

# Contronarrazioni e nuove estetiche nell'Italia contemporanea. La produzione letteraria di Ubax Cristina Ali Farah\*

di Caterina Romeo

Ubax Cristina Ali Farah<sup>1</sup> è indubbiamente una delle voci più significative e originali della letteratura italiana postcoloniale<sup>2</sup>, della letteratura africana italiana e della letteratura della diaspora somala. Nata a Verona da padre somalo e madre italiana, ma cresciuta a Mogadiscio, nel 1991 fugge in Ungheria, dopo la caduta di Siad Barre e lo scoppio della guerra civile, per poi approdare in Italia, prima a Verona e poi a Roma nel 1997. Qui inizia l'attività di scrittrice, pubblicando racconti, poesie e due romanzi, e contemporaneamente insegna lingua e cultura somala presso l'Università di Roma Tre dal 2009 al 2013. Nel 2014 si trasferisce a Bruxelles, dove tuttora risiede e lavora.

Al centro della produzione letteraria di Ali Farah sono la diaspora somala, la vita dei rifugiati somali in Italia (e altrove), e il fragile senso di identità delle seconde generazioni, che ereditano dai genitori un rapporto conflittuale con la terra d'origine, ma che allo stesso tempo intrattengono una relazione difficile anche con la terra di adozione per motivi legati – non soltanto – alla loro dif-

\* Alla pubblicazione del secondo romanzo, *Il comandante del fiume*, nel 2014, l'autrice ha cambiato la grafia italiana del proprio nome, da Ubax a Ubah (la x finale si pronuncia come un'aspirazione). Questa scelta è stata operata dalla scrittrice per una questione di coerenza con il modo in cui scrive la traslitterazione italiana del proprio cognome, Ali Farah, che in somalo è invece Cali Faarax. Attraverso questa nuova traslitterazione del proprio nome completo, Ubah Cristina Ali Farah segnala che l'ultima lettera del proprio nome e cognome si pronuncia nello stesso modo, cioè come un'aspirazione. Per motivi affettivi, io mi attengo alla grafia originale. Ringrazio l'autrice per avermi fornito questa spiegazione.

1. Ubax Cristina Ali Farah ha vinto il Premio nazionale "Lingua Madre" con il racconto *Madre piccola* nel 2006 e il Premio "Elio Vittorini" per il romanzo *Madre piccola* nel 2008. Nel 2016 ha conseguito un dottorato di ricerca in Africanistica presso l'Università di Napoli "L'Orientale", con una tesi sul teatro popolare somalo. Al momento la scrittrice sta lavorando alla stesura del suo terzo romanzo.

2. Per una periodizzazione della letteratura della migrazione e della letteratura postcoloniale italiana, si veda C. Romeo, *Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, in *La letteratura italiana e l'esilio*, a cura di A. Asor Rosa, numero monografico della rivista "Bollettino di italianistica", n.s., VIII, 2011, 2, pp. 381-407. Per una teorizzazione sul postcoloniale italiano, si veda *L'Italia postcoloniale*, a cura di C. Lombardi-Diop, C. Romeo, Le Monnier-Mondadori, Firenze 2014.

ferenza somatica. La contemporaneità in cui la scrittrice ambienta i propri romanzi e racconti è strettamente collegata alla storia della Somalia: ad un passato prossimo – quello della guerra civile e delle sue nefaste conseguenze – e ad un passato remoto – quello della colonizzazione italiana in Somalia e dell’Amministrazione fiduciaria italiana della Somalia (AFIS, 1950-1960), che ha condotto poi all’indipendenza del paese, alla presa del potere da parte di Siad Barre, al suo spodestamento e alla guerra civile che, come appare chiaro nel *Comandante del fiume*<sup>3</sup>, informa profondamente anche la vita dei somali in diaspora. Le lacerazioni del presente appaiono collegate a quelle del passato, le ferite individuali sono le ferite di un popolo intero. L’intersezione tra il livello individuale e quello collettivo è resa soprattutto attraverso una narrazione corale e polifonica dal basso, avvalendosi della quale i personaggi costruiscono la Storia (con la S maiuscola) attraverso le proprie storie. A partire dalle strategie narrative utilizzate (oralità, mancanza di linearità), la scrittura di Ali Farah sottolinea come tali controstorie mettano in discussione il concetto di storia universale e, allo stesso tempo, contribuiscano a riscrivere la narrazione ufficiale.

Già dagli albori della sua carriera letteraria, Ubx Cristina Ali Farah prende posizione su questioni importanti, come ad esempio il modo in cui inizialmente la critica ha accolto la letteratura della migrazione – prima fase della letteratura postcoloniale italiana – non riconoscendole lo *status* letterario che merita e non comprendendo la portata culturale del fenomeno. I primi testi, le autobiografie collaborative scritte da autori stranieri in collaborazione con curatori italiani, sono stati

per lo più accolti come interessanti documenti sociologici, testimoni di una nuova era, e non come precursori di un movimento in salita verso un’acquisizione progressiva in cui i singoli protagonisti, fatto tesoro dell’esperienza che attraverso la frattura li obbligava a prendere atto di sé, lavoravano per una rivitalizzazione linguistica e culturale<sup>4</sup>.

Così come le migrazioni a livello sociale sono spesso considerate arrivi indesiderati o pericolose invasioni, allo stesso modo, afferma Ubx Cristina Ali Farah, al termine “migrante” riferito alla letteratura non viene mai attribuita una connotazione positiva; esso invece denota sempre «la rievocazione di un’assenza, del carattere deturpante dell’esilio, piuttosto che la ricchezza della metamorfosi e del viaggio»<sup>5</sup>. I migranti e le seconde generazioni, invece, offrono un contributo culturale e letterario molto importante che riflette i cambiamenti sociali avvenuti in Italia negli ultimi trent’anni attraverso nuovi linguaggi, nuove poetiche e nuove estetiche.

Ubx Cristina Ali Farah pubblica il suo primo racconto, *Interamente*, nel 2003 sulla rivista “El Ghibli”<sup>6</sup>, che contiene *in nuce* molti degli elementi che poi diven-

3. U. C. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, 66thand2nd, Roma 2014.

4. U. C. Ali Farah, *Dissacrare la lingua*, in “El Ghibli. Rivista online di letteratura della migrazione”, 2005, n. 7, in [http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&iissue=01\\_07&section=6&index\\_pos=3.html](http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&iissue=01_07&section=6&index_pos=3.html), (ultima consultazione 7 marzo 2017).

5. *Ibid.*

6. U. C. Ali Farah, *Interamente*, in “El Ghibli. Rivista online di letteratura della migrazio-

teranno ricorrenti nella sua narrativa (la guerra civile, la diaspora, la maternità). Il breve racconto è per lo più ambientato in Somalia allo scoppio della guerra civile, con riferimenti all'infanzia della protagonista e alla quotidianità prima della guerra. Su questi temi, anche se con riferimenti autobiografici più espliciti, Ali Farah torna molti anni dopo, nel 2016, nel racconto memoiristico *Il fiore del dattero* (si veda più avanti).

Il racconto *Madre piccola* vince nel 2006 la prima edizione del concorso letterario "Lingua Madre. Racconti di donne straniere in Italia"<sup>7</sup>. Ambientato alla Stazione Termini di Roma, luogo centrale della diaspora somala nella capitale, questo racconto contiene *in nuce* elementi e tematiche che divengono cruciali nel romanzo omonimo pubblicato l'anno seguente: la centralità delle donne e il loro ruolo nella diaspora somala, la storia della Somalia ricostruita a partire dalle storie individuali, il colonialismo italiano e il razzismo postcoloniale, il rapporto spesso difficile tra i somali in diaspora. Come il romanzo *Madre piccola*<sup>8</sup>, anche questo racconto presenta una narrazione circolare con forti caratteristiche di oralità, in cui la voce narrante si rivolge a un'interlocutrice che però resta silenziosa.

