

## **“REGINA DI FIORI E DI PERLE” E “MAMMA HEAVEN”: GABRIELLA GHERMANDI INSCENA DUE FORME DI CORALITÀ MEDIATA**

*“REGINA DI FIORI E DI PERLE” AND “MAMMA HEAVEN”:  
GABRIELLA GHERMANDI STAGES TWO FORMS OF MEDIATED CHORALITY*

Mario Rossi  
Università di Vienna

### **RIASSUNTO:**

Gabriella Ghermandi è scrittrice che in alcune sue opere mette in scena più voci: infatti, l'autrice post-coloniale italo-etiope, attraverso una scrittura intrisa di autobiografia, dà voce alla storia del popolo al quale appartiene per ascendenza materna e, così facendo, tenta di riscrivere in forma corale la misconosciuta recente storia coloniale italiana. Nella lettura qui proposta si cercherà di mettere in rilievo l'originalità dell'opera di Ghermandi anche attraverso il confronto con la riflessione di Walter Benjamin (*Der Erzähler*) e di Judith Butler (*Antigone's Claim*).

### **PAROLE CHIAVE:**

Gabriela Ghermandi, postcoloniale italiano, narrazione corale, Erfahrung.

### **ABSTRACT:**

Gabriella Ghermandi is a writer who in some of her works puts several voices on the stage: in fact, the Italian-Ethiopian post-colonial author, through an autobiographical writing, gives voice to the history of the people of her maternal ancestors and, in that way, she tries to rewrite in a choral form the unrecognized recent Italian colonial history. In the following proposed reading we will try to put in relief the originality of Ghermandi's work by comparison with the reflection of Walter Benjamin (*Der Erzähler*) and Judith Butler (*Antigone's Claim*).

### **KEYWORDS:**

Gabriela Ghermandi, Italian postcolonial, choral narration, Erfahrung.

... ci si chiede se prendere la parola non sia o non debba diventare il principio costituente di una società: insomma il momento in cui l'eccezione prende il peso di una regola, il momento in cui l'"accidente" significa l'universale.<sup>1</sup>

È possibile mettere in scena una coralità d'istanze narranti prendendo le mosse da un'unica voce autoriale ma, allo stesso tempo, evitando di prevaricare la personalità delle singole voci del coro, anzi conservandole programmaticamente? Generalmente ogni testo letterario, nella sua creazione di un mondo parallelo, comporta un sottile gioco d'immedesimazione affettiva e di processi mimetici orientati secondo la presenza di diverse voci e diversi punti di vista, ma non è frequente imbattersi in autori e autrici che programmaticamente perseguono una messa in scena del coro<sup>2</sup>. Secondo la nostra percezione, nel panorama della letteratura contemporanea italiana, Gabriella Ghermandi è scrittrice che in alcune sue opere tenta l'impresa: infatti, l'autrice post-coloniale italo- etiopica fa della presentazione di sé uno strumento, da un lato, per mettere in scena la storia del popolo al quale appartiene per ascendenza materna e, dall'altro, per riscrivere la misconosciuta o minimizzata infamia della recente storia coloniale italiana attraverso un mosaico di fatti distinti che tuttavia dialogano tra di loro in modo fitto<sup>3</sup>. Una caratteristica della sua scrittura, sempre secondo la nostra sensibilità, è costituita dalla vocazione a una coralità che tende a varcare i limiti del soggetto scrivente e dell'opera di creazione, una coralità che tuttavia, almeno in due realizzazioni, trova espressione attraverso forme monologanti: un romanzo, *Regina di fiori e di perle*, sul cui frontespizio sta chiaramente il nome dell'autrice e nel quale troviamo il filo conduttore della voce di Mahlet che racconta storie raccolte durante la sua esistenza, e un monologo, *Un canto per Mamma Heaven*, in cui è solo una voce a parlare e la cui *performance* vocale è stata, per quanto ne sappiamo, assunta dall'autrice<sup>4</sup>. Questa sommaria descrizione dell'operare di

1 De Certeau Michel, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Parigi, Seuil, 1994, p. 50.

2 Sulla creazione narrativa letteraria come mondo parallelo si veda Doležel Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The John Hopkins University Press, Baltimora e Londra, 1998. La coralità può esser convenientemente tematizzata sia attraverso il principio dialogico elaborato da Bachtin sia attraverso le riflessioni sulla presenza di un soggetto anonimo collettivo che avuto in Italia il rappresentante di spicco in Verga.

3 Solo di recente si è imposta la qualifica di letteratura post-coloniale per scrittori e scrittrici italiani provenienti dalle ex-colonie del Regno d'Italia per i quali non appariva feconda la distinzione tra migranti-scrittori e scrittori-migranti presentata a suo tempo da Monteiro Martins. Si veda Moll: 2008 a e b, e Moll: 2014.

4 Per le forme letterarie del monologo nella cultura occidentale e relativo significato pragmatico comunicativo si veda Asmuth : 2001; per una definizione moderna di diverse tipologie del monologo si rimanda a Martín Clavijo : 2009 che nell'introduzione (pp. 11-24) presenta caratteristiche del monologo narrativo e teatrale analizzando diverse proposte di classificazione, mentre in un capitolo successivo dà ragione della polifonia nella singolarità della voce monologante (pp. 77-88). Per possibili relazioni tra monologo, voce femminile e letteratura orale in Somalia si veda oral literature, songs, theatre e relativi rinvii interni di EA.

Ghermandi potrebbe far pensare che l'autrice sia impegnata in una narcisistica esibizione di sé: in realtà, tanto le forme dei due testi quanto le storie di cui si sostanziano esprimono la volontà dell'autrice di condividere vissuti trasmessi da diverse istanze autoriali e narrative.

Nel presente saggio di lettura cercheremo di rintracciare la coralità implicita nella scrittura di Gabriella Ghermandi: prenderemo avvio dal romanzo *Regina di fiori e di perle*, che tuttavia tratteremo molto succintamente e solo per ciò che ci interessa; passeremo poi alla performance *Un canto per Mamma Heaven* che sottoporremo a un serrato *close reading* sia per l'oggettiva intensità e complessità del testo sia per la sua più manifesta aderenza al tema del convegno, anche se speriamo di riuscire a mostrare come la medesima postura di lettura che adatteremo per il testo teatrale-performativo potrebbe esser fruttuosamente messa in opera anche per una più dettagliata analisi del romanzo. Nella nostra lettura, pur consci della problematicità di un approccio immanente, cercheremo di procedere accordando privilegio assoluto alle opere nella loro carica comunicativa, lasciando sullo sfondo, anche se menzionato, ciò che senz'altro può illuminare il significato attraverso riferimenti intertestuali ed extratestuali. Sul piano metodologico più generale metteremo in dialogo un saggio di Walter Benjamin con la scrittura di Gabriella Ghermandi per lumeggiare quanto di produttivo v'è in entrambe le posizioni, anche con il contributo della riflessione di Judith Butler e di Adriana Cavarero. Il nostro interesse sarà rivolto soprattutto ai contenuti e meno alla forma letteraria, per la quale sarebbe stato necessario maggior spazio e un riferimento alla lezione di Michail Bachtin e a chi su di essa ha riflettuto.

