

Il trauma e la migrazione femminile tra A. Kristof e O. Amarilis

Francesca Medaglia

Sapienza – Università di Roma

Contact: Francesca Medaglia francesca.medaglia@uniroma1.it

ABSTRACT

This essay aims to analyze migrations as collective traumas that modern and contemporary literature have had to convey. The recognition of trauma is one of the elements that characterize part of the female migrant narrative, especially in relation to the research for an identity that becomes more and more fluid due to the loss of roots. This visceral need to define the self finds a sounding board in the writing of migrant women, who seek in writing a measure to define themselves. The recognition of the trauma suffered is a way of speaking in order to get out of the condition of the object of the discourse and become the subject of the narrative and narrative agent. Various books are examples of this, including, in particular: *Trilogia della città di K* by Agota Kristof and *Soncente. Racconti d'oltremare* by Orlanda Amarilis.

Keywords

Trauma, Migration, Kristof, Amarilis, Storytelling

Introduzione

La narrazione del trauma caratterizza molta della letteratura mondiale contemporanea: a tal proposito, le migrazioni sembrano rientrare tra quei traumi collettivi, che hanno segnato profondamente le differenti generazioni. In questo senso, i *trauma studies* indagano l'utilizzo della narrazione al fine di rielaborare nella memoria culturale gli eventi catastrofici collettivi (Branchini 2013, 389-402), nonché il passaggio del trauma da una memoria vissuta ad una memoria narrata (Hirsh 1993, 3-29). La memoria non viene, dunque, più considerata come appannaggio del singolo individuo, bensì come intersezione di elementi collettivi (Halbwachs 1950), profondamente radicati nelle pratiche sociali e culturali, tra cui quelle letterarie

della narrazione. Da questa memoria “esterna” al singolo individuo deriva il racconto del trauma a livello letterario come fatto collettivo: la rielaborazione narrativa della memoria di esperienze derivanti da un trauma collettivo, come appunto la migrazione, viene trasmessa a coloro i quali non le hanno vissute in maniera diretta, ma che magari appartengono alla seconda o terza generazione.

Il racconto del trauma connesso alla migrazione caratterizza parte della letteratura narrativa migrante femminile, soprattutto in relazione all’urgenza avvertita da molte scrittrici di divenire soggetto narrante attivo e di non essere più relegate al ruolo di oggetto del racconto: vivere la propria esperienza migrante e il proprio dispatio attraverso la narrazione, molto spesso in una lingua che non è quella materna, implica un ulteriore attraversamento di frontiere, che esonda i limiti del genere. In tale modo, le autrici, attraverso il racconto, si pongono alla ricerca di un’identità nuova, che sia in grado di rappresentarle completamente. Tale identità, non più monolitica e a radice unica, deve tendere alla fluidità e al rizoma: la mescolanza diventa così l’unico mezzo di rappresentazione efficace. Di conseguenza, il bisogno di autodefinirsi trova una cassa di risonanza nella narrazione delle scrittrici della migrazione, le quali spinte da differenti necessità ad abbandonare la propria Madre Terra, trovano nella scrittura una misura per autodefinirsi. In tale tipo di narrativa, il trauma dello spaesamento viene spesso rappresentato attraverso la violenza, che appare sotto molteplici e differenti forme, ma spesso soprattutto come offesa alla sacralità del corpo. In questo senso, per queste autrici scrivere la violenza è un atto liberatorio, che si pone come dirompente al fine di abbattere in maniera traumatica il muro del silenzio, a cui sono state costrette dall’altrove.

Se è vero che queste dinamiche sembrano caratterizzare spesso questo tipo di letteratura, tale questione sembra ancor più evidente all’interno di due opere di due scrittrici apparentemente molto diverse tra loro, che provengono da mondi lontani e divergenti; si tratta di Agota Kristof con *Trilogia della città di K* e Orlanda Amarilis con *Soncente. Racconti d’oltremare*.

La prima, certamente conosciuta in maniera maggiore, è scrittrice notissima in Francia e ancor più nota nella sua terra di adozione, la Svizzera romanda. Ha scritto, in francese, tra il 1986 e il 1991, tre romanzi: *Le Grand Cahier* (1986), *La Preuve* (1988) e *Le Troisième Mensonge* (1991), pubblicati in traduzione italiana presso l’editore Einaudi nel 1998 sotto il titolo di *Trilogia della città di K*. Dietro queste pagine si lascia intravedere una donna profondamente segnata dal dolore, la quale sembra indicare che solo attraverso questo sentimento si può avere la possibilità di comprendere il mondo, entrando in contatto con gli altri. Il dolore, misto di nostalgia e spaesamento, è il tratto riconoscibile che differenzia la Kristof da molte altre scrittrici contemporanee e che la inserisce legittimamente nell’ambito della scrittura femminile migrante. Nei suoi romanzi rinuncia ad andare alla ricerca di un’identità preconstituita e monolitica, lasciandosi permeare completamente dal tipo di identità rizomatica e, quindi, in continua trasformazione. La violenza, mentale e fisica, ma anche sociale, non manca mai di essere uno degli elementi predominanti del suo racconto: una violenza indiscriminata, fortemente caratterizzata da una profonda tensione di tipo sessuale e animalesco, che viene operata da e su chiunque, ma che non cessa mai di essere messa a fuoco con uno sguardo puro e trasparente, che permette di collocarla in un ambito che ben si connette con i problemi di sviluppo identitario nella prospettiva della separazione e dell’abbandono.

L’altra autrice su cui si focalizzerà l’attenzione è Orlanda Amarilis, di origine capoverdiana, il cui scritto più famoso è probabilmente *Soncente, racconti d’oltremare*, edito in traduzione italiana per la prima volta nel 1995, che può essere a buon diritto considerato un emblema del mondo letterario di Capo Verde. Amarilis si mette alla ricerca della sua identità di donna e di migrante attraverso il racconto e la descrizione delle

donne di Capo Verde. *Soncente* è composto da nove racconti, ognuno dei quali è tratto da uno dei suoi tre precedenti libri pubblicati: *Cais-do-sodré*, *Rolando di sora Concha*, *Salamansa* da *Cais-do-sodré tẽ Salamansa*; *Luisa figlia di Nica*, *Canal Gelado*, *Xanda* da *O Ilhẽu dos Pássaros* e *Jack-piẽ-di-capra*, *Bico-de-lacre* e *Maira da Lmz* da *A Casa dos mastros*.

La serie di racconti che compongono il volume invita a spingersi oltre i confini abituali, oltre il già conosciuto e compreso, verso nuove e altre realtà: quello della scrittrice è al contempo da un lato un mondo chiuso e ben definito con le sue “regole” ed il suo folklore, dall’altro un mondo aperto al confronto con il diverso. In tal senso, anche se la “duplicità meticcica appare come una menzogna dal punto di vista morale, e come qualcosa di illogico dal punto di vista conoscitivo” (Laplantine e Nous 2006, 86), Amarilis riesce ad aprirsi all’altrove, dedicando la maggior parte di questi nove racconti brevi alle donne di Capo Verde, seguendo i moduli del racconto orale e rimanendo sempre sospesa sulla linea delle suggestioni delle credenze popolari. L’autrice esprime il suo immaginario attraverso le strutture della saga familiare, spesso tramandata da una figura che unifica più generazioni e che racconta il mondo seguendo un tempo sospeso e non canonico fatto di cambi di tono e stile repentini, digressioni e salti improvvisi nel passato e nel futuro, apparentemente senza la presenza di una rigida cronologia con la fusione continua di più registri, dalla fantasia più sfrenata al realismo più crudo.

