

7-17-2023

Creatività diasporiche Dialoghi transnazionali tra teoria e arti

Simone Brioni Dr.
simone.brioni@stonybrook.edu

Loredana Polezzi Dr.
SUNY Stony Brook, loredana.polezzi@stonybrook.edu

Franca Sinopoli
Sapienza University of Rome, franca.sinopoli@uniroma1.it

Follow this and additional works at: <https://commons.library.stonybrook.edu/eng-articles>



Part of the [English Language and Literature Commons](#), [European Languages and Societies Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [Fine Arts Commons](#), [Italian Literature Commons](#), [Race, Ethnicity and Post-Colonial Studies Commons](#), and the [Translation Studies Commons](#)

Recommended Citation

Brioni, Simone Dr.; Polezzi, Loredana Dr.; and Sinopoli, Franca, "Creatività diasporiche Dialoghi transnazionali tra teoria e arti" (2023). *Department of English Faculty Publications*. 23.
<https://commons.library.stonybrook.edu/eng-articles/23>

This Book is brought to you for free and open access by the Department of English at Academic Commons. It has been accepted for inclusion in Department of English Faculty Publications by an authorized administrator of Academic Commons. For more information, please contact mona.ramonetti@stonybrook.edu, hu.wang.2@stonybrook.edu.

N. 897

Collana diretta da Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna

COMITATO SCIENTIFICO

Pierandrea Amato (*Università degli Studi di Messina*), Stefano G. Azzarà (*Università di Urbino*), José Luis Villacañas Berlanga (*Universidad Complutense de Madrid*), Oriana Binik (*Università degli Studi Milano Bicocca*), Pierre Dalla Vigna (*Università degli Studi "Insubria", Varese*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*) Giuseppe Di Giacomo (*Sapienza Università di Roma*), Raffaele Federici (*Università degli Studi di Perugia*), Maurizio Guerri (*Accademia di Belle Arti di Brera*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Ferrara*), Luca Marchetti (*Sapienza Università di Roma*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Salvo Vaccaro (*Università degli Studi di Palermo*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)

CREATIVITÀ DIASPORICHE

Dialoghi transnazionali tra teoria e arti

a cura di

Simone Brioni, Loredana Polezzi e Franca Sinopoli

Il volume è pubblicato con un contributo del Protocollo esecutivo dell'Accordo Quadro tra Sapienza Università di Roma/Dipartimento di Lettere e Culture Moderne e Stony Brook University (SUNY).

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Eterotopie*, n. 897
Isbn: 9788857591810

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli 75 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE: CREATIVITÀ DIASPORICHE – DIALOGHI TRANNAZIONALI TRA TEORIA E ARTI Simone Brioni, Loredana Polezzi, Franca Sinopoli	9
RECLAIMING STORIES ACROSS CULTURES: HISTORY AND MEMORY A Conversation between Maaza Mengiste, Simone Brioni and Loredana Polezzi	29
WHOSE MEMORY IS LOST? LANGUAGES, SPACES, DIASPORIC IMPLICATIONS AND THE MEMORY OF LIBYA A Conversation between Najlaa El-Ageli and Barbara Spadaro	43
IT'S NOT ABOUT BLOOD, IT'S ABOUT LOVE A Conversation between Ubah Cristina Ali Farah and Laura Lori	57
PLURAL VOICES IN SAFE SPACES A Conversation between Emmanuelle Maréchal and Kombola T. Ramadhani Mussa	67
HO BISOGNO DI ESSERE FOLGORATO DA UN'INTUIZIONE Elia Moutamid in conversazione con Linde Luijnenburg	81
MULTIPLE ACTS OF TRANSLATION: CONNECTING CREATIVE AND RESEARCH PRACTICES A Conversation between Luci Callipari-Marcuzzo and Loredana Polezzi	99
ALWAYS FORWARD A Conversation between B. Amore and Mary Jo Bona	117

<p>TRANSMEDIALITY, SELF-TRANSLATION, AND COLLABORATION IN THE <i>COMPAGNIA DELLE POETE</i> A Conversation between Mia Lecomte and Gioia Panzarella</p>	139
<p>CONVERSAZIONE IN “DIFFERITA” SU POESIA DELLA/NELLA DIASPORA Barbara Pumhösel – Franca Sinopoli</p>	149
<p>UN PONTE SONORO TRA ALBANIA E ITALIA Jonida Prifti in conversazione con Francesca Medaglia</p>	161
<p>DIVERSA E BASTA Anilda Ibrahimimi in conversazione con Rosanna Morace</p>	175
<p>CLEANSING WORDS A Conversation between Maddalena Fingerle and Caterina Romeo</p>	191
<p>STRANIERO NELLA MIA NAZIONE Amir Issaa in conversazione con Simone Brioni e Loredana Polezzi</p>	205
<p>BIOGRAFIE</p>	213

RINGRAZIAMENTI

Questo volume raccoglie interventi di un gruppo di studiosi/studiose e artisti/artiste coordinati dalle università Sapienza di Roma e Stony Brook di New York nel quadro di un accordo scientifico internazionale sottoscritto dai due atenei, che ringraziamo per il loro supporto.

Ringraziamo inoltre tutti/e coloro che hanno contribuito con la loro disponibilità e generosità alla realizzazione di questo volume, nella convinzione comune che la ricerca scientifica si fonda sulla condivisione di pensiero e parola.

SIMONE BRIONI, LOREDANA POLEZZI, FRANCA SINOPOLI

INTRODUZIONE

Creatività diasporiche. Dialoghi transnazionali tra teoria e arti

Knowledge knows no borders; it has no color and no
smell unknown to Man.

(Tadjo 2021, p. 108)

Se la conoscenza non ammette confini, come ci ricorda la poetessa e scrittrice ivoriana Véronique Tadjo, lo stesso può dirsi della creatività e dei suoi percorsi. Incrociare riflessione teorica e pratiche artistiche, intese anch'esse come forma di ricerca, esplorazione e produzione di sapere, è dunque un processo quasi inevitabile, al limite del tautologico. Farlo nel contesto di culture e storie diasporiche o transnazionali sottolinea poi la complessità delle mappe tracciate dai fili incrociati di saperi, esperienze e narrazioni – come pure lingue, media, forme di espressione e comunicazione – al di là di ogni pretesa rigidità o muro di contenimento e di confine.

Eppure non c'è nulla di ovvio o di scontato nella combinazione di parole chiave su cui fa perno il titolo di questa raccolta: creatività, diaspora, transnazionalità, dialogo, teoria, arti. Ciascuno di questi termini è oggi al centro di accesi dibattiti che sono ad un tempo teorici e profondamente politici. Ciascuno costituisce l'oggetto di studio di campi specializzati del sapere o anche di intere discipline. Ciascuno merita un'analisi singolare e dettagliata, sia in termini di apporto teorico che di impatto sui fenomeni di produzione, circolazione e fruizione della cultura. C'è però anche una dimensione sinergica, una dinamica tra categorie, approcci e fenomeni culturali, che possiamo catturare solo attraverso una

visione organica e caleidoscopica, capace di tenere assieme le diverse prospettive per poi provare a proporre risposte alla complessità dei quesiti posti dalla realtà contemporanea su temi quali appartenenza, inclusività, cittadinanza.

In risposta a tale complessità, nel concepire e realizzare questa raccolta la scelta è stata quella di puntare non su un ripiegamento verso il discorso specialistico, ma piuttosto sull'apertura al dialogo come strumento principe di interrogazione e di invenzione (nel senso etimologico e retorico del termine): per tracciare la mappa del presente (ciò che siamo, ciò che sappiamo) e costruire quella di un comune futuro (quello che saremo, quello per cui lavoriamo). L'invito, nel leggere le conversazioni raccolte qui di seguito, è dunque a non farsi ingannare dall'apparente semplicità o casualità del tono – quello, appunto, di una conversazione – e a riconoscere invece la precisione che viene dall'attenzione prolungata all'interazione di parola e ascolto, dallo scambio che si instaura tra voci, pratiche, ed esperienze ad un tempo personali e professionali. È significativo, in questo senso, che in molti casi quello scambio sia frutto di interazioni ben più prolungate di una semplice intervista e rappresenti invece il risultato di lunghi percorsi di studio, reciproca stima, amicizia, capaci di informare l'evoluzione delle pratiche artistiche così come delle traiettorie intellettuali di chi scrive.

Rispondendo anche in questo caso alla complessità dei fenomeni culturali con cui ci stiamo confrontando (e pur senza ambire a essere esaustivi), i contributi inclusi nella raccolta abbracciano un prisma di esperienze artistiche e forme di produzione che vanno dalla letteratura alle arti visive, dal cinema alla performance teatrale, dai podcast alla musica rap. I singoli interventi raccontano storie e percorsi individuali, ma al tempo stesso affrontano tematiche comuni o perlomeno ricorrenti, tra le quali spiccano identità, lingua, migrazione, memoria. E, per quanto diversi nel dettaglio della forma o nell'equilibrio tra voci, tutti gli interventi, come già notato, adottano una forma dialogica, creando in ciascun caso una visione stereoscopica, in grado di aprire nuove prospettive sulla lettura di singole opere o traiettorie artistiche e professionali, ma anche su questioni di più vasta portata. Prima fra tutte quella del ruolo che le culture nazionali e i canoni ad esse tradizionalmente associati continuano

a svolgere nel sostenere visioni omogenee ed omogeneizzanti dei contesti sociali in cui viviamo, rafforzando modelli di appartenenza che si rivelano spesso esclusivi piuttosto che inclusivi, restrittivi anziché volti all'accoglienza.

Quello della cultura nazionale è, almeno da Gramsci in poi, un quesito centrale rispetto alla costruzione dell'Italia come paese e alle sue trasformazioni politiche e sociali. Dall'arco degli interventi raccolti in questo volume emerge – intenzionalmente e programmaticamente – un'immagine dell'Italia e della cultura italiana che da un lato eccede confini geografici e linguistici, mentre dall'altro sottolinea la molteplicità e la diversità come tratti costitutivi della nazione anche nella sua dimensione “interna”. Prese nel loro complesso, queste tredici conversazioni presentano l'Italia come un catalizzatore di significati e di pratiche artistiche che si sviluppano in direzioni diverse e spesso inaspettate, piuttosto che come luogo geograficamente e culturalmente specifico, omogeneo e delimitabile o delimitato. Allo stesso modo, la nozione di cultura italiana che emerge dagli interventi è aperta, porosa, dinamica, e rivolta al futuro, nella convinzione condivisa che ricerca e creatività abbiano un ruolo centrale nell'immaginare e costruire società più giuste e inclusive.

Ad accomunare i contributi e chi li ha scritti va perciò anche la consapevolezza del ruolo svolto dal sapere, in tutte le sue declinazioni, come forma di intervento sociale. Le voci raccolte in questo volume sono quelle di ricercatori e ricercatrici, artiste e artisti accomunati da forme di impegno e/o attivismo – due concetti riletti alla luce di esperienze personali e collettive radicate in particolare (anche se non in maniera esclusiva) nell'esperienza della migrazione, vissuta in prima persona o anche attraverso complesse storie familiari e collettive. Nella diasporicità, intesa come condizione di sradicamento e radicamento, di molteplice appartenenza, e di continua perdita e ricostruzione del sé, della propria storia e della propria memoria, si ancora il senso di un necessario coinvolgimento nei dibattiti contemporanei su educazione, democrazia e cittadinanza, sulla lotta mai conclusa per i diritti (delle donne, delle minoranze etniche, linguistiche, di genere, ...), sulla memoria di un recente passato costruito su storie di violenza coloniale e discriminazione razziale, e molto altro ancora.

Ricerca e/come conversazione

Creatività diasporiche. Conversazioni transnazionali tra teoria e arti vuole anche essere un invito a ripensare il lavoro creativo e quello accademico, in area umanistica, come intrinsecamente legati al dialogo e alla collaborazione. Dall'antica Grecia ci arrivano due modelli diversi di intendere la nascita delle arti e del sapere. Da un lato, nel mito di Atena, la dea delle arti e della saggezza viene generata da un'idea di suo padre, Giove. Troviamo qui (oltre ad un'idea patriarcale della donna) una visione convenzionale della nascita delle idee, viste come risultato di un'esperienza individuale. Dall'altro, il metodo socratico concepisce le idee non come attività solitaria, ma come risultato di un processo dialogico. Come genere letterario, il dialogo ha una storia antica che dall'opera di Platone porta a testi canonici della cultura occidentale come *Utopia* di Thomas More (1516), il *Dialogo sopra i massimi sistemi* di Galileo Galilei (1632), o i *Tre dialoghi tra Hylas e Philonous* di George Berkeley (1713). Autori diversi tra loro come David Hume, Denis Diderot, il marchese de Sade, Heinrich von Kleist, Thomas Love Peacock, e Oscar Wilde hanno utilizzato questa forma, che rappresenta però l'eccezione piuttosto che la norma per i testi accademici contemporanei. A differenza delle scienze sociali e naturali, le discipline umanistiche guardano ancora con una certa diffidenza alla collaborazione, continuando a conferire una posizione privilegiata all'idea del singolo autore – un retaggio dell'idea romantica del “genio”, la cui capacità di interpretare la modernità è vista come frutto di qualità innate piuttosto che della sua presenza nel mondo (Pease 1995). In maniera simile, il discorso accademico ha sin qui largamente mantenuto la posizione privilegiata del testo scritto rispetto ad altre modalità di espressione e di diffusione della ricerca scientifica, anche se le aperture stanno facendosi via via più frequenti e variegate¹.

1 Ad esempio, è una pratica molto recente quella di consentire l'utilizzo di un video o del fumetto come modalità di produzione di una tesi di dottorato. Questo è il caso ad esempio del dipartimento di inglese a Stony Brook, presso cui è stata recentemente discussa la tesi di Kay Sohini (2022). Si pensi inoltre alle monografie digitali multimodali, tra cui si vedano Bashir 2022, Nummedal, Bilak 2020, Tsing, Deger, Keleman Saxena, Zhou 2020, Riva 2022. Pur

Riconoscere una pluralità di modalità attraverso le quali la ricerca e la conoscenza possono prendere forma, vuole poi anche dire valorizzare progetti che rispondono a temi diversi e sono animati da intenti e finalità almeno apparentemente disomogenei. Testi collaborativi come dialoghi, conversazioni, interviste aiutano a problematizzare il rapporto tra il ricercatore e il lavoro dell'artista, inteso come oggetto di osservazione e analisi, mostrando come la riflessione sul "genio" (o meglio sulla creatività) emerge esattamente dall'incrocio dialogico di pratiche e prospettive. Lungi dall'essere un rapporto a senso unico e astratto, questo tipo di relazioni arricchisce il modo in cui ciascuno dei partecipanti allo scambio compie il proprio lavoro (Cook et. al 2005, pp. 16-17). Mostrare che la conoscenza ha origine da un dialogo situa l'attività dei ricercatori all'interno di un insieme di relazioni di potere più ampie di quelle espresse dalla relazione tra un singolo autore e la propria opera, o quella tra un'opera artistica da analizzare e lo specialista che le si avvicina per interpretarla. In altre parole, il dialogo mostra che la ricerca non è mai neutrale, obiettiva e universale ma piuttosto relazionale e situata (Bendix, Müller, Ziai 2020, p. 4)².

Espandere le prospettive della ricerca e immaginare l'attività accademica come intrinsecamente collaborativa vuole anche dire ripensare, almeno in parte, la ricerca come professione. Per sua natura, nell'aprirsi a una pluralità di punti di vista e nel rifiutare prospettive che valorizzano una singola voce o forma di autorità culturale, la conversazione può avere effetti destabilizzanti. Allo stesso tempo, la dialogicità serve però anche a mettere in discussione ogni pretesa di universalismo all'interno delle discipline umanistiche e può costituire una strategia per renderle più inclusive (Facer, Pahl 2017). Accanto a saggi che parlano dell'opera *di* autori e autrici può allora essere utile immaginare dialoghi – come quelli raccolti in questo volume – che mettano a confronto accademici e artisti ponendo come obiettivo non lo studio di un "oggetto", ma piuttosto il mutuo scambio di riflessioni. Le prati-

essendo pubblicati da case editrici accademiche questi progetti interattivi in open access si rivolgono anche ad un pubblico non specializzato.

2 Questo paragrafo riprende alcuni punti sviluppati in altri contesti. Si veda a tal proposito, Brioni e Brioni 2018.

che collaborative e partecipative possono essere fondamentali, in particolare, per decolonizzare il mondo accademico e i suoi saperi, proprio perché esse implicano un dialogo con la società, coinvolgendo posizionalità e voci distinte, e mirando a immaginare – per poi rendere possibile – un più ampio cambiamento sociale, economico e politico (Bhambra, Nişancioğlu, Gebrialc 2018, p. 10). Decolonizzare la conoscenza significa lavorare sulle contraddizioni e questo tipo di lavoro è sempre il risultato di un dialogo (Mirzoeff e Halberstam 2018).

A partire dagli anni '90 e in diverse parti del mondo, hanno preso campo modelli partecipativi di produzione artistica che propongono un'arte socialmente impegnata e spesso legata a esplicite forme di attivismo (Bishop 2012). Approcci simili sono emersi parallelamente anche in ambito accademico³, portando a riflessioni come quelle contenute in *The Artistic Turn: A Manifesto* di Kathleen Coessens, Darla Crispin, e Anne Douglas (2009). Denunciando la (falsa) dicotomia presente tra la conoscenza prodotta all'interno dell'accademia (vista come “teorica”) rispetto a quella artistica (vista come “pratica”), gli autori del manifesto sottolineavano la necessità di una rivalutazione delle forme di sapere espresse dall'esperienza artistica. Sulla scia di questi stimoli, un numero crescente di collaborazioni e di riflessioni sulla collaborazione sono emerse negli ultimi anni anche nell'ambito degli Italian Studies, sia a livello pedagogico, sia nella produzione della ricerca⁴.

3 Un testo che segna un momento importante per la riflessione sulla co-creazione e la collaborazione in ambito accademico è Gibbons et. al., *The New Production of Knowledge* (1994).

4 Per una riflessione metodologica sulla ricerca collaborativa transculturale, si veda Wall e Wells 2020. Le esperienze collaborative tra studiosi ed artisti sono numerose ed esula dagli obiettivi di questa introduzione darne una visione esaustiva. Esperienze di collaborazione con artisti con una finalità pedagogica sono discusse su *The Italianist* 41.2 (2021). Si veda anche il progetto Transnationalising Modern Languages che ha dato vita a collaborazioni con artisti (Badagliacca con Duncan 2021) e curatori (Duncan 2019, 381-6; Grechi 2019, 386-91; Gravano 2019, 392-6; Gravano, Grechi 2021). Tra i film realizzati partecipativamente, si veda *Six Objects. Notes Toward a Film on Pietro di Donato* (2022) e *Decolonizzare la città. Dialoghi Visuali a Padova* (2021).

Creatività diasporiche. Conversazioni transnazionali tra teoria e arti nasce da queste traiettorie e riflessioni. Il testo è costituito da tredici conversazioni tra studiosi di materie umanistiche e artisti/artiste. Sono conversazioni avvenute a distanza o di persona, nate come testi scritti o passate dalla forma orale alla pagina attraverso processi di riscrittura e di traduzione. Si tratta in ogni caso di “variazioni sul tema” che propongono esempi concreti di una produzione partecipativa del sapere.

Proprio per questo, una delle prime domande che ci siamo dovuti porre riguarda la lingua o le lingue da utilizzare – vale a dire se optare per un testo monolingue o multilingue. Abbiamo scelto la seconda opzione, utilizzando sia l’italiano che diversi *inglesi* (con “accenti” legati a varianti britanniche, statunitensi o australiane), a riflettere il fatto che la maggior parte degli autori e delle autrici dei vari contributi si muovono tra molteplici lingue. Dialogare, infatti, vuol dire anche far incontrare diversità che parlano con voci diverse in lingue diverse.

La predominanza femminile tra le voci che compongono questo volume, d’altro canto, non è stata decisa in fase di concepimento del progetto, ma è piuttosto un aspetto emerso organicamente durante la sua realizzazione – anche se, a posteriori, potrebbe essere visto come ulteriore espressione della sua dimensione contro-egemonica. Allo stesso modo, pur avendo inizialmente suggerito un possibile modello per la realizzazione delle conversazioni, abbiamo poi lasciato che esse si sviluppassero nel modo più congeniale alle persone coinvolte. Le similitudini e differenze di formato tra i vari contributi sono anch’esse indicative della pluralità di voci e delle diverse sensibilità critiche che costituiscono, nella loro polifonia, la complessa tessitura del volume.

Una nota specifica, in fatto di polifonia, va poi al caso del cinema, la cui natura di forma collaborativa e collettiva di produzione artistica è spesso oscurata dall’autorialità tradizionalmente associata ad alcune figure chiave. Anche se le convenzioni bibliografiche adottate in questo volume fanno riferimento esclusivamente al regista e agli scrittori di un film, concordiamo con Alan O’Leary nel ritenere che un film dovrebbe essere visto come “an *ecology*

in which individuals, groups, discourses and circumstances enact their agency with greater or lesser degrees of influence and effect” (O’Leary 2019, p. 15).

Un ulteriore aspetto della raccolta, emerso solo dopo la lettura delle interviste, è come l’attività di gran parte degli artisti e delle artiste coinvolti risulti difficile da relegare in un ambito specifico di produzione e sia, piuttosto, di natura poliedrica. Ciò riflette almeno in parte il modo in cui le multiple appartenenze che caratterizzano gli artisti e le artiste intervistate possono essere meglio espresse in forme caratterizzate dalla transmedialità (definita da Mieke Bal come inscindibile dall’“estetica migratoria” che caratterizza la produzione di artisti diasporici; 2015).

Come già sottolineato, la natura diasporica e transnazionale di questi dialoghi è volta ad interrogare l’attuale monopolio interpretativo delle conoscenze, dei presupposti e delle metodologie (di matrice eminentemente europea e occidentale) entro cui viene prevalentemente definita l’Italia. In questo e altri rispetti, il volume trae ispirazione dalla “letteratura della migrazione” scritta e pubblicata in italiano negli ultimi tre decenni, argomento di cui si sono occupati molti degli autori e delle autrici delle conversazioni qui raccolte. Non a caso, questa esperienza letteraria è essa stessa caratterizzata da una matrice fortemente dialogica. I primi testi sull’argomento erano infatti scritti a quattro mani. Numerose sono inoltre le interviste, i documentari e i testi che hanno enfatizzato l’importanza di colmare la distanza tra accademici e artisti diasporici – anche perché spesso questa distanza è l’espressione di un privilegio non solo di classe, ma anche di genere e di razza (Brioni 2021; Brioni, Fazel 2020). Negli ultimi anni, inoltre, pubblicazioni sul cinema (De Franceschi 2013) e sulla letteratura (Comberiati 2007; Mengozzi 2023) che riguardano l’immigrazione hanno enfatizzato l’importanza di un dialogo tra critica, teoria e arte per comprendere esperienze che spesso si sviluppano scardinando le forme canoniche di espressione artistica e/o le loro modalità distributive.

Muovendo da tali presupposti, l’intenzione di questa raccolta è quella di offrire un contributo alla comprensione delle molteplici forme di creatività diasporica che hanno raccontato e raccontano l’Italia contemporanea, ponendo al centro dell’attenzione la dimen-

sione della mobilità e interrogandosi (ma anche interrogandoci) su questioni centrali quali l'idea di eredità culturale e linguistica; le pratiche di (auto)traduzione; la memoria (a partire da quella del colonialismo o della migrazione) e il modo in cui essa implica un coinvolgimento e una responsabilità sia individuali che collettive (Rothberg 2019). In altre parole, questo libro si occupa dell'Italia nella misura in cui "l'italianità" può essere messa in discussione rispetto alla posizione da cui ne parla. Del resto, l'Italia è solo uno dei luoghi in cui esiste una produzione culturale in italiano e/o sull'Italia (Burdett, Polezzi 2020, p. 1; Bond 2022). Viceversa, in Italia e in italiano proliferano storie riguardo a luoghi ed esperienze che non ci sono geograficamente vicini (Burns 2013; Fiore 2017; Parati 2017).

Il dialogo che immaginiamo, infine, non è solo quello contenuto nelle pagine di questo volume, ma anche e soprattutto la sua continuazione da parte di lettori e lettrici. Nel rendere il testo disponibile sia in forma cartacea che online, in open access, è nostra speranza che questi dialoghi, nati dallo scambio tra arte, accademia e società civile, possano essere letti da un pubblico egualmente ampio e variegato, per continuare a tessere i fili di conversazioni che vanno oltre i confini di saperi, identità, lingue o culture nazionali, costruendo spazi aperti alla creatività, quali che siano le sue origini e le sue forme.

La struttura del volume

Il volume intende elaborare una riflessione sull'idea di "creatività diasporica" attraverso una serie di dialoghi tra ricerca accademica e pratiche artistiche. I titoli dei contributi evidenziano la forma e la sostanza collaborativa che li caratterizzano in quanto "conversazioni". La successione degli interventi suggerita nell'indice, inoltre, è di fatto solo una delle possibili modalità di lettura del testo, specie nella sua versione online, visto che la presenza di temi ricorrenti e spesso interconnessi – come il rapporto tra storia e memoria, la traduzione interculturale, il translinguismo, l'attivismo, l'ineguaglianza sociale, la migrazione e le diaspore, la costruzione dell'alterità e dell'identità – invita ad un'esplorazione "trasversale" del testo, che può essere guidata, per esempio, dalla ricerca di parole-chiave.

Nella prima conversazione, “Reclaiming Stories Across Cultures”, la scrittrice Maaza Mengiste parla di resistenza al femminile, della memoria coloniale, e della rivisitazione dell’archivio coloniale nel romanzo *The Shadow King* (2020), rispondendo alle domande e alle sollecitazioni di Simone Brioni e Loredana Polezzi. L’intervento si basa su un evento avvenuto in presenza nel Febbraio 2021 alla Stony Brook University, e si concentra sul rapporto tra storia e memoria, facendo perno sulla rilevanza di alcune storie (come, in questo caso, quella dell’invasione coloniale italiana del Corno d’Africa) per comprendere un presente in cui l’appartenenza nazionale è vista in chiave identitaria. Mengiste discute del processo che l’ha portata a risignificare la fotografia coloniale non solo attraverso la sua opera letteraria, ma anche tramite il sito online “Progetto 3541”⁵.

Proseguendo le riflessioni su storia e memoria, la conversazione tra Barbara Spadaro e la curatrice e architetta Najlaa El-Ageli, “Whose Memory Is Lost? Languages, Spaces, Diasporic Implications and the Memory of Libya”, si concentra sulla risignificazione e riappropriazione contemporanea delle tracce del passato, con particolare attenzione alla rete di relazioni presenti nel Mediterraneo. Nello specifico, il dialogo analizza la presenza dell’eredità coloniale nel linguaggio e negli spazi della Libia, discutendo come la memoria del colonialismo e dei successivi cambiamenti vissuti dal paese possano essere esplorati dalle nuove generazioni.

Il colonialismo e la sua eredità, specie nella loro rappresentazione letteraria, sono anche al centro della conversazione tra Laura Lori e la scrittrice Ubah Cristina Ali Farah: “It’s Not about Blood, It’s about Love”. In particolar modo, il testo si concentra sull’ultimo romanzo di Ali Farah, *Le stazioni della luna* (2021), ambientato nel periodo dell’amministrazione fiduciaria italiana in Somalia dal 1950 al 1960. L’intervista ripercorre inoltre la carriera di Ali Farah, identificandone i principali temi, come la polifonia narrativa, la solidarietà femminile, la rappresentazione dell’esperienza di giovani nati da genitori immigrati, e il clanismo presente nella società somala.

5 Si veda <https://www.project3541.com/>, ultimo accesso 26 Ottobre 2022.

Questioni di appartenenza, identità multiple, cittadinanza e razzismo sono al centro anche del dialogo tra Kombola Ramadhani Mussa e la podcaster Emmanuelle Maréchal, creatrice di Blackcoffee, “il podcast italiano senza filtri sulle identità nere.” I podcast si sono affermati negli ultimi anni come uno dei principali mezzi di informazione e riflessione culturale, anche in virtù dei loro limitati costi di produzione. Blackcoffee è un esempio del crescente numero di podcast che, da diverse prospettive e con diverse modalità, hanno affrontato temi spesso ignorati nei media mainstream, permettendo così di conoscere le esperienze e le riflessioni di persone che hanno conosciuto il razzismo nella loro quotidianità (Finozzi e Mancuso 2021). L'intervista, intitolata “Plural Voices in Safe Spaces”, illustra le difficoltà e i motivi che hanno portato alla creazione di questo podcast sulle identità nere in Italia, il cui obiettivo è quello di mettere in discussione un'idea monolitica di nerezza e di africanità.

Il tema dell'autorappresentazione è presente anche nella conversazione successiva, tra Linde Luijnenburg e il regista Elia Moutamid, nel cui lavoro “l'esperienza personale e i vissuti individuali offrono un prisma di rilettura della storia, di riflessione sociale e di analisi di una condizione collettiva” (Ricci 2022, p. 450). Moutamid è autore di due documentari di successo, *Talien* (2017) e *Kufid* (2019), e ha di recente diretto il film *Maka* su e con Geneviève Makaping (2023). Questa conversazione si sviluppa a partire da un articolo scritto da Luijnenburg sull'opera di Moutamid (2022). In particolare, le domande di Luijnenburg si concentrano sull'uso degli stilemi di genere in *Talien* e sul pubblico di riferimento individuato dal regista, sulla sua collaborazione con i propri familiari, e su come stia cambiando la fruizione del cinema in un'epoca post-pandemica.

L'utilizzo di un linguaggio visivo è anche al centro della conversazione tra Loredana Polezzi e l'artista italo australiana Luci Callipari Marcuzzo, “Multiple Acts of Translation: Connecting Creative and Research Practices.” Il dialogo si incentra sull'uso di forme di espressione che vanno dalla *performance art* alla pittura, passando per la riappropriazione di “saperi femminili” quali il ricamo o il cucito, per “tradurre” l'esperienza e la memoria della migrazione. Un

ruolo centrale è inoltre riservato alla collaborazione e all'influenza reciproca instauratasi tra le due autrici a partire dal 2015 – esperienze sfociate in nuove pratiche creative e prospettive teoriche.

Come Luci Callipari Marcuzzo, anche l'artista italo americana B. Amore – il cui lavoro è al centro del capitolo seguente, un dialogo con Mary Jo Bona intitolato “Always forward” – offre una visione di traduzione culturale che vede questo processo non come forma di cancellazione di un'esperienza di mobilità vissuta esclusivamente come traumatica, ma piuttosto come una traccia (Polezzi 2020), testimoniando così e rendendo visibile la tensione tra continuità e discontinuità che è al centro delle esperienze transnazionali e transculturali. Bona è autrice del saggio *Women Writing Cloth* (2015), un testo sulla relazione tra il lavoro femminile e la migrazione in una serie di romanzi americani, che ha in copertina proprio un'opera di Amore. Il dialogo tra le due autrici discute l'evolversi del percorso artistico di Amore, soffermandosi su alcune delle sue opere principali, come la mostra *Life line – filo della vita*, realizzata ad Ellis Island. La conversazione evidenzia inoltre come le riflessioni sull'identità nel lavoro di Amore si siano espresse anche in forma poetica, nella recente raccolta di poesie *Journeys on the Wheel* (2020).