## 1. VIAGGIO, NARRAZIONE ED ESPERIENZA

Per riflettere su qualità della narrazione solitamente poco prese in considerazione dalla moderna narratologia cerchiamo aiuto in un saggio di Walter Benjamin risalente agli anni Trenta del secolo passato: *Il narratore*, che presenta le caratteristiche dell'opera dello scrittore russo Nikolai Leskov della seconda metà del XIX secolo al fine di enucleare le caratteristiche del narrare e del narratore<sup>5</sup>. L'autore russo si caratterizza per vivacità di descrizione di persone e situazioni attraverso il potente inserto dei linguaggi quotidiano e settoriale: entro questa cifra comunemente riconosciuta, semplificando, possiamo dire che viene considerato da Benjamin come uno degli ultimi rappresentanti di un'arte del narrare da intendere come capacità di trasmettere esperienze. Questa capacità si sarebbe persa e per lo choc che avrebbero patito i reduci della Prima Guerra Mondiale che durante il conflitto avevano assistito al carattere spaventosamente distruttivo delle nuove armi e per la generale mendacità dei resoconti sull'evento

5 Le riflessioni di Benjamin hanno punti di contatto con l'Exkurs über den Fremden di Georg Simmel (*Soziologie*, Berlin, Duncker & Humboldt, 1908, pp. 509-512) e Figura di Erich Auerbach (*Archivum Romanicum*, anno 22, 1938, pp. 436-489).

stesso che avrebbe caratterizzato il periodo immediatamente seguente Grande Guerra<sup>6</sup>. Sintetizzando e sviluppando, possiamo affermare che, secondo Benjamin, dopo la guerra, la collettività avrebbe patito un doppio trauma: a quello delle sofferenze e delle violenze patite si sarebbe aggiunto quello dell'impossibilità di narrarle e di dividerle con chi non le aveva vissute. Per capire esattamente la portata dell'affermazione, si deve tener presente che, secondo Benjamin, l'autentico narratore è da ricercare in due figure archetipiche: il contadino sedentario e il marinaio commerciante. Andando oltre il dettato del filosofo tedesco, possiamo sostenere che entrambi elaborano l'esperienza, ma mentre il primo lavorerebbe in profondità il secondo estenderebbe in varietà. I due tipi troverebbero un loro concreto punto di fusione nella bottega dell'artigiano medievale:

La reale estensione del regno delle narrazioni (...) non è pensabile senza l'intima compenetrazione di entrambi i tipi arcaici. Una tale compenetrazione è stata realizzata dal Medioevo nell'istituto del commerciante. Il mastro sedentario e il garzone itinerante operavano nella medesima stanza e ogni mastro era stato garzone itinerante prima di insediarsi nella sua patria o in terra straniera. Se contadini e marinai sono stati antichi maestri del narrare, il cetto artigianale è stato la sua scuola di perfezionamento. In esso si fondeva la scienza della lontananza, portata a casa dalla persona che ha molto viaggiato, con la scienza che proviene dal passato e che si affida nel modo migliore al sedentario.<sup>7</sup>

Una caratteristica del narratore sarebbe l'utilità della sua narrazione e la sua capacità di dare consiglio che si manifesterebbe nella predisposizione per la morale, nella consegna di un'indicazione pratica o nell'uso del proverbio e della regola di vita. La stretta relazione tra narratore e destinatario della narrazione, nel saggio di Benjamin, è rafforzata oltre che dalla frequente menzione del pubblico degli uditori anche dall'uso del verbo "origliare" (*lauschen*) in diversi punti del testo: il destinatario ascolta con profondo interesse e attenzione le esperienze narrate. Come procede il narratore?

Il narratore prende dall'esperienza ciò che racconta: dalla propria o da quella riportata. E fa di tutto ciò nuovamente esperienza di coloro che ascoltano le sue storie. Il romanziere si è separato. La camera in cui nasce il romanzo è l'individuo

6 Sempre di Walter Benjamin si veda *Erfahrung und Armut*, in *Gesammelte Schriften*, Band II, 1, Francoforte, Suhrkamp, pp. 213-219. Eco di questa diagnosi potrebbe riscontrarsi tanto nel verdetto di Adorno intorno all'impossibilità di far poesia dopo Auschwitz che riecheggia in diverse forme anche nei *Minima moralia* (ad esempio nell'aforisma 33), quanto nel saggio di Hanna Arendt "Truth and Politics", in *The New Yorker*, 25 febb. 1967, pp. 49- 88, mentre il nesso esperienza-narrazione potrebbe esser avvicinato alla riflessione di Agamben su Auschwitz e il testimone.

7 Benjamin 1936: p. 440. Si noti il costrutto usato da Benjamin: il viaggiatore sembra portare coscientemente a casa l'esperienza, mentre il precipitato profondo della cultura locale sembra consegnarsi sua sponte all'artigiano.

nella sua solitudine, che non è in grado di esprimersi in modo esemplare sui propri più importanti interessi, egli stesso non conosce consiglio e non può dare consiglio.<sup>8</sup>

Non possiamo seguire oltre il percorso di Benjamin, tuttavia con queste osservazioni sono gettate coordinate che possono aiutarci a dialogare con la postura narrativa di Gabriella Ghermandi: cercheremo di istituire un dialogo paritetico tra il critico e l'autrice del testo di finzione letteraria.

Anzitutto consideriamo il potenziale trauma e le sue cause per una scrittrice come Gabriella Ghermandi. Le guerre coloniali italiane, e soprattutto la campagna di Etiopia del '36, sono state tanto devastanti quanto la Grande Guerra e addirittura c'è stato chi ha affermato che per intensità e brutalità l'impresa etiopica è stata di gran lunga la più devastante tra quelle dell'epoca moderna a livello internazionale: se si considera che questa campagna è stata condotta in un territorio che non aveva conosciuto ancora la massiccia industrializzazione che invece aveva già segnato, in positivo e in negativo, gran parte dell'Europa a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo, ci si dovrebbe aspettare, secondo l'interpretazione benjaminiana, in scrittori o scrittrici che provengano da quella zona e che si occupino dei fatti là avvenuti un ancor più marcato allontanamento dalla narrazione come forma di trasmissione di esperienza. Inoltre sul piano personale Gabriella Ghermandi è stata profondamente segnata dalla discriminazione razziale: infatti la nonna dell'autrice era un'etiopica che dall'unione con un italiano aveva dato alla luce una bambina che sarebbe diventata la madre di Gabriella: per motivi non chiariti, il nonno sarebbe scomparso, mentre la figlia sarebbe stata consegnata a un collegio di religiose che, condizionate dall'ideologia del tempo, le avrebbero inculcato l'idea che esistono razze e che tra di esse ci sarebbe una gerarchia che vedrebbe al vertice i bianchi, al di sotto i neri e all'ultimo gradino i meticci, in quanto figli del diavolo poiché solo il diavolo avrebbe potuto spingere un bianco ad aver relazioni con una donna di colore. Il trauma della madre che si sarebbe sentita marchiata per tutta la vita dal desiderio impossibile di appartenere alla razza eletta sarebbe stato ereditato dalla figlia<sup>9</sup>. Questi shock avrebbero potuto provocare un ritiro nella stanza del romanziere separato dalla realtà. Invece Ghermandi vuole comunicare precise esperienze: alcuni dati anagrafici della sua maturità la accreditano come nuova concretizzazione della figura del viaggiatore-artigiano-narratore tratteggiato da Benjamin in quanto si è mossa tra Etiopia e Italia e allo stesso tempo ha praticato l'artigianato, quello della riflessione collettiva sulla scrittura nel suo concreto farsi<sup>10</sup>. Per quanto ci è concesso immaginare, possiamo dire che ha lavorato in profondità come

8 Id., p. 443.

9 Si vedano le dichiarazioni dell'autrice nell'intervento all'incontro del 3.10.2015 Dal Monferrato al mondo passando per l'Etiopia al sito <https://www.youtube.com/watch?v=UWwASmpqzxE>.

10 Si veda il sito della scrittrice indicato in bibliografia.

il sedentario e in varietà come il viaggiatore: il trauma di una storia fatta di inaudita violenza l'ha spinto a una parola critica e articolata che aspira alla riflessione morale<sup>11</sup>.