Agota Kristof e la violenza come forma di elaborazione

Agota Kristof, nata in Ungheria, a Csikvánd, il 30 ottobre 1935, è deceduta il 27 luglio 2011 a Neuchâtel, dove è emigrata nel 1956, in seguito all’intervento dell’Armata Rossa in Ungheria per schiacciare la rivolta popolare contro l’invasione sovietica.

In *Trilogia della città di K*. l’autrice appare una donna profondamente segnata dal dolore, che sembra solo attraverso questo sentimento possa avere la possibilità di comprendere il mondo, entrando in contatto con gli altri. Questa sorta di dolore primigenio permea tutti i suoi scritti, corrodendo la sua scrittura dall’interno, al punto che viene avvertita come affilata e tagliente; ed è questa una delle caratteristiche peculiari che rende il suo stile duro, secco ed essenziale. Il dolore, misto di nostalgia e spaesamento, diviene tratto fondante della sua scrittura, così come lo è l’abbandono di un’identità precostituita e monolitica, a favore di una rizomatica e fluida, in continua trasformazione. Proprio questa è la tipologia identitaria che offre ai suoi stessi personaggi, mostrando, attraverso la narrazione, la difficoltà di questi nel riuscire a vivere una vita costantemente in bilico tra qui e l’altrove, tra uno scopo ben identificabile e il non-senso, e caratterizzata dall’ambiguità e dalla contaminazione nel contatto con l’altro. Infatti, molti dei suoi personaggi non riescono a vivere una vita senza possibilità di operare un controllo razionale su ciò che li circonda e per questo motivo soccombono: a volte spingendosi fino al suicidio, come accade al piccolo Mathias della *Trilogia*; altre volte rifugiandosi nella sicurezza di una vita piatta ed abitudinaria, come Sandor in *Ieri*, che non permette alcun confronto umano con l’altro, e quindi nessuna imprevedibilità.

I luoghi in cui ambienta i suoi racconti appartengono ad un altrove non riconoscibile, sottolineando così la totale assenza di radici; nei suoi testi, nonostante molte volte i protagonisti siano uomini, sono le donne ad essere portatrici dei ricordi, come allegorie della memoria. Ed è il rapporto umano che viene instaurato con queste donne, profondo e reale, che costringe gli altri personaggi a spingersi all’interno di se stessi alla

ricerca del passato, che li trasporta fin dentro le loro stesse viscere. Ma la forza di Kristof risiede nella sua capacità di amplificare il sentito, sempre fortemente soggettivo, dei personaggi, che traspone le sue storie nell'universalità del sentire umano, in questa sua caratteristica alternanza tra sogno e realtà. In questo senso, nei suoi racconti il piano onirico e quello del reale vengono continuamente alternati e messi in contatto, finché, trasformati e distorti, non si mescolano in maniera irrecuperabile, dando l'impressione di essere divenuti inscindibili.

Tutte queste problematiche vengono acuite dalla scelta dell'autrice di scrivere non nella sua lingua madre, l'ungherese, ma nella lingua del paese dove lei è migrata, il francese. Un francese, quello della Kristof, che si inasprisce mentre viene plasmato sui differenti personaggi, fino a cogliere i suoni della cadenza della macchina nella fabbrica, in cui, nel pieno della sua giovinezza, lei lavorava in Ungheria: ciò sottolinea profondamente la difficoltà, spesso tipica di chi migra, di abbandonare la lingua materna e di riuscire a scrivere, ma soprattutto a pensare, in una lingua che viene avvertita come estranea e straniante rispetto alle proprie radici. Kristof appare come una scrittrice gelida e distante, di quelle che rientrano nell'ambito di una letteratura esigente e ricercata, dove ogni cosa si rende nuda, facendo così emergere la partecipazione sofferta della narratrice rispetto agli uomini e alle donne che occupano le pagine dei suoi racconti.

Nei tre diversi racconti che compongono *Trilogia della città di K.*, Kristof, sempre lucida e perfino austera nella sua raffinata semplicità di scrittura, guida il lettore attraverso una città profondamente letteraria, modellata sui moduli dell'invenzione narrativa e nella quale si dipana la vicenda di due gemellini, Claus e Lucas, inscindibili e sovrapponibili, uno l'anagramma dell'altro, divisi dai corpi, ma uniti in una sola anima. I due bambini, attraverso il racconto della loro storia, costringono a seguirli in un intricato labirinto – consentendo al lettore di perdersi e ritrovarsi in una continua metamorfosi identitaria – costruito da Kristof, che mescola sapientemente l'impianto della trama e la più che evidente denuncia della letteratura intesa come falsificazione della realtà e, quindi, come parziale tradimento della vita stessa.

Il primo episodio, *Il grande quaderno*, è un romanzo di formazione macchiato di *humor* nero, ambientato durante una terribile guerra, mai precisamente datata, che si potrebbe ipotizzare essere la Seconda guerra mondiale e successivamente l'invasione russa dell'Ungheria avvenuta nel 1956. Su questo sfondo i due gemelli, Claus e Lucas, più o meno di sette o otto anni, vengono lasciati dalla Madre presso la Nonna materna: "La chiamiamo Nonna. La gente la chiama Strega. Lei ci chiama figli di cagna" (Kristof 1998, 9). La Nonna, che vive in un cascinale miserabile e orribilmente sudicio, è "piccola e magra [...] Il suo volto è coperto di rughe, macchie scure e porri da cui spuntano peli [...] non si lava mai" (Kristof 1998, 9); avara e crudele con i bambini, in qualche modo, al tempo stesso, li protegge e li educa al lavoro, alla fatica e al bastare a se stessi. Rifiutandosi di andare a scuola, Claus e Lucas provvedono da soli alla propria istruzione con la Bibbia, il Grande Dizionario del Padre che hanno portato con loro e un Grande Quaderno dove annotano tutto quello che accade e fanno esercizio di scrittura. Il lettore apprende quello che accade nella vita dei due bambini proprio grazie a questo grande quaderno, costituito da una scrittura secca e nitida, dove ai sentimenti non viene lasciato alcuno spazio, ma si parla solo di ciò che è oggettivo: "perché il verbo amare non è un verbo sicuro, manca di precisione e di obiettività [...]. Le parole che definiscono i sentimenti sono molto vaghe; è meglio evitare il loro impiego e attenersi alla descrizione degli oggetti, degli esseri umani e di se stessi, vale a dire alla descrizione fedele dei fatti" (Kristof 1998, 27).