Questioni linguistiche ed identitarie nell'opera poetica sono anche al centro di “Transmedialità, autotraduzione e pratiche collaborative”, un'intervista tra Gioia Panzarella e la poetessa Mia Lecomte. Lecomte è la fondatrice della Compagnia delle poete, una compagnia teatrale che ha esplorato l'idea di coralità, transmedialità e translinguismo nella rappresentazione delle migrazioni a teatro (Armato 2013). Tale aspetto transmediale è particolarmente evidente nelle iniziative realizzate dalla Compagnia per consentire la circolazione del proprio lavoro anche dopo il momento della rappresentazione teatrale, attraverso un supporto video o cartaceo. Inoltre, il testo discute dell'importanza della performatività e della collaborazione nel lavoro della Compagnia, nonché dell'idea di autotraduzione.

Anche Barbara Pumphösel fa parte della Compagnia delle poete. La sua “conversazione in differita su poesia della/nella diaspora”

con Franca Sinopoli si discosta a livello formale dagli interventi contenuti nel volume in quanto non prende la forma di un'intervista, ma è il risultato di un dialogo che si è sviluppato nell'arco degli ultimi decenni. Il testo presenta una riflessione a due voci sulla creatività diasporica, sulla lettura e sul fare poesia lungo un sentiero sul quale si incontrano maestri e maestre, guide talvolta presenti solo per un tratto di strada, compagni di viaggio molto particolari, poiché essi assumono di volta in volta l'aspetto di libri, di autori, ma anche di creature non umane, "animali, vegetali, immaginarie" che animano non solo alcune raccolte di versi dell'autrice, ma anche i suoi libri per l'infanzia. Romain Gary, Dante, Calvino, Miriam Cividalli, Anise Koltz, Nina Cassian e Leo Lionni si affacciano sulla via e contribuiscono con le loro opere a suscitare esperienze di lettura e immagini mentali che si intrecciano ai versi e lasciano tracce nell'opera dell'autrice. In un apparente scivolamento da una poetica all'altra, emergono alcune costanti tematiche: l'identità europea, le migrazioni forzate, gli esili, le diaspore e il comune senso di appartenenza rimesso in crisi ripetutamente nel corso del Novecento e tuttora, mentre nel testo poetico finale l'ultima parola viene data a chi nella propria vita non ha avuto la possibilità di salvare le proprie parole.

A continuazione di un dialogo sulla creatività e la poesia diasporica e translingue, l'intervento di Francesca Medaglia e Jonida Prifti, "Un ponte sonoro tra Albania e Italia", illustra la multiforme opera di questa poliedrica artista di origine albanese, il cui lavoro come vocalist, traduttrice e performer contamina letteratura, poesia sonora, fotografia e musica. Nell'opera di Prifti, la commistione translingue tra albanese e italiano è volta a valorizzare la differenza sonora, lessicale e grafico-visuale tra i due idiomi. Ispirati dal lavoro di Édouard Glissant, gli interventi di Medaglia si concentrano in particolare sull'espressione dell'identità multiculturale.

Di Albania si parla anche nella conversazione tra Rosanna Morace e Anilda Ibrahim, intitolata "Diversa e basta". La diversità a cui si riferisce questo titolo permette di andare al di là della privazione delle origini, che è spesso associata all'esperienza di migrazione. Infatti, secondo Lidia Radi, la scrittura di Ibrahim "navigate[s] the complex, difficult lives of women in an Alba-

nian patriarchal context [and it] also subtly comment on Western customs and traditions, leading their readers to reevaluate their perceptions of the role of women in these so-called developed countries” (2021, p. 201). Altri temi importanti in questo dialogo includono l’idea di femminilità all’interno di una cultura patriarcale, l’esperienza della dittatura in Albania, e il rapporto tra allontanamento, memoria, distacco e commozione. In particolare, la conversazione si concentra sull’ultimo romanzo di Ibrahim, *Volevo essere Madame Bovary* (2022).

Proseguendo le riflessioni su linguaggio e appartenenza, “Cleansing Words”, la conversazione tra Caterina Romeo e Maddalena Fingerle, prende avvio dalla coesistenza di diverse lingue a Bolzano, per parlare di confini linguistici e identitari, e di translinguismo. La ricezione del romanzo *Lingua madre* (Fingerle 2021) e il processo di traduzione del libro in lingua tedesca (Fingerle 2022) sono tra gli altri temi toccati in questa conversazione. Fingerle e Romeo discutono inoltre del ruolo degli scrittori e delle scrittrici nella contemporaneità e si interrogano sulla capacità dell’umorismo di mettere in discussione norme culturali.

Sviluppando riflessioni sul potere della parole per ripensare l’idea di appartenenza nazionale, l’ultima conversazione del volume, “Straniero nella mia nazione”, un dialogo tra Amir Issaa, Simone Brioni e Loredana Polezzi, si concentra sulla musica hip hop e sull’influenza del movimento di Black Lives Matter in Italia, discutendo la misura in cui la cultura hip hop promuove “global connections of understanding about various peoples’ marginal status at the local level” (Osumare 2007, p. 64). Secondo Clarissa Clò la voce di artisti di seconda generazione come Issaa è importante “to critique the legal system, because, unlike Italian (white) citizens, they have a firsthand knowledge of its workings and material consequences. Their analysis of Italian culture is particularly insightful because they access it from the vantage point of a diasporic sensitivity, one that is simultaneously Italian and international.” (Clò 2012, p. 275). La creatività artistica è presentata in questo dialogo come una forma di attivismo utile per realizzare cambiamenti sociali necessari, come la riforma della cittadinanza in Italia.

Prese nel loro complesso, queste tredici conversazioni mettono in atto (e mettono al centro della scena) le molteplici forme della creatività diasporica e le loro costanti metamorfosi, mostrando nel contempo come il dialogo sia elemento costitutivo dei processi creativi così come di quelli teorici e critici. Soprattutto, si tratta di testi che problematizzano ogni rigida distinzione tra discorso accademico, creazione artistica e coinvolgimento attivo nei processi di trasformazione sociale, evidenziando come le forme della conoscenza siano di fatto molto più permeabili di quanto i confini disciplinari, linguistici o istituzionali facciano pensare.

Bibliografia

Ali Farah, U.C.

2021 *Le stazioni della luna*, 66thand2nd, Roma.

Armato, F.

2013 *Premiata Compagnia delle poete*, Cosmo Iannone, Isernia.

Amore, B.

2020 *Journeys on the Wheel*, Bordighera Press, New York.

Badagliacca, M. con D. Duncan.

2021 *Italy Is Out*, Liverpool University Press, Liverpool.

Bal, M.

2015 *Documenting What? Auto-Theory and Migratory Aesthetics*, in A. Juhasz and A. Lebow (a cura di), *A Companion to Documentary Film*, John Wiley & Son, Chichester, pp. 124-144.

Bashir, S.

2022 *A New Vision for Islamic Pasts and Futures*, MIT press, Boston, <https://doi.org/10.26300/bdp.bashir.ipf>

Bendix, D., Müller F., Ziai A.

2020 *Decolonizing Knowledge Orders, Research Methodology and the Academia: An Introduction*, in D. Bendix, D. Müller, F. e A. Ziai (a cura di) *Beyond the Master's Tools: Decolonizing Knowledge Orders, Research Methods and Teaching*, Rowman and Littlefield, Lanham, pp. 1-16.

Berkeley, G.

1943 *Tre dialoghi fra Hylas e Philonous*, La scaligera, Verona.

- Bhambra, G., Nişancıoğlu, K., Gebrialc, D.
2018 *Introduction*, in G. Bhambra, K. Nişancıoğlu e D. Gebrialc (a cura di) *Decolonizing the University*, Pluto Press, London, pp. 1-18.
- Bishop, C.
2012 *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London.
- Bona, M.J.
2015 *Women Writing Cloth: Migratory Fictions in the American Imaginary*, Lexington Books, Washington DC.
- Bond, E.
2022 *Looking Sideways to Italy in Contemporary World Literature*, “Italian Culture” 40:2, pp. 95-111, DOI: 10.1080/01614622.2022.2093946
- Brioni C., Brioni S.
2018 *Interdisciplinarity and Collaborative Writing in the Humanities: Lara Saint Paul and the Performativity of Race*. In “Interdisciplinary Italy”, May 22, <http://www.interdisciplinaryi-italy.org/interdisciplinarity-collaborative-writing-humanities-lara-saint-paul-performativity-race/>, ultimo accesso 26 Giugno 2021.
- Brioni, S.
2022 *Maka: Diversity, Inclusion and Filmmaking*. “The Italianist” 11.2. <https://doi.org/10.1080/02614340.2022.2129489>
- Brioni, S., Fazel, S. R.
2020 *Scrivere di Islam. Raccontare la diaspora*, Cà Foscari Edizioni, Venezia.
- Brioni S., Orton M., Parati G., Zhang G.
2022 *Introduction*, in S. Brioni, M. Orton, G. Parati, G. Zhang (a cura di), “Italian Studies in Southern Africa” 35.1, special issue: Diversity and Decolonization in Italian Studies, pp. 1-28. <http://italianstudiesinsa.org/index.php/issa/issue/view/Full%20Issue%2035.1%202022>, ultimo accesso 23 Settembre 2022.
- Burdett, C., Polezzi, L.
2020 *Introduction*, in C. Burdett, L. Polezzi (a cura di) *Transnational Italian Studies*, University Press, Liverpool, Liverpool, pp. 1–24.
- Burns, J.
2013 *Migrant Imaginaries: Figures in Italian Migration Literature*, Peter Lang, Oxford.

Clò, C.

2012 *Hip Pop Italian Style: The Postcolonial Imagination of Second-Generation Authors in Italy*, in C. Lombardi-Diop, C. Romeo (a cura di), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 275-291.

Coessens, K. Crispin, D. e Douglas, A.

2009 *The Artistic Turn: A Manifesto*, The Orpheus Institute, Ghent.

Cook, I., Sibley, D., Jackson, P., Atkinson, D., Washbourne, N.

2005 *Positionality/Situated Knowledge*, in D. Sibley, P. Jackson, D. Atkinson, N. Washbourne, *Cultural Geography: A Critical Dictionary of Key Concepts*, I.B. Tauris, London, pp. 16-25.

Comberiati, D.

2007 *La quarta sponda. Scrittici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Pigreco, Roma.

Comberiati, D., Mengozzi, C. (a cura di)

2023 *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Carocci, Roma.

De Franceschi, L. (a cura di)

2013 *L'Africa in Italia. Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*, Aracne, Roma, pp. 25-66.

Duncan, D.

2019 *Transnationalizing Modern Languages: The Project Exhibition*. "Italian Studies" 74.4, pp. 381-6.

Facer, K., Pahl, K. (a cura di)

2017 *Valuing Interdisciplinary Collaborative Research: Beyond Impact*, Bristol University Press, Bristol.

Fingerle, M.

2021 *Lingua madre*, Italo Svevo, Trieste.

2022 *Muttersprache. Roman*, trad. di M. E. Brunner, Folio Verlag, Wien-Bozen.

Finozzi, A., Mancuso, M.

2021 *Archiviare e riscrivere l'Italia: guida agli spazi postcoloniali online*, "The Submarine", <https://thesubmarine.it/archiviare-riscrivere-italia-spazi-postcoloniali/>, ultimo accesso 17 gennaio 2023.

Fiore, T.

2017 *Pre-Occupied Spaces: Remapping Italy's Transnational Migrations and Colonial Legacies*, Fordham University Press, New York.

Galilei, G.

2014 *Dialogo sopra i massimi sistemi del mondo*, A. Beltràn Mari (a cura di), BUR, Milano.

Gibbons, M. Limoges, C., Nowotny, H., Schwartzman, S., Scott, P., Trow, M.
1994 *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies*, Sage, New York.

Gravano, V.

2019 *Work, Concepts, Processes, Situations, Information*. "Italian Studies" 74.4, pp. 392-6.

Gravano, V.; Grechi, G.

2021 *An Exhibition about Italian Identities: Beyond Borders*, in C. Burdett, L. Polezzi, B. Spadaro (a cura di), *Transcultural Italies: Mobility, Memory and Translation*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 207-26.

Grechi, G.

2019 *Exhibiting Transnational Identities and Belongings: Italian Culture Beyond Borders*. "Italian Studies" 74.4, pp. 386-91.

Ibrahimi, A.

2022 *Volevo essere Madame Bovary*, Einaudi, Torino.

Luijnenburg, L.

2022 *The Three Layers of Elia Moutamid's Cinema*. "The Italianist" 2022. <https://doi.org/10.1080/02614340.2022.2129526>

Mengiste, M.

2020 *The Shadow King*, Canongate Books, New York.

Mirzoeff, N., Halberstam, J.

2018 *Decolonize Media: Tactics, Manifestos, Histories*. "Cinema Journal" 57. 4, 120-123

More, T.

2016 *Utopia*, Feltrinelli, Milano.

Nummedal, T., Bilak, D.

2020 *Furnace and Fugue*, University of Virginia Press, Charlottesville, VA, <https://doi.org/10.26300/bdp.ff.maier>

O'Leary, A.

2019 *The Battle of Algiers*, Mimesis International, Milano.

Osumare, H.

2007 *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves*. Palgrave Macmillan, New York.

Pease, D.

1995 *Author*, in F. Lentricchia e T. McLaughlin (a cura di), *Critical Terms for Literary Studies*, Chicago University Press, Chicago, pp. 105-117.

Parati, G.

2017 *Migrant Writers and Urban Space in Italy. Proximities and Affect in Literature and Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Polezzi, L.

2020 *From Substitution to Co-presence: Translation, Memory, Trace and the Visual Practices of Diasporic Italian Artists* in Burdett, C., Polezzi, L., Spadaro B. (a cura di), *Transcultural Italies: Mobility, Memory and Translation*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 317-340.

Radi, L.

2021 *Albania mon amour. Tales of Female Love and Duty in the Italian Writing of Vorpsi, Dones and Ibrahim*, in M. Orton, G. Parati, R. Kubati (a cura di), *Contemporary Italian Diversity in Critical and Fictional Narratives*, Fairleigh Dickinson University Press, Lanham MA, pp. 199-214.

Ricci, D.

2022 *Migrazioni, cittadinanze e pandemia. Lo sguardo di Elia Moutamid*, in L. De Franceschi (a cura di), *Migrazioni, cittadinanze, inclusività. Narrazioni dell'Italia plurale, tra immaginario e politiche per la diversità*, Tab edizioni, Roma, pp. 441-452.

Riva, M.

2022 *Shadow Plays: Virtual Realities in an Analog World*, Stanford University Press, Stanford. <http://doi.org/10.21627/2022sp>

Rothberg, M.

2019 *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford.

Sohini, K.

2022 *UNbelonging. Drawing Comics as Thinking, as Method, as Resistance*, <https://www.kaysohini.com/graphic-dissertation>, last consulted January 25, 2023.

Tadjo, V.

2021 *In the Company of Men*, trad. di V. Tadjo, J. Cullen, Other Press, New York.

Tsing, A.L., Deger, J., Keleman Saxena, A., Zhou, F.
2020 *Feral Atlas. The More-Than-Human Anthropocene*, Stanford University Press, Stanford, <https://doi.org/10.21627/2020fa>

Wall, G., Wells, N.
2020 *Emplaced and Embodied Encounters: Methodological Reflections on Transcultural Research in Contexts of Italian Migration*. "Modern Italy" 25, pp. 1-17.

Film

Decolonizzare la città. Dialoghi visuali a Padova (2021), https://www.youtube.com/watch?v=B6CtMsORajE&ab_channel=ScuoladiScienzeumaneUniversit%C3%A0diPadova, last consulted September 23, 2022.

Maka (2023), diretto da E. Moutamid, scritto da S. Brioni.

Six Objects. Notes toward a Film on Pietro di Donato (2022), diretto da S. Brioni, L. Pelucacci, scritto da L. Polezzi, S. Brioni, https://www.youtube.com/watch?v=ZV0mDaiSKIc&t=76s&ab_channel=simonebrioni, last consulted September 23, 2022.

RECLAIMING STORIES ACROSS
CULTURES: HISTORY AND MEMORY
A Conversation between Maaza Mengiste,
Simone Brioni and Loredana Polezzi

Maaza Mengiste is the author of two novels, *Beneath the Lion's Gaze* (2010) and *The Shadow King* (2019). She is also an essayist, whose work has been published in *The New York Review*, *The London Review of Books*, *Granta* and other prestigious venues. Her reviews and literary criticism have appeared in *The Guardian* and *The Wall Street Journal*, among others. She is also a Professor of English at Wesleyan University, as well as a photographer and founder of Project 3541, a visual archive of the Italo-Ethiopian war. Her work has won acclaim for the haunting quality and lyricism of its prose, as well as its powerful mix of passion and compassion. *The Shadow King*, her second novel, has received multiple awards and was shortlisted for the 2020 Booker Prize. This is an edited version of a conversation which took place at Stony Brook University in November 2021 as part of the Sir Run Run Shaw Lecture Series. We are grateful to the College of Arts and Sciences and to the Center for Italian Studies for their support for the event.

Loredana Polezzi (LP): Maaza, when I think of you, I think not only of the writer but also of someone who engages in society, of an activist. How do you see yourself and your range of activities? How do you position yourself as someone who speaks from the United States but addresses a variety of audiences in different areas of the world?

Maaza Mengiste (MM): I work with different forms of writing, but if I were to define myself, the first thing that I think about is my curiosity. My curiosity is channeled through writing. It is also channeled through visual arts, whether it is looking at or taking a photograph, or writing about it. My questions drive my writing. Those questions might be about Ethiopia, or they might be about

America, but most often I think that they are without borders. They are about how we exist as human beings in this world, in a way that has nothing to do with the ground that we are standing on. They are more about the kinds of things we carry with us, whether it is from generation to generation or from year to year. That is a transcendent quality that has nothing to do with nationalities, which is human.

When I am curious about something, I am thinking of something beyond me. I am very curious about how it is that we all exist in a way that is human, less individual and more collective. And I am interested in how other people have managed to do things and how my experiences might mirror theirs. So the further away an experience is from me, the more interested I am in it. But that is because I think we are more similar than many of us realize.

Moving from one place to another has helped shape the way I write and the way I see what stories are the kind of stories I would like to write. Being in the United States gives me freedom: it gives my imagination room to move around when I think about Ethiopia. The distance gives me the space that I need. It is one of the reasons I have not been able to write about the United States at all. I have had people say: “Why don’t you write a story based in New York?” It is almost as if I am so present in this place that I have no imaginative ability to think of it in any other way except where I am right now. But through that distance and the fact that I have learned to move and adapt, I have begun to understand that the people are less different from one country to another than other powers might want us to imagine. My travels and the many different places I have lived in have confirmed that for me, again and again. That shapes the way I see things and the way I write.

LP: Both your novels start in the same year – 1974 – and in the same place – Ethiopia. Then they move in different directions: *The Shadow King* looks back at the years of the Italian invasion of Ethiopia (1935-1941), while *Beneath the Lion’s Gaze* tells the story of the revolution which marked the end of Haile Selassie’s reign and the coming to power of the Derg. What is the significance of that moment, 1974, for you?

MM: 1974 was really significant for me, on a very personal level. It was a catastrophic year in many ways, but it was also quite beautiful. In 1974, in Ethiopia, I was a toddler, but that was also the year the revolution began. At that moment, my family began to close in around me and tried to protect me as much as they could from reality. So, at the same time that I was starting to feel fear, I was completely surrounded by this very protective love. I felt the love as much as I felt anything else. So my memories of those early years of revolution include both the appearance of violence, soldiers, the tanks, the guns that seemed to just come up everywhere, and also the birthday parties, my grandmother walking with me, my grandfather getting me something from a kiosk. That year stayed in my mind and I remember it so clearly.

I cannot remember a lot of my early years in the United States, but I think I can tell you almost everything about 1974. It is because everything crystallized, because the world changed. My books and all the questions that propel my curiosity, about who we are. Who are we right now? How is it that every year that we have lived has brought us to this place, with these memories, with these scars, with these joys, with these burdens? Those questions for me began in 1974. That is why I came to the United States and how I began to understand what love and fear really mean.

With my first novel, I wanted to write a book that begins in 1974, in the early years of the revolution, partly because I did have questions about my own memories of those years in Ethiopia. My parents and my family would not talk to me about anything that happened. It was so traumatic that in their desire to protect me – and I think also protect themselves from the reality of what was happening – they chose not to talk about it. And that silence continued throughout my life, to the point where I was old enough to say: wait, I remember at age three, or age four, age five, these things happening, these soldiers breaking in, and these people just disappearing. Why? By the time I could ask those questions, no one wanted to talk about it. They had been through hell. The lack of answers led me to think about where I could find this information. As a young child, coming to the United States with all of these memories and all of these questions and that silence, I started reaching for books and I

decided I would try to read about any kind of revolution that ever occurred in the world. I think my teachers thought I was strange. I did not know where to start and I wanted to find out if there were things written about girls just like me, who had memories just like mine. I was reading about the revolution in China and in Cuba, liberation movements and the Spanish civil war, and anti-fascist histories across the world, trying to find my story. Which made me realize that my story was not my own. I could study the civil war in the United States and I learnt how that civil war tore apart families the way that the revolution in Ethiopia tore them apart. So that is what I mean when I say that my curiosity is less about myself and more about answering questions such as: how do we exist and how do we carry forward, from generation to generation? How does a nation heal as a collective when so much is never talked about? What carries forward from decade to decade? Who are the people that carry the burden of that? And how do we tell a new generation about the past when we do not even have the vocabulary, as a country to discuss everything that has been going on for centuries? Those are the questions I had about Ethiopia, but I found that they were global questions as well.

Once I started writing about 1974 Ethiopia and the revolution in *Beneath the Lion's Gaze*, other stories came up both from my research and from my memory and family stories. There are members of my family who are half Italian, who were either fighting against the military junta or fighting with them. And people said "Of course they would do this, because they are Italian", and I realized that there was another history colliding with the revolution. There were comparisons in 1974 between the fear that people felt and the type of fear that people had in 1935, when the Italians were there. So I was beginning to see a connection and I wondered what someone who was living through 1974 felt during the revolution. Someone like my grandfather and my grandmother, people who were young adults when the Italians were present in 1935. Here they were, trying to cope with the revolution, as they were still carrying these memories of 1935, which they did not want to even talk about when I was a child. I wondered about that double burden of the past and present. So *The Shadow King*, which is set in 1935, opens in 1974 with a woman who is watching a group of

young female protestors and thinking about her days as a soldier 40 years ago. She cannot isolate the present moment from what happened to her decades ago. She is quite literally carrying the weight of that past with her.

Simone Brioni (SB): In *The Shadow King*, you describe a resistance which is carried out through words. For instance, Ethiopians pronounce Mussolini's name incorrectly to refute his authority. You also show how pictures can contribute to resistance and you have edited a website, called *Project 3541*, which is presented as a "memory project and an act of reclamation that seeks to transcend the static nature of the archive". Why is the preservation of memory so important in shaping the world in which we live? How do you address questions of memory and resistance in your work?

MM: The one thing that working in the archives showed me was that if you can control memory, you can control a nation and its future, because you are defining the way that the country remembers itself and how it plans and describes its future. While time is linear and always moves forward, memory is cyclical and moves in a circular motion. It always catches up with us and sometimes moves ahead of us. We sometimes do things without even being aware of the fact that we are propelled by memory, whether it is good or bad, and those actions can then dictate our future.

So on an individual level, I believe we are creatures of memory. We do not have anything else. We are often still trying to catch up with the present moment, and then we are moving forward. But I think that on a collective level, collective memory can shift the way individuals recognize and know themselves and how they interact with other people.

Project 3541 is an endeavor to begin to put into words and to begin to activate and animate this history between Italy and Ethiopia, using photographs as the first step. I am curious about how what we remember can be shaped by photographs, whether they are photographs of war or family photographs. And yet we have to understand that photographs themselves are incomplete. Where do we find the words to begin to think about what is missing? On an

individual level, I ask my students sometimes to take out a family photograph and describe the photograph itself, not the moment, and tell me about that gap. In that gap there is memory. Photographs do not capture memories. They just freeze a moment. It is the same for photographs that are supposed to tell us about a group of people, but there is that gap between what the photograph captured and the memories they might contain.

We use predatory language with photographs: I shoot people with my camera, I capture a moment. But what do photographs capture? And what is it that is left out, because we know the actual moment? I began collecting these photographs as a way to study them more closely, to think about what is in that moment, that history can tell me, but maybe also about what imagination can help me figure out. What I have done with these images in order to fill out the gaps is, sometimes quite literally, set them on a map. If I know where they were taken and I can approximate the year, then I know what was happening in the war at that time and I might be able to know if it is in that location, what might have been happening, and who might have taken those photographs. It helps me understand when I see people smiling, yet I know that the most brutal battle had just occurred or was about to occur in this place, that those smiles are something else...

So *Project 3541* for me is also a work of memory. It is an attempt to recognize that invisible terrain that always exists in a photograph, and to see what I might be able to get from it and how other people might help me in getting the fuller story: I have had Italians, Kenyans, Indians, Libyan come forward with their own family photographs, their own stories about this war. I have always understood the Italian Ethiopian war as a global conflict but it crossed borders and has been affecting people, even now. I get emails periodically from people, particularly Italians but also Ethiopians, saying: "Will you help me find this person in my family? No one wants to look for them and no one wants to tell me what happened." And I realize that this war, for many people, is still happening.

LP: You are talking about photographs and about exploring or discovering archives. *The Shadow King* was ten years in the making

and that took you to many different types of archives. Can you tell us more about your writing process, your research process, and how those two feed each other?

MM: When I started writing this book, if someone had told me it would take ten years, I do not know if I would have done it. I thought that research would just be needed to know some facts and then I could jump into writing. It turned out to be a life-changing endeavor. The stories that I had heard as a child growing up in Ethiopia about this war – which are often stories of victory and courage – were telling the opposite stories to the documents that I was finding in Italy, in the Fascist archives which confirmed Italian victories and bravery. I realized that there was something happening. These two sides could not have seen only bravery and acts of courage. There is something else going on. Both countries had their own propaganda. And I became very curious about what was in the middle. People could talk to me in Ethiopia about certain battles that relatives had been part of. Yet when I asked what happened on days where there were no battles, then I would often get this look of surprise and people would say: “I never thought of that, I don’t know.” And the things that I was reading in the Italian archives were not really filling those gaps either. I wanted to know what was happening on a daily basis during war, on this quotidian level. That is where the research really began. What do people eat? And how did soldiers move from Italy to Ethiopia? I started looking at soldiers’ diaries, and the details led me to other details. A very small fact that I think I will never forget is that, in the early part of the war, Italian soldiers were given uniforms which were not khaki, they were cotton, and mosquito hats. They also bought, for much too much money, some other products that would keep mosquitoes away. When they got to Ethiopia, though, they were not fighting mosquitoes, they were fighting flies, and no one was prepared for that. The uniforms were much too heavy, so they made marching very difficult. The rations did not arrive on time, so Italians were really hungry and had to buy food from East Africans, from Ethiopians and Eritreans. And this is how relationships would begin. All those small details have helped me fill an understanding of war that was not battle every day. There were complex interactions that happened off the battlefield. What would it feel like if you were a

soldier and you were now forced to engage in battle in a village where you were just buying your eggs? And now you are staring at that person that had sold you something and you have probably interacted with... How do you reconcile that? So finding these little details helped me understand the complexity of war and the complexity of human beings in this time.

Another moment that made me think about the realities of war happened when I was living in Italy. I was on a book tour for my first book, set in 1974, and I went to Calabria to give a presentation, in a very small bookstore. At the end, when it came to questions, a man stood up and said: "I'd like to talk about 1935". And the entire bookstore just froze. When I was going there, I was hoping that I might get into a library, because I knew that a lot of the foot soldiers in that war came from the south. The officers were from the north, but people on the ground were from the south. Poorer people, poorer men, who may have never left their town or their village. This was their chance to leave the place where they had grown up, spent their whole lives. So when this man said: "I'd like to speak about 1935," I was thinking, oh, here is my chance to hear what he has to say. I was a little bit surprised at the tension in the room. There were even some people who told him: "Sit down, this is not the time". Yet, he insisted on speaking. He said: "My father was a pilot in the war against your people." And at that point he started getting emotional and he said: "He dropped the bombs and poison on your people." And he started crying. And he said: "How do I ask for your forgiveness?" And I didn't know what to say, at that time. I was surprised by that. But I told him something to the effect of: "Forgiveness begins with conversation. If we don't talk, there's no way to begin to reckon with this history." He told me, "Please don't leave. I'll be right back." He left and came back soon after with a book that he had self-published. And in that book were his father's letters, his father's photographs and parts of his father's journals, from that time. He gave it to me and he said: "Do what you want with it. This is for you." I took that back with me to Rome, and it changed my book.

This is history. This is why *The Shadow King* took so long, as I realized that the real work, the real stories, were not in the archives.

They were in these intimate artifacts left by the soldiers in their journals, in the photographs they took, that they did not have to pass through censors, because these were their own personal photographs. I started collecting them, which then became the archive and part of it is now Project 3541. With those photographs, I find that what is on the front is as interesting as what ends up being on the back. Sometimes they will put their name or the name of their friends, or it will be a letter, a note that they made to their mother or their wife or their girlfriend. Sometimes the stamp will be from Asmara or Addis Ababa, and oftentimes it will be from a small studio in Italy. I look at those things as voices from the past that I can still almost hear, now. Research took forever because I started leaving the archives and talking to people, going to the flea markets, going to antique stores, trying to find more of this work, and making friends, being almost part of a family. These stories would come out slowly, not right away, because people still find them difficult to talk about, and sometimes it will take years for someone to say: "I can tell you now that my uncle has been in the war, and here's the story."

SB: The idea of national identity and belonging has conflicted status in *The Shadow King*. Both colonizers and colonized in your book are not homogeneous groups, but they are critical with respect to the idea of "Italianness" or "Ethiopianness". Why did you focus on themes of identity and belonging? And why was it important to write this story about Ethiopia in 2019, in the United States?

MM: I have been interested in this war for so long. Initially because it seemed such a simple story of victory against a Goliath. Later because it is more complicated than that. How I define "the enemy" changed from the beginning of my research to the end of writing this novel. It forced me to question what loyalty means, what betrayal means, and what enemy means, in the context of this war. I wanted to think about history and memory through this book. I wanted to think about photography and what we see through the novel. So, the questions I was asking through the book are questions I am asking you today: What do we remember? Why do we remember? How does what we remember make us who we are, as individuals and as nations? Those questions, which feel very con-

temporary, I could ask through a book about history. But I was also asking: What is history? Who gets to tell it? And how can we decolonize what we conceive of as history in such a way that all the stories contained within that word can be better told? Which is part of the reason that the book is structured the way it is. It is told through multiple perspectives: Ethiopian, male, female, but also Italian. I wanted to move away from demonizing and begin to think about the complex realities of being on the ground in a place where you are as frightened as the person who is attacking you.

LP: Women are often the ones caught in the middle of wars. You say, especially in *The Shadow King*, that you wanted to hear their voices, which are the least likely to be heard. In interviews you often mention your love for the *Iliad*, the epic story of the Trojan war, and I cannot help but think that my two favorite books of the last few years are *The Shadow King* and Pat Barker's *The Silence of the Girls* (2018), which is an incredible retelling of the *Iliad* by those caught in the middle. So I want to ask you about women and their voices.