## 2. REGINA DI FIORI E DI PERLE: LE MOLTE VOCI DI UNA CANTORA

Passiamo ora alla proposta di lettura del romanzo *RFP*. Pubblicato nel 2007, ricostruisce la vicenda di Mahlet, una ragazza etiope che trascorre parte della sua esistenza nel Corno d'Africa, in Etiopia, tra Addis Abeba e Debre Zeit, per poi trasferirsi in Italia centrale a Bologna dove avrà la possibilità di studiare nella lingua dell'antico dominatore senza tuttavia allentare i contatti con la comunità di origine che visiterà in occasione della morte dell'amato zio Yacob. Un romanzo lineare? Niente affatto, perché Mahlet ha un ruolo speciale nel gruppo familiare allargato cui appartiene: da piccola è bambina curiosa che, fingendosi occupata nei suoi giochi, origlia i discorsi e le chiacchiere dei grandi, guadagna la simpatia e la fiducia dei tre anziani di famiglia, in particolare di Yacob che prevede per lei il ruolo di cantora della loro storia; allo stesso tempo la piccola vive un'infanzia ricca di relazioni con coetanee e diverse persone del quartiere in cui abita; da grande diventerà la cantora del suo popolo raccogliendo le storie che le raccontano altri, concedendo loro spazio nel proprio narrare. Il romanzo è quindi un mosaico di storie narrate da diverse istanze legate da relazioni sotterranee che il lettore dovrà dipanare con pazienza.

All'inizio del testo si assiste a un primo slittamento autoriale: Yacob racconta alla nipote la storia delle sue genti durante l'epoca coloniale italiana. Per far ciò concede alla bambina accesso alla propria stanza, infrangendo così un doppio tabù: di genere e generazionale. Infatti le stanze degli anziani, collocate in una zona isolata della casa patriarcale, erano interdette al libero accesso tanto dei giovani quanto delle donne. Per facilitare alla ragazzina il recupero dei dati più rilevanti, il vecchio Yacob appunta per sommi capi date e nomi del conflitto tra etiopi e italiani su un quaderno che verrà dimenticato e poi recuperato in un lungo lavoro anamnesticò da una Mahlet che, dopo un soggiorno in Italia, ormai matura e carica di esperienze raccolte altrove, ritornerà in patria per onorare la memoria di Yacob appena scomparso. Quindi il romanzo mette sulla carta la memoria di un popolo che i governi liberali e il fascismo avevano sottomesso col pretesto della civilizzazione, macchiandosi invece di efferati delitti ed esportando discriminazione interna ed esterna. Sì, anche discriminazione interna, perché la storia di Yacob ingloba anche la vicenda di un veneto pacifico, bollato dai suoi connazionali con l'appellativo "mona" per essersi innamorato di una etiope; conquistato alla causa del popolo oppresso non per ribellione astratta ma per concreta

11 Sulla relazione fra trauma, letteratura, concessione della parola e ascolto si veda Kopf: 2005, mentre per le motivazioni personali e etiche che hanno spinto Ghermandi alla scrittura si vedano i siti citati alle note precedenti e il colloquio con Comberiatì.

esperienza delle conseguenze del colonialismo, si sarebbe dato alla macchia e avrebbe abbracciato la resistenza contro i propri connazionali pagando, assieme alla compagna, con la morte il suo desiderio di libertà e di giustizia.

Oltre a questa ed altre storie di resistenza consegnate a Mahlet dalla bocca di Jacob e dal quaderno con gli appunti di quest'ultimo, nel crescere la ragazza raccoglie fatti diversi, al di fuori delle mura domestiche, al mercato, luogo di incontro di persone e culture diverse che ci richiama alla mente tanto il viaggiatore quanto l'artigiano di Benjamin. Nel complesso nel romanzo confluiscono le storie di uomini come Jacob, Abbaba Igirsà Salò, Farisa Alula, ma anche di donne come Woizero Bekelech, la regina Taitú e Kebedech Seyoun, patriota vedova che, dopo aver perso il marito ucciso a tradimento dagli italiani, non esita ad affiancare la cura del figlio neonato alla guida della resistenza armata al posto del consorte. Sono storie che vanno recuperate, forse per contrastare l'indole di un paese come l'Italia, in cui le persone vivono isolate e vanno di fretta:

È un paese strano. Sembra il luogo della solitudine. La gente vive chiusa nelle proprie case. Non c'è il caffè tra i vicini, non ci sono le associazioni di quartiere. Gli anziani stanno soli, i bambini non entrano ed escono da una casa all'altra, chiamandosi l'un l'altro per giocare. Gli adulti vivono come uccellini, escono all'alba dal nido e tornano la sera tardi. Tutto avviene di corsa sempre di corsa." (RFP 216)

In questo breve passo va rilevata l'insistenza sulla "solitudine", sulla vita "chiusa", sulle "proprie case", sulla negazione del vicinato, delle "associazioni di quartiere" e sugli scambi reciproci anche nel gioco: gli adulti, paragonati a uccelli, che declinati al vezzeggiativo "uccellini" assumono la dimensione di piccoli esseri indifesi, trascorrono tutta la giornata fuori di casa e rientrano solo a tarda sera in una vita fatta di corse che risultano rimarcate dal generico "tutto" e dalla ripetizione dell'azione senza virgola che avvicina l'enunciato al parlato. Se gli italiani sono uccellini, gli anziani della giovinezza di Mahlet-Gabriella, "imbozzolati negli shemmà bianchi", avevano "l'aspetto di uccelli protettori, benedicevano il caffè alle donne e osservavano tutto attorno." (RFP, 5); se gli italiani vanno di fretta, Mahlet-Gabriella si ferma per ascoltare le storie che accomunano le persone e che poi racconterà come cantora del suo popolo. Sono storie in cui le donne, lungi dall'esser soggetti passivi, hanno un ruolo importante. Inoltre sono storie che rimandano alla storia reale: infatti, come si evince dai ringraziamenti dell'autrice apposti in coda al romanzo, parte delle vicende narrate sono frutto di ricerche bibliografiche. La circolazione tra ciò che sta al di fuori del romanzo e al suo interno è resa visibile da un riassunto di parte della vicenda in un poema incastonato nel capitolo finale del romanzo: all'interno del romanzo, il poema è presentato come composizione di un *azmari*, un cantore di professione della tradizione somala, mentre

dai ringraziamenti veniamo a sapere che è opera di un “amico fraterno” dell’autrice, quindi figura reale<sup>12</sup>. Sembra che tra il testo, l’autrice, alcuni dei protagonisti e la materia trattata ci siano rapporti di scambio: pur rimanendo Gabriella Ghermandi l’istanza narrante principale, il testo acquista un’architettura corale che rinvia a una comunità fatta di persone che non vivono isolate in stanze simili a gabbie ma stanno in comunicazione e si scambiano esperienze. Un narratore benjaminiano al femminile<sup>13</sup>.

### 3. UN CANTO PER MAMMA HEAVEN: UN INNO POLIFONICO A UNA FEMMINILITÀ EMANCIPATRICE

Passiamo ora alla lettura di *Un canto per mamma Heaven*. Si tratta di un testo relativamente breve che funge da traccia per una *performance* complessa e che ha come protagonista una donna e la scrittura nella sua forma più elementare e allo stesso tempo intensa: la firma segno d’identità e primo passo verso la conquista della parola da intendere come incruento strumento di lotta<sup>14</sup>.

Il testo è scritto e portato sulla scena da Gabriella Ghermandi che quindi si presenta come autattrice<sup>15</sup> e prevede l’accompagnamento con musiche composte da Alessandro Sorrentino.