L'analisi che presento di seguito non può riguardare l'intera produzione dell'autrice per evidenti limiti di spazio. I testi inclusi sono quelli a mio giudizio più significativi: il primo romanzo, *Madre piccola* (2007), incentrato sulla diaspora somala e sulle comunità che tale diaspora ha prodotto; il racconto *Rapdipunt*<sup>9</sup> (2004) e il secondo romanzo *Il comandante del fiume*<sup>10</sup> (2014), sul processo di costruzione di identità delle seconde generazioni di origine somala in Italia e sul difficile rapporto che esse intrattengono tanto con le prime generazioni, e quindi con il loro passato, quanto con la terra in cui sono state trapiantate, dove sono di frequente marginalizzate e razzializzate; e infine, il racconto memoiristico *Il seme del dattero*<sup>11</sup> (2016), che, attraverso espliciti riferimenti alla biografia dell'autrice, rievoca non soltanto la vita in Somalia ma anche il momento della fuga e il passaggio a un nuovo contesto geopolitico, con tutte le profonde fratture che ne conseguono.

ne", 2003, n. 2, in [http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=00\\_02&section=1&index\\_pos=4.html](http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=00_02&section=1&index_pos=4.html) (ultima consultazione 7 marzo 2017).

7. U. C. Ali Farah, *Madre piccola*, in *Lingua madre Duemilasei. Racconti di donne straniere in Italia*, a cura di D. Finocchi, Edizioni SEB 27, Torino 2006, pp. 91-6. Così l'autrice spiega il significato dell'espressione "madre piccola": «Il titolo *Madre piccola* è legato al significato della parola *habaryar* che in somalo significa zia materna e che letteralmente tradotto vuol dire "madre piccola". In somalo si usa rivolgersi ai nipoti chiamandoli "zia/zio". *Habaryar* è il modo con cui la zia si rivolge alla nipote» (corrispondenza email con l'autrice, 31 gennaio 2017).

8. U. C. Ali Farah, *Madre piccola*, Frassinelli, Roma 2007. Di questo romanzo è stata pubblicata la traduzione inglese: U. C. Ali Farah, *Little Mother*, Indiana University Press, Bloomington 2011.

9. U. C. Ali Farah, *Rapdipunt*, in *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*, a cura di T. Morosetti, numero monografico di "Quaderni del '900", n. 8, 2004, pp. 127-30. Anche questo racconto è uscito in traduzione inglese: U. C. Ali Farah, *Punt Rap*, in *Other Italies/Italy's Others*, ed. by T. Pandiri, doppio numero monografico di "Metamorphoses", XIV, 2006, 1-2, pp. 276-80.

10. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit.

11. U. C. Ali Farah, *Il seme del dattero*, in *Partire è breve, arrivare è lungo. Racconti dall'altra parte del mare*, a cura di S. Vinci, L. Zanfrini, Agra, Roma 2016, pp. 27-65.

I  
*Madre piccola*

Nel 2007 esce il romanzo d'esordio di Ubx Cristina Ali Farah, *Madre piccola*, testo centrale nella produzione dell'autrice e nella letteratura postcoloniale italiana e romanzo della diaspora somala per eccellenza. Il testo è incentrato sull'importanza di preservare e trasmettere le memorie individuali per costruire una memoria collettiva, e le storie dei personaggi nel presente si dipanano a partire dalla Storia del passato, attraverso riferimenti a eventi più recenti – la dittatura di Siad Barre, la sua caduta, la guerra civile e la diaspora che da essa ha avuto origine – ma anche ad eventi più lontani che legano indissolubilmente il destino della Somalia a quello dell'Italia, come la colonizzazione italiana e il periodo dell'AFIS<sup>12</sup>. Attraverso una narrazione polifonica – tramite le voci delle due cugine Barni e Domenica Axad, e del marito della seconda, Taageere, ma anche attraverso la presenza nei loro racconti di una pluralità di altri personaggi – il romanzo narra la vita delle comunità somale in varie parti del mondo. L'assenza di una struttura lineare e la mancata sequenza cronologica riproducono a livello narrativo i processi della memoria con i suoi continui spostamenti sull'asse temporale, promuovendo un'idea di preservazione della memoria e di narrazione della Storia dal basso.

L'autrice deriva il proprio uso dell'oralità nel romanzo – digressioni, disomogeneità della narrazione, interlocuzione diretta con l'ascoltatore, strategie per mantenere viva l'attenzione – dalla tradizione somala: tale uso permette alla scrittrice di mantenere saldo il proprio legame con la terra di suo padre da cui è fuggita nel 1991 e allo stesso tempo costituisce il tentativo dell'autrice di riavvicinare lo scrittore alla propria funzione sociale che in "Occidente" ha perso<sup>13</sup>. Ma Ali Farah mette anche in guardia i lettori da un generale processo di esotizzazione dell'oralità, spesso identificata nelle culture occidentali con il continente africano *tout court* e con un astratto concetto di "tradizione" perpetuamente uguale e immutata, dichiarando invece di essere interessata alla reinterpretazione dell'oralità nel contesto diasporico contemporaneo della cultura somala<sup>14</sup>.

L'impronta dell'oralità è visibile anche a partire dalla struttura dei capitoli, articolati sotto forma di dialoghi con muti interlocutori che ascoltano le narrazioni rispetto alle quali essi occupano una posizione periferica. Tali interlocutori

12. Per uno studio dei rapporti tra Italia e Somalia durante la colonizzazione e l'AFIS, si vedano, tra gli altri: A. M. Ahad, *I "peccati storici" del colonialismo in Somalia*, in "Democrazia e diritto", XXXIII, 1993, 4, pp. 217-50; A. M. Morone, *L'ultima colonia. Come l'Italia è tornata in Africa 1950-1960*, Laterza, Roma-Bari 2011; G. P. Calchi Novati, *L'Africa d'Italia. Una storia coloniale e postcoloniale*, Carocci, Roma 2011.

13. L'autrice afferma: «Considero la letteratura come una melodia a più voci che lo scrittore orchestra in maniera funzionale nella società, nel senso che lo scrittore restituisce alla società quello che da lei riceve». Cfr. D. Comberiat, *Nodi che non si sciolgono. La narrativa di Cristina Ubx Ali Farah*, in Id., *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Caravan Edizioni, Roma 2009, pp. 45-66: 66.

14. Cfr. U. C. Ali Farah, *Parole di latte, parole di terra. Conversazione con Ubx Cristina Ali Farah*, a cura di A. Ciampaglia, in [http://www.adonebrandalise.info/trickster/doku.php?id=seconde\\_generazioni:ubax\\_parole](http://www.adonebrandalise.info/trickster/doku.php?id=seconde_generazioni:ubax_parole) (ultima consultazione 30 gennaio 2017). Il link non è più disponibile.

comprendono una giornalista, un mediatore culturale e una psicologa, figure che fino a qualche anno prima hanno dato una voce ufficiale ai migranti attraverso il loro ruolo di co-autori nei testi collaborativi che caratterizzano la prima fase della letteratura della migrazione<sup>15</sup>. Il fatto che ora il processo di narrazione prescindia dalla loro partecipazione e non preveda la loro autorizzazione segnala non soltanto un passaggio generazionale nella scrittura italiana postcoloniale e un'autorità fondata su una più forte autorialità, ma anche un profondo cambiamento nella società, nella letteratura e nella cultura italiane<sup>16</sup>.

Il romanzo si apre con le parole in somalo «*Soomaali baan ahay*, come la mia metà che è intera»<sup>17</sup>, introducendo già da subito il plurilinguismo che caratterizza questo romanzo e la scrittura di Ali Farah tutta<sup>18</sup>. Tale incipit (che è anche la conclusione del capitolo), un verso della poesia *Soomaali baan ahay*, scritta nel 1977 dal poeta somalo Cabdulqaadir Xirsi Siyaad, pone fin dall'inizio il tema centrale del romanzo, quello dell'identità somala, messa a dura prova prima dalla divisione in clan che ha portato alla guerra civile e poi dalla diaspora, che tale divisione ha rafforzato piuttosto che indebolito. La simultanea presenza di diverse lingue nella narrazione – italiano, somalo, parole somale di chiara derivazione italiana – non è volta a creare incomprensione (l'autrice fornisce un glossario alla fine del testo) quanto piuttosto a mostrare come la diaspora abbia disseminato identità in cui la storia più recente della Somalia convive con la storia coloniale e con quella più antica del paese. La commistione prima ancora di essere linguistica è culturale: attraverso il modo in cui la narrazione è strutturata, l'autrice riproduce in italiano scritto le storie che ha ascoltato raccontare in somalo dalle donne della diaspora<sup>19</sup>. Il risultato è una scrittura transnazionale intrisa di oralità, una lingua italiana permeata dalla lingua somala, un modo di raccontare in lingua (prevalentemente) italiana con una struttura del racconto (prevalentemente) somala.