MM: As you say, I love the *Iliad*. I remember reading it for the first time when I was in high school and I have since written to my high school English teacher numerous times saying: "Thank you so much for making us read it, for putting that book in my hand." I have read this epic poem several times and at some point I started to wonder about the women in the *Iliad*. Homer is not so kind to women. The story is told from a very male perspective. I wondered, while thinking about the stories that I heard as a child about the war between Italy and Ethiopia: all I ever heard was about the men. And yet I knew that my grandmother was alive at that time, but she never talked about what her experiences were. It was only much later that I discovered my great grandmother had enlisted in the army to fight against the Italians with her father's gun. But that was not the story that anybody told me about, until the book was almost done. And I wondered about that kind of silence. I started stumbling upon references to women on the battlefield in some of the diaries that I was reading of Italian soldiers. And their shock. And I wondered: My God, did this happen? Am I reading this right? Which is another reason that this research took so long. I would go back and

really focus on trying to find these stories of women. Once I started focusing, I realized there was a tiny article somewhere: there was something in *The Guardian*, there was something in the *New York Times*, there was something from a South African newspaper about women soldiers, a woman general leading 2000 men into battle in November 1935. Why had I not heard of this? What is happening here with this silence?

These questions reminded me of Svetlana Alexievich's *The Unwomanly Face of War* (1985/2017), in which she interviews women across Russia who were soldiers and fought in wars. She talks about how the language of war has always been masculine and I believe she is absolutely right. When we speak of war, automatically, what we hear or think about is in the voice of a man. We are told again and again that war makes a man out of you. And if war makes a man out of you, what does it mean to be next to a woman when you are charging the enemy? If war makes a man out of you, what does it mean to be charged at by a woman? If war is an aggressive endeavor, how are we going to define the women who take part in it? And all of these questions come up when somebody has to talk about war experience with a woman right next to them in battle. I think this is part of the reason why these stories have been silenced: because it forces a reconsideration of what manhood is and what aggression is, and also what femininity might be, if women can charge just as brutally and aggressively as men, which they can and they have. The first recorded example or the first recorded historical account of a woman in battle I think is from 400 b.c. Homer writes of a woman charging against Achilles in the *Iliad*. The reason that he was able to write about that is because women did do that. That is not necessarily made up. That did happen. Women have been part of the Spanish civil war. Women have been part of the anti-fascist movements in Italy. Women have been part of every liberation movement that you can imagine. Not just as nurses or caretakers, but on the field. But they get wiped out, because the story of war is always the story of men who become more manly as a result of war. When I thought of writing this book, there was that part to think about: to create war from a woman's perspective. Where women are not only the soldiers when they are on the battlefield but, when they are off the battlefield, who are they? And I began to realize that

they may be the soldiers on the front line, but when they go back to the military camp, they are women again. They are at the mercy of the men in the camp. And they are supposed to do whatever men want them to do, whatever that might be, including the sexual assaults or sexual aggressions that take place. This is the case in the American military now. This is the case in so many different militaries around the world. Women are the territory that men use to define themselves and they are the trophies that men claim when they move into enemy territory. The first thing that soldiers do when they move into any place that is the enemy landscape is to attack the women. Because if you attack the women you destroy the community, you destroy the future of that community. You disrupt families. Because when you attack a woman, they know they are attacking the man. And they are attacking every future child that might come from that. I began to think also about the fact that the women I was reading about in these newspaper accounts – in the *New York Times*, in *The Guardian* and all these places – were women who were married to men of note: They were noble women who had married into noble families or were married to noblemen who were generals in the Ethiopian army. So these women were recognized by history because they were positioned in society based on who they married. And I started to wonder about all those women and girls, like my great grandmother, that nobody ever talked about. All those village women, the farmers, the peasants, the women who were illiterate, that did not come from any family of any real status in Ethiopia, who fought and yet they were not recognized by history – even by Ethiopian history – because they were not worthy of remembrance. I think the world is filled with more of those women than any other type. I wanted to recognize that by creating a character, named Hirut, who is an orphan and is really supposed to be nobody. But she insists that she is somebody and that somebody is a soldier. The book unfolds around her.

It was difficult to reconstruct these stories and voices. My great grandmother could not read or write. She was illiterate, she was just a girl from a village. She only had the stories that she could tell when she came back. That is the way that my mother told the stories about her. When I asked my mother at some point: “Why didn’t you tell me this sooner? I’ve been writing this book for years.” She

said: “You never asked”. And I realized part of it was because I did not know to ask. I had assumed the history I needed to know was on paper. And if it was not in the archives, it would be on some other form of paper, somewhere else. But if it was written down in one way or another, I counted that as history. And yet the stories of women, the stories of women like my great grandmother, were passed down in the places where women gathered. In the kitchens, in the sitting rooms, in the bedrooms where they may talk with their daughters, their sisters, their mothers. But we do not count that as history. We think that anything that is on paper or that is spoken in a boardroom makes it into the library. And yet those other spaces are the spaces for women. There is a gap there that we need to reconsider or that I need to reconsider. Those kitchen stories are history in the same way as something written on paper is history.

Acknowledgements

A heartfelt thank you to Gage Everts for his help in transcribing and proofreading this text and to Kamelya Youssef for her assistance throughout our exchanges.

Bibliography

Alexievich, S.

2017 *The Unwomanly Face of War*, Random House, New York.

Barker, P.

2018 *The Silence of the Girls*, Doubleday Books, New York.

Homer

1974 *Iliad*, trans. by Robert Fitzgerald, Oxford University Press, Oxford.

Mengiste, M.

2010 *Beneath the Lion's Gaze*, W.W. Norton and Co, New York.

2019 *The Shadow King*, W.W. Norton and Co, New York.

WHOSE MEMORY IS LOST?
LANGUAGES, SPACES,
DIASPORIC IMPLICATIONS
AND THE MEMORY OF LIBYA
A Conversation between Najlaa El-Ageli
and Barbara Spadaro

Najlaa El-Ageli is a Libyan architect, arts curator and founder of Noon Arts Projects, a private arts foundation established in 2012 to explore the contemporary Libyan arts scene, and by extension that of the MENA region. She has curated the exhibitions *Retracing a Disappearing Landscape* (London, Madrid and Cordoba, 2018 and 2019), *Pop Art from North Africa* (London and Madrid, 2017-20) and *Jewelled Tales from Libya* (London, 2017), as well as the *Imago Mundi Libya* catalogue (Palermo, 2016); and contributed to a number of Arts festivals such as the *AWAN* (featuring the *Textural Threads* Exhibition, London, 2016) and Nour Festival of Arts (*Birthmark Theory*, 2015). Her latest project is *Amado Alfadni: Alternative Museum of Sudan* (London, 2022).

Najlaa and I have both lived in different countries and cities, yet we keep coming back to London – and in doing so we also witness the continuous erasing and reshaping of its mnemonic landscape. London is where we met, in 2015, at one of the first exhibitions curated by Noon Arts; London is where we have shared our ideas about Libyan jewellery, colonial postcards and women’s memories and representations (at the *Jewelled Tales from Libya* exhibition); about family albums and intimate memories (at the immersive installations of *Beyond Borders: Transnational Italy*); and about the memory (or lack thereof) of the Arab and Jewish homes of Tripoli (at the *Retracing a Disappearing Landscape* exhibition).

This text explores how collaborative practices and diasporic perspectives on the memory of Libya may re-signify colonial and nationalist knowledge, towards new possibilities of understanding history, memory and belonging. It is an edited version of a conversation recorded at the Serpentine Pavilion in London in August

2021 as part of the podcast project “Diasporic Perspectives: Arts and Resignification(s) of the Memory of Libya”. The Serpentine Pavilion was designed by Sumayya Vally, and it is a celebration of London’s multilingual and multicultural memory. We are grateful to the BILNAS (British Institute for Libyan and North African Studies) for their support for this research and podcast project.

Barbara Spadaro (BS): Our conversations usually stem from objects, and visual elements within an artwork; but this time we are immersed in a sound installation designed to celebrate London’s multilingual heritage, so I want to start from a question about languages. How do you navigate the multiple languages of the memory of Libya?

Najlaa El-Ageli (NEA): Well, the first language I spoke was Arabic. I left Libya when I was 12, and reading Arabic was one of my favourite subjects. It was a very rich language to describe feelings and imaginaries, and I loved it. Then about six, seven years ago, thanks to my friend the publisher Ghassan Ferjani, I came across this Italian book, Antonio Cesaro’s *L’Arabo parlato a Tripoli* [Arabic as Spoken in Tripoli] (1939). This beautiful text is about the spoken Tripolitanian dialect specifically. And I kept looking at the back, at the names of the translator or the writer, who puts in all these little descriptions of events in the Tripolitanian dialect. And some of them are just random sentences that he wrote down, some descriptions of events like weddings, or major celebrations, or visits to the Sufi shrines. They are very short, but extremely full of details and informative of that specific time and of how people used to live. Cesaro draws on oral sources, and I think he’s one of the few people who wrote it all down – I mean, a lot of Libyans in those times didn’t write or read. And the beautiful thing is how he sort of translated that into the book, by most likely asking some Libyans to write things down, while someone else was reciting or telling the story. A small part of the book is done by typewriter, but most of it is handwritten by different people. Some of these passages, such as the one about their visit to Siad Sid Buahmeria, which is a very famous Sufi shrine in Zawia, look like they’re written by somebody who went to the Kitab, which is the main religious school where they used to learn how to read the Quran and write. It’s written in a

very beautiful Arabic scripture, but again, it's all in the Tripolitani-
an dialect rather than in classical Arabic. This is very valuable for
me now and I think for a lot of Libyans as well, because it captures
the distinctive Tripolitanian accent of that time and how this Ara-
bic dialect was spoken. And there are some words that have disap-
peared from the local dialect and come out here. Even events that
have disappeared from public memory resurface in *L'Arabo parlato
a Tripoli*. So this informative book becomes some kind of window
on the past. And I'm really interested to find out more about the
translator, Antonio Cesaro.

Indeed, Cesaro also translated another very important book
about the Sufi shrines in the region of Tripolitania, which was
written by a very well-known Libyan author, 'Abd as-Salām al-
'Ālam al-Tajouri. This author made sure that these shrines were
archived somewhere because most of them have been completely
destroyed or demolished. After reading the Italian translation, I
wanted to go find the Arabic text, but I have not found it yet. The
index at the back of the book lists all the names of the Sufis that
he sort of mapped out in that journey. And most of them are names
of families now, like Sidi Abdalla Mousa, Abdalla, Sidi Shawan...
So that index is like a snapshot of that society at that time, with the
family shrines that became Sufi shrines. The main ones, like the
Tajura mosque or the principal mosque in Tripoli, are still there,
but all these names of sort of shrines that are scattered around this
landscape, most of them have been erased from memory. It would
be fascinating to go back and retrace this map that he's drawn, and
to see what still exists, and just to hear the stories of people and
what they can tell us about this document. I think that it is very
important to know about this part of history since it informs us
about our culture and our ancestors.

Cesaro seemed to have searched in the right places, but what
fascinates me more is that he was running around Tripoli, listening
to people speak, like my grandparents, and then creating this little
guide of spoken Arabic.

BS: Antonio Cesaro was a *regio traduttore*. His book, *L'Arabo
parlato a Tripoli* was published in 1939, and the volume about the

santuari [shrines] in 1933. They are both examples of Italian recording and archiving of the languages and cultures of Libya, both publications translated or written in Italian more for the use of Italian colonists than for the people of Libya. I am interested in your relationship with this colonial heritage because it mirrors the fundamental question of my own relationship with it, the question of my own implication – as Michael Rothberg puts it. The implication of an Italian academic who might not be the direct producer of that knowledge but can't be an innocent bystander to the epistemic violence perpetrated to these days by those ideas of Italianness and Otherness. And the implication of an historian trying to study this shared colonial heritage. Here I think about Elisa Adami and Alessandra Ferrini, two other Italian researchers of colonial and postcolonial memory, who speak of heritage as an act of historical responsibility, rather than something that one inherits passively from the past. Something to act on in the present by building constellations of different references and relating to voices that have been erased or not been connected to that kind of heritage (Adami and Ferrini, 2020). So my question to resignify these acts of collecting, recording, translating, displaying Libyan culture in Italian is: what is the meaning of this colonial heritage for you?

NEA: I know it's problematic for a lot of people, but it is extremely important for me. Reading this book – just even the random passages about his first visit to Tripoli in the month of the holy Ramadan, when he saw Arabs who don't eat and don't drink – feels like listening to my grandmother. And even more so because of the use of the dialect! I think that there's nothing really colonial about this, except that he recorded, he archived at that moment in time, the language that was spoken. So I don't say: "Oh, God, it's written by an Italian". I look at the fact in front of me: this is a beautiful memory that is worth holding onto and it's very descriptive, it really provides information of that certain period in time. So that's how I see it, that's how I use it.

BS: Would you call this a re-appropriation?

NEA: Reappropriation, exactly. A reappropriation of his gathering of that piece of information. There are other things that I find

quite interesting and explosive, like this postcard that I just recently bought on eBay. It's a postcard and an advertisement from 1913 for the Italian soap Banfi. And the illustration is just scary, but fascinating. It portrays a black lady being washed by an Italian soldier holding the Banfi soap. And the caption says [inviting me to read the text in Italian]

BS: "Il sapone Banfi a Tripoli. Ti piaccion gl'italiani perché son bianchi e se d'imbiancar tu pure hai l'ambizione, al Banfi sapone prova offrir i tuoi bei fianchi, e lasciali lavar con tal sapone" [Banfi soap in Tripoli. You like Italians because they are white, and if you too have the ambition to turn white, offer your beautiful hips to Banfi soap, and let them be washed with it].... It's terrible!

NEA: It is crazy! It says, if you like to be white, and your ambition is to be like the Italians, whiten yourself.... And then there's an orientalist description of Libyan men and women. Libya is described as a place to leave, for men: a Libyan man is taking off with a suitcase that says: "Via per l'Italia". Tripoli is also depicted as a black woman. The postcard was published in 1912 – just the beginning of the occupation, isn't it?

BS: Yes, that's the time of the Italo-Turkish war for the occupation of Libya. And this man sneaking away to *Italia*, grabbing palm trees and the loaded suitcase, looks very much like a caricature of an alleged greedy Ottoman at the time of that war.

NEA: And then in the background of the picture you have a city, Tripoli I think, with the main mosque and a palm tree and the Italian flag. So for me this is really about a colonial view of Africa, it shows what Western colonials wanted to do with Africa. I also see connections with other crazy things that happened in Libya's recent history. I recall clearly when Ghaddafi delivered a speech about Africa and the problem of migrants, and menaced Italy, or Europe in general. He was shouting and telling the Europeans: I will release all the migrants, I will make Europe black... This is the opposite of the postcard, but shows how race and colour is used as a power tool to manipulate the political agenda. It's a very funny connection, but it's there. In 1912, when the invaders went to Libya, they were

whitening North Africa. This postcard is a very important historical document. I find it interesting that Tripoli is a black woman in the postcard and that Ghaddafi, a Libyan leader, is racist against Black people. It is quite funny and contradictory, the use of the black skin color in these contexts. It would be quite interesting to show this *cartolina* to Libyans. I would like to see the reaction from the elderly generation, from different generations of people, and see what they say. This triggers a whole strand of questions about identity, whitening, and beauty standards.

BS: Speaking about ideas of beauty and whiteness, orientalist gaze and shifting relationship with colonial heritage, I'd like to talk about your project on the disappearance of the *Fontana della gazzella*, in 2014, from the Tripoli promenade. The statue at the centre of the fountain, the girl with the deer, was a landmark of Italian Tripoli that survived colonial and postcolonial decades, encapsulating how everyday practices and processes of identification constantly renegotiate top-down narratives of belonging. Your installation resonated vividly with my work on Italian and Jewish memories of Tripoli, since so many of my interviewees had photographs and memories of themselves by that statue. Some were photographs taken during the social ritual of the *passeggiata*, others staged portraits of people posing in their best outfits, as forms of glamorous self-representation to be shared and cherished. All these memories pointed to the importance of the statue in the identity of Tripoli over time, across colonial and postcolonial decades. And as your project shows, after becoming a site of identity conflict during the war, and being wiped out, the *Gazzella/Ghazala* has been wielded as a symbol of reclaiming the transcultural memory of Libya.

NEA: Oh yes, that was a project I worked on with Libyan and Italian artists – Marcella Badi, Alla Budabbus and Tewa Barnosa – for the *Retracing a Disappearing Landscape* exhibition, called *Ghazala*. We created that installation about this landmark, also retracing how the artists looked at it. The original purpose of the statue was quite colonial: it glamorized the orientalist gaze towards Africa, in a sense. Yet it became part of the locals' memory and how they associated themselves with it after the colonials left: as a symbol of civility, of modernity, of urban life. The local population were proud of it for

40 years. And then more recently – 10-15 years ago – people started having problems with it, mainly because of conservative views about women. Indeed, the statue features a naked woman and it was displayed in the middle of the city. Eventually the statue was destroyed: one day in 2014 people woke up and it had been taken away. It's still a hot topic to talk about: why was it removed? Answering this question involves questions about the local population's attitude toward colonialism, modernity, and national identity. I don't have the answers, but I think it's important to note that a similar event happened in Algeria, where another colonial French statue was damaged. Nobody really knows what happened to the Ghazala, the officials are not telling us the truth and it's really fascinating.

I have a personal connection with this fountain as many photos of my family were taken in front of it, such as a picture of my father when he was sixteen, before he left for America. My grandfather used to take them there, dressed up in their most beautiful clothes to go take a photo celebrating Eid, you know? And even during the Ghaddafi time, the statue was there, nobody questioned it. The *Ghazala* was a major landmark, a beautiful part of the city, and it symbolized Tripoli, in a sense, or at least it did for us. I wish I had asked my parents or grandparents who lived through the Italian times what they thought about it, but I never did, nor did I ask why the woman represented was naked. And this is telling of our shifting relationship with remains of the past, how we adapt to them, and change attitude again, because of political change. This opens a whole series of questions to investigate, which are apparent to me when I confront people to ask: do you know who built modern-day Tripoli or modern-day Benghazi? The younger generations ask me back: uh, do you know?

We need to look back at history properly and see what happened: how we adapted some symbols and why we dismissed them. We need to look at the whole picture and then in detail, zoom in and zoom out again and again. For example, look much closer at the architecture and investigate the elements of the building types, of the spaces that were created. Maybe I can re-work these lost places of Libya through artistic practice to create a new space, a new language that the locals might identify more with.

BS: This may mean creating a dialogue between different generations. Indeed, another compelling element in your *Ghazala* project is that it involves artists of different generations.

NEA: Absolutely. Especially with Alla and Marcella, we looked at social media and what people were saying. A whole book can be written about the journey of these sorts of landmarks and our relationship with them. A book to archive and keep, so when other generations come, they can look at it and understand what happened, what people's views were. Because sometimes we need to be reminded of our history. I mean, look at what happened in Afghanistan: I know everybody's upset about women's rights now, but I'm looking at these young men, how they are looking at their surroundings in the centre of Kabul and seem completely lost.

BS: This is interesting because *Lost/ فقد* was the title of Tewa Barnosa's artwork for the *Ghazala* installation – such a powerful, striking piece. The photograph features also on the first cover of *Lamma لمة* [A gathering], the journal recently established as a forum for scholars and students from inside and outside Libya aiming to reshape the study of Libya. That cover, indeed, conveys the aim of the journal, namely their commitment to recentering and relocating knowledge production.

NEA: That photograph, *فقد* [Fokhed] which means “lost”, is a very powerful piece by Tewa, and she's very good at using just single strong words to describe a situation. What is really lost? What did we lose? When Marcella made that little ceramics series, she was sort of inspired by what the colonials used to take as souvenirs of Tripoli: key chains and stuff like emblems. She recreated them and she produced a timeline of the journey of the *Ghazala*. She was looking at social media at the same time, seeing what people were posting on Facebook and Instagram: local artists or people putting collages together and animations, instead of writing sentences. And we looked at how this became a timeline of images that are quite related to what was happening on the ground. One of the images for example shows the moment when the *Gazella* was covered with a blue plastic sheet; another when

all the fanatics were like: “Oh God, she’s naked!” And then you have the local saying: “No, this is our city”. So Marcella depicted on ceramics all these little vignettes that really are equivalent to what was happening in the social media chat rooms of Facebook and Instagram. Most Libyans are on Facebook, Instagram or Twitter, in the aftermath of the Arab spring, and social media have become a kind of liberating platform to say what you want without restrictions. You have got all kinds of people interacting. It’s like there are two realities: the reality on the ground and the reality on the social media platforms which represents the collective psyche or the collective backdrop of what’s happening. It’s scary, but I see the positive side of it as well. You can read in social media what’s happening in people’s minds, what people are thinking. Some people might find it liberating to hide behind pseudonyms and just express themselves. It’s crazy, it really is. But it offers artists an interesting opportunity to study how the public responds to certain incidents or events.

BS: And, in the case of Marcella Badi’s work for this installation, it was also a way to record and archive, as you put it.

NEA: Oh yes, it is an open-ended timeline and an archive. I mean, she can still add another series of artworks if the Ghazala appears again. I should tell you what they’ve done with the space where the fountain was located, recently. There were six or seven beautiful palm trees around the fountain, and they’ve been completely uprooted. People are angry about this as well. They took these trees away and then a swimming pool company tiled the space in a horrific and kitschy way. It looks like a sort of fountain, but very badly done. This is our new Tripoli. And when I see this careless work, I think: “Where are the urban planners? Where are the designers? What is lost and what is there?” This work reflects what’s happening in Libyan society. I should have archived and saved some comments that came out in social media: “Oh, you thieves, you stole the money and contacted a silly swimming pool company to create ‘this thing’!”. It’s problematic if the alternative to the Ghazala is this work, if people are becoming accustomed to seeing this construction in their everyday experience. ... It’ll be interesting to see what happens in the future, in the next ten, twenty years... This is

not just an urban space, but it also has a social, political, and cultural relevance.

BS: In fact, your comment points to a series of compelling questions: what will this new space represent for people who have never experienced the old one as you did? How will new landmarks and places of identification be created, for locals, migrants, and people in the diaspora, in Tripoli?

NEA: It's like an erasure. That's what Mohammed Al Kharubi, another artist I worked with, represented in his installation *The plates of greed*. He's a calligraphist and we made these ceramic plates with the names of places that have disappeared under Ghaddafi and after his fall, such as the private hospital that in the 1960s was one of the best in North Africa, providing proper care to patients. The ruins of the building remained for about 30 years. Or *Souq Ethlat*, the Tuesday Market, where most people used to go and which was destroyed during the Ghaddafi era. These were places where all the life and action of Tripoli were happening, and they disappeared. Another place was the airport, which was destroyed after the revolution. These places remain in our memory and we know that they existed. Mohammed just wrote their names in Arabic on a plate. These were the same plates that Italian colonizers bought as souvenirs of Tripoli, Benghazi or Derna, which portrayed major landmarks, like a Mosque or the Corniche, and included a caption. This practice is over now, so that's why we used the plate: as a memory of those places and of these souvenirs. And I remember speaking with Mohamed and saying, this project will go on forever because places keep on disappearing. The Ghazala was removed, but also Sidi Shahab, a major Sufi shrine in Tripoli, by the sea, was destroyed after the revolution, right in front of me and of all the journalists and diplomats who were working in Tripoli at the time. They all watched it, because it was right in front of the Radisson hotel. I remember vividly that day in 2012. And I realized that we were going to destroy our own history, and not only colonial history.

I remember the elderly, like my mom, crying because that place for her was a major spiritual place. And to make their actions jus-

tifiable, the fanatics who were destroying these spaces were saying that they were used for black magic. They wanted people to stop going to shrines and praying, and then people ended up creating a tent and still praying in the same spaces. I think there are plans to recreate a new Mosque there, and it'll be interesting to see what will be built. That's a major project. So the name of this shrine was written on one of the plates for this installation. It was exhibited again at the Casa Araba at Cordoba as part of their 10 years retrospective. We had a very successful exhibition there, with a lot of artists involved, and funding.

BS: You created Noon Arts at a time of great change and hope.

NEA: Yes, there was a lot of change. I didn't know what I was going to do. I was in Tripoli, and I saw what was happening in the streets! There was like a hysteria of freedom within the creative scene. I had a lot of hope, I met new people. I said to myself I need to show what's happening in the cultural scene in Libya to the rest of the world. And I didn't think I would be doing this for almost ten years now. I just wanted to show what the artists were doing, and I did it in London. We exhibited at the Arab British Centre. The British Council supported the event. It was a small exhibition, but I managed to exhibit eight artists – men and women – from different parts of the country, and that somehow created a buzz. And honestly, every time I do something about Libya, a lot of people are interested... And this gave me the push to do more. I established very good relationships with the artists, some of them became very good friends of mine. I found out so many things I didn't know about Libya, it opened a whole new world. And we're still planning projects for next year. There's a lot to do, but it's also great to see that there are more people involved, like the Waraq Foundation. So there is hope and I think we will see more from these people, and maybe the younger generation. They're doing it all by themselves, they're not relying on others to help them. And of course, the internet has opened new ways to work, learn, make connections and be informed about what's happening. It has also offered new ways to share art. New generations can read more, they know how to find things.

BS: Do you consider yourself an activist?

NEA: Politically I am not with any group, I'm not offering a political message. I am just commenting through my work on what's happening in order to make people question their own convictions. I like to look at the narratives. This could be a political activity, in a sense, but I don't want it to side with one side, I just want my work to be very informative of what happened.

I don't like flags. I really don't, and everybody's like, what's wrong with you? I remember when everybody was putting a new Libyan flag on the passport covers after the revolution. No, I refused to do it, because I don't want flags for me. Maybe it's because I've lived everywhere, I don't like to be associated with just one nation. It's not easy for me to say this because the first thing that people ask you is: "Where are you from?". I remember even at university, when I was applying for jobs in the US, they gave me a list of questions about my identity. Where do you fit? Am I African? Am I American? What the hell am I? What is American, even? I was born there, but I'm British as well, I'd rather say I'm British than American. It's very funny, there are bits of America in me as well, I love the diversity of that place when we lived there, and the attitude to life of Americans. So there are bits and pieces of me. I also lived in Italy, and I have learnt how to dress properly, how to eat properly, and how to appreciate art properly there. You know, all little Italian habits that you pick up and that you really appreciate. How to look at things properly... and I don't know what "properly" is, by the way! But I lived in certain places at a certain time, I did things, I saw things and adapted them to my way of looking at things. I connect Libya to my parents. I love Libya, my grandparents, and my cousins. I love Tripoli as a city, my language, the food Libyans eat, and their celebrations. I love Britain, but I feel more like a Londoner. I always say, I am a Londoner rather than say, I'm British. I can walk in London, nobody bothers me, I feel Najlaa in London. I tried so many times to leave London and live somewhere else. I keep coming back.

I really hate being encapsulated. Why can't we just be known as Najlaa, or as Barbara? And I see it with my kids. What do you tell them? How do you make them feel comfortable in their

own identity? They build it up, you know? I think about how our parents also enabled us to look at things and see things and I always say I'm very fortunate. I'm very lucky to be who I am. I lived my childhood in America, in Italy, in Libya and in Britain. When we lived in America or in Italy, my parents didn't impose Libyan habits.

You need to speak and you need to learn from each culture. That's why London is a great place. You go and see exhibitions, talks, you listen to what the others are saying and see what they're doing or creating, how they're living their lives. There was a very good installation in 2019, the Migration Museum fantastic popup. They recreated little domestic spaces – like what you did with your Transnationalizing Modern Languages exhibition, more or less –, such as the room of a Jamaican migrant of the Windrush generation when he came to London. And you hear his life story... It was a brilliant exhibition because I felt like I was living these people's lives and I felt closer to them. I understood how they were lonely in bed and how they were writing back to their loved ones back home. I loved it, and I went like three, four times and took my kids with me. I wanted to listen to a Portuguese lady telling us what she did when she came to London, or to a Ghanaian man telling us what he felt when he opened his barber shop.

This exhibition allowed visitors to understand a lot about a person or a culture. Curators worked with artists in the diaspora with different backgrounds to create installations and pieces that really help to understand the everyday language of living, eating and sharing. Palestinian artists are very good at doing this, showing their lives, their relationship with olive trees and textiles, their memory of a place and of a home. They are indeed artists at portraying what is out there, what most people don't see. Artists should show a hidden story, a reality that we oversee, or we don't know about, and say: "Hey!" And that incitement hopefully helps people to open up their minds. And I think I should leave you with that!

Bibliography

Adami, E. and Ferrini, A.

2020 *Decolonial Dovetailing*, hosted by Elisa Adami, Ep. 1 <https://soundcloud.com/decolonisingarts/decolonial-dovetailing-1>

Cesaro, A.

1939 *L'arabo parlato a Tripoli. Grammatica, esercizi, testi vari*, Mondadori, Milano.

Faloppa, F.

2022 *Sbiancare un etiope. La costruzione di un immaginario razzista*, Utet, Milano.

Proglione, G.

2016 *Libia 1911-1912, Immagini coloniali e italianità*, Mondadori, Milano.

Rothberg, M.,

2019 *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford.

Tajouri, A.

1933 *Santuari Islamici nel secolo XVII in Tripolitania*, trans. by A. Cesaro, Governo della Tripolitania-Ufficio Studi, Tripoli.

Websites

Lamma: A Journal of Libyan Studies: <https://escholarship.org/uc/lamma>

Migration Museum Lambeth: <https://www.migrationmuseum.org>

Noon Arts: <https://www.noonartsprojects.com/>

Transnationalizing Modern Languages: <https://www.transnationalmodernlanguages.ac.uk/>

IT'S NOT ABOUT BLOOD, IT'S ABOUT LOVE

A Conversation between Ubah Cristina Ali Farah and Laura Lori

This interview with Ubah Cristina Ali Farah – trailblazer poet, novelist, playwright and performer of oral narratives – explores the themes of female solidarity, resistance to clannism and patriarchal oppression, transcultural and postcolonial writing. Ali Farah was born in Verona, Italy, to a Somali father and an Italian mother, and grew up in Mogadishu, from where she fled at the outbreak of the civil war at the age of seventeen. She holds a PhD in African Studies from L'Orientale University in Naples, and she has been Artist-in-Residence at various prestigious institutions, including the University of Iowa and the Stellenbosch Institute for Advanced Study – STIAS. Her works have been translated into Dutch, English and French.

Ubah Cristina Ali Farah and I talked at length about postcolonial literature in Italian. Although it emerged later than in other European countries, this literature had a huge impact on society at large, both on a local and global scale. We agree that postcolonial writers who write in Italian benefited from the very beginning from a fruitful dialogue with academia, especially with scholars based outside of Italy. We believe that this strong bond had a positive impact on both sides, as it created a space to share ideas and take them into the community. Our own close professional partnership translated into several outputs, including a theatre workshop with Afghani women in Melbourne (October 2019). We applied selected practices in performing arts, based on Ali Farah's adaptation of *Antigone*, to assess their transferability in enhancing forms of belonging and empowerment. Through our collaboration, I was able to theorize the concept of *Matria* sphere (2022), articulated in various forms of solidarity between female characters in postcolonial Somali narrative in Italian. Furthermore, including her works in the curriculum of my courses and being able to organize virtual events open to

undergraduates, created a direct connection between the artist and students. As a researcher and a teacher, I believe in communicating a kaleidoscopic image of the Italian culture, therefore I treasure the opportunity to expose them to the current debate around transnational and transcultural Italian literature, offered by my own dialogue with a generous artist, readily available to interact with the community. This interview is the result of one of those virtual interactions.

Laura Lori (LL): Let's start with your first novel, *Madre piccola*. In postcolonial literature in Italian, not only in its Somali declination, some readers expect to encounter stories written from a single autobiographical perspective and often linked to memories of the past. *Madre piccola*, on the contrary, is an overtly polyphonic novel, in which events spanning a considerable amount of time are told and retold by the different protagonists. Why this choice?

