

Memoria e identità: pratiche, visioni, linguaggi

n. 17

A cura di

Silvia Baroni

Guido Mattia Gallerani

Remains of a mosaic from the Roman house PC1 on the archaeological site of Bibracte, Bibracte museum | Resti di un mosaico della casa romana PC1 nel sito archeologico di Bibracte, Museo di Bibracte di Pietro Masi - 2022 - Promoter Digital Gallery, Italy - CC BY.



Il periodico, nato nel 2007, è pubblicato dal Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Ha sviluppato un lavoro critico sulle scritture generate dai processi migratori, esplorando i temi dell'esilio, della diaspora, del viaggio, ed i movimenti transculturali innescati dalla condizione postcoloniale, mettendo in campo intrecci disciplinari, prodotti testuali e risorse espressive convergenti su vari nuclei tematici. Esso si prefigge una risposta politica, partecipata e praticabile, alle difficili sfide di un mondo in trasformazione, dove il movimento, la fuga, l'espatrio, e le loro impronte sull'immaginario, segnano la mondialità dinamica delle traiettorie migratorie.

Comitato di redazione: Fulvio Pezzarossa (direttore responsabile), Donata Meneghelli (direttrice scientifica), Guido Mattia Gallerani (segretario di redazione), Silvia Baroni, Giorgio Busi Rizzi, Mimmo Cangiano, Andrea Gazzoni, Giulio Iacoli, Chiara Mengozzi, Giulia Molinarolo, Laura Neri, Emanuela Piga Bruni, Attilio Scuderi, Beatrice Seligardi, Ilaria Vitali, Federica Zullo.

La rivista è inserita in **classe A** dall'Anvur per l'area 10

ISSN20357141

Email: redazione.scritturemigranti@unibo.it

«Scritture migranti» pubblica un fascicolo all'anno e accetta proposte di saggi originali e non ancora pubblicati. Per le linee guida agli autori, le sezioni e *Call for Papers*:

<https://scritturemigranti.unibo.it/about>

La rivista segue una politica di “open access” e non richiede tariffe né per la proposta di articoli né per la loro revisione.

INTRODUZIONE
MEMORIA E IDENTITÀ

Silvia Baroni e Guido Mattia Gallerani

Questo numero di «Scritture migranti» si articola in una serie di contributi di taglio e scopi diversi. Da un lato, esempi di fenomeni artistici giunti dalla letteratura e dal teatro – in una costruzione collaborativa di parole e immagine – esplorano ancora una volta le rappresentazioni della figura del migrante e riflettono sulle implicazioni sociologiche che sorgono dal confronto tra la memoria del passato (intesa anche in senso coloniale) e l'attualità. In tal senso, la varietà insita nei testi qui raccolti dimostra proprio come i processi migratori siano irriducibili a quell'immagine stereotipata dell'identità migrante che spesso è piegata a strumento ben collaudato di propaganda politica e ideologica. Dall'altro, l'indagine della rivista approfondisce i suoi obiettivi con l'introduzione di un nuovo filone di ricerca, improntato sulla linguistica e sulla sociolinguistica, il quale offre un nuovo sguardo – rivolto al rapporto tra identità e società, invenzione e norma, *langue* e *parole* – in grado di dettagliare, in maniera approfondita, nella scrittura come nel parlato, le costrizioni simboliche di cui i migranti fanno spesso un'esperienza estrema. Studiare la "lingua migrante", allora, non può che aggiungere maggiore consapevolezza rispetto alle tensioni sociali che animano il nostro tempo.

Parole chiave

Migrazione; Narrazioni; Memoria; Identità.

INTRODUCTION. MEMORY AND IDENTITY

This issue of «Scritture migranti» splits into a series of contributions with different aims. On the one hand, examples of artistic phenomena from literature and theatre—in a collaborative construction of word and image—once again explore representations of the figure of the migrant and reflect on the sociological implications that arise from the confrontation between memory of the past (also understood in a colonial sense) and current events. In this capacity, the variety of the studies collected here demonstrates precisely how migratory processes are irreducible to a fixed image of migrant identity, which often circulates in society as a well-tested tool of political and ideological propaganda. On the other hand, the journal's investigation deepens its objectives with the introduction of a new line of research, marked by linguistics and sociolinguistics, which offers a new look—aimed at the relationship between identity and society, invention and norm, *langue* and *parole*—capable of detailing, in writing as well as in speech, the symbolic constraints that are often an extreme experience for migrant people. Studying the "migrant language," then, can only improve our awareness of the social tensions of our present.

Keywords

Migration; Narratives; Memory; Identity.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18994>

INTRODUZIONE

MEMORIA E IDENTITÀ¹

Silvia Baroni e Guido Mattia Gallerani

Il dubbio e la riflessione sono ormai una necessità,
non un lusso.

Edward Said, *Il dubbio e la riflessione*

Gli articoli raccolti in questo volume di «Scritture migranti» propongono una riflessione corale su due termini chiave degli studi di migrazione – memoria e identità – attraverso un’analisi comparata delle pratiche della loro rappresentazione, verbale e visuale, e dell’osservazione, dal punto di vista linguistico, di determinate scelte che gli scrittori operano sulla lingua nella stesura dei loro testi. In questo quadro, casi di studio diversi si distinguono per l’originalità dei loro approcci. Il delicato contesto politico e bellico che ha segnato questi ultimi mesi ci porta, ancora una volta², ad interrogarci sulle strategie di comunicazione adottate dai *mass media*, e soprattutto sul ruolo delle immagini nella trasmissione delle informazioni e nella costruzione di una certa retorica che tende a imporsi come punto di vista dominante.

Il saggio di Valeria Cammarata sul *photo-book* di Edward Said e Jean Mohr, *After the Last Sky* (1986), ci mostra come il libro fotografico, inteso come spazio di negoziazione tra il testo scritto e l’immagine fotografica, possa essere usato per creare quella pluralità di visione necessaria alla comprensione della complessità del conflitto israeliano-palestinese. Said e Mohr, sollevando la «questione della rappresentazione delle vite palestinesi, un tema ancora oggi difficile da affrontare», «illustrano come l’identità dei palestinesi esiliati sia plasmata dalla loro condizione di migrazione forzata e dalle successive esperienze di esilio» (Cammarata 2024, 5). La duplicità del codice

¹ I due autori condividono la responsabilità scientifica di questa introduzione.

² Sono ormai numerosi gli studi che si sono succeduti, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, sulla strumentalizzazione e tendenziosità dei mezzi di comunicazione, ed in particolare della fotografia, nella descrizione e documentazione di guerre e stragi. Si rimanda in particolare ad alcuni testi considerati oggi classici sull’argomento: Mitchell (1994); Sontag (2004); Didi-Huberman (2005); Cometa (2016).

espressivo (testo e immagine) diviene specchio del dualismo insolubile che condiziona l'identità dei palestinesi – «non ebreo in Israele; non arabo nei Paesi arabi; “terrorista”; rifugiato» (ivi, 13) –, perché permette all'enunciazione di transitare incessantemente dalla storia alla sua rappresentazione: il fototesto è, cioè, una soluzione formale per «passare continuamente dalla dimensione retorica ed estetica a quella politica, sia a livello di popolo che di persona» (ivi, 14). Come d'altronde ha scritto Silvia Albertazzi, commentando *La terra sotto i suoi piedi* di Salman Rusdhi (1999), la fotografia «è il mezzo ideale per la costruzione del reale, o quanto meno per la determinazione del suo significato» (Albertazzi 2017, 127). In un senso affine, Cammarata riflette sull'importanza della presa di parola di Said. Riprendendo le conclusioni di White (1980, 23) sulla narrazione come meta-codice attraverso cui trasmettere la memoria, la studiosa commenta che se creare una storia è costruire un sostituto di significato, allora la censura alla narrazione produce «un'assenza o un rifiuto di significato» (Cammarata 2024, 9) che impedisce una piena comprensione storica.

L'arte visuale è stata lo strumento scelto anche da Theo Eshetu e Medin Paolos per promuovere una contro-narrazione della storia coloniale italiana. Francesca Maria Fiorella dimostra come i loro progetti artistici, nati dal bisogno di dare forma e durata ad un passato che rischia di scomparire, contribuiscano alla comprensione genealogica di processi tutt'ora in atto (cfr. Jedlowskj 2011; Tomasella 2017). Lavorando sulla memoria collettiva, la videoarte di Theo Eshetu e i video della regista Medhin Paolos «rompono degli schemi legati al modo di percepire le diversità culturali nelle quali non ci si riconosce» (Fiorella 2024, 34).

Angela Albanese e Oriane Chevalier, proseguendo una disamina sulle diverse pratiche adottate per preservare la memoria propongono, da un lato, l'analisi dell'esperienza teatrale di Gabriele Vacis, promotore di una serie di progetti che mirano a favorire l'esercizio di cittadinanza attiva dei migranti, e dall'altro le strategie di rappresentazione adottate da Sylvie Kandé e Julie Otsuka per narrare due tratte di migrazioni femminili: quella del popolo mandingo nell'oceano Atlantico e quella giapponese delle *picture brides* nell'oceano Pacifico.

Nel saggio di Albanese, il teatro di Vacis si pone al servizio dell'inclusione dei migranti, sviluppando tramite l'arte scenica un lavoro sulla persona improntato alle strategie della «cura del sé», alle «pratiche della narrazione e dell'ascolto, della consapevolezza anche corporea di sé, della relazione con l'altro» (Albanese 2024, 76): in breve, il teatro favorisce l'*awareness* (Vacis 2014), «la capacità di essere presenti a sé stessi e alle cose» (Albanese 2024, 79). Inoltre, anche il pubblico viene coinvolto in un analogo processo di perfezionamento culturale. Vacis – spiega Albanese – lavora su un concetto di teatro che va oltre la qualità estetica dello spettacolo: il teatro è in prima istanza «un ambiente in cui lo “stare” prima e dopo gli spettacoli insieme agli artisti e agli altri spettatori risulta altrettanto importante rispetto [...] al momento spettacolare, in cui l'ambiente relazionale era il vero spettacolo oltre alla programmazione» (ivi, p. 78).

Dal canto suo, Chevalier si interessa a due testi, *La quête infinie de l'autre rive* di Sylvie Kandé e il romanzo *The Buddha in the Attic* di Julie Otsuka, per osservare come la scrittura possa preservare la memoria dei viaggi compiuti dalle migranti (cfr. Schmoll 2020), in una sorta di *Odissea* al femminile le cui diverse eroine però non rivedranno più la loro terra d'origine. Leggendo questi due testi, Chevalier ricostruisce un'estetica della traversata, la quale procede attraverso una fase di decostruzione delle identità delle viaggiatrici – affidata sostanzialmente a un registro epico – che è necessario preludio della nuova identità con cui, all'arrivo nella terra straniera, dovranno risituare loro stesse in nuovi contesti sociali, entro cui riplasmare il loro destino. La nave in cui queste donne sono trasportate è il luogo fisico di quel momento di *entre-deux* che mette fisicamente alla prova le viaggiatrici.

I due saggi raccolti nella nuova sezione della rivista, “Lingue migranti”, concludono questa disamina sulle strategie di rappresentazione della memoria e dell'identità attraverso un'analisi delle scelte eteroglottiche che alcuni scrittori mettono in pratica nei loro testi. Allo studio formale, intramediale e narratologico si aggiunge così, in questo ultimo numero, un ulteriore livello di riflessione di natura socioculturale. Da un lato, Matteo Santipolo ripercorre all'interno di grandi classici della letteratura, dal *De vulgari eloquentia* di Dante Alighieri al *Finnegans Wake* di James

Joyce, il valore sociale della pratica della diglossia, dell'eteroglossia letteraria esclusiva alternata e del «multilinguismo letterario simultaneo» (cfr. anche Santipolo 2019 e Raveggi 2023). Attraverso questo percorso, Santipolo dimostra come la didattica della letteratura, ripensata secondo una «svolta multilingue», possa contribuire alla «comprensione semiotica e simbolica» del testo, la quale non sarebbe «altro che la cartina di tornasole della società che rappresenta» (2024, 108). Valentine Meyer studia invece la presa di posizione politica della scrittrice russa Nadejda Teffi, che continua a scrivere in russo anche dopo aver definitivamente lasciato la madrepatria (cfr. anche Beyssac 1971). Le sue scelte linguistiche non solo veicolano la posizione dell'autrice rispetto al clima rivoluzionario del periodo, ma si rivelano funzionali a una sperimentazione poetica personale: la diglossia di Teffi si oppone ad una pretesa purezza della lingua, difesa da altri intellettuali russi, facendosi così il luogo di emersione dello straniamento che la scrittrice prova e vive dopo il suo arrivo in Francia.

In conclusione, attraverso scritture e pratiche artistiche molteplici, giunte da contesti culturali e periodi storici diversi e lontani, l'indagine critica e teorica delle autrici e degli autori di questo numero di «Scritture migranti» mira a contribuire – da un punto di vista sociologico non meno che politico – alla comprensione del fenomeno della migrazione, inteso come processo di negoziazione degli individui, dei gruppi etnici, dei generi sessuali di fronte a sfide globali che non si impongono mai sul solo piano simbolico e ideologico, ma anche su quello reale e materiale da cui ogni rappresentazione, invenzione linguistica, ibridazione artistica sorge. Un conflitto sempre irrisolto tra estremi, faglie, luoghi che si scontrano e di cui il singolo – sia o meno artista – cerca con l'investitura di un senso un modo che possa sostenerne la ferita. Pur nella diversità delle soluzioni qui proposte, la lotta che impegna ciascuno di loro – che di riflesso i contributi critici e teorici di questo numero raccolgono – è quella contro uno stereotipo del migrante: un oggetto sempre passivo e depotenziato, di cui le strutture della comunicazione sociale e mediatica occidentali restituiscono l'immagine più convivente alla nostra ideologia.

Bibliografia

- Albertazzi, Silvia (2017), *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci.
- Beysac, Michèle (1971), *La vie culturelle de l'émigration russe en France : chronique, 1920-1930*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Bond, Emma, Bonsaver, Guido, Faloppa, Federico (eds.) (2015), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Bern, Peter Lang.
- Cometa, Michele (2016), *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Michele Cometa e Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 69-116.
- Didi-Huberman, Georges (2005), *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina editore.
- Jedlowski, Paolo (2011), *Memoria pubblica e colonialismo italiano*. «Storicamente», vol. 7, no. 34, DOI: 10.1473/stor113.
- Kandé, Sylvie (2011), *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants*, Paris, Gallimard.
- Mitchell, William J. T. (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press.
- Otsuka, Julie (2012), *The Buddha in the Attic* [2011], New York, Anchor Books, A Division of Random House, Inc.
- Raveggi, Alessandro (2023), *Il Romanzo di Babele. La svolta multilingue della letteratura*, Venezia, Marsilio.
- Said, Edward W., Mohr, Jean (1986), *After the Last Sky. Palestinian lives*, New York, Toronto, Pantheon books.
- Said, Edward W. (2003), *Il dubbio e la riflessione*, «Internazionale», n. 508, 3 ottobre, p. XIV.
- Santipolo, Matteo (2019), *Eteroglossia come scelta personale e letteraria*, «Rassegna italiana di linguistica applicata», vol. 1, pp. 7-18.
- Schmoll, Camille (2020), *Les Damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, La Découverte, Paris.
- Sontag, Susan (2004), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi.
- Tomasella, Giuliana (2017), *Esporre l'Italia Coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova, Il Poligrafo.
- Vacis, Gabriele (2014), *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Roma, Bulzoni.
- White, Hayden (1980), *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, «Critical Inquiry», vol. 7, n. 1, pp. 5-27.

Nota biografica

Silvia Baroni è assegnista di ricerca (s.s.d. L-FIL-LET/14) presso il dipartimento FicLit dell'Università di Bologna. Insegna Storia della critica letteraria presso il dipartimento Culture e Civiltà dell'Università di Verona. Le sue ricerche vertono sulla letteratura illustrata del XIX-XXI secolo, sul rapporto tra arti visive e letteratura, e sulla *crime fiction* italiana contemporanea. È autrice di numerosi articoli pubblicati in riviste nazionali ed internazionali e della monografia *L'immagine alla lettera. La letteratura illustrata e il caso Balzac* (Artemide, collana Proteo, 2023).

silvia.baroni9@unibo.it

Guido Mattia Gallerani è ricercatore in Critica letteraria e Letterature comparate presso il dipartimento FicLit dell'Università di Bologna, dove insegna Sociologia della letteratura. Le sue ricerche si concentrano sui modi di interazione tra generi (letterari e non) nella cornice dei supporti mediatici e della loro evoluzione nel tempo. È autore delle seguenti monografie: *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria* (Firenze University Press, 2022); *Pseudo-saggi. (Ri)Scritture tra critica e letteratura* (Morellini, 2019); *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (Morellini, 2013).

guido.gallerani@unibo.it

Come citare questo articolo

Baroni, Silvia, Gallerani, Guido Mattia (2024), *Introduzione. Memoria e identità*, «Scritture Migranti», a cura di Silvia Baroni e Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. i-vi.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

NARRAZIONI INCROCIATE
LA PALESTINA RACCONTATA DA E. W. SAID E J. MOHR

Valeria Cammarata

Una delle questioni centrali nate dall'incontro tra *migration studies* e *cultural studies* è quella legata alla rappresentazione dei soggetti di esperienze traumatiche come quelle delle migrazioni non sicure, delle diaspore, delle guerre, dei disastri climatici. Particolare attenzione è rivolta in questo contesto all'agency di questa rappresentazione, ovvero a chi è il soggetto della storia: chi racconta queste storie, a chi, per conto di chi? Non si tratta di certo di una domanda nuova, ma di una questione che ogni approccio critico alla cultura ha sempre sollevato, dalla critica letteraria agli studi sui media, dalla filosofia politica alla cultura visuale. Partendo dall'incontro tra letteratura e cultura visuale, questo saggio affronta la rappresentazione dell'identità culturale del popolo palestinese attraverso un genere specifico, a metà tra letteratura e fotografia: il fototesto. Nello specifico sarà analizzato *After the Last Sky. Palestinian Lives* di E. W. Said e J. Mohr (1986), un esempio ancora significativo per il discorso critico sull'identità palestinese. Attraverso la rappresentazione fototestuale, Said e Mohr dimostrano in che modo le espropriazioni, i reinsediamenti e l'esilio hanno influito sulla vita quotidiana e culturale di questo popolo. Soprattutto, questo lavoro si concentrerà sulla necessità per i palestinesi di diventare soggetti della propria storia e di farla ascoltare.

Parole chiave

Fototesto; Cultural studies; Identità; Displacement; Palestina; Said; Mohr.

INTERSECTING NARRATIVES
PALESTINE TOLD BY E. W. SAID AND J. MOHR

One of the central issues that has emerged from the encounter between migration studies and cultural studies is that of the representation of the subjects of traumatic experiences, such as those of insecure migration, diasporas, wars, and climate disasters. Particular attention is paid to the agency of this representation, i.e. who is the subject of the story: who tells these stories, to whom, in whose name? This is certainly not a new question, but one that has been raised by every critical approach to culture, from literary criticism to media studies, from political philosophy to visual culture. Starting from the encounter between literature and visual culture, this essay addresses the representation of the cultural identity of the Palestinian people through a specific genre, somewhere between literature and photography: the phototext. Specifically, *After the Last Sky. Palestinian Lives* by E. W. Said and J. Mohr (1986), a still significant example of critical discourse on Palestinian identity. Through photo-textual representation, Said and Mohr show how dispossession, displacement, and exile have affected the daily and cultural lives of this people. Above all, this work focuses on the need for Palestinians to become subjects of their own history and to have their voices heard.

Keywords

Phototext; Cultural Studies; Identity; Displacement; Palestine; Said; Mohr.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18975>

NARRAZIONI INCROCIATE

LA PALESTINA RACCONTATA DA E. W. SAID E J. MOHR¹

Valeria Cammarata

Raccontare diversamente

Il genere fototestuale, in cui immagine e parola si incontrano e si dividono o si contendono² la pagina, è uno di quei campi in cui le storie individuali o epocali trovano libera espressione, perché su queste pagine non esistono distinzioni rigorose tra il regno verbale e quello visivo, tra quello della letteratura e quello della rappresentazione fotografica. In questa condizione di compresenza, nessuno dei due segni deve necessariamente prevalere. La fotografia può (a volte) dire ciò che la letteratura non riesce a mostrare; la letteratura può (a volte) immaginare ciò che la fotografia non riesce a tracciare. Ma è proprio nello spazio bianco – che nessuna delle due arti affini riesce a riempire – che si producono i discorsi più significativi del fototesto.

Wright Morris, l'inventore del termine “fototesto”³, parte dalla fotografia documentaria negli anni della Grande Depressione che ha rappresentato una grande spinta e allo stesso tempo una grande sfida al mezzo fotografico e all'espressione letteraria. Ma nella sua ricerca sia la parola letteraria sia l'immagine fotografica

¹ Questo testo è stato scritto nell'estate del 2023, prima dunque dei drammatici fatti del 7 ottobre e del “nuovo” conflitto israelo-palestinese che, nei giorni in cui l'articolo viene pubblicato, sta portando alla completa distruzione della Striscia di Gaza e alla morte di quasi 19000 Palestinesi, in seguito alle operazioni militari dello Stato di Israele, e di 1400 Israeliani, in seguito all'attacco di Hamas. Per questo motivo il saggio non menziona questi avvenimenti. Tuttavia l'intento dell'autrice rimane immutato e drammaticamente attuale: raccontare la questione palestinese attraverso lo sguardo di Edward Said, opponendo alle rappresentazioni dominanti una visione più umana e complessa.

² Nel suo studio sul *photo-essay*, W.J.T. Mitchell mostra come il rapporto tra fotografia e linguaggio può essere considerato come un'invasione del secondo sulla prima, una sorta di assorbimento nell'uso reale. In effetti, «questa invasione potrebbe provocare una resistenza o [...] potrebbe esserci un valore in gioco in tale resistenza, un motivo reale per difendere il carattere non linguistico della fotografia» (Mitchell 1994, 283). Come vedremo più avanti, la questione dell'invasione, della resistenza, dell'attraversamento dei confini è particolarmente significativa in *After the Last Sky*, per quanto riguarda sia la forma sia il contenuto dell'opera.

³ Il termine “fototesto” non deve essere considerato un termine unico e definitivo per il genere. Ne sono stati proposti molti altri, ognuno dei quali evidenzia una particolare caratteristica di questa forma ibrida: romanzo fotografico (Jan Baetens 2015); fototesto (Strand e Newhall 1950); photo-essay (W.J.T. Mitchell 1994).

sembrano non avere la capacità di trasmettere tutta la verità. Da qui la necessità di conquistare una nuova frontiera della rappresentazione che unisca i due media, alla ricerca di significati che vadano oltre la superficie visibile, oltre la memoria stessa. Non si tratta più di dare una traccia credibile della realtà, e nemmeno di trasmetterla alla memoria, ma di creare nuovi ricordi non attraverso ciò che ci appartiene, ma piuttosto attraverso ciò che non ci appartiene. Per Morris stesso, d'altra parte, la fotografia è un'immagine di ciò che non ci appartiene più, di ciò che cerchiamo di registrare nel momento stesso in cui sta scomparendo, un istante prima che vada perduto (Morris, 1982). E la letteratura è solo un altro mezzo che mescola ricordi reali e irreali, salvandoli dall'oblio. Attraverso l'occhio della mente, diverso ma alleato a quello della macchina fotografica, le immagini non sono meno significative ma certamente meno documentarie. Tra fotografia e letteratura, il fototesto è un terzo ibrido, un punto di vista insolito, che interrompe la quotidianità, l'"ordinario" attraverso cui siamo abituati a vivere il mondo. Se comunemente guardiamo le fotografie in modo fugace, vedendo solo ciò che già conosciamo, la letteratura impone una pausa contemplativa su di esse, mettendo in evidenza un dettaglio in un oggetto, un'ombra in un paesaggio, un segno su un volto, dettagli che cambiano il senso dell'immagine. Se durante la lettura "normalmente" ci lasciamo trasportare dal flusso dell'immaginazione, la fotografia le impone una pausa materializzante, ancorandola per un istante alla realtà, rompendo la superficie della pagina per dimostrare che ciò che viene detto è esistito, almeno per qualcuno, da qualche parte, in qualche modo.

A questo proposito Mitchell sottolinea il carattere di incompletezza che sia la fotografia che il testo assumono nel loro incontro:

Le fotografie [...] non sembrano del tutto capaci di imporre un'inquadratura che includa tutto ciò che sta lì per essere, diciamo, "ripreso". La generale "incompletezza" del saggio letterario informale diventa una caratteristica particolarmente cruciale delle relazioni tra immagine e testo nel *photo-essay*. Il testo del *photo-essay* rivela tipicamente un certo riserbo o una certa modestia nelle sue pretese di "parlare per" o di interpretare le immagini; come la fotografia, ammette la sua incapacità di appropriarsi di tutto ciò che era lì per essere ripreso e cerca di lasciare che le fotografie parlino da sole o "ricambino lo sguardo" dello spettatore. (Mitchell 1994, 289)⁴

⁴ Salvo dove diversamente indicato, le traduzioni dei testi citati in questo saggio sono mie.

Come è facile intuire, la storia del fototesto segue da vicino quella della fotografia. Dall'inizio del Novecento in poi, entrambi i media sono stati testimoni dei traumi più profondi del mondo (soprattutto occidentale) che hanno segnato il nostro modo di guardare alla realtà, alla vita, alla storia, alla necessità e alla condanna della memoria. Sebbene non possa essere del tutto circoscritto all'ambito "politico", il fototesto può essere considerato figlio della crisi della rappresentazione che ne è derivata, come una messa in scena dell'indicibile e dell'inimmaginabile, o della loro cancellazione. La Grande Depressione, le due Guerre Mondiali, il nazismo e la Shoah, le diverse forme di terrorismo del XX secolo, l'11 settembre, le nuove forme di terrorismo: sono queste le immagini che riempiono le pagine dei fototesti, collegate tra loro in una sorta di narrazione ininterrotta, che collega il trauma privato a quello collettivo, dimostrando come esso si ripeta e si riattualizzi in ogni nuovo capitolo. Nonostante l'irriducibile diversità, ognuno di questi fototesti può essere considerato una raccolta di immagini (e parole). Se c'è una forma comune ai fototesti questa è in effetti quella della collezione, o dell'atlante: una forma narrativa non lineare, ipertestuale, in cui l'occhio ordinatore è quello del lettore-osservatore, in cui l'ordine del discorso, costruito su nodi di senso, può sempre essere rivisto, rovesciato, reinventato. Qui le certezze della cronologia sono infrante e la storia è messa in scena nelle sue stratificazioni, il riferimento ad altri testi, ad altri media, ad altre immagini è continuo, il paratesto, le appendici, la tecnologia partecipano alla narrazione. In quanto raccolta, il fototesto è una selezione personale, parziale, soggettiva di elementi significativi, almeno per il collezionista, che costruisce un personale universo di senso, non necessariamente in relazione immediata e referenziale con il mondo da cui, anzi, cerca di separarsi.

La perdita di referenzialità è un'altra caratteristica fondamentale del fototesto novecentesco: quando la storia stessa diventa incomunicabile, impronunciabile, inaccettabile, incomprensibile, la rappresentazione (sia essa verbale o visiva) non può più aderire ad alcun referente e diventa sfuggente senza rinunciare alla sua funzione narrativa e memoriale. Le storie, così come le memorie, non possono più essere oggettive o parziali, non possono più aspirare al documento della verità. La storia può ancora essere raccontata, ma ora i dettagli prevalgono sugli schemi generali, i piccoli

interstizi sui grandi disegni, i ricordi personali, distorti dal tempo o dal punto di vista, sui “resoconti ufficiali”.

Tutte queste caratteristiche del fototesto convinsero Said che questa poteva essere la forma di narrazione più adatta alla questione palestinese, una forma che egli aveva cercato per tutta la sua vita, attraverso tutta la sua opera. Laddove i reportage documentari, i resoconti giornalistici, le narrazioni autobiografiche non erano riusciti a proporre il punto di vista palestinese in tutta la sua complessità, la doppia visione del fototesto poteva forse vincere la sfida di dire ciò che nessuno era ancora riuscito a mostrare e raccontare:

Usiamo fotografie e testo, ci siamo detti, per dire qualcosa che non è mai stato detto sui palestinesi. Tuttavia, il problema di scrivere e rappresentare – in tutti i sensi – i palestinesi in modo nuovo fa parte di un problema molto più ampio. Perché non è che nessuno parli o ritragga i palestinesi [...]. Tutti noi siamo già stati lì, leggendone, sperimentandone la presenza e il potere millenario, vivendoci per periodi più o meno lunghi. È un luogo terribilmente affollato, quasi troppo affollato per sopportare la storia o l'interpretazione della storia che le è richiesta. (Said 1996, 4)

Come vedremo più avanti in *After the Last Sky*, Said e Mohr esplorano la condizione dei palestinesi in esilio e cercano di dare voce a coloro che sono stati privati della loro terra e della loro identità. La questione Palestinese, di recente tornata tragicamente alla ribalta della cronaca, è stata oggetto di dibattito e controversia per decenni, con migliaia di persone (tra cui Said) costrette all'esilio a causa dei conflitti politici e delle disuguaglianze sociali nella regione. Questo fototesto combina fotografia, testo e analisi socio-politica, documentando la vita quotidiana dei palestinesi in esilio, attraverso le immagini scattate da Mohr e i testi scritti da Said. Si tratta di un nuovo modo di riflettere sulla questione dell'identità palestinese e sulle complesse dinamiche di appartenenza e radicamento. Said e Mohr illustrano come l'identità dei palestinesi esiliati sia plasmata dalla loro condizione di migrazione forzata e dalle successive esperienze di esilio. Ma questa analisi fototestuale è soprattutto interessata alla questione della rappresentazione delle vite palestinesi, un tema ancora oggi difficile da affrontare.

Non c'è modo migliore per raccontare questa storia che le parole di Mahmoud Darwish (2003):

Where should we go after the last frontiers?
 Where should the birds fly after the last sky?
 Where should the plants sleep after the last breath of air?
 We will write our names with scarlet steam.
 We will cut off the hand of the song to be finished by our flesh.
 We will die here, here in the last passage.
 Here and here our blood will plant its olive tree.

Il diritto di narrare

Edward W. Said ha affrontato l'argomento ricoprendo ruoli diversi: come membro della diaspora palestinese – e come consulente per le Nazioni Unite ma anche come esponente di spicco degli studi culturali e come scrittore. Si potrebbe dire che tutta l'opera di Said – da *Orientalism* (1978) a *Covering Islam* (1981), da *Culture and Imperialism* (1993) alla sua autobiografia *Out of Place* (1999) – ha fornito una prospettiva critica sulla questione affrontandola dal punto di vista della politica occidentale e orientale, dei discorsi coloniali, dell'identità culturale e della rappresentazione. Tuttavia, due suoi scritti in particolare sembrano essere rilevanti nel contesto di questo saggio, per il modo in cui cerca di rendere il lettore consapevole della complessa storia, della cultura e dell'identità del popolo palestinese, affrontando allo stesso tempo il modo in cui questi temi sono narrati attraverso diversi media.

The Question of Palestine (1979) è stato scritto tra il 1977 e il 1978, all'indomani di eventi significativi per il conflitto israelo-palestinese, come l'elezione di Menachem Begin a capo del governo israeliano, gli accordi di Camp David, il massacro della strada Costiera, l'occupazione israeliana del Libano meridionale e la risoluzione 425 delle Nazioni Unite che chiedeva l'immediato ritiro delle forze israeliane dal Libano. Sebbene tutti questi eventi entrino nel saggio di Said, il suo intento principale va oltre le questioni contemporanee. Come Said stesso afferma, si tratta certamente di un saggio politico per il suo tentativo di presentare al lettore (soprattutto a quello americano che viene subito interpellato fin dall'introduzione) la questione (che egli

chiama «la nostra questione») «non come qualcosa di impermeabile e finito, ma come qualcosa su cui riflettere, sperimentare, impegnarsi, insomma come un argomento da trattare politicamente» (Said 1979, 15). Said cerca di presentare la storia palestinese, poco conosciuta e anche poco apprezzata, nel modo più ampio possibile, esaltandone l'unicità. Sebbene il popolo palestinese abbia origini antiche, è a partire dai primi anni Ottanta dell'Ottocento che subisce la prima di tante svolte decisive, con il primo arrivo dei coloni sionisti sulle coste del Paese. Da questo momento Said inizia a raccontare una storia molto più ampia di debolezze e fallimenti, di «notevole resilienza e di ancor più notevole rinascita nazionale» (ivi, X), e della costruzione di una (nuova) identità politica, di una «idea palestinese» che unisca persone geograficamente disperse e frammentate. Il punto di vista adottato da Said non è quello di un osservatore distaccato, né di una testimonianza personale o addirittura il punto di vista di un esperto. È, piuttosto, il resoconto di realtà vissute nel corso della sua vita, dall'infanzia palestinese al lungo e periglioso esilio, «fondato sul senso dei diritti umani e sulle contraddizioni dell'esperienza sociale, per quanto possibile nel linguaggio della realtà quotidiana» (ivi, XV).

Vale la pena notare come il tema della rappresentazione sia fondamentale per affrontare la questione della Palestina. Infatti, secondo Said, il discorso liberale, soprattutto americano, è caratterizzato da una “coalescenza” egemonica della visione occidentale e di quella che egli definisce israelo-sionista. Al di là delle ragioni che stanno alla base di questa identificazione, più interessanti sono i risultati. Said dimostra infatti come, almeno dal 1967, la maggior parte dei discorsi pubblici e la copertura mediatica americana abbiano mantenuto una linea di rappresentazione della questione basata su due elementi: da un lato, la rappresentazione del popolo palestinese come non-persona, o addirittura “cattiva gente” (un popolo decadente e inferiore, di terroristi, estremisti o, nella migliore delle ipotesi di rifugiati); dall'altro, la rappresentazione del sionismo come il trionfo della ragione e degli ideali occidentali. A titolo di esempio, Said cita il modo in cui i più importanti giornali americani, come il «New York Times», presentavano l'occupazione israeliana della Cisgiordania e della Striscia di Gaza come un modello per la futura cooperazione tra arabi ed ebrei. Ma

ciò che è ancora più interessante per l'autore di *Orientalism* è vedere come, sia negli articoli giornalistici sia nei resoconti di importanti scrittori in visita in Israele, i palestinesi non siano mai chiamati a parlare in prima persona della loro vicenda. Accade così che durante la guerra del 1973 il «New York Times Sunday Magazine» tenga una rubrica settimanale sull'argomento. Ma se a rappresentare la causa israeliana viene sempre chiamato un testimone israeliano, per la causa palestinese la parola viene data a un esperto occidentale di “questioni arabe”. Lo stesso accade nel racconto del viaggio a Gerusalemme di Saul Bellow, *To Jerusalem and Back* (1976).

Quando Bellow esprime la sua preoccupazione per la sorte dei palestinesi che vivono nei territori occupati e per la “possibile” violazione dei diritti umani a causa dell'occupazione militare israeliana, la replica non viene da una voce palestinese, ma ancora una volta da quella di un “esperto” non palestinese⁵. Secondo Said la stessa questione è tipica dell'orientalismo: quando un esperto “orientalista” ritiene di poter parlare a nome dei nativi e delle società primitive che ha studiato, denota con la sua presenza l'assenza dei soggetti in questione, «così anche i sionisti hanno parlato al mondo a nome dei palestinesi» (Said 1979, 39).

L'attitudine dei media americani a parlare a nome di qualcun altro, a nome di un altro Popolo, non solo produce effetti di travisamento e di incomprensione, ma ha anche, anzi soprattutto, come conseguenza l'esclusione di alcune identità dai discorsi politici, culturali e popolari. Per questo motivo, secondo Said, non ci sarà soluzione alla questione palestinese finché non saranno gli stessi palestinesi a prendere la parola. Ma prendere la parola non significa solo avere una rappresentanza nelle istituzioni locali o sovranazionali, significa soprattutto iniziare a ridisegnare la propria identità, a riscrivere la propria storia. Questa riscrittura dovrebbe seguire un ordine narrativo preciso, con un inizio (il 1948, secondo Said) e una fine da decidere con cura, per far circolare la voce palestinese, una voce poco chiara, che necessita di riformulazioni, di un preciso vocabolario e di una specifica struttura.

⁵ Tuttavia, Said considera anche coloro che si esprimono in difesa della causa palestinese o che, almeno, esprimono qualche perplessità sulla certezza del giudizio su Israele. Uno di questi è Noam Chomsky autore, tra l'altro, come vedremo più avanti, di un articolo in aperta polemica con Saul Bellow, intitolato *What Every American Should Believe* (1976).

Come ha affermato Hayden White in *The Value of Narrativity in the Representation of Reality* (1980, 17): «da narrazione in generale, dal racconto popolare al romanzo, informa gli annali di “storia” pienamente realizzata, ha a che fare con i temi della legge, della legalità, della legittimità o, più in generale, dell’autorità». In questo articolo, ormai diventato un classico, White teorizza anche che la narrazione non è solo uno dei tanti codici utilizzati dagli esseri umani per dare un senso al mondo, ma è un vero e proprio meta-codice attraverso il quale è possibile trasmettere un messaggio transculturale, e quindi anche una memoria,⁶ su un’esperienza condivisa. Quando raccontiamo una storia o una vicenda non solo facciamo una copia dei fatti, ma creiamo anche un sostituto di significato. Da questo punto di vista, l’assenza di una capacità narrativa acquista la stessa importanza e, ancor più, il rifiuto di una narrazione che finisce per produrre un’assenza o un rifiuto di significato. Ecco perché lo sviluppo della capacità di narrare è strettamente legato allo sviluppo di una coscienza storica, a sua volta legata all’interesse per il sistema sociale.

Da queste intricate connessioni derivano anche altre caratteristiche della narrazione storica quali: la funzione moralizzante, cioè l’identificazione della realtà con il sistema sociale di riferimento; il tema dell’autorità, cioè la volontà di rappresentare (sia attraverso azioni culturali sia attraverso azioni politiche) i fatti così come sono «legittimamente» stabiliti (ne deriva il «diritto di narrare»); la discutibilità degli eventi, cioè il fatto che possono essere raccontati in modo diverso. Autorità e discutibilità sono, secondo White, strettamente connesse. Infatti, perché un evento possa essere considerato storico deve aver prodotto almeno due narrazioni, altrimenti non ci sarebbe motivo per lo storico di assumersi la responsabilità e l’autorità di raccontare «la realtà delle cose» (White 1980)⁷.

⁶ White sottolinea che la realtà dei fatti non risiede nel fatto che accadano, ma nel fatto che siano ricordati e ordinati in una sequenza cronologica, o che vengano registrati (1980, 23).

⁷ Il saggio di White appena citato ha una valenza non solo critica ma anche “storica”. Infatti, fu pubblicato in un numero monografico di «Critical Inquiry», la rivista dell’Università di Chicago diretta dal 1979 al 2020 da W.J.T. Mitchell, il padre della cultura visuale. Il numero dell’autunno 1980 si intitola *On Narrative* e raccoglie gli atti di un importante convegno tenuto all’Università di Chicago l’anno precedente. Il convegno, così come il volume, raccoglieva le posizioni e le opposizioni di un gruppo particolarmente illustre di filosofi, critici letterari, psicologi, storici dell’arte, antropologi e scrittori, riuniti per discutere della narrazione “sotto la rubrica Illusione della sequenza”, come dice lo stesso Mitchell. Oltre a Mitchell e White e tra gli altri, il volume ospita saggi di

Non è un caso che l'articolo di Hayden White, che in qualche modo segna il passaggio dalla narratologia al *narrative turn*, sia alla base dell'altro fondamentale articolo di Said: *Il permesso di narrare*. Questo articolo si basa su *Israel in Lebanon*, una pubblicazione nata dalla commissione internazionale di giuristi guidata da Sean MacBride per indagare sulle violazioni del diritto internazionale commesse da Israele durante l'invasione del Libano nel 1982. L'attenzione di Said non è tanto rivolta al rapporto in sé, seppure ne riconosca l'importanza documentale, quanto all'assenza di effetto apprezzabile sia sul discorso pubblico sia sull'opinione pubblica occidentale. Alla base di questo disinteresse, di questa ostilità, per dirla con Said, soprattutto dello Stato e della maggior parte della nazione americana, c'è l'esistenza stessa di una storia, di un'attualità e di un'aspirazione all'autodeterminazione del popolo palestinese, che è stato solitamente descritto come negazionista e terrorista. In realtà, non è sempre stato così. Tra gli anni Settanta e i primi anni Ottanta, infatti, la questione palestinese e il movimento che cercava di ricostruire una narrazione comune e un racconto storico sull'origine e la soluzione della catastrofe per il popolo palestinese avevano suscitato un certo consenso internazionale. Si trattava di resistere alle narrazioni concorrenti che invece sostenevano che un popolo palestinese non esisteva storicamente, che non aveva un'identità comune e, quindi, nessun diritto come nazione. Il movimento nazionale palestinese ha iniziato a proporre un altro tipo di narrazione, basata sull'alienazione, il ritorno e la divisione del territorio tra i due popoli, ma né Israele né l'Occidente hanno mai accettato questa storia. Come Said (1996) ha potuto constatare durante il suo lavoro di osservatore alle Nazioni Unite, l'esistenza del popolo palestinese, cioè la narrazione della sua storia, come direbbe White, pone un doppio problema, non solo nel noto contesto israeliano ma anche in quello arabo. Qui, la storia dei palestinesi dispersi nei Paesi arabi limitrofi ha corso il rischio di mettere in discussione la narrazione collettiva araba e di assumere un punto di vista "liberale e occidentale". Insomma, una storia scomoda ovunque, un popolo sempre "fuori posto". Eppure, dice Said, questo popolo ha la sua responsabilità per

Roy Scafer, Jaques Derrida, Frank Keriede, Nelson Goodman, Seymour Chatman, Victor Turner, Paul Ricoeur, Ursula K. Le Guin.

non aver affermato la propria storia o, almeno, per non aver contestato quella degli altri, per non aver costruito un archivio di tutti gli eventi che nel corso di un secolo hanno costruito la sua identità storica come qualcosa di più del "non ebreo". Non tutto è perduto, però, e anche dall'archivio di un'assenza, da un archivio di lacune, si può ancora partire. Con questa idea in mente, Edward Said incontra Jean Mohr.