Il racconto (...) vuole denunciare l’assurda guerra che si disputa tra Etiopia ed Eritrea, denunciare la difficoltà che molti Habescià (così si chiama nella lingua Tigrigna e Amarigna, l’una lingua ufficiale dell’Etiopia e l’altra dell’Eritrea, il popolo etiope e eritreo) vivono nel doversi schierare da una parte o dall’altra pur provenendo da famiglie miste. Un Canto per Mamma Heaven vuole essere l’urlo di una madre che nella metafora rappresenta l’anima del popolo e della terra su cui esso vive, una madre che decide di andarsene per non dover più soffrire. Una narrazione cantata e raccontata che parte trasportando il pubblico nell’atmosfera del periodo della dittatura filosovietica di Manghstu Hailè Mariam (dal 74 al 91) e si dipana per arrivare a “mostrare” emotivamente l’attuale situazione del popolo degli Habescià. Oltre a ciò lo spettacolo vuole essere una riflessione sulla situazione che molti migranti vivono: non più accettati nella loro terra e non considerati come persone, con tutti i “naturali diritti” che ne dovrebbero conseguire, nei paesi in cui approdano. (CMH)

Nonostante la stessa autrice affermi che la narrazione avrebbe due voci, noi preferiamo leggere nel testo una voce principale alla quale si affiancano altre voci ed altri attori e attrici in senso lato con un significativo slittamento finale: la voce

12 RFP, pp. 253-254. Sul lavoro di ricerca documentaria svolto da Ghermandi per la composizione del romanzo si vedano le dichiarazioni dell’autrice in Comberiat: 2007, pp. 152-153.

13 In questa sede non è possibile indagare né la questione di genere né il significato degli spazi in RFP: per approfondimenti si rimanda a Rossi 2015.

14 Sulla relazione tra letteratura, parola, trauma e ascolto si veda l’introduzione e la bibliografia di Kopf 2005.

15 Per il senso di questo neologismo si veda Martín Clavijo : 2009, pp. 22-24.

più importante è quella di Mamma Heaven che parla della sua decisione di morire; accanto ad essa si profila quella di un uomo adulto che ricorda la sua infanzia accanto alla donna in una fase non precisata dell'esistenza di quest'ultima. Secondo i canoni delle strutture della parentela occidentali saremmo portati a pensare che si tratti del figlio naturale, ma in realtà è una sorta di figlio adottivo, uno dei bambini cresciuti da Mamma Heaven, secondo la consuetudine della famiglia allargata comunitaria "tipica di molte zone d'Etiopia dove la donna più anziana si occupa dei figli delle altre donne mentre esse sono a lavorare"<sup>16</sup>. Il periodo storico è quello della dittatura dell'uomo politico che in Italia è noto secondo la trascrizione fonetica Menghistu<sup>17</sup>, ma il racconto sembra aspirare a una validità generale per il misurato, anche se significativo, impiego di precisi riferimenti storico-geografici. Il fatto concreto attorno al quale ruota la vicenda è invece un evento che apparirebbe secondario. Si tratta di una sorta di riforma scolastica: i provvedimenti per l'eliminazione dell'analfabetismo messo in atto dal governo dittatoriale socialista del *Derg* guidato da Menghistu in Etiopia. Il testo tuttavia, in maniera sottile, mette in scena le ricadute sociali delle misure coercitive adottate per eliminare la deprivazione culturale che discenderebbe dal mancato padroneggiamento della lingua in tutte le sue potenzialità. Quindi di questione della lingua si tratta e quando si parla di questione della lingua, gramscianamente, sappiamo che è in gioco non un neutro mezzo di trasferimento di conoscenze, ma una questione di egemonia<sup>18</sup>.

Una questione di egemonia tanto più incisiva se si pensa che la misura era indirizzata a tutto un popolo senza distinzioni di età e di sesso e non alla fascia della popolazione ancora in età scolare e se a ciò si aggiunge che all'epoca dei fatti l'Eritrea non era uno stato indipendente e che al suo interno esistevano due movimenti di liberazione, uno di ispirazione mussulmana e l'altro di ispirazione laica. Mamma Heaven allarga la storia narrata, a partire dai due nuclei costituiti dalla sua decisione di morire e dalla vita nel Corno d'Africa, penetrando, attraverso le conseguenze del decreto sull'istruzione gratuita e obbligatoria per tutti, nei rapporti di forza e nella vita di un quartiere etiope, nelle feste per le spose accompagnate da tamburi; la contrastata adesione alle misure del nuovo governo si intreccia con pratiche tradizionali che alla fine portano alla salvezza di un gruppo familiare piuttosto insolito per le nostre latitudini. Ma nella lunga durata una vita fatta di costrizioni inaccettabili spinge la donna alla morte. La vicenda ricorda la figura mitologica di Antigone non solo per la presenza di un'eroina femminile e per

---

16 bid.

17 Oltre prenderemo in considerazione il valore che la traslitterazione di termini provenienti dalle parlate nel Corno d'Africa assume nella narrativa di Gabriella Ghermandi.

18 Si veda Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Q 29, § 3, Torino, Einaudi, 1975, p. 2346.

l'esito tragico che patisce la protagonista ma soprattutto per la rivoluzionaria abolizione dei tradizionali vincoli di parentela e per lo sfondo di guerra civile<sup>19</sup>.

Dicevamo che la vicenda si svolge a due latitudini differenti, similmente a quelle riscontrate in *Regina di fiori e di perle* ma, soprattutto per l'Italiano medio, con minor precisione topografica<sup>20</sup>: da un lato, il Corno d'Africa, del quale si indovina una zona contesa tra Etiopia ed Eritrea e la cui toponomastica prende voce tramite la città di Keren<sup>21</sup>, e, dall'altro, un altrove in cui si troverebbe un ospedale che dispone di una sala operatoria, quindi un altrove che è centro di almeno medie dimensioni. Lungo il testo il riferimento alla città di Keren è precisato in maniera vaga solo da un punto di vista paesaggistico e climatico: si parla di un altipiano, di aria fredda e frizzante simile a quella che il soggetto, Mamma Heaven, respirerebbe nell'altrove in cui si trova affiancata più che assistita da uno dei ragazzi che ha salvato e da una ragazza di nome Ghennet a cui il giovane pare legato sentimentalmente. Ma questo lo veniamo a sapere dopo che la donna anziana col viso scavato da una malattia che è desiderio di morire, firmato il suo assenso all'operazione, è morta sotto i ferri in maniera inspiegabile per il personale sanitario.

Nella prima parte della vicenda le donne sono protagoniste assolute. Anzitutto si presentano in primo piano e sulla scena con la figura principale, Mamma Heaven: ma lo sono anche sul piano della storia narrata, visto che Mamma Heaven apre il suo monologo con la declinazione della sua genealogia tutta al femminile seguita immediatamente da ferma dichiarazione di intenti ben rilevata dalla spaziatura tipografica<sup>22</sup>. Ecco il testo:

Io Heaven figlia di Hagosà, figlia di Berchtì, figlia di Haimanot, figlia di Muluwork,

19 Nel corso dell'esposizione faremo riferimento all'interpretazione che Judith Butler ha dato dell'Antigone nel suo saggio *Antigone's Claim* menzionato in bibliografia: poiché un'esposizione del tenore argomentativo del saggio della filosofa non è possibile in questo luogo, si intendano i rimandi come stimolo alla riflessione. Gli italianisti non si stupiscano per la mancanza del nome di Alfieri: l'orizzonte problematico all'interno del quale si muove il tragediografo astigiano è diverso da quello nel quale ci pare si possa collocare tema e postura di Ghermandi; inoltre l'Antigone di Alfieri perde il suo significato se la si isola dal *Polinice*. Su questi temi si vedano Luciani : 2003 e Masiello : 2003. Per una panoramica sulle declinazioni del mito di Antigone si veda invece Steiner : 1984.