Ubah Cristina Ali Farah (UCAF): I wasn't able to write for many years after the civil war. I used to keep journals when I was in Somalia and, whereas the everyday language of the outside world was Somali, I was writing these journals in Italian, since my formal education has been in Italian. I had a child right before the outburst of the civil war, therefore for me somehow the experience of war and the experience of motherhood coincided. And for many years, I was unable to write even a single sentence, because what happened was literally unspeakable. I didn't have the vocabulary to tell the story, leave alone writing it. I could not tell what happened to me during the war and during the first years after I moved, first to Hungary and then to Italy.

So, I started writing again seven years later, when I went to visit my father in the Netherlands. Traveling at the time was not so easy as it is today in Europe, because there were not all these low-cost flights. The trip was a big deal and I had a lot of expectations about it, also because in Holland there was not only my father, but a large part of my Somali family and friends, whom I hadn't seen since the war. So, I got ready while my son Harun was still sleeping. The last thing that I had to do was to put on my contact lenses and because I was so excited one of the lenses fell down on the floor. And I rushed to find it, but I couldn't. As there was not a lot of time left, I was left with two options. First, I could remove my lens and wear glasses.

However, nobody had seen me with glasses before, because being short sighted was something very recent in my life at the time. Second, I could wear only one lens. And this is what I did. Now, for people that know what it means to be short sighted this will be very easy to understand: without glasses, you have this perception of the outside world as if you are looking at it through a kind of blurred veil, that somehow gives you the impression of being protected, almost as if other people are seeing you as you are seeing them. So, my first impact with the diaspora was through this dual vision: very clear and very neat from one side and veiled from the other side. When I arrived, my father and all my relatives were waiting for me outside the window of the airport, just tapping on the window and calling me. It was very moving. And then we all went into this car smelling like incense and they put on Somali music. Inside the car, everything—the smell and the sounds—was Somali, while Holland was outside. So, there was yet another dual perspective. I didn't spend a lot of time in Holland at the time, but I was speaking Somali every day and I learned how to do some *sambusi*. And people started calling me Ubah again. Since I had left Somalia and until then, nobody had ever called me Ubah; I was just Cristina. However, during that journey, I remember that I also had this other name, which was given to me by my grandmother, Barnie, when I arrived in Somalia from Italy. Cristina was and still is a name that I love. But at the same time it was difficult to use it in Somalia because for people it is not only a name linked with Christian religion in an Islamic environment, but it is also very difficult to pronounce, because of all these consonants. My grandmother said that, apparently, I always loved flowers, so she decided to call me “flower”, Ubah. When I went back home after that first journey to the Netherlands, I started to wear Somali clothes and cook Somali food. I was inviting Somali people at home, and it was in that moment that I started to tell people that my name was Ubah. I was retelling my story and discovering that many people could relate to it and that their stories were like mine. I was hearing all these stories about leaving the country and living abroad and I felt as if I had the responsibility of telling these stories, especially in Italian and in Italy. So, suddenly, I started writing again.

I know that I am digressing, but I think this story is interesting because it leads straight to the polyphony of the novel. I felt some-

how the responsibility to write because of this relationship with the diaspora and all the people that I loved. *Madre piccola* started to answer the question: “What happens when someone loses all their bearings? How can one put roots again?” For me, we put roots again through relationships. So, in *Madre piccola*, not only do we have three characters, but each of them recurs three times. One time they have this kind of ideal conversation with a Somali, almost like a classical poem. Each time they either speak with somebody who is culturally close to them or somebody who is not, someone outside the diaspora. What I wanted to do with this was to show that, by telling our short story, we define ourselves. We find our way into this world. Because each one is telling their own story from their own point of view, but also adapting it through the conversation with the interlocutor, it is almost like these voices are intertwining, and the reader has a sense of the real story and of the complexity of the diaspora at the same time.

LL: Three different characters in *Madre piccola* take up the role of narrator. However, despite the presence of male voices, would you say that this is a novel about women’s solidarity? About a gendered diasporic, transcultural, “transclanic” network of relations, affect, and support?

UCAF: Yes, absolutely. The aim to talk about these themes is indicated in the title. *Madre piccola* is the translation of *habaryar*, the maternal aunt. She can be a close friend of your mum, not necessarily connected through family ties. You are the *habaryar* of my children, for instance. It’s not about blood, it’s about love. Basically, it has to do with the concept of taking care of someone. Of course, it also relates to me, of course, it resonates with my own life, because motherhood was an early experience in my life. And I have to say that it has been very difficult at times. However, at the same time, it saved me somehow from being completely lost, especially at the beginning. So absolutely, I think that Motherhood beyond clanic belonging is a recurrent theme in all my three novels. In *Il comandante del fiume* we have two friends who decide to raise their children together and in *Le stazioni della luna* we have Ebla involved in raising Clara. Somehow, these affective relationships can be seen as a response to this idea of the clan, determined by patrilineal lineage,

which was a disaster in Somalia. Therefore, all these women that decide just to set up a family on their own and challenge this kind of clanic belongings – it is a sort of response to that social construct that led Somalia towards the civil war.

LL: Moving to the second novel, *Il comandante del fiume*, the reader has another surprise: expecting once again a woman's perspective, we find instead a *Bildungsroman*, a coming-of-age novel involving a young man. Why this choice? What are the reasons behind it?

UCAF: It took me a lot of time to write *Il comandante del fiume*. The novel develops from one of my first short stories, *Rapidipunt*. I was thirty at the time and I had been living in Rome for almost eight years. However, I felt like I wasn't totally comfortable with representing the city. I felt like I knew it, but not well enough. In *Madre piccola* Rome is very present, but I wrote *Rapidipunt* before *Madre piccola* and at the time I hadn't written anything about Rome yet. So, I was looking for a way to understand how to represent Rome incisively. At the time I was working as a cultural mediator and I had met this young guy named Romano. He was raised in Rome and then later went to live in Canada. Through our conversations, I started thinking about his community of young Afrodescendent guys, with a strong connection with Rome and very different experiences compared to mine. So, I started also questioning myself about what it means for a Black guy growing up in Rome, having black Somali parents, and especially the inherited trauma. A young boy in his late teens. And from these reflections emerged the main character of *Il comandante del fiume*. When I wrote *Rapidipunt*, it felt like a challenge, because I was not so young anymore and telling a story from the point of view of an 18 years old boy was not easy. However, my son was an adolescent and I was surrounded by these kids that were so connected with Rome. Maybe because I'm very optimistic and I always love to see the bright side of things, I chose to believe that one can relate to this novel even without knowing all the cultural references to Afro Italian youth culture. In fact, the core of the story is something that everyone can understand. A very special type of river, which blends the Somali folktale into the Tiber, the Roman river.

LL: So, this novel is about a young man, and yet the success of his coming-of-age process is facilitated by a strong network of women, providing him with a supportive space that is alternative to the patriarchal and, once again, clanic blueprint. What kind of belonging is envisioned in *Il comandante del fiume*?

UCAF: *Il comandante del fiume* also criticises clanic belonging. These two women are not related, but they decide to raise their children together. And they have different roles in the education of these children. Zahra is the one with stronger ties to her past, but not in a romantic way, whereas Rosa doesn't know her maternal side as well as Zahra. They have lived the trauma in different ways, and they can compensate each other and give the boys different examples of what being a woman means. And also, Sissy, his elective sister: she is a strong, powerful character, and I don't understand why many readers don't like this character.

LL: *Le stazioni della luna* is set in a very specific time of the (post)colonial history of Somalia, the so-called AFIS period, the Italian Protectorate over Somalia under the UN mandate (1950-60). Therefore, this novel somehow adds a new and original element to the literature written about postcolonial Italy. What are the reasons for you to focus on this period?

UCAF: This was a long-term project. I wanted to study Somali theatre in the fifties, because it was a genre which was used to fight for independence. I was so interested in this topic that it became the focus of my PhD research. Contrary to poetry, which has a long oral tradition in Somalia, theatre was introduced through contact with the Italians. Later, it was used to spread the message about the fight for independence. At the same time, in a very patriarchal society, women suddenly started to participate in this fight for independence and theatre somehow contributed to the women's liberation. Initially women were not allowed to appear in plays and the female roles were played by male actors. Then, little by little, women started to appear in public and sing. These women were very revolutionary, in a way more than their male counterparts. So, my original idea was really to create a character, which was an actress. Then I moved away from this first concept, but something

remained about the historical period because I think that the fifties were a very controversial period in history, for both Somalia and Italy. In fact, this period is somehow overlooked by historians, who tend to focus mainly on colonisation. I strongly believe that it is in the fifties that lie the issues that later lead to the civil war. An analysis of this period shows the Italian responsibilities in setting up a faulty system. Officially, Italians returned to Somalia to help Somalis – can you believe it? – to be independent. But then many of the people that went back to Somalia in the fifties were no other than the former colonial officers. So, I thought that it would be very interesting to talk about that period. The main character, Ebla, is an astronomer and an intellectual, even though she grew up in the countryside. It is important for me to reiterate that my book is a tribute to Nuruddin Farah's first novel, *From a Crooked Rib* (1970). The novel tells a story of Ebla, a woman leaving the countryside to live in the city. At the time it was considered a very feminist novel, because even if the "cityfication" of countrymen was a literary trope in postcolonial literature of the sixties, characters were usually male, whereas in this case the protagonist is a woman. Even if, reading it today, that book is not as feminist as they thought it was, I wanted to pay a tribute to Nuruddin Farah and, at the same time, create a different character.

LL: Who is the text written for? When you write your novels, for whom do you write them?

UCAF: I think that language naturally sets the first cohort: obviously the first audience is made of Italian speakers. It is my language, but it is also a political statement. Our group of writers – Kaha Mohamed Aden, Igiaba Scego, me and others – is somehow making history, as it didn't happen in the past and it will never happen again in Italian history to have a group of writers, interestingly mainly women, from the former colonies. Therefore, I think that the language is also a social and political responsibility. However, my ideal audience is also Somali. So, as Ahmed Q. Ali, my mentor and friend, was telling me: this novel belongs to the Somali people, because they often don't know the story as well as they should. This is why the first translation of the novel is in Somali! My ambition was to make it as universal as I could.

LL: Personally, I found extremely interesting the idea of “Italo-phonie”, because, compared to Francophonie or the Anglo-sphere, I believe it is a fairly new concept and not necessarily universally shared. I think that it has to do a lot with the fact that Italian public opinion never really internalised the fact that we did have an empire. Therefore, there is still this idea that only Italians, or Italian descendants, or random students are speaking Italian, while the idea of Francophonie is deeply rooted in the colonial past. So, it’s very interesting that you are thinking that it is through language that your first audience is created. Many reviews talk about an opposition or a “mirroring” between an “Italian” character, Clara, and a “Somali” one, Ebla. In reading the novel however, against the backdrop of a series of characters who have a clear identification with a group and sense of belonging (not all of them, of course...), Clara and Ebla are both insiders and outsiders and, in fact, are constantly questioning their own cultural and political points of reference. They are paradoxically emblematic of their group – Clara is a teacher coming back to Somalia from Italy, Ebla is taught by her father to read the stars and the sky, providing crucial support for her people – only in the measure in which they can critically act against the perceived norm. And, of course in their own way, both come to despise the colonial endeavour. As your female characters have been a topic of discussion in our classes, would you be able to tell us more about them and how you see them?

UCAF: I do not want to undermine the fact that, from an historical point of view, Italy was the imperial power that colonised Somalia, using awful and horrible weapons to destroy people and things. At the same time, though, I would like to remember that there is always the opportunity to choose. So, it’s all about responsibilities. When I was in Munich, recently, I came across the story of the White Rose [*Weißerose*], a resistance group of students during Nazism. They paid for their choices with their life. So, I think, somehow, ethics is something that we can always protect, each using their own instruments to decipher the world and do the right thing. People that came from the same kind of environment have followed very different paths. We always have this possibility. Hopefully we don’t have to pay for this with our own life.

In the novel, both Clara and Ebla decide for themselves. Ebla is an intellectual, she's somebody who is always questioning herself. She is a powerful character. Her father – from whom she eventually runs away – loves her very much and he teaches her how to read the stars. And this is what sets her free: all this knowledge that her father passed on to her and the fact that she doesn't take anything for granted. She doesn't accept things that are not right. Similarly, Clara is equipped with knowledge and curiosity. At the beginning, she is a little bit naive. She doesn't know what is happening in Somalia, but little by little, with her curiosity, she embeds herself in the life of the country. She is very brave. Imagine a woman, a young woman in her early twenties, unmarried, who goes to Somalia by herself to teach. Even if her brother was already there, it is something huge for the time. Both Clara and Ebla challenge themselves. They go out of their comfort zone, because being in your comfort zone may be reassuring, but it never gives you any freedom!

LL: In the historical context of *Le stazioni della luna* there is once again a call for unity beyond clanic affiliations, which are depicted at the service of a despicable post-colonial agenda. I believe that transclanic affiliation resonates, albeit subtly and elegantly, throughout your production. In writing a historical novel set in colonial times, do you aim at closing a chapter, healing a wound, or rather putting salt on it to elicit discussion? Or maybe neither?

UCAF: I think that during the colonial time, but especially in the fifties, the clan was often used to divide people. Just to give you an example, as I found in the chronicles from those times, Somalis were always asked to put the name of their clan after their name. This was also how the Parliament was conceived, with this illusion of a democracy based on clan belonging. What kind of democracy can be based on clan? Clan is in itself a contradiction. And Italy has its own responsibilities in all this, as all the protagonists of the Somali political scene studied in Italy. The former Somali dictator Siad Barre himself studied in Modena. However, Italy ignored completely its responsibilities in what happened in Somalia. After years and years of denial with the myth of *italiani brava gente*, finally now we openly talk about Italy's colonial past. Understanding it is pivotal to make space for the present and for the new gener-

ation of African descendants, of course, but not only. At the same time, the responsibility lies also on the Somali side, because they accepted this.

Going back to the idea of responsibility, I love this word, *blamocracy*, coined by Nuruddin Farah in his book *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora* [2000]. He was pointing out how, after the outbreak of the civil war, within the diaspora, everybody was blaming someone else, especially the clan. So, he was asking: how can we free ourselves from this regime of *blamocracy*? I think this can be done by taking responsibility for our actions. Of course, our choices have different weights in history, but at the same time, we all have some sort of accountability.

Bibliography

- Ali Farah U. C.,
 2004 *Rapidipunt*, in *Quaderni del '900*: IV. Istituti editoriali e poligrafici internazionali Fabrizio Serra, Pisa, <http://digital.casalini.it/10.1400/20290>, last access 18 August 2022.
- 2007 *Madre piccola*, Frassinelli, Milan.
- 2011 *Little Mother*, trans. by G. Bellesia Contuzzi and V. Offredi Poletto, Indiana University Press, Bloomington.
- 2014 *Il comandante del fiume*, 66thand2nd, Rome.
- 2021 *Le stazioni della luna*, 66thand2nd, Rome.
- 2023 *Commander of the River*, trans. by H. Campbell Gustafson, Indiana University Press, Bloomington.
- Farah N.,
 1970 *From a Crooked Rib*, Heinemann, New York.
- 2000 *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora*, Cassell, London.
- Lori L.,
 2022 *Matria in Contemporary Somali Literature in Italian: Mapping Articulations of Female Solidarity and Resistance*, in *Nordic Journal of African Studies* 31. 2, <https://njas.fi/njas/article/view/863>, last access 18 August 2022.

PLURAL VOICES IN SAFE SPACES

A Conversation between Emmanuelle Maréchal and Kombola T. Ramadhani Mussa

Emmanuelle Maréchal is a multilingual digital editor. In 2014 she completed a Master's degree in International Relations at Bologna University. Since 2020 she has co-hosted, together with Ariam Tekle, *Blackcoffee*, an Italian podcast presenting Black identities without filters. By interviewing Black Italians, Emmanuelle and Ariam aim to open up a space for conversation and discussion of complex and often neglected aspects of the lives of Black people in Italy. Emmanuelle also created the Instagram page and podcast *The Little Black Diary*, in which she narrates the story of her family and discusses Black Diaspora in Europe.

I spent the pandemic living alone in my flat in Cardiff, trying to write up the main findings of my postdoctoral research. During the first lockdown in the UK, I started almost by chance to listen to many podcasts created by Black Italians about their experiences. Podcasts such as *Blackcoffee*, *Vabbèpodcast*, *Sulla razza*, *The Chronicles of a Black Italian Woman* and *Get Under My Skin* have established themselves as ideal platforms to discuss Black identities and to create antiracist spaces in the Italian context¹. When, as part of my research project, I organized an online event about Black identities, I decided to invite some of the creators of these podcasts. During the event, Emmanuelle Maréchal, the co-creator of *Black-*

1 Instagram is the preferred platform used by podcast creators. These are the addresses for their Instagram pages: *Blackcoffee*, https://www.instagram.com/blackcoffee_pdc/; *Vabbèpodcast*, <https://www.instagram.com/vabbepodcast/>; *Sulla Razza*, <https://www.instagram.com/sullarazza/>; *The Chronicles of a Black Italian Woman*, <https://www.instagram.com/chroniclesofabiw/>; *Get Under My Skin*, https://www.instagram.com/stop_afrobia/. See also the webinar: "Black Voices: Reclaiming Antiracist Spaces": <https://www.youtube.com/watch?v=5xU8VclvPE4&t=8s>, last consulted September 23, 2022.

coffee, said something which had a big impact on me and raised my curiosity. At that time she was living in London where, she claimed, she first discovered her “Blackness”. Emmanuelle is French Cameroonian. She was born in Cameroon and she then moved to France, living in Bordeaux. Her mum is from Cameroon and her dad is French. She feels at home in Italy but she has also lived in Munich and London. Emmanuelle and I were raised in prevalently white environments. Thus it probably took us a long time to appreciate the importance of opening up and sharing our experiences with other Black people. In our three-hour conversation, we extensively discussed Black identities and the importance for Black people of being more visible. This is all the more so for Black Italians, who still struggle to acquire visibility in their country.

This interview is organized into three sections. In the first, Emmanuelle introduces herself and describes her background. She also explains how she developed an interest in Italy and its culture. The second part focuses specifically on the podcast. Emmanuelle told me how together with Ariam Tekle they decided to create *Blackcoffee*, a podcast which allowed them to freely discuss Italian Black Identities². *Blackcoffee* was first released at the start of the pandemic. Since then, they have managed to interview and involve Black Italian journalists, activists, researchers, psychologists and rappers. Thus they demonstrate how different the experiences of Black people in Italy are and show that Blackness cannot be considered as a monolith. The interview ends with a discussion of the necessity for Black Italian people to create and reclaim safe spaces. Virtual spaces have been particularly helpful during the pandemic. However, there is also a need for people to meet and discuss issues face to face.

2 Ariam Tekle is an Eritrean-Italian director born and raised in Milan. Daughter of Eritrean immigrants, Ariam has developed a conscious interest in the African diaspora. In 2014 she obtained a bachelor’s degree in International Relations and in 2015 she completed a Master’s in Sociology and Anthropology. In 2017 her first documentary *Appuntamento ai Marinai (A rendezvous in Largo Marinai d’Italia)* was released. Ariam Tekle’s documentary tells the experience of the generation of immigrants of Eritrean origin born or arrived in Italy, mainly in Milan, in the late seventies and early eighties. *Appuntamento ai Marinai* shows what it meant to grow up in the Italian society of that time, where there were very few immigrants, especially from the African continent.

1. *Emmanuelle's Background: Citizenship, Homes, Belongings and Stereotypes*

Emmanuelle is 34 years old. She was born in Douala, Cameroon. She arrived in France at the age of three before returning to Cameroon between the ages of eight and twelve, due to her father's work commitments there.

Emmanuelle Maréchal (EM): In Cameroon I attended a French school but there was a strict discipline there and the school was 95% made up of Black students. White people were a minority together with Lebanese, Indians, etc. I did not feel like the only Black person in the room [we laugh]. My father was a white expat working for a bank and I attended school with children of diplomats and ministers. When I was in Cameroon I was in a privileged position, I cannot lie about this. When I got back to France it was kind of a shock. I arrived in my new school and my results surprised everyone because they were good.

I arrived in France with a Cameroonian passport. My father, the person who has been my mother's partner basically since I was little, is a white Frenchman. When he adopted me as his daughter, I took citizenship, so for me obtaining it was not as complicated as, for example, it was for my mum, my uncles and my aunts. When I say that my father is French and my mother is Cameroonian, people are surprised and do not know where to put me because they see a Black person who also has the most French name in the world. They often think I might be from the Caribbean, Guadalupe or Martinique. When the French press talks about Black people they only refer to the Parisian *banlieue*. It is like other places do not exist and there are no Black people living there either. Well, I lived in an area of Bordeaux called Mérignac. This makes me quite different from the stereotype of a Black French person as portrayed in the press. Furthermore I attended *Classe préparatoire*, which provides you with a fairly high education and allows you to attend *Grandes écoles*³.

3 Within the French university system of higher education, *Grandes Écoles* represent the most prestigious institutions. The admission process is extremely competitive.

This is not the path you would expect from a, let's say, "typical" Black person. In France, as I told you, there is a stereotype according to which they live in the banlieue and never study for long but they always have a job of some kind. Those who become successful are comedians, sportsmen, ..., right? They never do something "intellectual". When you go to a *classe préparatoire*, there is a certain type of people who attend it and receive that type of education. They are often bourgeois and white people. It is still like that and so there you are even more the only Black person in the room⁴.

1.1 *The encounter with Italian culture and Italy*

While attending secondary school, Emmanuelle first started studying and then became fond of the Italian language and Italy in general. Students could specialise in different subjects and she chose Italian.

EM: It was already like that then [we laugh]. I had nine hours per week of Italian on top of more common subjects such as Literature, History, Geography, English, Spanish and Latin. I started studying Italian in secondary school. I had a teacher who was from Puglia. We did this school trip and we went to a place near Rome, called Monterotondo. From then on, I told myself that one day I would be living in Italy because I liked Italian so much, full stop. When studying at university, I applied to do a year abroad in Italy. I thought that I had to spend at least one year there to get to know the culture, the people and the country better. Thus in 2009 I went to study in Bologna.

Emmanuelle lived in Bologna until 2014, completing a Master's degree in International Relations. She then went to Munich, in Germany, before moving to London. However, during our conversation, she stated she was considering going back to Italy, primarily for emotional reasons. In Italy, she noted, she has always felt at ease⁵. However she is fully aware of Italy's widespread racism

4 Here it is worth mentioning that *L'unica persona nera nella stanza* is also the title of a 2021 book by Nadeesha Uyangoda, co-creator of the podcast *Sulla Razza*.

5 During our conversation, Emmanuelle explained that in Italy she probably benefited from special treatment due to being French. No one, for example, asked her where she *really* was from: "every time I opened my mouth people

(“London is much more... I wouldn’t say open, but there are more people there who look like you. [...] While in Italy maybe I have to arm myself a little in this respect”).

2. Blackcoffee, an Italian Podcast about Black Identities

Before *Blackcoffee*, Emmanuelle worked on *The Little Black Diary*, an Instagram page and podcast about the African Diaspora. She decided to use English to reach more people: “For me, all the stories I collected should be translated into as many languages as possible to make them known. Unfortunately, I could not do it. Thus I decided to do it in English simply to reach more people”. This project allowed her to meet Ariam Tekle. Together they decided to create a podcast focusing on Black Italian identities. They started working on it at the beginning of the pandemic. The first episode was released in May 2020.

EM: I had this Instagram page that is still active, but I do not update it anymore because it would really take eight people to do all the work. The Instagram page is called *The Little Black Diary* and I initially created it to tell the story of my family which is quite uncommon. I thought that it was also important to tell stories about the Black Diaspora in Europe because I found very little information about it. At that time podcasts were unusual and I came up with the idea of using Instagram because it was the platform everyone seemed to be using. I started writing my family history to show that sometimes appearances can be deceptive. Because when you see me ... I was tired of people telling my story on my behalf: “You must come from I don’t know which country in Africa” or “No, you are from the Caribbean”. Only because they saw my name. It is actually much more complex than this.

Kombola T. Ramadhani Mussa (KRM): Were you in Italy or London at that time?

said to me: ‘Ah you are French? I love Paris’. Well, I’m not from Paris. And then: ‘Ah, your accent is so lovely’. I did not hear many nasty comments about me and people did not even ask me where I really came from.”

EM: I was in London. When I was in France I was still growing up and I did not have the tools to do something like this. When I arrived in Italy, there were just a few Black people around me. Even if I had some thoughts I didn't think of sharing them with white people because I had the impression that they would not understand. Then I went to Germany and things did not change much there, quite the contrary. I eventually arrived in London and there were people who discussed these issues. They were also discussed in the press. There were events you could attend and talk about. Thus, I told myself that in London I could talk much more freely than in my country or in Italy. I also discovered that there are many different diasporas. In London there are not only Black British, but there are Black people who really come from all parts of the world. I remember a housemate of mine. She was a Black Swedish girl originally from Liberia. I have never met such a person and therefore I became interested in knowing more about Black Diasporas. I also met a girl who came from Guinea Bissau who, due to the war, had to go to Portugal. She told me about her experience there. Thus I also discovered more about Lusophone Africa. I realized that Black people who live in European spaces do not really know each other. As part of my project, I started making a podcast in which I continued to narrate my family's history but I also added some interviews. I did not publish all of them but just two or three interviews with people like that girl from Guinea Bissau who grew up in Portugal and one of my former housemates. She is Cameroonian and French like me but she has a different story because she spent all her teens in Cameroon. These are all things that make identity complex, rich and interesting. I literally discovered a new world. I had never heard those stories before. I also reflected on my experience in Italy. What I was doing reminded me about Black Italians. Nobody seems to know about them.

For that project, I went to Italy to meet some Black Italians and to carry out a series of interviews for my podcast. Most of the people I had interviewed before, always in a café, used to whisper fearing that people around us would hear what we were saying. This never happened to me in London. Nobody there whispered when talking about race and racism. Sometimes in Italy they started talking in

English, hoping people could not understand us. I also met Ariam in this café in Milan. She spoke very quietly, she was not afraid. Instead of spending an hour together we ended up talking for three hours [we laugh]. At some point she said to me: “Come on, we absolutely have to do something together” and she immediately added that whatever we did we should call it “*Blackcoffee*”. The name is not related to the term “Black”, but to the fact that while we were talking we were drinking coffee. At first we thought we could record a YouTube series. Instead, the pandemic arrived and ruined all our plans. I was sorting out things to start working from home and I remember that Ariam contacted me and said: “Come on, let’s do *Blackcoffee* now. Let’s do a podcast. You know how to podcast. Come on, let’s do this”. Thus we started.

KRM: You did the podcast, I have just realized, always working remotely. You have never recorded an episode while being in the same place.

EM: Exactly. Ariam and I have seen each other only three times in our entire lives. We did it all on the phone. It’s not easy. Luckily Ariam has a strategic approach, she is very level-headed.

KRM: How did you decide how to structure *Blackcoffee*? I think it is quite different from other podcasts. It seems to have many layers.

EM: I already had some experience with podcasting and Instagram. I told Ariam that in my previous podcast I would sometimes narrate the lives of Black European historical figures. I suggested that before publishing any episode we could do the same on Instagram, we could start off by focusing on these historical figures. I already had a lot of information about them⁶. Ariam obviously had very in-depth knowledge based on her studies and also because she made a documentary on the Eritrean diaspora in Milan. Then we started recording the podcast episodes choosing people with stories we considered interesting. Our idea was to interview Black Italians

6 Among the relevant figures whose stories have been narrated in the podcast are: Isabella and Giorgio Marincola, Domenico Mondelli, Michele Amatore, Giorgio Vale and Elvira Banotti.

who would narrate their story to counter what is generally said in the Italian press where, for instance, there is great confusion between Black Italians, immigrants, migrants and refugees. They do not draw any distinction. At the beginning, we decided to do this because we felt the need to hear the stories of Black people who are living in Italy and are doing something interesting, despite the Italian government and its laws. We also interviewed people who were not so popular and who are not on social media. I remember for example this teacher, Michael Antony Fabbri. He is not a well-known figure, he teaches German. He was born in the United States and was then adopted by an Italian family. We found this aspect interesting because it is usually thought that only African children are adopted. He told us about his adoption and what it means to be a Black Italian teaching German in Italian secondary schools. He also explained what it means to him to be queer. He had so many things to talk about.

We normally choose people who have a story with multiple facets. This shows that there is not only one way to be Black in Italy. We also carefully select the people we invite, because being Black does not mean that you have the capacity to comprehend and discuss specific issues. Blackness, so to speak, does not provide you with a complete understanding of the system in which you live. This is why we are so careful with the choice of our interviewees. Now we have started to involve other people, to include some new sections run by different speakers. We thought it was also important to lend the microphone to other people. For example, we invited the Youtuber and podcaster John Modupe because he has a very distinct way of talking about the Italian context. He does not seem to be influenced by what is said in the mainstream media. He has his distinct voice, his own touch. In the three episodes he did with us, we let him do what he normally does, which is to make people think, by telling his story and making them laugh. In the first episode he said that at the beginning he was always embarrassed when speaking English because he has a strong Nigerian accent. This made us smile but it also made us think a lot about the things we are ashamed of. We are ashamed of having an accent when we speak another language or even when we speak our mother tongue. I think that it was important to include his

voice. He tells things in his way which is different from ours⁷. We also chose to give a space to Kwanza Musi Dos Santos. She is an activist and co-founder of the cultural association “QuestaeRoma” (“ThisisRome”). She has her own network and since she is Italian-Brazilian maybe she could also offer us a different perspective on what it means to be Black. Furthermore she has many contacts in Europe and we thought she was the right person to introduce our audience to different anti-racist realities in Europe⁸.

KRM: How do you structure the interviews? Do you have a precise list of points to talk about? I really like the oral and conversational aspect of your work.

EM: It depends on the interviewees, some want the list of points to talk about, others prefer it to be a more spontaneous conversation. Nonetheless in the list you will never find, let’s say, ten questions, but five or six at most, because we know that the interviewee’s answers can lead us to ask other questions. We really hope the interviews show their conversational dimension.

KRM: More generally, what kind of audience are you targeting and what do you think your audience’s response is?

EM: We were once asked if we podcast exclusively for Black people. I wondered if they would have asked the same question to a person who only interviews white people? No, they wouldn’t. I believe that if we started doing this project, it is because Ariam and I felt this need and therefore we assumed that other people like us would feel the same. Yes, if you want we can say that we created our podcast

7 John Modupe is a podcaster and a standup comedian. He created the podcast *OMJ (Oh My John)* in 2017 but only in 2019 he started focusing on the experiences of Black people in Italy.

8 Kwanza Musi Dos Santos organizes workshops and conferences on immigration, anti-racism, inclusion and social justice. She is also the co-founder of “QuestaeRoma”, an association which supports socially marginalized communities. See: <https://www.instagram.com/questaeroma>, last consulted September 23, 2022. Adil Mauro also contributed to the Blackcoffee podcast. He works as a freelance journalist and has collaborated with *L’Espresso*, *Internazionale*, *Valigia Blu*, and *Jacobin Italia*.

only for Black people but our podcast is in Italian and is in Italian because Black Italians exist, they are part of the Italian context.

KRM: Do you think that the audience of your podcast has a particular interest in social issues?

EM: Yes, I think so. I have this impression. From what we understand, there are some journalists who listen to us, some academics, then there are many, many students. However, based also on what we see on Instagram, I truly believe there are people from all backgrounds. I do not think there is an average listener. There are white people, there are also people who are neither Black nor white Italians. They listen to the podcast perhaps because their community has not created this kind of space yet.