Dei tre personaggi cui è affidata la narrazione, Barni vive a Roma e fa l'ostetrica, Domenica Axad (alter ego dell'autrice), dopo aver girovagato per molti paesi, approda a Roma dove si ricongiunge con Barni, cugina amatissima, men-

15. Sulle scritture collaborative nel primo periodo della letteratura postcoloniale italiana e sui rapporti di potere tra narratori e curatori che tali narrazioni pongono in essere, si veda C. Romeo, *Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiografie collaborative*, in "Between", V, 2015, 9, pp. 1-28; C. Lombardi-Diop, *Dall'oralità alla scrittura e dalla scrittura all'oralità. La nascita di una tradizione narrativa africana in lingua italiana*, in "Africa e Orienti. Rivista di studi ai confini tra Africa Mediterraneo e Medio Oriente", III, 2005, pp. 98-108.

16. Sul passaggio generazionale nella letteratura italiana postcoloniale e sui cambiamenti sociali che la presenza di questi interlocutori muti segnala, si veda C. Lombardi-Diop, *Mother and "Daughter Tongues": Creativity and Constraints*, in *Women Writers from the Red Sea*, intervento letto al Convegno "The Changing Face of the Mediterranean: Migrant Women's Creativity & Constraints" ("Il Mediterraneo cambia volto: creatività e confini delle donne migranti"), Casa Internazionale delle Donne e Centro Studi Americani, Roma, 31 marzo-2 aprile 2009 (testo non pubblicato).

17. Ali Farah, *Madre piccola*, 2007, cit., p. 1.

18. Per una riflessione sull'uso della lingua in scrittori e scrittrici che provengono da ex colonie italiane, e che quindi hanno un rapporto postcoloniale diretto con l'Italia, e in particolare sul plurilinguismo di Uba Cristina Ali Farah, si veda G. Negro, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Franco Cesati Editore, Roma 2015.

19. Cfr. Comberiat, *Nodi che non si sciogliono*, cit.

tre Taageere si trova negli Stati Uniti, separato dalla propria comunità, dalla prima moglie (Sukri, che vive a Roma con il primo figlio di Taageere) e dalla sua seconda moglie (la stessa Domenica Axad, che da lui aspetta un figlio). I luoghi in questo romanzo sono importanti non soltanto perché centrale è il senso di radicamento delle comunità diasporiche, ma anche perché al motivo della diaspora somala viene spesso affiancato quello delle emigrazioni di massa italiane, che fa riflettere sul modo in cui i movimenti migratori cambiano profondamente le posizioni di egemonia e subalternità.

Nel secondo capitolo, in cui la voce narrante è quella di Barni, la protagonista racconta di aver assistito al funerale in Campidoglio di un gruppo di rifugiati somali che sono annegati nel Mediterraneo. Mentre sale la scalinata del Campidoglio, Barni avverte un senso di vertigine, e più cerca di farsi strada per raggiungere il centro, più si sente spinta verso la periferia: «Era come una forza centrifuga che mi spingeva fuori. Io cercavo di procedere verso il centro»<sup>20</sup>. La dicotomia centro/periferia viene qui articolata secondo una spazialità del potere di stampo coloniale, che permette ai soggetti (un tempo) coloniali di occupare uno spazio al centro dell'impero e di essere celebrati dalle istituzioni soltanto perché sono morti<sup>21</sup>. Barni, invece, che è parte della società italiana postcoloniale, si sente attratta verso la periferia, ad occupare la stessa posizione che sarebbe assegnata ai corpi di quei somali se essi fossero sopravvissuti alla traversata del Mediterraneo e si fossero ritrovati in Italia in qualità di immigrati "clandestini". La dicotomia centro/periferia presenta altre articolazioni che mostrano come i due termini non rimangano fissi, ma come il loro significato produca uno slittamento nel tempo: una delle voci che pronuncia un discorso ufficiale, infatti, ricorda agli italiani i tempi in cui erano loro a essere costretti a scappare dalla miseria e a emigrare in cerca di fortuna e prosperità. I collegamenti esistenti tra i movimenti migratori in entrata e in uscita dall'Italia, come sostiene Clarissa Clò, «[n]on a caso [...] sono evidenti nel lavoro delle seconde generazioni»<sup>22</sup>: essi sono cruciali per comprendere come l'intersezione di differenti diaspore influenzi il processo di formazione dell'identità nazionale.

L'evocazione qui di un passato di emigrazione di massa avvicina i lettori italiani alla condizione dei rifugiati somali, alla difficoltà e ai pericoli della traver-

20. Ali Farah, *Madre piccola*, 2007, cit., p. 15.

21. Nel cortometraggio del regista etiope italiano Dagmawi Yimer, *Asmat – Nomi*, la voce narrante in tigrino, che parla del naufragio del 3 ottobre 2013 al largo delle coste di Lampedusa nel quale hanno perso la vita 368 persone e circa 20 sono risultate disperse (per la maggior parte eritrei), dice: «Siamo più visibili da morti che da vivi». Cfr. D. Yimer, *Asmat – Nomi*, Archivio delle memorie migranti, 2014, in <https://vimeo.com/114849871> (versione italiana) e in <https://vimeo.com/114343040> (versione inglese) (ultima consultazione 2 febbraio 2017). Sui modi in cui l'accesso al lutto segnala il valore socialmente attribuito alla vita che è finita, si veda J. Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Verso, London-Brooklyn (NY) 2009. Sulle politiche del lutto messe in atto in Italia per commemorare le vittime dei naufragi e sull'accoglienza *post-mortem* dei migranti, si veda il saggio di D. Salerno, *Stragi del mare e politica del lutto sul confine mediterraneo*, in *Il colore della nazione*, a cura di G. Giuliani, Le Monnier-Mondadori, Firenze 2015, pp. 123-39.

22. C. Clò, *Hip pop all'italiana. L'immaginazione postcoloniale delle seconde generazioni*, in *L'Italia postcoloniale*, a cura di Lombardi-Diop, Romeo, cit., pp. 249-64: 251.

sata, la cui materialità è rappresentata dalla lista degli oggetti ritrovati dopo il naufragio a cui fa riferimento Barni nel secondo capitolo, oggetti che scrivono la storia delle migliaia di migranti annegati nel Mediterraneo, che in molti casi rimangono senza nome e senza volto<sup>23</sup>:

Ho una memoria selettiva, le premetto. Ricordo quello che voglio ricordare. E quello che voglio ricordare è una delle voci che vi sollecita a non dimenticare il vostro passato di emigranti. Storia circolare di povera gente mossa dal desiderio. Desiderio così totale da strappare radici, da sfidare cicloni. Sa? Morire disidratati, annaspate, non è cosa da poco. Io immaginavo quelle barche malmesse e l'elenco degli oggetti trovati nella stiva. Borsetta, quaderno, fotografia, scarpa di cuoio, biberon, camicia, zaino, orologio, stringa. Dettagli che scrivono una storia<sup>24</sup>.

Questi dettagli forniti dall'autrice – come gli oggetti inquadrati durante la visita al cimitero delle barche dalla telecamera del regista etiope italiano Dagmawi Yimer nel suo documentario *Soltanto il mare*<sup>25</sup> – conferiscono fisicità alle disincarnate informazioni dei giornali e dei notiziari<sup>26</sup>. L'autrice utilizza tali dettagli per restituire umanità a coloro i quali sono annegati, e per contrastare l'effetto anestetizzante prodotto da quella che David Theo Goldberg chiama «massificazione» della morte (in contesti diversi, quali la deportazione degli schiavi neri verso le Americhe, la violenza coloniale, i campi di concentramento)<sup>27</sup>.