20 Tutte le notizie relative alla cultura, alla storia e alla topografia etiopica sono ricavate da voci dell'*Encyclopedia Aethiopica* (EA) menzionata in bibliografia e di cui si darà ragione solo se di qualche rilievo.

21 Keren, Kärän, secondo EA, e Cheren secondo la toponomastica coloniale italiana, era il secondo centro dell'Eritrea: una città multietnica e multiconfessionale che conobbe particolare sviluppo durante l'occupazione italiana. Da rimarcare come, nonostante quest'ultimo dato, sia rimasta poca traccia nella memoria collettiva italiana di questa località e come quindi la menzione nel testo da parte di Mamma Heaven siapregna di rivendicazione post-coloniale.

22 Estendendo la linea interpretativa di Camilotti: 2012, pp. 148-159, si può dire che Ghermandi non solo in RFP ma anche CMH inverte la prospettiva coloniale di Flaiano che in *Tempo* di uccidere aveva rappresentato la donna africana secondo lo sguardo oggettivante dell'europeo: non solo la donna agisce, come nell'episodio di RFP, ma anche prende la parola e rivendica una propria genealogia infinita. Sul significato dell'assunzione della parola ritorneremo oltre.

figlia di Hirut, figlia di Marta, figlia di Samrawith, figlia di ..., figlia di ...  
Ho deciso di seguirlo.  
Mi avvolgeva da tempo. (CMH)

Anche se il testo non dà indicazioni di regia, i doppi punti di sospensione devono corrispondere ad altrettante pause che possono far intendere sia che l'elenco potrebbe proseguire, presumibilmente secondo la medesima linea di genere, sia che c'è urgenza di dire altro. Da notare che per chi padroneggi l'italiano o altra lingua europea i nomi riportati non tradiscono il genere se non per la ripetizione della parola figlia e per il nome Marta, che tuttavia compare solo alla penultima posizione della serie; questo stesso nome, oltre a rimandare tramite etimologia, non palesata dal testo, all'idea di signora e padrona<sup>23</sup>, ci fa supporre che le donne vengano nominate tramite i loro nomi propri senza menzione dei nomi del gruppo familiare da cui provengono e ciò dà l'impressione di un gruppo familiare allargato in cui tutti sono dotati di una propria forte individualità. Riassumendo si può dire che ciò che viene narrato si presenta come la storia di perentoria affermazione di una donna che si inserisce in una genealogia di donne che provengono da latitudini in cui l'italiano non è la lingua veicolare normale, anche se sotterranei canali assicurano collegamenti segnalati dal nome proprio Marta, familiare alla tradizione giudaico-cristiana. Si tratta quindi di una storia di rivendicazione (*claim*) a una genealogia differente che può ben esser avvicinata alla postura della Antigone di Butler.

Il breve monologo è il resoconto di un'iniziazione alla morte, in parte, anticipata da un dimagrimento che riduce il capo a qualcosa che somiglia a un teschio e, in parte, sottolineata dalla ripetizione del verbo "preparare" nel breve volgere di quattro righe. Ma leggiamo il testo:

La sua mano si è mossa in un gesto di tenerezza "Signora Heaven, non abbia paura. Oggi la operano così una volta per tutte capiamo cosa la fa deperire a vista d'occhio. Dopo potrà tornare a casa". Avrei voluto dirglielo che il motivo era lui, l'inagguantabile desiderio di morire, che mi ha prosciugato per prepararmi a seguirlo. Un male che nessun medico avrebbe potuto trovare o fermare, invece ribadì "Io oggi vado via" e lei spazientita "Basta con queste sciocchezze. Ora ci prepariamo". (CMH)

Non sfugga che, se nella prima occorrenza del predicato *preparare* Mamma Heaven è oggetto, nel secondo è soggetto incluso in un noi affettivamente connotato. Il carattere oggettivante della prima occorrenza di *preparare*, sottolineata dal pronome soggetto *lui*, è solo apparente; l'entità preparante è il desiderio che alberga nel soggetto e quindi si tratta di una istanza che più che alienazione del soggetto tradisce una spaccatura nel soggetto stesso. La spaccatura è risolta attraverso la volitiva assunzione del desiderio

23 Rosa e Volker Kohlheim: Das große Vornamenlexikon, Mannheim, Dudenverlag, 32007, p. 290.

di morire per un male che i medici non possono trovare e che è espressa dal predicato *ribadire* e dall'enfatico uso del soggetto di prima persona singolare col quale si era aperto il monologo. La seconda occorrenza di *preparare* sembrerebbe aprire uno spazio di condivisione attraverso una prima persona plurale che crea una minima comunità potenzialmente animata da comuni intenti la cui realizzazione peraltro riguarda prevalentemente la paziente; infatti il riflessivo o riguarda solo Mamma Heaven oppure ha significato diverso per i due soggetti, visto che l'anziana signora dovrebbe disporsi mentalmente all'operazione e piegarsi alle richieste del personale sanitario, mentre verosimilmente l'infermiera e altro personale medico predisporrebbero materialmente la paziente e se stessi per l'intervento. Lo spettatore può interpretarlo come un tentativo di coinvolgimento emotivo da parte dell'infermiera per indurre la donna a sottoporsi a un'operazione il cui fine tuttavia e singolarmente non è l'eliminazione di una patologia, ma l'individuazione della sua causa.

I luoghi sono anch'essi voci che parlano di realtà diverse. Come si diceva, l'operazione non ha buon esito. La separazione dell'anima dal corpo viene descritta prima con un uso straniante del participio *scomparsa* e poi con una metafora che precisa il dato paesaggistico sopra menzionato:

Sono scomparsa da questa vita facendomi scivolare tra le dita dei medici come la sabbia di Keren. Quella sabbia che non si trattiene e ti lascia un'impalpabile pellicola di polvere sulla pelle. Un solo attimo della loro distrazione e me ne sono scappata con la mia anima, lasciandogli sul tavolo il corpo vuoto. (CMH)

Il participio passato *scomparsa*, spesso usato nella lingua standard come eufemismo per "morto", riacquista il suo significato letterale grazie all'uso della prima persona singolare: la donna scompare da un orizzonte spazio-temporale nel quale non si ritrovava. Sul piano paesaggistico l'altipiano ora è più precisamente caratterizzato dalla presenza di una sabbia tanto sottile da lasciare una pellicola di polvere, quindi una sabbia che non offende l'epidermide. Sul piano fonetico la presenza della sibilante in scivolare, sabbia e scappata induce lo spettatore a ricercare una connessione tra i termini e la può trovare identificando la donna con la sabbia impalpabile della sua terra d'origine. La donna, nel seguito, osserva la sua dolce morte sottolineando nuovamente la dimensione spaziale visto che scappa e lo fa sorridendo, contenta e dispiaciuta di non poter comunicare ai suoi, al ragazzo cui è tanto affezionata e alla fidanzata, che non è stato Dio a strappare le radici dalla vita, ma lei stessa.

In questo punto avviene un cambio di voce. L'infermiera non si capacita dell'esito dell'intervento e il figlio adottivo, si rigira tra le mani il foglio di assenso della paziente a sottoporsi all'intervento, che porta la firma sbilenca di Mamma Heaven: la situazione induce il ragazzo ad intonare "un elogio funebre, come si faceva per gli eroi delle

battaglie, al tempo di Menelik” (CNH). Lo spettatore è portato a pensare all’elogio in forma di canto perché poche righe prima la madre ha rievocato che il figlio da bambino vinceva il pianto cantando “a squarciagola le canzoni degli eroi della guerra di Adwa”. Se all’inizio la madre si era iscritta nella genealogia biologica femminile, ora viene iscritta nella genealogia degli eroi che confermarono con le armi l’identità e l’integrità della patria contro l’aggressore e quindi acquista tratti eroici. Da notare che anche qui inserti di lingua non familiare all’italiano segnalano una storia diversa: la battaglia che significò la pesante sconfitta degli italiani è resa con un lieve effetto straniante attraverso la grafia che rende la vocale scura u con la doppia vu<sup>24</sup>.