I due protagonisti si occupano anche di fortificare se stessi in vista delle difficoltà della vita, con cui dovranno confrontarsi, attraverso esercizi di irrobustimento del corpo, in cui si picchiano brutalmente a

vicenda per arrivare a sopportare il dolore senza piangere, ripetendosi che “È qualcun altro che ha male, è qualcun altro che si brucia, che si taglia, che soffre [...]. Nel giro di poco tempo non sentiamo effettivamente più nulla” (Kristof 1998, 16); esercizi di irrobustimento dello spirito, in cui si riempiono vicendevolmente di insulti, finché “a forza di ripeterle, le parole a poco a poco perdono il loro significato e il dolore che portano si attenua” (Kristof 1998, 21); esercizi di accattonaggio, in cui indossano abiti laceri e sporchi e si imbrattano la faccia e le mani, “per sapere che effetto fa e osservare la reazione della gente” (Kristof 1998, 30); esercizi di cecità e sordità; di digiuno e, infine, esercizi di crudeltà in cui “un giorno impicchiamo a un ramo il nostro gatto [...]. Impiccato, il gatto si allunga, diventa enorme. Ha dei sussulti, delle convulsioni” (Kristof 1998, 43). Contemporaneamente a questi atti di violenza manifesta su se stessi e sugli altri, alla loro educazione sessuale, precoce e variegata e spesso mostruosa, concorrono differenti personaggi in diverse occasioni: Labbro-leporino, una ragazza deforme e ninfomane, che abita nella casa vicina a loro e che ha un rapporto sessuale con il loro cane: “Il sesso del cane diventa visibile, è sempre più lungo, è sottile e rosso [...]. Labbro-leporino si volta, è sulle ginocchia, volge il didietro al cane [...] si mette fra le gambe di Labbro-leporino, s’incolla alle sue natiche” (Kristof 1998, 32); la Fantasca della canonica, una giovane donna, che dopo aver fatto il bagno ai due gemellini “ci accarezza e ci bacia su tutto il corpo. Ci solletica con la lingua sul collo, sotto le braccia, tra le natiche. Si inginocchia davanti alla panca e succhia i nostri sessi che si ingrossano e si induriscono nella sua bocca” (Kristof 1998, 63); e un ufficiale straniero, tendenzialmente sadomasochista, che “Ci porge due frustini e si corica sul letto a pancia in giù [...]. Colpiamo. Una volta uno una volta l’altro [...]. Il corpo, i capelli, i vestiti dell’ufficiale, le lenzuola, le nostre mani, le nostre braccia sono rossi. Il sangue schizza anche sui nostri occhi, si mescola al nostro sudore” (Kristof 1998, 69).

Nella scrittura di Kristof, sin dal primo episodio della *Trilogia*, emerge la violenza che profondamente permea la scrittura e che può essere ricondotta al trauma dello spaesamento e della migrazione. In tal senso, i racconti di Kristof sono pieni di violenza, che i due gemellini subiscono e provocano lungo tutto il loro romanzo di formazione: una violenza, fisica e mentale, che diviene simbolo di una sofferenza viscerale, provocata dal confronto con il reale e con la diversità, sintomo primo di uno spaesamento tipico dello scrittore che rimane sospeso tra due mondi, dai quali non si sente mai pienamente accettato, in un permanente confronto con se stesso e in continua tensione verso un’identità inadatta a rappresentarlo.

La Madre, di cui i due bambini portano la fotografia sempre addosso, viene a riprenderli quasi sul terminare del racconto, ma viene uccisa da una granata insieme alla nuova figlia che porta in braccio: entrambe vengono dapprima seppellite in giardino e, successivamente, i due bambini conserveranno i loro scheletri nella soffitta. Molte delle persone che gravitano intorno ai due gemellini muoiono – oltre alla Madre, anche la Nonna, Labbro-leporino e il Padre – segno che la vita non consente ai protagonisti di creare delle radici stabili, ma anzi li rende sempre spaesati e soli, così come è caratteristica di molti migranti. Per Kristof la migrazione sembra rappresentare un trauma e una frattura insuperabile, che non cessa mai di essere sottolineata dall’abbandono, sia esso volontario o meno.

Il termine del racconto appare, in quest’ottica, ancora più esplicativo; infatti, un giorno il Padre arriva al casolare, e i due figli gli promettono di aiutarlo nel suo progetto di fuga, spiegandogli come riuscire a passare la frontiera; in realtà lo mandano avanti sulla frontiera minata, per permettere a uno dei due fratellini di seguirne le orme e passare indenne il confine: “C’è un’esplosione [...]. Nostro Padre è coricato vicino alla seconda barriera. Sì, c’è un solo mezzo per attraversare la frontiera: consiste nel far passare

qualcuno davanti a sé” (Kristof 1998, 137). Il racconto finisce con la prova, voluta e lacerante, di questa separazione fra i due gemelli perfettamente sovrapponibili.

Nel secondo episodio, *La prova*, Lucas T., in piena solitudine, ripensa a Claus, la sua metà perduta. Kristof inizia, a questo punto, a dar vita al suo perfetto gioco di specchi e illusioni: il lettore non riesce più ad avere la certezza dell'esistenza dei due gemelli e si domanda se, in realtà, fin dall'inizio, non ci fosse un solo bambino. L'autrice non consentirà mai di avere una certezza definitiva a riguardo, in quanto l'alone mistico che circondava i due gemelli è stato fatto abilmente svanire in una decostruzione forzata della realtà a favore di una metamorfosi letteraria: siamo catapultati, *ex abrupto*, in una dimensione profondamente onirica e offuscata, che ricorda da vicino il Lynch cinematografico. Kristof pone in evidenza, sotto lo sguardo attento del lettore, la costruzione dell'artificio e della creazione letteraria, in bilico tra realtà e sogno, tra pulsioni e frustrazione in un ininterrotto contaminarsi.

Lucas, nel suo essere solo, trova nuovi amici e nuovi personaggi con cui dialogare: Peter, il funzionario di partito, omosessuale; Victor, il libraio alcolista, ossessionato dalla pulsione della scrittura: “Sono convinto, Lucas, che ogni essere umano è nato per scrivere un libro, e per nient'altro. Un libro geniale o un libro mediocre, non importa, ma colui che non scriverà niente è un essere perduto, non ha fatto altro che passare sulla terra senza lasciare traccia” (Kristof 1998, 210); Clara, la donna, molto più vecchia di lui, che si occupa dei libri messi all'indice della biblioteca pubblica della città e che lo inizia all'amore adulto, dalla quale è fortemente attratto; la giovane Yasmine, di cui si innamora, e per la quale fa teneramente da padre a Mathias, figlio di lei e del suo stesso padre, con cui lei intratteneva una morbosa relazione sessuale.

Mathias è un bambino dotato di straordinaria sensibilità ed intelligenza, che lo rendono diverso da tutti: questa sua diversità è acuita dal fatto di essere sciancato, motivo per il quale sperimenta tutta la crudeltà di cui sono capaci i suoi coetanei. Kristof, dunque, in questo secondo episodio concentra ancora una volta la propria attenzione su una serie di temi di capitale importanza per l'analisi del trauma migratorio che la caratterizza, quali quello della diversità e della perdita dell'identità, profondamente connessa con la tematica dello sradicamento e dell'abbandono. Infatti Mathias, che non ha un doppio e che quindi non ha alcun possibile radicamento, non riesce ad opporsi, causa la sua sensibilità, alla dimensione della perdita identitaria, che trova terreno fertile nella dinamica dell'abbandono, in questo caso da parte della madre, sentita come allegoria delle radici, del ricordo e della memoria: “Dimenticherà. La vita è fatta così. Tutto si cancella col tempo. I ricordi si attenuano, il dolore diminuisce [...] Diminuire, attenuare, l'ho detto, sì, ma non svanire” (Kristof 1998, 219). L'unica possibilità che rimane è quella di alienarsi dal reale e, quindi, di soccombere: tale situazione viene esemplificata attraverso il suicidio del bambino. Perdita delle radici, quindi, che viene sottolineata anche dalla figura di Claus, dall'assenza fisica e dalla sua ossessiva presenza mentale che affiora dai ricordi e dalla memoria, dove il suo personaggio diventa simbolo del migrante, che ha lasciato nella sua Terra Madre la sua vecchia vita e del quale Peter, parlando con Lucas di un ipotetico ritorno di Claus, dice: “Mi piace molto questa città. Esercita un potere sull'anima. Chi ha abitato qui non può non tornare” (Kristof 1998, 225).