Visioni doppie

Era il 1983 quando Edward W. Said, allora membro della Conferenza internazionale sulla questione della Palestina (ICQP), propose di organizzare una mostra fotografica nella sala dell'Ufficio delle Nazioni Unite a Ginevra. Quasi immediatamente, Said propose come fotografo Jean Mohr, un militante che aveva già conosciuto personalmente e intellettualmente insieme a John Berger⁸, al quale era legato da una lunga amicizia e collaborazione artistica e politica. Mohr, che già possedeva un ricchissimo archivio di fotografie "palestinesi", accettò immediatamente e di buon grado, e partì per una missione patrocinata dall'ONU. Nel frattempo, però, il progetto dello scrittore subiva una battuta d'arresto: la mostra si sarebbe potuta tenere, a patto però che le fotografie non fossero accompagnate da alcun tipo di testo. Secondo Mauro Pala (2015), l'esperienza vissuta in questo caso Said e Mohr è paradigmatica di una pratica censoria che si sarebbe poi amplificata con l'utilizzo della rete e dei social media, in termini non di una censura assoluta, ma «nelle pieghe dell'informazione» (ivi, 2), come di un'assenza che non lascia alternative di diffusione al messaggio escluso: «Nell'arco di tempo fra la mostra, nel 1983, e il 1986, quando *After the Last Sky* esce finalmente da Faber & Faber, le foto subiscono censura

⁸ Jean Mohr non era nuovo alla pratica fototestuale, infatti la collaborazione con John Berger, una vera e propria simbiosi artistica e politica, aveva già portato alla realizzazione di alcune tra le opere più significative per tutto il genere in esame, specialmente per quello "militante" del secondo Novecento, come *A Fortunate Man: The Story of a Country Doctor* (1966), storia del Dr. John Sassall medico di campagna che lavora in una comunità rurale nell'Inghilterra degli anni '60 e del suo ruolo di ascoltatore, guaritore e parte integrante della comunità, *A Seventh Man* (1975), dedicato alla vita e alle esperienze dei lavoratori migranti in Europa, *Another Way of Telling* (1982), in cui Berger e Mohr esaminano la natura della fotografia e il suo ruolo nella rappresentazione della realtà. Per un'analisi approfondita del significato dell'opera fototestuale di Jean Mohr e John Berger si veda Mignano (2016).

così come le tesi che, nelle intenzioni dello stesso Said, quelle immagini dovrebbero veicolare: l'assenza, sia dalla sede della conferenza che nei media, è quella del popolo palestinese» (*ibidem*).

Dopo una serie di confuse risposte ufficiali e difficili procedure burocratiche, Said ottenne il permesso di accompagnare le fotografie esclusivamente con i nomi dei luoghi in cui erano state scattate. Alcuni Stati membri, infatti, temevano che Said avrebbe usato parole scomode. In seguito, scoprì che l'opposizione proveniva da alcuni Stati membri arabi:

La Palestina per loro era utile fino a un certo punto: per attaccare Israele, per inveire contro il sionismo, l'imperialismo e gli Stati Uniti, per lamentarsi dell'insediamento e dell'espropriazione delle terre arabe nei Territori Occupati. Al di là di questo punto, quando si trattava dei bisogni urgenti dei palestinesi in quanto popolo, o delle condizioni deprecabili in cui molti palestinesi vivono nei Paesi arabi e in Israele, bisognava tracciare delle linee. (Said e Mohr 1986, 3)

L'intera vicenda convinse Said che non solo la mostra andava fatta, ma che bisognava trovare un modo ancora più incisivo e potente per raccontare la vita dei palestinesi come popolo. Come abbiamo già visto nelle sezioni precedenti, non si trattava (e non si tratta tuttora) di raccontare una storia, ma tante storie complicate, fatte di spossamento, esilio, dispersione. Said doveva trovare una forma non convenzionale, ibrida, frammentaria. Non un libro oggettivo, né uno soggettivo, piuttosto un libro scritto a quattro mani e con una doppia visione.

La locuzione “doppia visione” contiene una molteplicità di significati su una molteplicità di livelli. La visione del libro è doppia innanzitutto perché si divide tra fotografia e scrittura. Tuttavia, ognuna di esse ha una propria “duplicità”: il testo di Said è a volte in relazione complementare con le immagini (sotto forma di commento, mediazione, riflessione), altre volte in relazione indipendente (critica politica, storia della Palestina, racconti autobiografici); la stessa cosa accade con le fotografie di Mohr, a volte in relazione “illustrativa” con i testi (quando “mostrano” un concetto espresso dal testo di Said), a volte indipendente e senza alcuna spiegazione (persino nel ruolo di contrappunto ironico). La duplicità è anche tra lo sguardo di Said, un palestinese-americano (in qualche modo un insider), e quello di Mohr, uno svizzero tedesco (in qualche modo un outsider). Ma il punto di vista di Said è esso stesso

duplice: proprio come lo sguardo di ogni esule, sia insider che outsider, vicino e lontano, estraneo e familiare. Inoltre, lo sguardo di ogni palestinese è doppio: non ebreo in Israele; non arabo nei Paesi arabi; “terrorista”; rifugiato. Questo dualismo non può e non deve essere ridotto a un’unità, ed è proprio per questo che la forma del fototesto è la più congeniale (Mitchell 1994, 313). Più precisamente, Mitchell parla di saggi fotografici, cioè di quelli «che contengono forti elementi testuali, in cui il testo è decisamente un elemento “invasivo” e persino dominante [...] il cui testo si occupa non solo dell’argomento in comune tra i due media, ma del modo in cui i media affrontano quell’argomento» (Mitchell 1994, 286). Mitchell sottolinea che il lavoro di Said e Mohr mantiene un rapporto molto particolare con la sua forma,⁹ perché quella del fototesto è una forma che diventa anche contenuto in quanto «resiste» alla riduzione della questione della Palestina a questione politica, aprendola piuttosto a una riflessione etica ed estetica: «le due lenti di questo libro sono la scrittura e la fotografia, non intese in modo astratto o generico, ma come costruzioni di storie, luoghi e spostamenti specifici» (Mitchell 1994, 316, trad. it mia).

Così, passando più specificamente alla forma, alla materialità del fototesto, il lavoro di Said e Mohr può essere ricondotto alla forma atlante, cioè a quella che, come abbiamo visto nelle pagine precedenti, è caratterizzata da una significazione diffusa e multidirezionale. Anche la retorica dell’impaginazione è molto significativa e sembra essere una vera e propria sintassi che organizza e articola i diversi capitoli, le diverse storie e di conseguenza le diverse forme di interazione tra parola e immagine. A volte, per esempio, le fotografie sono incorniciate e staccate dal testo, a volte sono prive di margini, come se avesse superato i confini tra immagine e testo (Mitchell e Said, 1984)¹⁰.

La forma-atlante, la raffinata retorica dell’impaginazione, lo stretto legame con la forma permettono a Said e Mohr di sollevare questioni che ancora oggi, dopo quasi quarant’anni, sono le principali preoccupazioni degli studi sulla migrazione, come

⁹ Purtroppo, non c’è spazio qui per approfondire la questione, ma è interessante notare come questa stretta e significativa connessione tra il contenuto dell’opera e la sua forma nel saggio fotografico possa essere ricondotta a un particolare tipo di rapporto tra immagine e testo, quello dell’omologia strutturale.

¹⁰ Per un resoconto della genesi cfr. Mitchell e Said (1998).

quelle dell'attraversamento delle frontiere, della vulnerabilità, della criminalizzazione. Come abbiamo già visto, la questione dei confini tra immagine e testo e della loro porosità è fondamentale in tutti i fototesti, ma in *After the Last Sky* acquista un significato ancora più profondo. Infatti, permette a Said e Mohr di passare continuamente dalla dimensione retorica ed estetica a quella politica, sia a livello di popolo che di persona. In prima istanza, la questione pone i due autori dell'opera in un rapporto impari in termini di mobilità: infatti, in quanto membro del Consiglio Nazionale Palestinese, Said non può entrare in Israele, in Cisgiordania o nella Striscia di Gaza. Mentre Mohr, cittadino svizzero, ha accesso a quei luoghi, motivo per cui Said non potrà accompagnarlo nel suo viaggio. A far emergere questa differenza e il doloroso legame con la questione della distanza è un espediente retorico, ricorrente nel libro. È quello della giustapposizione di due pagine in cui i confini tra testo e fotografia sono disposti in modo antitetico: da un lato l'immagine è chiusa da una cornice nera che esclude prospettive e speranze, dall'altro senza cornice e addirittura senza margini, la fotografia si integra, diventa quasi liquida sulla pagina ed entra in contatto con la parola. La prima occorrenza di questo dispositivo retorico è nel primo capitolo, intitolato *Stati*.

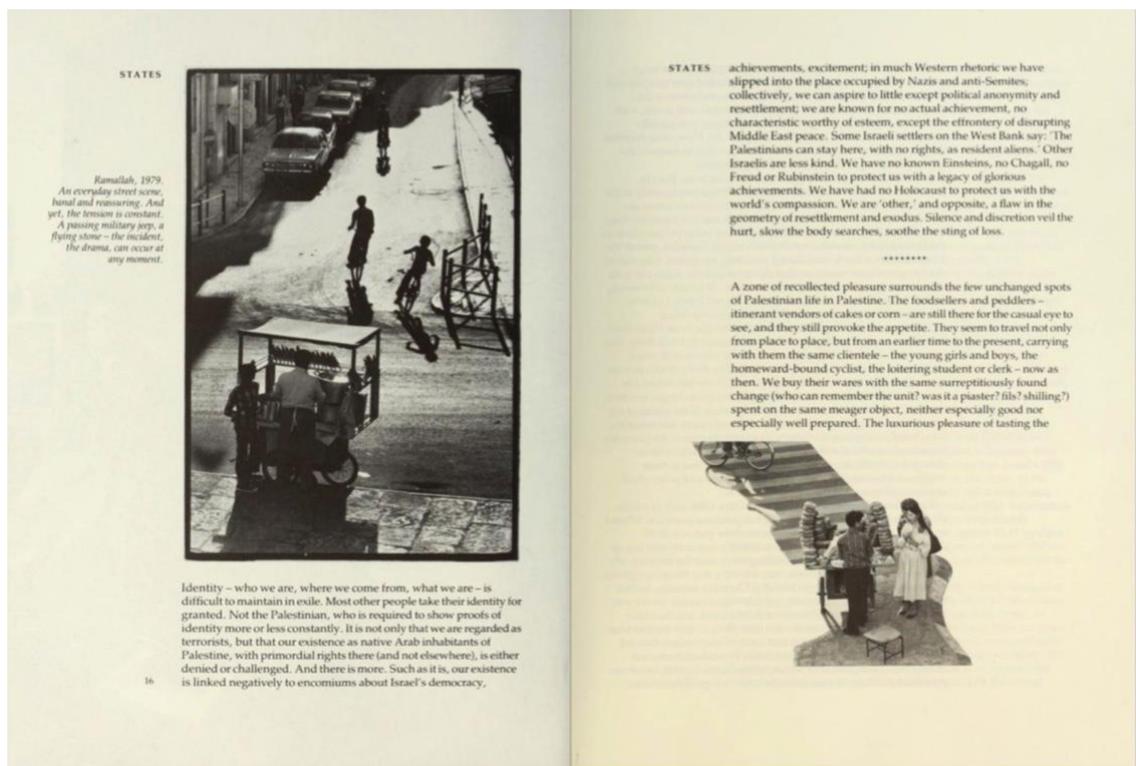


Fig. 1: Ramallah, 1979, in Said e Mohr, *After the Last Sky* (1979), pp. 16-17.

Sulla pagina di sinistra è rappresentata una scena di vita quotidiana, incorniciata, accompagnata da una didascalia di Mohr: «Ramallah, 1979. Una scena di strada quotidiana, banale e rassicurante. Eppure, la tensione è costante. Una jeep militare che passa, una pietra che vola: l'incidente, il dramma, può verificarsi in qualsiasi momento» (Said e Mohr 1979, 16). Le persone in strada sono tutte rappresentate di spalle, e sono ombre con le loro stesse ombre contro la dura luce del sole, il carretto di un venditore di cibo in primo piano, alcuni ragazzi in bicicletta: non riusciamo a riconoscere nemmeno un volto. Sulla pagina di sinistra si trova un'altra foto, con un soggetto simile ma diverso per luce e disposizione. Non ha didascalie, né cornici, né margini. Sembra tagliata lungo le linee della strada e (forse) di un marciapiede: ancora una volta un venditore di cibo in primo piano, sullo sfondo rimane solo una bicicletta, di cui vediamo solo le ruote. Questa volta due donne si fermano per comprare qualcosa, una di loro tiene in mano la merce appena acquistata, ha un vestito leggero,

come la luce del sole più illuminante e dolce della foto precedente, ci mostra il suo volto, l'altra donna è nascosta dietro di lei. Il testo che segue la prima foto non sembra avere un legame referenziale: riguarda la questione dell'identità e di quanto sia difficile mantenerla in esilio, cioè una volta che si è stati costretti ad attraversare le frontiere e poi queste sono state chiuse. Anche per coloro che sono rimasti, ad esempio nei territori occupati, la situazione non è più semplice, possono solo essere «stranieri residenti».

La seconda foto, invece, è immersa in un testo che, pur rimanendo malinconico, lascia emergere spazi di resilienza e resistenza nelle vite dei palestinesi:

I venditori ambulanti di torte o di mais sono ancora lì, a disposizione di chi li osserva, e stuzzicano ancora l'appetito. Sembrano viaggiare non solo da un luogo all'altro, ma da un'epoca precedente a quella attuale, portando con sé la stessa clientela – le ragazze e i ragazzi, il ciclista che torna a casa, lo studente o l'impiegato che bighellona – di tanto in tanto [...] Il lussuoso piacere dell'assaggio [...] supera il semplice atto del mangiare e apre davanti a noi il [...] gusto del cibo non legato ai pasti, al nutrimento, alla routine. Ma quale distanza mi separa ora dalla concretezza di quella vita. Quanto facilmente si viaggia nelle fotografie e quanto è possibile sospendere le barriere che mi tengono lontano dalla scena che ritraggono. (ivi, 17-18)

Se da un lato i confini creati da altri Stati costringono i palestinesi allo sfollamento, dall'altro l'assenza di confini propri, di una propria nazione, espone i palestinesi a una costante vulnerabilità, particolarmente evidente quando si parla di bambini. Questa considerazione, tuttavia, non porta ad alcun "approccio umanitarista". Lo stesso espediente retorico fa emergere quest'altro aspetto della stessa questione.

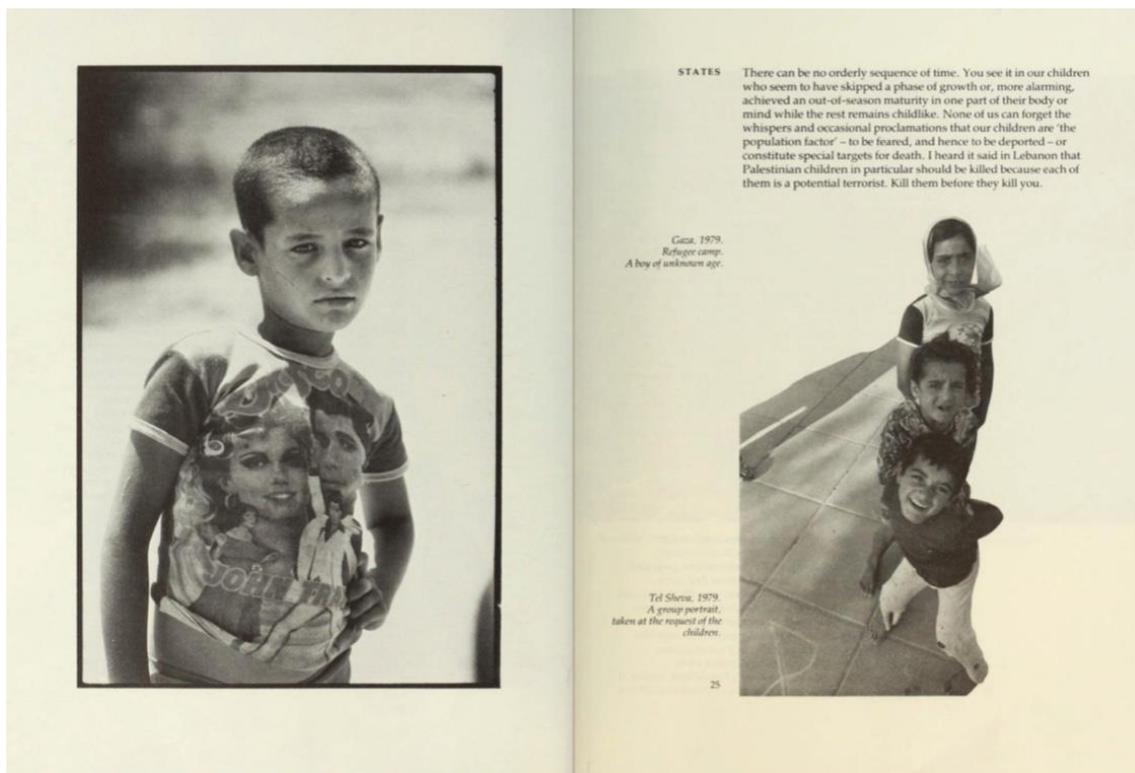


Figura 2: Gaza/Tel Sheva, in E. Said e J. Mohr, *After the Last Sky* (1979), pp. 24-25.

La foto incorniciata a sinistra mostra «un ragazzo di età sconosciuta» in un campo profughi di Gaza, nel 1979, come recita la didascalia di Mohr. Non è visibile alcuno sfondo, è impossibile vedere qualcosa del contesto in cui vive. Tuttavia, ciò che conta è il suo volto, che vediamo molto bene: con qualche cicatrice qua e là, capelli corti e tagliati, un'espressione incredibilmente triste sul viso, uno sguardo molto maturo negli occhi. Quello che ci colpisce di più è la sua maglietta, una maglietta molto popolare che riporta le immagini di John Travolta e Olivia Newton-John e i film più popolari dell'epoca. Said spiega così il contenuto della pagina precedente: «Al 'qualcosa' mancante si sovrappongono nuove realtà. Viaggi in aereo e conversazioni telefoniche nutrono e collegano i fortunati: i simboli di una cultura pop universale avvolgono i vulnerabili» (ivi, 23). Nell'altra pagina, l'immagine è stata ritagliata e questa volta mostra i ritratti di tre bambini. A differenza della precedente, uno spirito infantile e spensierato caratterizza questa immagine, anche se gli abiti dei bambini rivelano che non vivono in condizioni facili o felici, e la spensieratezza infantile non

è distribuita equamente sui loro volti. Anzi è ordinata secondo l'altezza (e probabilmente in base all'età), i bambini mostrano di perdere gradualmente quell'allegria immotivata: se, infatti, il più piccolo ride spensierato, la ragazza al centro è piuttosto accigliata, quella in piedi e quella più grande, già velata, ride appena. L'ombra di un adulto chiude in obliquo l'immagine e pone un confine tra l'ombra e la luce.¹¹ Tuttavia, il testo con cui questa immagine in qualche modo si fonde, non ha nulla a che fare con la spensieratezza della gioventù e con i sentimenti di speranza. Non indulge a nessuna tentazione umanitaria, anzi è molto tagliente e ci mette di fronte a tutta la spietata crudeltà della questione dei bambini nei campi profughi, del loro destino e del modo in cui vengono percepiti:

Non può esistere una sequenza ordinata del tempo. Lo si vede nei nostri figli che sembrano aver saltato una fase della crescita o, cosa più allarmante, hanno raggiunto una maturità fuori stagione in una parte del corpo o della mente mentre il resto rimane infantile. Nessuno di noi può dimenticare i sussurri e gli occasionali proclami secondo cui i nostri figli sono "il fattore popolazione" - da temere, e quindi da deportare - o costituiscono obiettivi speciali per la morte. Ho sentito dire in Libano che i bambini palestinesi in particolare dovrebbero essere uccisi perché ognuno di loro è un potenziale terrorista. Uccideteli prima che loro uccidano voi. (ivi, 25)

Le ultime frasi ci portano al "tema di confine" della criminalizzazione dei palestinesi (ma più ampiamente di tutti i rifugiati e i migranti). È naturalmente un tema principale e probabilmente quello che pone il rapporto tra immagine e testo nel modo più problematico ma anche (forse) riuscito di porre una contro-narrazione. Già all'inizio del libro Said affronta la questione della rappresentazione dei palestinesi e degli stereotipi ad essa legati: «pronunciate la parola 'terrore' e un uomo con kaffiah e maschera e con un kalachnikov in mano, balza immediatamente agli occhi» (ivi, 4). Questa affermazione mostra come un'immagine fisica (*picture*) si trasformi in una mentale (*image*) attraverso l'uso della parola. Questo stesso processo e il continuo

¹¹ La didascalia di questa fotografia è degna di nota: «Tel Sheva, 1979. Un ritratto di gruppo, scattato su richiesta dei bambini» (Said e Mohr 1979, 25). Il fatto che Mohr sottolinei che i bambini hanno chiesto di essere fotografati è significativo dal punto di vista dell'agency e della soggettivazione, che affronteremo tra poco. Un tema particolarmente sensibile nel campo degli studi sulle migrazioni, soprattutto negli studi che si occupano della "spettacularizzazione" dei fenomeni migratori (cfr. Mazzara 2019).

rimando di immagini e linguaggio sono alla base della formazione degli stereotipi. Mitchell definisce gli stereotipi come:

Gli schermi sociali che circolano attraverso i registri sensoriali dal visibile all'udibile e... tipicamente si nascondono come modelli cognitivi trasparenti, iperleggibili e invisibili di pregiudizio [lo] stereotipo è più efficace [...] quando rimane non visto, inconscio, disconosciuto, un sospetto in agguato sempre in attesa di essere confermato da una nuova percezione. (Mitchell 2005, 296).

Lo schermo sociale dello stereotipo, che funziona attraverso la continua ripetizione verbale e visiva, fa sì che gli osservatori vedano nelle immagini ciò che già sanno, ciò che vogliono vedere. Come rispondere a questa icona indesiderata? Una scelta potrebbe essere quella dell'iconoclastia, del rifiuto, dell'esclusione delle immagini riconducibili a questa icona. Ma Said e Mohr scelgono un'altra strada, quella della contro-narrazione, della moltiplicazione di immagini formalmente riconducibili allo stereotipo, ma che mostrano significati completamente diversi. Questo avviene per lo più mostrando «uomini in kaffiyah» ma dall'aspetto tutt'altro che minaccioso, anche senza rinunciare a un simbolo identitario caratterizzato da pregiudizi e stereotipi.

Un altro modo retorico e sostanziale di resistere ai pregiudizi, che è probabilmente l'obiettivo principale del libro, è “semplicemente” quello di mostrare uomini comuni (per lo più padri), in contesti di vita quotidiana comuni, a volte anche in contesti ostili.

Mostrare le donne è altrettanto importante. Come sottolinea Mitchell, in questo libro c'è anche una questione di genere, molto complessa. In *After the Last Sky*, Said e Mohr attribuiscono un ruolo centrale alle donne: il capitolo centrale del libro, non a caso dedicato agli Interni, è fondamentalmente “abitato” dalle donne, che sono le vestigia della tradizionale divisione del lavoro, le custodi dell'identità associata alla casa e alla terra, le custodi degli interni palestinesi ovunque nel mondo. Come nel *photo-essay* più importante, *Camera chiara* di Barthes, Said cerca la foto perduta di sua madre per tutto il libro. Eppure «Said riconosce un'assenza critica di donne» nella rappresentazione dei palestinesi. L'icona ufficiale è quella della «mascolinità

automatica», del terrorista che può sentirsi al tempo stesso punito e rimproverato dalla «disciplina prolungata del lavoro femminile» (Mitchell 1994, 317).

Molte altre questioni emergono dalla lettura di *After the Last Sky*: agency e sorveglianza, umanità e vittimizzazione, e sullo sfondo la questione principale dell'esilio, ma anche il ruolo degli intellettuali palestinesi (alcuni in particolare) e quello di alcuni "politici" (alcuni in particolare), il ruolo dell'urbanizzazione e degli insediamenti, la questione del lavoro per i palestinesi.

Purtroppo, non abbiamo spazio qui per affrontarli. Tuttavia, due immagini di donne mi sembrano particolarmente significative per chiudere la nostra analisi. Sono allo stesso tempo molto simili e molto diverse: entrambe appartengono al layout che lascia la foto incorniciata da sola su un luogo vuoto; entrambe sono rappresentate in primo piano e guardano dritto nell'occhio della macchina fotografica; entrambe appoggiano la testa su una mano, anche se la seconda lo fa in modo molto malinconico; rappresentano due donne maggiorenni, ma appartengono a due sezioni diverse del libro (*Interni, Passato e futuro*); le espressioni sui loro volti sono molto diverse.

La prima ha una storia particolare: «Ecco un altro volto di donna segnato dalla familiarità degli anni, che nasconde una vita di episodi [...] è un volto, pensai la prima volta che lo vidi, della nostra vita in casa. Sei mesi dopo mostravo le foto a mia sorella: "Ecco la signora Farraj", disse. In effetti, era proprio così» (Said e Mohr 1979, 84).

Questa signora era in qualche modo legata alla famiglia di Said, ma lui non la vedeva da trent'anni e, quando la riconosce quell'immagine diventa qualcosa di diverso: una mappa di connessioni di persone familiari e non, di luoghi, di storie, persino di segreti a cui la superficie della fotografia cerca di dare una spiegazione: "È una persona reale - palestinese - con una storia reale all'interno della nostra. Ma non so se la fotografia possa, o riesca, a dire le cose come sono realmente". (*ibidem*)

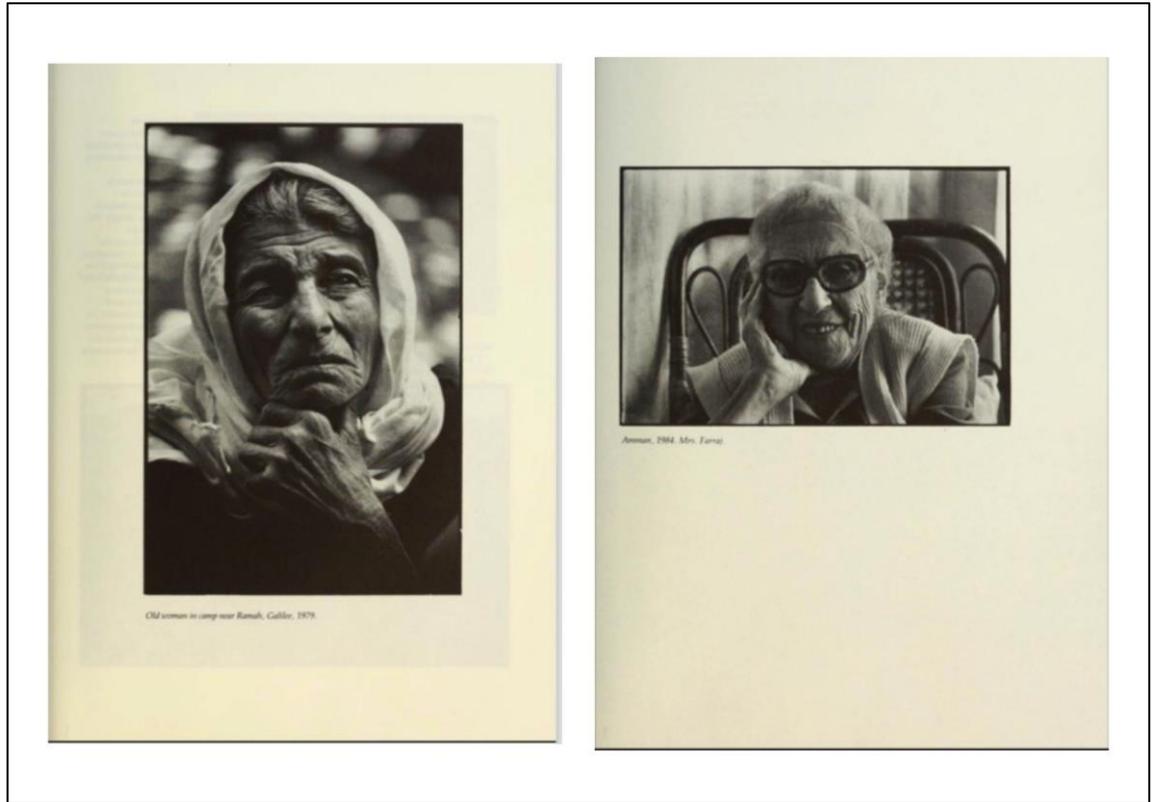


Fig. 3: Mrs Darraj and Old Woman, in Said e Mohr, *After the Last Sky* (1979), pp. 163, 85.

La seconda donna non ha né una storia né un nome, sappiamo solo che è «Una donna anziana nell'accampamento vicino a Ramah, Galilea 1979» (ivi, 163), ma possiamo percepire nella bellezza della foto che con tutte quelle linee anche il suo volto è una mappa di connessioni di persone familiari e non, di luoghi, di storie, persino di segreti a cui la superficie della fotografia cerca di dare una spiegazione, ma nessuna descrizione, nessun testo, nessuna parola è esplicitamente dedicata a lei, il testo si è arreso all'immagine.

L'opera di Said e Mohr mette in scena una lotta per la rappresentazione e la narrazione della realtà palestinese, sfidando ostacoli politici e, anche, burocratici. In questo contesto, l'uso del fototesto come forma espressiva emerge come un potente mezzo di comunicazione che supera ciò che testo o immagine da solo o da sola potrebbero mostrare. Soltanto un approccio ibrido come quello di Said e Mohr può davvero narrare storie di spossessamento e resistenza, mantenendo una tensione tra il soggettivo e l'oggettivo. La loro opera non solo documenta le condizioni dei

palestinesi ma offre anche una riflessione critica sul ruolo dei media e sulla percezione degli stessi palestinesi nel mondo. Il “doppio sguardo” di *After the Last Sky*, a un tempo interno ed esterno, fornisce una prospettiva unica sulla realtà vissuta e percepita dei palestinesi, resistendo alla riduzione di una questione complessa a stereotipi, creando uno spazio per una comprensione più profonda che abbraccia la complessità dell'identità, dell'esilio e della sopravvivenza. La loro collaborazione diventa quindi un atto di testimonianza e di sfida, una narrazione alternativa che si oppone alle rappresentazioni dominanti e offre una visione più umana e completa della realtà palestinese.

Bibliografia

- Abdo, Nahla, Masalha, Nur (2019), *An Oral History of the Palestinian Nakba*, London, Zed Books.
- Amit, Karin (2009), *Determinants of Life Satisfaction Among Immigrants from Western Countries And From The FSU in Israel*, «Social Indicators Research», vol. 96, n° 3, pp. 515–534.
- Amoruso, Francesco, Pappé, Ilan, Richter-Devroe, Sophie (2019), *Introduction: Knowledge, Power, and the 'Settler Colonial Turn' in Palestine Studies*, «Interventions», vol. 21, n° 4, pp. 451–463.
- Avraham, Eli, Ketter, Eran (2015), *Branding Acre City as a Shared Space*, Haifa, University of Haifa Press.
- Baetens, Jan (2015), *The Photographic Novel*, in Gabriele Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality: Literature, Image, Sound, Music*, Berlin, München, Boston, De Gruyter, pp. 219-239.
- Berger, John, Mohr, Jean (1975), *A Seventh Man*, London-New York, Verso.
- Berger, John, Mohr, Jean (1982), *Another Way of Telling. A possible theory of Photography*, New York, Vintage Books.
- Blatman, Naama, Sabbagh-Khoury, Areej (2022), *The Presence of The Absence: Indigenous Palestinian Urbanism In Israel*, «International Journal of Urban and Regional Research», vol. 47, n° 2, pp. 119-128.
- Bellow, Saul (1976), *To Jerusalem and Back*, New York, Penguin Books.
- Cometa, Michele, Coglitore, Roberta (dir.) (2016), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 69-115.
- Darwish, Mahmoud (2003), *Unfortunately, It Was Paradise: Selected Poems*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Darwish, Mahmoud (2010), *Journal of an Ordinary Grief* [1973], New York, Archipelago Books.
- Dorai, Mohamed Kamel (2002), *The Meaning of Homeland for the Palestinian Diaspora Revival and Transformation*, in Nadjé Al-Ali and Khalid Koser (eds.), *New Approaches To Migration? Transnational Communities and The Transformation Of Home*, London, New York, Routledge, pp. 87-95.
- Erakat, Noura (2021), *Beyond Discrimination: Apartheid is a Colonial Project and Zionism is a Form of Racism*, «EJIL» [Online], 5th July; URL: <https://www.ejiltalk.org/beyond-discrimination-apartheid-is-a-colonial-project-and-zionism-is-a-form-of-racism/> (ultimo accesso: 16 gennaio 2024).
- Hawley, John C. (2006), *Edward Said, John Berger, Jean Mohr: In Search of an Other Optic*, in Silvia Nagy-Zekmi (ed.), *Paradoxical Citizenship. Essays on Edward Said*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Lexington Press, pp. 203–210.

- Huber, Daniela (2021), *The International Dimension of the Israel-Palestinian Conflict. A Post-Eurocentric Approach*, New York, State University of New York Press.
- Marcenò, Serena (2005), *Le tecnologie politiche dell'acqua. Governance e conflitti in Palestina*, Milano, Mimesis.
- Mazzarra, Federica (2019), *Reframing Migration. Lampedusa, Border Spectacle and Aesthetics of Subversion*, Oxford, New York, Peter Lang.
- Mesch, Gustavo S. (2002), *Between Spatial and Social Segregation Among Immigrants: The Case of Immigrants From The FSU In Israel*, «International Migration Review», vol. 36, n° 3, pp. 912-934.
- Mignano, Valentina (2016), *Per una fotografia alternativa. Scrittura e immagine in "Un settimo uomo" di John Berger e Jean Mohr*, in Michele Cometa e Roberta Coglitore, *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 137-162.
- Mitchell, William John Thomas (1994), *Picture Theory. Essays in Verbal and Visual Communication*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Mitchell, William John Thomas, Said, Edward W. (1998), *The Panic of the Visual: A Conversation with Edward W. Said*, «Boundary 2», vol. 25, n° 2, pp. 11-33.
- Morris, Wright (1982), *Photographs and Words*, Friends of Photography, Carmem.
- Pala, Mauro (2015), *Il silenzio della terra e dei volti: censura e narrazioni in "After the Last Sky" di Edward Said*, «Between», vol. V, n° 9 (Maggio), a cura di Antonio Bibbò, Stefano Ercolino e Mirko Lino, pp. 1-24; URL: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1842>.
- Qabaha, Ahmad, Hamamra, Bilal (2001), *The Nakba Continues: The Palestinian Crisis from the Past to the Present*, «Janus Unbound: Journal of Critical Studies», vol. 1, n° 1, pp. 30-42.
- Said, Edward W. (1978), *Orientalism*, New York, Vintage.
- Said, Edward W. (1979), *The Question of Palestine*, New York, Vintage Books.
- Said, Edward W., Mohr, Jean (1986), *After the Last Sky. Palestinian lives*, New York, Toronto, Pantheon books.
- Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador.
- Strand, Paul, Newhall, Nancy (1950), *Time in New England*, New York, Oxford University Press.
- White, Hayden (1980), *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, «Critical Inquiry», vol. 7, n° 1, pp. 5-27.

Nota biografica

Valeria Cammarata è professoressa associata di Letterature comparate, Gender Studies e Studi culturali presso l'Università degli studi di Palermo. I suoi principali temi di ricerca sono legati al rapporto tra letteratura e cultura visuale e alla questione femminista all'interno delle pratiche dello sguardo. È responsabile scientifico del progetto *Migrants* per l'Università degli studi di Palermo. Tra le sue pubblicazioni: *Donne al microscopio. Un'archeologia dello sguardo femminile* (ETS, 2013); *Breve storia femminile dello sguardo* (Istituto Poligrafico Europeo, 2014).

valeria.cammarata@unipa.it

Come citare questo articolo

Cammarata, Valeria (2024), *Narrazioni incrociate. La Palestina raccontata da E. W. Said e J. Mohr*, «Scritture Migranti», a cura di Silvia Baroni e Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. 1-24.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

POUR UNE ODYSSEE SANS RETOUR
MÉMOIRE DE LA TRAVERSÉE COLLECTIVE AU FÉMININ SOUS LA PLUME DE SYLVIE KANDÉ ET DE
JULIE OTSUKA

Oriane Chevalier

L'épopée *La quête infinie de l'autre rive* de Sylvie Kandé et le roman *The Buddha in the Attic* de Julie Otsuka accueillent la mémoire collective de femmes tombées dans l'oubli en retraçant leur épreuve de la traversée maritime. Cet article se demande comment l'écriture de la traversée favorise la constitution d'une mémoire collective tout en renouvelant les représentations des migrantes. La narration chorale d'Otsuka et la polyphonie textuelle de Kandé s'articulent ainsi à l'expérience individuelle, chaque passagère étant plongée dans un entre-deux géographique et identitaire qui nécessite un double mouvement de déconstruction et de construction de soi. Si le périple odysseéen est motivé par le retour au pays natal, les passagères de Kandé et d'Otsuka s'embarquent pour un aller simple vers l'inconnu et sont contraintes de se forger une nouvelle identité au fil d'une traversée éprouvante. Enfin, cet article démontre que l'écriture de la traversée participe à la reconfiguration du registre épique notamment à partir de nouvelles figures héroïques féminines mais aussi d'une esthétique « traversière » qui nécessite une définition.

Mots clés

Mémoire collective ; Femmes migrantes ; Traversée maritime ; Julie Otsuka ; Sylvie Kandé.

AN ODYSSEY OF NO RETURN
THE FEMALE MEMORY OF COLLECTIVE CROSSING BY SYLVIE KANDÉ AND JULIE OTSUKA

Sylvie Kandé's epic *La quête infinie de l'autre rive* and Julie Otsuka's novel *The Buddha in the Attic* embrace the collective memory of forgotten women by recounting their ordeal of sea crossing. This paper examines how writing about sea crossing takes part in the construction of a collective memory, while renewing the representations of female migrants. Otsuka's choral narration and Kandé's textual polyphony are thus articulated with individual experience, as each passenger is plunged into a geographical and identity in-between that requires a double movement of self-deconstruction and construction. While the odyssey journey is motivated by a return to the native land, Kandé and Otsuka's passengers embark on a one-way journey into the unknown, forcing them to forge a new identity over the course of a harrowing crossing. Finally, this work demonstrates how writing about the maritime crossing contributes to the reconfiguration of the epic register, notably through new female heroic figures, but also through an aesthetic of the "crossing" that needs to be defined.

Keywords

Collective Memory; Migrant women; Sea Crossing; Julie Otsuka; Sylvie Kandé.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18976>

POUR UNE ODYSSEE SANS RETOUR
MÉMOIRE DE LA TRAVERSÉE COLLECTIVE AU FÉMININ SOUS LA PLUME
DE SYLVIE KANDÉ ET DE JULIE OTSUKA

Oriane Chevalier

Car chaque vie noyée est pierre précieuse
qui va joncher le fond de l’océan
Sylvie Kandé, *La quête infinie de l’autre rive*

And was anybody listening to us anyway?
Did anybody care?
Julie Otsuka, *The Buddha in the Attic*

Si l’imaginaire odysseéen est fréquemment exploité dans la littérature contemporaine pour décrire la traversée des migrants¹, les figures féminines y demeurent minoritaires² et sont souvent représentées comme des Pénélopes attendant le retour de leurs maris depuis le rivage. Pourtant, les migrantes représentent 20% des arrivées maritimes en Europe³ et 50% des corps identifiés suite à des naufrages en Méditerranée (Schmoll 2020, 9). De même, un siècle avant l’intensification des migrations méditerranéennes, ce sont plus de dix mille femmes japonaises qui migrent vers les États-Unis pour rejoindre leurs futurs maris (Tanaka 2004, 116). Alors que l’odyssée de ces équipages féminins a progressivement sombré dans l’oubli, en 2011 paraissent deux ouvrages qui rendent hommage aux traversées entreprises par ces femmes, de différentes époques et dans divers espaces maritimes. Sylvie Kandé publie une épopée en trois chants intitulée *La quête infinie de l’autre rive* qui décline d’abord la traversée du peuple mandingue vers l’Amérique en 1311 puis la traversée méditerranéenne de migrants et migrantes anonymes à l’époque

¹ Les pièces de théâtre à ce sujet ne cessent de se multiplier depuis *Le Dernier Caravansérail (Odyssees)* d’Ariane Mnouchine en 2003 et de nombreux romans contemporains se nourrissent également de l’imaginaire odysseéen : songeons par exemple à *Eldorado* de Laurent Gaudé (2006).