Il monologo prosegue con la rievocazione di un’emancipazione culturale voluta dall’alto che porta con sé la negazione della plurivocità. Si tratta del programma di scolarizzazione forzata prescritta dal regime etiope anche per le persone anziane che della capacità di leggere e scrivere probabilmente non avrebbero profittato se non per apporre una firma che avrebbe consentito di ottenere sussidi economici. Mamma Heaven cerca di sottrarsi al proclama che chiama tutti ai corsi serali di scrittura negandosi e segregandosi in casa: cerca di resistere alla tentazione di uscire provata dal desiderio di partecipare alle feste per matrimoni e per battesimi quindi feste della vita convocate a suon di tamburi e alle quali la donna ben volentieri si recherebbe per ballare. La donna finisce per cedere; spinta dall’attrazione viscerale per la danza, sollecitata dall’insistito rullo dei tamburi alla sua porta, esce allo scoperto, consegnandosi così all’educazione coatta.

La figura del maestro Mekonnen, a sua volta un giovane alunno, racchiude in pochi tratti la tensione della difficile convivenza per popolazioni inimicate dalla ragion di stato: se non insegnerà, dovrà accettare di esser arruolato e combattere contro i guerriglieri suoi fratelli; se cercherà di sfuggire da questa tragica situazione, non gli resterà altra strada che la fuga tra i guerriglieri, finendo quindi dall’altra parte della barricata, ma rimanendo all’interno della medesima logica di conflitto. Il giovane maestro potrebbe esser costretto ad abbandonare il servizio scolastico coatto a causa di Mamma Heaven che certamente frequenta la scuola serale, ma lo fa senza rinunciare a controllare la numerosa prole della famiglia allargata che porta con sé a scuola e soprattutto conservando la consuetudine alla comunella tra donne anziane che durante le lezioni conversano “sui mali dell’età e sui rimedi con le erbe, le preghiere, i sacrifici ...” (CMH). Il trasporto della proprio parentado allargato in ambito pubblico aggiunge un altro tratto tipico dell’Antigone di Butler: la messa in discussione di forme verticali di

---

24 L’operazione è significativa se si tiene presente che il film del 1999 di Hailé Gerima porta l’eloquente titolo *Adwa - An African Victory*, mentre nel 2015 Igiaba Scego, altra autrice post-coloniale italiana, nel suo ultimo romanzo ritorna alla grafia Adua più ubbidiente alla tradizione e alla traduzione accomodante coloniale italiana. Non abbiamo elementi per valutare se Gabriella Ghermandi nella sua performance rilevi e riveli foneticamente la differenza.

parentela. Il conflitto tra la cocciutaggine istintiva di Mamma Heaven e il dovere per il quale è stato preceettato il giovane studente può esser risolto solo attraverso l'intervento dei "più rispettati Anziani di Keren" (CMH). La società patriarcale tradizionale si muove affinché la donna possa emanciparsi dalla stessa società tradizionale che non prevedeva l'alfabetizzazione<sup>25</sup>:

... fecero la spola tra una casa e l'altra.  
Vestito bianco, gabi sottile sulle spalle e bastone, segni inequivocabili che fungevano da pacificatori in un pericoloso scontro.  
Infine Mekonnen tornò a insegnare e Mamma Heaven imparò, anche grazie alla mia continua insistenza (CMH)

Strutturalmente la voce del clan in forma astuta ha la meglio sulla logica dello Stato e quindi sembra volgere in commedia dai profondi significati politico-sociali la materia tragica dell'altrettanto politico dramma di Antigone<sup>26</sup>. Ma scendiamo nelle viscere del testo. Di nuovo prende voce una parlata diversa dall'italiano: nel *gabi* intuimo una sorta di mantello. Il bianco, pur consci della relatività del codice simbolico dei colori, ci dà l'impressione di solennità e pace confermata dal ritmo di una vita comunitaria di quartiere regolata, oltre che dall'autorità degli anziani, da rapporti diretti che si riconoscono nel far spola tra una casa e l'altra.

La vicenda sfocia dunque nella conquista da parte di Mamma Heaven della scrittura e del libretto per le razioni, le quali vengono festeggiate con una serie di oggetti preceduti dall'espressività del corpo: "danze, riso, carne". La conquista della scrittura tuttavia non dà solo sicurezza dell'alimentazione: significa anche possibilità di evitare il degrado della donna da soggetto libero di scegliere la persona con la quale condividere l'atto sessuale a prostituta che avrebbe dovuto concedersi a militari forse provenienti dal medesimo gruppo visto che i "padri stavano metà nell'esercito etiope e metà tra i guerriglieri eritrei e tigrini" (CMH), attivando dinamiche che possiamo immaginare simili a quelle che minacciavano di coinvolgere il giovane maestro Mekonnen:

Nei mesi più terribili della guerra, quando i soli rumori su Keren erano quelli dei cannoni (...) quando tutte le nostre madri vivevano facendo le prostitute per i militari e i nostri padri stavano metà nell'esercito etiope e metà tra i guerriglieri eritrei e tigrini (...) Mamma Heaven ci portava via, ad Asmara. Otteneva i lasciapassare per

25 Effettivamente durante l'epoca della rivoluzione si registrarono conflitti legati al fatto che il nuovo ordine violava consolidate consuetudini come la concessione del diritto di parola solo agli anziani in quanto dotati di esperienza. Si veda EA, s.v. Gerontocracy. Con queste conoscenze di fondo il monologo si potrebbe presentare quindi come una proposta della una revisione della tradizione nel rispetto della stessa.

26 Uno degli obiettivi del saggio di Judith Butler sull'Antigone è sottolineare il carattere profondamente politico del dramma di Sofocle contro le interpretazioni che vorrebbero addomesticare la voce e l'azione di Antigone.

superare i blocchi militari riempiendo moduli con decine di firme e firme e firme.  
Firme che ci hanno salvato la vita.

La firma dava a Mamma Heaven la possibilità di ottenere salvacondotti che portarono in salvo all'Asmara la famiglia allargata che accudiva con affetto.

Alla fine scopriamo che la causa del desiderio di morte di Mamma Heaven è da ricercare in una profonda disarmonia dovuta alle divisioni etniche:

Ho deciso di morire. Sai, su questa terra non ho più posto. In Eritrea non mi fanno entrare perché i miei genitori sono Etiopi, in Etiopia non mi fanno entrare perché sono nata in Eritrea. Qui ...! Qui lo sai com'è. Non sono considerata come un essere umano con tutta la sua dignità. Al massimo posso esser considerata con umanità "una brava donna di servizio". Non ho un posto e la mia terra la posso raggiungere solo con il pensiero. Ho provato dolore. Troppo dolore per la nostra terra cosparsa di sangue, costretti a vivere come nemici, noi fratelli, figli di un'unica madre, una signora di tremila anni, la Terra degli Habescià. Ho provato troppo dolore per non avere un luogo da chiamare casa e così ho deciso di andarmene e di venire di qua. Sono sicura che ora una casa la troverò. Voglio andare a vivere ad Ankobar, la terra dei miei avi. Forse ora troverò Pace.