Se i rifugiati sono i protagonisti del romanzo *Madre piccola*, la fine del romanzo annuncia l'arrivo imminente del figlio di Domenica Axad, e quindi delle seconde generazioni, protagoniste del racconto *Rapidipunt* (2004) e del secondo romanzo, *Il comandante del fiume* (2014). Come vedremo nelle sezioni seguenti, esse intrattengono un rapporto del tutto differente con il passato, con il presente e con gli spazi urbani che abitano.

23. Il progetto del regista Dagmawi Yimer nel documentario *Asmat – Nomi*, cit., muove proprio dal desiderio di far uscire dall'anonimato le vittime del naufragio del 3 ottobre 2013 al largo delle coste di Lampedusa ricordando i loro nomi. Verso la fine del breve film, i nomi delle persone morte vengono pronunciati uno dopo l'altro, a mo' di celebrazione e di preghiera. Questa lunga lista di nomi recitata dalla voce narrante produce un effetto che contrasta profondamente con la "massificazione" della morte di cui parlo in seguito.

24. Ali Farah, *Madre piccola*, 2007, cit., p. 15.

25. *Soltanto il mare*, regia di D. Yimer, G. Cederna e F. Barraco, Archivio delle memorie migranti, Sandro Triulzi e Marco Guadagnino, 2011.

26. A tal proposito è importante menzionare il Museo delle Migrazioni, istituito a Lampedusa dal collettivo Askavusa senza aiuti da parte delle istituzioni. In questo spazio espositivo sono raccolti oggetti (scarpe, fotografie, libri, giubbotti salvagente, biberon) che sono appartenuti alle persone approdate sull'isola o a quelle che hanno perso la vita nel tentativo di attraversare il Mediterraneo. L'intento è quello di preservare la memoria di ciò che sta accadendo ormai da anni nel Mediterraneo, e di ricostruire le storie individuali dei migranti a partire dagli oggetti che essi hanno portato con sé durante la traversata. A questo proposito si veda il sito del collettivo, <https://askavusa.wordpress.com/> (ultima consultazione 24 marzo 2017).

27. D. T. Goldberg, *Racial Europeanization*, in "Ethnic and Racial Studies", XXIX, 2006, 2, pp. 331-64: 341.

2  
*Rapidipunt*

*Rapidipunt* è uno dei testi a mio giudizio più significativi della letteratura italiana postcoloniale<sup>28</sup>.

Nel titolo del racconto, liberamente ispirato alle vicende di un gruppo di giovani africani italiani che si incontravano a Piazzale Flaminio a Roma, l'antico nome della Somalia (Terra di Punt) si fonde con il rap e con la cultura hip hop che, a partire dalla New York degli anni Settanta, è diventata l'espressione del disagio giovanile dei neri (e non solo) delle periferie urbane. I personaggi somali di origine italiana, che come le seconde generazioni nei testi di Igiaba Scego parlano romano più che italiano, vivono in una dimensione locale che allo stesso tempo è fortemente transnazionale, e l'elemento che sembra accomunare il gruppo è proprio un senso di spaesamento e una consapevolezza, mista a volte a fierezza, della propria nerezza e delle proprie origini africane. Lo spaesamento dei giovani neri africani nel racconto è da ricondursi principalmente alla loro mancata adesione alla presunta norma cromatica italiana e alla loro ipervisibilità nel paesaggio urbano della capitale<sup>29</sup>. Questi giovani sentono l'Italia come il proprio paese ma al contempo percepiscono che la loro diversità somatica li avvolge in un velo di invisibilità sociale.

Voce narrante in prima persona e personaggio principale è un'adolescente (il cui nome non viene menzionato) che si unisce a una banda di ragazzi di origine africana, tutti maschi, ispirata alla Flaminio Maphia<sup>30</sup>. Nel racconto, gli spazi urba-

28. Ali Farah, *Rapidipunt*, cit.

29. Il concetto di «norma cromatica» riprende quello di «norma somatica», in Nirmal Puwar, *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place*, Berg, Oxford-New York 2004, ma con delle differenze. Se la «norma somatica» di Puwar osserva quali sono i corpi che presumibilmente hanno il diritto ad occupare determinati spazi in base alla differenza di razza e di genere, il mio concetto di «norma cromatica» è invece incentrato sul colore e sulla visibilità. Questa categoria risulta particolarmente utile quando si analizza il modo in cui lo spazio è costruito come bianco attraverso la sistematica elisione dei corpi non bianchi. Cfr. anche C. Romeo, *Evaporazioni. Costruzioni di razza e nerezza nella letteratura postcoloniale afrotaliana*, in *L'Italia postcoloniale*, a cura di Lombardi-Diop, Romeo, cit., pp. 207-22. Per un'analisi dell'esclusione delle seconde generazioni a Milano per motivi legati alla differenza razziale e cromatica, si veda J. Andall, *Second-Generation Attitude? African-Italians in Milan*, in "Journal of Ethnic and Migration Studies", XXXVIII, 2002, 3, pp. 389-407. Sulla costruzione della bianchezza italiana, si veda, tra gli altri, G. Giuliani, C. Lombardi-Diop, *Bianco e nero. Storia dell'identità razziale degli italiani*, Le Monnier-Mondadori, Firenze 2013.

30. Questo gruppo, realmente esistito, si è costituito alla fine degli anni Ottanta vicino all'entrata della linea A della stazione della metropolitana "Flaminio" a Roma, e ha fatto sentire la propria presenza nella piazza e nella zona circostante negli anni Novanta. Se l'elemento che accomunava i ragazzi e le ragazze del gruppo era il colore della pelle – erano per la maggior parte neri –, dal punto di vista della classe sociale il gruppo comprendeva tanto figli di ambasciatori africani, quanto figli di donne di servizio e camerieri. C'erano inoltre africani americani e africani francesi trapiantati a Roma, figli di immigrati non africani, ragazzi italiani autoctoni. Sulla Flaminio Maphia e sulla presenza di giovani neri a Roma, si vedano, tra gli altri, F. Caccia, *Noi, i cattivi ragazzi del Flaminio Maphia*, in "la Repubblica", 12 dicembre 1997, in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/12/03/noi-cattivi-ragazzi-del-flaminio-maphia.html> (ultima consultazione 14 dicembre 2016); B. Braccini, *I giovani di origine afri-*



ni non costituiscono semplicemente uno sfondo sul quale si dipanano le vicende. Il fatto che gli eventi si svolgano in luoghi storici, come il Pincio e l'Orto botanico a Trastevere, che i membri del gruppo abitino in una casa occupata e che il protagonista maschile, Mauro, parli in dialetto romano, o comunque con una forte inflessione, mostra la familiarità delle seconde generazioni con gli spazi urbani in cui vivono e il loro essere radicati nell'ambiente sociale in cui abitano. Il fatto che questi giovani girovaghino in spazi transizionali (stazioni della metropolitana di Flaminio, Piramide e Ostia Lido, stazione ferroviaria di Roma Termini), e il costante riferimento a luoghi lontani che assurgono a luoghi ideali suggeriscono anche che l'irrequietezza del gruppo possa essere collegata non soltanto all'età dei suoi componenti, ma anche al loro sentirsi perennemente fuori posto.