KRM: When you mentioned that some people asked you if your podcast is aimed only at Black people, I thought there would be nothing wrong if this was the case. Racialized subjects' feelings and experiences are too often neglected. It is true that no one would ask the same question if you were interviewing only white people, but there would be nothing wrong if the podcast was designed specifically for Black people.

EM: No, there's nothing wrong with that but this question in some context is all about categorizing when *Blackcoffee* is about Italy and Black people happen to be born there, live there, study there, etc.

KRM: Yes, you are right. There is a YouTube video in which the interviewer asked Toni Morrison if she could imagine writing a novel not centred on race. Obviously the interviewer was a white man. Morrison replied something like: "Why should I?". She also rejected the question as "illegitimate"⁹.

9 In the interview, Toni Morrison explained that this question would never have been put to a white writer. See <https://www.youtube.com/watch?v=-K-gq3F8wbYA>. A transcription of the interview can be found at this link <https://mrsxroots.tumblr.com/post/96391014682/charlie-rose-the-idea-of-writing-about-race-or/amp>, last consulted September 23, 2022.

EM: What I have often noticed is that when I tell white Italian people that I created that podcast, they immediately assume that we talk about racism in every episode, but it is not the case. We do discuss racism, we always will, but the main purpose of the podcast is to show that Black identities have many facets. We do not just talk about racism and perhaps this is what attracts attention the most. This can also be the reason we have a diversified audience. For example, I am now thinking about our interview with Jordan Anderson. Jordan is a young Jamaican man. He took the plane for the first time to come to Milan. He has a different point of view and this also emerged when he talked to us about Jamaica. Who really knows Jamaica? No one. Besides Bob Marley and joints, what do we know about Jamaica? *Nada*. He told us his story as a Jamaican, he discussed diversity in his country of origin and he stated he has not found the same context in Italy. This, in my opinion, is another way of narrating Blackness¹⁰.

KRM: Yes, it provides us with a sense of plurality. There is the tendency to see the experiences of Black people in Italy – because we rarely refer to Black Italians – as if they were very similar, but...

EM: Yes, even when we interviewed Kwanza, as I told you, she talked about being Afro Latina. People identify an Afro Latina woman with a “velina” [a tv female dancer]. In the interview, Kwanza spoke also about how Black people are perceived in Brazil. I think it is interesting to focus on these aspects, to make listeners understand how people create themselves in the Italian space.

KRM: Why did you choose Italian as the podcast language?

EM: Because there was nothing like it in Italian, nothing like we wanted it to be. Also, it would not make much sense to talk about

10 Jordan Anderson is a writer and editor now based in Milan. In June 2020, alongside co-curator Chiara Nonino, he launched *My Queer Blackness, My Black Queerness (MQBMBQ)* which they described as “an ongoing digital project in exploration of the multiple existing facets of black queer identity”. See: <https://www.mqbmbq.com/en>; <https://www.anothermag.com/art-photography/12631/my-queer-blackness-my-black-queerness-interview-jordan-anderson-photo-sale>, last consulted September 23, 2022.

Italy using another language. What I did before, for example, had a European dimension. I intended to look at the different Black Diasporas in Europe and English seemed the best way to communicate. On the other hand, in the *Blackcoffee* project, it seemed necessary to utilize the Italian language. In Italy there is no vocabulary to talk about race, racism, its consequences, and all the topics we focus on. There isn't. We always need to use English. We talk about “diversity” rather than “diversità”.

KRM: Have you thought about future developments for the podcast?

EM: We want to keep including different voices. Therefore other people will join us in the fifth season. We have always done this since the second and third seasons. We also hope to have more sections in English simply to make the Italian experience better known and also to connect with other European realities.

Conclusion: The Importance of Claiming Safe Spaces

I started listening to podcasts, like *Blackcoffee* (and similar ones), searching for a safe place. Sometimes when I was watching Italian videos or listening to Italian programmes, especially during the first lockdown – when the sense of uncertainty was overwhelming – I happened to hear slightly racist comments made by people I would not expect. This always put me in a really bad mood. Thus I started listening mainly to podcasts that made me feel protected. As Emmanuelle pointed out, the case of Italy is particularly meaningful because, compared to other countries, the notion of “safe space” is new. This type of space is being created now. However, this also means that there is still much work to be done. In addition to podcasts, she mentioned the campaign “Cambierai”¹¹. She also talked

11 The campaign #CambieRai was launched after an outrageous episode that took place on 28 March 2021. On that occasion, the actress Valeria Fabrizi, in commenting on one of her youth photos during the show “Da noi... a ruota libera”, exclaimed: “I look like an [n-word], a black girl”. The name of the campaign, promoted by activists and young people with a migratory background, is a play upon words obtained using the second person of the

about the festival, “Blackn[è]ss Fest”, organized by *Blackcoffee* together with Kirykou, a multifaceted and multi-ethnic cultural project based in Milan

EM: In this case, Ariam deserves all the credit. She came one day and said to me: “We are organizing a festival” and I said “Okay”. This first event was amazing. All sorts of people participated in it. We finally met our audience. It was great to receive their feedback on the podcast. We were thrilled, but, more than anything else, we felt we were doing something valuable. Often people, for example my parents, tell me: “But you do nothing but talk. What are you really doing? What actions are you taking?” I reply: “In Italy, first we need to talk, because there isn’t a vocabulary to discuss these issues”¹².

As often highlighted by Emmanuelle, the experiences of Black people in Italy are not well known. Black Italians seem to be much less visible than Black people living in other parts of Europe. Italian citizenship law makes the situation even more problematic and complex¹³. The creation of safe spaces, as exemplified by podcasts such as *Blackcoffee*, responds to the need to finally address topics which have long been neglected. By discussing similar issues but with different approaches, Emmanuelle suggested, these podcasts can complete each other’s work. From the audience’s point of view, the different narratives become almost complementary. They have succeeded in reclaiming more space and this is essential. The emergence of these different podcasts is not just helpful but absolutely encouraging. People with different backgrounds address relevant topics and thus make a broader perspective available to listeners.

future of the Italian verb “cambiare”, to change, while also referring to “Rai”, the national public broadcasting company of Italy.

- 12 Blackn[è]ss Fest is a cultural event based in Milan and dedicated to art, music and cinema. By deploying a decolonial perspective, it focuses on the representation of the experiences of Afro-descendant people in Italy. The first edition was held from 1 to 3 October 2021; the second edition took place from 23 to 25 September 2022. See: <https://www.instagram.com/blacknessfest/?hl=it>, last consulted September 23, 2022.
- 13 According to Law 91 (1992) children born in Italy to foreign parents can apply for citizenship only when they come of age, at 18, and before they turn 19. In *Blackcoffee*, Emmanuelle and Ariam discussed this issue with the chef and rapper Luca Neves. See Zandolini 2020.

Bibliography

Uyangoda, N.

2021 *L'unica persona nera nella stanza*, 66thand2nd, Rome.

Zandolini, G.

2020 “*I just don't exist*”: *The Italian chef Italy will not recognize*, in “The Guardian”. <https://www.theguardian.com/world/2020/aug/04/i-just-dont-exist-the-italian-chef-italy-will-not-recognise>, last access 18 September 2022.

Filmography

Appuntamento ai Marinai (2017), written and directed by Ariam Tekle.

HO BISOGNO DI ESSERE FOLGORATO DA UN'INTUIZIONE

Elia Moutamid in conversazione
con Linde Luijnenburg

Elia Moutamid (1983, Fes, Marocco) è attore (*Nour, Giustizia per tutti* e *Fernanda* di Maurizio Zaccaro, usciti rispettivamente nel 2019, 2021 e 2022), regista, e produttore cinematografico. Dopo una laurea in cinematografia nel 2008, ha prodotto vari cortometraggi e documentari, con cui ha partecipato a film festival nazionali ed internazionali. Con il suo cortometraggio *Gaiwan* (2015) ha vinto venticinque premi. Nel 2016 ha prodotto con Valeria Battaini la serie web *Arabiscus*, pubblicata sul proprio canale YouTube. Sulle qualità poetiche e filosofiche dei suoi primi due lungometraggi, *Talien* (2017) and *Kufid* (2021), Linde Luijnenburg ha pubblicato un articolo sulla rivista *The Italianist*¹.

Linde Luijnenburg (LL): Prima di tutto, ti ringrazio per la disponibilità. Dialogare con te mi ha aiutato non solo a riflettere sul lavoro cinematografico in sé, ma mi ha fatto riflettere anche sull'intreccio tra il locale e il transnazionale che è alla base del mio lavoro sul cinema italiano². Infatti, i tuoi film sono molto apprezzati dai miei studenti che li riconoscono come ottimi esempi di *accented cinema* (Naficy 2001).

Cominciamo dall'inizio: come pianifichi i tuoi film? Come riesci a far collaborare o legare il contenuto (la trama, i dialoghi, i personaggi) con l'estetica (l'atmosfera, ovvero i campi larghi, silenzi, suoni, colori, eccetera)? Mi chiedevo come questi due

1 *The Italianist* ha dedicato nel 2022 una sezione speciale al nuovo film diretto da Moutamid, *Maka* (2023), che include (oltre all'articolo succitato) contributi di Simone Brioni, Rachel Johnson e Caterina Romeo. Sul cinema di Moutamid, si veda anche Brioni 2022a: 135-150, e Ricci 2022.

2 Per una definizione di transnazionalismo, si veda Burdett, Havely, and Polezzi 2020. Riguardo al cinema transnazionale, si veda O'Healy 2019.

aspetti si mescolino durante la produzione di un film: riconosci questa unione dei due aspetti durante la fase di montaggio, o invece ci rifletti molto in anticipo?

Elia Moutamid (EM): La tua è una domanda molto complessa. Sicuramente girare un film vuol dire anche accettare una preparazione che può durare per mesi. Quello che caratterizza sempre il mio modo di lavorare – ed è un processo molto soggettivo, qualcosa che appartiene a me – è che ho bisogno di essere folgorato da un'intuizione, che poi mi porta a fare un video. Da questo video, comincio poi la preparazione del film finale. Quindi l'intuizione iniziale non è mai il prodotto finale, e non mi metto in maniera ossessiva a scrivere un film. Comincio invece a fare un film in maniera molto organica, basandomi su degli eventi che mi sono realmente accaduti – infatti, i miei due film sono autobiografici e non solo parlo della mia vita ma compaio anche in scena.

LL: E perché hai scelto di metterti in scena?

EM: Non credo che il motivo sia l'egocentrismo, non voglio apparire. Semplicemente, è difficile trovare qualcuno che come me sappia parlare in dialetto bresciano, in italiano, in arabo e in dialetto arabo; perciò, è ancora più difficile trovare un attore che possa fare tutto questo. Nel caso di *Talien* volevo prima di tutto girare un film su cosa è stata l'Italia negli ultimi trenta, quarant'anni. Sapevo che non avrei potuto realizzare niente di nuovo, perché già registi molto più bravi di me hanno affrontato quella tematica. Inoltre, non era e non è nei miei desideri di fare un film prettamente "politico" o "d'inchiesta", sebbene abbia ammirato molto il cinema politico. Per esempio, il cinema di Elio Petri è fantastico, perché riesce ad unire attivismo politico ed estetica massima e metodo massimo del linguaggio cinematografico. Cioè non è un giornalista prestato al cinema, è cinema allo stato puro prestato magari al giornalismo o all'attivismo politico.

Partendo da questi presupposti, l'idea per fare questo film è nata quando mio padre mi ha detto di voler rientrare definitivamente in Marocco. Come figlio e come essere umano questa notizia mi ha scosso, non sono riuscito a capirla. Ma come regista ho capito che

avrei potuto utilizzare il suo sguardo e la sua parabola per raccontare l'Italia dai primissimi anni Ottanta ad oggi. È una fase in cui, almeno in nord Italia, c'è un benessere impressionante. Molti avevano due case e due automobili. Insomma, era una situazione molto fertile per chi cercava fortuna. Inoltre, quando è arrivato mio padre, la migrazione era praticamente assente in Italia. Quindi lo status di "immigrato" di mio papà in quel periodo veniva percepito come una curiosità, e non come problema da risolvere. Per me, l'intento del film è anche questo: cercare di capire come in soli trent'anni (che è pochissimo tempo nell'ottica dell'economia sociale di un paese) l'Italia si sia trasformata, così velocemente. Oggi la percezione del migrante è una percezione estremamente negativa. È chiaro che negli ultimi decenni ci sono stati dei flussi, dei cambiamenti sociali, delle guerre. Allo stesso tempo i miei amici antropologi mi hanno sempre detto che la migrazione c'è da quando c'è l'uomo – e io sono convinto che sia così. È un flusso che non si può e non si deve fermare; è inutile fermare la migrazione dei popoli.

LL: Finché abbiamo le gambe e le usiamo, ...

EM: ...esatto, e tu puoi fare un muro, ma io vengo via mare. Quindi quando capisco che posso girare il film sull'Italia in questa maniera, inizio la preparazione. Ho intervistato mio papà, facendomi ripetere fatti che già conoscevo, e queste interviste mi sono servite per scrivere su carta le tappe, la scaletta, quindi il trattamento di questo film. È stata una fase che appunto è durata sei mesi, e quando ho raggiunto una scaletta convincente i miei produttori hanno chiesto se avessi intenzione di girare un film e io ho detto "ho questa idea adesso, quindi se vi interessa, vi faccio leggere ciò che ho scritto finora". Hanno accettato immediatamente di fare il film, e da lì abbiamo cominciato a girarlo.

LL: Descriveresti i tuoi film come documentari, film ibridi, *feature film*, qualcos'altro ancora? Hai raccontato in altre interviste che sei stato ispirato anche da *road movie* americani, italiani, tedeschi. Descriveresti il tuo primo film, *Talien*, come un *road movie*?

EM: Sì, lo considero assolutamente un *road movie*. Non faccio nessuna distinzione tra finzione e documentario. È un *road*

movie a tutti gli effetti, dove in scena ci sono delle persone che interpretano loro stesse, e perciò è molto realista. Ma ho abbandonato, o non utilizzato, i canoni del documentario classico: non ci sono interviste o altre palesi condizioni da documentario puro e crudo. Non perché non mi piacciono i documentari, ma perché non volevo fare quel tipo di film. Ho lasciato comunque che le azioni succedessero in maniera del tutto naturale di fronte alla telecamera.

È in corso un'evoluzione del documentario, sia nel cinema italiano sia in quello europeo. Ormai non è più basato esclusivamente su interviste o testimonianze, è una storia vera. E in realtà la natura del documentario è sempre stata questa; è solo che noi culturalmente l'abbiamo fatto diventare spesso un genere molto simile al reportage. Io ho cercato di riportare il documentario a quello che forse avrebbe dovuto essere, un po' inconsapevolmente. O almeno questo è ciò che ho cercato di fare nel mio film.

Tant'è vero che, soprattutto nel documentario, credo che la vera fase di scrittura e la vera regia in un certo senso stia nel montaggio. Quindi *Talien* e *Kufid* sono stati "scritti e diretti" in montaggio, nonostante ci fosse una scaletta molto precisa. Non sto dicendo che giravo a caso, anzi, giravamo delle scene molto precise, ma la seconda regia è il montaggio – una fase che io trovo più divertente e creativa di tutte le altre, perché prendono forma dei filoni narrativi del film che non avevi mai immaginato quando lo giravi. Dunque, punto molto sul montaggio, ma questo vuol dire girare il più possibile in una maniera completa: devo avere un ampio ventaglio di scelte rispetto al materiale girato, e questo vuol dire preparare bene il film.

A differenza di *Talien* – un film dinamico, in cui eravamo costantemente in viaggio – *Kufid* (Fig. 1) è un film che si sviluppa quando mi ritrovo in una situazione di staticità, fermo, bloccato. Con questo film ho deciso di fare un'operazione molto rischiosa e pericolosa dal punto di vista creativo ovvero quella di raccontare l'esterno dall'interno. E sono sicuro che se avessi presentato lo script di *Kufid* a qualsiasi produttore non l'avrebbe prodotto, perché c'è una combinazione di tematiche, all'interno, troppo varia, troppo

disparata. Quindi io stesso mi sono interrogato su cosa stessi facendo. Però non avevo nulla da perdere, stavo lì in casa durante il lockdown. L'intuizione per questo film è stata di parlare di identità del territorio – i piani urbanistici, il consumo del suolo, la gentrificazione – insieme all'identità che plasma e trasforma le persone. Quindi è un film completamente diverso da *Talien* ma è molto complementare. È un'altra volta un film autobiografico, in cui sono in scena e cerco di raccontare le due culture che mi hanno formato e a cui attingo, quella italiana e quella marocchina. Tutte le culture sono meravigliose ma sono tutte lacunose, piene di contraddizioni, e ciascuna completa l'altra.

Kufid è un film diario. Se in *Talien* ho parlato del passato, sicuramente in *Kufid* ho girato nel presente. Sono io a chiedere a me stesso chi sono, che cosa vuol dire tornare più forti di prima, tutti questi slogan molto retorici e che sono stati utilizzati durante questa pandemia, durante la quale abbiamo mostrato tutta la nostra fragilità. Ci siamo concentrati sul virus, ma ci siamo dimenticati come ci siamo arrivati. Quindi lì ho provato, ho cominciato a girare questo film in una maniera assolutamente inusuale, senza la mia troupe, senza il direttore della fotografia, senza i miei assistenti, da solo. Mi sono ritrovato a fare delle cose che non mi competono, come la fotografia, i costumi, e il suono. Il montaggio ho sempre saputo farlo e l'ho sempre fatto da solo. E la grande novità per me è stata la voce narrante. Era una cosa che mi terrorizzava perché la consideravo da sempre un po' una scorciatoia, un trucco; dove non arriva l'immagine, arriva la voce... E allora come aggirare questo trucco, come rendere il voice-over un attore o un'attrice, o un elemento registico? Ho deciso di utilizzare la lingua araba. Potevo commentare il film tranquillamente in italiano; considero i miei film italiani ed europei, visto che parlano di una realtà strettamente europea. Ma questo è anche un film mediterraneo, un film in cui Europa e Nord Africa si incontrano. Infatti, credo che il Sud Europa e il Nord Africa non abbiano nessuna differenza in termini di dinamiche culturali.



Fig. 1 Il poster di *Kufid*, per gentile concessione di cinqueeseefilm.

LL Come dicono nel film *Mediterraneo* (1991) di Gabriele Salvatores, “una faccia, una razza”.

EM: Infatti. Quindi *Kufid* l’ho montato da solo, l’ho presentato al mio produttore, e sono rimasto sorpreso alla sua reazione. Ha detto: “Come cavolo hai fatto, da solo rinchiuso in casa?” E allora ho capito che ha funzionato, ho mandato il film al Torino Film Festival solo per una consultazione e mi hanno praticamente obbligato a partecipare. Figurarsi che io avevo iniziato il film solo per sperimentare! Mi ha dato una grande soddisfazione, ho trovato una distribuzione, è andato in sala, ho avuto risposta a livello di critica

davvero notevole. Purtroppo, è uscito durante la pandemia quindi i cinema erano mezzi chiusi o mezzi vuoti, quindi non ha ricevuto secondo me quello che si meritava a livello di pubblico perché c'erano delle restrizioni. Speriamo che l'uscita del DVD possa aiutare.

LL: Ci sono delle cose che secondo te si possono esprimere esclusivamente tramite il cinema, e che magari hai anche scoperto solo quando hai iniziato a fare dei film?

EM: Secondo me il cinema è il medium più potente in assoluto. La capacità che l'immagine ha di restituire un'informazione non ha eguali. Non dico che il teatro o la pittura siano inferiori, sto parlando di linguaggi completamente diversi, quindi il paragone non vale niente. Però, per quanto mi riguarda, la potenza dell'immagine ha un'immediatezza ineguagliabile. Certo, quando parliamo di immagini, è il lavoro di un regista e di un attore capire cosa si vuole che il pubblico veda. Io decido di inquadrare con un totale ristretto perché ho una motivazione che va oltre l'estetica; lo faccio non solo perché è bello, ma perché ha una composizione interessante. Ho usato la parola estetica prima, ma dobbiamo stare molto attenti con questa parola, perché spesso si punta solo sull'estetica e ci si dimentica di che cosa si vuole esprimere. Per me l'estetica è fondamentale quando supporta un contenuto. Io ho visto dei documentari girati quasi amatorialmente, però con dei contenuti pazzeschi. Così deve essere.

Naturalmente non voglio sminuire i ruoli del direttore della fotografia o del compositore, che sono figure professionali importantissime. La colonna sonora, per esempio, non è la musica del film, è un attore o un'attrice. Il silenzio è una colonna sonora, fa parte del film. I compositori più bravi detestano sentirsi dire che fanno le musiche per un film; invece commentano i film, è questo il termine da usare.

LL: Hai iniziato la tua risposta affermando che il cinema ha un grande impatto per via dell'uso delle immagini, però l'immagine è anche l'essenza della pittura, esiste anche nel teatro, eccetera. Potremmo dire che il cinema è il medium più potente perché unisce le caratteristiche di altre forme di espressione artistica?

EM: Sì, ed è chiaramente la mia opinione personale e soggettiva. Non credo sia giusto paragonare due tipi di linguaggio e due arti, però! Non si può dire che il cinema permetta di far arrivare un messaggio che il teatro non può convogliare. Credo però che esistano dei film che hanno la capacità attraverso l'immagine di condensare un argomento.

In generale, penso che l'artista debba essere generoso. Questo vuol dire che la mia opera d'arte (che nel mio caso è il film) deve essere leggibile da chiunque e avere più strati. Il critico deve essere soddisfatto, ma anche il meccanico, il panettiere, la casalinga. Nei miei film ho utilizzato delle dinamiche molto private, molto intime, ma sempre riconoscibili da un ampio numero di persone.

LL: E ci sono delle cose che magari non riesci a trasmettere tramite il cinema?

EM: Per il momento no. Riesco sempre a trasmettere quello che voglio. Non esiste niente che non possa essere rappresentato in un'immagine.

LL: Infatti ci sono dei linguaggi diversi, e anche se il profumo, per esempio, è un "linguaggio" che nel cinema manca, una storia, un'atmosfera che si può esprimere tramite un profumo si potrebbe anche (ma in un altro modo) trasmettere attraverso un film.

EM: Qualsiasi sensazione può essere trasmessa, ma ci vuole impegno, ci vuole una certa preparazione per ottenere una composizione efficace dell'inquadratura, che può essere interpretata in modo diverso. Nei miei film cerco di ridurre la parola al minimo: un dialogo che mi racconta qualcosa che già l'immagine mi sta dicendo è completamente inutile, addirittura sbagliato. Con *Kufid* il mio voice-over non spiegava delle immagini; aiutava e guidava lo spettatore. Era completamente dissociato dalle immagini. Utilizzava una metafora dietro l'altra. L'incrocio tra l'immagine e il commento doveva creare una suggestione: il voice-over diceva un'altra cosa rispetto a ciò che le immagini mostravano. Però l'incrocio tra immagine e commento doveva

creare una suggestione. Per mia fortuna ha funzionato il voice-over nella lingua araba.

LL: Non era solo fortuna; ci hai provato, hai avuto un'idea...

EM: ...ci ho provato e ci ho riflettuto, ma non mi immaginavo che funzionasse così bene.

LL: Ed è quello che stavi dicendo anche prima: non puoi immaginare quanto un'idea possa funzionare sul grande schermo; la devi vedere.

EM: Leggendo l'autobiografia di Fellini, un maestro assoluto e uno dei miei registi preferiti, mi sono reso conto che lui era terrorizzato quando faceva dei film, perché ogni volta pensava che le persone potessero scoprire che era un buono a nulla. Pur non essendo talentuoso come Fellini, capisco che cosa voleva dire perché nel percorso creativo si fanno cose che è difficile spiegare al momento, ma che alla fine funzionano.

LL: Anche scrivendo un articolo ad un certo punto non sai più se funziona o no, perché non si ha più la distanza, si è troppo dentro.

EM: Esatto.

LL: Mi potresti parlare un po' delle tue collaborazioni con i tuoi famigliari? In *Talien*, tu e tuo padre siete i protagonisti senza impersonare qualcun altro, siete veramente voi con gli stessi nomi, le stesse storie di vita, eccetera. In *Kufid*, si vedono tuo fratello, tua moglie, tuo padre, e fanno sempre loro stessi, come te. È stato difficile lavorare con persone che conosci così bene, o ti ha creato problemi?

EM: È stato bello coinvolgerli, anche se all'inizio avevo dei timori. *Talien* è stata una grande scommessa, ero impaurito prima di cominciare. Mio padre non è una persona che si nasconde, ma non aveva mai fatto niente davanti alla macchina da presa. Si è messo in gioco, e poi abbiamo scoperto di avere un attore in famiglia. Devo riconoscere che è stato molto più bravo di me. Anche i miei produt-

tori erano un po' preoccupati, mi hanno detto "stai facendo un film, non stai facendo un'intervista". Ma mio padre mi ha stupito, mi ha messo molto a mio agio, e mi ha permesso di ragionare. E ne avevo bisogno perché avevo scelto la strada difficile, essendo un regista in scena. Per realizzare questa sintonia abbiamo fatto degli esercizi e ho trovato un metodo, ispirandomi ai registi che amo come Nanni Moretti, Woody Allen, e François Truffaut.

Io ho fatto teatro per qualche anno, sono anche un attore. Il mio insegnante di teatro mi ha detto che fare sé stessi è la cosa più difficile in assoluto, perché tu non ti puoi vedere dall'esterno e non sai come ti stai comportando. L'attore generalmente si prepara considerando qualcosa che già vede, già conosce, già studia. Quando fai te stesso non hai quegli elementi.

È stata un'esperienza emotiva pazzesca fare un film con mio padre. E abbiamo affrontato argomenti di cui non avevamo mai discusso prima. Ci sono delle scene in cui parliamo di mia mamma, e io gli ho detto "proviamo a farle, e poi se non ci riusciamo, non fa niente". Invece lì mi ha dimostrato una grande generosità poetica. Poteva tranquillamente dire "ci fermiamo qua, non le facciamo". Invece no, abbiamo potuto realizzarle e la conversazione è andata bene.

In *Kufid*, è successa la stessa cosa. Ho affrontato le riprese con grande serenità. Mi sembra naturale includere i miei parenti perché fanno parte del mio percorso e danno una certa autenticità della mia narrazione. Perché andare a scomodare qualcuno che non conosco per fargli fare un ruolo?

Ma non sono sempre partito con l'idea di includere i miei familiari: mio fratello Lotman in *Kufid* è inconsapevolmente presente. Pensa che non ha ancora visto il film. Quando è uscito al cinema lui era a Londra. Ma avrà modo di vederlo. Comunque sia, i miei parenti sono un po' imbarazzati a vedere i miei film, a vedersi o a vedere persone che conoscono così bene. Ma mi supportano perché sanno che il film tocca delle corde molto emotive molto profonde.

In *Kufid*, c'è anche mia moglie Valeria, che è un'attrice professionista, fa teatro da venticinque anni; quindi, non c'erano problemi legati alla sua inclusione. Però quando giravo *Kufid* a casa, lei era inconsapevolmente presente. Non si rendeva conto di quello che stavo facendo, anche perché non le avevo detto di star facendo un film. Mi alzavo la mattina e facevo delle inquadrature. Mi vedeva salire sul tetto di casa, uscire, fare delle cose, eccetera. Poi dopo un mese le ho spiegato "guarda che ho in mente di fare un film, però, mi raccomando, tu continua a fare quello che fai". E da brava attrice si è immedesimata in sé stessa.

LL: Pensando al coinvolgimento dei tuoi parenti, a mostrare elementi della tua vita, c'è anche un legame con il Neorealismo, in quanto i tuoi film raccontano storie "vere" come descritto all'inizio del film *Vivere in Pace* di Luigi Zampa (1947; un tipico esempio di Neorealismo), e hai utilizzato non attori qualsiasi ma tu e la tua famiglia per raccontarle.

EM: I miei film sono degli ibridi, ma il termine esatto secondo me è Neorealismo. È un Neorealismo contemporaneo.

LL: Hai menzionato Nanni Moretti prima. Nel suo film *Caro diario* (1993) non solo Moretti stesso è il protagonista, ma anche le storie del film sono "vere"; seguiamo lui che va a Ostia in motorino per trovare il posto dove è morto Pasolini, vediamo riprese fatte durante la sua battaglia contro il cancro, eccetera. Esiste secondo te una differenza tra "film documentari" e "film di finzione"?

EM: Io non faccio alcuna differenza tra "cinema documentario" e "cinema di finzione". Se hai una storia che vuoi raccontare per immagini, per me quello è cinema.

LL: L'ispirazione del tuo cinema è globale. Abbiamo parlato di Nanni Moretti, Woody Allen, dell'eredità del (Neo)realismo, della *Nouvelle Vague*. Ma anche il tuo pubblico lo è?

EM: Il mio cinema vuole parlare a chiunque. In questo senso, mondiale è la parola giusta. È chiaro che nel mio lavoro c'è una

matrice culturale e formativa di carattere italiano, quindi europeo. Anche se dire “italiano” e associarlo ad “europeo” stride un po’, perché ho sempre considerato la cultura italiana come variegata. L’italiano della Lombardia non c’entra molto con quello della Campania o quello della Sicilia. Uno dei miei prossimi film andrà ad indagare che cosa vuol dire essere italiani.

LL: Infatti si potrebbe dire che i tuoi film sono molto italiani, proprio perché mescolano lombardo e marocchino; ovvero sono europei nel senso contemporaneo.

EM: Sono sicuramente film legati ad un filone europeo. Ma non mi interessa definirmi come regista, io voglio fare queste storie e basta. Però ti posso dire questo: se dovessi andare a girare un film in Marocco, io considererei la storia che racconto da un punto di vista prima italiano e poi marocchino. Quindi girerei un film in cui racconto il Marocco e le sue dinamiche, ma per un pubblico “italiano”. C’è da dire però che non identifico gli italiani come un popolo che include solo europei, essendo io stesso marocchino. Questo discorso potrebbe sembrare contraddittorio, ma non credo che lo sia.

LL: Hai altri progetti in mente?

EM: Ho appena ultimato un documentario con Simone Brioni che si chiama *Maka* (2023, Fig. 2), il nome della protagonista. L’idea parte da Simone, che ha trovato anche i fondi per finanziare il film negli Stati Uniti. La protagonista è un’antropologa ed è anche la prima giornalista nera italiana. Si chiama Geneviève Makaping e ha scritto nel 2001 un libro autobiografico e un saggio antropologico che si chiama *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* (2022). Questo libro è un po’ anche il punto d’inizio di questo film. Simone aveva visto i miei film e mi ha contattato chiedendomi di fare questa regia. È la prima volta che faccio un film che non parte da me, ma quando lo vedrai riconoscerai la mia regia e alcune dinamiche presenti anche in *Talien* e *Kufid* – o almeno lo spero.



Fig. 2 Il poster di *Maka*, per gentile concessione di cinqueeseifilm.

LL: Il tuo sguardo.

EM: Appunto. E poi ho in testa da qualche anno di girare il mio primo vero *feature film*, quindi un film di finzione, basato su un romanzo che ho letto otto anni fa. Fare un film di finzione è un'operazione costosa e complessa, quindi va preparata in un'altra maniera, però mi auguro di poterlo fare il prima possibile.

LL: E mi puoi dire il titolo del romanzo?