L'ultimo episodio contenuto in *Trilogia della città di K*, ovvero *La Terza Menzogna*, è la narrazione di un vasto spazio mentale in un tempo che si scandisce circolarmente, in cui il gioco delle parti si fa ancora più intricato e dove lo stile di scrittura, sempre crudo e pungente, ma anche lineare e apparentemente adagiato sulla realtà materiale, non fa altro che accrescere il senso di svuotamento che pervade sia l'ipotetico lettore che i personaggi.

Claus e Lucas, diversi e nello stesso tempo simili ai piccoli gemelli del primo episodio, con i nomi un po' alterati, ricompaiono, dapprima separati e poi, sul termine della storia, faccia a faccia. I due, oppure l'unico visto da sguardi differenti, raccontano nuovamente la loro storia, ma questa volta in modo del tutto diverso: ogni storia pretende di essere ripensata e riposizionata all'interno del racconto, in un confronto dialettico e puntuale tra la narrazione presente e quella pregressa. Il lettore si trova davanti all'esistenza di una Madre viva, vecchia e dispotica e di un fratello che torna ed è respinto, per gelosia e per paura di ulteriori sofferenze nel dover affrontare un ulteriore posizionamento e cambiamento identitario.

La fine del racconto non è certo chiarificatrice e non risolve alcuna delle questioni poste durante il corso della narrazione, ma anzi sembra aprirsi a nuove verità e, soprattutto, ad altre menzogne, in un racconto in cui l'unica certezza sono l'abbandono, il distacco e la separazione che trascinano in un ininterrotto svuotamento di se stessi: solo la perdita delle radici è definitiva ed irrecuperabile. Kristof costruisce il suo racconto intorno a due parole chiave che sono "menzogna" e "territorio", attorno alle quali temi e motivi si rincorrono e si sdoppiano in una continua confusione e contaminazione di realtà e mondi onirici, focalizzata dagli sguardi diversi, che si metamorfizzano senza tregua nella dimensione traumatica della migrazione.

La menzogna della finzione letteraria si lascia trasportare sul piano del reale, divenendo menzogna della vita stessa. In questa opera tripartita si descrive il dolore di chi migra e abbandona il territorio, vivendo irrimediabilmente sospeso tra mondi distanti e inconciliabili, in una visione pessimistica della realtà circostante: "la vita è di un'inutilità totale, è nonsenso, aberrazione, sofferenza infinita, invenzione di un Non-Dio di una malvagità che supera l'immaginazione" (Kristof 1998, 374).

La scrittura per Kristof diviene, quindi, un modo per affrontare il trauma migratorio: è un atto di profonda ribellione alla realtà e di menzogna che gioca a contaminarsi con il reale. L'autrice si serve, per il suo narrato, di storie talvolta realistiche, più spesso debordanti nel fantastico, in cui si affida al frammento e all'indeterminato, apparendo anti-realistica e situandosi in una dimensione di costruzione allegorica, dove il ritorno con la memoria al luogo di partenza si confonde nel passare del tempo. Il pensiero, sempre rigorosamente relativo, diventa lo specchio del forte rifiuto di muoversi all'interno di una prospettiva universale, facendo diventare la narrazione l'unico strumento possibile per indagare il reale. In questi racconti i due piani principali, quello onirico e quello reale, vengono continuamente alternati e messi in contatto tra loro, tanto che arrivano a mescolarsi a tal punto da essere avvertiti come inscindibili, in un'ambiguità costitutiva, che fa da specchio allo spaesamento e allo straniamento tipici di un'identità-sospesa migrante.

Tale è il tipo di identità di cui è alla ricerca la narratrice: un'identità non monolitica e stabilita, ma che sia in grado di mutare e di evolversi ogni qual volta entri in contatto con l'altro e con l'altrove, in un continuo accrescimento dialettico. Questa ricerca, quanto mai straziante e difficoltosa, dona alla scrittura quella fascinazione e quel mistero che contraddistinguono lo stile di Kristof, dovuto all'ambiguità di essere continuamente in bilico tra due mondi, paralleli ed apparentemente inconciliabili.

Un'altra caratteristica della scrittura di Kristof è quella di rappresentare i personaggi femminili come allegorie della memoria: sono solo le donne, anche quando i protagonisti sembrano gli uomini, a permettere il contatto con il passato, attraverso un ponte di ricordi, idealizzati o meno, che riporta verso le radici primigenie. Sono presenti e necessari quindi due confronti: il primo con un passato distante, che si

cerca di rimuovere, il secondo con un presente in cui si diventa invisibili. Il passato, se da una parte non viene dimenticato e, quindi, non permette di creare un'identità nuova che si possa relazionare con l'Altrove, dall'altra viene vissuto come distante, a tal punto che non vi si può più riconoscere. Il presente diventa, invece, invivibile: il migrante non solo si auto-percepisce differente, ma viene percepito come diverso nella nuova realtà in cui è costretto ad immergersi. Bisogna allora cercare il rapporto umano con l'altro e l'unica possibilità è quella di basare la propria esistenza su un'identità nuova, l'identità-sospesa, dove pur non essendo ascrivibili totalmente né al primo, né al secondo mondo, si appartiene ad entrambi in un continuo trasformarsi e riposizionarsi.

I personaggi, pervasi dal dolore e dalla nostalgia del trauma che hanno vissuto e che continuano a vivere, caratteristiche precipue del migrante, si mettono alla ricerca delle radici perdute, in un dialogico confronto col passato, che non sempre raggiunge esiti positivi.

Orlanda Amarilis e le donne come allegorie della memoria

Se con Kristof siamo sospesi tra realtà e livello onirico, in *Soncente, racconti d'oltremare* Amarilis descrive un mondo che non può essere contenuto in una mera imitazione del reale e in cui la fantasia diviene mezzo per esprimere la sua visione: per farlo, si serve di storie talvolta realistiche, più spesso sconfinanti nel fantastico.

La descrizione del mondo che le è proprio viene agilmente narrata grazie all'uso consapevole di costruzioni allegoriche, come forma di menzogna in grado di arrivare al nucleo della realtà molto più incisivamente di qualsiasi realismo. Nell'ambiguità di chi perde la propria definizione le allegorie divengono lo strumento primo per il ritorno con la memoria al luogo di partenza, che diventa sempre più lontano e idealizzato: in alcuni casi i personaggi si trasformano, infatti, in animali terrificanti che tendono a rappresentare paure e ansie del mondo che Amarilis descrive. L'autrice, come scrittrice migrante, non potendo credere a verità universali, si affida al frammento e all'indeterminatezza, che diventano le caratteristiche principali del suo stile.

I racconti di Amarilis descrivono principalmente donne migranti forti e vitali, ma anche disperate e stanche di dover cercare ogni giorno di combattere per la sopravvivenza: sono, però, figure di donne che non sono mai vinte. Attraverso i suoni, i rumori, le danze e i colori, attraverso i canti e le superstizioni, Amarilis riesce a far visualizzare al lettore un'immagine dell'arcipelago capoverdiano positiva, nonostante non tralasci mai di trattare di tutti i problemi di queste isole: l'immagine di un mondo che è donna.