La narratrice incarna l'autorità morale nella storia. Come Mauro, per il quale la protagonista nutre una passione adolescenziale, anche lei è italiana di origini somale, ed è ben consapevole del fatto che i ragazzi del gruppo sono guardati con diffidenza e percepiti come pericolosi nello spazio urbano capitolino, proprio per il loro essere difforni dalla presunta norma cromatica italiana. Allo stesso tempo, però, la protagonista e voce narrante non si fa sedurre dalle facili glorificazioni della nerezza transnazionale di cui i ragazzi del gruppo sono preda. Quando alcuni giovani neri provenienti dagli Stati Uniti o da Cuba un giorno affermano che in quei paesi i neri sono rispettati, la voce critica della protagonista ironizza sulla presunta africanità tradizionale di cui questi ragazzi si sentono depositari («... e siccome era uno nero, tutti si credevano che conosceva chissà quale tradizione e lo ascoltavano con attenzione»)<sup>31</sup>, comprendendo che i loro racconti rappresentano per i ragazzi romani suoi amici una possibilità di fuga verso un altrove dove la loro differenza somatica scompare, o non costituisce più un'incarnazione di indesiderabilità. La narratrice inoltre, se da una parte denuncia il razzismo che i ragazzi del gruppo subiscono, d'altro canto è anche critica nei confronti del sessismo che essi mettono in atto. Attraverso i loro apprezzamenti per le ragazze bianche, questi giovani infatti rovesciano (e quindi non decostruiscono, ma perpetuano) l'immaginario coloniale del corpo femminile, riducendo le ragazze bianche a oggetti sessuali e quelle nere a incarnazioni della tradizione e della cultura africana. La protagonista critica anche la presunta resistenza dei giovani del gruppo alla produttività della vita borghese: essi non frequentano la scuola e non lavorano, ma vivono di ciò che le madri guadagnano

*cana. Integrazione socio-culturale delle seconde generazioni in Italia*, L'Harmattan Italia, Torino 2000. Igiaba Scego ha incluso questo gruppo nel suo programma radiofonico dal titolo *Black Italians*, trasmesso da Rai Radio Tre nel 2009. Qui Scego ha dato visibilità alle vite di italiane e italiani neri che hanno avuto successo in vari campi (negli sport, come l'atleta egiziano italiano Ashraf Saber e il pugile congolese italiano Leone Jacovacci; in politica, come il deputato di origini congolesi Jean Leonard Touadi; nel cinema, come l'attrice di origini beniniane e italiane Esther Elisha; nella musica, come la cantante somala italiana Saba Anglana), che hanno dato un contributo alla storia italiana, passata e presente (come il partigiano somalo italiano Giorgio Marincola), e che tuttora contribuiscono alla cultura urbana della Penisola (come, appunto, la Comitiva Flaminio). Flaminio Maphia è anche il nome di un gruppo hip hop romano, nato nel 1994 e tuttora attivo.

31. Ali Farah, *Rapidipunt*, cit., p. 128.

svolgendo mansioni di collaboratrici familiari e domestiche. Ali Farah denuncia in tal modo anche le dinamiche di sfruttamento di genere esistenti all'interno delle comunità nere. Nella dedica presente nella traduzione inglese del racconto (ma non nella versione italiana), l'autrice infatti scrive:

This monologue is dedicated to the mothers of these young men.  
They arrived with the first waves of immigrants in the Sixties and Seventies. They were forced, out of necessity, to work as maids while their children grew up in institutional care<sup>32</sup>.

Attraverso il riferimento alle prime ondate migratorie che hanno raggiunto l'Italia dalle ex-colonie nel Corno d'Africa negli anni Sessanta e Settanta, Ali Farah implicitamente denuncia anche il colonialismo italiano e lo sfruttamento dei soggetti colonizzati sia durante il colonialismo, sia in contesti neocoloniali e post-coloniali come quello dell'Italia contemporanea, in cui i rapporti di egemonia coloniale trovano nuove incarnazioni e articolazioni. Una di queste, il sistema neocoloniale di sfruttamento delle donne nere in Italia, rende necessaria anche un'analisi intersezionale che consideri il genere e la razza, e una critica della nozione di "sorellanza universale": l'accesso delle donne italiane al mondo del lavoro, infatti, è stato reso possibile non tanto da una redistribuzione del lavoro domestico all'interno delle famiglie, quanto dal fatto che i ruoli domestici sono stati assunti e i lavori di cura sono svolti da altre donne, migranti transnazionali, il cui apporto nella società italiana – e in generale nei paesi occidentali – è assolutamente necessario<sup>33</sup>.

Nella conclusione del racconto, sono le storie miste a leggende sulla resistenza anticoloniale somala narrate a Mauro da un uomo anziano incontrato per strada e la presenza nell'orto botanico di Trastevere di una piantina di incenso – che come i due ragazzi proviene dalla Somalia ed è stata cresciuta in "cattività" – a fare ritrovare ai giovani protagonisti un senso di appartenenza e di forte legame con il passato, e a ristabilire un senso di (parziale) radicamento.

32. Questa citazione è tratta dalla traduzione inglese del racconto perché essa non compare nella versione italiana. Cfr. Ali Farah, *Punt Rap*, cit., p. 276. In origine la dedica era presente nella prima versione italiana del racconto, che Uba Cristina Ali Farah ha scritto come monologo per l'attrice Cristina Deregibus, e che è andato in scena al Teatro Vascello a Roma nel febbraio del 2005 nell'ambito della rassegna *Autori per Roma*, brevi *pièces* teatrali dirette da Pierpaolo Palladino (queste informazioni mi sono state fornite direttamente dall'autrice in una conversazione email in data 9 luglio 2015). Per ragioni che l'autrice non ricorda, la dedica è però scomparsa dalla pubblicazione italiana del racconto, per poi ricomparire invece nella versione inglese.

33. Alcuni testi significativi sull'argomento includono; J. Andall, *Women Migrant Workers in Italy*, in "Women's Studies International Forum", XV, 1992, 1, pp. 41-8; J. Andall, *Gender, Migration and Domestic Service: The Politics of Black Women in Italy*, Ashgate, Aldershot 2000; *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, ed. by B. Ehrenreich, A. R. Hochschild, Holt, New York 2003 (trad. it. di V. Bellazzi e A. Bellomi, *Donne globali. Tate, colf e badanti*, Feltrinelli, Milano 2004); S. Marchetti, *Le ragazze di Asmara. Storia di una migrazione postcoloniale*, Ediesse, Roma 2011.

### *Il comandante del fiume*

La stessa centralità degli spazi urbani del racconto *Rapdipunt* è presente nel secondo romanzo di Ubax Cristina Ali Farah, *Il comandante del fiume*<sup>34</sup>, in cui protagonista incontrastata è la città di Roma. Più che la diaspora – elemento comunque onnipresente anche in questo romanzo come in *Madre piccola* – centrale nel *Comandante* è la storia, e ancora di più, lo sono la guerra, i traumi che essa produce, il modo in cui essa si iscrive sui corpi delle persone e il modo in cui tali corpi ne conservano la memoria. E non soltanto la guerra civile che per decenni ha devastato la Somalia, ma anche il colonialismo italiano, il razzismo fascista, il periodo dell'Amministrazione fiduciaria. Il difficile processo di costruzione di identità delle seconde generazioni – nel romanzo sono messe a confronto la diaspora somala in Italia e in Inghilterra – è legato tanto alla loro difficile relazione con il paese di origine, quanto al loro rapporto ambivalente con l'Italia: l'appartenenza di questi giovani africani italiani all'Italia è costantemente messa in discussione dalle autorità e al contempo agognata e rifiutata dai soggetti in questione.

*Il comandante del fiume* può essere considerato un *Bildungsroman* il cui protagonista, Yabar, è un adolescente somalo italiano di seconda generazione che lotta per costruirsi una solida identità. Questa tensione va ben oltre le dicotomie tradizionali che oppongono il passato al presente, la Somalia all'Italia, e si articola invece all'intersezione di elementi quali l'abbandono della famiglia da parte del padre di Yabar per diventare un leader militare della guerra civile in Somalia; il rifiuto da parte della madre di Yabar della struttura clanica della società somala, che tende a riprodursi identica – e forse ancora più rigida – nelle comunità somale della diaspora (nel libro figura l'esempio di quella di Londra); l'atteggiamento fortemente critico della madre di Yabar nei confronti della famiglia tradizionale somala e la sua scelta di costituire una famiglia di elezione con Rosa e Sissi (un'altra donna somala italiana e sua figlia) fondata su principi comuni piuttosto che su rapporti di sangue; le differenti articolazioni della diaspora e l'ipocrisia insita nel mantenere vive comunità somale "autentiche"; la (auto)ghettizzazione delle comunità somale nelle società occidentali; l'espulsione da parte delle istituzioni italiane della nerezza dal corpo della nazione (presunto) bianco; il disprezzo di Yabar per lo spirito panafricano e per l'acritico sentimento di fratellanza presente nella comunità nera con cui viene in contatto a Roma.