Come non leggere in queste righe non solo la critica alle assurdità delle guerre tribali inter-etniche, ma anche una eco della critica dell'astrattezza dei confini tracciati sulla base del reticolo delle coordinate geografiche che fin dai tempi del trattato di Tordesillas del 1494 per la spartizione di un Nuovo mondo non ancora cartografato giunge allo *scramble for Africa*, passa per la conferenza di Berlino del 1884-5 e sopravvive anche ai giorni nostri? Il recupero formale della fonetica originale di ciò che i colonizzatori di un tempo chiamarono Abissini può esser interpretata, dopo la riscrittura di Adua in Adwa, come un ulteriore e più forte atto di *writing back* di fronte alla presunzione della cultura occidentale e indica nella stessa direzione della protesta sostanziale appena commentata: infatti il termine Habescià, presente con modeste modulazioni nella lingua ge'ez, in amarico e in tigrino, indica, più che un'etnia omogenea, un gruppo di popoli caratterizzati dall'uso di lingue imparentate e da contiguità territoriale e quindi, pur senza riconoscibile marca esplicita nel testo, può ben fungere da emblema di una convivenza corale unitaria pur nella diversità<sup>27</sup>. La menzione di Ankobar, città che per un periodo di tempo durante l'epoca coloniale fu il centro politico più importante del Corno d'Africa ma che, a quanto sappiamo, mai si sedimentò in forma diffusa nell'immaginario coloniale italiano, risponde implicitamente a chi, oltre a sovrapporre la propria fonetica a toponimi ed etnonimi, impone la voce della propria geografia disegnando la mappa politica attorno ai centri di interesse per l'impero coloniale e

27 La storia dei termini *abissinia* è tormentata: come il toponimo "Terra di Pwnt / Punt", intorno al secondo millennio prima di Cristo, probabilmente indicava una regione compresa tra l'attuale Yemen e il Corno d'Africa; inoltre la sua storia si intreccia con quella di Etiopia. Cfr. EA, s.v. *abyssinia* e *pwnt*.

ignorando completamente la cultura e le strutture materiali locali<sup>28</sup>. Infine il fatto che si parli di terra e non di stato o paese contiene tratti semantici che rimandano al suolo come base per la generazione di vita che in certo modo era stato anticipato da Mamma Heaven quando aveva motivato la sua ostilità all'educazione forzata sostenendo che in lei non poteva "germogliare" alcun frutto. La pratica smentisce la perplessità espressa tramite metafora biologica e la protagonista lo conferma nella chiusa.

Siamo a poche battute dalla fine della performance. Mamma Heaven parla con la fidanzata del figlio adottivo e le chiede di comunicare a questi che lui aveva ragione nell'invitarla ad imparare a scrivere e insiste affinché gli faccia sapere che lo dice ridendo con "un riso lieve che sale (...) dal diaframma" (CMH), un riso viscerale, diremmo noi, come la voglia di danzare e di abbracciare i mille colori della vita. Il volto della madre è ora ritornato florido e la donna saluta la ragazza con frasi che mescolano l'italiano a frammenti in una lingua diversa<sup>29</sup>. Una donna consegna a una donna un messaggio di speranza che passa attraverso la scrittura cominciando da quella che viene utilizzata per affermare la propria identità: la firma. Questo messaggio deve arrivare attraverso Ghennet al soggetto maschile che per primo aveva sostenuto la necessità dell'affermazione attraverso la scrittura.<sup>30</sup> Potremmo interpretare l'ultimo passo come un'implicita dichiarazione di poetica pronunciata da una donna e indirizzata a una donna affinché la comunichi a un uomo cioè una dichiarazione che travalichi i limiti di genere e che ponga la lingua al servizio dell'affermazione pacifica della propria identità al fine di godere dei più elementari beni della vita: il proprio corpo, che deve muoversi al ritmo della danza e non concedersi ad altri in forme alienanti, e la comune consumazione del cibo. Ormai passato ad altra vita, il soggetto femminile di questo imperativo etico invita a un dialogo tra le generazioni, i generi e i popoli: questo il messaggio che percorre l'intonazione di un canto corale rispettoso delle individualità nonostante sia una la voce che leva e dirige le linee melodiche delle singole voci.

#### 4. UNA PERFORMATIVITÀ MODULATA

28 Per la relazione tra cartografia e rappresentazione letteraria si veda Stockhammer: 2007, pp. 50-57 e 71-79. Per quanto riguarda l'importanza di Ankobar e la conservazione del suo carattere rurale nonostante la relativamente alta densità di abitanti (10000) e il peso che ebbe come centro politico della regione del Säwa si veda la voce Ankobär in EA. Se la vocazione rurale della località sia presente nell'apposizione "mia terra" non può esser detto dato che il tema non viene ripreso nel testo.

29 Sulla relazione tra vocalità, maternità, unicità e distinzione si veda Cavarero : 2003, pp. 181-230.

30 Si rimanda ancora a Judith Butler : 2001 per la connessione di azione, performance, fondazione e postura politica.

I due testi, da noi esaminati con diverso grado di profondità, si caratterizzano per la messa in scena della revisione del passato coloniale italiano<sup>31</sup>: voci narranti vengono accolte nei testi di Gabriella Ghermandi che in questo modo non solo scrive contro la versione della recente storia della politica estera italiana che ufficialmente ha avuto corso legale e ha determinato l'immaginario collettivo italiano, ma scrive dando voce a coloro che non hanno avuto la possibilità di esprimersi.

Dai ringraziamenti del romanzo sappiamo che l'autrice, lungi dal ritenere che il romanzo sia solo opera sua, si propone come raccoglitrice di voci che si sono costituite in una variegata e spontanea collaborazione coordinata dalle intenzioni dell'autrice: un amico dona *Tempo di uccidere*, un'amica ha spronato, lo storico Nicola Labanca ha fornito spiegazioni di carattere storico-militare, ma soprattutto, diciamo noi, ci sono "l'amico fraterno Zeleke Eresso" che ha "scritto le lettere di Bekelech in amarico (...) e l'amico fraterno Gebre Iasu Gofru per aver(mi) composto in amarico il poema conclusivo." (RFP, 253). Il testo si presenta come *performance* collettiva che si sostanzia di racconti cui l'autrice ha prestato ascolto e penna, dando loro rilievo secondo la logica della prospettiva esistenziale e autoriale di Mahlet.

Anche la narrazione teatrale mobilita più soggettività su più piani. Abbiamo già rilevato come al suo interno ci siano diverse voci che presentano diverse istanze di liberazione. Oltre il piano enunciativo lo spettacolo vede la partecipazione di musicisti provenienti da varie tradizioni culturali che con il loro colore musicale contribuiscono a uno spettacolo corale; anche il pubblico ha una sua funzione perché non è solo spettatore passivo, ma anche come fruitore compartecipe della cultura rappresentata che si suppone venga distribuita da altri agenti-attori, che vanno a moltiplicare il numero delle voci presenti nell'operare di Ghermandi. Lo spettacolo

... si svolge con canti e accompagnamento musicale. Nel mezzo dello spettacolo, quando nella storia *Mamma Heaven* raggiunge l'obiettivo e impara a firmare, c'è un momento di condivisione del pane tradizionale etiope con il pubblico. Se esistono le condizioni alla fine dello spettacolo si serve anche il *The* con le spezie. Il racconto è preceduto da una piccola narrazione sulla famiglia di Gabriella Ghermandi, italo-etiope, del periodo del colonialismo italiano e dalla legge sul *Madamismo* che divide la sua famiglia, del suo arrivo in Italia alla fine degli anni 70 e della sua presa di consapevolezza della sua appartenenza all'Etiopia e all'Eritrea.<sup>32</sup>

della voce si perpetuerebbe, secondo Cavarero anche nel più autorevole rappresentante del pensiero della *differance*, in Derrida che condannerebbe la voce come scenario dal quale nascerebbe la metafisica della presenza: ma secondo la