² Les quelques figures de migrantes que nous pouvons relever se trouvent principalement au théâtre comme dans *Lampedusa Beach* (2007) de Lina Prosa, pièce dans laquelle Shauba meurt noyée, ou encore dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2009) d’Angélica Liddell, qui décrit notamment l’accouchement d’une femme après son naufrage.

³ Selon l’Organisation internationale pour les migrations.

contemporaine⁴. La même année, Julie Otsuka fait paraître *The Buddha in the Attic* aux États-Unis. Son roman relate la trajectoire des *picture brides*⁵, ces femmes japonaises envoyées au début du XX^e siècle aux États-Unis pour se marier avec des émigrés japonais déjà installés et qu'elles ne connaissent qu'à travers une photographie.

Chacune de ces deux œuvres accueille ainsi la mémoire collective de femmes tombées dans l'oubli en retraçant l'épreuve de leur traversée. Cette épreuve est représentée à travers la mémoire corporelle et sensorielle des migrantes, notamment dans une écriture épousant le mouvement nauséux de la houle. Les voix féminines s'unissent ainsi pour décrire cette traversée douloureuse, que ce soit à travers une écriture chorale pour Otsuka ou une polyphonie textuelle pour Kandé. Or, contrairement à Ulysse dont l'aventure est orientée par le retour au pays natal, ces migrantes prennent la mer dans un aller sans retour. Pour Piotr Sadkowski, le retour dans l'aventure odysseenne permet la « reconstruction » de l'« identité désintégrée suite à l'exil et au déracinement » (2011, 45) : sans perspective de retour, qu'advient-il de l'identité de ces femmes durant la traversée ? Face au déchirement identitaire reflétant la position de l'entre-deux géographique auquel les passagères sont confrontées, il semblerait qu'un métissage linguistique et culturel voie progressivement le jour. Au fil de l'écriture de la traversée, les migrantes se confectionnent même de nouveaux modèles héroïques féminins qui leur permettent de s'extraire non seulement du collectif mais aussi de l'anonymat. De plus, la traversée est non seulement vécue par des femmes mais également relatée par des voix féminines qui, en s'appropriant le registre épique, renouvellent l'esthétique de la traversée. Dès lors, il convient de définir ce renouvellement de l'écriture de la traversée qui s'émancipe des modèles antiques de l'épopée tout en offrant une transgénéricité et un entrelacement de pratiques artistiques.

⁴ Cet article se concentre sur les figures féminines parmi l'équipage.

⁵ Si le destin des *picture brides* a déjà inspiré plusieurs romans, notamment *Picture Brides* de Yoshiko Uchida en 1987 qui porte sur la vie d'une *picture bride* fictive, l'œuvre de Julie Otsuka se distingue par sa narration chorale, embrassant une destinée collective.

*La mémoire féminine d'une traversée collective**Les sources de la mémoire*

Pour reconstituer cette mémoire féminine, Sylvie Kandé et Julie Otsuka se sont attelées à un travail de documentation s'appuyant à la fois sur des archives et des témoignages. La correspondance et les photographies qui accompagnent les *picture brides* lors de la traversée correspondent aux sources matérielles qu'Otsuka a consultées, ce travail d'archive étant complété par la lecture de nombreux ouvrages historiques portant sur l'immigration japonaise aux États-Unis que l'écrivaine énumère dans ses remerciements (2012, 131-132). Dans son « Avant-Propos », Kandé adapte quant à elle un extrait du *Masalik al-absar fi mamalik al-amsar*⁶ qui rapporte la parole de Mansa Musa, souverain de l'empire du Mali au XIV^e siècle. Dans cet extrait, Mansa Musa explique que son prédécesseur, Aboubakar II, avait souhaité « découvrir l'extrême limite de l'Océan » (Kandé 2011, 13) et s'était donc embarqué, accompagné de toute sa cour et de deux mille bateaux, pour une traversée sans retour. Les deux premiers chants de l'épopée offrent ainsi deux issues, l'une historique l'autre utopique, de cette traversée de l'Atlantique : si, dans le premier chant, l'équipage connaît une issue funeste, dans le second, Kandé réécrit l'histoire en faisant accoster Aboubakar II en Amérique, plus d'un siècle avant Christophe Colomb. Enfin, Sylvie Kandé explique s'être « intéressée de très près aux récits de rescapés ainsi qu'aux rapports de sauveteurs et de témoins » (Mazauric 2012, 205) afin de représenter la traversée de la Méditerranée du troisième chant. Contrairement à Otsuka qui peut s'appuyer sur des archives matérielles, Kandé exploite essentiellement des témoignages oraux qui s'inscrivent dans une forme d'« ethnographie des survivantes » (Schmoll 2020, 12). Ces sources orales expliquent l'emploi de nombreux phatèmes recréant la fluidité d'un témoignage et contrant le discours eurocentré de la presse qui, dans le troisième chant, résume le naufrage de l'embarcation à une « menace sur le tourisme » et à une

⁶ Cet ouvrage a été rédigé par Ibn Fadlallah al-Umari (1301-1349), un historien arabe né à Damas qui a rencontré l'empereur du Mali, Mansa Moussa, au Caire.

« offense » pour la plage et les plaisanciers (Kandé 2011, 105-106). Les deux écrivaines exploitent ainsi des sources orales ou matérielles pour forger une mémoire collective.

La mémoire du corps : une traversée épique ou nauséuse ?

Si le témoignage oral et l'archive constituent une source majeure de l'écriture mémorielle pour Kandé et Otsuka, elles accordent également une place importante à la mémoire du corps qui se fait témoin de la traversée. Cette mémoire du corps se manifeste notamment à travers le tiraillement des seins de la mère dans le troisième chant de Kandé : l'identité maternelle est rappelée par une manifestation corporelle qui signale le déchirement non seulement avec l'enfant abandonné mais aussi, par métonymie, avec le pays d'origine. Or, ce tiraillement envahit progressivement tout le corps maternel, des seins jusqu'aux chevilles :

elle sut au soudain tiraillement de ses seins
que son petit enfant resté en ville avait faim
Et voilà que l'angoisse vrille son ventre qui se répand
de la soie de ses cuisses à ses chevilles qui flanchent (ivi, 91)

Dans *Les Damnées de la mer*, Camille Schmolli définit avant tout la traversée des migrantes comme une « expérience corporelle » (2020, 198). À bord du bateau vers San Francisco, les passagères dorment ainsi sur des matelas « jaunis par les taches d'autres voyages, d'autres vies » (Otsuka 2012, 12), la vie des migrantes se résumant à une tache laissée par le corps. L'importance du corps au cours de la traversée se manifeste, en outre, dans la reconstitution de l'ambiance sensorielle à travers une énumération des maux endurés par les *picture brides* : « Bedbugs. Lice. Insomnia. » (ivi, 10). Ces phrases uninominales décrivent une sorte de gradation dans la douleur qui progresse du corps, tourmenté par les punaises de lit, vers l'esprit, torturé par l'insomnie. Otsuka exploite également l'ouïe à travers des bruits lassants qui pénètrent jusqu'aux rêves des passagères, comme en témoigne l'enchevêtrement d'allitérations et d'assonances dans le passage suivant : « The constant dull throb of the engine, which worked its way even into our dreams » (*ibidem*). Les différents fluides corporels, allant des vomissements à l'urine, accentuent l'aspect éprouvant de cette traversée à travers des odeurs qui ne cessent de tourmenter les passagères. De même, dans *La*

quête infinie de l'autre rive, les membres de l'équipage sont réduits à consommer leur propre urine, cette « eau fatale » qui « leur ronge la gorge » (101) : la synesthésie convoque à la fois odorat et goût pour le lectorat qui se retrouve balloté dans une traversée sensorielle nauséuse.

En plus de reconstituer l'ambiance sensorielle à travers la mémoire du corps, les textes de Kandé et d'Otsuka progressent sur un mode itératif et accumulatif ce qui reproduit la cadence des flots. Dans *The Buddha in the Attic*, l'effet d'accumulation est rendu par les polysyndètes en « and » ou inversement par les énumérations fonctionnant par asyndète. À ces énumérations s'ajoutent de nombreuses répétitions qui semblent mimer la cadence des vagues : le syntagme « SOME OF US », dont la typographie en majuscule attire le regard, est non seulement répété mais également repris sous la forme de variations telles que « the youngest of us », « the oldest of us » puis « one of us ». Ces syntagmes, actualisés par un article partitif, mettent successivement différentes femmes au premier plan ce qui organise l'énumération tout en insistant sur le mode itératif du récit. Le corps des femmes semble même épouser le mouvement des vagues : « Bodies tossed and turned beneath the blankets. The sea rose and fell » (ivi, 4). Ce flux et ce reflux se manifestent en outre dans les activités quotidiennes à bord du bateau, notamment à travers le chiasme entre « same » et « every day » dans le passage suivant : « ON THE BOAT we ate the same food every day and every day we breathed the same stale air » (ivi, 12). Cette progression sur le mode itératif est également présente dans l'épopée de Kandé où nous relevons de nombreuses répétitions difractées parmi les vers libres. De plus, dans le premier chant, la griotte⁷ accorde son instrument avant de déclarer : « voyez je rime et vous ramez » (Kandé 2011, 22). La paronymie entre rimer et ramer entrelace l'écriture poétique avec les mouvements répétitifs des pagaies. De plus, le rythme des vers semble mimer la cadence de la traversée tandis que le lecteur, bousculé par le ressac, s'accroche « au rythme impressionnant du récit, porté par les flots langagiers

⁷ En Afrique de l'Ouest, les griots et les griottes constituent une caste de poètes musiciens chantant les louanges de personnages héroïques.

de Sylvie Kandé [...] » (Harzoune 2011, 156). Oscillant entre rythme épique et nauséux, les deux écrivaines rythment ainsi la mémoire collective à partir du bercement des flots.

Forger une mémoire collective pour les sans-voix

Kandé et Otsuka sont également confrontées à la difficulté de faire un témoignage articulant collectivité et individualité. Même si l'écriture du « nous » est l'un des principaux enjeux de l'écriture d'Otsuka, celle-ci ne s'arroge pas le rôle de porte-parole : ce « nous » laisse au contraire une liberté à chaque « je » qui le compose. Dans l'œuvre de Kandé, en revanche, le choix pronominal est plus fluctuant puisqu'elle a recours à la totalité des pronoms personnels ce qui crée une polyphonie textuelle faisant entendre des voix diverses, de genres et d'âges différents : la collectivité n'évacue donc pas l'individualité. Comme le fait remarquer Jean-Claude Kaufmann (2004), on ne peut pas penser l'un sans penser l'autre et il faut donc articuler l'identité individuelle et l'identité collective. Au cours d'un entretien, Sylvie Kandé a ainsi justifié ce recours à la polyphonie : « Qui a le droit de raconter l'histoire ? Peut-on manipuler le drame des autres à des fins esthétiques ? Voilà en art de véritables motifs d'angoisse. En manière de parade à l'inauthenticité [...] on multipliera les voix qui captent un peu de leur vérité » (Kandé et Bertho 2019, 190). L'alternance des voix collectives et individuelles s'articule également sous la plume d'Otsuka qui insère des passages en italiques à la première personne du singulier dans le récit collectif du « nous ». Le discours direct libre, souligné par la typographie en italique, signale ainsi le passage à une voix individuelle, ce qui rappelle d'une certaine façon l'alternance du chœur et du coryphée dans le théâtre grec antique.

Malgré la dimension collective de l'écriture, certaines figures féminines anonymes s'extraitent temporairement de la collectivité pour participer la constitution de la mémoire collective. Par exemple, la figure maternelle du troisième chant de Kandé représente, certes, les mères séparées de leurs enfants mais elle témoigne aussi des violences auxquelles les femmes s'exposent au cours de la traversée puisqu'elle doit rajuster « sa robe dérangée au passage par un vaurien » (ivi, 91). D'autres figures

féminines, restées sur le rivage, sont également intégrées dans la mémoire collective. C'est notamment le cas des sœurs aînées des *picture brides* qui ont été vendues comme geishas par leurs pères : « We dreamed of our older and prettier sisters who had been sold to the geisha houses by our fathers so that the rest of us might eat, and when we woke we were gasping for air. *For a second I thought I was her* » (Otsuka 2012, 5). La voix individuelle en italique souligne l'angoisse de prendre la place de ces sœurs tout en les incluant dans la mémoire collective des migrantes japonaises. De même, Kandé évoque de nombreuses figures féminines qui, bien qu'elles soient restées sur la rive, sont également victimes de la traversée ou du « spectacle de la misère » : elle mentionne ainsi des « coquettes orphelines de leur chair » ou encore des « écorchées vives [...] maudissant l'œuvre de la vague » (Kandé 2011, 97). Cette farandole de femmes anonymes correspond ainsi au « recto du verso » (ivi, 98) de la traversée, c'est-à-dire aux victimes qui font naufrage non en mer mais sur la terre ferme. Kandé et Otsuka cherchent donc, derrière l'anonymat, à préserver la mémoire collective de femmes tombées dans l'oubli. Or, comment se constitue l'identité de ces femmes en pleine mer qui, déracinées de leur pays d'origine, n'ont pas encore atteint l'autre rive ? Comment se définir au cours de la traversée maritime, espace par excellence de l'entre-deux ?

Le flottement identitaire : (dé)construction de soi dans un aller sans retour

La quête identitaire dans les eaux troubles de l'entre-deux

Dans la mesure où le bateau incarne l'espace d'une transition géographique mais aussi identitaire, la traversée constitue une menace pour l'identité des migrantes, un moment d'entre-deux et de perte de soi. Dans *The Buddha in the Attic*, nous observons ainsi une progression d'ordre géographique. Le texte nous peint d'abord une vision fragmentée du Japon, à travers de nombreux toponymes⁸, puis glisse

⁸ Kyoto, Nara, Yamaguchi, Yamanashi, Tokyo, Kagoshima, Hokkaido, Hiroshima, Biwa, Niigata, Kumamoto, Fukushima, Nagoya (Otsuka 2012, 7-9).

progressivement vers les lettres et les photographies envoyées par les futurs maris, lesquelles sont l'extension métonymique du pays d'arrivée : les États-Unis. Manuel Jobert décrit ainsi une tension entre l'« ancrage déictique », asséné par l'anaphore « ON THE BOAT » en début de paragraphe, et les « espaces fantasmés » (2014, 48) que sont le Japon et les États-Unis. Or, sur cet entre-deux géographique se superpose un entre-deux identitaire qui tourmente les passagères. Même si elles s'efforcent d'oublier leur identité passée⁹, elles sont hantées par la voix de leurs mères (Otsuka 2012, 6-16), par des souvenirs ou encore par des rêves qui les plongent en pleine confusion spatiale. Ainsi, lorsqu'elles sont réveillées en plein milieu de la nuit par le mouvement violent de la houle, les passagères ne savent plus où elles se trouvent : « *Earthquake* was the first thought that usually came to our minds » (ivi, 5). La perception d'un tremblement de terre en pleine mer souligne toute la confusion spatiale qui frappe les *picture brides*, ayant l'impression éphémère d'être de retour au Japon. De même, malgré l'éloignement progressif du Japon au fil du premier chapitre, la terre d'origine est sans cesse désignée par le terme « home » (ivi, 4-18), la distance physique n'empêchant pas la proximité intime et identitaire pour les passagères : à l'arrivée aux États-Unis, l'une d'entre elles déclare d'ailleurs, dans un mouvement régressif, « *I want to go home* » (ivi, 18). De même, dans le troisième chant de Kandé, les membres de l'équipage jettent par-dessus bord leurs « sentiments » liés à l'identité abandonnée sur le rivage car « c'est ce qui pèse le plus lourd » (Kandé 2011, 93) : tout comme pour les *picture brides*, la traversée s'apparente à un deuil de l'identité d'origine. La notion d'« espace fantasmé » (Jobert 2014, 48) s'applique également à l'œuvre de Kandé puisque l'équipage pense accéder à des « châteaux en Espagne » (Kandé 2011, 103) : la poétesse joue ici d'une syllepse de sens puisque les rêves illusoire de l'équipage sont bel et bien des « châteaux en Espagne » tandis que l'embarcation accoste littéralement en Espagne, où tous seront « quarantainés dans [de] vieux donjons » (*ibidem*).

⁹ « Because we were on the boat now, the past was behind us, and there was no going back » (Otsuka 2012, 12).

À cette confusion spatiale, s'ajoute une confusion identitaire qui s'imisce jusque dans le nom des *picture brides* : « Some of us were [...] unable to remember our own names, not to mention those of our new husbands. Remind me one more time, I'm Mrs. Who ? » (Otsuka 2012, 5). Cette incapacité à se souvenir ni de son nom de jeune fille ni de son nom d'épouse plonge les passagères dans un entre-deux identitaire : elles doivent d'abord passer par une déconstruction de leur identité d'origine avant de pouvoir accueillir une nouvelle identité. Dans *The Buddha in the Attic*, les pinceaux, l'encre et les feuilles érigent l'écriture comme unique lien au pays d'origine puisqu'il s'agit du seul moyen pour les passagères de garder contact avec leur famille. De même, dans *La quête infinie de l'autre rive*, le lien au pays d'origine ne tient plus qu'à un coup de fil ou à un SMS par l'intermédiaire du téléphone, lien qui est cependant fragilisé par l'aspect éphémère de sa batterie. Sous la plume d'Otsuka, l'identité d'origine peut également être fragmentée et condensée en une unique poupée ou dans des galets noirs, polis par la rivière qui coulait derrière leur maison (Otsuka 2012, 9). Ces galets, insignifiants au Japon, prennent alors une force affective pour les jeunes femmes tandis que leur identité japonaise réside entièrement dans des objets, à l'extérieur d'elles-mêmes. Le rapport à l'identité matérielle des migrantes japonaises diffère ainsi de celui de l'équipage, dans le troisième chant de Kandé, qui est contraint de « [prendre] la mer à la légère » (2011, 89). Toutefois, l'identité étatsunienne des *picture brides* semble tout autant fragile puisqu'elle n'est accordée que par le mari, ce qui explique le fétichisme autour des photographies, communes à toutes mais différentes pour chacune. Ainsi, les *picture brides* les conservent précieusement dans de minuscules médaillons, dans des bourses de soie, dans l'intimité de leur manche de kimono ou même dans des livres sacrés (ivi, 11). Ce fétichisme apparaît en outre dans l'expression « *picture brides* » puisque l'antéposition du substantif « *picture* » montre que la qualité d'épouse, et par conséquent l'ancrage aux États-Unis, ne résident que dans la photographie. Or, ces objets fétichisés fonctionnent comme des leurres à la fois pour le lectorat et pour l'équipage : à leur arrivée, les passagères découvrent en effet que les photographies de leurs maris sont fausses ou très anciennes et que les lettres ont été rédigées par des professionnels (ivi, 18). La fragilité identitaire des passagères est ainsi

soulignée tantôt par un dénuement matériel dans la traversée de Kandé, tantôt par un fétichisme matériel reposant sur le mensonge dans le cas des *picture brides*.

Une traversée culturelle et linguistique : le métissage identitaire

Ne pouvant se rattacher à une identité matérielle, les passagères se construisent elles-mêmes une nouvelle identité placée sous le signe du métissage culturel et linguistique. Pour rendre compte de ce métissage, l'identité japonaise des *picture brides* est suggérée par le dépouillement extrême de la langue anglaise et par une certaine étrangeté dans les tournures de phrases. Otsuka a ainsi recours à la polysyndète en « and » qui rompt la syntaxe et produit presque un effet d'hyperbate (2012, 8). De ces maladresses syntaxiques peut ainsi résulter un effet comique inattendu comme dans le parallélisme qui articule la phrase : « [the oldest of us] had lost her first husband to the flu, and her second to a younger and prettier woman » (ivi, 8). Le mal causé par la grippe est donc syntaxiquement mis au même niveau que celui causé par une femme plus jeune et plus jolie. De même, Kandé opte pour un style épuré, voire télégraphique, qui élague le langage pour tendre vers une forme minimale, souvent impersonnelle et averbale. Son épopée fait également écho à l'hybridité culturelle prônée par Homi Bhabha (1994) pour qui les langues sont constamment ouvertes à des apports d'autres langues, ce qui permet à la poétesse de remotiver la langue française. Elara Bertho écrit ainsi à propos de *La quête infinie de l'autre rive* :

Sylvie Kandé poursuit cette même passionnante recherche dans la langue : jouer de l'archaïsme, des différentes strates de significations qui ont forgé le français, tout en le connectant aux autres langues du monde, en le tordant, en le confrontant à des emprunts, des abréviations, des créations... (2019, 176)

Les forclusifs désuets de la négation ou encore le cas de régime absolu¹⁰, propres à la langue médiévale, côtoient ainsi des abréviations contemporaines telles que GPS ou HS (Kandé 2011, 103). D'autre part, l'utilisation de l'italique sous la plume de Kandé semble signaler des « translittérations » (Zabus, 1991), c'est-à-dire une parole pensée

¹⁰ « Se jeter à la rescousse le roi » (Kandé 2011, 60). L'ancien français fait l'économie de la préposition « de » dans le cas de régime absolu.

en une langue étrangère et formulée en français, inhibant ces passages d'une certaine étrangeté. Par exemple, l'ultime vers « Il est donc temps à présent que *la parole accoste* » (Kandé 2011, 107) peut d'abord certes représenter métaphoriquement l'épopée comme un *work in progress*, s'écrivant au fil de la traversée, mais l'italique signale également la translittération du proverbe sénégalais « *Báhamin bijaa biya* » qui compare la palabre à « une pirogue qui, après une longue pérégrination sur les eaux, s'arrête sur le rivage » (Diatta 1998, 252). Kandé enrichit ainsi son écriture poétique en superposant des couches sémantiques provenant de différentes langues. De même, dans le troisième chant, le discours direct libre donne directement accès aux « songeries » de la femme qui observe un vol de goélands : « *Puisque la mer n'a pas de branches / où vont donc tous ces oiseaux nicher...* » (Kandé 2011, 91). Il apparaît ainsi que la poétesse écrit en s'auto-traduisant, pense dans une langue et écrit dans une autre, puisque la translittération en italique reprend ici le proverbe créole « *Lamnè pa ni branche* ». Ce procédé translinguistique permet en outre de donner accès aux pensées de la migrante tout en remotivant la langue et en lui conférant une étrangeté féconde d'un point de vue poétique.

Cette hybridité culturelle est également à l'œuvre dans *The Buddha in the Attic* à travers la double épigraphe composée d'un extrait de l'*Ecclésiaste* et de la traduction en anglais d'un haïku de Mizuta Masahide [水田 正秀, 1657-1723]. La citation biblique évoque l'oubli collectif qui touche les *picture brides* tandis que le haïku décrit une grange qui prend feu et dont la destruction permet de voir la lune¹¹. Il s'agit d'un événement autobiographique puisque le poète Masahide écrit ce haïku suite à l'incendie de sa grange en 1668. La lune [*tsuki* 月], dans le dernier vers, symbolise la vérité et le dernier kanji [*kana* 哉] correspond au *kireji* [切れ字] c'est-à-dire au mot césure : utilisé en fin de haïku, ce kanji souligne un sentiment d'émerveillement. L'incendie de la grange peut donc certes renvoyer à la destruction, mais cette destruction émerveille le poète et lui permet d'accéder à une vérité : cette image décrit donc parfaitement la

¹¹ « 蔵焼けて / さはるものなき / 月見哉 » [« Barn's burnt down - / now / I can see the moon. » (Otsuka, 2011)].

progression des *picture brides* qui subissent la destruction d'une partie d'elles-mêmes au cours de la traversée mais aussi la construction d'une nouvelle identité hybride. L'esthétique du haïku se manifeste également dans la prose d'Otsuka, notamment lorsque les passagères observent la mer, « plate comme du verre », et que soudain une baleine « crève la surface avant de disparaître » (2012, 13). Face à cette image frappante, les passagères oublient de respirer : ce passage assume la même fonction que le *kireji* du haïku, qui marque non seulement une césure entre deux images mais aussi un sentiment de surprise, comme si le temps se suspendait, avant d'introduire la parole en italique d'une passagère fournissant la deuxième image : « *It was like looking into the eye of the Buddha* » (*ibidem*). Ainsi, Kandé et Otsuka donnent accès à la parole de l'équipage en la nourrissant d'images et de langues diverses ce qui donne naissance à un métissage identitaire et culturel.

Se construire en tant qu'héroïne au fil de la traversée

Si les traversées étudiées rendent compte d'une mémoire collective, Otsuka et Kandé refusent néanmoins l'essentialisme en ce qu'elles font émerger l'individualité dans le collectif. Otsuka refuse le « féminisme essentialiste » (Rodrigues Monteiro 2018, 3) et décrit au contraire les différentes trajectoires empruntées par les passagères en insistant notamment sur leurs origines et leurs aspirations propres. La narration chorale permet certes de reconfigurer la mémoire collective mais en conciliant « simultanément l'uniformité et la diversité » (Yu Zong 2021, 842). Otsuka tend ainsi à déconstruire les modèles traditionnels féminins afin d'ériger de nouveaux modèles qu'endossent les passagères. Même si l'incipit présente d'abord les *picture brides* comme « vierges » (2012, 3) pour la plupart, ce qui répond à l'idéal de la femme chaste dans la société japonaise, les pages suivantes décrivent au contraire les expériences hétérosexuelles et homosexuelles des passagères au cours de la traversée. Se conformer aux idéaux de chasteté et de fidélité semble même mener certaines passagères à une issue funeste puisque l'une des *picture brides* se jette par-dessus bord après avoir passé la nuit avec un marin, expliquant son geste désespéré par une simple note sur son oreiller : « *After him, there can be no other* » (*ivi*, 15). Cet événement tragique fait notamment écho au *Dit du Genji* [*Genji monogatari* 源氏物語], texte fondateur du

Japon attribué à la poétesse Murasaki Shikibu [紫式部, v.973-v.1014 ou 1025]. Dans le cinquante-et-unième livre intitulé « *Ukifune* » [浮舟], une princesse, ne parvenant pas à choisir entre deux prétendants, écrit des lettres d'adieu avant de se jeter dans le fleuve Uji [Ujigawa 宇治川]. En plus de la filiation intertextuelle entre le destin tragique de cette princesse et celui de la *picture bride*, l'héroïsme au féminin est également renouvelé par plusieurs figures maternelles : celles-ci expriment en effet leur déchirement avec leur fille, restée au Japon, ainsi que leur sentiment de culpabilité pour avoir privilégié leur vie aux dépens de celle de leur fille. Les larmes de la figure maternelle reviennent ainsi à plusieurs reprises au cours de la traversée tandis que le souvenir de ces filles abandonnées continue de hanter les *picture brides* une fois aux États-Unis : « ON THE BOAT we had no idea we would dream of our daughter every night until the day that we died » (ivi, 12). Néanmoins, ces mères affrontent héroïquement le déchirement avec l'enfant puisqu'elles décident du jour au lendemain de sécher leurs larmes en déclarant « That's enough » (ivi, 12) tandis que la figure maternelle dans l'œuvre de Kandé préfère « mordre à belles dents / la chair de son cœur incontinent » (2011, 91) pour ne pas laisser paraître sa douleur. Se distinguant de Pénélope restée sur le rivage auprès de son fils, ces mères endossent un comportement héroïque face à la séparation et luttent avec les modèles traditionnels féminins qui pèsent sur leurs épaules. Emily Yu Zong parle ainsi de « self-mimicry » (2021, 850), c'est-à-dire d'auto-mimétisme, concernant les passagères d'Otsuka qui mettent à distance avec humour les attentes patriarcales de la bonne épouse capable de servir le thé, de rester silencieuse pendant des heures et de feindre l'ignorance en faisant croire à son époux d'« en savoir beaucoup moins » qu'elle n'en sait en réalité (2012, 6). De plus, une des passagères se vante de pouvoir marcher plusieurs kilomètres avec un sac de riz de quatre-vingt livres sur son dos sans jamais transpirer tandis que le reste de l'équipage sait arracher les mauvaises herbes, couper le bois et transporter l'eau (*ibidem*) ce qui met à distance le cliché de l'épouse discrète et passive. Quant aux bonnes manières, elles ne sont de mise que jusqu'au moment où les passagères se mettent en colère et jurent comme des marins. De même, sous la plume de Kandé, les figures féminines adoptent le hurlement comme mode d'expression ce

qui leur permet de couvrir les autres voix et donc de passer au premier plan. Ainsi, lorsqu'un homme déclare à l'équipage « que la fin du monde arrive à marches forcées / dès lors qu'une femme touche au bolon de guerre », la griotte « interrompt cette aigreur d'un hurlement : / Ôte de moi ta bouche vieillard et écoute » (Kandé 2011, 25). Ce hurlement féminin se décline également sous la forme de crachats, de rugissements et de cris. Dans le deuxième chant, lorsque le roi tombe à l'eau et que la confusion règne parmi l'équipage, le cri de Kafuma, la jumelle du roi, interrompt l'agitation :

C'est alors que fuse un cri
 un cri sans nom ni retenue
 celui d'un griffu à l'agonie
 celui d'un arbre qu'on cogne
 celui d'une nécessité qui soudain
 aurait tourné à l'impérieux (ivi, 61)

Bien que ne relevant pas du langage articulé, ce cri est porteur d'une lourde charge sémantique : il laisse cours à la douleur de la figure sororale mais également à l'autorité de la souveraine qui ramène à l'ordre ses sujets. Kafuma s'extraie ainsi de la collectivité par sa bravoure puisqu'elle n'hésite pas à sauter à l'eau pour sauver son frère. Chacune des deux œuvres offre ainsi un éventail de figures héroïques s'extrayant successivement de la collectivité au fil de la traversée. Héroïser les passagères permet de ne les réduire ni à l'anonymat ni à la victimisation puisqu'elles agissent et luttent tout en continuant d'espérer et de suivre leurs rêves propres. Il convient cependant de se demander comment ces nouvelles héroïnes redéfinissent le registre épique dans les œuvres d'Otsuka et de Kandé.

Pour une odysée néo-épique

Une odysée sans retour : quand l'épique bascule dans le tragique

Si les traversées du peuple mandingue et des *picture brides* évoquent le modèle odysseén en ce que l'équipage quitte le pays d'origine pour s'engager dans un périple

en mer, ce trajet diffère de celui d’Ulysse car il s’agit d’un aller sans retour¹². L’écriture de la traversée se détourne de la tonalité élégiaque, propre au chant du retour vers le pays natal, pour affronter une situation de « crise » insoluble (Goyet 2006). Dès lors, le registre épique, renouvelé par Otsuka et Kandé, permet de représenter des crises en mer, fondatrices d’un point de vue identitaire, face auxquelles les passagères adoptent certaines valeurs héroïques de la tradition épique. C’est notamment le cas de la piété filiale dont font preuve la plupart des *picture brides* qui ont pris la mer pour satisfaire leurs parents et n’osent envisager leur retour au Japon de peur de ruiner la réputation de leur famille. La plus jeune des passagères, âgée de douze ans, explique ainsi : « *My parents married me off for the betrothal money* » (Otsuka 2012, 8) tandis que la plus âgée a consacré sa vie à s’occuper de son père invalide. Sous la plume de Kandé, les membres de l’équipage recherchent également la fierté de la figure maternelle puisque leurs exploits permettront, selon la griotte, d’augmenter le nom de leurs mères (Kandé 2011, 38) ce qui fait référence au système matrilineaire de l’Empire du Mali en 1311. Outre cette piété filiale, les passagères savent également faire preuve de camaraderie puisque les deux écrivaines représentent des micro-sociétés féminines se mettant en place au fil de la traversée. Dans son premier chant, Kandé décrit une embarcation de femmes sur laquelle chacune « s’efforce et besogne » en contribuant à l’entretien de la pirogue : « Quatre d’entre elles ont plongé sous la ligne de flottaison / afin de rafistoler la carène / D’autres écopent l’eau qui monte avec des calebasses » (Kandé 2011, 26-27). Cette micro-société féminine apparaît comme autonome, certaines passagères se chargeant de la pêche et d’autres maniant les pagaies : les passagères tiennent ainsi « la vague en respect » tout en se « gauss[ant] » de la mort ou en faisant « moult quolibets sur les hommes » (ivi, 27). Les femmes sont également sollicitées dans la traversée du troisième chant puisque le jeune homme au « sourire de l’Ulysse » qui dirige l’équipage demande à une passagère réputée pour être « accoucheuse du ciel » de faire « tomber la pluie » (ivi, 102) tandis qu’il ordonne à Aissatou d’aller « sous l’eau calfater la carène » (ivi, 103) : un jeu d’intratextualité fait

¹² Ce chant épique du non-retour se distingue ainsi fondamentalement du « chant du retour » qui définit l’épopée selon John Miles Foley (1990).

ainsi dialoguer les femmes du premier chant avec celles du troisième chant, les migrantes du XIV^e et du XXI^e siècles n'hésitant pas à plonger pour réparer la coque de leur embarcation. L'antonomase « sourire de l'Ulysse » met en outre l'accent sur le protagoniste de l'épopée homérique tout en assimilant les passagères à l'équipage odyséen. Parallèlement aux multiples réécritures contemporaines de *L'Odysée*, qui érigent la figure du migrant en héros grec afin de le faire entrer dans la mémoire collective, le voyage en mer de Kandé et d'Otsuka fait émerger un Ulysse au féminin représentant les migrantes comme « des êtres capables de lutter, par-delà leur vulnérabilité » (Lechevalier 2020, 8).

De plus, comme dans l'épopée antique, les passagères en appellent aux dieux pour les protéger des dangers de la traversée. Certaines *picture brides* implorent ainsi la déesse de la compassion Kannon [觀音] pour qu'elle leur vienne en aide (Otsuka 2012, 5). Kandé mentionne également des divinités qui accompagnent la traversée, alternant entre des références mythologiques grecques et africaines. La divinité aquatique Fâro veille ainsi sur Kafuma et son frère jumeau (Kandé 2011, 62) tandis que l'équipage du troisième chant est malmené par des « djinns » (ivi, 99). Il s'en faut cependant de peu pour que l'épique bascule dans une forme de fatalité puisque le nom de Charon est « peint sur la coque » de l'embarcation (*ibidem*) : cette intertextualité mythologique projette alors l'équipage sur le Styx et le dirige tout droit vers les enfers. La présence allégorique de la mort se mêlant à l'équipage est également annonciatrice d'une issue tragique, même si cette allégorie renouvelle les représentations traditionnelles puisqu'elle est décrite « croisant les jambes en sainte-nitouche / Et minaudière » (*ibidem*). Comme l'explique Donia Boubakar au sujet de la Méditerranée, la mer s'apparente à « un espace à la fois épique et anti-épique où le dépassement de soi cohabite avec la tragédie intérieure » (2021, 14). Cette menace tragique se manifeste également à travers la présence féminine qui imprègne les éléments naturels au fil de la traversée. La mer est ainsi présentée sous diverses personnifications féminines puisqu'elle apparaît notamment en cavalière épique dans le premier chant de *La quête infinie de l'autre rive* :

Car elle (la mer) c'est souvent qu'à cru
 elle monte ses grands chevaux
 de vairs destriers qui piétinent l'épouvante
 se cabrent et s'abattent en plein galop
 À croire qu'ils luttent et à l'envi s'emmêlent
 pour éreinter de leurs sabots féroces
 nos trois derniers rafiots (Kandé 2011, 21)

Kandé mobilise non seulement le registre épique mais elle fait également une référence intertextuelle à la figure de Camille, guerrière du *Roman d'Eneas*, montée elle aussi sur un « vair destrier »¹³. La mer est ensuite personnifiée en « Grise Ogresse / friande de rêves et de chairs » ainsi qu'en « Maudite mangeuse d'âmes » (ivi, 96) dans le troisième chant : cette personnification féminine signale la dimension mortifère de la traversée. La menace tragique qui plane sur les passagères nous permet donc de parler de traversée épique sans retour puisque l'équipage a conscience non seulement qu'il ne reverra probablement jamais le pays natal mais également qu'il prend le risque de ne jamais atteindre l'autre rive, sa destinée pouvant basculer à tout moment de l'épique dans le tragique.

Épopée transgénérique et esthétique « traversière »

Le renouvellement du registre épique que proposent Otsuka et Kandé repose également sur une traversée des genres littéraires. Cette esthétique « traversière » (N'Goran 2006, 190) fait ainsi fusionner poésie, récit et théâtre dans une sorte d'art total qui permet à la traversée des migrantes japonaises et africaines d'abolir les « murs de classification » générique (Senghor 1964, 242). Si l'esthétique du haïku s'infuse dans le récit d'Otsuka, Kandé nourrit elle aussi son épopée de nombreuses références et influences poétiques. C'est notamment le cas lorsqu'elle incruste dans le corps du texte un calligramme donnant à voir non seulement les pagaies de l'équipage mais également une « goutte de temps » qui désigne métaphoriquement la mémoire collective de la traversée :

une goutte de temps
 suspendue

¹³ Anonyme, *Roman d'Eneas*, ms. 60 français de la BnF, f. 174r.b.

au
 fil
 de
 nos
 p
 a
 g
 a
 i
 e
 s (Kandé 2011, 21)

Kandé s'inscrit en outre dans la tradition poétique médiévale à travers diverses références intertextuelles, notamment à François Villon à la fin du troisième chant. En effet, lorsque l'embarcation atteint l'autre rive, les corps évacués sur des brancards sont qualifiés de « confrérie / des becquetés aux yeux par les oiseaux » (ivi, 105) ce qui fait allusion à la *Ballade des pendus* (Villon 2004, 300) dans un traitement poétique du macabre.

Si Kandé et Otsuka nourrissent leur texte respectif d'influences poétiques, elles placent également l'oralité au centre de leur œuvre. La dimension théâtrale dans *The Buddha in the Attic* a ainsi été perçue par Richard Brunel qui a mis en scène le roman lors du festival d'Avignon en 2018. Dans cette mise en scène, les *picture brides* prennent la parole successivement afin de témoigner de leur expérience respective et ces prises de paroles sont alternées avec une voix off. *La quête infinie de l'autre rive* a également été mise en scène en 2017 : les trois actrices ont souhaité lire le texte néo-épique avec sobriété afin que chaque mot puisse avoir le poids dont l'avait chargé l'autrice. Sylvie Kandé explique ainsi dans un entretien : « La question de l'oralité m'intéresse au premier chef et [...] j'écris pour que mes poèmes soient lisibles à haute voix, avec le souffle que demande le phrasé ou le contenu, avec l'émotion que les vers font surgir » (Kandé et Bertho 2017, 5). Ces mises en scènes, mettant en valeur l'oralité du texte, peuvent également rappeler l'« auralité » (Foley 1990) de l'épopée qui est conçue pour être reçue par l'oreille et qui suppose une mémoire commune partagée avec l'auditoire. À l'origine, le texte épique était en effet récité de bouche en bouche, d'oreille en oreille, et s'appuyait sur des procédés mnésiques tels que les rimes ou les refrains. Otsuka a ainsi recours à des anaphores en début de paragraphe qui s'apparentent à

des refrains tandis que certains vers de Kandé reviennent à plusieurs reprises au cours d'un même chant. De même, la nature polyphonique des deux textes évoque une scène théâtrale qui représenterait la traversée comme un huis clos, l'embarcation délimitant l'espace scénique.

La musique contribue elle aussi à façonner le style néo-épique d'Otsuka et de Kandé qui exploitent ses propriétés mnésiques capables de constituer une identité et une mémoire collectives. Le récit de la traversée des *picture brides* est ainsi rythmé par des chansons partagées par les jeunes femmes telles que « the Teapicker's Song » [*Chatsumi* 茶つみ] (Otsuka 2012, 10) ou encore les chansons que les passagères fredonnent ensemble (ivi, 12). De même, dans un entretien, Sylvie Kandé explique avoir d'abord besoin de mettre « intérieurement en musique » (Kandé et Bertho 2017, 5) sa poésie. Cette musique se trouve ainsi au fondement même de l'écriture épique et la poétesse précise être tout particulièrement influencée par le jazz et le blues car il s'agit d'horizons musicaux incarnant le « métissage et la Relation » (ivi, 6). Les refrains et les procédés répétitifs qui bercent l'œuvre épique peuvent ainsi être interprétés comme des influences musicales, influences auxquelles le texte rend hommage puisqu'à la fin du premier chant, la mer « roul[e] son blues au-dessus des naufrages » (Kandé 2011, 39). Il convient également de s'attarder sur la figure de la griotte dans le premier chant de Kandé car elle s'apparente à une incarnation féminine de l'art total. Non seulement elle accompagne son chant épique à l'aide d'un tambour (ivi, 20) mais elle met aussi son corps en mouvement :

Nassita Maninyan finalement s'ébroue :
 encore roide et convulsée
 elle tente un pas de marionnette
 Puis impatiente d'arracher au montreur
 les fils qui à contrecœur la font pivoter
 elle se délie en un tourbillon
 et exécute quelques triomphantes pirouettes (ivi, 29)

L'art total qu'esquisse la griotte – alliant pantomime, musique, chant et danse – est donc placé sous le signe de la liberté et de l'improvisation, décloisonnant les arts et renouvelant le style épique à partir d'un corps féminin.