EM: È *Stella rossa* di Stefano Bellini, un medico, ma anche un bravissimo scrittore. Ho letto il suo libro casualmente e me ne sono innamorato immediatamente, anche perché è un libro scritto per immagini; era già una sceneggiatura. Mi sono messo in contatto con lo scrittore, siamo diventati grandi amici, e mi ha concesso di farlo diventare un film. La storia è molto bella, molto cruda, parla di tossicodipendenza, criminalità, intercultura. C'è molta Italia provinciale, quella del Nord. Tra i protagonisti c'è questo marocchino che si ritrova ad essere capitano di una squadra di delinquenti xenofobi fascisti, che quando giocano a calcio riescono a dimenticare le loro idee politiche. Poi il marocchino viene arrestato perché è senza documenti, e i fascisti, invece di esultare, lo fanno evadere dal carcere.

LL: Sono molto belle le tematiche di questi tuoi nuovi progetti! Ho un'ultima domanda sul tuo ultimo film: abbiamo avuto anni pesanti, difficili, ma anche molto emozionanti per tanti motivi. Sono contenta di sapere che (spoiler!) tuo fratello ora sta bene; ma tanti altri sono morti o stanno ancora male. Nel contesto accademico, quello in cui lavoro, vedo che i miei studenti soffrono perché non hanno avuto occasione per quasi due anni di andare a feste, di conoscersi, di comunicare. Vedo anche che lo studio a loro pesa, che non sanno studiare bene perché è mancato loro per quasi due anni quell'aspetto sociale nelle loro vite. Come pensi che il mondo del cinema sia cambiato?

EM: Io sono convinto che già prima della pandemia, fosse in atto un processo di cambiamento totale della fruizione del cinema. Le piattaforme di streaming online hanno reso accessibile il cinema a molte più persone, e questa è una cosa molto positiva. Tuttavia, sta venendo meno quello che io considero il vero luogo della fruizione, ovvero la sala cinematografica. Al di là del rito, e della carica affettiva legata a questi luoghi, viene meno un aspetto tecnico fondamentale della fruizione del cinema. Vedere il film su un piccolo schermo è irrispettoso nei confronti del regista, del direttore della fotografia, di tutta l'equipe. La chiusura delle sale era un processo in atto, ma la pandemia ha accelerato il processo in maniera esponenziale. Il fatto che si dovesse rimanere in casa ci ha costretti a scoprire che è più comodo starsene a casa e guardare i film. Poi, c'è chi tiene duro e continua ad andare al cinema, ma adesso, se entri in una sala, difficil-

mente vedi metà sala piena. E questo è un problema, che però non si riflette nella fase produttiva. In questo ambito non è cambiato molto, anzi, le produzioni sono addirittura aumentate.

Faccio una previsione: secondo me morirà la fruizione in sala per quanto riguarda tutto il genere commerciale. Forse, paradossalmente, rimarranno le sale piccole, solo per la circuitazione dei *film d'essai*. Quei film non andranno in piattaforma perché non hanno una vita lunga. Questa è una previsione ma anche una speranza, ovviamente. Le generazioni attuali sono abituate a fruire delle immagini in dispositivi sempre più piccoli, e questo per forza di cose richiede anche eccezioni. Se vedo un sedicenne, un diciassettenne che si compra un biglietto perché ha capito che deve andare al cinema, mi commuovo, capisco che c'è speranza. Però stiamo parlando di un gruppo di persone molto piccolo, purtroppo. La scuola in questo ha un ruolo fondamentale. Conosco delle scuole che, come attività didattica, portano gli studenti e le studentesse al cinema per vedere un film, non lo guardano in classe. Questo è importante, ma non può essere un fenomeno limitato a piccoli gruppi. Bisogna fare sempre di più per far comprendere alle nuove generazioni che la fruizione giusta è quella ottimale. Ma fra dieci anni ne ripareremo.

LL: Facciamolo. Adesso abbiamo fissato che ci sarà un altro incontro fra dieci anni in cui parleremo di tutto questo e di altro ancora. Ti ringrazio tanto della conversazione.

EM: E io ringrazio te per il tuo articolo che ho trovato molto bello, ho letto delle cose che non sapevo neanche di aver fatto.

LL: Ogni spettatore vede cose nuove nello stesso film.

Bibliografia

Brioni, S.

2022a *L'Italia, l'altrove. Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione*, Cà Foscari Edizioni, Venezia.

2022b "Maka: Diversity, Inclusion and Filmmaking" *The Italianist* 42.2.
<https://doi.org/10.1080/02614340.2022.2129489>

- Burdett, C., Havely, N., and Polezzi, L.,
2020 *The Transnational/Translational in Italian Studies*, in “Italian Studies”, vol. 75, n. 2, pp. 223-36.
- Johnson, R.
2022 “Producing *Maka*: Hybridisation and Dialogue in Academic Filmmaking,” *The Italianist* 42.2, <https://doi.org/10.1080/02614340.2022.2090063>
- Luijnenburg, L.
2022 *The Three Layers of Elia Moutamid's Cinema*, in “The Italianist” 42.2, <https://doi.org/10.1080/02614340.2022.2129526>
- Makaping, G.
2022 *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*, a cura di S. Brioni, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Naficy, H.
2001 *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton.
- O’Healy, Á.
2019 *Migrant Anxieties. Italian Cinema in a Transnational Frame*, Indiana University Press, Bloomington.
- Ricci, D.
2022 *Migranti, cittadinanza e pandemia. Lo sguardo di Elia Moutamid*, in L. De Franceschi (a cura di), *Migrazioni, cittadinanze, inclusività. Narrazioni dell’Italia plurale, tra immaginario e politiche per la diversità*, Tab Edizioni, Roma, pp. 441-452.
- Romeo, C.
“The Intersectional Counter-Gaze of Geneviève Makaping in *Traiettorie di sguardi*”, *The Italianist* 42.2, <https://doi.org/10.1080/02614340.2022.2126108>

Filmografia

- Arabiscus* (2017), scritto e diretto da E. Moutamid. https://www.youtube.com/playlist?list=PLjsEugE_os_qZ9XcUZy3Bhw2tCaZ15rk2
- Caro diario* (1993), scritto e diretto da N. Moretti.
- Fernanda* (2022), diretto da M. Zaccaro, scritto da D. Carraturo, G. Finazzo

Giustizia per tutti (2019), diretto da M. Zaccaro.

Kufid (2021), scritto e diretto da E. Moutamid.

Maka (2023), diretto da E. Moutamid, scritto da S. Brioni.

Mediterraneo (1991), diretto da G. Salvatores, scritto da E. Monteleone.

Nour (2019), diretto da M. Zaccaro, scritto da M. Zaccaro, M. Zappelli.

Talien (2017), scritto e diretto da E. Moutamid.

Vivere in pace (1947), diretto da L. Zampa, scritto da S. Cecchi D'Amico,
P. Tellini, L. Zampa.

MULTIPLE ACTS OF TRANSLATION:
CONNECTING CREATIVE
AND RESEARCH PRACTICES
A Conversation between Luci Callipari-Marcuzzo
and Loredana Polezzi

Luci Callipari-Marcuzzo is a multidisciplinary artist, mother, arts worker, curator and writer based near Mildura, in regional North West Victoria, Australia. Her practice is influenced by the migration stories of her parents and grandparents, who left their lives in Calabria, in Southern Italy, and sailed across vast oceans to reach Australia in the 1950s. Loredana Polezzi is a scholar and teacher of translation and migration. She grew up in Tuscany and then moved to England, where she taught at a number of universities before relocating to Wales in 2015. In 2021 she left a post-Brexit UK for the United States, where she is now D'Amato Chair in Italian American and Italian Studies at Stony Brook University (SUNY).

This is the first time that we try to write down one of our exchanges, yet they started a number of years ago and they have not stopped since. Our first contact dates back to November 2015. The *Transnationalizing Modern Languages: Mobility, Identity and Translations in Modern Italian Cultures* (or *TML*) project, in which Loredana was engaged as a co-investigator, had been launched the previous year under the aegis of the UK's Arts and Humanities Research Council and its *Translating Cultures* theme¹. Luci, who had just returned from a research trip to Italy, was completing a Master in Visual Arts by Research at La Trobe University (Mildura campus), where she was working on a project called *Tracing the threads of the Calabrian diaspora to North-West Victoria: Explorations through performance, video and relational art*.

Since then, our dialogue has taken us in multiple, different directions, all connected to our individual practices (both artistic and academic), to our personal engagement with the history and

1 <https://www.transnationalmodernlanguages.ac.uk/>, last consulted Oct 16, 2022.

memory of the Italian diaspora, and to our sense of who we are, how we inhabit the spaces in which we live, and how we connect with the communities we participate in. Those conversations have been integral to how our respective ways of thinking about migration and translation, activism and creative practices have changed. Crucially, they have also helped us to develop a friendship which is built on proximity as much as on distance, yet is unfailingly sustained by our shared desire to recognize and celebrate women, their diversity, their creativity and their achievements. Now seems like the right time to put down on paper at least some of those threads, or to reflect on how “research as conversation” can play a part in a transnational as well as trans-disciplinary and transmedia attempt to think about and represent the Italian diaspora and its experience – and to do so both critically and creatively.

Loredana Polezzi (LP): It was you who first got in touch with me, via email. You had come across the *TML* project and you were curious about it as well as about possible collaborations with our team. In that message, you described yourself as “an Italian-Australian multi-disciplinary artist, arts administrator, Master of Visual Arts by Research candidate, mother and writer, whose arts practice explores notions of belief, religion, spirituality, Italian cultural practices and customs, the Italian immigrant experience, a woman’s “place” in traditional Italian-Australian society and family”. And you sent me links to your work. The thread of that initial exchange shows I was intrigued “by the way you connect memory, writing and visual work” and, in fact, I had just started to think of that connection as a key question in my own research. Talking to you and to a few other diasporic women artists (Filomena Coppola², Angela Cavalieri³, B. Amore⁴) has made that theme all the more central in my own work, but if I think back to the first time I encountered your artistic production, what really comes to mind is a commonality of words and imagery. In your visual and your performance art – for instance in the video where you present the

2 <https://filomenacoppola.com/>, last consulted Oct 16, 2022.

3 <https://angelacavalieri.com/>, last consulted October 16, 2022.

4 <http://www.bamore.com/>, last consulted October 16, 2022.

Tracing the Threads of the Past project⁵, which was one of the first things I saw – you were talking of sewing machines as translation tools, of the memory of migration as a thread woven across the generations, especially by women and their use of traditional crafts. That’s what stopped me in my tracks. Shall we (re-)start from there, from those practices and metaphors: weaving, stitching, sewing as translation; translation as a thick weave of cultural practices...?

Luci Callipari-Marcuzzo (LC-M): When I look back at our initial email exchange from 2015, I remember feeling excited that there was interest in my work. In that email exchange you encouraged me to think about submitting a paper for consideration to the *TML* conference, which was going to be held at the British School at Rome in 2016. I began looking further into your research and followed the work of *TML*, which has been inspiring to say the least. I remember watching the video on the *TML* website where you spoke about the aims of the project⁶. What caught my attention was the breadth and scope of the initiative, and the partners that it would be bringing together, with the aim of mapping the global movement of the Italian diaspora over a 150-year span, to discover “how cultures interact and translate each other... Where does interaction between cultures happen? Where does translation happen? Who are the translators?” And the plan was that the artifacts and outcomes of *TML* would be both tangible and intangible. That led me to question: could I be seen as a translator?

It wasn’t until 2016 that we first met in-person, at the BSR, the day before the *TML* conference. I remember feeling very nervous, but you and Luisa Pèrcopo (another member of the research team) put me at ease instantly and there began an enduring friendship. From that first contact in 2015, little did I know how profound and positive an effect the *TML* project would have on my artistic practice, with my work gaining visibility to global audiences through

5 ABC Open Sunraysia. “Tracing the threads of the past – Artist Luci Callipari Marcuzzo” Vimeo video, 3:08, posted by “Jennifer Douglas,” April 5, 2016. <https://vimeo.com/160694827>

6 <https://vimeo.com/99258860>, last consulted October 16, 2022.

the project's research network. Our dialogic exchanges have inspired, encouraged, pushed and challenged me to see the translational and transnational through multiple lenses. Your views on the myth of monolingualism, in particular, and how we use language as a tool of inclusion and exclusion, your questioning of how we decide who is a member of our societies, our communities and who is not, and how these ideas are linked to the question of migration, translation and transnationalism – this is something that really resonated with me. And through *TML* I discovered a broader definition of Italianness.

Through multiplicitous methodologies, my work investigates, interprets and translates the experiences of Calabrian Italian immigrants to North West Victoria in contemporary creative ways. During these enactments and performances, I often transform myself into an imagined version of my *Nonne* (grandmothers), and I create artifacts utilizing traditional women's modes of making: sewing, embroidery and crochet. I recall that, during our first Skype interview from 2015, you asked me if I had documented or included my self-transformation into my performances. At the time I hadn't. That suggestion got me thinking about self-transformation as a performative process and I started to incorporate this in my enactments. It begins with clothing myself in my *Nonne*'s clothing items, then I move on to weaving my hair into braids, which was a popular style with post-war migrant women at the time. People seem to be intrigued to watch that happen. Filmmaker Jennifer Douglas also captured this process in a video⁷.

As a young girl I was fascinated with my mother's Singer sewing machine. I loved to sit and furiously pump the treadle, which wasn't very good for the machine or for mum! My first sewing machine performance, *Tracing Threads of the Past: Sewing [Tracciando fili del passato: cucire]*, a live art performance and installation, occupied the window of The Art Vault gallery in Mildura. It was this enactment which was captured in the video by Jennifer Douglas that

7 ABC Open Sunraysia. *Threads of the Past – 7 Chaffey Installation*, Vimeo video, 1:55, produced and posted by “Jennifer Douglas,” June 26, 2017. <https://vimeo.com/223229357>

you mentioned earlier. Dressed in character, I created a wardrobe of clothing items similar to those my own mother and grandmother made soon after their arrival in Australia in the 1950s. The items were sewn at my mother Anna's treadle-powered Singer sewing machine, the same one I played with as a child. She used the machine to make most of her own and my grandmother's clothes, and also for other friends and family. It was during this process of making that I discovered using the treadle machine was akin to learning another language. Although I had used the machine as a young child, I had become more familiar with an electric one. In order to control the machine's mechanism, one's body must activate it. Both feet control the speed of the tread, which enables the needle and thread to pierce the fabric. In the process, I re-learnt how the machine operated, and after a little practice, understood the machine's language, and was able to communicate with it and piece together an imagined 1950s immigrant's wardrobe.



Fig. 1: Luci Callipari-Marcuzzo, *Tracing threads of the past: apron*, live-art performance, in *Beyond Borders. Transnational Italy* exhibition, curated by Viviana Gravano and Giulia Grechi. The British School at Rome, Italy, 2016. Photo credit: Carolina Farina / Routes Agency.

Let's go back to sewing machines as translation tools. It was you who suggested to Giulia Grechi and Viviana Gravano, the *Beyond Borders: Transnational Italy*⁸ curators, to include my performance in the exhibition, held at the same time as the *TML* conference (Fig. 1). However, there was the issue of where to find a suitable sewing machine. Thankfully, Rome-based artist Sara Basta loaned a vintage Singer to Viviana and Giulia. Initially, there was some difficulty getting it to sew, however, once I sat down at the machine with intention, it just worked, as if we had spoken and understood each other. I was told that the machine belonged to Sara's *nonna*, who was a *sarta* (dressmaker) from Calabria, so maybe it sensed a fellow Calabrese and we clicked?!

The apron created for the BSR performance, *Tracing Threads of the Past: Apron [Tracciando fili del passato: grembiule]*, was a collaborative effort⁹. Remnants of vintage cotton and thread found on the bobbins in the treadle sewing machine cabinet were woven into the lace waistband. Another piece of vintage cotton was used on the facing side of the waistband, sourced from a pillowcase made and embroidered by my mother Anna. A small octagonal red crochet was created by my cousin Maria Ponticelli (she and her mother, Erminia Napoli, showed me how to crochet using fine crochet cotton) and another piece of white cotton crochet came from lessons with cousins Maria Zavaglia and sisters Teresa and Carmela Zavaglia in Natile (Calabria). The white thread had once belonged to Maria Zavaglia's mother, Caterina, and was attached to the bottom of the red piece of crochet. All of these elements were then combined in the live art public performance, where I was dressed in my grandmother Domenica's dress, sitting at the vintage Singer sewing machine. To complete the apron, one long piece of red embroidery cotton linked together two hand-embroidered maps of Italy and Australia, created from a piece of vintage cotton fabric from my mother's glory box. I used red embroidery thread to link the pocket-sized small embroideries of Italy and Australia, at the points of Calabria and Mildura. The use of a single red thread also suggests a symbolic blood line between the two places: from my family's place of origin to their place of settlement.

8 <https://www.transnationalmodernlanguages.ac.uk/media-collection/exhibition-beyond-borders-transnational-italy/>, last consulted October 16, 2022.

9 A detail of the apron is reproduced on the cover of this volume. Video documentation of the performance can be found at: <https://vimeo.com/306364468>.

I remember people in attendance at the performance commented that I had reminded them of their own grandmothers and female relatives sitting at the sewing machine. I felt both surprised and proud to have triggered a moment of nostalgia for them. Many of these people seemed also to have had dressmakers in the family, which made me contemplate how perhaps this may have been the case because it was a culturally acceptable way for women to earn money at the time.

In response to the idea of including fiber, textiles and textures and my performance in the *TML* program, Donna Gabaccia stated: “we grasp for those embodied forms of labor in order to keep culture tied to the very material, pragmatic, embodied lives of the people whose minds and subjectivities we want to understand. That said, however, it is both deeply gratifying for me as a textile worker, but also as a female to notice that we’ve chosen a form of female labor to ground our thinking about culture, language and media to the material world.”¹⁰ That was pretty awesome. And resident BSR Fellow Serena Alessi posted a photo of my Rome performance on Twitter with the caption; “There’s a Penelope @the_bsr!”¹¹

Another artist featured in the Rome exhibition was B. Amore¹², whose use of red thread as a “filo della vita”¹³ or lifeline strongly resonates with me. It was you who introduced me to B.’s work,

10 Transnationalizing Modern Languages, 7 Donna Gabaccia, *Fred Gardaphé – TML Conference Transnational Italies, BSR 2016*, YouTube video, 1:15:38, from the Transnationalizing Modern Languages Conference, *Mobility, Identity and Translation in Modern Italian Cultures*, session “Global Perspectives on Transnational Italian Studies”, Chair: Loredana Polezzi, at The British School at Rome, posted by “TML Project,” January 9, 2017, <https://youtu.be/E7KVoISptj0>, last consulted October 16, 2022.

11 Serena Alessi, Twitter post, October 28, 2016, 4:58a.m., <http://twitter.com/serealessi>, last consulted October 16, 2022.

12 Bernadette Amore (known as B. Amore) was born into an East Boston Italian immigrant family. Her practice utilises art, expressive language and song, as a way to “rehabilitate the past by breathing new life into old objects and telling stories through them.” <http://bamore.com/>, last consulted October 16, 2022. On her work, see also the chapter by B. Amore and Mary Jo Bona in this book.

13 Amore, B., *Life line: Filo della vita*, Ellis Island Immigration Museum, New York, USA, 2000-01. See also the volume Amore, B., *An Italian American Odyssey: Life line – filo della vita: Through Ellis Island and Beyond*. New York: Fordham University Press, 2006.

and we have had many discussions about the common threads between our creative practices since. In your video interview with B. for the panel discussion at the *Diaspore Italiane* conference in Genoa¹⁴ you discussed her practice starting from the personal and developing into the universal; the way that B. looks back, but also forward, carefully avoiding bordering into nostalgic territory; the transmission of memories interwoven through bloodlines. And B. commented that we seem to share a collective consciousness, we are all links in a chain stitch. In all these elements of her work I find points of contact with my own, for instance with my *Collective Crochet* collaborative performative exchanges.

The move from the personal to the universal is also what *Collective Crochet* explores. It is a communal live art group “performance”, which invites participants to crochet chains of red crochet thread, a symbol of the chain migration scheme, in which many migrants (those in North West Victoria, Australia, included) were participants. The collaborative, dialogic exchange through the creation of chains of red crochet thread is symbolic of the chain migration scheme in which many immigrants to Australia were participants. The collective gesture, through the repetitive action of making chains of crochet in a communal setting, reflects on the continuous experience of movement and migration, for economic, social and familial reasons, and interprets these hand-crafted artifacts and spoken word exchanges into transcultural conversations of our shared interwoven stories of departure and arrival. *Collective Crochet* has so far engaged participants in Mildura¹⁵ and at the launch of the TML project exhibition at Museo Italiano in Melbourne¹⁶, then as part of *Press Play: Creative*

14 Fred Gardaphé, Loredana Polezzi, Eliana Maestri, B. Amore, Filomena Coppola, and Luci Callipari-Marcuzzo. 2019. “Visual and Verbal Memories: Italian Migrant Creativity Across the World”, panel presentation at *Diaspore Italiane – Italy in Movement: Between Immigration and Historical Amnesia*, Galata Museo del Mare, Genova, Italy. June 27-29. <https://www.diasporeitaliane.com/genova/program>, last consulted October 16, 2022.

15 *Tracing threads of the past: Collective Crochet [Tracciando fili del passato: uncinetto collettivo]*. 28 and 29 April. 7 Chaffey Avenue, Mildura, Victoria, Australia. 2017

16 Transnationalizing Modern Languages, *Beyond Borders. Transnational Italy | Oltre i confini. Italia transnazionale*, 2017. Gravano, Viviana, and Giulia

*Interventions in Research and Practice*¹⁷ in Rome and of the *CARE* project symposium¹⁸ in Melbourne. This transnational exchange also continued in Los Angeles¹⁹, Long Island²⁰ and Staten Island²¹ in 2022.

Ultimately, it was from the sewing machine performance in Rome, in 2016, that the idea of co-creation further developed in my practice and I have since made a number of works with my mother, Anna. These works tie our multi-generational practice together, forming a polyphonic dialogue, which further weaves our lives together in a contemporary visual form.

I have also incorporated stitching and embroidery as translation in works based on my series of Calabrian proverb drawings²². The drawings and subsequent transformation and translation into embroideries²³ took inspiration from Calabrian proverbs spoken by my grandparents and family, combined with the *biancheria* items handmade by my mother, my *nonne* and other settlers from Calabria for their own glory boxes before their immigration to Australia. These drawings and embroideries are a form of oral history distilled through my imagination and translation.

LP: I want to pick up on a few of the images – the threads – that you mention in your description of your work.

Grechi (Routes Agency), curators. 4 – 27 May, CO.AS.IT Museo Italiano, Melbourne, Victoria, Australia.

17 *Press Play: Creative Interventions in Research and Practice*, 2019. MACRO Asilo (Museum of Contemporary Art of Rome), The British School at Rome, Italy. March 28-30.

18 *CARE: Transforming values through art, ethics and feminism symposium*. George Paton Gallery, The University of Melbourne, Victoria, Australia. October 30 – November 2.

19 *Woven Lives: Exploring Women's Needlework from the Italian Diaspora*, 2022, Italian American Museum of Los Angeles, California, USA. 29 January – 16 October.

20 Collective Crochet workshop, performance and dialogue, Stony Brook University, Long Island, New York, USA. September 20.

21 *Collective Crochet workshop, performance and dialogue*, 2022, Casa Belvedere: The Italian Cultural Foundation, Staten Island, New York, USA. September 27.

22 <https://lucicalliparimarcuzzo.com/calabrian-proverb-drawings>, last consulted October 16, 2022.

23 <https://lucicalliparimarcuzzo.com/red-cliffs>, last consulted October 16, 2022.

The first is the idea of translation as a multiple set of practices which encompass not only verbal languages (Italian, Calabrese, English), but also multiple media (text, visual art, performance, ...) and material cultures (sewing, embroidery, and other collaborative and very much embodied activities). I am thinking of you operating the Singer machine in Rome, or of the chairs on which members of the audience were invited to sit (and those who did were mostly women) at the Museo Italiano in Melbourne; as they picked up a *tombolo* or a crochet needle, participants became an integral part of your performance, sharing in a sometimes silent and sometimes vocal conversation, while adding their own few stitches or chains to a longer dialogue. And I am also thinking of the way these collaborative practices have continued and continue to grow in new directions, for instance through the work of the Ascolta Women Write²⁴ collective, which was formed in 2020 and of which you are part. The collective has produced multiple forms of collaboration and solidarity during the Covid19 pandemic, with performances and writing, online events linking people across the multiple distancings created by repeated lockdowns, or real life meetings with food to be shared as a celebration of newly restored, possible proximities.

It is the embodied and collaborative nature of this understanding of translation practices that I find particularly significant. What this and other parts of your work – for instance the use of threads and fabric as central materials and images – evoke so powerfully and visibly is the fact that translation is not about erasing and replacing (one language with another, one voice with another, one story or identity with another). Instead, it seems to me, what you call “a form of oral history distilled through my imagination and translation” is about continuing a narrative, sustaining the processes of individual and collective memory – and doing so in a way which acknowledged not just the pain, the loss, the fracture associated with migration, but also the creativity that is part of diasporic experiences, the desire and the aspirations that lay at their heart.

It is funny – but also significant – that we both remember videos as the most arresting part of our initial exchanges. For you, I

24 Ascolta Women is a collective of creative, multigenerational, Italian, Italian Australian and Italian-affiliated women from across Australia and London.

imagine, the visual is a familiar territory. For me, as a largely text- and word-focused scholar (but also a very logo-centric person, if I am honest), learning to think about translation through the lens of visual and performance art has been an illuminating as well as a difficult form of re-calibration. This shift in perspective has made me focus on some of the other key words I would like us to return to: labour and collaboration, memory and desire. The forms of translation you incorporate in your work encompass all these dimensions. There is the intergenerational and gendered nature of the practices and the materials you use: collaborating with your mother, cousins, son; producing items of clothing from inherited fabric or thread; painting self-portraits from pigments found in your kitchen. There is also a marked stress on foregrounding the collective effort, the everyday labor that keeps together a diasporic community and its sense of identity, beyond nostalgia or dogmatically exclusive notions of identity. That labor is often carried out by women – and it is also a testimony of women’s desires, their aspirations, and their fundamental role in the history and the narration of migration.

Yet your work does not only focus on the past. You treat memory, it seems to me, as a tool to think about the kind of futures previous generations imagined and actively tried to work towards. But you do not romanticize that. In the visible transformations that are part of your performances, for instance, there is no gazing back in nostalgic celebration. Displaying that transformation makes the (re-)interpretation explicit and acknowledges your presence. As you said, what you create in performances such as *Tracing Threads of the Past: Sewing* is “an imagined 1950s immigrant’s wardrobe”. This is not philology. What we see is not a reenactment or an impersonation but, precisely, a visible, embodied and emplaced act of translation.

So my next question is, how do you see yourself in that chain, that lifeline made up of women and of their diasporic creativity? How much does your work owe and how much does it build on those threads of memory, loss and desire, as well as on the heritage of crafts, skills, knowledge that come with them? And, since you mentioned it, how does that heritage dialogue with a broadening but also critical sense of “Italianness” or with the role played by

the Italian diaspora in a country such as Australia, with its difficult history of occupation, colonial settlement, and multiple migrations?

LC-M: I see myself as a link, a connector, a facilitator, a translator. My arts practice has given me a renewed interest in learning what some may deem gendered skills, or “women’s work”; hand-crafts which were once passed down from mother to daughter. I have observed a generational decline in the passing down of these traditions and wanted to act on it and revive them in my own way.

I come from a long line of *sarte*. Not just my mother and grandmothers, and great-great grandmothers, and aunts and *prozie*..., but a long line of makers and crafters, who not only created beautiful things *a mano*: they also nurtured things with their hands in other ways. *E hanno fatto cose di bellezza*: in the garden; in the kitchen to nourish others with food and love; by spinning stories and songs *a voce*.



Fig. 2: Luci Callipari-Marcuzzo and Anna Callipari, *Ricordo i fili*, 2018/1960, graphite and cotton thread on vintage embroidery.

Both my parents understood I had a leaning towards the arts at a young age. I would entertain the family in vineyards and sing into a “microphone” made from a vine cane. It was actually my late father Antonio who recognised my artistic ability. Even though he had left school at an early age, he was well versed on the Italian Masters and encouraged me to aspire to achieve whatever I set my mind to – which I strive to do in all areas of my life.

The diverse *donne* of Ascolta Women have become my creative collaborators and close *amiche*. And before that, you, and the amazing work of fellow artists and friends, Filomena Coppola, Angela Cavalieri and Rosina Byrne²⁵. B. Amore, whom we have already mentioned. And other Italian American artists, such as LuLu Lolo²⁶, and Karen Guancione²⁷, who also use performance, interdisciplinary practices, and thread in their work. All of these women have become part of that lifeline.

My work owes a great deal to the labor of women. It is inspired, very much, by the threads of memory, and aims to highlight the work of women from a generation when that work was not always acknowledged, but rather often taken for granted. These women did not actively seek gratification or appreciation, and probably wouldn't have put themselves at the center, or drawn attention to themselves. In this way, my work shines a spotlight on them. In my enactments and through the act of transformation, I superimpose myself, like a palimpsest, like a chain of DNA, overlaid, stitched into, over, woven and embodied through them.

An example of this is my 2020 work, *Traces: to all of the women...* Made from graphite pencil, pigment marker and thread on vintage cotton. The work was created in celebration of International Women's Day, for the *Postcards to Her* group exhibition at Gallery F in Mildura, Australia. The premise of the exhibition was to create a postcard-size work that gave homage to a woman of any age from

25 <https://rosinabyrne.wordpress.com/>, last consulted October 16, 2022.

26 <https://www.lululolo.com/>, last consulted October 16, 2022.

27 http://www.lacedonia.com/karen_guancione.htm, last consulted October 16, 2022.

any time who had made an impact on the lives of the contributing artists. My work was dedicated “*To all of the women who came before me and those who will come after... Traces of embodied memory bind our souls together. I honor your past, present and future...*” I included the names of my great-grandmothers: Maria, Paola, Caterina, Fortunata; grandmothers: Domenica and Elena; and my mother: Anna in the work.

For many people who left their hometowns, there was a great sense of loss. They left their families, which for many was a traumatic experience, especially for those whose families were not able to join them. Both my grandmothers left their own mothers behind and would never see them again. For some who left their loved ones, the desire and drive for success was what kept them going, for they were able to have opportunities they wouldn’t have had, had they stayed. For some, migrating meant leaving their past, their reputations, behind; the vast oceans they crossed washed away their “sins” and they were able to start afresh and reinvent themselves in their newly adopted sites of settlement. Other immigrants had a more difficult experience of migration and returned to their places of origin.

The desire to fit into the “new world” is reflected in the story my mother told me about her hair. As a young girl in Italy, she wore her hair in long plaits as was customary. However, after six months of living in Australia, she had the desire to cut it into a shorter style because, as she told me, she “could see most of the young people had nice, modern hairstyles and I felt old-fashioned. I’m not sure what became of my plaits.” After mum told me this story, I began to use my own hair, harvested from brushing and woven into plaits, in my installations – another thread that binds us together.

My mother’s experience was that, once she arrived in Australia, at the age of 12, it was expected that she would go to work. There was no more time for formal education, there was hard work to be done in order to achieve the dream of a reunited family, for my grandparents had left behind their two eldest children and their young families. My grandparents sent remittances back to their remaining children in Italy, and they eventually saved enough money to pay for their fares to Australia. The fabric of the family would be restored.