La continuità esistente tra *Il comandante del fiume* e *Rapdipunt* si manifesta già a partire dalla prospettiva adottata nella narrazione, anche qui affidata a un adolescente (questa volta un ragazzo) italiano di origini somale, e anche dalla presenza in entrambi i testi della comunità di giovani neri di Piazzale Flaminio. Gli echi delle atmosfere urbane di *Rapdipunt* risuonano anche nel *Comandante del fiume*: il fiume del titolo – che è anche il fiume della leggenda che funge da filo rosso nel romanzo – diventa il Tevere della Roma contemporanea, vena pulsante che fornisce linfa vitale alla vita quotidiana. Nel secondo capitolo, il Tevere è indiscutibilmente

34. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit.

il personaggio principale, dipinto come un essere vivente («Sento il respiro del fiume intorno all'isola»)<sup>35</sup>. Qui Yabar osserva «i veri abitanti del fiume»<sup>36</sup>, una comunità di persone senza fissa dimora, la cui alienazione Yabar condivide – anche se il suo posizionamento sociale è molto diverso – e dalla quale si sente attratto. Rosa e Sissi, che costituiscono la sua famiglia adottiva, vanno a correre sulla riva del Tevere, e la differenza tra questo spazio di Roma e l'Africa si assottiglia quando Yabar le paragona a due gazzelle che corrono nella savana: «Ma questa non è la savana, siamo a Roma, questo è il Tevere, lì c'è il gazometro [...]».<sup>37</sup> L'ospedale dal quale Yabar racconta la propria storia è situato sull'Isola Tiberina: il fiume della leggenda e il Tevere conferiscono unità e significato al romanzo.

Come nel racconto *Rapidipunt*, anche qui il senso di appartenenza delle seconde generazioni è molto più collegato alla dimensione locale della città, dei suoi luoghi, del suo dialetto, che a una dimensione nazionale. La diffidenza nei confronti di una possibile connessione globale transnazionale con altre comunità nere nel mondo, di cui si fa portavoce la voce narrante in *Rapidipunt*, è qui nuovamente articolata da Yabar, sospettoso di coloro i quali lo chiamano “fratello” soltanto perché condividono lo stesso colore di pelle. Yabar è al contempo diffidente anche nei confronti della comunità somala a Londra, dove il protagonista trascorre alcuni giorni con la famiglia della madre, dove apprende la storia del padre e quindi finalmente comprende la propria. A Roma, sua madre ha reciso ogni contatto con la comunità somala e forse è anche per questo motivo che Yabar si sente attratto dalla comunità somala londinese. Ma Yabar osserva anche per la prima volta come tale comunità sia profondamente frammentata al proprio interno e come essa sia ghettizzata dalla società britannica ai cui margini abita e si muove. La relazione che i suoi coetanei londinesi di origine somala intrattengono con il paese d'origine, a prima vista più stretta della sua, ben presto si mostra in realtà caratterizzata da grande ipocrisia. Yabar sviluppa una profonda diffidenza nei confronti del modo in cui la comunità somala a Londra ha costruito il proprio senso di identità: esso è basato su una divisione in clan che riproduce le dinamiche sociali che in Somalia hanno portato alla guerra civile, su un legame con il paese d'origine che è soltanto apparente, e sulla ghettizzazione (sia autoimposta, sia imposta dalla popolazione autoctona) all'interno della società di arrivo. Ciò produce in lui un rafforzamento del proprio senso di appartenenza alla città di Roma e ai suoi spazi urbani. Questo culmina, alla fine del romanzo, nell'affermazione «Roma è la nostra città»<sup>38</sup>. Oltre che intriso di ipocrisia, il rapporto con la terra d'origine degli esuli (non soltanto somali) viene rappresentato come carico di nostalgia: il senso di mancanza conduce all'idealizzazione di un tempo passato in un luogo lontano – e quindi irraggiungibile sia sul piano temporale, sia su quello spaziale – dove tutto rimane sempre identico a sé stesso e immutabile. Perché il rapporto con la terra d'origine rimanga

35. Ivi, p. 12.

36. Ivi, p. 22.

37. Ivi, pp. 37-8.

38. Ivi, p. 204.

ideale, è necessario che essa resti un luogo della memoria e che non si tenga conto del fatto che anche la terra d'origine, come tutto il resto, cambia. Nel romanzo, un ragazzo capoverdiano che Yabar incontra a un corso di teatro gli racconta che i suoi genitori hanno utilizzato i risparmi accumulati in Italia per avviare un ristorante a Capo Verde, ma che poi ogni volta che ritornano sulla loro isola natia rimangono delusi dai continui cambiamenti che ravvisano sia a livello paesaggistico, sia sociale<sup>39</sup>. Anche in questo testo, come già nel romanzo *Madre piccola*, le migrazioni di diverse popolazioni africane sono affiancate alla grande emigrazione italiana: un ragazzo di origine etiope, Ghiorghis, trasmette a Yabar l'insegnamento a lui impartito tempo prima da un insegnante italiano americano, che gli aveva ricordato la necessità di definirsi in relazione al paese in cui viveva – dunque italiano, non etiope – e di rivendicare la propria italianità senza aspettare che il diritto di accedere ad essa gli venisse accordato da altri. Il riferimento all'emigrazione italiana ricorda agli abitanti del Bel Paese che, molto prima di essere terra di immigrazione, l'Italia è stata un paese di emigrazione di massa, e innesca una nuova riflessione sul modo in cui i movimenti migratori riposizionano i rapporti di egemonia e subalternità tra gruppi sociali<sup>40</sup>.

Come già nel primo romanzo, i luoghi menzionati nel *Comandante* mappano una “cartografia della diaspora”<sup>41</sup>, che include non soltanto luoghi di transizione come le stazioni, ma anche altri luoghi legati, tanto nell'immaginario quanto nella vita quotidiana, alle comunità di migranti: un esempio sono le agenzie per trasferire denaro all'estero e i *call center*. Ed è proprio in un *call center* che ha luogo una delle scene più intime e commoventi del *Comandante del fiume*. Yabar accompagna Libaan – un ragazzo italiano di origini somale appena conosciuto – a telefonare a sua madre, che non vede e non sente da molti anni. All'età di dieci anni, Libaan si era trasferito in Italia con il padre, che poi lo aveva abbandonato in un istituto per minori. Quando il ragazzo anni dopo aveva contattato la madre, i due non erano stati in grado di comunicare, in quanto non avevano più una lingua condivisa. Quando Libaan chiede a Yabar di fare da intermediario nella comunicazione con la madre, Yabar è allo stesso tempo riluttante e mosso da forte desiderio. La lingua che lui credeva scomparsa di fatto è soltanto sopita; sentire il somalo fluire dalla propria bocca gli restituisce una forte connessione con il paese di origine e una volontà di andare alla scoperta del passato della sua famiglia, di cui così poco conosce<sup>42</sup>.

Il senso di appartenenza alla nazione italiana è del tutto assente nel protagonista (e quando è presente è molto conflittuale), rimpiazzato invece da un

39. Sullo scarto esistente tra i luoghi reali e il modo in cui essi si imprimono nella memoria degli esuli, si veda il noto saggio di S. Rushdie, *Imaginary Homelands*, in *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, Granta Books, London 1991, pp. 9-21.

40. Sul riposizionamento dei rapporti di egemonia e subalternità nel contesto delle diaspore italiane, si vedano, tra gli altri: T. Fiore, *La post'colonia' degli emigranti nell'Italia dell'immigrazione*, ne *L'Italia postcoloniale*, a cura di Lombardi-Diop, Romeo, cit., pp. 61-74; E. Capussotti, *Sognando “Lamerica”. Memorie dell'emigrazione italiana e processi identitari in un'epoca di migrazioni globali*, in “Contemporanea”, X, 2007, 4, pp. 633-46.

41. Questa espressione è tratta dal titolo del noto testo di A. Brah, *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities (Gender, Race, Ethnicity)*, Routledge, London-New York 1996.