Attraverso la scrittura di Amarilis emerge un pensiero rigorosamente relativo, adatto a muoversi nella totalità-mondo (Glissant 1998, 26-27) e che rifiuta tutto ciò che è generico: la scrittrice migrante non fa della narrazione uno strumento di conquista, bensì di ricerca e di indagine, non disdegnando di seguire le linee già tracciate da chi l'ha preceduta e aprendosi, al tempo stesso, ai codici e ai registri più disparati. Nel caso di Amarilis più che di romanzo, si tratta di narrazioni – o meglio ancora – di contro-narrazioni, profondamente lacerate, “in grado di scardinare il discorso ideologico sotteso alle narrazioni canoniche” (Albertazzi 2000, 127).

Il racconto di Amarilis è libero dall'ansia dell'interpretazione e dalla costrizione mentale, che spesso diventa volontà di spiegare e rendere tutto il più possibile trasparente, cancellando ogni traccia di

ambiguità: al contrario la sua scrittura, in alcune parti particolarmente aspra e diretta, è lontana dall'ansia della significazione. Anche in questo caso, così come per Kristof, il trauma e la violenza sono i temi portanti e più viscerali che emergono attraverso i racconti: solitamente appaiono sotto forma di stupro e, in ogni caso, di offesa alla sacralità del corpo. Nelle autrici segnate dal trauma della migrazione narrare la violenza è un atto liberatorio, che si pone come “atto dirompente per abbattere in maniera traumatica il muro del silenzio” (Albertazzi 2000, 102). In tal senso, come sostiene Rushdie, il migrante soffre per una “triplice dislocazione” in quanto perde il luogo, la lingua e le relazioni; infatti, nel momento in cui entra in un paese diverso, deve imparare a parlare una lingua differente per poter comunicare e, soprattutto, si trova immerso in una rete sociale con codici profondamente differenti da suoi (Rushdie 1991, 277-278). Di conseguenza, a seguito della perdita delle radici e della lingua e del mutamento delle norme sociali – che costituiscono tre fra le componenti fondanti per la definizione dell'essere umano – il migrante è, in qualche modo, obbligato a trovare nuovi modi di descrivere se stesso (Rushdie 1991, 277-278).

La scrittura allora diventa il riflesso e la manifestazione dello spaesamento e del trauma che il migrante subisce: le autrici migranti si trovano davanti all'impossibilità di una connessione totale tra sé e il luogo, la lingua e i codici sociali, in una condizione di negazione stessa del tempo nel momento in cui viene ad essere attraversato lo spazio (Leed 1992, 102).

La protagonista della prima storia, *Cais-do-sodré*, è la giovane Andresa, una donna emigrata di Capo Verde, che non riesce a fare a meno di parlare e chiacchierare con gli altri immigrati capoverdiani che incontra: “Sì, sì. Ma perché continuare a chiacchierare? È ora che lo perda questo vizio. Il vizio di dar corda a qualsiasi sfaccendato del mio paese” (Amarilis 1995, 13). Un giorno incontra un'altra donna, Tanha, con la quale, spinta da un desiderio per lei incomprensibile, inizia a chiacchierare. Le due parlano di Capo Verde, dei parenti rimasti nell'arcipelago e dell'isola di S. Nicolau, da dove entrambe provengono. Attraverso il loro raccontarsi, Amarilis introduce il lettore all'interno delle usanze capoverdiane e, in particolare, narra alcune storie folkloristiche e superstizioni: “Solo chi non avesse mai sentito raccontare storie di spettri, storie di catene trascinate sulla strada della Pontinha, in notti di vento, dai sortilegi del demonio, o di cavalli al galoppo che attraversavano la *morada* sul far dell'alba” (Amarilis 1995, 15) e “i *maçoncos* hanno un patto col diavolo. Ad Andresa piaceva molto ascoltare queste storie diffuse dalla bocca del popolo. E il popolo ci credeva moltissimo” (Amarilis 1995, 20). Andresa, da un po' di tempo, come lei stessa dice, sente il bisogno di creare un ponte fatto di ricordi tra lei e la sua *Mãe-Terra* e lo fa parlando con i compaesani che incontra; eppure sente questo bisogno nonostante “non ha nessuna affinità con le persone di quindici anni prima. Non sono neppure le stesse” (Amarilis 1995, 18). È come se Andresa facesse un percorso a ritroso per ri-appropriarsi delle sue radici attraverso i ricordi veicolati da una donna, che si può dire, rappresenta in quel momento il suo unico contatto con la terra madre. Questa situazione viene messa in evidenza dal fatto che più la narrazione prosegue, più appaiono numerose le parole tipicamente capoverdiane a puntellare il tessuto linguistico come *mondrongos*, *maçoncos*, *mornas* e *saudade*, fino a intere frasi: “*sora Chica Maçarosa ta buli ta buli, ta buli ta bem*” (Amarilis 1995, 19)¹.

Nella seconda storia, *Rolando di sora Concha*, viene raccontata la morte di Rolando, un giovane in età scolare, che, dopo aver avuto un incidente, viene portato dal medico e muore. La storia alterna tre punti di

¹ La traduzione dell'autrice: «Sora Chica Maçarosa verrà e se ne andrà, verrà e se ne andrà» (Amarilis 1995, 153).

vista: il primo è quello di due ragazze Djula e Djôzinha, che accorrono insieme agli altri paesani per vedere cosa è successo, il secondo è quello di Rolando, e il terzo è quello di Concha, la madre del giovane. Le due giovani descrivono quello che succede attorno al corpo di Rolando, che è stato investito da un camioncino che è uscito di strada: “tutti volevano vedere [...] sembrava una festa” (Amarilis 1995, 28). Il paese, inizialmente avvolto nel silenzio, si anima e tutti iniziano a correre verso il corpo di Rolando: intorno c'è clamore e agitazione e si fa un gran parlare di quello che può essere avvenuto; tutti si spingono, come ad un concerto, per riuscire a vedere quello che sta succedendo. Nel frattempo Rolando, mentre viene trasportato dal dottore, parla al lettore descrivendo le sue sensazioni: “Come diavolo sono finito qui? Non ho più tanto caldo, sono leggero, leggero” (Amarilis 1995, 32). Mentre avviene tutto questo, le donne del paese intonano canti per accompagnare il passaggio del corpo, finché Rolando muore e viene introdotto il punto di vista di sora Concha.

Il lettore comprende che Rolando è morto dalla reazione delle donne del paese che interrompono il loro canto e dalla reazione di sora Concha, che inizia a pulire il corpo del figlio con un fazzoletto che si era tolto dal seno e che bagna il corpo con le sue lacrime; infatti, Rolando crede di essere vivo e cerca di consolare la madre, che però non lo sente: “Non piangere, mamma. Non è niente. Allora, mamma?” (Amarilis 1995, 37). Lentamente Rolando, dalla posizione straniata in cui si trova, inizia a realizzare il cambiamento che è avvenuto in lui: “Sentiva il nucleo della vita come se ne avesse colto tutta l'esperienza. Si sentiva capace di fare un discorso [...] È anche vero che mi hanno portato. È buffo, ho avuto la sensazione di essere venuto sempre dietro di me” (Amarilis 1995, 37). In questo racconto, quindi, è presente un doppio livello narrativo, da una parte lo svolgersi dei funerali di Rolando, dall'altra il giovane che parla a se stesso: i due livelli verranno riuniti solo alla conclusione del racconto, quando, mentre viene calato il coperchio sulla bara del giovane, al sentire le urla della madre, Rolando realizza: “E la sorpresa stupefatta di Rolando coincise con la disperazione di sora Concha, ed entrambi gridavano: No, no, no” (Amarilis 1995, 41). La scena sociale del popolo che accorre curioso fa da cornice alla storia fantastica della giovane vittima che la narra in un dialogo da morto con sua madre.