En somme, l'écriture de la traversée par Sylvie Kandé et Julie Otsuka transcende l'aventure odysseenne traditionnelle pour nous offrir un nouveau regard sur l'héroïsme au féminin et la construction de la mémoire collective. Même si des siècles et des milliers de kilomètres séparent les passagères japonaises de leurs consœurs mandingues, leur expérience en pleine mer, placée sous le signe du décloisonnement linguistique et culturel, donne une voix aux « damnées de la mer » (Schmoll 2020). Ainsi, l'écriture de la traversée nous incite à plonger dans les horizons inexplorés de la mémoire collective à travers une voix épique féminine louant les nouvelles valeurs portées par les migrantes, ces Pénélopes qui refusent de rester sur le rivage. Tout comme Ulysse, elles s'imposent comme des figures héroïques affrontant les forces naturelles et une déconstruction identitaire au fil d'un voyage initiatique propice à la découverte et au dépassement de soi. Toutefois, contrairement à Ulysse, elles se livrent définitivement à l'inconnu et épousent l'identité qu'elles se forgent individuellement et collectivement au fil de la traversée, s'embarquant ainsi pour une odyssee sans retour.

Bibliographie

- Bhabha Homi (1994), *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot.
- Bertho, Elara (2019), *Écrire de l'autre rive. Fictions politiques pour dire la traversée*, « Multitudes », vol. 3, n°76, pp.171-181.
- Boubaker, Donia (2021), *La Méditerranée littéraire, l'espace épique d'une quête de liberté*, « Babel » [En ligne], n°43 ; URL : <http://journals.openedition.org/babel/12079> (consulté le 07 juillet 2023).
- Diatta, Nazaire (1998), *Proverbes jóola de Casamance*, Paris, Éd. Karthala.
- Derive, Jean (dir.) (2002), *L'épopée : unité et diversité d'un genre*, Paris, Éd. Karthala.
- Foley, John Miles (1990), *Traditional Oral Epic : "The Odyssey", "Beowulf", and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley, University of California Press.
- Goyet, Florence (2006), *Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière. "Iliade", "Chanson de Roland", "Hôgen" et "Heiji monogatari"*, Paris, Honoré Champion éditeur.
- Goyet, Florence (2009), *L'Épopée (première partie)*, « Bibliothèque comparatiste » [En ligne] ; URL : <https://sflgc.org/bibliotheque/goyet-florence-lepopée-première-partie/> (consultée le 16 août 2023).

- Harzoune, Mustapha (2011), *Sylvie Kandé, "La Quête infinie de l'autre rive. Épopée en trois chants"*, «Hommes & migrations» [En ligne], n° 1292 ; URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/658> (consulté le 02 juin 2023).
- Jobert, Manuel (2014), *L'écriture de l'espace et du déplacement dans "The Buddha in the Attic" de Julie Otsuka*, «Études de stylistique anglaise» [En ligne] ; URL : <http://journals.openedition.org/esa/1253> (consulté le 07 août 2023).
- Kandé, Sylvie (2017), *"Le poème comme geste". Entretien avec Sylvie Kandé, propos recueillis par Elara Bertho*, «Diacritik» (13 mars 2017), [En ligne] ; URL : <https://diacritik.com/2017/03/13/entretien-avec-sylvie-kande-le-poeme-comme-geste> (consulté le 25 août 2023).
- Kandé, Sylvie (2011), *La quête infinie de l'autre rive, épopée en trois chants*, Paris, Gallimard.
- Kandé, Sylvie (2019), *"Sur les traversées". Entretien avec Sylvie Kandé, propos recueillis par Elara Bertho*, «Multitudes», vol. 3, n° 76, pp. 188-193.
- Kaufmann, Jean-Claude (2004), *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, A. Colin.
- Lechevalier, Claire (2020), *Les larmes d'Ulysse : portraits du 'migrant' en 'héros grec'*, «Elfe XX-XXI» [En ligne], vol. 9 : <http://journals.openedition.org/elfe/2213> (consulté le 09 septembre 2023).
- Mazauric, Catherine (2012), *Transit 2. Témoins embarqués et hors champ*, in Mazauric Catherine (ed.), *Mobilités d'Afrique en Europe. Récits et figures de l'aventure*, Paris, Editions Karthala, pp. 205-238.
- Maxey, Ruth (2015), *The Rise of the 'We' Narrator in Modern American Fiction*, «European journal of American studies» [Online], vol. 10, n° 2, document 14; URL: <http://journals.openedition.org/ejas/11068> (consulté le 27 août 2023).
- N'Goran, David (2006), *Travers et traversée du monde : une lecture de "Lagon, lagunes, tableau de mémoire" de Sylvie Kandé*, «Revue de l'Université de Moncton», vol. 37, n° 1, pp. 183-201 ; URL : <https://doi.org/10.7202/016719ar> (consulté le 25 août 2023).
- Otsuka, Julie (2012), *The Buddha in the Attic* [2011], New York, Anchor Books, A Division of Random House, Inc.
- Otsuka, Julie (2012), *Certaines n'avaient jamais vu la mer*, Paris, Phébus.
- Rodrigues Monteiro, Flávia (2018), *Voices that Matter: The Attic Echoes Through the House*, «Revista Estudos Feministas», vol. 26, n° 3, <http://dx.doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n358562> (consulté le 27 août 2023).
- Sadkowski, Piotr (2011), *Récit odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*, Toruń, Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Schmoll, Camille (2020), *Les Damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, La Découverte, Paris.
- Senghor, Léopold Sédar (1964), *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil.

- Soyeon, Kim (2022), *Reclaiming a Space in American History with the Collective Voices of the Japanese Picture Brides in Julie Otsuka's "The Buddha in the Attic"*, «Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics», vol. 6.2, n° 29, September 12th.
- Tanaka, Kei (2004), *Japanese Picture Marriage and the Image of Immigrant Women in Early Twentieth Century California*, «The Japanese Journal of American Studies», n° 15, p. 115–138.
- Villon, François (2004), *Lais, Testament, Poésies diverses*, Paris, Champion Classiques.
- Yu Zong, Emily (2021), *The Voice of Diversity: Picture Brides and Masked Individuality in Julie Otsuka's "The Buddha in the Attic"*, «Journal of Postcolonial Writing» [Online], vol. 57, n° 6, pp. 841–855; URL : <https://doi.org/10.1080/17449855.2021.1964096> (consulté le 27 août 2023).
- Zabus, Chantal (1991), *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Atlanta, Editions Rodopi.

Note bio-bibliographique

Oriane Chevalier est doctorante en Littérature Comparée à l'Université Clermont Auvergne. Sa thèse est dirigée par Yvan Daniel et s'intitule « Passeuses d'Est en Ouest : l'Extrême-Orient à travers le prisme de cinq pionnières ». Diplômée de l'École Normale Supérieure de Lyon, elle consacre ses travaux de recherches au rapport des écrivaines occidentales à l'Extrême-Orient.

oriane.chevalier@doctorant.uca.fr

Pour citer cet article

Chevalier, Oriane (2024), *Pour une odyssee sans retour : Mémoire de la traversée collective au féminin sous la plume de Sylvie Kandé et de Julie Otsuka*, «Scritture Migranti», édité par Silvia Baroni et Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. 25-47.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

IL GIOCO DELLA PERCEZIONE NELLA RAPPRESENTAZIONE DELL'ALTERITÀ.
IL COLONIALISMO ITALIANO E LE PRATICHE ARTISTICHE POSTCOLONIALI:
DUE CASI A CONFRONTO

Francesca Maria Fiorella

L'articolo investiga, partendo dal rapporto tra arte e memoria, la progettualità delle pratiche artistiche visuali che lavorano sulle memorie del colonialismo italiano. Saranno esaminati due casi studio delle esperienze di artisti visuali che negli ultimi anni hanno svolto ricerche riguardo la storia e le memorie individuali e collettive che legano l'Italia alle sue ex colonie africane. La costruzione dei dati è avvenuta tramite l'uso dell'intervista discorsiva guidata e l'osservazione delle produzioni visuali degli artisti, questi ultimi intesi come dispositivi di contro-narrazione attraverso cui proporre prospettive diverse della storia coloniale e postcoloniale. Con un approccio critico alla questione coloniale, l'articolo include due autori di generazioni diverse ma ugualmente riconosciuti nel panorama culturale nazionale e internazionale, Theo Eshetu (1958) e Medhin Paolos (1984), rispettivamente di origine etiopica ed eritrea, che hanno ripercorso con linguaggi visuali differenti ricordi personali e collettivi che celebrano le loro identità. Il passato coloniale italiano è un argomento che, per una serie di pretesti e decisioni di carattere politico, non è mai emerso in profondità nel dibattito pubblico, ma i suoi retaggi continuano ad avere ripercussioni sociali nel presente. In un clima di cambiamento culturale, motivato dal bisogno di molti artisti neri di parlare in prima persona della propria storia identitaria e culturale, ed evitare che a farlo siano solo voci della cultura (e dalla pelle) dei bianchi, la domanda da cui la ricerca ha inizio è approfondire qual è il ruolo che oggi l'arte visuale sta svolgendo affinché la società italiana possa conoscere e prendere consapevolezza rispetto al suo passato coloniale.

Parole chiave

Memorie; Identità; Arte visuale; Colonialismo italiano; Contro-narrazioni.

THE GAME OF PERCEPTION. ITALIAN COLONIALISM AND POST-COLONIAL ART PRACTICES: TWO
CASES IN COMPARISON

Starting from the relationship between art and memory, the study looks into visual art practices that work on memories of Italian colonialism. It will examine two case studies of the experiences of visual artists who, in recent years, have researched the history and individual and collective memories that link Italy to its former African colonies. The data were sourced through guided discursive interviewing and the observation of the artists' visual productions, the latter understood as counter-narrative devices to propose different perspectives on colonial and post-colonial history. With a critical approach to the colonial question, the article includes two authors of different generations but equally recognised in the national and international cultural scene, Theo Eshetu (1958) and Medhin Paolos (1984), respectively of Ethiopian and Eritrean origin, who have used different visual languages to retrace personal and collective memories that celebrate their identities. Italy's colonial past is a subject that, for various political pretexts and decisions, has never emerged in depth in public debate. Still, its legacies continue to have social repercussions in the present. In a climate of cultural change, motivated by the need of many black artists to speak in the first person about their own identity and cultural history and to avoid only voices from white culture (and skin) to do so, the question from which the research begins is to investigate what role visual art is playing today so that Italian society can know and become aware of its colonial past.

Keywords

Memories; Identity; Visual Art; Italian Colonialism; Counter-narratives.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18979>

IL GIOCO DELLA PERCEZIONE NELLA RAPPRESENTAZIONE DELL'ALTERITÀ

IL COLONIALISMO ITALIANO E LE PRATICHE ARTISTICHE POSTCOLONIALI: DUE
CASI A CONFRONTO

Francesca Maria Fiorella

If there is one characteristic trait of artistic creation, it is that, at the beginning of the act of creation, we always rediscover violence at play, a miming of sacrilege or transgression, through which art aims to free the individual and their community from the world as it has been and as it is.
Achille Mbembe, *Critique of Black Reason*

Premessa

Il concetto di percezione rientra in una tematica fertile, di stimolo per le scienze sociali, che riguarda l'*alterità* nelle relazioni sociali, intesa come diversità, ovvero gli aspetti dell'umano che un individuo avverte come distanti da sé, e, dunque, dalla sua sfera culturale e identitaria¹.

Come spiega Renate Siebert (2008), i modi in cui comunichiamo e ci orientiamo nel quotidiano sono guidati da rappresentazioni sociali preesistenti e il nostro approccio alla realtà si determina dalle opinioni così come le intendeva Adorno². Le rappresentazioni e le opinioni, infatti, sono il risultato di percezioni interiorizzate che sfociano, spesso anche in maniera inconsapevole, in un dialogo difficile da sviluppare tra culture e identità diverse che convivono insieme, anche a partire dal colore della

¹ La bibliografia a riguardo è ampia da riportare, ma è bene ricordare che gli studi più significativi sono seguiti alle analisi di Franz Fanon (1925-1961), che con le sue ricerche ha rivoluzionato i concetti di razzismo e di dominio e oppressione, e riguardano le indagini critiche degli studi postcoloniali, in particolare Edward Said, Gayatri Spivak e Homi Bhabha. Tra gli studi sociologici in Italia cfr. Siebert (2003); Jedlowski (2016); Frisina (2020).

² Riprendendo il pensiero di Adorno (1963), Siebert scrive «Intendo l'opinione [...] in quanto giudizio sul reale investito emozionalmente dall'individuo, ma anche in quanto scacco o rinuncia del soggetto a conoscere, a penetrare il proprio oggetto di conoscenza» (Siebert 2008, 51).

pelle. Più la «linea del colore» (cfr. Du Bois 2010) oltrepassa le sfumature del bianco, più risulta problematico l'approccio con l'alterità.

Scrive Gaia Giuliani:

In Italia la costruzione del Sé come bianco e mediterraneo si è formata per lo più mediante un processo relazionale e “per contrasto” che identifica ciò “che è diverso” per delineare – in modo implicito – l'identità del Sé (Nani e Patriarca, 2010). Questo processo produce la diversità interna e coloniale e la configura come alterità, finanche come abiezione e mostruosità, e come deviazione assoluta dalla norma. (Giuliani 2015, 167)

La percezione dell'altro da sé negli ultimi anni è divenuto oggetto di crescente dibattito in Italia, soprattutto in relazione al fenomeno dell'immigrazione, in quanto sono ancora presenti non poche ostilità, a livello politico e culturale in generale, ad accogliere e a interagire con le diversità etniche, culturali e religiose che vivono nel paese. La postcolonialità si genera, e al tempo stesso si osserva, attraverso i disequilibri economici, sociali e politici di ordine internazionale, i fenomeni migratori e la riconfigurazione spazio-temporale delle città, attraverso le evoluzioni identitarie e i processi di ibridazione culturale; e ancora, le pratiche decoloniali che agiscono a sostegno della trasmissione delle memorie subalterne, il riconoscimento delle minoranze e per la decostruzione delle retoriche sulla razza e delle rappresentazioni di individui discriminati.

Mentre i discorsi sono esercizi di potere e conferiscono potere a chi è posizionato correttamente, le narrazioni possono fornire i mezzi per una “contro storia” ad opera di una minoranza o di un gruppo oppresso, che si può appropriare dei concetti centrali del discorso dominante attribuendo loro un nuovo significato. (Eyerman 2007, 65)

Il colonialismo italiano, sia dell'Italia liberale che dell'Italia fascista, ha inciso fortemente sul processo di razzializzazione sviluppato nei decenni successivi alla sua fine. Malgrado ciò, il colonialismo rimane un periodo storico di cui la società non ha contezza. Anzi, il più delle volte, gli italiani dimostrano di avere una vaga, distorta o nulla conoscenza rispetto a esso.

In Italia, dalla fine degli anni Quaranta a oggi, una serie di pretesti e volontà di carattere politico hanno permesso all'Italia di sottrarsi alle proprie responsabilità³. Infatti, non avendo ottenuto dall'esperienza coloniale né vantaggi né onori, le forze politiche che si sono susseguite dopo la Seconda guerra mondiale hanno preferito mettere da parte questo pezzo di storia, probabilmente per un sentimento di vergogna, e ridimensionarne l'importanza riparativa.

La mancata condanna dei carnefici per i reati commessi nelle colonie e il fatto che i governi che seguirono dopo la caduta del regime non abbiano mai ufficializzato le loro colpe, ha incrementato la crescita di un immaginario collettivo dove ancora oggi il colonialismo è associato a una storia di poco conto e gli italiani un popolo di *brava gente*⁴, mite e innocente. Aver evitato in molti ambiti del sociale di creare un dibattito pubblico (si è arrivati, per esempio, ad adottare la censura di film e documentari, cfr. Jedlowski e Siebert 2011), e dunque una riflessione critica e autocritica su quanto accaduto nelle colonie, ha messo a tacere i ricordi di chi aveva vissuto, sia come civile che come militare, quegli anni in Africa ed era ritornato in Italia, impedendo, in questo modo, alle generazioni del dopoguerra di acquisire una coscienza coloniale e da trasmettere, a loro volta, a quelle successive (cfr. Ponzanesi 2014).

³ Metto in evidenza, semplificando per questioni di spazio, i punti più significativi dell'assenza di una coscienza coloniale collettiva e nazionale (si cfr. anche la colletanea di Lombardi Diop e Romeo 2014): 1) le mancate lotte anticoloniali da parte delle popolazioni colonizzate. Per l'Italia non ci sono stati epiloghi realmente accettati, ma allontanamenti politico-militari imposti militarmente (cfr. Labanca 2002); 2) la mancata imputazione dei criminali di guerra nelle colonie e l'ufficializzazione del genocidio; 3) la memoria delle vittime non è riuscita a radicarsi e, di conseguenza, anche la memoria dei colpevoli è venuta meno; 4) la scelta dei governi che sono seguiti dalla fine della Seconda guerra mondiale di non voler cogliere le varie occasioni diplomatiche per dichiarare le proprie responsabilità come paese colonizzatore; 5) pur essendo la società italiana diventata a tutti gli effetti una società multiculturale, non è mai stato concretizzato un pensiero politico multiculturalista propenso a legittimare e tutelare questo cambiamento in corso (cfr. Hall, 2006); 6) ultimo, ma non per importanza, ciò che separa l'esperienza italiana da quella di molti altri paesi imperialisti, riguarda la «postcolonialità indiretta» (Cfr. Fiore 2014), espressione sviluppata dagli studi postcoloniali e riferita alle rotte migratorie postcoloniali. Se per gli altri stati europei le migrazioni provenienti dalle ex colonie sono state una conseguenza diretta della decolonizzazione, i flussi verso l'Italia sono la conseguenza della sua posizione strategica nel Mediterraneo ma non del suo trascorso coloniale.

⁴ «Proprio il comodo alibi del “bravo italiano” è stato [...] messo in questione, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, da una nuova stagione di studi che ha portato all'attenzione dell'opinione pubblica alcune delle pagine più scabrose dell'Italia fascista, come le violenze coloniali, la persecuzione degli ebrei, le aggressioni e i crimini commessi nei territori occupati dal regime durante la Seconda guerra mondiale. Scosso dalle indagini degli storici, il mito del “bravo italiano” ha ricevuto una smentita ufficiale nel 1996 dal Ministero della Difesa che ha ammesso l'impiego di agenti chimici da parte italiana nella campagna d'Etiopia, a lungo negato dalla stampa conservatrice nonostante le prove documentarie prodotte dagli studiosi» (Focardi 2012, 257).

Un discorso critico e storiograficamente accurato sul colonialismo italiano è stato introdotto nel mondo accademico e nel dibattito pubblico negli anni Sessanta a partire dagli studi di Angelo Del Boca⁵, pioniere di una narrazione minuziosa che ha rivelato la ferocia di quella parte nascosta della storia nazionale fino ad allora taciuta o raccontata con uno sguardo tutt'altro che critico⁶. Un passato di violenze, alimentate dall'aspirazione della classe dirigente liberale e dal regime fascista di far risuonare il nome dell'Italia nella storia dei *barbari* africani e sbandierare la forza della nazione. Da quel momento in poi, attorno alla questione coloniale e postcoloniale, messe in relazione anche con il fenomeno migratorio, è nato un importante dibattito che convoglia ancora attorno a sé diverse discipline accademiche⁷, le comunità interessate e rappresentanti e attivisti del mondo letterario, artistico e culturale.

Malgrado l'ignoranza italiana sul proprio passato coloniale, e nonostante il peso di questa mancata elaborazione sul presente, la società italiana è oggi a tutti gli effetti multiculturale, anche se non è mai stato concretizzato un pensiero politico multiculturalista (cfr. Hall 2006). La presenza di nuovi incroci culturali sta generando una serie di riflessioni sul perché sia necessario fare i conti con questo passato e su come il concetto di identità dovrebbe essere riconfigurato a partire dalla decostruzione del nostro modo di pensare e agire, legato, anche inconsapevolmente, a quei preconcetti ereditati dalla cultura coloniale e fascista che ostacolano l'evoluzione dell'Italia in un paese multiculturalista.

Una buona parte del cambiamento in corso è stimolato dal suo tessuto meticcio, protagonista del fermento culturale che negli ultimi anni sta proponendo, attraverso nuove produzioni culturali (le produzioni visuali includono: film, fotografie,

⁵ Cfr. Del Boca (1976-1984; 2005; 2007).

⁶ La storiografia legata agli ambienti coloniali ha riportato gli elogi delle azioni politiche e belliche coloniali, sorvolando su molte questioni spinose come l'uso dei gas chimici lanciati dagli italiani sulle popolazioni locali. Cfr. De Felice (1980).

⁷ È bene riportare in nota alcuni dei nomi più significativi che si sono impegnati attivamente affinché si potesse dare avvio a una ricostruzione critica dell'espansione italiana in Africa orientale e in Libia e a una serie di riflessioni svolte sui «dati in ombra della cultura e della storia occidentale» (Siebert 2012, 161) per un'analisi strutturata che permettesse di problematizzare aspetti sociali del presente validandoli come conseguenze del potere coloniale. Per quanto riguarda gli studi storici è bene menzionare: Del Boca (1976-1984; 2005; 2007); Deplano (2018); Deplano e Pes (2014); Filippi (2021); Labanca (2002); Proglia (2018); Rochat (1980); Triulzi (2008). Tra i sociologi, i culturalisti, gli antropologi e gli storici dell'arte è bene menzionare: Balbo, L. (1992); Jedlowski (2009; 2011; 2016); Siebert (2003; 2012); Pesarini (2021); Frisina (2016; 2020); Tota (2001; 2011; 2018; 2020); Lombardi-Diop (2014); Giuliani (2015); Mellino (2022); Grechi (2016; 2021); Tomasella (2017).

installazioni audio-sonore, ricostruzioni creative legate ad archivi storici pubblici e archivi privati, video-performance, sculture), contro-rappresentazioni consapevoli per la destrutturazione critica dell'immaginario coloniale e che confermano agli studiosi e alle studiose che se ne occupano l'idea di come una condizione postcoloniale che accoglie l'alterità, piuttosto che denigrarla, possa avvenire solo a partire dalla ricostruzione critica del proprio passato coloniale.

I casi studio selezionati fanno parte di un lavoro di ricerca dottorale, svolto tra il 2019 e il 2022, che ha indagato sugli attori sociali e sugli strumenti visuali usati in Italia per raccontare le memorie individuali e collettive del colonialismo italiano e sul ruolo che l'arte svolge in questo dibattito. Per chiarire empiricamente come le memorie del colonialismo trovino nell'arte visuale la giusta cassa di risonanza, ho lavorato con le testimonianze di alcuni degli artisti e delle artiste visuali presenti nella scena artistica italiana che se ne occupano, sui processi creativi e sulle produzioni visuali generate dalle singole pratiche. Tra luglio 2020 e maggio 2021 sono state realizzate 19 interviste che includono 26 artisti e artiste visuali di origine italiana, eritrea ed etiope che lavorano individualmente o all'interno di collettivi. La selezione è avvenuta attraverso ricerche svolte su riviste cartacee e digitali che si occupano di arte e cultura, sui social media – in particolare Instagram e Facebook –, mostre, festival e reperendo informazioni attraverso gli stessi artisti. Di tutti i profili artistici sono stati studiati i curricula (le esperienze in musei, gallerie, festival, cinema, fondazioni, residenze artistiche) per poi procedere a una prima osservazione delle produzioni artistiche inerenti al tema del colonialismo italiano. Gli intervistati e le intervistate hanno un'età compresa tra i 25 e i 65 anni, di cui la maggior parte ha origini italiane e due (i casi studio in questione) del Corno d'Africa.

I due autori qui riportati sono artisti visuali di generazioni diverse ma ugualmente riconosciuti nel panorama culturale nazionale e internazionale, Theo Eshetu (1958) e Medin Paolos (1984), rispettivamente di origine etiope ed eritrea. Sono stati scelti per essere riportati in questa sede in quanto, attraverso le loro pratiche e produzioni artistiche, hanno ripercorso e rappresentato con linguaggi visuali

differenti ricordi personali che celebrano le loro identità e rompono degli schemi legati al modo di percepire le diversità culturali nelle quali non ci si riconosce.

La doppia coscienza

L'artista concettuale Theo Eshetu è uno tra i primi sperimentatori della videoarte ad aver affrontato artisticamente il tema del colonialismo italiano. I suoi lavori iniziarono a circolare all'interno di musei e spazi culturali nazionali ed internazionali tra gli anni Ottanta e Novanta, quando viveva a Roma e il fenomeno migratorio in Italia non aveva le stesse dimensioni di oggi. Theo Eshetu racconta di aver lavorato con alcuni dei più importanti curatori africani, citando tra questi: Okwui Enwezor (1963-2019), Bisi Silva (1962-2019), Koyo Kouoh, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Rispetto a ciò, racconta come in Italia, di contro, non abbia mai ricevuto proposte per esporre in collaborazione con curatori africani. Ha riferito, inoltre, come gli spazi culturali italiani nei quali ha esposto, talvolta, abbiano dato più rilevanza alla forma delle sue opere che al loro contenuto o ne abbiano colto solo piccoli frammenti tematici rispetto a riflessioni più ampie da lui trattate. La sua precisazione è stata interpretata come la conferma che in Italia, fino a qualche anno fa, specialmente negli anni in cui Eshetu ha vissuto a Roma, mancava una coscienza coloniale collettiva e, di conseguenza, i musei, in quanto luoghi per la trasmissione delle memorie collettive di un paese, che lavoravano con le pratiche postcoloniali non c'erano.

Il mio lavoro in Italia è stato visto perché qualcuno mi conosceva e mi chiamava non interessandosi assolutamente al tema coloniale o da festival dove mi prendevano come cineasta. Poi se l'argomento era il colonialismo era abbastanza indifferente (Eshetu 2024, 231).

Bisogna, infatti, spiegare che il lavoro di Theo Eshetu non si lega solo al fenomeno migratorio contemporaneo, ma questo tema è per ovvie ragioni un frammento che deriva da una ricerca più complessa che guarda molto indietro nel tempo. Eshetu, infatti, è partito dal ruolo che le religioni hanno avuto nel corso della storia, lavorando su come le culture si possono fondere e convivere insieme e su come gli individui orientano la propria percezione su ciò che sentono come diverso.

Il suo approccio autobiografico si è rivelato decisivo per raccontare, sia attraverso un profilo individuale che collettivo, alcuni dei rapporti tra Europa e Africa, ma soprattutto le connessioni tra Italia ed Etiopia. Eshetu, anche se è nato a Londra, ha cambiato spesso città sin dai primi anni della sua infanzia, tra cui Addis Abeba, Dakar, Belgrado, Roma e Berlino. Suo padre è etiopico e sua madre olandese. Ciò che emerge è che, a differenza di quanto vedremo dalla biografia di Medhin Paolos, Eshetu non è mai cresciuto attorno a una comunità migrante che potesse essere il suo punto di riferimento per conoscere le evoluzioni culturali di una diaspora e riconoscersi nelle sue radici etiopiche. Avendo vissuto in tanti posti, dichiara, anzi, di non aver avuto, per molto tempo, contezza di dove radicarsi: un problema che ha sentito il bisogno di affrontare e rappresentare e che l'ha portato a conoscere a fondo la sua identità ibrida.

Sembra, dunque, che le parole rilasciate nella sua intervista si orientino verso le riflessioni fatte da Gilroy e che ruotano attorno alla definizione di Du Bois di «doppia coscienza»⁸, con la quale negli anni Eshetu è riuscito a trovare equilibrio facendo autoanalisi attraverso l'arte fino ad evitare che la sua metà bianca non colonizzasse la sua metà nera.

Io che sono mezzo bianco e mezzo nero non voglio che la mia metà bianca colonializzi la mia metà nera. Lo vivo sulla mia stessa pelle. Perciò riconosco immediatamente l'ingiustizia di quanto è accaduto. I miei occhi e il mio corpo sono un barometro di questa situazione. (Eshetu 2024, 228)

Con il tempo, questa duplice appartenenza è diventata il punto di forza da cui proporre la propria visione del mondo. Interpretando la sua posizione,

mentre discorsi razzisti, nazionalisti, o etnicamente assolutisti orchestrano le relazioni politiche in modo da far sembrare queste due identità reciprocamente esclusive, occupare lo spazio intermedio o cercare di dimostrare il rapporto [tra le sue] identità [è] considerato provocatorio. (Gilroy 2003, 46)

Il percorso di apprendimento di Theo Eshetu riguardo il colonialismo italiano ha inizio dalla sua infanzia, quando da bambino riusciva a passare del tempo con il padre

⁸ Cfr. Du Bois (1903), Gilroy (1993).

di suo padre, Ato Tekle Tsadik Mekouria (1913-2000), che gli raccontava gli aneddoti degli italiani in Etiopia. Ma, oltre a essere suo nonno, era stato uno storico illustre e ministro della cultura e dell'educazione durante il regno dell'imperatore Haile Selassie.

Nei primi anni della sua carriera artistica, che coincidono con il suo percorso alla ricerca della propria identità, è ripartito proprio dagli studi di questa figura così importante per lui e per gli etiopi in generale, per abbracciare una serie di tematiche culturali di natura storica, politica e religiosa che legano e viaggiano da secoli tra l'Italia e l'Etiopia.

Come la storia della Regina di Saba, le evoluzioni storiche in cui le religioni si sono mischiate, i primi esploratori che venivano in Etiopia nel 1800, la storia della ricerca dell'arca dell'alleanza nei Dieci Comandamenti che i Templari hanno ricercato in Etiopia, la storia precoloniale degli italiani partiti come sostenitori in Eritrea. E poi la famosa battaglia di Adua dove mio nonno era un esperto mondiale. Mi raccontava storie del comandante italiano che mentre stava fuggendo gli era caduto il cappello. Storie umane raccontate da un nonno a suo nipote. Poi l'era dell'occupazione italiana, un po' la violenza e perché Mussolini disse "L'Etiopia è italiana!", il perché ha voluto vendicare la vergogna perché aveva perso la battaglia di Adua. (Eshetu 2024, 231)

Nella sua pratica artistica si definisce un «osservatore» della realtà circostante, dove l'arte è il motore costante del suo modo di «essere» e di «agire» (Stachelaus 2012, 101).

Per Eshetu, i linguaggi artistici sono da intendersi come quei dispositivi, intesi come «tecnologia della memoria» (cfr. Tota e De Feo 2021)⁹, che riescono a dialogare con lo spettatore e attraverso cui proporre prospettive diverse della storia.

Il tema della percezione ritorna continuamente nella pratica artistica di Eshetu, così come nelle sue produzioni visuali. La percezione dell'*Altro* è funzionale per creare spazio e visibilità alle culture storicamente sviliate dalla narrazione messa in piedi dall'Occidente.

Nei suoi lavori fa riferimento, in particolare, all'Etiopia contro la quale l'Italia coloniale ha giocato pesantemente utilizzando le immagini – *the tools of Empire*, per usare le parole di Headrick (1981) – come il mezzo persuasivo per eccellenza (ancor più della parola) per veicolare il pensiero delle masse; una modalità che Renate Siebert

⁹ Scrive Anna Lisa Tota «Analizzare l'arte come tecnologia della memoria significa guardare agli artefatti culturali attraverso cui essa contribuisce a costruire e ricostruire la memoria collettiva di una società. Significa guardare al modo in cui l'arte interviene come risorsa o come vincolo in quei delicati passaggi che trasformano le memorie collettive in storia» (Tota 2021, 111).

descrive come «strategie di deformazione che mirano ad annientare la soggettività dell'altro» (2012, 88).

Diffondere immagini cinematografiche e fotografie dal taglio caricaturale o pornografico, ha restituito agli italiani rappresentazioni degli indigeni come esseri inferiori. La mercificazione dei corpi ha generato svariati stereotipi, taglienti a tal punto da diventare una delle variabili che condizionano ancora oggi il nostro rapporto con ciò che sembra diverso da noi.

Ciò che mi interessa è la percezione: come artista lavoro su come percepisco il mondo, su come il pubblico percepisce il mio lavoro o su come una cultura può percepire un'altra cultura. Per cui il tema della percezione mi tocca più da vicino e, a mio avviso, lì dove il colonialismo ha fatto danno, è nel distorcere la percezione della gente etiope. La violenza che gli etiopi hanno subito è la negativa percezione del loro essere. Sono stati considerati più bassi e non sono stati rispettati per essere uguali. Quello che è accaduto in Italia, in Europa, e che è stato ereditato è la percezione di credersi superiori. La percezione che in Europa siamo migliori di chi abbiamo colonizzato (Eshetu 2024, 227).

Eshetu gioca con la percezione alternando nei suoi video d'artista la rappresentazione di punti di osservazione differenti. Racconta che quando era un bambino Addis Abeba gli appariva come un posto «colorato» e «brillante»: aggettivi esattamente opposti a quelli che, generalmente, la narrazione occidentale ha utilizzato per raccontare l'Africa, descritta dagli europei come un continente di terre vergini e ricche di risorse, abitate, però, da popolazioni *arretrate*. Molti dei suoi ricordi d'infanzia dei pochi anni vissuti lì lo riconducono a suo nonno che da piccolo lo intratteneva con i racconti sull'Etiopia e che all'età di dieci anni gli regalò la sua prima macchina fotografica. Nel film-documentario *Il sangue non è acqua fresca*¹⁰ (1997) ritorna ad Addis Abeba alla ricerca delle sue radici etiopi e in questo lavoro Eshetu sceglie suo nonno come protagonista che lo accompagna alla scoperta della cultura etiope.

Il lavoro di Eshetu è un racconto intimo di un viaggio che è servito prima di tutto all'artista per stimolare la sua memoria e scegliere di ritrovarsi con una parte delle sue origini, creando un nuovo ordine interiore per accogliere diversamente quel sentimento contrastante che per anni lo ha pervaso nel percepirsi nel mezzo e non

¹⁰ De *Il sangue non è acqua fresca* è possibile guardare un estratto del film dal canale YouTube dell'artista, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=omG0ein94WA> (ultimo accesso 1° ottobre 2023).

appartenere pienamente né alla cultura etiopica né a quella degli altri paesi europei in cui è nato e cresciuto. Ma il film è anche un dispositivo per riflettere e, infatti, in qualità di osservatore ha documentato e fornito la testimonianza di chi il colonialismo l'ha vissuto sulla propria pelle. Attraverso l'arte, ha permesso di aprire nuove porte di accesso sul passato coloniale e all'invasione italiana dell'Etiopia rappresentandolo dallo sguardo di un etiopico, in particolare ribaltando la rappresentazione del ruolo dell'oppresso rispetto al carnefice. L'immagine che l'artista vuole restituire pubblicamente, infatti, non rappresenta gli etiopici come un popolo di vittime, piuttosto persone che hanno avuto la forza di combattere e resistere all'occupazione degli italiani nella loro terra. Il suo lavoro diventa una sorta di riscatto decisa a ribaltare la narrazione costruita dal potere dominante che ha condizionato nel tempo il modo di noi occidentali di immaginare l'Africa.

Per Theo Eshetu, l'ingiustizia più grande che gli etiopici hanno subito è essere stati descritti come un popolo inferiore.

Il mio approccio è di rimanere un osservatore di queste cose. Una certa purezza di non immischiarmi troppo, non per essere *naij*, ma per provare a vedere più chiaramente. Per vedere la realtà la devi semplicemente osservare: realizza un video, scrivi una tesi, fai quello che ti senti ma cerca di farlo osservando piuttosto che entrare nel meccanismo di bene e male, di bianco e nero, di forte e debole. [...] Per esempio, nel mio video sull'Etiopia e su mio nonno gioco, da una parte, con la percezione che ha un bambino durante l'infanzia, un'idea colorata. Dall'altra lavoro sulla visione che l'italiano ha guardando la televisione di un paese pieno di fame e guerre. Sono due percezioni diverse e faccio tutto il video giocando sulla cattiva percezione che hanno gli italiani. Fame e guerra esistono e sono terribili, ma quando questo produce cattiva percezione dell'altro, allora, non è su quel terreno che creo l'attivismo. La creo con l'arte stessa e non con l'arte che si associa a un certo tipo di attivismo. (Eshetu 2024, 228)

L'artista ha trascorso gli anni della sua carriera artistica a creare rappresentazioni capaci di spiegare in maniera creativa come il rapporto tra i popoli sia una questione alquanto complessa, come ha testimoniato la storia delle relazioni diplomatiche tra i due paesi¹¹, e che è oggetto di un altro lavoro di Eshetu, *Il ritorno dell'Obelisco di Axum* (2009)¹².

¹¹ Per ragioni di spazio e di focus dell'articolo, si tratta di un aspetto che non può essere sufficientemente approfondito. Si rimandi tuttavia a Labanca (2002), Bertella Farnetti, Mignemi e Triulzi (2013).

¹² De *Il ritorno dell'Obelisco di Axum* è possibile vedere un estratto dal canale Vimeo dell'autore, al link: <https://vimeo.com/189036275> (ultimo accesso 1° ottobre 2023).

Questo lavoro ruota attorno alla restituzione, avvenuta nel 2005, dell'Obelisco di Axum ad Addis Abeba. L'Obelisco fu portato in Italia nel 1937, diventando il trofeo della guerra degli italiani in Etiopia. Fu collocato a Roma davanti all'ex Ministero delle Colonie e, anche dopo la caduta del fascismo, è rimasto lì quando l'edificio divenne sede della FAO.

Dalla fine della Seconda guerra mondiale si sono accesi vari dibattiti e incontri diplomatici in merito alla restituzione dell'Obelisco, che si sono risultati inconcludenti fino al suo effettivo rimpatrio nel 2005.

Eshetu ha pensato l'opera utilizzando un linguaggio visuale più concettuale rispetto al lavoro di cui abbiamo discusso in precedenza. Per realizzarlo ed esporlo ha disposto quindici monitor che trasmettono all'unisono video differenti e, attraverso la giustapposizione delle immagini, ha ricostruito la trama della storia che gravita attorno all'Obelisco. La trama è ricca di dettagli che danno rilievo non solo alla dimensione storica dell'occupazione italiana in Etiopia ma anche alla sfera religiosa e mitologica a partire dal I secolo d.C. – l'importanza del cristianesimo e della figura della leggendaria regina di Saba da cui nacque Menelik, primo re di Axum e da cui discesero gli altri imperatori – fino ad arrivare agli anni più recenti rappresentati dal momento, altamente simbolico, in cui operai etiopi e italiani lavorarono insieme per smontare e riportare il monumento ad Addis Abeba.

L'obiettivo di Eshetu è di comunicare ai suoi spettatori come la cultura etiope e la cultura italiana, nei secoli, abbiano convissuto influenzandosi reciprocamente.

Ho fatto un lavoro sull'Obelisco di Axum e c'è tanto da raccontare su questo. Ora che è ritornato in Etiopia, gli etiopi lo chiamano Obelisco romano. È chiaramente etiope ma è stato a lungo a Roma. Questo è chiaramente paradossale. Forse l'Italia ha fatto un bel gesto a riportarlo indietro, dopo oltre settant'anni. E l'Obelisco, in quanto oggetto che viene trasportato da una parte all'altra, una volta tornato in Etiopia non ritorna semplicemente a essere etiope come se non fosse accaduto nulla. L'Obelisco ha viaggiato, ha una storia dietro che non appartiene più solo all'Etiopia. Una storia che si incorpora nell'oggetto. (Eshetu 2024, 226)

Dal ritorno in patria dell'Obelisco di Axum, oltre che osservare questo evento come un momento di rivalsa per il popolo etiope, potremmo, seguendo il suggerimento dell'artista, interrogarci sui significati di viaggio – nell'accezione di spostarsi e migrare

– e di appartenenza che questo oggetto incorpora e simboleggia. Una riflessione non poi così distante dalla consapevolezza maturata nel tempo da Theo Eshetu di chi, come lui, sente di essere apolide, far parte di più culture insieme e al tempo stesso di nessuna in particolare.

Porta Venezia, una porta per l'Eritrea

La regista e ricercatrice Medhin Paolos è nata a Milano e le sue origini sono eritree. Fin da piccola ha ascoltato i suoni e respirato gli odori dell'Eritrea girando Porta Venezia, quartiere milanese dove è cresciuta insieme alla sua famiglia, storicamente abitato e vissuto dalle comunità di origine eritrea ed etiope a partire dagli anni Settanta del Novecento. Qui, i bar «sono da sempre stati un portale verso la [sua] terra» (Paolos 2024, 299).

Intervistata in merito alla sua pratica e alla sua biografia artistica, il primo punto nodale a emergere è il posizionamento di Medhin Paolos, che si esprime, come afferma, attraverso il suo impegno politico e la sua pratica, e, dunque, la sua volontà di fare ricerca nel mondo artistico e accademico a partire dal proprio sé riflessivo come il riconoscimento della propria posizione rispetto alle sue origini eritree. Parafrasando le sue parole, per Medhin Paolos, «posizionarsi implica prendere responsabilità per quelle pratiche che ci permettono di agire al meglio» (Haraway 2022, 118).