After a few years of living in Australia, my mother's family experienced a great tragedy. My mother's youngest brother, Bruno, died suddenly at the age of sixteen, in a tractor accident. This happened in 1960, the year before she married my father, Antonio. I explored this story in *Calabrisella mia*, a four-hour durational performance and video installation. It centered on the enactment of a traditional Calabrian folk song my grandparents enjoyed singing. The performance was my attempt to reconnect with my grandparents. I reimagined the style of dress from their *paese* circa 1950, by clothing myself in items once belonging to both my grandmothers, Domenica and Elena. The performance commenced with me clothed in the red and black check dress that my maternal grandmother Domenica wore for her trip to Australia, while I sang happily along to the folk song, *Calabrisella*, which played on the record player nearby. The feeling of the performance slowly moved to a more somber note when I revealed the black dress my grandmother Domenica wore to my parents' wedding, the year following her son's death. The work represents the joy of moving to an exciting new life in a new country, then the shift to mourning the loss of a son: no more singing, celebration, or happiness. Another thread of exploration from my familial past.

The numbers of immigrants from the Italian peninsula post-World War II meant Italians were the second largest immigrant group in Australia after settlers from the UK. The first Italian settlers were not so popular and were subjected to racial slurs and suspicion. Yet Italian culture has become an important part of the fabric of Australia's multicultural society, and Italian cuisine is still very popular.

In the process of my research and through collaboration with projects such as *TML* and the *Diaspore Italiane* conference series²⁸, I have learned about the diversity within the Italian diaspora, and that there are many ways of being Italian. From Italy, settlements of Italians have ventured far and wide, from Africa to the Middle East, the UK, North and South America, Australia, New Zealand and Asia. Many who first came to Australia and other parts of the world, however, did not consider themselves as Italian. This was a collective term coined by governments. Yet this identity grew on

28 <https://www.diasporeitaliane.com/>, last consulted October 16, 2022.

some of the new arrivals and they collectively came to recognize themselves as Italian.

Finding a way to be Italian Australian on the unceded lands of First Nations has been a journey of learning for me. Through my experiences as an artist and arts worker I have come to better understand First Nations' dreaming, lore, stories and points of view as well as opportunities for collaboration. For First Nations people everything is connected: the earth, sky, waterways, air – it is all one. First Nations people have immense knowledge to share.

Ascolta Women²⁹, through our regular online meetings, often discuss our diverse migration legacies and Italian heritages. And, also, what it means to live in Australia, in a global context, and our ongoing contribution to culture, place and understanding. The group's founder, Teresa Capetola, whose PhD research deals with *Storying Distance: Lived experiences of post WWII second generation Italian Australian middle-aged women*, first Ascolta after meeting several of the women through the *Diaspore Italiane* series of conferences. The research of one of our Ascolta *sorelle*, Maria Pallotta-Chiarolli³⁰, has led to her being recently made a Member of the Order of Australia "for significant service to the LGBTIQ community, and to education"³¹. Maria's research also explores the life stories and family histories of Aboriginal and Torres Strait Islander people with Southern European migrant heritages. Aspects of her research look at the intersections and conflicts between Aboriginal and Torres Strait Islanders and Italians, framed within colonial, racist and multicultural policies, and socio-cultural perspectives and practices.

Just recently, the new Prime Minister of Australia, Anthony Albanese, has made a commitment to implement *The Uluru Statement from the Heart*³², which is an invitation to all Australian people. It asks all Australians to accept the First Nations Peoples' invitation

29 ascoltawomen@gmail.com

30 <https://deakin.academia.edu/mariapallottachiarolli>, last consulted October 25, 2022.

31 https://www.gg.gov.au/sites/default/files/2022-01/ad22_gazette_-_o_of_a.pdf, last consulted Oct 16 2022..

32 <https://ulurustatement.org/>, last consulted October 16, 2022.

to walk together in a movement for a better future for all. It also calls for the establishment of a First Nations Voice enshrined in the Constitution and a Makarrata Commission to supervise a process of agreement-making and truth-telling about Australia's history. Many First Nations artists and allies have challenged established notions of Australian history. Shows such as the National Gallery of Australia's *National Indigenous Art Triennials* have addressed the issues of identity, racism, displacement, and also nuclear testing, sovereignty and the stolen generations³³.

LP: The stories you tell, while starting from family experiences and from artistic practice, go straight to the core of contemporary reflections on issues of identity but also, crucially, of social justice. Making women's forgotten labor visible. Telling stories of loss and desire (not just material success) as a measure of a migrant's trajectory. Opening up spaces for intersecting narratives and shared – but also contested – memories of exclusion, racial discrimination, privilege and marginalizations in occupied lands. And doing all this through processes of collaboration, of shared creativity, as in the case of the Ascolta group, while at the same time continuing to develop a personal artistic trajectory. All of this resonates deeply with the most pressing tasks for educators, researchers, activists, especially today, as we emerge from the Covid19 pandemic and, at the same time, engage with the imperatives raised by the BLM movement³⁴ and the environmental crisis. But I want to close on your remark about discovering “that there are many ways to be Italian”. Another friend and colleague, Valentina Rizzi, who is a children's author, publisher and educator based in Ostia Lido, near Rome³⁵, said exactly the same thing to me recently. That is perhaps the lesson we can take away – and also the gift we receive – from creative collaboration: the shared awareness of identity as a process and of identity-making as a project, both built on participation and on the acknowledgement of each other's stories.

33 <https://nga.gov.au/exhibitions/defying-empire/> and <https://nga.gov.au/exhibitions/national-indigenous-art-triennial-ceremony/>, last consulted October 16 2022.

34 <https://blacklivesmatter.com/>, last consulted October 16, 2022.

35 See <http://www.bibliolibro.it/>, last consulted October 16, 2022.

Bibliography

Amore, B.

2006. *An Italian American Odyssey: Life line – filo della vita: Through Ellis Island and Beyond*, Fordham University Press, New York.

Callipari, F., Capetola, T., Bavato, S., Callipari-Marcuzzo, L.,

2021. *Stories from the Inside: Ascolta Women Write COVID-19 Tales 2020*, Ascolta Women, Australia.

Bavato, S., Lolicato, G., Callipari-Marcuzzo, L., Callipari-Nemtsas, E., Marino-Leyland, P., Angelucci, M., Capetola, T., Trimboli, D.

2022. *Stories from la Tavola: Ascolta Women Write on Food Feminisms and Families*, Ascolta Women, Australia.

ALWAYS FORWARD

A Conversation between B. Amore and Mary Jo Bona

B. Amore is an artist, educator and writer who has spent her life between Italy and America. She is the recipient of Massachusetts Cultural grants, a Fulbright Grant, Mellon Fellowship as well as a Citation of Merit Award presented by the Vermont Arts Council. She studied at Boston University, University of Rome and Accademia di Belle Arti di Carrara. She is founder of the Carving Studio and Sculpture Center in Vermont, an international program for sculptors. Amore has executed public art commissions in the US and Japan, and the *Life line-filo della vita* exhibit at Ellis Island. Publications include *An Italian American Odyssey: Through Ellis Island and Beyond*, *Art by Mexican Farmworkers in Vermont*, *Carving Out a Dream*, *Journeys on the Wheel*. She writes for *Sculpture* magazine, *Art New England*, and various journals. Her creative writing is included in *Speaking Memory*, *Daughters and Dads and the Path through Grief*, *The Italian Americans: A History* (PBS), and *Delirious Naples: A Cultural History of the City of the Sun, Anch'io*, among others. Amore's public art sculpture, *Arc of Healing Hands*, was recently installed at Tufts Medical Center in Boston. Her research in immigration studies has informed both her art and writing.

B. Amore and Mary Jo Bona spoke virtually during the summer of 2022 to discuss a variety of topics, including B's artistic trajectory over many decades and its intersection with diasporic art and Italian American identities.

Mary Jo Bona (MJB): What have you discovered to be the most important intersections between artistry, writing, and ethnic identities? This is an arena in which both of us have worked over decades: you as an artist and me as a scholar.

B. Amore (B): My ethnic identity was imprinted on me at birth. Although I was born in Washington DC where my father was a Librarian in the Department of Latin American Affairs at the Library of Congress, my fully Italian maternal grandmother lived with us and cared for me. I'm pretty sure that Italian (Avellinese dialect) was the first language I heard, since my grandmother and mother most often conversed in Italian. My grandmother had attended American International College in Springfield, MA for two years, intending to become a French teacher. She spoke excellent English but I knew, even as a very young child, that anything important shared between the women of the family (my mother, grandmother and my grand-aunt, my grandmother's sister) was said in Italian.

I was never formally encouraged to speak Italian as a child. When I ventured to say a few words, maybe around age four, my grandmother quickly reprimanded me – *Non in dialetto – vero italiano!* “Not in dialect, in real Italian!” I was embarrassed and actually concentrated on listening more intently rather than speaking, noticing more keenly when the women chose “real or pure” Italian – usually in social situations. The dialect was reserved for more intimate, daily conversations. I was always proud of my Italian heritage. As a young person, the term, “Italian-American,” was never used. My mother was very active in the International Institute of Boston and helped relocate refugees after World War II, many of whom were concentration camp survivors. They were people who identified with their country of origin – Polish, Ukrainian, Russian, Armenian, Czechoslovakian. We were Italian. Other non-ethnic people were “Mericanes” – Americans. We were not Americans but were Italians, although both of my parents were college graduates in the late 1930's, which was outside the norm of most immigrant families at the time.

My mother often brought me to the Museum of Fine Art in Boston and to the Isabella Stewart Gardner Museum. The Gardner, modeled on a Venetian palazzo, imported piece by piece from Italy, was especially inspiring for me as a child. It was romantic, foreign, fascinatingly different from any other building I'd ever seen. I was entranced by John Singer Sargent's love affair with Italy, which matched that of his patron, Isabella. His watercolor sketches of

Venice, and paintings of Isabella fascinated me. The elegance of the central courtyard filled with the flowers of the current season, and its overhanging balconies, impelled my imagination to endless tales of romantic lovers, like Romeo and Juliet. The Gardener and the roster of famous Renaissance painters in the nearby Museum of Fine Arts swelled my pride in being Italian.

It was not until much later, as a mature artist, when I was beginning research for the Ellis Island exhibit, *Life line – filo della vita* (2000), that I discovered the formal world of Italian American scholarship. As a family, we had been involved in the Dante Alighieri Society and the International Institute, had attended Italian films and opera. I had enrolled in the University of Rome in 1962-63 for an entire college year and spoke fluent Italian, but I had majored in sociology at Boston University in 1964, and was unaware of Italian American studies, which was not yet formally defined. The fact that such a field existed was a revelation to me in the late 1990's, one that I enthusiastically embraced and supported. It was exhilarating to meet other individuals mining the meaning of their dual heritage, parsing the influences, building a field of scholarship through their research. I was most often the only artist at academic conferences and would include images of my own art and that of others in presentations at the American Italian Historical Association (AIHA), now the Italian American Studies Association (IASA). At first, I felt a bit intimidated as my work never seemed as “scholarly”, but gradually I became more comfortable as I felt valued and accepted. It was through these conferences that I met Mary Jo Bona and Loredana Polezzi. Although I often felt like an “outlier,” as art was my primary focus at the time, I felt acknowledged and that there was a genuine interest in my perspective which encouraged me to deepen my search and gave me a context for my own creative expression in words. It was through engagement in these organizations that I returned to my early love of writing, something which had defined me in my youth, as well as art, but which I had nearly given up on as I embarked on a career in social work.

MJB: I am so glad to hear that you felt supported by AIHA/IASA, which continues to embrace creative writers, poets, memoirists, and novelists. I, too, felt valued and accepted early in my career by this

academic organization for my work as a scholar and a poet, and I became involved in conference panels that highlighted those areas, including those on translation of my poetry and other Italian American poets, such as Maria Mazziotti Gillan, Maria Famà, and Rachel Guido De Vries to name just a few. Like you, I cannot imagine a working life without the intersections of writing, artistry, and ethnic identity. I realize each of those categories, writing, art, and ethnicity, are different from each other, but writing is an art, in which you have been deeply invested throughout your vocation as a visual artist and poet. Indeed, I had in mind visual artists like you, B, when I thought of those categories, always remembering your willingness to write movingly about your artistic exhibitions and the ways in which your Italian American identity has influenced what and how you create your art. For me, writing was initially less about artistry and more about a way to cope with everyday living. As a grammar-school child, I had a six-year diary that I scrupulously filled out daily, saying pretty much the same thing every day, denying every difficult problem and shame-inducing event in grammar school. Doing that helped me to create a reality that was as lackluster as it was repetitive, and that was soothing for a child of Italian American parents who were socialized by an American culture that did not value Italian Americans, especially those like my parents, who did not have educated parents like yours. However, both my parents were avid readers, which clearly influenced my becoming an avid reader as well. At six years old, I remember pretending I was an editor, with absolutely no idea what the word meant or what work I would do, but I thought it might have to do with words. Actually, becoming an editor came to fruition early in my career as an English professor and continues to be one of the most important and creative activities in which I engage in my profession, especially in multiethnic American literature, Italian American studies, and women's studies. To give myself permission to aspire further as a scholar and writer required a much longer trajectory than the first two decades of my life.

In fact, it wasn't until I was agonizing on a topic for my dissertation that I began seriously thinking of Italian American literature. Like you, I had no idea this area existed as a category, much less a category worthy of examination in literary studies. But I have my

mother to thank for introducing me to Helen Barolini's *The Dream Book* in 1985. Then, I was living up in Madison, Wisconsin, working on my Ph.D. in the English Department. Not long after that, I made the decision to claim a tradition for Italian American women writers. Fortuitously, I heard that Wisconsin Public Radio host and writer, Jean Feraca, was to be interviewing Helen Barolini. I remember shaking like a leaf calling the station to speak directly to Helen and to inform her that my dissertation work had been inspired by her landmark collection.

It was only in graduate school that my own study of ethnicity through literature became intricately tied to migration and movement, and, shortly after that, Donna Gabaccia's *Italy's Many Diasporas* (2000) was published and made it possible for me to think more broadly about multiple kinds of movement, especially women's. Thus, when I attended conferences at the Italian American Studies Association, and you were there, I felt like I had come home to share time with artists and creative writers who were establishing connections between diaspora and visual memoir, as you were doing. I no longer remember where and when we met B, but I do remember being on panels and poetry readings with you.

And, I think, we both have the IASA organization to thank for that. We both benefited from being able to share work in progress in Italian American Studies, where the area study was not valued as it should have been at other academic associations. Can you share any specific experiences you had on panels when you attended the then-called AIHA?

B: I remember one particularly poignant moment when you had organized a circle of writers at a conference in Lowell, MA (I think). It was the first time that I had read some of my creative writing in such a setting and it was both inspiring and affirmative. I cannot speak highly enough of the importance such occasions had within the conference framework. At that time there seemed to be a number of creative writers involved. After meeting Bob Viscusi, I also became deeply involved in the Italian American Writers Association (IAWA) and attended monthly readings at the Cornelia Street Café in Greenwich Village for many years, slowly getting to know

many of the most important voices writing about our dual identities at the time. Both AIHA and IAWA were very important sources of education for me, as well as discovering the publications of Bordighera Press – a “graduate program” in Italian American studies.

MJB: Tell me more about how you became an artist: what was your trajectory like as a younger person? What snags on your journey did you encounter?

B: I was always an artist as a child. I can't remember a time when I wasn't aware of my hands, the sensation of touch, the pleasure in drawing lines, and carving. At about the age of two and a half, or three, I was standing behind my stone mason paternal grandfather who was building a wall of granite cobbles. I was so small that I remember noticing the weave of his wool pants at about knee height. The cobbles looked to be a size that I could manage, and my hands had an incredible desire to touch the stone. When I reached out for one, he waved me off and said in dialect something about not being allowed to touch because I was a girl child. I had to forcibly resist the impulse by holding my hands behind my back so as not to incur his wrath.

I was the oldest of four children, with two younger brothers and a sister. I had the best collection of jackknives in the family and was constantly carving one piece of wood or another. Once, I found a square left over by Mr. Benoit, the carpenter, and I set about carving a crèche scene. I think I must have been about six or seven. I carefully fashioned the figures of Joseph and Mary and the manger with the Baby Jesus but when it came to the baby's head, the carefully carved nose broke off. Bitterly discouraged, I abandoned the entire piece, feeling that gluing it back together would be visibly cheating. All this was done in solitude with no guidance or encouragement. A more successful subsequent carving was a letter opener, also in pine, with an intricate rose on its handle. I can still see it before my eyes and feel it in my hand, seeing the lines of smooth grain running down the blade.

I was the kind of kid who was always drawing and making things. I'd create projects for my brothers and also write and direct

plays and create adventures for the three of us. My parents, though educated, never encouraged me to pursue being an artist despite the fact that I consistently won recognition for my art in city-wide contests and poetry publications in the National Poetry Society in high school. In my thirties, when I asked them, “Why?”, they responded that since I was so smart, they thought my life would be easier if I were not an artist – and this was from a mother who had majored in Fashion Design at Massachusetts College of Art!

Because of my mother’s avocation to work at the Institute with refugees, and the strict twelve years of Catholic schooling which taught me to always place myself last, I decided at fifteen, as a sophomore in high school, to pursue a career in social work. I renounced my innate pleasure in creative expression, channeling it into exquisitely drawn biology plates, and into more “serious” studies. I felt that I could help the world more as a social worker. Art felt like a selfish pursuit – only for my own pleasure and for people who could afford to buy it and so I “left” art for a period of nearly fifteen years during which I became a social worker, wife, and mother of three children.

At some point in my late twenties, I began to feel that I had lost touch with a primary place in myself, the creative urges that had propelled my youth. I had always felt that working with people was just as creative as working in art, but still something was missing. I decided to take a course in art to get back in touch. One, at Massachusetts College of Art, caught my attention – experimenting with a variety of sculptural materials, but I didn’t have \$80.00 to pay for it. Instead, I opted for a class in clay modeling at the Boston Museum of Fine Arts for \$25.00. Within three weeks, I was completely bored, finding that while other students struggled, I could easily model figures in proper proportion.

My sister, nine years younger, surprised me with a question one day: “Would I accompany her to Mass Art as she was having difficulty understanding the instructions in a beginning sculpture class?” The very one I had wanted to attend! She had convinced my parents to pay her tuition. I attended the evening class (she never showed up) and I sat at the back of the tiered classroom, the

oldest person there, completely entranced as George Greenamyer critiqued students' first pieces in wood. I was transfixed, knowing I had to be there, electric currents running through my body. I was so excited that I walked all the way home from Boston to Cambridgeport across the river, a distance of about six miles.

I returned to Mass Art the next day and found George with his long black beard and overalls in the cafeteria and I begged to be allowed to audit the class. Even today, I'm surprised at my daring to approach such a macho figure but he listened to me kindly, took me down to the storeroom, gave me a block of redwood and said, "This is with the grain; this is against the grain. Take it home and carve and come whenever you want. We start plaster next week." I managed to buy one mallet and gouge and started carving on my living room floor covered in multi-hued rectangles gathered from the carpet shop next door. Holding the mallet and gouge as tightly as I could, I began chipping away at the edges of the block nestled in a soft green velveteen pillow with a blanket catching the chips. At the end of this first session, with my hands aching, I rested them on the form, saying to myself, "I haven't touched this place in myself since I was five years old. How am I going to make it real?" My grandmother's words, "Where there's a will, there's a way," immediately came up and I was off on my life journey. When I brought the piece to George nine months later, he held it in his hands, stroking its smooth surface and declared it a gem. It remained untitled for years, until I decided to call it *Genesis*, and it now sits opposite this place where I am writing.

In the interim time from his invitation to joining the class, I had become pregnant with my first child, and I only attended at most four or five classes in plaster and Styrofoam. Since I was working, mothering, and carving, I had no extraneous time, so left the only formal training I had and continued my passionate pursuit of carving, seeking out any shows of carved sculpture that I could find in Boston and New York, and haunting libraries for books of carved sculpture. This is how I found Barbara Hepworth, wood and stone carver, and mother of triplets, and a contemporary of Henry Moore, a world-famous British sculptor in stone and bronze. I followed her dictum to "do a little each day to stay in touch with the flow" –

advice which sustained me through a subsequent divorce, single mothering and many more life challenges. My path was set, and I never wavered, continuing my evolution in a dogged fashion, passionately connected to a major source of my creative life.

MJB: Your journey to re-claim your artistic passion sounds so familiar, especially for women who are mothering and caring for everyone else. It almost seems like your tactile connection to sculpting with wood relit the flame in you and couldn't be denied. That is a beautiful story, albeit filled with challenges. Which leads me to another challenge you surmounted when your magnificent exhibit appeared at Ellis Island, entitled *Life line – filo della vita*. Can you describe your experience of doing that installation? As a result of that effort, what happened for you as an artist and creator?

B: The Ellis Island installation was a pivotal one in my evolution as an artist and a writer. Prior to this I had largely concentrated my art practices on carving marble in Carrara, Italy, living there for a year on a Fulbright, founding the Carving Studio and Sculpture Center in Vermont, executing large public art projects in the US and Japan. In my personal work, deep exploration of my own past brought about changes in both my writing and ways of expression in art. I began to include imagery, writing, and mixed media along with my accustomed materials of stone and steel. My psychological process led me straight back to my immigrant family and to deep musings about the sense of dislocation and the effects on various individuals, as well as the subsequent impact on me. *From Whence I Came* (1995), the first exhibit using these materials, addressed some of these issues but still in metaphorical form. *Opening Windows in Time*, created for the Tenement Museum on the Lower East Side of New York, in 1998, utilized both images and oral histories preserved by the Museum.

I made six large-scale triptychs with the history of each family written in gold on the doors and the center filled with collaged photos of several generations of individual families who had lived in the Tenement Museum when it was an actual tenement. The triptychs were forty-one inches high, ten inches deep, and six feet wide when the doors were opened, so they also incorporated some actual

objects that related to the stories told on the doors. I felt that this was a way to give voice to people who were generally denied agency by the larger society. Four of these triptychs were for Tenement Museum families. Two were for my own maternal and paternal families. In a sense, they were essentially shrines to each family, and this clearly related to my own background in Italian and Catholic culture.

The triptychs were the most important predecessor to the Ellis Island installation. Completing *Opening Windows in Time* (1998) gave me the courage to propose *Life line – filo della vita* to the Ellis Island Immigration Museum (Fig. 1). Originally, I was offered a more traditional gallery space on the first floor, and I designed an exhibit for that space. As plans evolved, the curator suggested six rooms on the third floor which had been the original dormitory rooms. This entirely changed the scope of the exhibit and I conceived of a narrative journey through generations of Italian immigrants.



Fig. 1: View of B. Amore's exhibition, *Life line – filo della vita*, at Ellis Island Immigration Museum (2000). Photo credit: Chris Burke.

I was inspired by Neapolitan poet, Luciano De Crescenzo's quotation: "Many immigrants had brought on board balls of yarn, leaving one end of the line with someone on land. As the ship slowly cleared the dock, the balls unwound amid the farewell shouts of the women, the fluttering of handkerchiefs, and the infants held high. After the yarn ran out, the long strips remained airborne, sustained by the wind long after those on land and those at sea had lost sight of each other."¹

I saw the red thread of life, *filo della vita*, stretching through the six rooms, tracing the one-hundred-year intertwined history of my two families of origin from Southern Italy, who arrived in America in 1901, at the turn of the century. Their stories mirror the experiences of many immigrants. "*La Merica*" was the fabled "golden land" of opportunity and the dream of following the sun westward ignited many an imagination. Some left for adventure. Most left for survival.

I researched over three hundred interviews with Italian immigrants conducted by the Ellis Island Oral History Project and integrated both the accented voices as well as written text into the exhibit. The creation of the Ellis Island exhibit was an evolutionary process over a period of three years and necessitated many innovations in my way of creating art. The fifteen *Following the Thread* panels (2000) told the story of my own family's history through their words, photographs, letters, memorabilia.

The exhibit included ancestral objects and family writing dating back to 1802. These were contained under Plexiglas, in copper frames patinated in the turquoise color of the Statue of Liberty. All of these materials were loosely collaged so that the characters seemed to be floating within the frame, on the journey of their lives. Some of the objects were displayed in "Reliquaries" – tall, ornate constructions gilded gold, as well as composed in some of the former closets.

1 Luciano De Crescenzo repeatedly mentioned this story; see for instance *Sembra ieri* (1997), p. 48. The image is also mentioned in *An Italian American Odyssey*, p. xix.

These visual stories were set against the fabric of the general history of immigration since one family exists not as a solitary entity but within the sociological context of their times. All families, Italian or otherwise, can identify with the innate trials of immigrating to a foreign land. The ten “Columns of History,” related to the one hundred years of Italian immigrant history from 1901 to 2001, through photographs and text mounted on ten-foot-high panels of pale green ceiling tin that I had salvaged in New York. Incorporated are hundreds of historic photographs (by Lewis Hine, the Ellis Island Sherman Collection and Jacob Riis, etc.) as well as copious quotes from the Ellis Island Oral History project.

Interspersed were three dimensional installations with many historic objects saved by my maternal grandmother, one of ten Italian women enrolled in college in 1911 in the United States, to whom I dedicated the exhibit and the subsequent bilingual book that was published by the Center for Migration Studies and Fordham University Press, *An Italian American Odyssey: Life line – filo della vita, Through Ellis Island and Beyond*. As one followed the trajectory from the Room of Dreams through each generation, voices from the Ellis Island Archives’ recordings of original immigrants echoed in the air, as well as voices from filmed interviews with descendants of other original immigrants who could also be heard as one walked through and into the rooms. The entire installation was like a visual novel come to life.

Over two million people saw the exhibit during its five-month duration and many of the comments written in the books provided at “Nonna’s Table” attested to the exhibit’s relevance to many people, regardless of nationality of origin. The stories of dreams, heartbreaks, and triumphs were common to all. Through my research, I began to understand more of the dilemmas my parents faced as children of the original immigrants. One interchange with a family who was visiting the exhibit, strangers to me, but whom I approached at the end of their three-hour visit, was very telling. The young man, who was constantly taking notes for a history class, shared that he had found the answer to every question within the exhibit. His mother’s words were the most revelatory, “I could never understand why my family was the way it was, but now I understand.” I felt

that I had done a good job, that the years of research and labor had paid off, that I had offered something relevant to the world, that my desire to give and support people through social work, and my own impossible-to-deny creative spirit had joined as one and this set in motion another series of exhibits and works supporting people whose voices were not often recognized. I was happy that the entire *Life line* exhibit traveled to the Dreams of Freedom Museum at the International Institute of Boston, and that portions of it were installed at the Garibaldi Meucci Museum, the Godwin Ternbach Museum as well as in Rome, San Severino, and Chieti, Italy.

MJB: Can you comment on those subsequent series of exhibits?

B: *Invisible Odysseys*, a project that I spearheaded with Ethan Mitchell and Susannah McCandless, with Mexican migrant farmworkers in Vermont, was one of the most important of these. Most of the workers on dairy farms are undocumented and live lives largely “imprisoned” on farms, except for a rare consular visit or a doctor’s appointment. By providing them with mixed media art materials, and an opportunity to tell their stories, twelve dioramas were created over a period of two years. The farmworkers would slowly create the stories of their journeys in repurposed wine boxes, which became dioramas emulating the *retablo* tradition of their homeland, in whatever hours they could glean after their sixteen-hour workdays. The exhibit is now housed with the Vermont Folklife Center in Middlebury, Vermont, and has traveled throughout the state and is also published as a bi-lingual book, *Invisible Odysseys: Art by Mexican Farmworkers in Vermont*.

The Ellis Island exhibit was a pivotal one in my life and work and has defined my trajectory as I have moved forward with work dedicated to giving voice to the ordinarily “voiceless.” In this way, my early impetus to social work has found a balance with my innately creative spirit and given me a way to “voice” some of my own deepest concerns and values.

MJB: Giving voice to the voiceless rings true to your work as a visual artist, B. You are the artist who creates visual memoirs for others to engage no matter where they come from. I know when

I took my parents in 2000 to Ellis Island to see your exhibit, they were utterly transfixed by the intricacy and interactive nature of the six rooms, all in conversation with each other. This intersection you have established between movement, diaspora, and artistry has deeply influenced my own scholarly focus on the literatures of migration. I have noticed that many of your works are inflected by movement, and the *Life line* exhibition at Ellis Island was moving in both ways: it was emotionally affecting for its viewers and it allowed the viewers to move through the rooms, taking a journey along with you and their memories. I remember first attending the exhibit with the Center for Italian Studies at Stony Brook University: several of us faculty did readings from immigrant voices about migration. I read from Marie Hall Ets's *Rosa: The Life of an Italian Immigrant*, an as-told-to autobiography that captures Rosa Cavaliere's voice and response to coming to America (this *before* Ellis Island existed when Castle Garden was the port of entry!). That was at the same time our program in Italian American studies was in its infancy.

Years later, in 2008, I put together a symposium at Stony Brook called "The Ethnic Eye/I: Memoir and Italian American Cultures," and invited you along with several other authors, including Josephine Gattuso Hendin, Louise DeSalvo, Edvige Giunta, and Mary Cappello to examine the intersection between ethnicity and memoir writing. Having met you years before, as we already discussed, in the context of an academic conference that was embracing of creative writers, it seemed perfectly natural to me that I invited you, but now that I think about it, you were truly the ONLY visual artist I invited for that gathering. I had others in mind, especially Chris Perri, a painter and wood sculptor from Chicago, Flavia Rando, an art historian and lesbian activist and archivist from New York, and Nancy Azara, a large-scale wood sculptor, also from New York. The title of your presentation was "Following the Thread," using memory as the thread in the weaving of past and present, a recursion to the roadmap you provided for the *Life line* exhibit. One of the areas you discussed, besides your visual memoir, *Life line – filo della vita*, was the relationship between ethnic identity and generational change through seven generations of your family. Surely your massive undertaking and lavishly illustrated art book, *An Italian*

American Odyssey: Life line – filo della vita, that followed must have felt enormously satisfying and perhaps the source of future artistic trajectory. What project have you recently completed and/or are presently working on? How does this project reflect past work and broach new questions?

B: It is really interesting to reflect on how life influences art. As I've already shared, looking into my family's past for answers to present-day issues changed my work and led me to the immigration interface. About three years ago, I was diagnosed with a very rare blood condition and entered a third phase FDA trial with an experimental drug. For the first time in my life of over three quarters of a century, I was taking powerful drugs, and regularly visiting Tufts Medical Center in Boston – a four-hour ride from my then-home in Vermont. The study paid for six months of weekly transportation and lodging costs, then bi-monthly visits for two years. If this support had not been available, it would have been impossible for me to participate.

Truthfully, at the beginning, I had no idea if I would receive the drug or a placebo, if I would have a positive response, or how long I might live. I had a lot of time to reflect and meditate on the long drives back and forth as I sat and wrote in the back of the car service. I had been working with found gloves for a number of years, carefully preserving their contours and archivally preserving them with hardeners and sometimes bronze powders. I felt so grateful for the loving care that I was receiving at Tufts that I wanted a way to thank my caregivers. One day, after a Reiki treatment, the image of a rainbow arc of healing energy radiated above me. In another meditation, I felt that my “well body” was coming to meet me. Both of these experiences were translated into poems which now grace the walls of the Hematology unit where I am still receiving care.

I conceived of creating an *Arc of Healing Hands* (2021) from the gloves that I would gather from the doctors, nurses, families, patients, and caregivers. When I proposed the idea at Tufts, it was enthusiastically embraced, and we put out flyers and baskets and began collecting donated gloves. I worked on the wall sculpture

over a period of two and a half years, and we finally dedicated it in May 2022. The hospital graciously reserved one wall for the five-foot-wide Arc, the plaques with two poems, *The Gift* and *Arc of Light*, and other signage. Dr. Comenzo, a dedicated and delightful Italian American, is my lead doctor and during the dedication ceremony, he shared how important art can be to the healing process. He said that he sends every new patient to look at and touch the *Arc of Healing Hands* and feels that it is an inspiration and support for their healing (Fig. 2).