42. Cfr. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 126.

desiderio di appartenenza a una dimensione locale da un lato (quella del presente nella città di Roma) e a una dimensione transnazionale dall'altro (quella del passato nella Somalia della sua famiglia). Il mancato senso di italianità delle seconde generazioni è il risultato delle politiche nazionali, secondo le quali la cittadinanza è tuttora conferita principalmente su base biologica (*ius sanguinis*) piuttosto che sulla base del luogo di nascita (*ius soli*) e di residenza, politiche che di fatto escludono le seconde generazioni dal corpo della nazione<sup>43</sup> – e quando le includono, lo fanno con grande difficoltà e lentezza<sup>44</sup>. L'aspetto legale si combina anche con una totale incapacità da parte delle istituzioni italiane di considerare l'intersezione tra nerezza e italianità come un'opzione possibile. Nella scena in cui Yabar ritorna a Roma da Londra, gli ufficiali di stanza in aeroporto non riescono a riconoscere in lui un cittadino italiano neanche quando egli mostra loro il passaporto, proprio perché il ragazzo non si conforma alla presunta norma cromatica italiana<sup>45</sup>. Se in *Rapdipunt* la nerezza del gruppo è percepita come dannosa e crea tensione in uno spazio urbano costruito come bianco in modo omogeneo, questo tipo di tensione e di rifiuto ne *Il comandante del fiume* assurge a livelli istituzionali. Ciò che accade a Yabar in aeroporto mette in scena come l'identità italiana basata sui rapporti di sangue sia strenuamente difesa dalle istituzioni e come l'Italia resista all'inclusione – qui non soltanto simbolica ma anche fisica – dei migranti e delle seconde generazioni nel corpo della nazione.

La questione identitaria, così centrale in questo romanzo, è anche saldamente legata alla storia e al passato. Ci sono continui riferimenti non soltanto alla guerra civile in Somalia, da cui hanno avuto origine la diaspora somala e quindi le vicende personali di Yabar, ma anche al colonialismo italiano, al razzismo fascista<sup>46</sup>, e al periodo dell'AFIS («La storia della Somalia è così legata a quella italiana. Ma pare che nessuno lo sappia»)<sup>47</sup>. I riferimenti storici fanno sì che il livello individuale

43. Sull'inclusione ed esclusione delle seconde generazioni dal corpo della nazione si vedano, tra gli altri: il racconto di I. Scego, *Salsicce*, in *Pecore nere*, a cura di F. Capitani, E. Coen, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 23-36, e il documentario di F. Kuwornu, *18 Ius soli*, Italia, 2011.

44. Dopo anni di campagne portate avanti da associazioni quali "L'Italia sono anch'io", "G2 – Seconde Generazioni" e "Italiani senza cittadinanza", è in discussione in Italia una nuova legge sulla cittadinanza, volta a facilitare l'attribuzione della cittadinanza alle seconde generazioni attraverso il principio dello *ius soli* temperato combinato con lo *ius culturae*. Il disegno di legge n. 2092 ha passato il vaglio della Camera dei Deputati in data 13 ottobre 2015 e, ad oggi, deve ancora essere approvato dal Senato. Si veda, a questo proposito, G. Zandonini, *Legge sulla cittadinanza, una promessa non mantenuta*, in "la Repubblica", 30 gennaio 2017, in [http://www.repubblica.it/solidarieta/diritti-umani/2017/01/30/news/1\\_italia\\_sono\\_anch\\_io-157230866/](http://www.repubblica.it/solidarieta/diritti-umani/2017/01/30/news/1_italia_sono_anch_io-157230866/) (ultima consultazione 23 marzo 2017).

45. Sull'intersezione tra nerezza e italianità percepita come impossibile dalle istituzioni italiane, si veda anche P. Khouma, *Noti italiani neri. Storie di ordinario razzismo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2010.

46. Il padre italiano di zia Rosa era un fascista razzista che aveva sposato una donna africana per poi farla rinchiodare in un istituto in quanto era affetta da tubercolosi, separandola permanentemente dalla figlia. Da questa separazione era scaturito l'amore incondizionato di Rosa per tutto ciò che era africano o che le ricordava l'Africa.

47. Ali Farah, *Il comandante del fiume*, cit., p. 99.

della ricerca di identità del protagonista si intrecci saldamente a quello collettivo. Più volte ricorrono nel romanzo immagini frammentate: l'unico ritratto del padre che Yabar possiede è composto dai frammenti di fotografie diverse che la madre ha strappato e che Yabar ha rimesso insieme: il risultato è un'immagine deforme e mostruosa. Subito prima del tentativo di avere il primo rapporto sessuale, importante rito di iniziazione, Yabar scorge il proprio riflesso frammentato in uno specchio. L'immagine che Yabar vede sembra essere stata assemblata da corpi diversi dopo lo scoppio di una bomba: ci sono parti del corpo del padre, del fratello della madre ucciso durante la guerra civile, di un attentatore di cui aveva letto sul giornale. Solo la ricerca del proprio passato e la comprensione della propria storia possono portare all'integrità fisica del personaggio principale, a una guarigione del corpo e dello spirito che infatti si annuncia nell'ultimo capitolo e che può avvenire soltanto una volta che la narrazione è completa e chiara in ogni sua articolazione. Tale narrazione ricollega la leggenda del comandante del fiume, che dà il titolo al romanzo, a Yabar, al Tevere, alla città di Roma. Nella leggenda somala, il comandante era stato eletto per fare in modo che gli abitanti della regione e i cocodrilli potessero convivere pacificamente abbeverandosi tutti allo stesso fiume. Il comandante, dunque, è colui che rende possibile la coesistenza tra bene e male, che incorpora le ferite del passato nella vita del presente, ma che proprio a partire dalla conoscenza di quel passato così travagliato, tanto a livello individuale, quanto a livello collettivo, riesce a risanare le fratture del presente. Se fino a quel momento aveva pensato che il ruolo del comandante del fiume spettasse a suo padre, alla fine del romanzo Yabar si rende invece conto che quello è il suo ruolo, e che è lui il comandante del fiume.

#### 4

#### *Il seme del dattero*

Anche nell'ultimo lavoro di scrittura di Ubax Cristina Ali Farah, come nei romanzi, autobiografia e finzione narrativa si intrecciano, anche se qui l'elemento autobiografico è più forte e più esplicito. Il racconto *Il seme del dattero* (2016)<sup>48</sup>, infatti, narra dell'ultimo periodo della vita della protagonista (*alter ego* dell'autrice) a Mogadiscio, prima della fuga dalla Somalia con il suo bambino appena nato nel 1991. In questo racconto memoiristico, come accade nel *memoir*, più che l'oggettività dei fatti è importante il modo in cui tali fatti si sono impressi nella memoria<sup>49</sup>. Le vicende politiche che hanno portato alla caduta di Siad Barre e allo scoppio della guerra civile in Somalia fanno da sfondo alle vicende personali della protagonista/autrice, incentrate sul suo desiderio di maternità e sulla nascita del suo primo figlio.

Il racconto è articolato in due parti, non consecutive ma incastonate l'una nell'altra: la prima apre sul presente della narrazione (ed è narrata al presente),

48. Ali Farah, *Il seme del dattero*, cit.

49. Sulla differenza tra autobiografia e *memoir*, si veda C. Romeo, *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America*, Carocci, Roma 2005.

cioè sui momenti che precedono sia il parto della protagonista, sia lo scoppio della guerra civile. In quelle ore, così cariche di aspettative e allo stesso tempo di paure e ansie per il futuro, la protagonista ripercorre gli anni della propria adolescenza a Mogadiscio (seconda parte della narrazione): la sua vita di ragazza benestante, a cui sono spesso associati il profumo e i colori dei fiori del giardino di casa, il suo amore per Madar, suo futuro marito e padre di suo figlio, i rapporti familiari, al contempo intimi e problematici. Questa seconda parte, narrata al passato, è un tributo a una vita che in poche ore sarà completamente dissolta: sul piano della storia individuale della protagonista, la nascita del bambino porrà fine alla sua vita adolescenziale e spensierata, mentre sul piano della storia collettiva, il violento scoppio della guerra civile a Mogadiscio altererà per sempre il destino della Somalia e dei protagonisti della storia. Il tema della maternità, così centrale in questo racconto memoiristico, si intreccia a quello della guerra e diviene metafora delle cose che cambiano irrimediabilmente (il bambino nasce proprio allo scoppio della guerra civile, che metterà la Somalia su una via di non ritorno) e del modo in cui tali cambiamenti si imprimono sui corpi delle persone. Come nel romanzo di Salman Rushdie *Midnight's Children*, la nascita di questo bambino è strettamente legata alla storia della nazione<sup>50</sup>. Dopo la lunga parentesi nei meandri della memoria, in cui i lettori apprendono i fatti pregressi, la narrazione torna al presente e alla nascita del bambino. Il diverso uso dei tempi verbali nella prima e nella seconda parte è un espediente narrativo per tenere separati due mondi: uno è quello spensierato di una ragazza adolescente in Somalia, con un forte desiderio di maternità, ma anche con una grande passione per la pittura e per l'arte, desiderosa di condividere il proprio tempo con cugine e amiche coetanee con cui è libera di ricercare svaghi e divertimenti anche in virtù dei privilegi di cui la sua classe sociale le consente di godere. L'altro invece è un mondo in cui convivono violenza e paura (anche se al momento della partenza e alla violenza estrema che viene perpetrata a Mogadiscio nei giorni che seguono la caduta di Siad Barre sono dedicate soltanto alcune frasi), che sono poi rimpiazzate da disadattamento e solitudine una volta che la protagonista arriva in Italia e viene lasciata sola a Treviso con il bambino, mentre la sua famiglia si trasferisce a Roma. Qui la protagonista prima studia per preparare gli esami di maturità e terminare in tal modo la propria carriera scolastica, e poi intraprende un lavoro di assistenza a un anziano per riuscire a mantenere sé stessa e suo figlio.