L'artista, nella sua intervista, mi invita a ragionare non solo sulle differenze della condizione sociale e politica di chi ha la pelle nera e di chi ha la pelle bianca in Italia, ma, soprattutto, sull'importanza del ribaltamento dei ruoli che implica la scelta dell'artista di reagire alla narrazione stereotipata della cultura bianca, padrona opinabile di una «verità collettiva inconfutabile» (cfr. Said 1978).

Dall'intervista emerge, inoltre, che accostare il linguaggio visuale alla ricerca accademica le ha dato modo di approfondire e acquisire consapevolezza sulla questione coloniale sia dalla pratica artistica che dalle teorie postcoloniali. Questo percorso simultaneo ritorna utile, ancora, in quanto contribuisce a fare crescere un

filone di ricerca¹³, impegnato ad ampliare lo scenario degli studi postcoloniali, che negli ultimi anni ha analizzato la condizione postcoloniale italiana a partire dal ruolo dell'Italia come potenza imperialista e comparandolo con gli altri casi europei. Merito di queste ricerche è di avere, dunque, sbloccato una chiave di lettura generalizzata e limitante delle esperienze coloniali poiché troppo incentrata sui risultati degli studi anglofoni. Da questi studi, così come dal lavoro di ricerca sul campo svolto durante le riprese di *Asmarina*, emerge che il ruolo dell'Italia, anche se minoritario, ha influito nel contesto storico, geopolitico, economico e culturale sia durante il colonialismo che dopo.

Non meno importante, questo percorso ha dato la spinta a Medhin Paolos per parlare in prima persona dei ricordi che riconducono alla sua storia identitaria e culturale eritrea evitando che a farlo al suo posto fossero solo altre voci provenienti dalla cultura (e dalla pelle) dei bianchi.

Nascendo in Italia da famiglia eritrea, mi sono sempre ritrovata a essere oggetto di studio in qualche modo. Che si trattasse dello sguardo curioso o dubbioso di un passante o delle domande intrusive di ricercatori e giornalisti. Ho sempre rifiutato la loro narrazione. E ho sentito il bisogno di mettere al centro della narrazione il mio sguardo, di ribaltare i ruoli tra chi ha sempre avuto il privilegio di raccontare la storia ufficiale e quelli le cui storie sono sempre state relegate a folklore. Credo anche che la teoria postcoloniale italiana debba avere il coraggio e l'onestà di creare una teoria che sia prettamente italiana e mediterranea e non faccia costante riferimento al postcoloniale anglosassone. (Paolos 2024, 298)

Negli anni Medhin Paolos ha collaborato con il fotografo e videomaker milanese Alan Maglio. Il loro differente posizionamento (Alan Maglio è bianco e le sue origini sono italiane) è il punto da cui sono partiti e si sono confrontati insieme per sviluppare, proprio attraverso sguardi differenti, una serie di obiettivi in comune che riguardano: il tipo di narrazione che volevano far emergere in questo progetto, il tipo di linguaggio da usare, il modo in cui disseminarlo e le condizioni per la sua uscita pubblica e per la sua riuscita.

Le sensibilità di entrambi e i nostri differenti punti di vista ci hanno permesso un racconto che credo abbia saputo raccogliere e restituire sfumature e connessioni tra la storia con la S maiuscola e le persone. La memoria negata del colonialismo italiano, i lasciti di questo

¹³ Tra i testi più completi degli studi postcoloniali italiani si cfr. Lombardi-Diop e Romeo (2014).

colonialismo. La diaspora eritrea-etiope, l'immigrazione nelle sue diverse declinazioni. Il mancato riconoscimento dell'Italia verso i figli degli immigrati. (Paolos 2024, 302)

Nel pieno di un processo di gentrificazione del quartiere di Porta Venezia, Medhin Paolos e Alan Maglio hanno scelto di dare spazio alle voci degli abitanti che da oltre mezzo secolo ci vivono e lo frequentano e portare gli spettatori a vivere, attraverso le loro immagini, i caffè, i ristoranti, i negozi e gli spazi pubblici che sono diventati i luoghi simbolo di questo quartiere.

La loro collaborazione parte nel 2013 e ciò che li ha uniti è sicuramente l'interesse in comune per la fotografia. In particolare, il lavoro chiave che ha influenzato la loro ricerca è lo storico progetto dei fotogiornalisti Lalla Golderer e Vito Scifo, che appaiono anche nel documentario di Maglio e Paolos. I due fotogiornalisti, negli anni Ottanta, hanno raccontato, pubblicando il lavoro nel libro *Stranieri a Milano. Volti di una nuova immigrazione* (1983), una città agli esordi del suo cambiamento culturale e meticcio.

A far collaborare Paolos e Maglio si aggiunge l'interesse per la musica e in particolare per il genere *etiopian-jazz*, che, come dimostrato dal documentario, è uno degli strumenti decisivi in quanto è servito negli anni alla comunità etiope ed eritrea di Milano per rimanere radicata alla propria cultura.

Ultimo aspetto, ma non per importanza, riguarda la curiosità di conoscere le esperienze di migrazione e di vita vissuta a Milano dai personaggi di Porta Venezia. Storie comuni ma che messe insieme hanno fatto la storia di questa diaspora, ricostruite e ascoltate seduti nei bar del quartiere, bevendo tè *Q'mem*, e guardate attraverso gli album fotografici di famiglia.

*Asmarina*¹⁴ ha avuto bisogno di esprimersi oltre che attraverso l'immagine, attraverso la musica, la gestualità delle persone e i loro accenti. Per questo abbiamo scelto il mezzo cinematografico. (Paolos 2024, 297)

¹⁴ *Asmarina*, il titolo scelto per il loro lavoro, viene da una canzone scritta nel 1956 dalla comunità italiana di coloni che viveva ad Asmara, in Etiopia, e cantata in occasione di un festival di musica locale. Tra gli studi più interessanti che si sono occupati dell'eredità della cultura coloniale, segnalo la ricerca di G. Chiriaco, che ne ricostruisce le vicende a partire dalla musica, il quale scrive: «In its original form, the song resembled both the approach of Italian popular music of the fascist years and the arrangement of the Sanremo Music Festival, the famous Italian competition that was the model for the smaller festival in Asmara. The song was later adopted

Da questi interessi è nato *Asmarina Project*¹⁵, un archivio digitale che raccoglie e condivide online le testimonianze, i documenti condivisi dalle famiglie della comunità *habesha* di Milano e gli articoli e le informazioni nate a seguito di questa ricerca.

A partire da questo archivio, Paolos e Maglio hanno girato un film-documentario, *Asmarina. Voci e volti di un'eredità postcoloniale*¹⁶, uscito nel 2015 e una mostra fotografica che è stata esposta al Museo delle Culture di Milano (Mudec) e sempre nello stesso anno in occasione del progetto *Milano Città Mondo*.

Per entrare più nel dettaglio rispetto all'archivio in questione, nel loro campo d'osservazione, i due artisti hanno svolto una serie di interviste agli abitanti del quartiere di Porta Venezia e recuperato alcune vecchie fotografie conservate nei loro album di famiglia. Queste fotografie raffigurano ritratti a colori e in bianco e nero, scattate in Eritrea e in Italia, soprattutto a Milano, che mostrano come l'evoluzione delle generazioni della diaspora etiope-eritrea negli anni.

I momenti di vita quotidiana rappresentati nelle foto sono serviti a ricostruire la storia della loro migrazione in Italia e, in particolare, le storie delle donne e degli uomini che hanno contribuito, a partire dagli anni Settanta fino a oggi, a dare un'identità forte al quartiere e alla città di Milano.

Il documentario *Asmarina* si presenta come una narrazione corale che porta sullo schermo la storia e i ricordi di una comunità da sempre culturalmente molto attiva; ma, in altrettanto modo, fa emergere i lasciti del colonialismo e le difficoltà di molti residenti del quartiere di percepirsi – nonostante gli anni di vita trascorsi a Milano (molti di loro sono nati in Italia) e i legami e le affinità culturali in cui si riconoscono – parte integrante del tessuto sociale milanese.

as a sort of hymn by the community of the Eritrean diaspora in Italy, a community mainly composed of children of mixed relationships and refugees. A few years later, the same song was also translated into Tigrinya, with lyrics that celebrate the beauty of the city of Asmara, and developed into a protest song as it was endorsed by the Eritrean Liberation Front, as well as by its supporters around the world, fighting against the military dictatorship. It is also relevant that “Asmarina” re-emerged in all its complexity from the work of two artists, Medhin Paolos and Alan Maglio, who created a fascinating documentary with the same title. The song “Asmarina” shows that the entanglement is not only to be seen as the complex network that the linear narrative of nation-states cannot describe, but also as the impossibility to understand cultural products if such entanglement is not taken into account» (Chiriaco 2022, 3).

¹⁵ <https://asmarinaproject.com/it/> (ultimo accesso 1° ottobre 2023).

¹⁶ Di *Asmarina* è possibile vedere un estratto del film-documentario dal canale di Asmarina project, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=mCKl0mcVhQk&t=8s> (ultimo accesso 1° ottobre 2023).

Riguardo l'uso della fotografia vernacolare, è significativo il fatto che immagini che ritraggono le memorie collettive della comunità *habesha* siano tramutate nelle fonti principali che hanno permesso la realizzazione di una nuova memoria sociale (cfr. Jedlowski 1989)¹⁷ e, dunque, comune a tutti coloro che hanno avuto la possibilità di osservarle.

Asmarina ha costruito una narrazione che ha portato queste memorie, un tempo circoscritte alla sola comunità *habesha*, a diventare transmediali¹⁸. La narrazione transmediale (Jenkins 2006) si determina nella scelta degli artisti di aprire e attingere dagli archivi e generare una ricostruzione che non ha un inizio ed una fine attraverso un singolo medium, ma si dissemina gradualmente e si potenzia, nel tempo e nello spazio, in più media e linguaggi possibili, aprendo a nuove pratiche culturali possibili

L'obiettivo si raggiunge nel momento in cui produzioni artistiche di questo tipo approntano una comunicazione narrativa capace di creare connessioni dilaganti, affrontando questioni spinose che non sono state elaborate collettivamente, con una destinazione d'uso artistica quanto più possibile accessibile. L'oggetto artistico, nel suo uso simbolico (Zolberg 1990), interviene come strumento di contro-rappresentazione, testimonia pubblicamente alcune delle urgenze sociali sulle quali lo spettatore dovrebbe riflettere, rimette in discussione, nel presente, passati controversi come quello del colonialismo italiano¹⁹.

Un altro degli elementi significativi emersi durante l'intervista è la visibilità che il documentario *Asmarina* ha ricevuto a partire dalla sua prima presentazione nella cineteca Spazio Oberdan a Milano durante il Festival del Cinema Africano.

Il documentario ha riscosso fin da subito interesse e, infatti, vanta un curriculum molto ampio: ha avuto una buona diffusione attraverso i giornali²⁰, se n'è scritto nel

¹⁷ Riportando la definizione del sociologo Paolo Jedlowski: «La memoria sociale costituisce il serbatoio sociale a cui diverse memorie collettive di gruppi particolari possono attingere per estrarne elementi del passato congruenti ai propri progetti e alle proprie visioni» (1989, 77).

¹⁸ Su questo argomento si cfr. in particolare Brook e Patti (2014). Nello specifico della memoria transmediale nelle pratiche postcoloniali potrebbe essere utile cfr. Fiorella (2021).

¹⁹ In merito al concetto di passato controverso si cfr. anche Tota (2018; 2021).

²⁰ Molti delle recensioni scritte sulle testate giornalistiche e sulle riviste del settore culturale sono state riportate a questo link: <https://asmarinaproject.com/it/articoli-e-recensioni/> (ultimo accesso 15 giugno 2021).

mondo accademico²¹ ed è stato ospitato tra le più rinomate università europee e statunitensi, in altrettante scuole, cinema, teatri, centri culturali, festival e ambienti istituzionali.

La questione che ritengo importante condividere in questa sede è, dunque, che il documentario ha compiuto la funzione per la quale è stato scelto: un linguaggio in grado di essere dispositivo della memoria (cfr. Agamben 2006; Dei 2011; Tota 2011).

Dalle parole condivise dai registi durante l'intervista, le «memorie mediate» (cfr. Jedlowski 2009; 2011; 2016) attraverso il documentario hanno avuto una forte influenza sui pubblici che lo hanno visto, oltre che un'alta partecipazione numerica in sala. Ciò che mi è stato riferito è che il risultato più significativo riscontrato durante le sessioni di domande e risposte nate dopo le proiezioni di *Asmarina* sono dibattiti molto partecipati, sia in Italia che all'estero.

La differenza che Paolos ha tenuto a specificare è che tra gli spettatori di origine italiana molti si sono sentiti coinvolti e responsabili del passato coloniale, e hanno dimostrato la propensione a riflettere criticamente sul ruolo, ai più sconosciuto, dell'Italia nelle sue ex colonie africane, mentre gli spettatori di origine etiope ed eritrea si sono soffermati più su questioni politiche sulle quali si sentono chiamati in causa e che riguardano il fenomeno migratorio e l'integrazione degli stranieri e dei discendenti africani in Italia, in quanto nodi centrali legati alla questione coloniale e postcoloniale.

Come per Theo Eshetu, anche nella ricerca di Medhin Paolos il tema della percezione si esprime nel bisogno di costruire nuove strade per far riaffiorare la memoria.

Come Medhin Paolos sostiene, è necessario intervenire lì dove la storia ufficiale non lo ha permesso, ribaltando gli stereotipi culturali costruiti attorno alla rappresentazione dell'*Altro* ed eredità del potere coloniale che, come scrive Homi Bhabha (1994), è stato un apparato costruito sul mancato riconoscimento delle differenze razziali, culturali e storiche. Lei ha scelto di farlo anche attraverso il linguaggio visuale e con la ricerca negli archivi e il documentario ha dato valore al suo

²¹ Cfr. ad esempio: García-Peña, Kalfou (2016); Proglia (2018); Sammartino (2020); Masini (2021); Chiriaco (2022); Ferlito (2022).

punto di vista attraverso le voci della sua comunità. Le testimonianze dirette di chi è stato colonizzato, di chi ha subito violenza in passato e di chi la subisce ancora nel presente, disegnano una mappa importante per conoscere la geografia sulla condizione postcoloniale dell'Italia di oggi. Il suo approccio postcoloniale la colloca nella cerchia, oggi sempre più ampia rispetto al periodo in cui sono emersi i lavori di Eshetu, degli artisti e le artiste che oggi utilizzano l'arte visuale come strategia di resistenza con cui fare attivismo, consapevoli di come il visuale sia uno strumento potenziale per «produrre forme di cambiamento» (Mirzoeff 2017, 187) nella realtà circostante.

Ritengo che sia importante concludere esprimendo la consapevolezza che l'arte non è abbastanza per capovolgere gli schemi culturali che vincolano la nostra percezione dell'*Altro* e il lavoro per intraprendere un approccio verso un pensiero critico deve necessariamente partire da più fronti – e di questo gli artisti che ci lavorano ne sono consapevoli –, ma l'arte, tuttavia, suggerisce domande e priorità su cui focalizzare l'attenzione.

In un processo di dominio/selezione/esclusione, le memorie negate non riescono a emergere e sono difficili da riconoscere e motivare, diventano secondarie, si dimenticano e rischiano di non avere più alcun ruolo nella costruzione della storia. I percorsi esaminati possono aiutare, così, a capire cosa succede in Italia e come essa stia cambiando anche attraverso le pratiche e le forme culturali postcoloniali che, come lenti oculari, mettono a fuoco elementi che hanno segnato il colonialismo italiano come un passato controverso con cui la società di oggi deve ancora fare i conti. Ancora, sensibilizzano gli spettatori a osservare le differenze senza calpestarle e rendere lo sguardo più acuto, scrive Makaping (2011), per allargare la linea dell'orizzonte.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2006), *Che cos'è un dispositivo?*, Milano, Nottetempo.
- Assman, Aleida (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Bertella Farnetti, Paolo, Mignemi Adolfo, Triulzi, Alessandro (a cura di) (2013), *L'Impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano, Mimesis.
- Bhabha, Homi K. (2006), *I luoghi della cultura* [1994], Roma, Meltemi.
- Brook, Clodagh, Patti, Emanuela (a cura di) (2014), *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis.
- Chiriaco, Gianpaolo, Fuchs, Gerhild, Mertz-Baumgartner, Brigit (2022), *Entangled Histories and Voices: An Introduction*, «ATeM Archiv für Textmusikforschung», vol. 7, n. 2, pp. 1-11. DOI: https://doi.org/10.15203/ATeM_2022_2.01.
- Crane, Susan A. (1997), *Memory, distortion, and history in the museum*, «History and Theory» (*Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy*), vol. 36, n° 4, pp. 44-63.
- Del Boca, Angelo (1976-1984), *Gli italiani in Africa orientale* (voll. 1-4), Bari, Laterza.
- Del Boca, Angelo (2005), *Italiani, brava gente?*, Vicenza, Beat.
- Del Boca, Angelo (2007), *I gas di Mussolini. Il fascismo e la guerra d'Etiopia*, Roma, Riuniti.
- Deplano, Valeria, Pes, Alessandro (2014), *Quel Che Resta Dell'impero: La Cultura Coloniale degli Italiani*, Roma, Mimesis.
- Du Bois, William Edward Burghardt (2008), *The souls of black folk* [1903], Oxford University Press.
- Eshetu, Theo (2024), Intervista rilasciata a Fiorella (2024), pp. 222-232.
- Fanon, Frantz (2007), *I dannati della Terra* [1962], Torino, Einaudi.
- Fiorella, Francesca M. (2024), *Sulle tracce delle memorie rimosse del colonialismo italiano. Il ruolo dell'arte visuale nella società*, Tesi di dottorato, Università del Salento.
- Filippi, Francesco (2021), *Noi però gli abbiamo fatto le strade. Le colonie italiane tra bugie, razzismi e amnesie*, Trebaseleghe, Bollati Boringhieri.
- Focardi, Filippo (2012), *Rielaborare il passato. Usi pubblici della storia e della memoria in Italia dopo la prima Repubblica*, in Giorgio Resta e Vincenzo Zeno-Zenovich (a cura di), *Riparare, risarcire, ricordare. Un dialogo tra storici e giuristi*, Napoli, Editoriale Scientifica, pp. 241-271.
- Frisina, Annalisa (a cura di) (2016), *Metodi Visuali di Ricerca Sociale*, Bologna, Il Mulino.
- Frisina, Annalisa (2020), *Razzismi contemporanei. Le prospettive della sociologia*, Milano, Carocci.

- Gilroy, Paul (2003), *The black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza* [1997], Roma, Meltemi.
- Giuliani, Gaia (2015), *Mediterraneità e bianchezza. Il razzismo italiano tra fascismo e articolazioni contemporanee (1861-2015)*, «Iperstoria. Journal of American and English Studies», n. 6, pp. 167-182. DOI: <https://doi.org/10.13136/2281-4582/2015.i6.301>.
- Grechi, Giulia (2016), "Le storie più belle sono raccontate da cose, cose che stanno morendo". *Immaginari (post)coloniali, memorie pubbliche e private del colonialismo italiano*, «From the European South. A Transdisciplinary Journal Of Postcolonial Humanities», n° 1, pp. 139-150.
- Grechi, Giulia (2021), *Decolonizzare il museo. Mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis.
- Hall, Stuart (2006), *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi.
- Haraway, Donna J. (2022), *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano.
- Headrick, Daniel R. (1981), *The Tools of Empire*, Oxford, Oxford University.
- InteRGRace (a cura di) (2018), *Visualità e (anti) razzismo*, Padova, Padova University Press.
- Jedlowski, Paolo (1989), *Memoria, esperienza e modernità*, Milano, Franco Angeli.
- Jedlowski, Paolo (2009), *Passato coloniale e memoria autocritica*, «Il Mulino, Rivista trimestrale di cultura e di politica», n° 2, 2009, pp. 226-234, DOI: 10.1402/28911.
- Jedlowski, Paolo (2011), *Memoria pubblica e colonialismo italiano*. «Storicamente», vol. 7, n° 34., DOI: 10.1473/stor113.
- Jedlowski, Paolo, Siebert, Renate (2011), *Memoria coloniale e razzismo*. in Alessandro Mammone, Nicola Tranfaglia, Giuseppe Veltri (a cura di), *Un paese normale? Saggi sull'Italia contemporanea*, Milano, Dalai, pp. 231-251.
- Jedlowski, Paolo (2016), *Intenzioni di memoria. Sfera pubblica e memoria autocritica*, Sesto San Giovanni (MI), Mimesis.
- Jenkins, Henry (2014), *Cultura Convergente* [2006], Santarcangelo di Romagna, Maggioli.
- Labanca, Nicola (2002), *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino.
- Lombardi-Diop, Cristina, Romeo, Caterina (a cura di) (2014), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier.
- Makaping, Geneviève (2001), *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Mbebe, Achille (2017), *Critique of Black Reason*, Durham, Duke University Press.

- Mellino, Miguel (2022), *“Che cosa ci facciamo con tutto ciò che sappiamo?”*. *Conversazione sulla rimozione del rimosso coloniale*, «Machina», www.machina-deriveapprodi.com (ultimo accesso 10 luglio 2022).
- Mezzadra, Sandro (2010), *Sulla linea del colore. Razza e democrazia negli Stati Uniti e nel mondo*, Bologna, Il Mulino.
- Mirzoeff, Nicholas (2002), *Introduzione alla Cultura Visuale* [1999], Roma, Meltemi.
- Mirzoeff, Nicholas (2017), *Come vedere il mondo*, Milano, Johan &Levi.
- Paolos, Medhin (2024), Intervista rilasciata a Fiorella 2024, 295-306.
- Pesarini, Angelica (2021), *When the Mediterranean “became” Black: diasporic hopes and (post) colonial traumas*, in The Black Mediterranean Collective (a cura di), *The Black Mediterranean. Bodies, Borders and Citizenship*, London, Palgrave Macmillan, pp. 31-55.
- Ponzanesi, Sandra (2014), *La “svolta” postcoloniale negli studi italiani. Prospettive europee*, in Lombardi-Diop e Romeo 2014, pp. 46-60.
- Proglio, Gabriele (2018), *L'Italia e il passato coloniale. Riflessioni e considerazioni a margine del dibattito storiografico*, «Memoria e Ricerca», vol. 26, n. 1, pp. 113-132.
- Rochat, Giorgio (1980), *Il genocidio cirenaico e la storiografia coloniale*, «Belfagor», vol. 35, n. 4, pp. 449-455.
- Said, Edward W. (2017), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente* [1978], Milano, Feltrinelli.
- Tomasella, Giuliana (2017), *Esporre l'Italia Coloniale. Interpretazioni dell'alterità*, Padova, Il Poligrafo.
- Tota, Anna Lisa (2011), *Etnografia dell'arte. Per una sociologia dei contesti artistici*, Milano, Ledizioni.
- Tota, Anna Lisa (a cura di) (2018), *La memoria contesa. Studi sulla comunicazione sociale del passato*, Milano, Franco Angeli.
- Tota, Anna Lisa, De Feo, Antonietta (2020), *Sociologia delle arti. Musei, memoria e performance digitali*, Roma, Carocci.
- Trione, Vincenzo (2022), *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino, Einaudi.
- Triulzi, Alessandro (2008), *Ritorni di memoria nell'Italia postcoloniale*, in Bottoni, Riccardo (a cura di), *L'Impero fascista: Italia ed Etiopia (1935-1941)*, Il Mulino, Bologna, pp.573-595.
- Zolberg, Vera L. (1997), *Sociologia dell'arte*, Bologna, Il Mulino.

Filmografia

Eshetu, Theo (1997), *Il sangue non è acqua fresca*, Italia/Etiopia.

Eshetu, Theo (2005), *L'Obelisco di Axum*, Italia/Etiopia.

Maglio, Alan, Paolos, Medhin (2015), *Asmarina*, Italia.

Nota biografica

Francesca Maria Fiorella è Ph.D Candidate in Scienze Umane e Sociali all'Università del Salento e dal 2021 membro del Board di Research Network Sociology of the Arts (RN02- Sociology of The Arts). I suoi interessi di ricerca riguardano il ruolo dell'arte nella società e il rapporto tra arte e memoria. Nel suo progetto di ricerca dottorale ha analizzato le pratiche e le produzioni artistiche visuali contemporanee che affrontano in chiave critica e autocritica il passato coloniale italiano.

francescamaria.fiorella@unisalento.it

Come citare questo articolo

Fiorella, Francesca Maria (2024), *Il gioco della percezione nella rappresentazione dell'alterità. Il colonialismo italiano e le pratiche artistiche postcoloniali: due casi a confronto*, «Scritture Migranti», a cura di Silvia Baroni e Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. 48-70.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

STORIE MIGRANTI A TEATRO
GABRIELE VACIS E LE PRATICHE TEATRALI PER LA CURA DELLA PERSONA

Angela Albanese

Il contributo approfondisce alcuni dei progetti teatrali e pedagogici realizzati dal drammaturgo e regista Gabriele Vacis e dall'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona fondato nel 2017, che hanno avuto come protagonisti migranti, rifugiati e richiedenti asilo. Attraverso l'analisi del lavoro di Vacis, si verifica come l'esperienza artistica, nel restituire pieno diritto di cittadinanza alle parole e ai corpi dei migranti, possa costituire una forma di narrazione alternativa rispetto ai discorsi e agli sguardi irreggimentati sulla migrazione proposti dai media e dalle narrazioni dominanti. Si esaminano, in particolare, i due progetti "Pensieri Migranti" e "Colloqui d'amore" realizzati nel biennio 2017-2018. Sono gli strumenti del teatro che Vacis impiega per moltiplicare, anche al di fuori del teatro e a prescindere talvolta dagli esiti spettacolari, le possibilità di inclusione e di partecipazione attiva dei migranti. Il primo di questi strumenti è la Schiera, marca distintiva del suo teatro, intesa come pratica di educazione alla relazione con l'altro nella sua radicale alterità, senza tentativi di annessione o annullamento, ma nel segno dell'ascolto, dell'attenzione e di quel rispetto che Emmanuel Lévinas individua come base imprescindibile di ogni relazione autenticamente etica.

Parole chiave

Migrazione; Pratiche teatrali; Narrazione; Gabriele Vacis; Cura.

NARRATING MIGRATION THROUGH THEATRE
GABRIELE VACIS AND PERSONAL CARE THEATRICAL PRACTICES

The article focuses on "Pensieri Migranti" and "Colloqui d'amore", two theatrical and pedagogical projects carried out by playwright and director Gabriele Vacis and his "Personal Care Theatrical Practices Institute" in 2017-2018. Key players of the projects were migrants, refugees, and asylum seekers. Through the analysis of Vacis's work, we will investigate how an artistic experience can be a powerful and unique form of alternative narrative, as opposed to the discourses on and stereotyped representations of migration usually offered by the media and dominant narratives. Vacis employs a number of theater's tools and strategies to multiply the possibilities of inclusion and active participation of migrants. The first of these tools is the "Schiera" (the array of the group of participants), a distinctive characteristic of his theater. The "Schiera" is seen as a thorough educational activity that can lead, through a collaborative work with the entire group involved, to the awareness, acknowledgement, and respect of the Other, the same respect that Emmanuel Lévinas identifies as the indispensable basis of every authentically ethical relationship.

Keywords

Migration; Theatrical Practices; Storytelling; Gabriele Vacis; Care.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18982>

STORIE MIGRANTI A TEATRO

GABRIELE VACIS E LE PRATICHE TEATRALI PER LA CURA DELLA PERSONA¹

Angela Albanese

Mi invade l'angoscia, e il terrore:
fuggire, andare vagando, è stato un bene per me?
Eschilo, *Supplici*

Quando cominci il viaggio,
non puoi tornare indietro.
Perché quello che resta indietro
è peggio di quello che c'è avanti.
Tekeu, *Pensieri Migranti*

Introduzione

Il 21 maggio 2005, appena tre anni prima della morte per suicidio, David Foster Wallace tiene un bellissimo discorso ai giovani laureati del Kenyon College, poi pubblicato con il titolo *This is Water* (in italiano *Questa è l'acqua*). Di quel discorso denso e appassionante è divenuta celebre la storiella di apertura dei due giovani pesci che, mentre nuotano, «incontrano un pesce anziano che va nella direzione opposta, fa un cenno di saluto e dice: – Salve, ragazzi. Com'è l'acqua? – I due pesci giovani nuotano un altro po', poi uno guarda l'altro e fa: – Che cavolo è l'acqua?» (Wallace 2017, 140). Il senso dell'aneddoto è amaro, e sta per Wallace nell'incapacità dell'essere umano di prestare attenzione e cura alle cose più ovvie, come l'ambiente in cui vive e si muove, e che dà talmente per scontato da finire per non riconoscerlo. L'antica, ostinata abitudine di abitare e interpretare il mondo sempre e solo «attraverso la lente dell'io» (ivi, 143) ci fa trascurare il fatto che il mondo possa esistere a prescindere da noi,

¹ Il presente contributo è uno degli esiti del progetto di ricerca DHABILITY: De-silencing and Digitising Archives and Narratives of Migrants with Disability (FAR Unimore, FOMO line).

distoglie lo sguardo verso ciò che, pur accadendo intorno a noi, non investe direttamente la nostra esistenza. Si tratta insomma di imparare ad avere consapevolezza dell'altro, di rifiutare quella egocentrica e comoda «modalità predefinita» (*ibidem*) di stare al mondo che ci porta a pensare che gli altri – automobilisti che congestionano il traffico lungo il nostro percorso, clienti in fila davanti a noi alla cassa del supermercato etc. – siano una massa anonima che intralcia le *nostre* quotidiane occupazioni, i *nostri* bisogni, il *nostro* tempo.

Una simile impressione di moltitudine anonima e indistinta e una diffusa indifferenza per la vita dell'altro, quell'*alius* con cui i latini intendono l'altro fra i molti, distinguendolo dall'*alter* che è l'altro fra due, ossia colui che abbiamo di fronte (cfr. Arduini 2020, 25) sembra provocarci, in forma amplificata, il flusso incessante e rapido delle immagini di questi molti *altri* restituite dai media, persino quelle dolenti di donne e uomini puniti ferocemente per la loro etnia o fede religiosa e politica, o quelle di migranti in viaggio verso l'Italia e l'Europa spesso privi di voce, di storia, di identità su cui si concentrano queste riflessioni. Le carrellate di immagini, fruite a getto continuo attraverso gli schermi, confondono in un'unica massa indefinita ogni singola e concretissima vita, bruciando in fretta il tempo del pensiero e ogni eventuale disponibilità alla comprensione. Le strategie di rappresentazione e la retorica dominante veicolate dai media si muovono all'interno di un «*frame* emergenziale» che oscilla generalmente fra due poli, il paradigma «umanitario» da una parte e quello «securitario» dall'altra, restituendoci percezioni di migranti che sono «soggetti di paura», ossia soggetti in pericolo bisognosi di aiuto, oppure «oggetti di paura», soggetti cioè potenzialmente pericolosi e quindi da respingere (Moralli et al. 2019, 103, 104; ma cfr. anche Wodak 2015; Binotto 2015; Bruno 2015; Pogliano 2015; Ambrosini 2020). E nondimeno, sia che gli immigrati siano ritenuti vittime da aiutare o pericolosi invasori da ricacciare indietro, all'interno di questi «pacchetti di argomentazione» ricorrenti (Binotto 2023, 89), le immagini anonime che li mostrano sono private di ogni loro possibile *agency* e alla voce *dei* migranti, considerati un blocco omogeneo, ridotti al silenzio e mai interpellati direttamente, si sostituiscono le molte e

pregiudicanti voci *sui* migranti. Il paradosso che ne deriva è, evidentemente, che all'ipervisibilità che il discorso pubblico riserva ai migranti, considerati un problema da gestire all'interno di una perenne cornice emergenziale, corrisponde la loro radicale invisibilità in quanto persone (cfr. Dal Lago 1999; Agier 2020). Come puntualizza la giornalista e scrittrice Gabriela Jacomella in un contributo dal titolo significativo *The Silence of Migrants*, «Migration narratives in the media are – more often than not – built upon that silence, those gaps. The bias is not necessarily in the words, it can also be hiding in their silence» (2015, 154). E a queste osservazioni fanno eco quelle, fra gli altri, di Terence Wright che scrive:

In addition to our own prejudices and perspectives, the institutional discourses of television reporting have not been kind to refugees. Rather than being allowed to speak for themselves, they are more commonly spoken about by NGO reps, translators, television reporters, TV studio anchorpersons, and politicians. In addition, the news bifurcation of 'foreign' news and 'home' news divide refugees (i.e. those 'over there') from asylum seekers ('over here') and rarely acknowledges that war and disaster victims, who generally have the sympathy of the public, are the self-same people seeking shelter in Western states. This is compounded by the fact that the very state of displacement automatically places refugees at a social disadvantage. This increases the likelihood of the media treating them as anonymous passive victims. For example, they do not always have the language skills or security to express themselves in media interviews — let alone the ability to lobby the media in a bid to improve their situation. In this context, it is important to keep in mind that the television news institution does not provide viewers with a 'transparent' view of the world, but it operates more as a television genre whereby world events are represented to standard formulae and inserted into specific time-slots. (Wright 2014, 463)

Il dato di fatto, commenta Wright, è che difficilmente le pratiche discorsive predominanti nel frenetico sistema dell'informazione si conciliano con il tempo lento dell'ascolto e della condivisione del bagaglio di storie che ciascun rifugiato porta con sé (cfr. anche Mazzara 2019; Martiniello 2016). Questa visione a distanza dell'orrore degli altri dalla nostra poltrona di casa e protetti dal filtro degli schermi, sia che agisca il paradigma vittimario che quello securitario, finisce così per accrescere ulteriormente l'effetto di saturazione, di tacito patto di distanza fra *noi* e *loro* (cfr. Van Dijk 1994; Musarò 2013). Le immagini dei migranti, non accompagnate dalle loro storie, sembrano innescare una mancata presa sul mondo che corrisponde all'egocentrica «modalità predefinita» di vivere di cui parla Wallace, una sorta di anestesia delle emozioni forse necessaria per cacciare indietro, più o meno consapevolmente, la

paura della nostra realissima fine (cfr. Tagliapietra 2010, 17-32; Sontag 2003; Boltanski 2000).

Le pagine che seguono proveranno allora a testimoniare come le pratiche teatrali e artistiche possano costituire una forma di narrazione alternativa rispetto ai discorsi e agli sguardi irregimentati sulla migrazione proposti dai media². Si approfondiranno alcuni dei progetti più recenti che il regista e drammaturgo Gabriele Vacis³ ha realizzato non sui migranti ma con i migranti, coinvolgendoli dunque direttamente, favorendone la partecipazione, l'autopresentazione, l'esercizio di cittadinanza attiva. Seppure si tratti di esperienze non sempre iscrivibili all'interno di una specifica finalità drammaturgica, sono gli strumenti del teatro quelli che Vacis impiega per moltiplicare, anche fuori dal teatro e a prescindere dagli esiti spettacolari, le possibilità di inclusione, restituendo dunque corpo e voce ai veri protagonisti delle migrazioni, interpellandone

² È opportuna, in via preliminare, una precisazione concettuale intorno al termine media, riferendoci qui in modo specifico ai mezzi di informazione, sia quelli tradizionali (o *legacy media*) quali telegiornali e giornali a diffusione locale, nazionale o internazionale, sia i *social media*, o media orizzontali, ed escludendo naturalmente i media che veicolano esperienze di natura artistica ed estetica, capaci di proporre una narrazione e rappresentazione dei flussi migratori alternativa rispetto a quella dicotomica e per lo più stigmatizzante del discorso pubblico dominante. Alcuni esiti importanti in tal senso, provenienti dalle arti performative, in particolare la fotografia, l'arte contemporanea e il cinema – sono riportati in Musarò, Parmiggiani 2022, in particolare alle pp. 107-133, alla cui utile rassegna di film sul tema della migrazione presentiamo il recentissimo *Io capitano* di Matteo Garrone (2023). Ma si veda l'intero volume, che invita a ripensare il concetto di ospitalità proprio partendo da un'indagine sulle dinamiche sociali, culturali ed economico-politiche che intervengono nella costruzione del discorso pubblico e mediatico sulla migrazione. Oltre ai riferimenti bibliografici già citati, per un approfondimento e ulteriore ampliamento della riflessione teorico-critica e dell'analisi ad ampio spettro degli aspetti sociali, economici, politici, storici, linguistici che informano la costruzione delle pratiche discorsive e mediatiche dominanti intorno alla migrazione, si rimanda, fra gli altri, ai lavori di van Dijk (2000); Di Luzio (2011); Colombo (2012); Cutitta (2012); Pogliano, Solaroli (2012); Musarò (2013); Bruno (2014); Parmiggiani (2015); Binotto *et al.* (2016); Binotto, Bruno (2018); Bentivenga, Boccia Artieri (2019).

³ Ricostruire la copiosa attività artistica e pedagogica di Gabriele Vacis a partire dalla co-fondazione, nel 1982, del Laboratorio Teatro Settimo, e le numerosissime regie, anche di teatro d'opera, meriterebbe una trattazione ben più ampia e approfondita di quanto consentano queste pagine. Ci limitiamo qui a menzionare l'esperienza fondativa del teatro di narrazione, con la sua regia, anche televisiva, e collaborazione alla scrittura del *Racconto del Vajont* di Marco Paolini e la scrittura, con Laura Curino, dei monologhi *Camillo Olivetti, alle radici di un sogno* e *Adriano Olivetti*, entrambi da lui diretti. Altrettanto corposa è l'attività documentaristica e filmica di Vacis, di cui ricordiamo appena qualche titolo: *Uno scampolo di paradiso* (2008), *La paura si Cura* (2010), il recentissimo *Sul sentiero blu* (2022), racconto del viaggio di un gruppo di giovani autistici sull'antica via Francigena. Per approfondimenti sul ruolo determinante di Vacis e del Laboratorio Teatro Settimo nell'affermarsi del teatro di narrazione in Italia cfr. almeno Guccini e Marelli (2004); Guccini (2005; 2004); Soriani (2009); Puppa (2010). Ma si veda anche Vacis (2014), racconto del suo incontro seminale con Jerzy Grotowski e dei dieci giorni di lezioni che, su iniziativa del Laboratorio Teatro Settimo, del Teatro Stabile di Torino e dell'Università di Torino, il regista polacco ha tenuto nel 1992.

direttamente i volti, lavorando con loro sulle pratiche della narrazione e dell'ascolto, della consapevolezza anche corporea di sé, della relazione con l'altro. Nel tempo «del trauma senza trauma» (Giglioli 2011, 7), ossia del trauma (altrui) di cui non sappiamo più fare esperienza, nel senso inteso da Benjamin (1995, 247-274), perché ci arriva mediato dagli schermi, nell'epoca in cui «non crediamo a nulla e ingoiamo tutto» (Giglioli 2011, 15) l'esperienza estetica, nelle sue espressioni più feconde, può farsi canale privilegiato di accostamento alla realtà perché costringe a rallentare. Il teatro è tempo dell'attenzione e spazio di dilatazione dell'esperienza contro il bombardamento convulso e ipnotico di immagini da parte dei media; non coincide con l'attualità ma la mette in causa, non ne riflette le luci ma ne interpella criticamente le oscurità, insinuandosi nelle crepe, nelle zone d'ombra della «logosfera» (Barthes 1988, 226) e della «videosfera» (Debray 1999). Così ne scrive Vacis nel volume *Awareness*, un titolo-manifesto della sua poetica teatrale su cui torneremo, in cui racconta l'incontro fondativo con Jerzy Grotowski e i dieci giorni di lezioni tenuti a Torino nel 1992 dal regista polacco:

I mass-media tendono a lavorare come macchine per abortire: hanno fame di fenomeni nuovi, di novità, di luoghi in cui la vita è appena cominciata, proprio per questo è debole. L'intervento dei mass-media consiste nel mettere al mondo i fenomeni anzitempo, facendoli morire. [...] la televisione, internet [...] sono strumenti istantanei, vanno *contro* il tempo. Il teatro e le città vanno *con* il tempo. La TV tende a *consumare* il tempo, a darti la notizia prima che accada, questo è il carattere dell'*informazione*. Il teatro e le città tendono a *produrre* tempo attraverso il racconto. (Vacis 2014, 62, 204)

L'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona, la Schiera, l'educazione alla relazione

Teatro, cura, persona: nella denominazione scelta da Vacis e dai suoi collaboratori per il progetto dell'Istituto di Pratiche teatrali per la cura della persona, nato nel 2017, sono racchiuse alcune parole-chiave della poetica teatrale e pedagogica del regista: si tratta di parole che rimandano all'idea del teatro come territorio di incontro fra etica ed estetica, alla pratica teatrale non come terapia ma con effetti

terapeutici, come esperienza di cura e di educazione alla relazione, di riconoscimento concreto dell'altro in quanto persona⁴.

L'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona è nato, su progetto di Vacis, Roberto Tarasco e Barbara Bonriposi, come sezione del Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale, che da tempo accoglie e sostiene un'idea di teatro inclusivo impegnato ad operare in aree disagiate della società come pratica di cittadinanza, integrazione, inclusione, coesione sociale.

A partire dal 2017, grazie al sostegno della Regione Piemonte e della Compagnia di San Paolo, l'Istituto, come nuovo dipartimento del Teatro Stabile, ha dunque iniziato a realizzare una serie di attività quali laboratori, seminari, performance e “ambienti” dedicati alla cittadinanza, privilegiando, sin dalla sua fondazione, il lavoro con le comunità dei migranti presenti nell'area metropolitana di Torino e sul territorio piemontese.