La terza storia, *Salamansa*, ha come narratore un altro uomo, Baltazar, attorno al quale vediamo ruotare varie donne, tra cui Linda, la protagonista. Baltazar, ormai maturo, al sentire l'odore dei gelsomini, ricorda, quando, durante la sua giovinezza, andava con un gelsomino all'occhiello a trovare Linda, una ragazza di rua do Cavoquinho, via in cui albergavano le prostitute. Linda, per molto tempo, “aveva riempito le sue notti di ragazzo che si affacciava alla vita dei grandi” (Amarilis 1995, 44), finché lui stesso se ne era innamorato e la relazione era poi durata molti anni.

Come racconta lo stesso Baltazar, mentre era intento a corteggiare la ragazza che sarebbe diventata poi sua moglie, sentiva profondamente che il desiderio lo spingeva verso Linda: “Respirò a fondo e la possedette come si teme che un fiore ci si possa sfogliare tra le mani” (Amarilis 1995, 46); tale descrizione puntuale è solo un pretesto, però, per proiettare il lettore in una Capo Verde antica, costruita sulla modulazione accorta di suoni e colori caldi e inebrianti. Amarilis in questo quadro idilliaco di tenerezza fa irrompere bruscamente la violenza dell'uomo sulla donna, facendo narrare da Baltazar di quando, ingelositosi per un altro cliente di Linda, perse il controllo e diventò violento con la ragazza (Amarilis 1995, 47-48). Baltazar ricorda questi episodi avvenuti tanto tempo fa e si scopre a desiderare ancora il corpo di Linda come quando era un ragazzo; tutta la storia ha come filo conduttore l'odore dei gelsomini del passato e di quelli che nel presente si schiudono profumati nel giardino dell'uomo, che, come risvegliatosi da un sogno,

chiede alla sua domestica Antoninha se sa che fine abbia fatto la Linda, trasportando così questa figura nel suo presente. La domestica gli risponde che Linda è emigrata a São Tomè e che la giovane che lui aveva conosciuto tanti anni prima era sua zia, aggiunge che anche lei vorrebbe recarsi a São Tomè, per cercare di avere un futuro migliore di quello che le isole materne possono offrirle. Baltazar desidererebbe rivedere Linda così follemente, che si rende conto che sarebbe capace di commettere qualche leggerezza se la incontrasse di nuovo: fatto questo pensiero allora Baltazar si allontana dal cortile e dall'odore di gelsomini. Con questo racconto Amarilis ci descrive alcune delle donne di Capo Verde, donne vive e passionali, che vendono il loro corpo e che subiscono la violenza come se fosse normale accettarla: anche nel ricordo il trauma della violenza e della necessità di migrare non perdono la loro carica, al punto da poter ancora influire sull'oggi.

La quarta storia, intitolata *Luisa figlia di Nica*, è quella di una giovane donna che tenta di staccarsi dalle superstizioni del suo paese. In casa sua la madre ha deciso di ospitare il giovane Anton, gravemente malato: tutti credono sia opera di stregoneria, che il giovane sia stato maledetto, solo Luisa è convinta che si tratti di tubercolosi e, per tale motivo, le liti con la madre si fanno via via sempre più accese. Luisa decide, allora, di condurre Anton in paese per il gran ballo che si svolgerà la sera, ma durante il tragitto difficile che li aspetta iniziano ad accadere strani fatti, tra cui l'incontro con la vecchia pazza del paese, finché Anton sparisce inspiegabilmente. In realtà Luisa non si è mai allontanata dalla porta di casa dove la madre, Nica, la trova svenuta e decide di portarla dentro e di chiudere tutte le finestre perché nessuno del paese possa pensare che la sua famiglia è maledetta. Arriva a casa di Nica una parente, Tatóia, e Nica si sfoga con lei: "Ah gente, lei parlava solo di Anton. [...] quando io provavo a dire qualcosa, interrompeva immediatamente il discorso. Litigava con me [...] Non c'era verso di ragionare. [...] Ma io lo sapevo, Tatóia, e lo sai anche tu, Anton, il nostro cugino di Santo Antão, là, della Ribeira do Paul, è morto tanto tempo fa, la Luisa non era nemmeno nata" (Amarilis 1995, 66). Subito dopo Luisa inizia a digrignare i denti e ad avere convulsioni: allora Tatóia scappa via convinta che quella casa sia stregata. Ancora una volta siamo caduti nella beffa ordita dalla Amarilis: ha costruito sapientemente una storia con dovizia di particolari e nelle ultime righe ci ha fatto scoprire che era tutta una menzogna. Qui la verità viene invertita: infatti l'indicazione di una prima pista da seguire conduce alla confusione dei codici e della lettura su un medesimo piano, quello realmente vero e quello appena immaginato, che conduce a un viaggio frustrante che rappresenta una vertigine nel desiderio di conoscere l'Altro.

La quinta narrazione, *Canal Gelado*, ha come protagonista una bambina, Mandinha, e le sue incursioni al Canal Gelado per andare a guardare il giovane tubercoloso Lela e per comprare il *cimbrão*. Attraverso i racconti delle giornate della piccola, Amarilis permette di conoscere di più le donne e le usanze del suo paese: la madre della piccola è una donna che regge da sola sulle spalle il peso della famiglia. Amarilis descrive le sue protagoniste come donne sole e che combattono: l'arcipelago capoverdiano appare come popolato di uomini che rimangono sempre bambini deresponsabilizzati, che siano figli, padri o mariti, mentre le donne sono sempre coloro che si occupano della famiglia, dei bisogni e del sostentamento della comunità, in una società organizzata come un antico matriarcato. In tal senso, sono le donne, spesso sole e abbandonate dagli uomini, che cercano un futuro migliore allontanandosi da quelle isole di cui altre donne, spesso le più anziane, rimangono le uniche custodi. Questo racconto è l'esito di una simmetria compositiva, sottesa a una proposta paradigmatica di diversi processi diegetici e discorsivi: in particolare l'alibi che muove la narrazione nasce dal bisogno apparente di raccontare una storia secondaria nella quale si affaccia una storia principale da cui emergono le varie tematiche.

Il racconto successivo, intitolato *Xanda*, narra di una ragazza di nome Xanda, bianca e coi capelli biondi, contrariamente al resto della sua famiglia, costituita dalla madre e dalla sorella: anche in questo caso ci troviamo davanti ad una famiglia composta solo da donne. Xanda, però, non è diversa dagli altri solo per il suo aspetto fisico, lo è anche per il suo carattere irriverente verso l'autorità familiare e sociale: "Xanda si dava un sacco di arie, era sgarbata con la madre, mostrava la lingua alla sorella, rompeva le scatole a tutti, lì in casa" (Amarilis 1995, 95) e, in particolare, verso i *mondrongos*, i dominatori bianchi, che lei si ostina a chiamare *piducas*, ovvero pidocchi. Sarà proprio questo suo brutto vizio a crearle dei problemi: infatti lei e la madre vengono chiamate a colloquio dall'Amministratore portoghese, in quanto Xanda ha mancato di rispetto a due *mondrongos* proprio chiamandoli *piducas*. L'incontro, però, porta a un esito inaspettato, in quanto Xanda diventa l'amante dell'Amministratore e poco tempo dopo la giovane annuncia alla sua famiglia che partirà con questo per Lisbona. Tempo dopo, però, Ildo, un parente della giovane, la incontra a un incrocio a Lisbona e si rende conto che Xanda, per vivere, vende il suo corpo. Parecchio tempo dopo, a casa di un suo amico, il Tuta, Ildo vede entrare una giovane che gli pare essere Xanda: allora Tuta racconta a Ildo che Xanda, in realtà, era fuggita a Dakar da più di sei mesi e che nessuno sapeva più nulla di lei; l'unica notizia, nemmeno troppo sicura, era che Xanda aveva avuto un bambino che sarebbe stato allevato da una donna di Boa Vista. Punto focale della storia è lo spaesamento del migrante e il senso di oppressione dato dai colonizzatori dinamizzato attraverso l'erotismo: Xanda diventa l'emblema di un triplice straniamento che ad ogni spostamento geografico della giovane non fa che diventare sempre più traumatico. L'atteggiamento apparentemente dominante della giovane diventa in realtà metafora di una totale non appartenenza a nessuno dei luoghi che visita, né alla Terra madre, né ai successivi: lei stessa si percepisce come diversa rispetto a tutti coloro che la circondano e ciò la conduce verso una violenza e una sessualità sempre più esplicite e marcate. In tal senso, la violenza e il trauma diventano una scelta e una forma di sopravvivenza.