La questione della classe sociale è cruciale in tutta la narrazione, sia in quella incentrata sulla memoria, ambientata a Mogadiscio, sia in quella narrata nel presente, ambientata per lo più in Italia<sup>51</sup>. La protagonista adolescente del racconto non sembra essere cosciente del privilegio di cui gode, che le deriva non soltanto dalle condizioni agiate della propria famiglia, ma anche dall'aver (come l'autrice) una madre italiana che gode dei privilegi della bianchezza. La differenza

50. S. Rushdie, *Midnight's Children*, Penguin, New York-London 1980.

51. Ringrazio Uxax Cristina Ali Farah per aver condiviso con me alcune considerazioni sul racconto in una conversazione email del 17 febbraio 2017.



di classe sociale che esiste tra lei e il futuro marito e padre di suo figlio non è chiara alla protagonista fino a quando i due non si sposano e lei, in attesa di un figlio alla giovane età di diciotto anni, si trasferisce a casa del marito. Qui vivono ventiquattro persone e la precarietà delle condizioni igieniche nuoce alla protagonista a tal punto che la madre decide di riportarla nella casa in cui è cresciuta fino alla nascita del bambino. Quel momento precede di poco il momento della fuga. Se la sua condizione sociale la rendeva una privilegiata nella vita quotidiana a Mogadiscio e le permette di salvare la propria vita e quella del bambino appena nato quando sono costretti a fuggire, la perdita di tutti i beni in seguito alla fuga, la migrazione forzata e poi la condizione di esule di fatto azzerano ogni privilegio di classe di cui ha goduto fino a quel momento. I movimenti diasporici, come spesso osservato, riarticolano i rapporti di egemonia e subalternità che non sono fissi e immutabili, ma cambiano invece al variare di condizioni storiche e spostamenti geografici. I frequenti riferimenti di Ubx Cristina Ali Farah alle emigrazioni italiane, che negli anni tra il 1876 e il 1976 hanno visto allontanarsi dall'Italia circa 26 milioni di persone, hanno anche la funzione di ricordare agli italiani quando erano loro ad essere emarginati, razzializzati e sfruttati nei paesi in cui andavano a cercare fortuna<sup>52</sup>. Oltre a perdere i propri privilegi di classe e di razza (che le derivavano dall'essere associata all'italianità e alla bianchezza della madre), una volta giunta in Italia la protagonista si trova a fronteggiare solitudine e privazione, oltre a un profondo isolamento: nessuna delle ragazze sue coetanee conosce l'esperienza della maternità – o è responsabile per un altro essere umano in così giovane età – e soprattutto l'incommensurabilità degli orrori della guerra a cui ha assistito rende la sua esperienza inenarrabile e pone lei in una posizione di alienazione<sup>53</sup>.

Questo racconto, con il suo nucleo esplicitamente autobiografico<sup>54</sup>, conferisce grande complessità alle storie di profughi, esuli e rifugiati. Mostrando le vite delle persone *prima* del momento della partenza, rappresentando non soltanto la complessità delle vite che vengono interrotte dalle guerre, ma anche il momento del passaggio e la grande difficoltà legata al dover ricominciare dal principio in un nuovo paese, le asperità che conseguono dall'azzeramento dei privilegi che deriva dalla migrazione forzata e dalla conseguente condizione di subalternità che si acquisisce, questo racconto di Ubx Cristina Ali Farah induce a riflettere

52. Sulle emigrazioni italiane si vedano, su tutti: D. R. Gabaccia, *Italy's Many Diasporas*, University of Washington Press, Seattle 2000; *Storia dell'emigrazione italiana – Partenze*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, vol. I, Donzelli, Roma 2001; *Storia dell'emigrazione italiana – Arrivi*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, vol. II, Donzelli, Roma 2002; M. I. Choate, *Emigrant Nation: The Making of Italy Abroad*, Harvard University Press, Cambridge 2008.

53. Nota è la riflessione di Primo Levi sull'inenarrabilità degli orrori della Shoah: P. Levi, *I sommersi e i salvati* (1986), Einaudi, Torino 2014.

54. L'autrice ha scritto questo racconto così esplicitamente autobiografico nell'estate del 2016 al ritorno da Garowe – nella regione della Somalia di cui è originario suo padre. Ubx Cristina Ali Farah mancava dalla Somalia da venticinque anni. Questo racconto potrebbe diventare il nucleo del prossimo romanzo dell'autrice (comunicazione email con l'autrice del 24 febbraio 2017).

sul fatto che la condizione di esilio e di clandestinità non sia una condizione ontologica, bensì il risultato di processi storici che influiscono sulla vita – e sulla morte – delle persone.

## 5 Conclusioni

La letteratura postcoloniale italiana sta offrendo un importante contributo alla cultura italiana contemporanea, fornendo una rappresentazione dei profondi cambiamenti sociali avvenuti in Italia negli ultimi trent'anni. Gli autori e le autrici originari delle ex colonie italiane e le generazioni successive hanno un ruolo molto importante, in quanto scrivono una controstoria dei loro paesi d'origine e svelano le modalità in cui antiche dinamiche coloniali assumono nuove incarnazioni nell'Italia postcoloniale. Uba Cristina Ali Farah non si limita, però, a riscrivere tali grandi narrazioni. Le storie che racconta, strettamente connesse al passato remoto e al passato prossimo della Somalia, sono storie individuali che intersecano la storia collettiva, rifiutando però uno sterile senso di nostalgia e rifuggendo da processi di vittimizzazione. Se Ali Farah denuncia la marginalizzazione delle comunità somale diasporiche, la scrittrice è anche molto critica nei confronti di queste comunità, del loro attaccamento alle tradizioni anche quando esso è puramente esteriore, del loro desiderio di mantenere intatto nella loro mente il paese di origine che invece si trasforma ogni giorno. Ali Farah analizza inoltre il difficile rapporto tra le prime e le seconde generazioni nelle comunità della diaspora (somala, e non solo), le dinamiche di genere presenti al loro interno, i processi di razzializzazione di cui le seconde generazioni sono vittime, il tutto attraverso una scrittura allo stesso tempo fortemente personale e improntata sull'autorialità collettiva e sull'oralità, influenzata dalla modalità della narrazione somala, ma anche dal linguaggio di strada giovanile. Le sue narrazioni danno voce ad una società che è cambiata e che continua a cambiare molto rapidamente, una società in cui da sempre convivono culture diverse – tratto che l'Italia condivide con gli altri paesi del Mediterraneo. Soprattutto, la scrittura di Uba Cristina Ali Farah promuove un'idea di letteratura nazionale italiana fortemente transnazionale, che include tanto la produzione letteraria e culturale frutto di vecchie e nuove emigrazioni, quanto quella dei nuovi italiani e delle nuove italiane che sperimentano nuovi linguaggi e danno vita a nuovi immaginari e a nuove estetiche. Queste forme letterarie e culturali costituiscono una parte importante e imprescindibile della letteratura e della cultura italiana contemporanea.