L'Istituto si configura di fatto come la più recente articolazione dell'esperienza artistica di Vacis, di Tarasco, di Antonia Spaliviero, Laura Curino, Adriana Zamboni e Mariella Fabbris, fra i co-fondatori, negli anni Ottanta, dello Laboratorio Teatro Settimo di Settimo Torinese. Così come il Laboratorio Teatro Settimo si è presentato, sin dagli esordi, come un ambiente in cui lo “stare” prima e dopo gli spettacoli insieme

⁴ Sulla necessaria distinzione fra «teatro terapeutico» e «terapia teatrale» chiarisce Marco De Marinis che «1) il teatro è, può essere, tanto più terapeutico (o comunque efficace, benefico) quanto meno si pone come obiettivo esplicito, immediato, la terapia; 2) in altri termini, le potenzialità terapeutiche (l'efficacia benefica) del teatro non sembrano crescere in relazione a un suo specializzarsi in generi autonomi, specificamente terapeutici, con metodi, tecniche, principi, competenze ben definiti e specifici (psicodramma, sociodramma, drammaterapia, danzaterapia etc.). Esse crescono piuttosto in relazione alla capacità del teatro di porsi al meglio, cioè al più alto livello possibile di rigore e di qualità artistica, come teatro tout court, ovvero come un qualcosa che sempre valorizza il più possibile ciò che lo definisce essenzialmente in quanto teatro: teatro come lavoro su sé stessi e come relazione con l'altro [...]» (2011, 176). Condividiamo le perplessità di De Marinis intorno alle strette definitorie e alle specializzazioni del teatro in generi sulla base di dichiarate finalità e tecniche, così come le sue considerazioni sull'efficacia terapeutica del teatro senza che questo ponga, per statuto e poetica, la terapia al centro dei propri obiettivi. E ci sentiamo di estenderle anche alla categoria di “teatro sociale” e ad esperienze artistiche come quella di Vacis e dell'Istituto che, pur non rientrando esplicitamente in questa categoria e non avendo esclusive finalità sociali, educative, formative, hanno evidenti ricadute nel tessuto sociale. Un approfondimento sulla storia del teatro sociale anche solo italiano e sulle diversissime esperienze rubricate sotto questa voce meriterebbe uno spazio e una trattazione adeguati, ma sul teatro sociale in Italia si vedano, fra la vasta bibliografia, gli studi di Claudio Bernardi, il primo a impiegare il termine “teatro sociale” per descrivere un assortimento eterogeneo di attività teatrali con obiettivi educativi, formativi, inclusivi e non principalmente artistici e estetici (2004; 2000) e, più recentemente, Pontremoli (2014); Innocenti Malini (2021).

agli artisti e agli altri spettatori risultava altrettanto importante rispetto al teatro e al momento spettacolare, in cui l'ambiente relazionale era il vero spettacolo oltre alla programmazione, allo stesso modo anche nell'Istituto si cerca di comprendere, far comprendere e mettere in atto la pratica teatrale non più solo come momento di creazione di forme artistiche, ma come luogo di integrazione sociale e interculturale, di inclusione di ogni forma di disabilità e diversità, ivi compresa quella di migranti, rifugiati e richiedenti asilo. E ancora dalla pratica artistica e drammaturgica del Laboratorio Teatro Settimo sembra derivare la concezione della figura dell'autore, che nel pensiero di Vacis non è il drammaturgo o il regista, ma è «l'ambiente», ossia il luogo in cui avviene la relazione fra tutti i partecipanti all'esperienza teatrale (Vacis 2014, 203).

Sono molteplici, come si diceva, le attività svolte dall'Istituto, considerato anche dal Ministero per i beni e le attività culturali quale progetto pilota a livello nazionale: i seminari e il lavoro congiunto con medici, psicologi, psichiatri, etnopsichiatri, psicoterapeuti, studiosi e ricercatori, con operatori dei Centri di accoglienza straordinari, dei servizi sociali e sanitari; i numerosissimi laboratori nelle scuole e presso i centri di accoglienza, o con associazioni, comitati, comunità di minori stranieri, culminanti anche in momenti performativi. Pur nella loro differente articolazione, i molti progetti convergono però tutti verso un unico intento: l'educazione alla consapevolezza di sé e dell'altro, all'ascolto non eroso dall'abitudine, non mediato dall'opinione pregiudicante, e alla relazione, senza la quale nessuna cura, in nessun luogo, può neanche avere inizio. Le pratiche del teatro, scrive Vacis, «si prendono cura della persona da sempre, possono supportare la socialità, la medicina, l'educazione, perché non sono solo gli attori ad aver bisogno di una conoscenza profonda di sé stessi e degli altri per stare in scena, ma tutte le persone ne hanno bisogno per stare al mondo»⁵.

È un po' quello che il regista intende con il termine grotowskiano *awareness* che, come anticipato, è anche, significativamente, il titolo di un suo libro e parola-chiave dell'intera sua esperienza artistica e pedagogica. La *awareness* non corrisponde soltanto

⁵ <https://www.listituto.it/diario/la-mutazione-narrativa-dellattore> (ultimo accesso 6 agosto 2023).

alla consapevolezza, come vorrebbe una prima traduzione del termine dall'inglese, ma implica qualcosa di più, cioè la capacità di essere presenti a sé stessi e alle cose. Nel pensiero di Vacis la *awareness* è ciò che tiene insieme la consapevolezza silenziosa, la presenza e la vigilanza, pensando però alla vigilanza non come controllo inquisitorio o censorio, ma come intensa consapevolezza dell'esserci, come disposizione a prestare cura a quello che accade e a chi si ascolta (cfr. Vacis 2014, 238). E strumento elettivo per questa educazione a comprendere che cosa c'è dentro per meglio porsi in relazione con il fuori e con l'altro, è l'esercizio della Schiera, pratica teatrale e pedagogica dell'ascolto e dell'azione, ossia del corpo che si mette in ascolto degli altri corpi per creare azioni comuni. Così la descrive il regista:

È tutta una questione di ascolto. [...]. Gli attori si accostano l'uno all'altro formando una schiera. Quindi camminano per un numero indicato di passi variabile a seconda delle dimensioni del luogo in cui si lavora, per esempio otto passi. All'ottavo passo ci si volta e si continua a camminare per otto passi nella direzione opposta, quindi ancora in direzione opposta e così via. L'obiettivo è trovare un'unità di presenza tra le persone che camminano, escludendo ogni affettazione, ogni movimento non strettamente necessario a camminare naturalmente. Questo esercizio è il punto di partenza e il punto di arrivo di un allenamento che vuole formare un attore consapevole, autore della propria presenza in scena. Tutto questo non ha niente a che fare con i personaggi, la psicologia, la messinscena, e nello stesso tempo può essere una tecnica utile per ogni idea di teatro. Ma prima di tutto la Schiera è energia, è tempo, è ritmo e ascolto, gioia, fiducia, amore [...]. A forza di camminare avanti e indietro cercando di ascoltare gli altri e di comprendere lo spazio, piano piano si sviluppano azioni. Possono essere danze, canti o vere e proprie scene. C'è un momento in cui tutto sembra accadere da solo. (Vacis 2009, 214-15)

E ancora:

Ho cercato spesso di definire la Schiera, mi aiutava una delle città invisibili di Italo Calvino: Marozia, oppure la pagina della *madeleine* di Proust. Uno dei ragazzi che facevano lo spettacolo, un giorno, sulla pagina Facebook, ha spiegato così quello che facevamo: «hai mai guardato la neve? Scende calma, scende tutta insieme. Ogni fiocco si prende cura di quello vicino per non lasciare spazi vuoti. Nessun fiocco di neve guida un altro fiocco di neve. Tutti insieme sanno cosa fare». Questo è quello che sto cercando di fare da anni con la Schiera: lui l'ha detto così. E mi sembra più efficace di Calvino e Proust. (Vacis 2015, 288)

La Schiera, con il suo movimento all'unisono, eppure imprevedibile per chi assiste, richiama effettivamente, come intuisce uno degli allievi di Vacis, il movimento dei fiocchi di neve, capaci, pur nella loro singolarità, di prendersi cura gli uni degli altri per non lasciare spazi vuoti, ma ricorda anche le volte imprevedibili degli stormi,

descritte perfettamente da Primo Levi in un passo, caro a Vacis, tratto dalla raccolta *L'altrui mestiere*:

Come non ammirare [...] l'adattabilità degli stormi? [...] Visti da lontano, questi voli sembrano nuvole di fumo: ma poi, a un tratto, si esibiscono in evoluzioni stupefacenti, la nuvola diventa un lungo nastro, poi un cono, poi una sfera; infine si ridistende e, come una enorme freccia punta sicura verso il ricovero notturno. Chi comanda l'esercito? E come trasmette i suoi comandi? (Levi 1997, 807)

L'esercizio della Schiera, nato come pratica squisitamente teatrale e tutta interna al percorso drammaturgico di Vacis – dai suoi germi presenti già in uno dei primi spettacoli del 1985, *Elementi di struttura del sentimento*, fino al recentissimo *Antigone e i suoi fratelli* (2023)⁶ – a un certo punto è uscito dal teatro per andare ad abitare altri luoghi, ivi compresi quelli marginali del disagio. Fuori dagli spazi canonici del teatro e svincolata dall'essere al servizio esclusivo dell'azione drammatica, la pratica della Schiera è divenuta parte fondativa anche del lavoro laboratoriale che l'Istituto ha intrapreso con le scuole e con associazioni di varia natura, prime fra tutte quelle che si occupano dell'accoglienza dei migranti, dei rifugiati e richiedenti asilo. È in questi luoghi dell'incertezza, della stigmatizzazione, della paura che la Schiera si è dimostrata un'esperienza di recupero di un'identità lacerata, di consapevolezza di sé e degli altri, di reciproco ascolto, e dunque un valido strumento di coesione, di relazione, di costruzione di comunità. E protagonisti ne sono stati gli stessi migranti, parte attiva di diversi laboratori e percorsi artistici⁷, fra i quali il progetto “Pensieri Migranti” e una sua articolazione interna denominata “Colloqui d'amore”.

⁶ Lo spettacolo *Antigone e i suoi fratelli*, per la regia di Vacis, vede in scena la giovanissima compagnia PEM – Potenziali Evocati Multimediali – nata a dicembre 2021 dalla Scuola per Attori del Teatro Stabile di Torino. Inserendosi nel solco del percorso pedagogico compiuto con Vacis e Tarasco, il collettivo PEM propone un teatro aperto, accessibile alle persone, partecipativo e inclusivo, che nutre la comunità e la società di cui è parte.

⁷ È impossibile in questa sede dare conto in modo esaustivo degli innumerevoli e virtuosi progetti laboratoriali nazionali e internazionali che coinvolgono direttamente gli immigrati, i rifugiati e i richiedenti asilo, così come delle altrettanto numerose drammaturgie che hanno come oggetto il tema dell'immigrazione. Ci limitiamo qui a menzionare, in modo del tutto cursorio, alcune delle esperienze della scena contemporanea che hanno visto il diretto coinvolgimento in scena di immigrati, partendo da *Le Dernier Caravansérail* (2003) della storica compagnia Théâtre du Soleil, esempio di compagnia interetnica fondata nel 1964 da Ariane Mnouchkine (su cui si veda il bel volume di Bottiroli e Gandolfi 2012); e poi gli allestimenti, anche con rifugiati da Siria, Afghanistan e Iraq, del testo di Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen* (2013), dibattuta riscrittura delle *Supplici* eschilee; le esperienze del Maxim Gorki Theater e della sua articolazione “Exile Ensemble” a cura della direttrice artistica Shermin Langhoff; le produzioni del Phosphoros Theatre (fra cui il recentissimo *All the beds I have slept*). Guardando all'Italia, si vedano i lavori di teatro interetnico delle Albe di Ravenna, a partire da *Rub. Romagna più Africa uguale* (1988); i progetti artistici e interculturali *Cre-actors*, *Esodi*, *Acting together with refugees* del Teatro dell'Argine; il lavoro di Pietro Floridia e della compagnia Cantieri Meticci da lui fondata nel 2015 in seguito

“Pensieri Migranti”, “Colloqui d’amore”

“Pensieri migranti” è stato di fatto uno dei primi progetti che Vacis ha avviato già nell’anno di fondazione dell’Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona, e si è protratto per un biennio. I lavori hanno preso avvio a luglio del 2017, quando le porte delle Fonderie Limone di Moncalieri, una vecchia fabbrica trasformata in teatro e diventata una delle sedi del Teatro Stabile di Torino, si sono aperte per due settimane di attività, chiamate “Awareness Campus”⁸, a professionisti del teatro, studiosi, mediatori culturali, etnopsichiatri, psicologi, operatori sociali, scrittori, studenti. Il proposito è stato prima di tutto quello di formare un gruppo di lavoro per gestire il progetto dell’area metropolitana e regionale di Torino, ma nello stesso tempo di conoscere chi si occupa in prima persona di migranti. Si è reso dunque necessario, e fecondo, il coinvolgimento degli operatori di centri di accoglienza, per poter comprendere a fondo cosa siano e come siano organizzati gli SPRAR, (Sistemi di protezione per richiedenti asilo e rifugiati) o i CAS (Centri di Accoglienza Straordinaria), nati per sopperire alla mancanza di posti nelle strutture ordinarie di accoglienza o nei servizi predisposti dagli enti locali in caso di arrivi consistenti e ravvicinati di richiedenti. L’adesione al progetto di diverse realtà legate alle comunità migranti⁹ ha permesso poi l’incontro con chi vive dentro queste strutture, provando con loro a costruire uno spazio di comunicazione.

all’esperienza maturata tra il 2005 e il 2014 con la Compagnia dei Rifugiati del Teatro dell’Argine; lo spettacolo *Questo è il mio nome*, all’interno del progetto *Argonauti* (2017) del Teatro dell’Orsa. Per una prima utile ricognizione del panorama italiano e internazionale cfr. il recente dossier che al teatro delle migrazioni ha dedicato la rivista *Hystrio* (Montemagno e Rizzente 2020). Si vedano anche Wilmer (2018); Meerzon e Wilmer (2023) che, all’ampia ricognizione internazionale del teatro della e sulla migrazione, uniscono assai utili approfondimenti critici.

⁸ Dalla nascita dell’Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona i seminari chiamati “Awareness Campus” si svolgono ormai con cadenza regolare, e sono un’occasione di condivisione delle pratiche di costruzione della propria presenza e un modo di riflettere sullo spazio e sulle relazioni con l’altro, sul corpo che si mette in ascolto degli altri corpi per creare azioni comuni, nel segno dell’integrazione, dell’inclusione, della condivisione. Il più recente “Awareness Campus” si è svolto a Crodo dal 2 al 5 agosto 2023.

⁹ Ci limitiamo a segnalare solo alcune fra le numerose realtà coinvolte: Centro etnopsichiatrico MAMRE (Torino), Associazione Nakiri Italia – Guinea (Torino), Equilibri d’Oriente (Torino), Arte Migrante (Torino), Comitato Quartiere Borgata Rosa/Sassi (Torino), Gruppo Volontariato Vincenziano (Torino), Casa del Quartiere San Salvario (Torino), ALMA MATER Centro interculturale delle donne (Torino), Comunità Sant’Egidio (Novara), Comunità minori stranieri Santa Lucia (Novara), Festival dell’Europa Solidale e del

L'incontro con i migranti si è articolato attraverso due momenti, paralleli ma intimamente intrecciati: la pratica della Schiera e i video-colloqui. Da una parte, dunque, il lavoro sul corpo, sulla natura corporea dell'attenzione, come sempre prevede la Schiera, che nel caso dei migranti ha coinciso con il difficile recupero della consapevolezza anche corporea della propria identità negata e offesa, e con una pratica di educazione alla relazione con sé stessi e con gli altri; dall'altra il lavoro sulla parola, ossia lo sforzo di restituire alle parole e ai racconti dei migranti un rinnovato diritto di cittadinanza.

Giovani immigrati, insieme a Vacis e ai collaboratori dell'Istituto, hanno lavorato sulla Schiera come esercizio di presenza (*awareness*) del singolo e di accoglienza dell'altro pur nel riconoscimento della reciproca, irriducibile alterità. Nella Schiera non ci sono tentativi di assimilazione o annullamento delle differenze, ma la relazione corporea avviene nel segno dell'ascolto, dell'attenzione al volto, ai gesti, alle espressioni e movimenti dell'altro, e di quel rispetto che Emmanuel Lévinas individua come base imprescindibile di ogni relazione autentica. «Altri in quanto altri – scrive il filosofo – non è solo un alter ego; esso è ciò che io non sono. Lo è non in ragione del suo carattere, o della sua fisionomia, o della sua psicologia ma in ragione della sua stessa alterità» (1987, 54). La pratica della Schiera sembra esemplificare proprio il pensiero di Lévinas nel punto in cui ricorda che la consapevolezza della radicale alterità dell'altro – senza l'ossessione di negarne la diversità oppure di annetterla dentro il proprio sistema di valori o nella sfera del proprio Io, ma accettandolo nella sua diversa soggettività – permette il realizzarsi di una relazione che non esita a definire etica. La questione dell'identità fondata sul riconoscimento dell'altro non a partire da sé ma dall'altro in quanto altro, non eliminandone la diversità per renderlo uguale a sé ma accogliendolo in uno spazio vuoto di alterità reciproca, è per Lévinas questione etica oltre che ontologica, e sembra appunto essere la cifra poetica distintiva della Schiera. Fra i molti esempi che si potrebbero riportare, significativo rimane quello dell'incontro fra Adam, uno dei ragazzi immigrati che hanno partecipato al

Mediterraneo (Settimo Torinese), CRI Centro Fenoglio (Settimo Torinese), Coop. Atypica (Collegno) e molte altre ancora, in una rete capillare che ha attraversato diversi luoghi della regione.

progetto, e Matteo, giovanissimo collaboratore di Vacis: l'estratto video, facilmente reperibile sul sito dell'Istituto di pratiche teatrali per la cura della persona, mostra in primo piano proprio i corpi, i volti e l'intreccio di sguardi dei due ragazzi, ognuno dei quali si prende cura dell'altro proprio nella sua alterità radicale, in una relazione che è etica e di responsabilità reciproca¹⁰. «L'accesso al volto – afferma Lévinas – è immediatamente etico» (2012, 87), ed etica è quella dimensione «in cui l'alterità del volto può “mantenersi” senza annullarsi, presentarsi senza scomparire nella totalità» (Petrosino in Lévinas 1983, 16). Centrale, nell'esercizio della Schiera, è appunto l'educazione al riconoscimento di sé in rapporto al corpo, lo sguardo e il volto dell'altro. E ancora Lévinas ci riporta alle radici filosofiche di tale relazione, aiutandoci ad esplorare e comprendere questa possibilità di incontro con l'altro praticata dalla Schiera attraverso uno dei tanti passaggi densi che dedica all'importanza del volto e che è utile riportare:

Il volto è significazione, e significazione senza contesto. Intendo con ciò affermare che nella rettitudine del suo volto altri non è un personaggio in un contesto. Di solito si è un 'personaggio': si è professore alla Sorbona, vicepresidente del Consiglio di Stato, figlio di un tale, tutto ciò che si trova nel passaporto, il modo di vestirsi e di pettinarsi. E ogni significazione, nel senso corrente del termine, è relativa a un tale contesto: il senso di qualcosa sta nella sua relazione a qualcos'altro. Il volto, al contrario, è senso da solo: tu sei tu. (Lévinas 2012, 88)

Ed è proprio il volto che ci interpella e ci coinvolge «non all'indicativo ma all'imperativo» (Lévinas e Peperzak 1989, 26), che rende possibile ogni discorso e ogni relazione essendo proprio «da manifestazione del volto il primo discorso» (Lévinas 1979, 30), ad essere al centro anche della seconda articolazione del progetto “Pensieri migranti”, denominata, come anticipato, “Colloqui d'amore”.

Si tratta della registrazione in forma di video-colloqui degli incontri con i migranti, in cui si è concretizzata un'autentica forma alternativa di narrazione rispetto alle retoriche sui migranti del discorso mediatico pubblico, intercettandone l'urgenza di raccontarsi e di essere compresi prima ancora che essere giudicati, ascoltandone le

¹⁰ <https://www.listituto.it/index.php/progetti/pensieri-migranti> (ultimo accesso 9 agosto 2023).

singole storie di paura e di sogni, di dolore e di speranze, assai distanti dalle opinioni sul fenomeno immigrazione o dalla sua astratta percezione. «Siamo partiti per conoscere un fenomeno – mi racconta Vacis – e abbiamo finito, in più di mille colloqui finora, per conoscere delle persone»¹¹.

Non si è trattato di interviste, ma piuttosto di conversazioni, nel corso delle quali il regista ha parlato con tutti i migranti coinvolti nel progetto, chiedendo loro non di esprimere giudizi o generiche definizioni dizionariali della migrazione, o pareri sulla situazione politica o sociale dei paesi di provenienza, ma di guardare dentro di sé e di raccontare i momenti della *loro* singolarissima vita, del *loro* viaggio verso l'Italia, di narrare e provare a condividere i momenti in cui hanno avuto più paura e quelli in cui si sono sentiti o si sentono al sicuro. I “Colloqui d'amore” sono dunque davvero amorevoli dialoghi, e non accumulano opinioni, ma raccolgono frammenti di storie; Vacis non è interessato a confronti statistici sugli immigrati, non ha bisogno di numeri, quanto piuttosto di volti, di corpi, di voci, per tentare di comprendere quali storie, spesso drammatiche, e quali paure alimentano lo sguardo, ogni singolo sguardo di quegli uomini e di quelle donne, non più moltitudine indistinta di *altri*, ma persone.

Come accade per l'esercizio della Schiera, in cui i migranti raccontano di sé attraverso i movimenti, le posture, i volti, il corpo non irreggimentato, allo stesso modo anche i “Colloqui d'amore” avvengono talvolta in modi imprevedibili e non imbrigliati in rigide griglie preimpostate, ma seguendo il tempo richiesto dalla narrazione che, appunto, «rompe gli schemi, per definizione. A differenza delle liste e delle formule, non è prevedibile, disciplinata. Crea i propri percorsi, infrange le sue stesse regole, supera i modelli che si dà [...] Aiuta a vedere per la prima volta le cose nascoste, gli aspetti rimossi, i segnali in codice» (Charon 2019, 229). Il modello di riferimento – dichiara il regista svelando una delle fonti metodologiche dei suoi colloqui che abbiamo visto applicare anche in altri progetti¹² – sono i pasoliniani *Comizi d'amore*, film documentario girato da Pasolini, microfono e registratore alla

¹¹ Il commento qui riportato è stato espresso dal regista nel corso di diverse occasioni di incontro.

¹² Ci limitiamo a menzionare il progetto *Cerchiamo bellezza* (2012), da cui, nel 2013, è nato lo spettacolo *La bellezza salvata dei ragazzini* e il già segnalato *La paura siCura*, divenuto un docufilm nel 2010, per cui cfr. Albanese (2015); Vacis (2012); Rimini (2011).

mano, in lungo e in largo per l'Italia tra marzo e novembre del 1963 con l'intento di intervistare gli italiani sui temi scottanti della sessualità, la verginità e il matrimonio, la morale, il divorzio, la libertà sessuale, l'omosessualità, la prostituzione.

Eppure, nonostante la dichiarata mutuazione dal modello pasoliniano, la distanza tra i due autori è a nostro avviso marcata, e non solo perché, come ammette Vacis, i tempi sono cambiati, ma anche perché diverso è l'obiettivo della loro indagine. Le «interviste di strada sull'amore» di Pasolini, come le ha felicemente definite Foucault (1977, 24), sembrano non restituire nulla di personale, di spontaneo o di esperienziale, né andare davvero al cuore delle cose. E questo non solo a causa dell'intimità dei temi trattati e della prevedibile soggezione nel doverne parlare, ma forse anche per la natura stessa delle domande formulate da Pasolini. Le sue sono, cioè, domande di tipo giuridico, come quella che, dando del lei e con tono molto formale, rivolge a una madre siciliana circondata dai suoi molti figli: «Cosa pensa dello stato di privazione in cui vivono le donne qui in Sicilia?», oppure quando esige dagli studenti dell'università di Bologna una definizione di conformismo in relazione alla vita sessuale, o ancora quando chiede: «Lei è favorevole al divorzio o no?»; «Secondo lei il matrimonio risolve il problema sessuale o no?»; «Il sesso ha molta importanza nel mondo contemporaneo o no?»; «Lei cosa ne pensa della prostituzione? È a favore delle case di tolleranza o no?». Le domande giuridiche di Pasolini non possono che sollecitare risposte a loro volta «giuridiche» (*ibidem*), astrattamente e goffamente definitorie, per lo più stereotipate o viziate da insincerità, risposte che non rischiano nulla e che sembrano anzi voler prudentemente assecondare la superiorità intellettuale e linguistica dell'intervistatore. La sensazione che affiora, allora, è che quelle domande, dal tono incalzante e quasi frenetico, senza pause o intervalli minimi di silenzio, siano state costruite senza una completa volontà di ascolto, senza una sincera disposizione ad accogliere risposte autentiche e rischiose o punti di vista realmente alternativi, ma con la speranza, forse non del tutto consapevole, di ottenere riscontri o conferme a quanto già in precedenza ipotizzato dall'autore su temi che lo investono personalmente, come uomo e come artista.

Profondamente diversi risultano il registro stilistico, le strategie linguistiche, il respiro con cui sono montati i video-colloqui con i migranti di Vacis, il tono e la forma stessa del suo interrogarsi. Alle domande *giuridiche* di Pasolini («Cosa ne pensa?»; «È pro o contro?») si sostituiscono quelle narrative di Vacis, che sollecitano come risposta non evasivi punti di vista, ma racconti, testimonianze. Alla frenesia dell'intervista Vacis, sempre escluso dall'inquadratura, sostituisce dunque la dimensione lenta del colloquio e dell'ascolto, senza tentativi di correggere, senza l'imbarazzo di dover riempire i silenzi, lunghi e giusti, senza moti di scandalo. Il tipo di ascolto di Vacis si prende cura non solo dei contenuti, spesso incagliati, di quelle narrazioni, ma anche della forma, anch'essa indisciplinata e caotica, attraverso cui quei contenuti si manifestano (cfr. Albanese 2015).

È Rita Charon, medico internista che ha fondato e dirige il programma di medicina narrativa alla Columbia University di New York, a fornirci nel suo ormai classico *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, la metafora più densa di questa forma di ascolto, quella dell'azione del cuore, per precisare il tipo di attenzione e di ascolto indispensabili in ogni efficace relazione di cura ma che, aggiungiamo noi, sono indispensabili anche affinché ogni relazione teatrale possa innescarsi:

Nella relazione terapeutica compiamo due azioni contrapposte ma simultanee. Da un lato, usiamo il cervello in maniera dinamica: [...] formuliamo ipotesi, suggeriamo significati, facciamo accadere alcune cose. È lavoro sistolico: immettere energia, elaborare una trama, guidare l'azione. Quasi allo stesso tempo, o alternativamente, recepiamo, accogliamo, ci distendiamo, per arrivare a un'accettazione oceanica che il paziente ha da offrire. È la fase diastolica: aspettare, dare attenzione, riempirsi della presenza dell'ammalato. Il cuore agisce grazie a questi due movimenti. Il malfunzionamento dell'uno o dell'altro è catastrofico. (Charon 2019, 145-146)

Sembra essere proprio questo, insieme al quadro concettuale e teorico offerto da Lévinas, il modello metodologico di attenzione accogliente messo in atto da Vacis durante i “Colloqui d'amore” con i migranti: un lavoro sistolico di immissione di fiducia e di guida pudica, ma anche, al contempo, un assorbimento diastolico di sguardi, di movenze, di discorsi frammentati. Tale ascolto discreto e «stereofonico» (ivi, 111) e un profondo interesse all'umano innescano le narrazioni dei migranti, e restituiscono a quei racconti – con le loro contraddizioni, i loro segreti, le loro rivelazioni, i loro silenzi – una dimensione di verità.

Quelli degli immigrati protagonisti dei “Colloqui d’amore” – gli stessi immigrati che nelle narrazioni dominanti dei media fanno paura – sono invece molto spesso racconti pieni di paura: una paura dichiarata e ossessivamente riferita, come nel colloquio con John, quarantacinquenne fuggito dalla Nigeria, oppure dissimulata, come cogliamo nelle parole di Gerald, che parla della sua traversata dal Camerun a Lampedusa:

Noi seduti a terra. Di là stanno gonfiando la barca. Di plastica. Ci mandano donne e bambini. Io ero seduto. Faceva freddo. Lì nessuna emozione. Non c’era la paura. Non c’era la tristezza. Non c’era la gioia. Non so come chiamare quello. Ero perso. [...] Siamo entrati nella barca [...]. Era piena. Ero verso la testa e davanti a me c’erano le donne e i bambini. Seduto. Nella notte. E lì hanno sparato davanti al mare. Parlavano. E così siamo partiti. Il mare era calmo, tranquillo, senza fine, silenzioso, con una luce a distanza che non potevamo mai raggiungere. La barca andava. Sentivo solo il rumore del motore. Fruuu...

Tranquillo, nessuno parla. Pure i bambini non piangivano [sic] quella notte. Nessuno. Abbiamo fatto tante ore di guida. Io guardavo e non vedevo la fina [sic], non vedevo la fina. La mattinata l’acqua ha iniziato a cambiare di faccia. C’è la barca che andava su e giù, c’è bambini che piangivano [sic], gli altri che urlavano «Sei sui miei piedi! Spostati! Non posso, non riesco!». Lì non c’è paura, non c’è, non esiste lì, perché l’acqua non finisce, quindi, fino a quando devi avere paura? (Mballe 2017)

Gerald, con la sua storia, è poi diventato, insieme ad altri migranti, ad attori e a centocinquanta studenti delle scuole superiori di Torino, uno dei protagonisti di *Cuore/Tenebra. Migrazioni tra De Amicis e Conrad*, il primo esito spettacolare dell’Istituto, che ha debuttato, con la regia di Vacis, a maggio del 2018 al Teatro Carignano di Torino all’interno del progetto “Pensieri migranti”, chiudendo la stagione del Teatro Stabile. Si tratta di un inedito adattamento drammaturgico che trasfigura e incastra nella realtà contemporanea dei flussi migratori il messaggio di pace e speranza del libro *Cuore* e il viaggio agli estremi confini del male del conradiano *Cuore di tenebra*¹³. In questo interessante innesto di storie, come De Amicis faceva raccontare dagli adolescenti delle diverse regioni italiane i valori dell’Italia umbertina, così Vacis ha restituito, filtrandolo attraverso Conrad, il ritratto del nostro Paese attraverso le narrazioni dei ragazzi giunti da ogni parte del mondo.

¹³ Lo spettacolo *Cuore/Tenebra. Migrazioni tra De Amicis e Conrad*, adattamento drammaturgico di Gabriele Vacis e Angelo De Matteis, regia di Gabriele Vacis, scenofonia, luminismi, stile di Roberto Tarasco, pedagogia dell’azione di Barbara Bonriposi, ha debuttato dal 22 maggio al 10 giugno 2018 al Teatro Carignano di Torino, ed è stato prodotto dal Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale.

Nella sera di un lunedì, giornata di consueto riposo per il cartellone dei teatri, l'Istituto ha chiesto di aprire il Teatro Carignano per una serata di “Colloqui d’amore”, invitandovi tutti gli immigrati che hanno partecipato ai laboratori tenuti durante il primo anno del progetto. Fra i moltissimi seduti in platea, alcuni sono saliti sul palco per condividere la loro storia¹⁴, trasformando in modo inatteso l’esperienza laboratoriale in momento performativo e confermando, di fatto, una persuasione meditata a lungo da Vacis e riassunta in uno scambio di mail del 12 agosto 2023 in cui appunta: «Il “laboratorio teatrale” nel Novecento era la preparazione degli attori allo spettacolo. Sono sempre più convinto che, nel nuovo millennio, il laboratorio teatrale sia lo spettacolo».

Un altro racconto esemplare tratto dai “Colloqui d’amore” è quello di Tekeu, ventenne ai tempi del progetto “Pensieri migranti”, arrivato anche lui sui barconi dal Camerun passando come molti per le carceri libiche:

Quando cominci il viaggio non puoi tornare indietro, perché quello che resta indietro è peggio di quello che c’è avanti... Mi sono detto che forse era la sofferenza di tanto tempo che ci tocca in una volta sola. Sarà per questo che è così difficile. Era l’unico pensiero che mi consolava. Davanti a te solo il mare, e non puoi dire no. Perché ci sono fucili ovunque. Non puoi dire no. Sei costretto a prendere la barca che hai visto. Allora metti tutto in gioco. Ti dici che se il peggio deve accadere accadrà. Altrimenti sarà per il meglio. È questo quello che succede nei nostri viaggi¹⁵.

Quanto dice Tekeu («quando cominci il viaggio non puoi tornare indietro, perché quello che resta indietro è peggio di quello che c’è avanti»), esempio paradigmatico di molte altre narrazioni raccolte durante i video-colloqui, ci riporta in realtà alle origini stesse del teatro, perché in fondo le sue parole non sono molto diverse da quelle pronunciate dal Coro delle *Supplici* di Eschilo¹⁶, «schiera di donne supplicanti»

¹⁴ Viene in mente, a riguardo, quanto teorizzato da Erika Fischer-Lichte intorno ai concetti di *liveness*, di contatto e di scambio di ruoli fra attori e spettatori, di costruzione, attraverso l’esperienza artistica, di una comunità di attori e spettatori basata sulla loro co-presenza corporea (2014, 67-132). Ma è, del resto, lo stesso Vacis a ribadire che «come i tifosi di una squadra di calcio sono in grado di condizionare con la loro presenza l’andamento del gioco, così il pubblico non può non essere *autore* dell’evento che chiamiamo teatro» (Vacis 2014, 203).

¹⁵ <https://www.listituto.it/archivio/quando-cominci-il-viaggio-non-puoi-tornare-indietro> (ultimo accesso 10 agosto 2023).

¹⁶ Lo stesso Vacis ha messo in scena una riscrittura delle *Supplici* eschilee, dal titolo *Supplici a Portopalo. Dalla tragedia di Eschilo al dramma dei migranti*, in cui i versi di Eschilo si intrecciano e si confondono con i racconti dei migranti approdati sulla costa siciliana, frontiera delle rotte della disperazione del Mediterraneo. Il progetto, come nel testo di Eschilo, ha coinvolto direttamente la comunità di Portopalo, in prima linea sul fronte

(Eschilo 2013, 173), «razza nera battuta dal sole» (ivi, 181), fuggite dall'Egitto insieme al padre Danao in cerca di accoglienza in terra greca, dove chiedono asilo a Pelasgo, re di Argo.

Simili sono la sofferenza e la paura delle cinquanta giovani esuli («Mi invade l'angoscia, e il terrore: / fuggire, andare vagando, è stato un bene per me?», ivi, 213), lo smarrimento dopo lo sbarco («Ma io che devo fare? In quale luogo mi metterai al sicuro?», ivi, 199), il dolore del trauma per le violenze subite nella terra d'origine («Ho paura dei miei consanguinei. / Chi mai si prenderà cura di me / che fuggo dalla terra brumosa?», ivi, 175). E simile è anche – ed è questo un passaggio importante per le nostre riflessioni – la possibilità delle profughe africane di raccontare la loro storia e di essere ascoltate («*Ascoltami* con cuore benevolo, o re dei Pelasgi! / *Guardami*: supplice, esule, errante, / come giovenca braccata dal lupo / arranco su rupi scoscese, dove confido di trovare riparo, / e muggendo racconto al mandriano il mio strazio», ivi, 191, *corsivo nostro*).

Il re di Argo, dopo aver prestato ascolto alla loro storia e alle ragioni che le spingono a chiedere asilo, affiderà al popolo la decisione di accoglierle, ma quello che preme qui rimarcare è che ciò che le esuli appunto chiedono, ancor prima dell'accoglienza, è di essere ascoltate e guardate davvero: fanno appello, cioè, proprio a quell'ascolto e a quello sguardo non pregiudicante sistematicamente esclusi dalla cornice mediatica dell'attualità e che invece – le origini del teatro qui ce lo ricordano – sono condizioni indispensabili perché possa innescarsi ogni relazione con l'altro. È ancora un passaggio denso di Lévinas a ribadirlo, laddove scrive della necessità, «per conoscere l'intimità dell'altro uomo, di passare attraverso la sua espressione: la sua fisionomia, i suoi gesti, il suo linguaggio, le sue opere» (Lévinas 1979, XV).

La poetica e la pratica della relazione elaborate da Gabriele Vacis risalgono così alle radici stesse del teatro e costituiscono la cifra peculiare della sua drammaturgia e pedagogia teatrale. Le pratiche teatrali per la cura della persona, sin dagli esordi marca

dell'accoglienza a chi arriva inerme e privo di tutto a chiedere aiuto e asilo. Lo spettacolo, con Vincenzo Perrotta, ideazione e drammaturgia di Monica Centanni, regia di Vacis, ha debuttato il 19 settembre 2009 presso il Parco Archeologico di Portopalo.

distintiva del percorso artistico e pedagogico del regista e ora applicate anche ai molti progetti dell'Istituto, proprio nel loro fondarsi sulla disponibilità all'ascolto e alla relazione prima di tutto corporea con l'altro nel rispetto della sua radicale alterità e soggettività, assumono uno spessore non solo etico, nel senso di Lévinas, ma anche, a nostro avviso, autenticamente politico. Perché politico, e necessario, è il teatro quando non si confonde con la cronaca e l'attualità, quando aiuta a comprendere quello che accade oggi andando a cercarne i precedenti, risalendo alle sue lontanissime radici, andando a cercare lì le ragioni di certi comportamenti, azioni e modi di essere dell'oggi.

Il teatro può farsi davvero luogo in cui la relazione con l'altro non ne annette né annulla la diversità, una sorta di arca che accoglie non masse anonime ma persone, nella loro distinta soggettività. Dobbiamo l'immagine del teatro come arca al drammaturgo e regista Pietro Floridia, che da molti anni realizza laboratori e attività teatrali con decine di migranti e rifugiati politici provenienti da tutto il mondo, e che nel suo bel libro *Teatro in viaggio* racconta del suo viaggio a ritroso lungo le rotte dei migranti, dall'Italia fino all'Africa. Alle sue riflessioni affidiamo la chiusura di queste note:

Mi piace pensare che il teatro possa farsi arca. A patto che sia in grado di accogliere al suo interno diversità a rischio scomparsa. [...] Mi piacer pensare che si riempirà di storie. Di voci. Di disegni. Di oggetti. Di compagni di viaggio. Non solo diversi, ma anzi contrastanti, addirittura inconciliabili gli uni con gli altri. [...] L'arca non è un luogo dell'armonia. Oppure un luogo in cui le differenze si appianano. L'arca è una stalla dove ognuno urla il suo verso distinto [...].

Il teatro (vedi la sua stagione più alta, quella della tragedia greca) è il luogo, la forma di organizzazione del pensiero che può accogliere al suo interno ospiti inconciliabili, conflitti tra visioni irriducibili. Nessuna teoria unificante. Nessun demiurgo che sintetizza e concilia. I conti non devono tornare. (Floridia 2011, 4-5)

Bibliografia

- Agier, Michel (2020), *Lo straniero che viene. Ripensare l'ospitalità*, prefaz. Adriano Favole, trad. it. Diego Guzzi, Milano, Cortina.
- Albanese, Angela (2015), La paura siCura. *Il viaggio di Gabriele Vacis dentro le paure degli italiani*, «Griseldaonline», n. 15, pp. 1-9.
- Ambrosini, Maurizio (2020), *L'invasione immaginaria. L'immigrazione oltre i luoghi comuni*, Bari, Laterza.
- Arduini, Stefano (2020), *Con gli occhi dell'altro. Tradurre*, Milano, Jaca Book.
- Barthes, Roland (1988), *Brecht e il discorso: contributo allo studio della discorsività* [1975], in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV* [1984], trad. it. Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, pp. 225-235
- Benjamin, Walter (1995), *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1962], trad. it. Renato Solmi, Torino, Einaudi.
- Bentivegna, Sara, Boccia Artieri, Giovanni (2019), *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale*, Roma-Bari, Laterza.
- Bernardi, Claudio (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci.
- Bernardi, Claudio *et al.* (2000), *I fuoricena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Milano, Euresis.
- Binotto, Marco (2015), *Invaders, Aliens and Criminals: Metaphors and Spaces in the Media Definition of Migration and Security Policies*, in Bond (2015), pp. 31-58.
- Binotto, Marco (2023), *Una nuova narrazione. Appunti per immaginare diverse metafore, frame e racconti per la rappresentazione pubblica e mediale delle migrazioni*, «Studi Emigrazione», vol. LX, n. 229, pp. 86-104.
- Binotto, Marco, Bruno, Marco, Lai, Valeria (a cura di) (2016), *Tracciare i confini. L'immigrazione nei media italiani*, Milano, FrancoAngeli.
- Binotto, Marco, Bruno, Marco (2018), *Spazi mediali delle migrazioni. Framing e rappresentazioni del confine nell'informazione italiana*, «Lingue e Linguaggi», n. 25, pp. 17-44.
- Bond, Emma *et al.* (eds.), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Bern, Peter Lang, 2015.
- Bottiroli, Silvia, Gandolfi Roberta (2012), *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil oggi*, Corazzano, Titivillus.
- Bruno, Marco (2014), *Cornici di realtà. Il frame e l'analisi dell'informazione*, Milano, Guerini Editore.