La settima storia, *Jack-piè-di-capra*, riguarda il tentativo di ribellione di alcuni ragazzi e un giovane storpio, Jack, che tradisce i suoi fratelli. Un gruppetto di giovani sta organizzando una serie di rivolte da portare avanti giorno dopo giorno per ottenere l'indipendenza; uno di loro, Norberto, fa addirittura correggere un testo da lui scritto in creolo, che era una sorta di proclama politico, da un signore del luogo, Nhôse, che essendo colto conosceva il portoghese. Per una serie di equivoci quel proclama finisce in mano ad un altro gruppo di rivoltosi e proprio Jack viene accusato, dai suoi compagni, di averlo scritto. Il racconto termina bruscamente: la mattina dopo essere stato accusato Jack viene trovato impiccato nel solaio di casa della nonna. Tutta la storia è abbastanza rapida e lineare, scritta in un linguaggio semplice e diretto e serve come pretesto per descrivere la vita a Capo Verde prima dell'indipendenza. In realtà, questo racconto, apparentemente meno interessante di quelli che lo precedono e che lo seguono serve come collegamento: da una serie di racconti più realistici si passa a due racconti completamente svolti sul piano dell'irreale e del sublime. *Jack-piè-di-capra*, pur nella sua semplicità e apparente linearità narrativa, serve a preparare il lettore alla conclusione di questo percorso di conoscenza del trauma migratorio: vengono narrate le origini nel punto stesso in cui queste stanno per essere perse e sovvertite.

L'ottava storia, *Bivo-de-lacre*, parla di Chiquinha, una bambina malata, che viene costretta dai familiari, insieme al fratellino Dani, a prendere l'olio di gattuccio per curarsi. Un giorno la zia scambia la bottiglia di gattuccio con quella di *curvas* e la dà da bere ai bambini: subito i due vengono portati dal medico che consiglia di dar loro del brodo in maniera che rimettano e la nonna prontamente esegue gli ordini. Il tempo passa e i due bambini sembrano guariti, finché la piccola non inizia a fare cose strane: apprezza

morbosamente la macellazione delle bestie e spinge la sorella nell'acqua nel tentativo di affogarla. Iniziano tutti a dirle che è cattiva e ogni occasione è buona per ribadirlo, finché la piccola non inizia a trasformarsi anche esteriormente: “I miei denti lentamente crebbero, lentamente uscirono dalla bocca e quasi arrivarono al petto. Gli occhi cominciarono a stringersi e, alla fine, c'erano solo due minuscoli orifizi [...] Erano cresciute, le mie orecchie, e avevano iniziato ad arrotolarsi. Mi impedivano di udire [...] Il peggio, il peggio. Un codino di pelle aveva cominciato a spuntare in fondo al coccige” (Amarilis 1995, 135). Dopo questa kafkiana trasformazione la piccola continua ad aggirarsi per la casa e, come dice lei stessa, a compiere cattiverie, anche se era come se fosse diventata invisibile: nessuno la cercava o le rivolgeva più parola. Decide allora di andare al cimitero e lì trova una tomba con i nomi dei suoi familiari: il nonno, la nonna, la zia e, alla fine, il suo. Mentre scappa dal cimitero, domandandosi come si fossero permessi di scrivere lì il suo nome, sente il trillare di un piccolo uccellino grigio-azzurro, il *bico-de-lacre* e comincia a correre finché non cade per terra e le lacrime che le sgorgano diventano palline di vetro multicolore che la feriscono e le sue ferite si trasformavano in viscidii rospi: “la notte mi crollò addosso. Il *bico-de-lacre* trillò ancora due volte (ora sentivo bene) e tacque” (Amarilis 1995, 138). Il breve racconto trasporta il lettore in quel mondo fantastico, che parte dell'orizzonte di scrittura delle narratrici migranti, dove la trasformazione e il fantastico diventano un nuovo modo di conoscere il reale e di affrontare la separazione dalla realtà avvenuta a livello inconscio, che lacerava la loro identità. Il movimento migratorio in questo senso rappresenta la morte e la sparizione del migrante, che ha perso se stesso e le sue radici. L'identità obliata è, dunque, il trauma collettivo che avvolge i migranti tutti e che risulta particolarmente complesso da affrontare. La trasformazione mostruosa che viene narrata da Amarilis esprime la difficoltà del migrante nel ritrovare le proprie origini e, soprattutto, di riconoscersi in esse: una volta compiuto il movimento migratorio, infatti, avverte se stesso e viene avvertito dagli altri come diverso e non più assimilabile.

L'ultima storia, *Maira da Luz*, ha come protagonista una giovane donna in età scolare e richiama nuovamente il tema della trasformazione del racconto precedente. La narrazione si apre con il racconto del primo giorno di liceo di Maira, particolarmente entusiasta di frequentare la scuola in quanto non tutti se lo potevano permettere e perché era una possibilità che le veniva data per migliorare il suo futuro. Amarilis descrive i primi e innocenti amori della giovane, le interrogazioni, la quotidianità, scolastica e non solo, le gite e l'unico dolore che oscura la felicità di Maira: i genitori non potevano permettersi di farle continuare gli studi e questo fatto l'avrebbe fatta ritornare una ragazza comune senza istruzione. La ragazza decide allora di trovarsi un lavoro, di andare a fare l'insegnante a Tarrafal e proprio per questo prepara tutti i documenti. Ma, proprio quando la madre scopre, insieme alla compagna antipatica di scuola di Maira, Cesarina, i progetti della figlia, succede qualcosa di inaspettato: Maira si trasforma in un insetto, in una macchia marrone simile alle cimici, che Cesarina schiaccia con tutta la sua violenza; la madre della giovane lancia un urlo e subito dopo viene rinchiusa in casa perché ritenuta pazzo. Amarilis fornisce alcuni elementi per decifrare il motivo di questa trasformazione, dicendoci che la causa di tutto ciò era stato l'abbandono dei suoi sogni e desideri da parte di Maira, cosa che conseguentemente l'aveva portata alla perdita dell'immagine di sé: “Che ne aveva fatto dei suoi sogni di bambina? Chi, infine, le aveva tracciato il destino? [...] ritrattasi per la paura nel nucleo dell'io [...] Maira da Luz era sparita senza lasciare traccia” (Amarilis 1995, 152-153). La metafora utilizzata da Amarilis per tratteggiare il trauma della migrazione è chiara e non necessita di grandi spiegazioni: il movimento verso l'altrove rappresenta una sparizione del sé, che trasforma il migrante in un essere che non può essere accettato da nessuno, dato che, in primis, non è accettato da se stesso. Il migrante si trasforma in qualcosa di terrificante per sé e per coloro che lo

circondano, siano essi coloro che lo collegano alla terra di origine che coloro che, invece, appartengono all'altrove. In questo ultimo racconto, posto non casualmente a chiusura del testo, la perdita delle radici e della propria identità rimangono il trauma che segna il migrante in modo apparentemente irrecuperabile.