31 A proposito di messa in scena val la pena leggere De Franceschi : 2013 su cinema italiano e questione post- coloniale

32 Dalla presentazione dello spettacolo nel sito di Gabriella Ghermandi (ultima consultazione 24.02.2016).

filosofa italiana si tratterebbe di una voce fittizia in quanto Derrida tematizza la voce che ascoltando se stessa è presente a se stessa. Cavarero traccia una linea di pensiero alternativo a quella or ora delineata rilevando Eco, toccando il melodramma e la sua accentuazione della materialità della voce non significante e passando per Stefan Rosenzweig e Emmanuel Levinas, che, per vie diverse metterebbero al centro della loro riflessione la parola contro il pensiero astratto, il primo, e il volto dell'altro, il secondo. Secondo Cavarero tuttavia si dovrebbe andare oltre e giungere a un riconoscimento della voce e soprattutto della voce individuale della madre; una voce che sa coniugare ritmo, musica e semantica nel rapporto individuo col figlio<sup>33</sup>. Nel testo di Gabriella Ghermandi troviamo una madre che rompe con le categorie di parentela tramandate dalla tradizione patriarcale occidentale: una madre che parla con i figli adottivi e soprattutto che consegna alla figlia adottiva il suo invito a lasciare la propria inconfondibile traccia, una traccia che destabilizza l'ordine costituito.

Si potrebbe sostenere che la visione presentata da Ghermandi sia ottimistica e che il racconto si risolva in un astratto imperativo etico: conquistate la parola e vi emanciperete! Tuttavia non si deve dimenticare che il testo lavora per rapide pennellate cariche di una storia cui solo allude, come i conflitti sanguinosi e umilianti per un confine che non si può tracciare per i millenni di storia di una solida terra madre per quanto fine come sabbia, che, se riattivassimo l'etimologia di Marta-Signora-Padrona, vuole ridiventare padrona di se stessa. L'autrice, attrice, cantante mette in scena una vicenda alla quale il pubblico è chiamato a partecipare di pancia, seppur in misura minima. Seguendo la tipologia del narratore proposta da Benjamin, nella narrazione di esperienze ci si potrebbe aspettare una penetrazione più profondità nella vita del popolo degli Habesciá; quale tipo di esperienza e quale ammaestramento possiamo trarre quindi dalla *performance* di Gabriella Ghermandi? Anzitutto, sul piano della forma, possiamo ricavare la riattivazione della funzione del narratore come traduttore di esperienze all'interno di una cerchia i cui membri sono caratterizzati da una prossimità spaziale, che Benjamin, nel saggio da noi menzionato, dava per perduta; mentre, in secondo luogo, sul piano dei contenuti la scarsità delle determinazioni di luoghi e persone, che può lasciare perplessi, forse può esser intesa come un invito rivolto al pubblico affinché proceda nella direzione avviata dall'autrice in un'autonoma ricerca di mezzi per fluidificare confini attraverso la conquista della parola.

Forse oggi più che mai appare urgente ascoltare traduttori di esperienze che viaggino tra diversi orizzonti e aprano la strada verso la profondità di diverse culture e pare che

33 Si rimanda a Cavarero : 2003, pp. 189-199, ma, pur nella discutibilità o parzialità dell'interpretazione del mito di Eco e del melodramma tutto il testo è importante dal nostro punto di vista. Convincente il capitolo conclusivo su Derrida, che contiene una riflessione sul nome proprio che andrebbe sviluppata e che comunque offre la possibilità di rilevare ulteriormente il valore del significato della propria firma come segno di identità politica in contesto di guerra civile.

uno strumento particolarmente efficace sia l'oralità corale; nel caso concreto da noi analizzato, una maggior articolazione dei contenuti e una ricorsività che porti a un più chiaro ispessimento di oggetti-chiave esporrebbe il lettore a un più sicuro viaggio dall'*intentio lectoris* al gioco tra *intentio operis* e *intentio auctoris*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV., *Encyclopedia Aethiopica*, Wiesbaden, Harrasowitz, 2003-2013.

Asmuth, B., "Monolog, monologisch", *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, edito da Gert Ueding, Vol. 5, Niemeyer, Tubinga, 1972, colonne 1458-1476.

Barbarulli, C. e Ghermandi, G., *In Etiopia condividiamo le narrazioni* Internet. 19-04-16. <<http://www.societadelleletterate.it/2013/04/3473/>>.

Benjamin, W., "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows" (1936), *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften*, II, 2, Francoforte s. M., Suhrkamp, 1991, pp. 438-65.

Butler, J., *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*, New York, Columbia University Press, 2001.

Camilotti, S., *Ripensare la letteratura e l'identità. La nuova narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*, Bologna, Bononia University Press, 2012.

Cavarero, A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2013.

Comberiat, D., *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Roma, Caravan edizioni, 2009.

De Franceschi, L. [a cura di], *L'Africa in Italia. Per una cronostoria postcoloniale del cinema italiano*, Roma, Aracne, 2013.

Ghermandi, G., Internet. 19-04-16. <<http://www.gabriella-ghermandi.it>>.

Ghermandi, G., intervento all'incontro "Dal Monferrato al mondo passando per l'Etiopia", 3 ottobre 2015, Internet. 19-04-16.

<<https://www.youtube.com/watch?v=UWwASmpqzxE>>.

Ghermandi, G., *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007.

Ghermandi, G., Un canto per Mamma Heaven, Internet. 19 04-16. <[http://www.gabriella-ghermandi.it/?qq=spettacoli:un\\_canto\\_per\\_mamma\\_heaven](http://www.gabriella-ghermandi.it/?qq=spettacoli:un_canto_per_mamma_heaven)>.

Gnisci, A., [a cura di], *Nuovo planetario italiano, Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (En), Città Aperta, 2006.

Kopf, M., *Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera*, Francoforte s. M., Brandes & Apsel, 2005.

- Luciani, P., "Cose d'affetto e terribili: l'Antigone", *La rassegna della letteratura italiana*, anno 107, serie IX, N. 2, luglio-dicembre 2003, pp. 467-479.
- Martín Clavijo, M., *El monólogo en el teatro de Stefano Benni*, Siviglia, ArCiBel Editores, 2009.
- Masiello, V., "Il Polinice e la fondazione della problematica tragica alfieriana", *La rassegna della letteratura italiana*, anno 107, serie IX, N. 2, luglio-dic. 2003, pp. 457-466.
- Moll, N., "Migrantenliteratur in Italien und in Europa: Modelle im Vergleich", *Neohelicon*, XXXV, 2008 (a), 1, pp. 73-82.
- Moll, N., "Il rinnovamento viene da "fuori"? L'apporto degli scrittori migranti alla letteratura italiana contemporanea", in Camilotti Silvia [a cura di], *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna, 2008 (b), pp. 29-46.
- Moll, N., *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Bologna, Pàtron, 2014.
- Portelli, A., *Regina di fiori e di perle. Gabriella Ghermandi*, Internet. 24-02-16. <<http://alessandroportelli.blogspot.co.at/2008/05/regina-di-fiori-e-di-perle-gabriella.html>>.
- Rossi, M., *Il nome proprio delle cose. Oggetti narranti in opere di scrittrici postcoloniali italiane*, Francoforte s. M., Peter Lang, 2015.
- Sinopoli, Franca, [a cura di], *Postcoloniale italiano: tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.
- Steiner, G., *Antigones*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1984.
- Stockhammer, R., *Kartierung der Erde*, Monaco, Fink, 2007.