- Bruno, Marco (2015), *The Journalistic Construction of 'Emergenza Lampedusa': The 'Arab Spring' and the 'Landing' Issue in Media Representations of Migration*, in Bond (2015), pp. 59-83.
- Boltanski, Luc (2000), *Lo spettacolo del dolore*, trad. it. Barbara Bianconi, Milano, Cortina.
- Charon, Rita (2019), *Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, trad. it. Christian Delorenzo, Milano, Cortina.
- Colombo, Asher (2012), *Fuori controllo. Miti e realtà dell'immigrazioni in Italia*, Bologna, il Mulino.
- Cuttitta, Paolo (2012), *Lo spettacolo del confine*, Mimesis, Milano-Udine.
- Dal Lago, Alessandro (1999), *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli.
- Debray, Régis (1999), *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, trad. it. Andea Pinotti, Milano, Il castoro.
- De Marinis, Marco (2011), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher.
- Di Luzio, Giulio (2011), *Brutti, sporchi e cattivi*, Roma, Ediesse.
- Eschilo (2013), *Supplici* [2000], in Eschilo-Sofocle-Euripide, *Tutte le tragedie*, trad. it. Angelo Tonelli, Milano, Bompiani, pp. 168-233.
- Fischer-Lichte, Erika (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, a cura di Tancredi Gusman, trad. it. Simona Paparelli, Roma, Carocci.
- Floridia, Pietro (2011), *Teatro in viaggio. Lungo la rotta dei migranti*, Bologna, Nuova S1.
- Foucault, Michel (1977), *Les matins grises de la tolérance*, «Le Monde», 23 marzo, p. 24.
- Giglioli, Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Guccini, Gerardo, Marelli, Michela (2004), *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del "teatro narrazione"*, Castello di Serravalle, Le Ariette-Libri.
- Guccini, Gerardo (2004) (a cura di), *Per una nuova performance epica*, «Prove di Drammaturgia», n. 1, pp. 3-39.
- Guccini, Gerardo (2005) (a cura di), *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino.
- Innocenti Malini (2021), *Breve storia del teatro sociale in Italia*, Imola, Cue Press.
- Jacomella, Gabriela (2015), *The Silence of Migrants: The Underrepresentation of Migrant Voices in the Italian Mainstream Media*, in Bond (2015), pp. 149-163.
- Levi, Primo (1997), *Opere*, vol. II, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi.
- Lévinas, Emmanuel (1977), *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, trad. it. Adriano Dell'Asta, Milano, Jaca Book.
- Lévinas, Emmanuel (1983), *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, trad. it. Silvano Petrosino e Maria Teresa Aiello, Milano, Jaca Book.

- Lévinas, Emmanuel (1979), *La traccia dell'altro*, trad. it. Fabio Ciaramelli, Napoli, Tullio Pironti.
- Lévinas, Emmanuel (1987), *Il tempo e l'altro*, trad. it. Francesco Paolo Ciglia, Genova, Il Melangolo.
- Lévinas, Emmanuel (2012), *Etica e infinito. Dialoghi con Philippe Nemo*, trad. it. Maria Pastrello e Franco Riva, Roma, Castelvecchi.
- Lévinas, Emmanuel, Peperzak, Adriaan (1989), *Etica come filosofia prima*, trad. it. Fabio Ciaramelli, Milano, Guerini e associati.
- Martiniello, Marco (ed.) (2016), *Multiculturalism and the Arts in European Cities*, London-New York, Routledge.
- Mazzara, Federica (2019), *Reframing migration. Lampedusa, border spectacle and aesthetics*, Oxford-New York, Peter Lang.
- Meerzon, Yana, Wilmer, Stephen E. (2023) (eds.), *The Palgrave Handbook of Theatre and Migration*, London, Palgrave Macmillan.
- Montemagno Giuseppe, Rizzente, Roberto (2020) (a cura di), *Teatro delle migrazioni*, «Hystrio», XXXIII, n. 3, pp. 45-83.
- Moralli, Melissa *et al.* (2019), Atlas of Transitions. *Arti performative e negoziazione della diversità*, «Mondi migranti», n. 2, pp. 101-125.
- Musarò, Pierluigi (2013), “Africans” vs. “Europeans”: *humanitarian narratives and the moral geography of the world*, «Sociologia della Comunicazione», n. 45, pp. 37-59.
- Musarò, Pierluigi, Parmiggiani, Paola (a cura di) (2014), *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*, Milano, FrancoAngeli.
- Musarò, Pierluigi, Parmiggiani, Paola (2022), *Ospitalità mediatica. Le migrazioni nel discorso pubblico*, Milano, FrancoAngeli.
- Parmiggiani, Paola (2015), *La comunicazione sociale su migrazione e rifugio in Italia*, «Africa e Mediterraneo», n. 82, pp. 4-10.
- Pogliano, Andrea (2015), *Framing Migration: New Images and (Meta-)Communicative Messages*, in Bond (2015), pp. 125-148.
- Pogliano, Andrea, Solaroli Marco (2012), *La costruzione visiva dell'immigrazione nella stampa italiana: fotografie giornalistiche e cornici culturali meta-comunicative*, «Studi Culturali», n. 9, pp. 371-399.
- Pontremoli, Alessandro (2014), *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Torino, UTET.
- Puppa, Paolo (2010), *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni.

- Rimini, Stefania (2011), *Schegge di racconto nella giungla delle città. La paura siCura di Gabriele Vacis*, «Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale», n. 11, pp. 31-35.
- Sontag, Susan (2003), *Davanti al dolore degli altri*, trad. it. Paolo Dilonardo, Milano, Mondadori.
- Soriani, Simone (2009), *Sulla scena del racconto*, Civitella in Val di Chiana, Zona.
- Tagliapietra, Andrea (2010), *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Bologna, il Mulino.
- Vacis, Gabriele (2009), *Scuola per attori a Gerusalemme. Lettera*, «Teatro e Storia», vol. XXIII, n. 30, pp. 211-221.
- Vacis, Gabriele (2012), «*La paura siCura*». *La giusta percezione dell'altro*, in Gabrio Forti et al. (a cura di), *Giustizia e letteratura I*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 574-580.
- Vacis, Gabriele (2014), *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Roma, Bulzoni.
- Vacis, Gabriele (2015), *La drammaturgia dell'attenzione*, in Maria Arpaia et al. (a cura di), *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, Napoli, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", pp. 283-289.
- van Dijk, Teun Adrianus (1994), *Il discorso razzista. La riproduzione del pregiudizio nei discorsi quotidiani*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- van Dijk, Teun Adrianus (2000), *New(s) Racism: A Discourse Analytical Approach*, in Simon Cottle (ed.), *Ethnic Minorities and the Media: Changing Cultural Boundaries*, Oup, Philadelphia, pp. 211-226.
- Wallace, David F. (2017), *Questa è l'acqua* [2009], a cura di Luca Briasco, trad. it. Giovanna Granato, Torino, Einaudi.
- Wilmer, Stephen E. (2018), *Performing Statelessness in Europe*, London, Palgrave Macmillan.
- Wodak, Ruth (2015), *The Politics of Fear. What Right-Wing Populist Discourses Mean*, Los Angeles, Sage.
- Wright, Terence (2014), *The Media and Representations of Refugees and Other Forced Migrants*, in Elena Fiddian-Qasmiyeh et al. (eds.), *The Oxford Handbook of Refugee and Forced Migration Studies*, Oxford, Oxford University Press, pp. 460-472.

Sitografia

- Mballe, Gerald (2017), *La traversata*, <https://www.listituto.it/archivio/la-traversata> (ultimo accesso 10 agosto 2023).

Vacis, Gabriele (2017), *La "mutazione narrativa" dell'attore*, <https://www.listituto.it/diario/la-mutazione-narrativa-dellattore> (ultimo accesso 6 agosto 2023).

<https://www.listituto.it/index.php/progetti/pensieri-migranti> (ultimo accesso 9 agosto 2023).

<https://www.listituto.it/archivio/quando-cominci-il-viaggio-non-puoi-tornare-indietro> (ultimo accesso 10 agosto 2023).

Nota biografica

Angela Albanese è professoressa associata di Letterature Comparate e Letteratura, scrittura e critica teatrale all'Università di Modena e Reggio Emilia. Si occupa di teoria e storia della traduzione, teatro contemporaneo, pratiche di riscrittura dei testi in altri generi letterari e media. Fra i suoi libri, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti* (2012); *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975* (ed. con F. Nasi, 2015); *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina* (2017); *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena* (ed. con M. Arpaia, 2020); *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici* (2020).

angela.albanese@unimore.it

Come citare questo articolo

Albanese, Angela (2024), *Storie migranti a teatro. Gabriele Vacis e le pratiche teatrali per la cura della persona*, «Scritture Migranti», a cura di Silvia Baroni e Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. 71-95.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

Matteo Santipolo

Partendo da alcune considerazioni sul rapporto tra lingua e letteratura, il contributo passa poi a descrivere come quest'ultima, in quanto specchio della società, nel corso degli ultimi due decenni sia diventata sempre più multilingue e multiculturale, come, appunto, la società che rappresenta (*"multilingual turn"*). Vengono successivamente illustrate le scelte eteroglottiche di alcuni noti scrittori, molti dei quali addirittura vincitori di premi Nobel con opere pubblicate non nella loro lingua materna, provando a darne una interpretazione socio- e psicolinguistica e politica. Come conseguenza, anche il ruolo stesso del parlante nativo viene rimesso in forte discussione. Nel penultimo paragrafo si introduce il concetto di *multilinguismo letterario simultaneo*, da intendersi come risposta letteraria del vissuto quotidiano di molti autori. In conclusione, si propongono alcune riflessioni in merito al valore e al potenziale linguistico-educativo della svolta multilingue della letteratura.

Parole chiave

Multilinguismo; Letteratura; Educazione linguistica; Eteroglossia.

LITERARY MULTILINGUALISM AND LINGUISTIC EDUCATION

Starting from some considerations on the relationship between language and literature, the contribution then goes on to describe how the latter, as a mirror of society, has become increasingly multilingual and multicultural over the last two decades, like, precisely, the society it represents (*"multilingual turn"*). The heteroglottic choices of some well-known writers, many of them even Nobel Prize winners with works published not in their mother tongue, are subsequently illustrated, trying to give a socio- and psicolinguistic and political interpretation. As a consequence, the very role of the native speaker is also strongly questioned. In the penultimate paragraph, the concept of *simultaneous literary multilingualism* is introduced, to be understood as a literary response to the everyday life of many authors. In conclusion, some reflections are offered on the value and linguistic-educational potential of the multilingual turn of literature.

Keywords

Multilingualism; Literature; Linguistic Education; Heteroglossia.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18978>

MULTILINGUISMO LETTERARIO ED EDUCAZIONE LINGUISTICA

Matteo Santipolo

Introduzione

Il rapporto tra lingua e letteratura è senz'altro tra quelli più studiati, tanto dalla critica letteraria quanto da almeno una certa corrente della linguistica. Tra gli aspetti di questa relazione che hanno destato maggiore interesse spicca come la lingua influenzi la struttura dei testi letterari e la stessa *Weltanschauung* che essi veicolano. La questione è peraltro ben nota ai traduttori che si trovano spesso nella tanto strenua quanto stimolante condizione di rappresentare in un'altra lingua la complessità socioculturale (coi suoi valori e punti di riferimento) propria del testo originale. Tale difficoltà si fa ancora più complessa, fino a diventare quasi irrisolvibile, quando il focus traduttivo si deve confrontare con la dimensione sociolinguistica. Un esempio tra i molti possibili è costituito dal caso di Camilleri e del suo Commissario Montalbano, il cui mondo, tanto sociolinguistico quanto culturale, e assai impervio, se non impossibile, da rendere in qualsiasi altra lingua senza perderne sfumature e dettagli¹.

Anche in ambito educativo non mancano certo, fin dai tempi di Francesco de Sanctis (1817-1883), riflessioni di alto livello su come e con quali finalità si debba insegnare la letteratura.

Spesso, soprattutto in passato, il testo letterario è stato preso come riferimento per l'insegnamento della lingua (sia materna sia seconda o straniera), con il risultato di elevare a *benchmark* una varietà linguistica per sua stessa natura deviante rispetto all'uso quotidiano, quel *bookish*, che per molto tempo ha imperversato nella scuola italiana, di facile sovrapposizione agli approcci formalistici e grammatico-traduttivi, a discapito delle reali necessità comunicative (cfr. Santipolo 2010).

¹ Particolarmente interessante è il caso della traduzione in arabo de *Il cane di terracotta* epurata di tutti i volgarismi e riferimenti sessuali (cfr. Nicosia 2018).

Il cambiamento socioculturale degli ultimi due decenni che ha portato allo sviluppo di una società sempre più eterogenea e poliglotta ha oggi cominciato a trovare sempre più spazio nella rappresentazione letteraria che si è sempre alimentata delle vicende umane sotto molteplici punti di vista. Lingua e identità, senso di appartenenza, identificazione, visione di sé e *Weltanschauung* sono tutti concetti strettamente correlati e interdipendenti al cui sviluppo contribuiscono un numero enorme di fattori sociali, culturali, psicologici, (socio)linguistici, economici, politici, ecc. La molteplicità di tutto ciò favorisce lo sviluppo di identità individuali e sociali tutt'altro che univoche o stabili nel tempo e nello spazio. Del resto, come ben descrivono Giovanardi e De Roberto (2016, 76-77) anche il monolinguisimo, e il suo "mito", non sono altro che il frutto di una vera e propria "invenzione" che ha cominciato a prendere piede in Europa a partire dal XVIII secolo. La società contemporanea, ancora più di un tempo, grazie alla sua facilità di movimento, senza precedenti nella storia dell'umanità, tanto fisico quanto virtuale, mal sopporta di essere ingabbiata in una logica di identità monostratificate: in tal senso è oggi senz'altro più opportuno parlare di *identità complessa*, intesa come la somma non aritmetica ma integrata di più identità in uno stesso individuo, e, in termini di gruppi, di intere comunità o società. Il multilinguisimo funzionale, tuttavia, non per forza comporta il riconoscimento di chi lo vive e lo esercita di necessità nei valori delle lingue che impiega quotidianamente, nella logica di una diglossia che scaturisce dalle esigenze socio-comunicative più svariate ed eterogenee. Si tratta di uno stratagemma che per quanto nasca come risposta "di sopravvivenza", nel tempo può acquisire una dignità che va ben oltre il soddisfacimento di bisogni comunicativi primari e può arrivare a diventare elemento costituente dell'identità e della personalità multipla dell'individuo. La contrapposizione tra monolinguisimo come condizione "normale" e multilinguisimo come eccezione e anomalia è stata ben definita da Stephen May nel 2014:

Multilingual bias occurs because the notion of multilingual norms as an invariant standard presupposes monolingualism to be the unmarked, unexamined category and "native speaker" competence to be a uniform benchmark in relation to second language learning. In so doing, the existing bi/multilingual repertoires of learners were [...] either ignored or perceived in explicitly deficit terms. So too, by extension, were the fluid and overlapping language uses, and

related linguistic and sociocultural competencies of multilingual communities. (Citato da Raveggi 2023, 16)

Il concetto stesso di “parlante nativo” viene quindi messo fortemente in discussione, come peraltro è già avvenuto per lingue a diffusione planetaria come l’inglese come lingua franca, anche per lingue non altrettanto diffuse. La tolleranza e l’accettabilità della deviazione da un unico modello di correttezza deve necessariamente essere rivalutata con aperture verso opzioni che, pur essendo ancora oggetto di stigmatizzazione sociale, tendono a confondersi in un continuum di varianti sempre più ampio e transetnico. Se, con la consapevolezza sociolinguistica applicata alla didattica delle lingue è stato definitivamente superato il concetto di “errore” a vantaggio di quello di “appropriatezza”, con questo mutamento sociale massivo, la stessa adeguatezza va ora essere letta in una prospettiva di pragmatica interculturale che deve saper accogliere varianti prima inaccettabili, pur preservando la propria specificità culturale. Nel momento in cui viene superata la soglia dell’uso meramente funzionale dell’“altra” lingua, la strada verso il multilinguismo (auto)identitario e identificativo che caratterizza l’esistenza di milioni di individui non poteva anch’esso non trovare una adeguata rappresentazione nella letteratura.

Si tratta di quella *multilingual turn* o svolta multilingue recentemente ben descritta, analizzata e “paradigmizzata” da Alessandro Raveggi:

La *svolta multilingue* in letteratura e in particolare nel romanzo, ci impone di farci innanzitutto alcune domande preliminari, del tipo di queste che proponiamo qui:

- come mutano le nostre forme di raccontare con il mutare di un contesto globale poliglotta?
- cosa comportano a livello di storia letteraria e moderna e della loro ricezione?
- cosa significa essere autori e traduttori di artefatti narrativi multilingui, artefatti cioè dove personaggi e voci narranti alternano varie lingue all’interno di una stessa frase o variando il proprio discorso in varie lingue straniere? (Raveggi 2023, 21)

L’eteroglossia letteraria esclusiva alternata

Come abbiamo già avuto occasione di illustrare in uno studio di qualche anno fa (Santipolo 2019) e che qui riproponiamo in parte modificato, non sono certamente mancati casi di scelte eteroglottiche da parte di autori che hanno segnato la storia della

letteratura mondiale. La scelta del contenuto non può del resto prescindere da quella della forma, o meglio, del *medium linguistico* attraverso cui esprimerlo, le due riflettendosi e rinforzandosi reciprocamente. Se, nella maggior parte dei casi, questa opzione ricade per ovvie ragioni sulla lingua in cui ci si sente più competenti e liberi di esprimersi perché se ne possiedono tutti i mezzi e gli strumenti (o perlomeno i migliori e più auspicabili), non di rado nella storia della letteratura la scelta è andata in una direzione diversa, addirittura opposta. In casi di tal genere si può parlare di *bilinguismo letterario* o persino di una vera e propria *diglossia letteraria*, quando optare per una lingua piuttosto che per un'altra avvenga in relazione al tema da trattare e a chi siano i potenziali destinatari (coerentemente col noto modello S.P.E.A.K.I.N.G. di Dell Hymes). In entrambi i casi si tratta di un fenomeno che potremmo definire di *eteroglossia letteraria esclusiva alternata*, per cui l'autore multilingue decide di impiegare in un testo una ed una sola delle lingue su cui ha il controllo, ma senza precludersi l'uso di altre lingue in altri testi. Un esempio in questo senso tra tutti è forse Dante Alighieri che, da un lato scrive la *Commedia* in italiano, ma dall'altro redige il trattato *De vulgari eloquentia* in latino perché rivolto a un pubblico di esperti (cfr. Bellomo 2008). Lo stesso capita per una folta schiera di scrittori che alternano tra italiano e dialetto in base al genere (tipicamente prosa o poesia, ma talvolta pure saggistica), ai destinatari ai temi. Va comunque precisato che in questi casi si tratta quasi sempre di autori bilingui italiano/dialetto che esprimono tramite la scelta linguistica anche una volontà di affermazione o dichiarazione di carattere socio-politico. Alquanto diversa è necessariamente la scelta di chi non sia bilingue precoce. Sicuramente tra i più noti autori che scelsero di scrivere in una lingua diversa dalla propria materna, spicca Samuel Beckett (Dublino 1906-Parigi 1989). L'autore irlandese, vincitore del Premio Nobel per la letteratura nel 1969, che si era comunque laureato in francese, in una lettera del 1937 all'amico Axel Kaun, gli spiega:

It is becoming more and more difficult, even senseless, for me to write an official English. And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothing-ness) behind it. Grammar and Style. To me they seem to have become as irrelevant as a Victorian bathing suit or the imperturbability of a true gentleman. A mask...Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved? (cit. in Winkler 2014, x):

Era dunque più facile scrivere senza stile dato che il francese aveva il giusto effetto attenuante. Beckett afferma di avere cominciato a scrivere in francese per “scappare” (get away) dalla sua lingua materna: scrivere in inglese lo faceva sentire troppo a suo agio, mentre il francese gli dava l’opportunità di riflettere in profondità proprio sulla lingua e di scrivere con maggiore economia. Per Beckett, all’inizio, la scelta di scrivere in una lingua o nell’altra sembra nascere da un fatto istintivo, tant’è che *Krapp’s Last Tape* (1957) venne scritto in inglese, mentre, come è ben noto, *En Attendant Godot* (1952) in francese. Ma egli stesso spiegherà come

since 1945 I have written only in French. Why this change? It was not deliberate. It was in order to change, to see, nothing more complicated than that, in appearance at least. In any case nothing to do with the reasons you suggest. I do not consider English a foreign language, it is my language. If there is one that is really foreign to me, it is Gaelic (cit. in Craig *et al.* 2011, 464)

Malgrado la sua dichiarata “foreignness” verso il gaelico, Beckett ne sostiene comunque il valore e il significato culturale quale collante di una nazione, l’Irlanda alla ricerca, proprio in quegli anni di un affrancamento, non solo politico, dalla Gran Bretagna².

Linguisticamente interessante è anche l’esperienza di un altro Premio Nobel per la letteratura (1987), Joseph (Iosif Aleksandrovich) Brodsky (Leningrado 1940-New York 1996). In occasione di un’intervista rilasciata proprio alla consegna del Premio alla domanda «You are an American citizen who is receiving the Prize for Russian-language poetry. Who are you, an American or a Russian?» rispose: «I’m Jewish; a Russian poet, an English essayist – and, of course, an American citizen» (cit. in Gross 2014), evidenziando, in poche parole tutto il significato della diglossia, non solo letteraria, ma individuale.

Altrettanto complessa è la vicenda, non solo linguistica, di Elias Canetti (Ruse, Bulgaria, 1905-Zurigo, 1994), vincitore del Nobel nel 1981, nato in Bulgaria da una famiglia di mercanti erranti ebrei sefarditi (il cognome originale della famiglia era *Cañete*). Dopo avere studiato in Austria e in Svizzera si trasferì in Inghilterra diventando

² Per un’analisi dettagliata del rapporto tra Beckett e il gaelico si veda Graham (2015).

cittadino britannico. Canetti parlava giudeo-spagnolo, bulgaro, inglese e francese: era pertanto plurilingue precoce. Il suo rapporto con tutte le lingue che conosce viene analizzato nell'autobiografia *Die gerettete Zunge* (*La lingua salvata*, 1977). La lingua d'elezione diventa per lui il tedesco, non solo in quanto "Muttersprache" nel senso letterale del termine (la lingua che sua madre parlava col padre quando non volevano che lui capisse), ma anche in quanto ebreo, come opposizione a Hitler. Si trattava, in altre parole, di un atto deliberato di non cessione della lingua tedesca a un regime anti-ebraico, che rischiava di assorbire, annullandola e tragicamente corrompendola, l'immagine stessa della lingua tedesca e di secoli di sua grandezza letteraria e culturale per trasformarla in una bandiera di regime (come poi è di fatto in gran parte accaduto). Una scelta, quindi, quella di Canetti, tanto personale e affettiva, quanto esplicitamente politica.

Nato come Józef Teodor Konrad Korzeniowski a Berdichev (ora Berdychiv, in Ucraina) da genitori polacchi e cresciuto prima in Russia e poi in Polonia, crebbe parlando russo, polacco e francese. All'età di 16 anni si trasferì a Marsiglia dove lavorò per alcuni anni per la marina francese e prese un accento locale. Nel 1886 si trasferisce in Inghilterra dove, in meno di due anni impara l'inglese e diventa Joseph Conrad (Berdyčiv, Ucraina, 1857-Bishopsbourne, U.K, 1924). Nella "Note dell'Autore" a *A Personal Record* (1912), Conrad spiega perché scrive in inglese:

The truth of the matter is that my faculty to write in English is as natural as any other aptitude with which I might have been born. I have a strange and overpowering feeling that it had always been an inherent part of me. English was for me neither a matter of choice nor adoption. The merest idea of choice had never entered my head. And as to adoption - well, yes, there was adoption; but it was I who was adopted by the genius of the language, which directly I came out of the stammering stage made me its own... All I can claim after all those years of devoted practice, with the accumulated anguish of its doubts, imperfections, and falterings in my heart, is the right to be believed when I say that if I had not written in English, I would not have written at all. (Conrad 1912)

Analizzando questa scelta Najder ne dà una interpretazione basata su una motivazione psicologica:

Writing in a foreign language admits a greater temerity in tackling personally sensitive problems; for it leaves uncommitted the most spontaneous, deeper reaches of the psyche, and allows a greater distance in treating matters we would hardly dare approach in the language of

our childhood. As a rule, it is easier both to swear and to analyze dispassionately in an acquired language. (Najder 1983, 116)

Tutto ciò è ancora più sorprendente se si pensa che durante tutta la vita Conrad continuò a parlare inglese «strangely [...] not badly altogether, but that he had the habit of pronouncing the final e of these and those», come ricorda l'amico H. G. Wells nel suo *Experiment in Autobiography* (1934, X). In pratica, pur conservando un marcato accento polacco nel parlato, nello scritto Conrad riuscì non solo a impossessarsi della lingua ma a darle un tocco esotico, lessicalmente ricercato e originale che lo portò a ricevere nel 1905 il Nobel per la letteratura. Per certi versi Conrad rappresenta probabilmente uno dei primi esempi letterari di ciò che è poi stato definito *New English*, vale a dire l'insieme di quelle varietà non native o seminate di inglese sviluppatasi nell'*Outer* e nell'*Expanding Circle* del Modello di Kachru.

Sicuramente molto diverso per genesi è il caso di Franz Kafka (Praga, 1883-Kierling, Austria, 1924), i cui genitori parlavano probabilmente una varietà di tedesco fortemente influenzato dallo yiddish, ma che lo incoraggiarono a parlare piuttosto *Hochdeutsch*, in quanto considerato strumento imprescindibile per la mobilità sociale. Per quanto buon conoscitore anche del ceco, Kafka non pubblicò mai opere in questa lingua. Del resto, analogamente a quanto abbiamo detto per Canetti, anche per Kafka l'espressione lingua "materna" riferita al tedesco va intesa in senso letterale, essendo sua madre germanofona, mentre il padre aveva il ceco come prima lingua. Come si evince dalla *Brief an den Vater* (*Lettera al padre*, 1919), in realtà un tentativo di autobiografia, per lui la figura paterna è tirannica, dominatrice, materialista, schiacciante: scegliere di scrivere in tedesco diventa quindi un modo per allontanarsi, per fuggire altrove. Il bilinguismo di Kafka e l'opzione per la scrittura letteraria in una sola delle due lingue conosciute nasce dunque da una motivazione intima e stringente, non opponibile.

Anche Vladimir Nabokov (San Pietroburgo, 1899-Montreux, Svizzera, 1977) cresce plurilingue, dato che in famiglia si parlavano russo, inglese e francese, imparando addirittura a leggere e scrivere prima in inglese che in russo. Due capitoli dei suoi *memoires* autobiografici *Speak, Memory* (1951) sono dedicati rispettivamente a

“My English Education” e “My Russian Education” (capitolo 8). Nabokov si descriveva in questi termini: “I am an American writer, born in Russia and educated in England where I studied French literature, before spending fifteen years in Germany” (Nabokov 1973, 26). Un tale multilinguismo individuale, per quanto indubbiamente gerarchizzato, si riflette quindi nell’opera letteraria di Nabokov i cui personaggi sono anch’essi spesso poliglotti, non solo nel senso più stretto del termine, ma in quanto portatori di valori culturali dipendenti dalle loro lingue materne, a prescindere dall’idioma che utilizzano, quasi come si trattasse di una ricerca del proprio passato vissuto in un’altra lingua.

L’ultimo caso che presentiamo qui è alquanto differente dai precedenti perché non ha a che fare con un bilinguismo o una diglossia letteraria dell’autore (che pure è bilingue afrikaans/inglese), ma con una scelta editoriale, comunque, espressione della sua volontà. Ci riferiamo al premio Nobel (2003) sudafricano John Maxwell Coetzee (Cape Town, 1940) che in una recente intervista pubblicata sul quotidiano argentino *Clarín* dichiara come d’ora in avanti la *editio princeps* delle sue opere sarà in spagnolo, per quanto egli non conosca questa lingua e continui a scrivere in inglese:

adopta el español como el idioma del que nacen sus ficciones, que posteriormente se traducen a los demás idiomas, inclusive el inglés. Escribe en inglés, pero hace traducir sus textos y pone la versión en castellano como la lengua madre de sus escritos. Su idilio con este idioma nace de un convencimiento que es al mismo tiempo existencial y filosófico: el inglés se ha apoderado del mundo e impone una perspectiva que, en su opinión, se traduce en una suerte de tiranía ideológica, alejada de una visión plural. Eso es puntualmente, lo que lo lleva a distanciarse. (cit. in Abdala 2019, x)

Non vi è dubbio che una scelta di questo genere possa sollevare qualche perplessità, considerando che l’autore avrebbe potuto scegliere di scrivere direttamente in afrikaans (sua prima lingua materna): se sicuramente in passato, oltre che per evidenti ragioni commerciali, la scelta dell’inglese era stata dettata dalla volontà di allontanarsi dall’idioma che aveva caratterizzato il regime sudafricano dell’Apartheid; oggi, a distanza di 25 anni dalle prime elezioni democratiche avvenute nel paese nel 1994, questa motivazione appare onestamente poco plausibile. La scelta dello spagnolo, poi, una lingua che ha anch’essa avuto un passato coloniale e

imperialista, sembra poco comprensibile da un punto di vista meramente politico e “di protesta”, come invece sembra voler dare a intendere Coetzee:

Hace unos años que el poder creciente del inglés lo inquieta y ya no está dispuesto a fomentar su avance “como lengua imperialista global”. Esa es la razón por la que – como ya hizo con su anterior libro de relatos, *Siete cuentos morales* –, prefiere lanzar su nueva obra en castellano. Para eso trabaja con una traductora argentina, Elena Marengo – Directora de la Maestría en Traducción de la Universidad de Belgrano – y exige que no se modifique esa versión en ninguna de sus ediciones. Lo que la primera vez pudo leerse como una declaración de intenciones – la adopción del castellano como la lengua de origen de sus libros –, ahora se confirma como una definición de principios. [...] “No hay ningún motivo para que mis libros tengan que salir en inglés”, sostiene ahora el autor. Primero – explica a *Clarín* vía mail desde su casa de Australia – porque el tipo de inglés que escribo hoy en día, al final de mi carrera, es bastante abstracto y, para emplear una metáfora, *desarraigado*. Se traduce fácilmente a otros idiomas. (cit. in Abdala 2019, x)

Qualunque sia la ragione, il dato di fatto è comunque che l’ultimo romanzo pubblicato *La muerte de Jesús* è uscito in spagnolo prima che in qualsiasi altra lingua.

Per quanto eterogenei e comunque limitati, gli esempi individuali che qui abbiamo brevemente riportato illustrano come la scelta dell’eteroglossia in letteratura sia uno strumento di forte impatto e ampiamente utilizzato da molti autori nelle sue possibili molteplici sfaccettature.

Non è peraltro da trascurare il potenziale linguistico-educativo che questa tipologia di testi possiede nel trasmettere i “colori” (ad es. espressioni idiomatiche) della L1 permettendo al lettore di intuire, imparare qualcosa della CS/LS, di quella *Weltanschauung* che abbiamo menzionato in precedenza, e ciò pur non necessariamente conoscendo la lingua materna dell’autore.

Il multilinguismo letterario simultaneo

Tutti gli esempi citati fin qui riguardano autori che hanno prodotto testi, per quanto scritti in lingue diverse dalla propria L1, comunque monolingui. Ben diversa è invece la situazione di testi multilingui in cui gli autori scelgono di trasporre il loro vissuto linguistico all’interno della finzione letteraria e, in particolare di uno stesso testo, ciò che potremmo definire *multilinguismo letterario simultaneo*. Per quanto nato da motivazioni estremamente diverse di quelle di molti scrittori contemporanei (perlopiù

nell'ambito della cosiddetta "letteratura migrante"), un caso esemplare e forse paradigmatico in tal senso è quello ben noto di *Finnegans Wake* di James Joyce in cui la scelta del multilinguismo simultaneo non è il frutto di questioni identitarie o comunicative, bensì intellettuali e stilistiche (non prove, a mio parere, di una componente culturalmente provocatoria).

Lo sviluppo dell'identità multipla e complessa è il frutto di un processo spesso transgenerazionale. Per quanto riguarda l'immigrato di I generazione, il processo, quasi sempre traumatico, di formazione della nuova identità linguistico-culturale è in genere preceduto e/o accompagnato, da uno di decostruzione e ricostruzione (in genere, comunque, entrambi solo parziali) della propria identità originaria. Chiunque dall'adolescenza in poi si trasferisca da una realtà culturale (e spesso religiosa), politica, sociale, linguistica ad un'altra si trova a dover mettere in discussione i valori che hanno costituito fino a quel momento i propri punti di riferimento. L'immigrato adulto si trova perlopiù nella condizione di non poter mantenere intatta la propria identità d'origine e doverla, almeno in parte, riconsiderare o, addirittura, arrivare a sostituirla con una nuova che, in ultima analisi, solo di rado, riuscirà a possedere nella sua interezza e, soprattutto a sentire come totalmente sua. Si verrà a trovare, pertanto, in una sorta di *limbo identitario*, la cui manifestazione più evidente è rappresentata proprio da un'insicurezza linguistica iniziale, alla quale, col passare del tempo, subentrerà un'accettazione forzata di un tratto di differenziazione linguistica rispetto ai membri della comunità. Non va comunque dimenticato che una variabile decisamente non trascurabile è la motivazione alla migrazione. Ben diverso è infatti il caso dei cosiddetti "migranti di lusso" (ossia di coloro che arrivano in un nuovo Paese in possesso di un elevato grado di istruzione e magari anche già di contratti di lavoro altamente qualificati, ad esempio: medici, ricercatori, ingegneri, ecc.), dal caso dei migranti con basso livello di istruzione e/o, come spesso accade, addirittura privi di regolari permessi di entrata e permanenza nel Paese di destinazione. Fatte salve queste distinzioni, è evidente che la I generazione di immigrati più difficilmente avrà opportunità di ricorrere a forme di scrittura multilingue come risposta catartica a una condizione di fisiologica sofferenza affettiva e identitaria.

Diversa, almeno in parte, è invece la realtà dell'immigrato di II generazione. Per certi versi questa condizione è effettivamente quella del bilingue/multilingue: il bambino, infatti, cresce a contatto con due o più lingue/culture simultaneamente, quella o quelle d'origine della famiglia e quella del contesto in cui vive. Generalmente scolarizzato nella lingua del posto, ma con accesso all'alfabetizzazione anche nella/e *heritage language(s)*, l'immigrato di seconda generazione può trovare nella scrittura multilingue la forma espressiva che meglio lo descrive in termini di autoriconoscimento e rappresentazione del sé. Non una forma di schizofrenia letteraria, né una scelta *aut aut* come nei casi degli autori illustrati sopra, bensì il soddisfacimento di un desiderio di apparire per ciò che realmente è, nella sua complessità e nella eventuale (ma non scontata) imperfezione linguistica. Il multilinguismo individuale nella sua trasposizione letteraria ha inoltre il potere di superare il valore semantico del narrato ed assumere un valore simbolico. Il testo multilingue avrà quindi almeno due piani di lettura: uno che passa attraverso la conoscenza da parte del lettore di tutte le lingue impiegate dall'autore; uno, forse ancora più importante in una prospettiva socio-antropologica e socio-educativa, di rappresentazione della realtà in cui viviamo e in cui non sempre si comprendono tutte le lingue a cui si è esposti. In quest'ultimo caso, dunque, il lettore può ricavare un benefico formativo a prescindere dalle sue competenze linguistiche: sia che sia monolingue nella lingua di maggioranza del territorio; sia che sia multilingue in lingue diverse da quelle impiegate dall'autore.

La svolta multilingue della letteratura: alcune riflessioni linguistico-educative

Altrove (Santipolo 2022, 29-32) abbiamo introdotto il concetto di *educazione linguistica olistica* riferendoci alla necessità che, per far fronte alle necessità comunicative della contemporaneità, la didattica delle lingue non avvenga più “per compartimenti stagni”, come accadeva un tempo, bensì attraverso una costante e profonda interazione sul piano educativo di tutte le lingue che contribuiscono a formare il repertorio linguistico individuale, a prescindere dai livelli di competenza raggiunti in

ciascuna delle lingue che lo costituiscono. Questo auspicio, peraltro evocato, seppure con altra denominazione, anche nel QCER, tiene conto anche del plurilinguismo oggi ampiamente presente nella scuola, in cui la valorizzazione delle “altre” lingue del repertorio linguistico complessivo della classe, sta alla base di un’educazione interculturale che fuoriesce dalle mura scolastiche per preparare alla vita nella nuova società. Considerando quanto trattato nei paragrafi precedenti, appare dunque opportuno che lo stesso concetto di educazione linguistica olistica venga esteso anche all’ambito letterario: la didattica della letteratura con la svolta multilingue si trova ad affrontare la sfida di educare a un limite nella comprensione semantica del testo letterario a vantaggio di una sua comprensione semiotica e simbolica, che non è altro che la cartina di tornasole della società che rappresenta. Si tratta, in altre parole, di educare all’ineluttabilità della parzialità della comprensione e di farla accettare, all’interno del mutamento del paradigma di riferimento, a dispetto del grado di frustrazione iniziale che può, direi quasi inevitabilmente, comportare. Se questo obiettivo sarà raggiunto in relazione ai testi letterari, riteniamo che esso possa essere, sebbene non facilmente e di certo non in modo immediato, sovresteso alla società tutta, gettando le basi per una migliore comprensione interculturale, comunque sempre entro i limiti della salvaguardia delle identità che non ne usciranno ridimensionate o indebolite, ma semmai, rafforzate e arricchite di altre visioni del mondo.

Bibliografia

- Abdala, Verónica (2019), *La revolución de J.M. Coetzee, el Premio Nobel sudafricano que se pasó al castellano*, «Clarín», 25 mayo.
- Bellomo, Saverio (2008), *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola.
- Conrad, Joseph (1912), *A Personal Record*, New York and London, Harper & Brothers.
- Craig, George *et al.* (eds.) (2011), *The Letters of Samuel Beckett. 1941-1956*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Giovanardi, Claudio, De Roberto, Elisa (2016), *L'italiano. Conoscere e usare una lingua formidabile. Vol. 6. L'italiano e le lingue degli altri*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso/la Repubblica/Accademia della Crusca.
- Graham, Alan (2015), "So much Gaelic to me": *Beckett and the Irish Language*, «Journal of Beckett Studies», vol. 24, n. 2, pp. 163-179.
- Gross, Irena (2014), *A Jewish Boy with a Head Full of Russian Rhymes*. Paper presented at the annual meeting of the Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies 45th Annual Convention, Boston Marriott Copley Place, Boston, MA.
- May, Stephen (ed.) (2014), *The Multilingual Turn. Implications for SLA, TESOL, and Bilingual Education*, London, Routledge.
- Nabokov, Vladimir (1973), *Strong Opinions*, New York, McGraw-Hill.
- Najder, Zdzislaw (1983), *Joseph Conrad: A Chronicle*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Nicosia, Aldo (2018), *Il cane di terracotta in arabo: la scomparsa di patois e idiotismi camilleriani*, in Giovanni Caprara e Viviana Rosaria Cinquemani (a cura di), *Quaderni camilleriani 6. Oltre il poliziesco: letteratura / multilinguismo / traduzioni nell'area mediterranea*, Università degli Studi di Cagliari, pp. 95-108.
- Raveggi, Alessandro (2023), *Il Romanzo di Babele. La svolta multilingue della letteratura*, Venezia, Marsilio.
- Santipolo, Matteo (2010), *Il testo letterario come modello linguistico nella didattica dell'italiano come lingua straniera*, in Anne Begenat-Neuschäfer (a cura di), *Manuale di civiltà italiana. Materiali ed approcci didattici*, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford and Wien, Peter Lang, 2010, pp. 25-44.
- Santipolo, Matteo (2019), *Eteroglossia come scelta personale e letteraria*, «Rassegna italiana di linguistica applicata», vol. 1, pp. 7-18.
- Santipolo, Matteo (2022), *Educazione e politica linguistica. Teoria e pratica*, Roma, Bulzoni.
- Wells, Herbert George (1934), *Experiment in Autobiography*, New York, Macmillan.

Winkler, Elizabeth (2014), *Beckett's Bilingual Oeuvre: Style, Sin, and the Psychology of Literary Influence*, in «The Millions», <https://themillions.com/2014/08/becketts-bilingual-oeuvre-style-sin-and-the-psychology-of-literary-influence.html> (ultimo accesso 10 gennaio 2024).

Nota biografica

Matteo Santipolo è professore ordinario di Didattica delle lingue moderne presso l'Università degli studi di Padova dove insegna anche sociolinguistica, inglese giuridico e acquisizione precoce dell'inglese. Direttore scientifico di *RIL.A. Rassegna italiana di linguistica applicata*, è autore di circa 150 pubblicazioni scientifiche, inerenti all'educazione linguistica, alla sociolinguistica, alla politica linguistica e al bilinguismo precoce. Ha tenuto conferenze, corsi e seminari in circa 50 paesi in tutti e cinque i continenti. È attualmente presidente della DILLE Società italiana di Didattica delle lingue e linguistica educativa.

matteo.santipolo@unipd.it

Come citare questo articolo

Santipolo, Matteo (2024), *Multilinguismo letterario ed educazione linguistica*, «Scritture Migranti», a cura di Silvia Baroni e Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. 96-110.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.