Sonvente è un'opera, in cui Amarilis tenta di re-impossessarsi delle sue radici attraverso un uso sapiente della lingua, in una continua tensione verso la Madre Terra, in un assurdo letterario fatto di una mescolanza di reale e fantastico, di singolare e plurale, in cui la tematica della migrazione fa da sfondo delle vicende. Chiaramente non mancano i *topoi* tipici della letteratura capoverdiana, quali: l'insularismo e l'isolamento, la carenza naturale delle isole e l'esodo migratorio che questo provoca, la nostalgia orfica, che profondamente e indissolubilmente si connette a questo popolo, come l'ambiguità e le contraddizioni.

Questa ambiguità, che lega tutte le storie, può essere in parte addebitata anche alla dicotomica immagine, che si crea nella mente del migrante, della sua Madre Terra; infatti, se da un lato la terra natale viene percepita come piena di problemi e arida tanto da portare all'allontanamento, dall'altra viene idealizzata come ricordo di un luogo immutabile e sempre fecondo, pronto ad accogliere il ritorno dei suoi figli: si è davanti ad un passato immaginario che alimenta l'identità attraverso la nostalgia. Sempre all'ambiguità concorre il rapporto che i capoverdiani hanno con la *Terra longe*: il viaggio verso l'altrove non solo viene recepito come spostamento nello spazio, ma viene anche caricato di simboli e metafore che sottendono ad una continua trasformazione di sé. C'è, quindi, una rinegoziazione continua della propria identità, profondamente caratterizzata dall'ibridismo, come se ci trovassimo davanti l'emblema del cosmopolitismo.

L'identità del migrante rimane sospesa tra due mondi, rappresentati rispettivamente dalle radici e dall'altrove, ed è appunto identità creola: non più monolitica e statica, ma in trasformazione e movimento continuo, in un processo dinamico e relazionale.

Il trauma della migrazione viene rappresentato da Amarilis attraverso le donne di Capo Verde, che con i colori e i suoni tipici del loro mondo, divengono allegoria dell'umanità femminile.

Conclusioni

Alla luce di quanto fin qui evidenziato è possibile affermare che, anche se attraverso sguardi narrativi apparentemente differenti, alcune caratteristiche nel racconto della migrazione come trauma collettivo sembrano ritornare e appartenere ad entrambe le scrittrici.

In primis, nel loro raccontare il trauma subito Kristof e Amarilis sembrano essere accomunate da una scrittura lucida e cruda, che satura la narrazione di immagini e allegorie della memoria. Kristof decide di scrivere nella lingua del paese ospitante, il francese, che però si adagia sui ritmi della lingua madre, l'ungherese, in una continua frammentazione del testo, mentre Amarilis utilizza il portoghese, lingua del colonizzatore, da cui continuamente affiora il creolo capoverdiano, attraverso l'uso di parole chiave e di filastrocche folkloristiche.

Il secondo elemento che accomuna ancora più fortemente le due scrittrici è la presenza costante e feroce della violenza in questi due testi in particolare: scrivere la violenza diviene nel racconto del trauma migratorio subito collettivamente e raccontato alle successive generazioni un atto liberatorio, che interrompe il silenzio, a cui le donne migranti sono state costrette, permettendo che esse diventino agente

narrante. La violenza, sia mentale che fisica, non cessa mai di essere presente: è, in particolare, la violenza dell'uomo sulla donna, che desacralizza il corpo e contemporaneamente allude ad una più penetrante violenza mentale, operata da parte della società che le costringe alla perdita di se stesse. Se le protagoniste di Amarilis non si ribellano mai alle violenze che sono costrette a subire, ma le accettano come se fosse loro compito subirle; per Kristof, la violenza è totale e indiscriminata, operata non solo dagli uomini, ma anche dalle donne e dai bambini, e fortemente caratterizzata da una tensione di tipo sessuale, che, nonostante lo strazio, viene sempre focalizzata con uno sguardo innocente, che la lascia situare nell'orizzonte delle problematiche di sviluppo identitario, all'interno di una prospettiva di separazione e di abbandono.

Infine, unisce queste due autrici la ricerca, attraverso la scrittura, di una nuova identità che davvero riesca a rappresentarle nel loro vivere il trauma attraverso il ricordo e la memoria: la creazione di un mondo letterario fittizio, fatto di mescolanze e di contatti, permette la realizzazione di un nuovo modo di indagare la realtà, attraverso quello che sembra essere un mondo di menzogne. Kristof e Amarilis si servono di storie talvolta realistiche, più spesso debordanti nel fantastico, in cui si affidano al frammento e all'indeterminato, apparendo antirealistiche e situandosi in una dimensione di costruzione allegorica, dove il ritorno con la memoria al luogo di partenza si confonde nel passare del tempo. Il loro racconto diviene lo specchio del forte rifiuto di muoversi all'interno di una prospettiva universale, facendo diventare la narrazione l'unico strumento possibile per indagare la realtà: il piano onirico e quello del reale vengono continuamente alternati e messi in contatto tra loro, tanto che arrivano a mescolarsi a tal punto da essere avvertiti come inscindibili, in un'ambiguità costitutiva, che fa da specchio allo spaesamento e allo straniamento spesso propri di un'identità sospesa tra qui e l'altrove.

La scrittura delle due narratrici si propone di elaborare il trauma della migrazione, avvertito come qualcosa di collettivo e non più individuale: il suo portato è, in questo senso, doloroso e totalizzante. La narrazione costringe a ripensare se stessi, così come avviene per gli stessi personaggi, minando le certezze universali e costringendo il lettore ad un viaggio introspettivo: cercando di seguire lo svolgersi del racconto, anche il lettore diviene ambiguo come la scrittura, rimanendo coinvolto da quella carica nostalgica e dallo spaesamento che ogni personaggio porta con sé. In tale modo, il trauma vissuto deve essere narrato affinché anche le successive generazioni siano in grado di rielaborarlo: la collettività tutta, attraverso queste narrazioni, viene coinvolta in un processo analitico, che consente di uscire dal paradigma dell'individualità, per entrare in quello della relazione con l'altro da sé.

Bibliografia

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

Amarilis, Orlanda. *Soncente. Racconti d'oltremare*, Rep. di San Marino: Aiep Editore, 1995.

Branchini, Rachele. "Trauma Studies: prospettive e problemi". *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, 2 (2013): 389-402.

Glissant, Édouard. *Poetica del diverso*. Roma: Meltemi, 1998.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*, Paris: PUF, 1950.

Hirsch, Marianne. "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory". *Discourse* 15.2 (winter 1992-93): 3-29.

Kristof, Agota. *Trilogia della città di K*. Torino: Einaudi, 1998.

Laplantine, Francis, e Alexis Nouss. *Il pensiero meticcio*, Milano: Elèuthera, 2006.

Leed, Eric J. *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Bologna: Il Mulino, 1992.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books, 1991.