NADEJDA TEFFI : LA LANGUE RUSSE EN EXIL

Valentine Meyer

On peut expliquer la méconnaissance de Nadejda Teffi par les lecteur·ices français·es par le fait qu'elle publia exclusivement en langue russe, même après son départ définitif de Russie en 1918. C'est sur le terrain de la langue que nous proposons de mener notre réflexion, en tant qu'elle fut pour Teffi un enjeu de débat politique majeur, dans lequel elle prit position contre d'autres auteur·ices émigré·es, mais également un champ d'expérimentation poétique infini et fécond. Sur le pan métalittéraire, la langue russe en émigration a immédiatement été pensée par la diaspora comme un moyen de concurrencer la langue soviétique telle qu'elle se développait en Russie. La tentation de l'hypercorrection et du conservatisme d'une prétendue pureté de la langue constitue selon Teffi un péril pour la création littéraire et pour la formulation d'idées nouvelles. Sur le plan poétique ensuite, cette situation de diglossie est l'occasion pour Teffi d'une réflexion sur le génie des langues, et sur la non-correspondance entre les objets et les signes, plus particulièrement les signes traduits. Teffi nous entraîne dans un processus d'étrangement – *остранение* – à rebours, un exil langagier où la langue maternelle, familière et rassurante, ne parvient plus à désigner les objets devant lesquels elle reste impuissante.

Mots-clés

Migration ; Langue ; Russe ; Diglossie ; Bilinguisme.

NADEJDA TEFFI : RUSSIAN LANGUAGE IN EXILE

One possible explanation for French reader's unfamiliarity with Nadejda Teffi is that she published exclusively in Russian, even after her definitive departure from Russia in 1918. It is in the field of language that we propose to focus our reflection, insofar as it was for Teffi a major issue of political debate, in which she took a stand against other émigré authors, but also an infinite and fertile field of poetic experimentation. On the metaliterary front, the Russian language in emigration was immediately seen by the diaspora as a means of competing with the Soviet language as it developed in Russia. According to Teffi, the temptation of hypercorrection and conservatism of a supposed purity of the Russian language constitutes a danger for literary creation and for the formulation of new ideas. On a poetic level, this situation of diglossia is an opportunity for Teffi to reflect on the genius of languages, and on the non-correspondence between objects and signs, and more particularly translated signs. Teffi takes us into a process of estrangement – *остранение* – in reverse, a linguistic exile where the mother tongue, familiar and reassuring, can no longer designate the objects in front of which it remains powerless.

Keywords

Migration ; Language ; Russian ; Diglossia ; Bilingualism.

<https://doi.org/10.6092/issn.2035-7141/18977>

NADEJDA TEFFI : LA LANGUE RUSSE EN EXIL

Valentine Meyer

Рассказывали мне: вышел русский генерал-беженец на Плас де-ла-Конкорд, посмотрел по сторонам, глянул на небо, на площади, на дома, на магазины, на пеструю, говорливую толпу, почесал переносицу и сказал с чувством: – Все это, конечно, хорошо, господа! Очень даже все это хорошо. А вот... ке фер? Фер-то ке?

On m’a raconté l’histoire suivante : un général-émigré russe descend place de la Concorde, regarde sur les côtés, le ciel, la place, les maisons, les magasins, la foule bariolée et bruyante, se gratte la moustache et dit avec émotion : – Bien sûr, tout cela est bien, messieurs ! Très bien même. Mais voilà...
que faire ? Faire-to que ?*¹
Teffi, “Ке фер”

Ce bon mot, entendu par Teffi au cours d’un salon littéraire, lui inspira le sujet d’un feuilleton paru dans les *Dernières nouvelles* (journal de l’émigration russe publié à Paris) du 17 avril 1920. Il circula dans toute la diaspora, et le calembour devint une sorte de slogan de ralliement, exprimant l’étourdissement, le vertige provoqué par le déracinement qu’est l’exil, et illustrant la transformation de la langue russe hors de ses frontières géographiques.

Teffi, née à Saint-Petersbourg en 1872 et morte à Paris en 1952, fut une autrice majeure dans la Russie impériale – on compte parmi ses lecteur·ices fidèles le tsar Nicolas II lui-même. Dès 1905 elle exprime un certain enthousiasme politique pour les mouvements révolutionnaires, elle écrit de nombreux feuilletons qui promeuvent l’éducation des classes sociales les plus défavorisées et appellent les

¹ Toutes les traductions proposées dans cet article sont de l’autrice, et à paraître en 2024 aux éditions YMCA-Press.

élites intellectuelles à s'engager politiquement². A partir de 1918 cependant son engouement est refroidi par les dérives violentes de la révolution bolchevique, et elle fuit d'abord à Kiev en 1918, puis à Odessa, d'où elle gagne Constantinople en bateau. Ce périple fait l'objet de son autobiographie *Souvenirs, une folle traversée de la Russie révolutionnaire*.

Elle arrive à Paris à la fin de l'année 1919, et conserve un rythme de publication très soutenu : on estime qu'elle publie de manière presque hebdomadaire dans de nombreux journaux d'émigré·es (*L'oiseau de feu*, *Dernières nouvelles*, *Renaissance* de Pierre Struve)³. Ses feuilletons, très attendus et commentés, sont lus dans toute la diaspora : à Paris, Berlin, Belgrade, jusqu'aux États-Unis et en Chine. Dès avril 1920, Teffi anime à son domicile, situé près de l'église de la Madeleine, un salon littéraire que fréquentent de nombreuses grandes figures de l'intelligentsia émigrée, dont Alexeï et Natalia Tolstoï, Boris Zaïtsev, Ivan et Véra Bounine, ses ami·es proches (Haber 2019). Elle organise également des soirées caritatives au cours desquelles elle fait jouer ses pièces de théâtre, comme *Пессимизм и Оптимизм* [*Pessimisme ou Optimisme*] écrite avec Don-Aminado et représentée le 31 octobre 1926 à l'occasion d'une « soirée des optimistes » (Keijser et Zal'tsman 2021). Ses contacts avec les milieux intellectuels français sont avérés mais beaucoup plus lâches. Teffi bénéficie de la politique antisoviétique de la revue *Le Mercure de France* pour faire paraître dès le début des années 1920 quelques textes traduits en français. En 1929 elle participe aux premières réunions du *Studio franco-russe*, groupe de débats créé à l'initiative de jeunes auteurs émigrés rassemblant intellectuel·les français·es et russes dans le but de promouvoir la collaboration des élites culturelles russes et françaises en réponse à la politique culturelle soviétique très active (Livak 2004). Elle y fréquente des auteurs français d'une grande diversité politique aussi bien qu'esthétique (de Philippe Soupault et André Malraux à Jacques Maritain et François Mauriac), avant que le groupe n'éclate, entraînant le départ des auteurs

² C'est le cas par exemple de son feuilleton « Les déserteurs », paru dans le numéro 134 de *La Parole russe* le 15 juin 1917.

³ Pour une bibliographie exhaustive des publications de Teffi dans la presse et en recueils, on consultera l'excellente thèse d'Elizabeth Neatrou (Neatrou 1972).

“bolchevisants” et de gauche. Ces contacts avec les élites culturelles françaises semblent cependant se limiter aux activités du *Studio*, le cercle de sociabilité de Teffi demeurant quasi-exclusivement russe, de même que son lectorat.

Sa pratique des épigraphes dans son seul roman *Un roman d'aventures* démontre en revanche une grande connaissance des classiques de la littérature française (Proust, La Rochefoucauld, Mauriac, Anatole France, etc.), et rappelle la francophilie de la classe intellectuelle russe. Pour ce qui est d'évaluer la maîtrise de la langue française par Teffi, une carte postale écrite à son amie Zaitseva nous apprend que sa fille corrige avec sévérité ses fautes⁴. On peut émettre l'hypothèse selon laquelle Teffi ne maîtriserait pas assez le français pour en faire sa langue d'écriture : elle n'a en effet écrit qu'en russe, et demeure très peu traduite en français aujourd'hui⁵.

Si Teffi vint à la littérature très jeune par le biais de la poésie lyrique⁶, sans doute pour suivre les traces de sa grande sœur Mira Lokhviskaïa, poétesse célèbre, c'est grâce à la presse satirique qu'elle atteint la renommée en Russie prérévolutionnaire. Ses premières contributions sont des poèmes pour la rubrique littéraire du quotidien bolchevique *Новая жизнь* [*Nouvelle vie*] en 1905, dont les rédacteurs étaient à l'époque Lénine et Gorki. On y lit notamment « Пчелки » [« Les Abeilles »], fable politique sur la classe ouvrière, republiée dans toutes les anthologies de poésie soviétique à partir des années 1960. À la même époque elle collabore régulièrement au journal de son ami Avertchenko *Satirikon*, et offre de petites pièces humoristiques et politiques au théâtre *Кривое зеркало* [*Le Miroir rond*]. Ainsi naquit la prédilection de Teffi pour les genres courts et le ton satirique, qu'elle conservera en émigration, bien que ses œuvres écrites en France soient sensiblement moins politiques. Le ton humoristique reste prédominant dans ses écrits d'exil, qui s'attachent à décrire les conditions de vie et les vicissitudes de ses compatriotes

⁴ La lettre en question est citée et traduite par Edythe Haber (Haber 2019). Citation originale : « Valichka has been busy with my education: she painstakingly (with concealed horror) corrects my mistakes in French »

⁵ Nous avons signalé les traductions de Mahaut de Cordon-Prache de ses *Souvenirs* et de son *Roman d'aventures*, signalons également la traduction d'un recueil de nouvelles *Et le temps s'arrêta* par la même traductrice.

⁶ Son premier livre publié est un recueil de poèmes, *Семь огней* [*Sept feux*] en 1910.

émigré·es, mais il est cependant toujours contrebalancé par la thématique très récurrente de la nostalgie. C'est cette union du rire et des larmes que l'autrice choisit de mettre en avant pour expliquer sa poétique :

Я родилась в Петербурге весной, а, как известно, наша Петербургская весна весьма переменчива: то сияет солнце, то идёт дождь. Поэтому и у меня, как на фронтоне древнего греческого театра, два лица: смеющееся и плачущее.⁷

Je suis née à Saint-Petersbourg au printemps, et, comme chacun sait, notre printemps pétersbourgeois est très changeant : tantôt le soleil brille, tantôt il pleut. C'est pour cela que moi aussi j'ai, comme au fronton du théâtre grec antique, deux visages : l'un qui rit, et l'autre qui pleure.

La prédilection de Teffi pour les genres courts ne se dément pas : on compte pas moins de trente-trois recueils de ses feuilletons et nouvelles, et une seule œuvre longue : son roman intitulé *Un roman d'aventure*. Interrogée sur cette pratique par le journal *Иллюстрированная Россия* [*La Russie illustrée*] en février 1926 pour la rubrique « Как я живу и работаю » [« Comment je vis et travaille »], qui s'intéressait aux habitudes de travail des artistes, elle répond :

Вы смотрите на этот столик ? Да он очень маленький [...] Большой вещи писать не собираюсь. И, кажется, ясно почему. Подождём большого стола. А не дождёмся – *tant pis*.

Vous regardez cette petite table ? Oui elle est vraiment minuscule [...] Je n'arrive pas à écrire une grande œuvre. Et, semble-t-il, la raison à cela est claire. On verra quand j'aurai une grande table. Mais je ne peux pas attendre – tant pis.

A l'issu de cette brève introduction, qui nous a permis de situer Teffi à la fois dans la diaspora littéraire russe, mais aussi dans sa situation langagière, nous nous proposons de montrer comment la langue littéraire dans les feuilletons de Teffi est en même temps le lieu de mise en évidence des souffrances liées à l'exil et au déracinement, mais aussi la source d'une richesse créatrice infinie, par l'apport de mots et de tournures étrangers qui font de son russe une langue nouvelle, souple, bigarrée.

⁷ Cité par Vereshchagin (1968, 8).

La fracture entre signifiants maternels et signifiés étrangers

Teffi témoigne dans ses feuilletons d'une crise de la langue traversée par ses compatriotes en exil. Pour faire comprendre comment le processus de l'émigration affecte la langue de l'écrivaine exilée, nous pouvons repartir des distinctions établies par Ferdinand de Saussure entre signifiant, signifié et valeur (Saussure 1995). Saussure appelle signifié le concept que le mot cherche à désigner, et signifiant l'image acoustique, ou le mot lui-même, dans sa matérialité. Il remarque cependant que le français n'a qu'un mot, *mouton*, pour désigner à la fois l'animal vivant et la viande issue de cet animal, quand l'anglais, lui, a deux mots distincts : respectivement *sheep* et *mutton*. Saussure souligne ainsi que les mots *sheep* et *mouton*, s'ils renvoient au même signifiant, n'ont pas la même valeur : ils ne recouvrent pas exactement le même champ de significations⁸. Ainsi la traduction est-elle une opération nécessaire et non automatique, en tant que les mots de langues différentes ne sont pas strictement équivalents, et donc simplement interchangeables. La position langagière de l'émigré.e n'est donc pas seulement affectée par le passage d'une langue maternelle à une langue étrangère, elle est surtout affectée par la différence de valeurs entre les mots des deux langues, qui rend difficile la traduction en une langue étrangère d'une pensée ou d'une émotion formulée mentalement dans sa langue maternelle, opération source de nombreux quiproquos.

Un estrangement à rebours : comment « traduire l'âme russe en français » ?

L'estrangement – *остранение* – est un procédé littéraire mis en lumière par le mouvement formaliste russe, et théorisé par Victor Chklovski⁹. Il consiste à rompre l'automatisme du langage qui s'imisce dans toute perception, en présentant des choses familières par des formes nouvelles, inattendues : c'est la fonction du langage poétique. Il s'agit ainsi de mettre à distance, de défamiliariser un objet pourtant bien

⁸ Voir à ce propos le chapitre IV de la deuxième partie du *Cours de linguistique générale* (Saussure 1995) intitulé "La valeur linguistique".

⁹ *L'Art comme procédé* paru en Russie en 1917 (Chklovski 2018).

connu, en lui appliquant de nouvelles formes langagières, afin d' « extraire l'objet de l'automatisme de la perception » (Chklovski 2018).

– Скажите, ведь леса-то все-таки остались? Ведь не могли же они леса вырубить: и некому и нечем. Остались леса. И трава зеленая, зеленая русская.

Конечно, и здесь есть трава. И очень даже хорошая. Но ведь это ихняя «L'herbe», а не наша травка-муравка. И деревья у них может быть очень даже хороши, да чужие, по-русски не понимают.

У нас каждая баба знает, – если горе большое и надо попричитать – иди в лес, обними березоньку крепко двумя руками, грудью прижмись и качайся вместе с нею и голоси голосом, словами, слезами, изойди вся вместе с нею, с белою, с русскою березонькой.

А попробуйте здесь:

– Allons au Bois de Boulogne embrasser le bouleau !

Переведите русскую душу на французский язык... Что?

– Mais dites, il reste tout de même des forêts ? Ils ne peuvent tout de même pas abattre toutes les forêts, personne ne peut faire cela.

Il reste des forêts. Et de l'herbe verte, verte et russe. Bien sûr, ici aussi il y a de l'herbe. Et même de la très belle herbe. Mais il est évident qu'il s'agit de leur « L'herbe », et pas de notre *travka-mouravka*. Et leurs arbres sont sans doute aussi très beaux, mais ils sont étrangers, ils ne comprennent pas le russe.

Chez nous chaque babouchka le sait, si tu as un grand chagrin, et que tu as besoin de te lamenter, va dans la forêt, enlace fermement un arbre de tes deux bras, serre ta poitrine contre son tronc, balance-toi avec lui et vide-toi de toute ta voix, de tous tes mots, de toutes tes larmes avec lui, avec ce bouleau russe et blanc.

Mais ici essayez donc : – Allons au Bois de Boulogne embrasser le bouleau ! Traduire l'âme russe en français... Et alors ?

Ce feuilleton, intitulé « Nostalgie », s'ouvre sur un émigré russe s'inquiétant de ce que les bolchéviques auraient détruit toutes les forêts de Russie, l'exploitation forestière ayant connu un essor massif à partir de 1917 pour les besoins de la croissance industrielle, au point de provoquer en 1922 une grave pénurie de combustible. La construction en chiasme de la phrase lui confère une forte tonalité nostalgique (« de l'herbe verte, verte et russe »), avec la répétition de l'adjectif vert, et l'association de l'herbe et de la Russie, comme si l'herbe devenait un attribut de l'identité russe, ce que confirme la suite du texte. Le narrateur compare « L'herbe » française – en français dans le texte – avec la « *travka-mouravka* » russe. On remarque tout d'abord que le mot français est précédé de son article défini, qui est ici inutile du fait de la présence antérieure d'un adjectif possessif, mais qui confère une sorte de solennité à l'herbe, renforcée par la présence de la majuscule, également inutile ici du point de vue syntaxique. L'apposition d'un adjectif possessif de

troisième personne du pluriel, de même que l'article avec une majuscule confèrent un côté très froid, très distant au mot, ce qui fait ressortir par contraste la chaleur de la tournure pléonastique « *travka-mouravka* », à laquelle est apposé un adjectif possessif de première personne du pluriel. Le mot *travka-mouravka* est familier pour un locuteur russe, rassurant, grâce au redoublement synonymique et à l'adjonction récurrente du suffixe hypocoristique *-ka*, cependant l'objet qu'il aurait dû désigner est, quant à lui, étranger : c'est « L'herbe » française, monosyllabe particulièrement sec en comparaison. Teffi démontre ici l'intraduisibilité des langues : même s'ils sont censés désigner la même chose extérieure, les mots « herbe » et « *travka-mouravka* » ne désignent pas les mêmes réalités : l'herbe française ne sera jamais l'équivalente de l'herbe russe. La suite du feuilleton appuie cette thèse sur le plan comique, avec la personnification des arbres « qui ne comprennent pas le russe ». Les arbres en question sont bien entendu des bouleaux, emblème national de la Russie, qui étaient vénérés par les Slaves païens notamment lors de la fête de Siémik (ou *Семик*) qui se déroulait au mois de juin, pendant le solstice d'été. Teffi décrit ensuite le rituel qui consiste à étreindre l'arbre pour se lamenter, le bouleau étant réputé pour ses propriétés purificatrices, sur un plan symbolique, comme c'est le cas ici, mais également dans un sens plus physiologique, puisque ses branches sont utilisées lors du bain russe (ou *баня*) pour nettoyer la peau et améliorer la circulation sanguine. La phrase est longue et mélodieuse, par l'apposition de nombreux mots à l'instrumental qui lui confèrent un rythme chantant, ce qui crée un contraste et accentue l'effet de chute provoqué par la phrase en français « Allons au Bois de Boulogne embrasser le bouleau ». Cette phrase produit un effet comique par le biais de la paronomase entre *bouleau* et *Boulogne*. Teffi met ici à rebours le processus de l'étrangement : ce n'est pas le mot, la langue poétique qui produit une impression d'étrangeté sur un objet familier. Dans cet extrait au contraire c'est le mot, le signifiant qui est familier, mais le signifié demeure étranger. C'est donc tout l'univers de l'émigré qui est comme « étrangé » : sa langue maternelle ne parvient pas à rendre les impressions que produit sur lui l'altérité qu'est la nature française.

Recréer dans la langue la Russie perdue

Puisque « L'herbe » du bois de Boulogne ne suffit pas à se consoler de la perte des bouleaux russes, les personnages émigrés de Teffi vont tenter de ressusciter leur Russie perdue dans la langue même, qui devient leur patrie immatérielle.

Teffi décrit la petite société formée par l'émigration russe parisienne dans le feuilleton « Городок (Хроника) » [« Le village (Chronique) »] (Teffi 1927, 5). Elle y décrit la diaspora russe comme une petite ville russe à proprement parler :

Это был небольшой городок – жителей в нем было тысяч сорок, одна церковь и непомерное количество тракторов. Через городок протекала речка. В стародавние времена звали речку Секваной, потом Сеной, а когда основался на ней городишко, жители стали называть ее «ихняя Невка».

C'était une petite ville pas bien grande, on y trouvait environ quarante mille habitants, une seule église et un nombre disproportionné d'auberges. Un petit fleuve traversait la ville. Autrefois on l'appelait Sequana, ensuite Seine, et quand fut fondée sur ses berges la petite ville, ses habitants se mirent à l'appeler « notre petite Neva ».

On retrouve dans cette description les lieux typiques d'un village russe, à commencer par l'église, dont la présence rappelle le lien affectif particulier qui unit les émigrés russes à la tradition orthodoxe. Alors que l'Église orthodoxe en Russie traverse au début du XXe siècle une importante crise, qui se traduit notamment par l'abandon sensible des pratiques religieuses, l'exil a donné lieu à un retour des Russes émigrés à l'église, et ce pour deux raisons. Tout d'abord, le déclassement social et l'appauvrissement lié au départ précipité de Russie et à la débâcle de l'armée blanche a trouvé dans la religion une justification spirituelle : il s'agit de faire l'expérience d'un dénuement rapprochant les fidèles de la pauvreté prônée par le Christ (Goussef 1997). Ensuite, il convient de remarquer la diversité des situations économiques et des opinions politiques des Russes émigrés en France dans les années 1920, trop souvent occultée par l'appellation « Russes blancs », qui conforte l'image fantasmée d'une émigration exclusivement noble et antibolchévique. Nombreux sont les Russes de classes sociales modestes à avoir quitté la Russie précipitamment suite aux destructions causées par la guerre civile opposant les armées bolchéviques et les armées tsaristes. On compte également parmi les élites

intellectuelles émigrées beaucoup de penseurs·euses libéraux·ales, opposé·es au conservatisme politique des véritables « Russes blancs » monarchistes. Il s'agit donc pour l'émigration russe, afin de pouvoir être considérée par les Occidentaux comme une Russie hors-frontière, concurrente de la Russie bolchévique, de fonder une unité culturelle et de pensée qui dépasse ces clivages politiques, unité qu'offre la religion orthodoxe, ainsi que le proclame l'éditorial du premier numéro de la revue orthodoxe *Put'*, fondée en 1925 : « C'est uniquement à travers l'Eglise orthodoxe que l'émigration peut se sentir un seul peuple russe » (cité et traduit par Gousseff 1997, 120). Se produit donc dans l'émigration un véritable renouveau spirituel, accompagné d'un fort investissement identitaire de la religion orthodoxe (Gousseff 2008). On comprend l'importance symbolique de la présence dans le *gorodok* d'une église, symbole de ralliement pour l'émigration russe.

On retrouve également dans le *gorodok* le *traktir*, établissement typiquement russe, apparu à Saint-Pétersbourg sous le règne de Pierre Ier. Le mot est concurrencé dès le début du XIXe siècle par des emprunts étrangers comme *печерпан* ([r'istv'ran]) ou *кафе*, et désigne par différenciation des établissements où l'on sert de la nourriture russe traditionnelle. La *Nevka*, à laquelle est adjoint le suffixe hypocoristique, est le fleuve qui traverse Saint-Pétersbourg. Le mot est employé par la diaspora russe parisienne pour désigner la Seine, à la fin d'un processus de translittération de l'hydronyme français en cyrillique – *Cena*. Rien d'ailleurs dans le texte n'indique que le *gorodok* (le village) décrit se situe en France, ce sont les différents hydronymes qui font office d'énigme à résoudre par le lecteur. Il est tout d'abord fait mention du nom étymologique de la Seine – Sequana – du nom d'une déesse de la mythologie celtique, puis arrive la *Sena*, remplacée ensuite par la *Nevka* qui, ajoutée à la suite des hydronymes précédents, semble s'inscrire dans la même histoire, et avoir par là la même légitimité à désigner le fleuve.

La langue russe devient ainsi dans les feuilletons de Teffi un moyen pour ses personnages de faire revivre en exil une réalité typiquement russe : elle applique une sorte de filtre russifiant. Elle est le pendant positif de la puissance évocatrice des

mots : suscitant la nostalgie, elle est aussi capable de l'adoucir en recréant la réalité russe.

La diglossie : entre hypercorrection conservatrice et source de création poétique

La diglossie est une situation linguistique dans laquelle deux langues sont en concurrence, mais dont l'une domine l'autre. C'est le cas des Russes émigrés en France lors de la première vague : la plupart parlait, ou du moins comprenait le français, à l'instar de Teffi, mais leur bilinguisme ne met pas pour autant le russe et le français sur un pied d'égalité, puisque le français est la langue qui domine en dehors de la sphère privée.

Le conservatisme langagier : un enjeu identitaire et politique

Hélène Mélat, spécialiste de la littérature russe du XX^e siècle, a mis en lumière l'idéologie conservatrice des émigrés (Mélat 2008), notamment pour ce qui concerne le devenir de la langue russe. Par différence avec le conservatisme politique ordinaire, le conservatisme dans l'émigration russe se teinte de sacré, sacralité qui s'étend jusqu'à la langue russe, nécessairement soumise à des transformations au contact avec des langues étrangères (xénismes, gallicismes, etc.).

Cette idéologie de la mission sacrée que serait la préservation des valeurs et de la langue russe est défendue par les auteurs émigrés de la première vague, notamment Ivan Bounine – prix Nobel 1933 – qui affirme que la « vraie » langue russe se conserve dans l'émigration, car en Russie soviétique la langue serait corrompue par les néologismes, abréviations, et autres traces de la rhétorique révolutionnaire. Teffi défend la thèse opposée à celle de Bounine dans son feuilleton « О русском языке » [« A propos de la langue russe »] (Teffi 1926, 2). Elle y tourne en dérision les farouches défenseurs des règles de la langue « pure » :

– Что – возмущается другой. Вы сказали “вынь да положь”? Что это за “положь”? От глагола “положить” повелительное наклонение будет “положи”, а не “положь”. Как можно так портить язык, который мы должны беречь, как зеницу ока!

– Comment – s’offusque un autre. Vous avez dit “vyn’ da polozh” ? Qu’est-ce que c’est que ce “polozh” ? L’impératif du verbe “polozhit”, c’est “polozhi”, pas “polozh”. Comment peut-on ainsi ruiner la langue, que nous devons préserver comme la prune de nos yeux !

La réaction disproportionnée du locuteur face à cette erreur – qui n’en est pas une, ou du moins qui est sujet à débat, puisqu’on trouve aussi bien « polozh’ » que « polozhi » à la forme impérative, et bien que la variante « polozhi » soit correcte grammaticalement, on aura tendance à préférer la variante « polozh’ » dans des expressions idiomatiques, comme « vyn’ da polozh’ » – produit un effet comique, et ridiculise les partisans de la « pureté » de la langue russe.

L’hypercorrection de la langue fait partie de ce que Didier Robillard a nommé l’« insécurité linguistique pathologique » (Robillard 1994, 109). Il s’agit d’une situation où le locuteur compense un sentiment d’illégitimité, une peur d’oublier ou de se tromper, par un « surnormativisme ». Or cette hypercorrection dont font preuve les personnages de Teffi empêche en réalité tout échange, puisqu’elle leur fait interrompre sans cesse le dialogue. Pour l’auteur, une langue « pure » est une langue morte :

В России все мы говорили на живом языке. Он всегда менялся, отбрасывал изжитое, впитывал новое, не боялся ничего. Все участвовали в создании его, в питании новыми соками. Никто никого не одергивал, не исправлял, не останавливал.

En Russie nous parlions tous une langue vivante. Elle changeait en permanence, rejetait l’usité, absorbait la nouveauté, n’avait peur de rien. Tout le monde participait à sa création, en l’abreuvant de sèves nouvelles. Personne ne rabrouait, ne corrigeait, n’interrompait personne.

La langue parlée en Russie prérévolutionnaire était selon Teffi une langue vivante, parce qu’elle tolérait en son sein des milliers d’accents, de dialectes, d’expressions idiomatiques régionales (on ne parlait pas le même russe selon qu’on habitait à Saint-Petersbourg, Moscou ou Odessa). Selon Teffi, c’est donc la capacité d’une langue à absorber l’altérité, la nouveauté qui garantit sa survie et sa vivacité poétique. Et l’auteur de conclure par cet avertissement funeste :

Не может умереть, замереть, застыть живой язык. [...] Какие бы шлюзы ни ставили сейчас нашему бедному эмигрантскому языку, он прорвет их, и если суждено ему стать уродом, то и станет, и будет живым. Чем питать его? Старыми нашими истрепанными

книжками? А самим нам много ли веку осталось! Горько, жалко, но это так. А разве там, в России, не отошел язык от старого русла? Разве он тот, каким мы его оставили? Почитайте их разговорную литературу. Поговорите с приезжими. Прислушайтесь. Мы еще храним старые заветы, потому что любим наше прошлое, всячески его бережем. А они не любят и отходят легко и спокойно. И мы, хотя будем очень горевать, но уйдем тоже.

Une langue vivante ne peut pas mourir, arrêter d'évoluer, se figer. Quelles que soient les écluses qu'on a imposées à notre pauvre langue émigrée, elle passera au travers, et si elle doit devenir monstrueuse, qu'elle le devienne, ainsi elle sera vivante. De quoi faut-il la nourrir ? De nos vieux immuables classiques ? Mais nous-mêmes combien de temps nous reste-t-il ! C'est un sort amer, pathétique, mais c'est ainsi. Et là-bas, en Russie, la langue ne s'est-elle pas éloignée de son cours ? Est-elle restée telle que nous l'avons laissée ? Lisez leur littérature populaire. Discutez avec ceux qui viennent d'arriver. Ecoutez. Nous conservons de vieux commandements, parce que nous aimons notre passé, nous voulons le conserver par tous les moyens. Mais eux ne l'aiment pas, et s'en éloignent facilement et calmement. Et nous, même si nous nous en désolons, nous nous éloignons aussi.

Teffi assimile l'attachement des émigrés à la conservation de la langue russe à un refus de continuer à vivre, ce qui n'est pas sans rappeler la remarque de Victor Hugo sur le paysan breton « parlant une langue morte, ce qui est faire habiter une tombe à sa pensée ». L'exil ainsi vécu est une « *загробная жизнь* » : une vie d'outre-tombe¹⁰.

Hybridation, néologismes, gallicismes : la langue renouvelée par l'exil

Anaid Donabedian-Demopoulos a étudié les enjeux linguistiques et identitaires de la pratique du polylinguisme au sein d'une diaspora, où règne la diglossie : lorsque la langue parlée dans l'intimité n'est pas la langue dominante dans l'environnement. C'est ce qui fonde le paradoxe des langues parlées par les diasporas : on observe d'une part un investissement identitaire, une attitude puriste, une hypercorrection, et d'autre part se multiplient les phénomènes d'emprunts, de calques syntaxiques, de gallicismes, etc.

- Ничего, милый Иван Петрович. Все понемногу устроится. Главное, не теряйте вашей хорошей хитрости. Ну, раз жизнь в Берлине стала невыносима, ясное дело, что вы должны переехать в Париж.
- Вы думаете, что так? – уныло и недоверчиво протянул Иван Петрович.
- Подождите, найдем вам какое-нибудь *meuble*...
- А в каком бецирке дешевле?

¹⁰ On trouve l'expression de « vie d'outre-tombe », « *загробная жизнь* » dans le feuilleton « Nostalgie » (Teffi 1920, p.2).

- Что?
- Я спрашиваю, в каком *бецирке*...
- Господи, да вы совсем по-русски говорить разучились. Ну, кто же говорит «в *бецирке*»?!
- А как же по-русски?
- По-русски это называется *арондисман*.

- Ce n'est rien mon cher Ivan Petrovitch. Tout va s'arranger petit à petit. L'essentiel est que vous ne perdiez pas votre bonne humeur [en français dans le texte]. Enfin, puisqu'il est devenu inconcevable de vivre à Berlin, il est clair que vous devez déménager à Paris.
- Vous pensez vraiment ? demanda tristement Ivan Petrovitch avec méfiance.
- Attendez, nous allons vous trouver un *meublé* [en français dans le texte]...
- Et quel est le *bezirk** le moins cher ?
- Quoi ?
- Je vous demande quel *bezirk**...
- Monsieur, vous avez complètement oublié comment parler russe. Enfin, qui donc dit un « *berzik** » ?
- Eh bien, comment dit-on en russe ?
- En russe cela s'appelle un *arrondissement* [en français dans le texte]

Teffi observe dans le feuilleton « *Разговор* » – « La conversation » (Teffi 1923, 3) – une contamination progressive de la langue russe des émigrés par les langues des pays d'arrivée, ici l'allemand et le russe (Berlin et Paris furent les villes où les Russes ont le plus massivement émigré pendant la première vague). Cette contamination est le ressort comique et poétique de tout le feuilleton, et source autant de confusion que d'une démultiplication des possibles linguistiques.

- Скажу вам откровенно, – мне теперь уже трудно определить, какое выражение эхт, какое не эхт.
 - Это что же?– Не эхт... не эхт русшиш. Не эхт-русское.
 - Не эрусское?
 - Как?
 - Так можно прямо с ума сойти.
- Je vous le dis en toute honnêteté, il m'est aujourd'hui difficile de définir quelle expression *echt*, et quelle expression n'est pas.
 - Qu'est-ce que c'est que cela ? N'est pas... je doute que c'est russe
 - Etrusque ?
 - Comment ?
 - Il y a de quoi devenir fou.

Le jeu linguistique se fonde sur la proximité sémantique et phonétique entre le verbe *être* en russe au présent : *есть*, et l'adjectif allemand *echt* qui signifie authentique,

véritable. Le quiproquo linguistique porte aussi bien sur la réalisation phonétique du mot que sur son sens.

Parmi les auteur·ices russes émigré·es, Teffi présente la particularité de n'avoir pas cherché à atteindre les lecteur·ices de son pays d'accueil, ni par un changement de langue d'écriture (on pense ici à l'exemple très parlant de Vladimir Nabokov, qui commença sa carrière d'écrivain en russe, écrivit une nouvelle en français, « Mademoiselle O », lors de son exil en France en 1936, puis son premier roman en anglais, *La Vraie Vie de Sebastian Knight*, dès son arrivée aux Etats-Unis en 1940), ni par une politique de traduction active de ses œuvres (Ivan Bounine à la même période était traduit par des noms connus du public français, comme Romain Rolland ou André Gide, bien qu'il ne se soit pas montré très satisfait de ces traductions). Elle écrivit avant tout pour ses compatriotes, ce qu'attestent les thèmes récurrents de l'exil, de la nostalgie et du mal du pays dans ses œuvres.

Ces dernières témoignent des transformations que subit la langue russe en exil au contact des langues des pays d'accueil. Si ces transformations cristallisent les tensions qui divisent l'intelligentsia émigrée, et deviennent un enjeu politique et identitaire majeur, elles sont surtout exploitées par Teffi comme sources comiques et poétiques. La langue de Teffi est à la fois le lieu où se ressent le mieux la nostalgie de l'émigré·e russe en France, par la recréation poétique d'une Russie perdue, mais aussi le lieu d'un bouillonnement linguistique fécond, un encouragement à accepter les mutations pour sortir enfin de la « vie d'outre-tombe ».

Bibliographie

- Beaujour, Elizabeth Klosty (1984), *Prolegomena to a Study of Russian Bilingual Writers*, in « The Slavic and East European Journal », vol. 28, n° 1.
- Bethea, David (1984), *1944-1953 : Ivan Bunin and the Time of Troubles in Russian Emigré Literature*, in « Slavic Review », vol. 43, n°1, pp. 1-16.
- Beyssac, Michèle (1971), *La vie culturelle de l'émigration russe en France : chronique, 1920-1930*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Chklovski, Victor Borissovitch (2018), *L'Art comme procédé* [1917], Paris, Allia.
- Condee, Nancy, Clark, Catherine, et al. (2019), *Chapter IC. Double Exposure in Exile Writing : Khodasevich, Teffi, Bunin, Nabokov*, in « Russian Abroad, Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919-1939) », Boston, Academic Studies Press.
- Donabedian-Demopoulos, Anaïd (2007), *Langues et diasporas : enjeux linguistiques et enjeux identitaires. Réflexion à partir du cas de l'arménien occidental*, in « Arméniens et Grecs en diaspora : approches comparatives », Athènes, Ecole française d'Athènes, pp. 523-538.
- Gousseff, Catherine (1997), *Une intelligentsia chrétienne en exil*, in Pierre Colin (dir.), *Intellectuels chrétiens et esprit des années 1920*, Paris, Ed. du Cerf, pp. 115-137.
- Gousseff, Catherine (2008), *L'exil russe : la fabrique du réfugié apatride, 1920-1939*, Paris, CNRS éd.
- Haber, Edythe (2019), *Teffi, a Life of Letters and of Laughter*, Londres et New-York, I. B. Tauris.
- Hugo, Victor (2001), *Quatrevingt-treize* [1874], Paris, Le Livre de Poche.
- Keijser, Thomas et Zal'tsman, Victor (2021), *Teffi and the Theatre*, in « Russian Literature », vol. 125-126, pp. 27-60.
- Krauss, Charlotte et Victoroff, Tatiana (dir.) (2012), *Figures de l'émigré russe en France au XIXe et XXe siècle : fiction et réalité*, Amsterdam et New-York, Rodopi.
- Livak, Leonid (2004), *Le Studio franco-russe (1929-1931)*, in « Revue d'études slaves », tome 75, fascicule 1, pp. 109-123.
- Livak, Leonid (2007), *L'émigration russe et les élites culturelles françaises (1920-1925)*, in « Cahiers du monde russe », vol. 48, pp. 23-43.
- McMillin, Arnold (1994), *Bilingualism and Word Play in the Work of Russian Writers of the Third Wave of Emigration : The Heritage of Nabokov*, « The Modern Language Review », vol. 89, n°2, pp. 417-426.
- Meïlakh, Boris (1956), *Lénine et les problèmes de la littérature russe*, Paris, Editions sociales.
- Mélat, Hélène (1977), *Un nouveau type d'intellectuel : le dissident*, « Tel Quel », n° 74, pp. 3-8.

- Meyer, Valentine (2021), *Une « vie d'outre-tombe » : l'exil dans les œuvres de Teffi et Makine*, Paris, Sorbonne Université.
- Neatrou, Elizabeth (1972), *Miniatures of Russian Life at Home and in Emigration : the Life and Works of N. A. Teffi*, thèse de doctorat, Indiana University, dirigée par William B. Edgerton, soutenue en décembre 1972.
- Robillard, Didier (1994), *L'insécurité linguistique à l'île Maurice. Quand le chat n'est pas là les souris dansent*, in Francard, Michel, Geron, Geneviève et Wilmet, Régine *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, « Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain-la-Neuve », pp. 109-121.
- Saussure, Ferdinand (1995), *Cours de linguistique générale* [1916], Paris, éd. Payot et Rivages.
- Starostina, Natalia (2013), *On Nostalgia and Courage : Russian Emigré Experience in Interwar Paris through the Eyes of Nadezhda Teffi*, in « Diasporas », n° 22, 1^{er} septembre, pp. 38-53.
- Teffi, Nadejda (1917), *Дезертиры*, « Русское слово », n° 134, 15 juin 1917, p. 3.
- Teffi, Nadejda (1920), *Ке фер ?*, « Последние Новости », n° 1, 27 avril 1920, p. 2.
- Teffi, Nadejda (1920), *Носталгия*, « Последние Новости », n° 17, 16 mai 1920, p. 2.
- Teffi, Nadejda (1923), *Разговор*, « Звено », n° 42, 19 novembre 1923, p. 3.
- Teffi, Nadejda (1926), *О русском языке*, « Возрождение », n° 565, 19 décembre 1926, pp. 2-3.
- Teffi, Nadejda (1927), *Городок (Хроника)*, « Современные Записки », pp. 5-7.
- Teffi, Nadejda (2011), *Et le temps s'arrêta*, trad. Mahaut de Cordon-Prache, Paris, Fallois.
- Teffi, Nadejda (2012), *Un roman d'aventures*, trad. Mahaut de Cordon-Prache, Paris, Fallois.
- Teffi, Nadejda (2017), *Souvenirs, une folle traversée de la Russie révolutionnaire*, trad. Mahaut de Cordon-Prache, Paris, Syrtes.
- Vereshchagin, Vladimir (1968), *Teffi*, in « Russkaja mysl' », Paris, n°2713, 21 novembre, p. 8.

Notice biographique

Normalienne et titulaire d'un Master en Littérature comparée de Sorbonne Université, Valentine Meyer est l'autrice d'un mémoire intitulé *Une "vie d'outre-tombe" : l'exil dans les œuvres de Teffi et Makine*. Elle est agrégée en Lettres modernes. Collaboratrice régulière au Centre culturel Soljenitsyne de Paris, elle prépare une thèse sous la direction de Tatiana Victoroff à l'Université de Strasbourg, portant sur la langue littéraire des auteur·ices russes émigré·es en France entre 1920 et 1945. Elle travaille à la traduction en français d'un recueil de feuillets de Teffi, à paraître aux éditions YMCA-Press en 2024.

valentine.meyer@ens.psl.eu

Citer cet article

Meyer, Valentine (2024), *Nadejda Teffi : la langue russe en exil*, «Scritture Migranti», sous la direction de Silvia Baroni et Guido Mattia Gallerani, n. 17/2023, pp. 111-127.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di "open access" per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License. Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.