Fig. 2: *Arc of Healing Hands* by B. Amore at Tufts Medical Center, Boston, 2021. Photo credit: Brian Harris.

Again, the piece is a tribute to people who are often under-recognized. By inviting them to contribute an item closely connected to them – a glove which has encased their hand – they are afforded the opportunity of becoming visible. The gloves are transformed by the art process into iridescent, fascinating facets of the rainbow *Arc*. This project relates to work that I've been making over the last

number of years, which attests to the fact that we are one human family, inextricably interconnected. I recently finished *Glove Globe*, another large wall piece in which transformed found gloves form a curved, floating circle representing our planet earth. Another piece, *Canterbury Pilgrims* is a procession of gloves across a five-foot wide landscape, each quirky glove being a unique representation of its former owner. Other pieces with similar themes, that were precursors of this work, contained faces printed on transparent squares of silk, with underlying gilded cursive text on tin, and were titled *No One Is an Island (after John Donne)* (2005) and *Peace, Peace, Please Peace* (2004).

In the early 1990's, at the time of the First Gulf War, I was so upset by the invasion, that I started work on *Stepping Stones*, a piece which incorporated old ceiling tin like the *Columns of History* (2000) at Ellis Island, combined with pieces of marble, text, and myriad faces printed on silk. The four 2' x 8' panels were often shown together as an 8' x 8' wall installation attesting to our common humanity. Phrases like *Are we brothers and sisters, or are we strangers? Do we extend hands of peace or aim a gun? If we lie wounded next to each other, are we so different? If we lie buried next to each other, are we so different? If we dance together, are we so different?* put forth both the visual and verbal intent of the deep feelings of our intertwined humanity that inspired the piece. *Stepping Stones* integrated the immigration story "Where is home?," the human story, the mystical and spiritual bonds that exist between us whether we consciously acknowledge them or not. One visitor to an exhibit of this work at Boston Sculptors Gallery in 2010 was the daughter of Holocaust survivors and wanted to bring her parents as she thought it would help them heal.

MJB: It seems as though more intersections have become visible between healing and art, demonstrated by your work and its interactions with fields like medical humanities and critical health studies. That your work is so palpably tactile, emerging out of shared material cultures, speaks to your recognition of those mystical bonds that take shape through the physical. At the moment, what are you working on?

B: I'm working on three large projects at the moment, as well as several smaller ones. I am a member of Bread Loaf Mountain Zendo in Vermont. We are collecting gloves to create an *Enso* Zen circle with an open center which will be installed outside the meditation hall. A friend and I have been accumulating gloves in East Boston, where I came of age, and I'm hoping to make a large circle of gloves, symbolizing "Eastie's" diversity and inclusivity, for the new branch of the Boston Public Library there. I've just completed a new work, *In the Hands of Fate*, which incorporates faces on silk that float on a background of textured and polished Trentino marble, held between two iridescent gloves. I love that the viewer can see through the faces into the stone, like shadows passing on the screen of time represented by the marble which is millions of years old.

My studio now has three 2' x 6' tin panels arranged in a 6' x 6' square with a heart-shaped stone in the center. This is a major piece that I have been planning for years called *Rose Window* after the Rose Window in Notre Dame Cathedral. It will be a circle composed of gloves, faces on silk, text and silk flowers that will resemble a stained-glass window. I see it as an integration of the directions that I've been exploring for many years. It is an ambitious endeavor, but exciting and one that constantly calls to me as I live and work in my Waltham Artists' community, just outside Boston.

The integration of text is a key element for me. I am constantly writing: ongoing work on a memoir, tentatively called "Is This My Memoir?" – a title I was encouraged by Fred Gardaphé to keep, when I presented a portion of it at an IASA Conference – , as well as a semi-fictionalized story of generations of my family titled "Following the Thread". I am also writing art reviews for *Art New England*, *Sculpture*, the *Rutland Herald/Times Argus Arts*, and *VIA: Voices in Italian Americana* poetry reviews. I enjoy reviewing others' art and writing, as I know how important a review can be, and how difficult they are to obtain. I feel that it is one way that I can share my knowledge and experiences in support of the creative spirit. The origins of the texts in my art often come from poems I have written. My first book of poetry, *Journeys on the Wheel*, published by Bordighera Press, was the result of many years of sharing poems at the Italian American Writers Association (IAWA). In writing about my most in-

timate musings, I naturally gravitated towards my Italian heritage and my Zen meditation practice. In a sense, the passion of one is balanced by the measured approach of the other. I am incredibly grateful to the Calandra Institute and Bordighera Press for the support which they have provided throughout the years. I've also continued work on two other books of poetry that I hope to publish, one on life transitions, and one on a relationship with an unhoused individual whom I met on my river walks when I moved to the Boston area.

Poetry, for me, is like the breath of the soul – an emanation so intimate that it often shares “truths” which are universally relevant to others as well. For me, combining art and poetry seems natural. Both impulses spring from deep feelings of connection to spirit and to the wider world. I see this as one of the reasons for their creative connection in my work. The group of writers that you gathered at the Lowell AIHA/IASA conference was the first time that I encountered your own creative writing, Mary Jo, and it immediately established a bond between us. I will never forget how moved I was when you introduced your newly published book, *I Stop Waiting for You*, at a subsequent conference.

MJB: When I read your book of poetry, *Journeys on The Wheel*, I noticed that several poems emerged from that interstice between wake and sleep, as though they were written at a crepuscular hour. Always, you make connections to the world of spirit as you say, but also to the physical world of bodily longing. I truly love the ending of your poem, “In Those Days, We Were Naked, Clothed,” in which you return in memory to a long-ago lover, imagining reunion: “I’m returning now to the dream/and I’m going to hold you as close as bodies get/Skin dissolving until our bones meet/and these two old skeletons become one.” Your poem reminds me of one of mine, “Garden Party: A Dream Poem” (from *I Stop Waiting For You*), in which I also imagine as you said above, “both impulses” of spirit and world: “I let my hand glide down your face, / my mouth move noiselessly against your ear. / My other hand slips in yours. I nod my head / and glance at your goodbye. You disappear / at dawn. The inside voices of night are gone. / When dreams call, they call you and I come.” It seems that your visual art and writing come from that ineffable place that must find form in material reality. And, you

have succeeded in doing this in your sculptures alongside your writing. Your visual artwork and poetry illuminate how ancestral histories, migratory movements, and personal stories are threaded into multistrand narratives, establishing a spiritual and physical bond between the past and the present.

B: Ah, so true! It must be that our Italian heritage gives us this incredible connection. The past and present do not seem very far apart when I hold my grandmother's letter opener or my great grandfather's diary in my hand. The "dead" are never really gone. Their voices echo constantly throughout my days, and their teachings still inform my life. Sometimes it takes a lot of effort to make peace with the past, but it is definitely worth the effort. My writing and art work have been part of my metaphorical and actual healing on many levels, and I also hope that the resultant work is meaningful to others as well. The arts are a very direct way to be able to communicate and to bypass many of the defensive barriers that sometimes come up between people. I feel that the most important offering that we can make is to be honestly who we are, and search for the ties which bind us all into one human family. Whether we realize this consciously or not, it is a basic truth, and we are part of a stream of humanity that stretches behind us and into the future. *Sempre avanti*, I often say – Always forward – and so to end on another familiar note – *Cent'anni di più* – a hundred years more! – may we continue our work, and pass on this spirit to future generations.

Bibliography

Amore, B.

2006 *An Italian American Odyssey: Life line – filo della vita*, trans. by Franco Bagnolini Center for Migration Studies and Fordham University Press, New York.

2011 *Invisible Odysseys: Art by Mexican Farmworkers in Vermont*, Kokoro Press, Selingsgrove, PA.

2020 *Journeys on the Wheel*, Bordighera Press, New York.

Barolini, H. (ed.)

1985 *The Dream Book: An Anthology of Writings by Italian American Women*, Syracuse University Press, Schocken, NY.

Bona, M.J.

2014 *I Stop Waiting for You*, Bordighera Press, New York.

Ets, Marie Hall.

1999 *Rosa: The Life of an Italian Immigrant*. University of Wisconsin Press, Madison.

Gabaccia, D. R.

2000 *Italy's Many Diasporas*, University of Washington Press, Seattle.

Exhibits – Installations

Arc of Healing Hands. 2021. Permanent installation at Tufts University Medical Center, Boston, MA. Found gloves archivally preserved, acrylic, wood, 3' x 5' X 5"; with two framed poems, "The Gift" and "The Arc of Light".

Canterbury Pilgrims. 2013. Found bronzed gloves, acrylic, wood, 20" x 60" x 4".

Columns of History. 2000. Tin, photo, copper, Plexiglas; 93" x 24" x 2".

Following the Thread. 2000. Copper, wood, photo, fabric, thread; 2' x 4' x 2".

From Whence I Came. 1995. Solo exhibition, NO B.I.A.S. GALLERY, No. Bennington, Vt.

In the Hands of Fate. 2022. Marble, photo on silk, found gloves archivally preserved, wood, steel, acrylic, 37"x10.75"x2.4".

Glove Globe. 2017. Found gloves cold cast in bronze, papier maché, acrylic, wood; 37" x 31" x 7".

Life line – filo della vita. Solo Exhibition, 2000. Ellis Island Immigration Museum, Ellis Island, New York.

No One Is an Island (after John Donne). 2005. Tin, photo on fabric, text, 2' x 4' x 3".

Opening Windows in Time. 1998. Lower East Side Tenement Museum, New York, NY.

Peace, Peace, Please Peace. 2004. Tin, photo on fabric, text, 2' x 4' x 3".

Stepping Stones. 2004. Four panels; photo on silk, tin, stone, 2' x 7.5' x 5".

TRANSMEDIALITY, SELF-TRANSLATION,
AND COLLABORATION
IN THE *COMPAGNIA DELLE POETE*
A Conversation between Mia Lecomte
and Gioia Panzarella

Mia Lecomte is an Italian poet and writer of French origin. Among her most recent publications are the poetry collection *Lettere da dove* (2022); the short story collection *Cronache da un'impossibilità* (2015); and the children's book *Gli Spaesati / Les Dépayés* (2019). Her poems have been translated into several languages and appear in Italy as well as abroad in numerous poetry magazines and anthologies. Collections of her poetry have been published in English (2012), Romanian (2020) and French (2021; Prix Khoury Ghata).

A translator from French Mia Lecomte is also known as critic and editor in the field of transnational literature, in particular poetry, to which she dedicated the essay *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italoфона (1960-2016)* (2018) and various anthologies. She is on the editorial board of the journal of comparative poetry *Semicerchio* and of the Anglo-French poetry festival review *La traductière*, and she is a contributor to the Italian edition of *Le Monde Diplomatique*. She is the founder and a member of the poetic theatre ensemble *Compagnia delle poete*¹. In 2017, with other critics and writers in France and Italy, she founded the Transnational Literary Agency *Linguafranca*.

I started researching translingual writers in the Italian language in 2009 – by coincidence, the same year the *Compagnia delle poete* was founded. Having an open channel of communication with writers, publishers, and a range of cultural intermediaries has been an

1 At the moment, the members of the *Compagnia* are: Prisca Agustoni, Ubah Cristina Ali Farah, Anna Belozorovitch, Livia Bazu, Laure Cambau, Adriana Langtry, Mia Lecomte, Vera Lucia de Oliveira, Helene Paraskeva, Brenda Porster, Begonya Pozo, Barbara Pumhösel, Francisca Paz Rojas, Candelaria Romero, Barbara Serdakowski, Jacqueline Spaccini, Eva Taylor.

essential element of my methodology and research practice, which later led to the decision to focus on the dissemination of literary production by translingual writers in my doctoral study. The Compagnia stood out because of how central the contact with an audience is in their performances. As an academic now working outside the disciplinary boundaries of Italian Studies in a UK university, I keep returning – especially in my teaching – to the example of the Compagnia delle poete, in order to reflect on how translingualism manifests itself in artistic production.

I eventually met Mia Lecomte and some of the other members of the Compagnia in June 2013, in Milan. I was attending an event held at the Biblioteca Comunale Dergano-Bovisa to celebrate the tenth anniversary of the online magazine *El-Ghibli* and the *poete* were there to take part in round tables and to perform *Novunque*. Observing their work as they rehearsed, in particular, was a uniquely inspiring moment and that encounter was the beginning of a fruitful collaboration over the years. I consider the three points identified in the title of this interview – transmediality, self-translation, and collaboration – a *fil rouge* that has been at the centre of my conversations with Mia Lecomte since then. That *fil rouge* helped me explore the artistic experience of the Compagnia and how it has changed over time.

After 13 years of activity, the Compagnia delle poete keeps renovating its creative repertoire. They started as a group of women poets from a variety of backgrounds, most of whom use Italian in their writing. Their mission is to bring poetry directly to the audience through live performances where each member of the Compagnia interprets her own poems. The scripts are then adapted, depending on which *poeta* is present in each performance. The Compagnia is not based in a specific location, but moves with its performances to give poetry a physical component. Transmediality constitutes a productive lens to discuss the Compagnia's production, for example when considering the richness of artistic practices that each member contributes, as well as the collaboration with artists from a variety of backgrounds who have frequently joined the group's performances, either on a specific occasion or more regularly.

Gioia Panzarella (GP): Critics have considered the work of the Compagnia, both as a collective and as individual poets, in the context of recent translingual literary production in the Italian language². Mia, in this conversation I will ask you about the experience of the Compagnia in your capacity as a founder and leader of the group, but also as an expert in contemporary Italian literature, in particular poetry. In your book, you argue that the work of the Compagnia delle poete is “transnational” (Lecomte 2018). Why do you use this adjective to identify your work?

Mia Lecomte (ML): The element of transnationality in the Compagnia is evident from a cultural and linguistic perspective, as it is both the result and the driving force of our biographical and literary trajectories and the way in which they interact with each other. If we consider the thematic level, we may want to look at the features we share, for example, the strong presence of the quotidian that we explore in our poetry. Our work often originates from small things in everyday life and then links them to a more broadly philosophical horizon: for example, we have Eva Taylor’s culinary-metaphysical recipes; the blue family sketches by Candelaria Romero; the fragile objects in the house of Vera Lucia de Oliveira. We all share this domestic dimension, which is not necessarily a feature of women’s poetry – if a distinction of gender makes sense in poetry – but is certainly something we have in common, despite the differences in each specific individual’s poetic production. We quickly understood that this aspect was fundamental for us. The quotidian is the subject of *Madrigne*, then it fed into *Novunque*, where we let the female protagonists of fairy tales speak, and it evolved into a more alienated every-day dimension in *La casa fuori*.

Regarding so-called transnational literature, the Italian landscape has changed greatly since we started in 2009. Many writers have now left Italy. Others have started a new journey in their mother tongues, or in other languages that they used before they began to use Italian. This tendency deserves some critical attention – indeed, it would be interesting to interview those who moved away from Italy after years of being based there. It is a sort of diaspora in the

2 See for example Armato 2013 and Pisanelli, Toppan 2019.

diaspora, and it seems to me that there are more movements today than we had in the Nineties, when there was a sense of expectation that has since been disappointed.

GP: The Compagnia was founded in 2009 and has produced six performances, where multiple artistic practices and media blend together. In addition to poetry, we can find not only oral performance, but also singing, dancing, videos, lighting...³ Over the years new *poete* have joined the group, and some have left it. How has the experience of working in a group changed, if you compare the Compagnia's first steps to how it works today?

ML: The Compagnia started as a moment of friendship. Candelaria and I did a poetry reading in Bolzano and were coming back home by train, when we asked ourselves whether it would be worth building a performance based on the writings – whether literary or not – of migrating women. Cristina Ali Farah, too, was thinking along these lines, and we thought initially that we would focus our research on a specific historical period. We then decided to focus instead on writings from the present, and to draw on the poetic materials of translingual writers. We did not have a specific idea of what would come out of this, we only wanted to do something together: the poetry and us. As far as publishing was concerned, there was a moment of stagnation. The same authors who had established themselves remained, stuck in a model of authorship imposed by the market. Narrative writing – especially for authors who were tied to big publishers and their editors – was heavily compromised. There was disappointment, linked mainly to the success of authors who were not always deserving, and creativity suffered. We were aware of these things, and remembered the words of my friend Dario Bellezza, who saw theatre as an extremely vital resource, which provides the possibility to overcome the limitations of publication and to reach the public directly.

3 *Acromazie* (2010); *Le altre* (2011); *Madrigne* (2011); *Novunque* (2012); *La casa fuori* (2017); *lezione-respirazione* (2022). More details on the performances can be found on the Compagnia's website <http://www.compagniadellepoete.com/>, last consulted October 26, 2022.

At the beginning of the Compagnia, we did not deploy any form of academic thinking, but simply the willingness to let poetry resonate freely, without filters or the influence of critics. The way we construct our scripts has changed in time. The poems included in *Madrigne* were taken from our previous poetry collections, our pre-Compagnia production. I have always loved theatre, maybe it is what I like writing the most. I therefore decided to put my theatrical leanings at the service of poetry. I used the poems by the poets that I had in my archive and started to write the first scripts. I soon realized that this was a task that I had to perform on my own, maybe even in an authoritarian manner. The poems were like tiles of a mosaic, and we needed a super-author who would organize them into a unity.

Compared to the beginning, we have progressively understood the importance of being a group of women. From *Madrigne* on, we have explored the poetic consequences of femininity. I like to remember that we owe the term *Madrigne* (which condenses in one word a variety of words linked to feminine roles) to Julio Monteiro Martins, who asked me to be his daughter Beatrice's "*madrigna*".

Over time, we have worked more and more on the presence of the body on stage and on the voice, reaching a more sophisticated expressivity, as well as greater security in communicating among ourselves. In fact, even outside our productions, for our books, we are increasingly used to seeking advice from each other.

GP: In this move between written text and performance, I find that reflecting on the performative aspect of being a writer today offers a crucial perspective. This can be more or less explicit. It is expected that there is some degree of performativity when any writer promotes his or her book, whether it is through a reading or a book launch, whether in a bookshop or in a university context. In the case of the Compagnia, there has been a decision to reclaim one's own voice in these public contexts by developing an artistic project that keeps the poets' artistic universe at its centre (Panzarella 2021). How important is it for a writer to have a "voice" beyond the written work, a voice that can accompany one's writing?

ML: The evolution of literary phenomena is often influenced by variables depending on factors “external” to writing. For example, for some publishers the choice to publish a volume of poetry is linked to the performative skills of its author, which they can monitor by checking Youtube. This system is heavily based on trivial market dynamics, the same ones that are pushing us into an abyss with no end in every aspect of our existence. I don’t know how we will be able to get back. In the context of the Compagnia, we simply try to provide a body – a feminine, caring, everyday body – to what we feel we live as poetry.

GP: When talking about migrant writing, Loredana Polezzi refers to self-translations as “non-linear forms of translation [...] – and perhaps these too are the norm, rather than the exception – where source and target text interact in more complex ways” (2021, p. 350). I propose to reread the work of the Compagnia delle poete as a self-translation practice: starting from the poetical practice that every *poeta* conducts independently, the group self-translates to create the performance of the Compagnia (Panzarella 2021). The element of “complexity” relies on intermediality (from writing to performance) and collaboration (from the poetical universe of each *poeta* to that of the group). How does the Compagnia explore translation?

ML: In the Compagnia, the relationship with the language of expression constantly evolves. At first we insisted on Italian, as Italian was the language that we shared and that we wanted to use to express ourselves. The latest project of the Austrian Forum, in which we took part with our new performance *lezione-respirazione* (2022), required a multilingual presence, so we were stimulated to turn to our mother tongues. But actually, even beyond *lezione-respirazione*, I had noticed that some of us over time had already gone back to other languages, opening the possibility of future translation. Another important element is that we have progressively started to translate each other. *Lezione-respirazione* has been translated into German by Eva and Barbara, into Spanish by Adriana, and by Brenda into English. This translating each other started individually. Brenda, for example, is my translator into English, Jaqueline and I translate Laure into Italian. Eva and Barbara have translated other poets together, as has Vera, into Portuguese. This started as

a service among each other, from which was born a section of the magazine *Specimen*, promoted by the Babel Festival⁴.

GP: A further phase of self-translation exists when the performance is translated into a physical object, whether it is a volume (*Madrigne, Acromanzie*) or a video. In a talk you gave you explained that publishing the work of the Compagnia or videos of live performances are not activities planned by the Compagnia, but projects that you carry out following invitations by academics. In any case, they are secondary to the performance itself, which can only exist when you are actually performing it (because of the importance of the contact established with an audience, and because every performance will diverge from the original script, depending on which *poeta* plays in it)⁵. The great advantage of these additional products is that they make the work of the poete accessible beyond the live performance. The distancing imposed by the recent lockdowns forced the Compagnia to redefine their performances without an audience. *Lezione-respirazione* was born contextually with its video version, which was created to be presented during events and competitions. To what extent was this choice due to the pandemic (many artists had to reinvent themselves because of the lockdown)? Or was it an evolution of how the Compagnia presents itself and produces art?

ML: In *lezione-respirazione*, we discovered something beautiful. We were coming – like everyone – from the experience of the pandemic. During lockdown, we could not meet and we had not been very much in touch. *Lezione-respirazione* was created following Barbara Pumhösel’s idea to take part in the “Internationale Literaturdialoge” competition – which we won, in the end. Barbara had the idea to use breathing as an overarching theme (as it encompasses environmental, philosophical, physical-medical and social themes). Breathing, as a topic, allowed us to keep a distance while

4 See for example “Compagnia delle poete translates Jean-Charles Vegliante” <http://www.specimen.press/articles/compagnia-delle-poete-translates-jean-charles-vegliante/>. *Specimen The Babel Review of Translations* can be accessed <http://www.specimen.press/>. Information on the Babel Festival can be found on <https://www.babelfestival.com/>, last consulted May 29 2022.

5 Round table at the event *Écrire entre les langues Scrivere tra le lingue* (Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2015).

touching on fundamental questions. Each of us wrote independently. The moment I received the texts, it was immediately clear that they seemed to be the result of a long period of cohabitation and reasoning together. They were linked to each other as if during those weeks we had been constantly in dialogue. This is because the link built over the years was still strong, even after months of distance. We were one orchestra, in which each of us had developed her own instrument. It was very beautiful, also from a human perspective, very touching.

GP: This mix of instruments concerns not only the voices of each *poeta*, but also the presence of several artistic practices that you use in your performances. The transmedial dimension (understood as a narrative that “manifest[s] itself] in different variants across multiple media” Armstrong, Patti 2020) is a constant in the artistic work of the Compagnia. How is it achieved?

ML: The idea of transmediality seems to have grown in the past few years, thanks to the use of new media. It’s as though the progressive, programmatic disappearance of “bodies” to the benefit of virtual reality was leading us to delegate communication to alternative instruments. The Compagnia’s interaction with multimedia languages is rather rudimentary. The first interaction with video took place with *Madrigne*. Artist Janine Von Thüngen edited short amateur videos of our domestic interiors, which became the scenography of the performance. In *Novunque*, we use an overhead projector from the ’80s to create shadow theatre. We are the ones who make the instrument work. *Lezione-respirazione* took the form of a video by Antonietta Dicatorato, where our voices, in ten different languages, are superimposed on abstract images. But most of our work, as I said, is linked to body expressivity, which centralises and monopolises the urgency of communication and makes it become poetry, sounding body.

GP: To conclude, in the current projects of the Compagnia you seem to be focusing on – and pushing forward – the concepts of translingualism and self-translation. Could you give us an example?

ML: We have come back to *La Casa Fuori*, which – because of its themes – lends itself to an artistic project that goes beyond

the members of the Compagnia only. We believe it has the potential to be brought around the world by recruiting local *poete* who wish to embark in this initiative. We ask them to perform their own poems around “home” in their own language and by heart, which is a distinctive element of the Compagnia’s performance. I put together the script in the same way as I do with the texts of the members of the Compagnia, in this case by accessing their English translations. In June 2022, there was a performance of *La casa fuori* in Kolkata, in India, at the *Kolkata Poetry Confluence* festival. It involved me with four local poets, each of them writing in a different language: five languages on stage, with English subtitles, video and scenography by Cesare Oliva, and traditional live music. It was a very ambitious project, and we only had three days to rehearse there, but I would call it exciting because of the dynamics created by an experience of this kind. We had started to record the first chats on Zoom and everything was documented, up to the final performance. We realised how poetry circulates beyond the language it is expressed in. We have added a new section to our website, called “Compagne nel mondo”, where we will host the bios of the poets that we work with. The product is meant to be the starting point of a documentary on the Compagnia by an Italian director, Antonietta Dicorato. But let’s speak about this later, when, hopefully, we will have the resources to make this dream come true...

Acknowledgements

We would like to thank Mary Jane Dempsey and Brenda Poster for their invaluable feedback on this interview.

Bibliography

- Armato, F.
2013 *Premiata Compagnia delle poete*, Cosmo Iannone Editore, Isernia.
- Armstrong, G., Patti, E.
2020 *Italian Studies and the Digital*, “Italian Studies” 75:2, pp. 194-208.

Lecomte, M.

- 2012 *For the Maintenance of Landscape*, edited by J. Bishop, B. Porster, Guernica, Toronto.
- 2016 *Al museo delle relazioni interrotte*, Como, LietoColle.
- 2018 *Di un poetico altrove: poesia transnazionale italoфона (1960–2016)*, Franco Cesati Editore, Florence.
- 2019 *Gli Spaesati / Les dépaysés*, VerbaVolant, Siracusa.
- 2020 *Nuda proprietate / Nuda proprietà*, edited by E. Macadan, Eikon, București.
- 2021 *Là où tu as ton corps / Là dove hai il corpo*, edited by R. Fratti, Alger, Apic.
- 2022 *Lettere da dove*, Latiano (BR), InternoPoesia.

Panzarella, G.

- 2021 *Narratives Beyond Books: Artistic Agency and Encounter With an Audience in the Work of the Compagnia delle poete and Gabriella Ghermandi*, “Forum for Modern Language Studies” 57:4, pp. 476–491.

Pisanelli, F., Toppan, L.

- 2019 *Confini di-versi: Frontiere, orizzonti e prospettive della poesia italo-фона contemporanea*, Florence University Press, Florence.

Polezzi, L.

- 2012 *Translation and Migration*, “Translation Studies” 5, pp. 345–56.

CONVERSAZIONE IN “DIFFERITA” SU POESIA DELLA/NELLA DIASPORA

Barbara Pumhösel – Franca Sinopoli

Barbara Pumhösel è nata nel 1959 a Neustift bei Scheibbs, in Austria. Vive in provincia di Firenze, a Rignano sull'Arno dove gestisce la biblioteca civica. Ha pubblicato nove raccolte di poesia, una ventina di libri per bambini e vinto vari premi letterari, tra cui il Premio Popoli in cammino 2007 per la raccolta di poesia inedita *Prugni* (Cosmo Iannone), il Fiorino d'Argento 2008 (Premio Firenze), nel 2011 il premio austriaco “Anerkennungspreis für Literatur des Landes Niederösterreich”, nel 2012 il Premio Pippi (Casalecchio di Reno) per *La voce della neve* e nel 2015 il premio di Arcipelago itaca per *In transitu*. Nel 2009 il suo intervento “La frontiera li attraversa: appunti sulla poesia transculturale austriaca” è stato pubblicato nel volume *I colori sotto la mia lingua* a cura di Eva-Maria Thüne e Simona Leonardi (Aracne, Roma). Nel 2010 è stata Poetry Fellow della Fondazione Bogliasco (Centro Studi Ligure, Genova) ed è socia dell'Associazione Italiana Scrittori per Ragazzi. Nel 2021 un suo progetto poetico sul respiro è stato tra i vincitori del bando “Internationale Literaturdialoge” della Sezione cultura del Ministero degli esteri austriaco con la Compagnia delle poete come partner. Nel 2022 è stata tra le vincitrici del Concorso letterario nazionale Giana Anguissola.

L'esergo da Ingeborg Bachmann con cui si apre il contributo di Barbara Pumhösel ci dice che è tutta una questione di lingua o di linguaggio. Ma cosa significa quel pronunciamento una volta letteralmente tradotto – cioè trasportato tale e quale e non linguisticamente adattato/ricreato in un contesto di scrittura italofono – ad apertura del discorso della poetessa sua conterranea ma anche nostra? Cosa ci sta suggerendo o in quale prospettiva vorrebbe essere inteso? A quale conversazione cioè ci invita? Abbiamo concordato con Pumhösel una forma di conversazione in “differita”, non una

intervista dunque ma un colloquio scandito dalla successione di tre fasi: la proposta del tema da trattare, lo scambio di testi costruiti e riassetati l'uno alla luce dell'altro, e infine la stesura presente, l'unica rimasta sulla carta ad inglobare le altre.

In questa conversazione differita Pumphösel ci guida, in una modalità molto personale e quasi intima, attraverso la lettura di autori diversi per cultura, lingua ed epoca, ma accomunati da esperienze di sradicamento e da traumi dovuti a guerre o a persecuzioni: Romain Gary, Dante, Italo Calvino, Miriam Cividalli, Anise Koltz, Nina Cassian, Leo Lionni, affiancandoli alla propria idea di poesia, intrecciandoli ai propri versi e lo fa procedendo per associazioni, in quanto autori/autrici da lei amati e prigionieri dell'onda lunga degli effetti della guerra o delle più disparate marginalizzazioni. In un tale apparente scivolamento da una poetica all'altra, emergono alcune costanti tematiche: l'identità europea, le migrazioni forzate, gli esili, le diaspore e il comune senso di appartenenza rimesso in crisi ripetutamente nel corso del Novecento e tuttora; memento forte e al contempo attuale è l'apertura sugli echi della guerra in Ucraina, a cui fa da contraltare la tragedia della Seconda Guerra Mondiale nell'opera di Romain Gary, al secolo Roman Kacew, scrittore francese di origine lituana (anche se Vilnius era russa nel 1914, anno della sua nascita), in particolare nel romanzo *Éducation européenne*, uscito nel 1945, ma pubblicato un anno prima in inglese come *Forest of Anger*.

Tutto ciò viene filtrato attraverso la domanda che è alla base di questa "conversazione" con l'autrice: cos'è la "creatività diasporica"? Essa è in questo caso e prima di tutto un attraversamento creativo delle diverse lingue che costellano l'esperienza di uno scrittore o di una scrittrice transnazionale e translingue, la cui poetica è il frutto maturo di un movimento migratorio, volontario o forzato che esso sia. Poi è la consapevolezza di condividere "una linea di confine interiorizzato", forse una frattura e le sue molteplici soluzioni di continuità, cercate e messe a fuoco nella scrittura per attestarne l'esistenza e superarne la pena. Nel caso di Pumphösel sembrerebbe quasi che la scrittura in generale sia il segno di un movimento di disappartenenza e di successiva riappropriazione, nel campo dell'immaginario, di qualcosa che

si è perduto per sempre, e al contempo traduzione di mondi diversi, che la poetica translingue tiene insieme grazie alla volontà di sanare la frattura esistenziale determinata dal passaggio tra lingue e culture diverse.

I “maestri” sono in questo caso delle guide e dei compagni di viaggio molto particolari, poiché essi assumono di volta in volta l’aspetto di libri, di autori, ma anche di creature non umane, “animali, vegetali, immaginarie”, per citare la stessa poetessa, con i quali intesse conversazioni e confronti e che animano non solo alcune sue raccolte di versi ma anche i libri per l’infanzia, un filone specifico della sua produzione. Il testo a cui qui ci volgiamo è in sostanza una riflessione sul fare poesia, ma anche sulla creatività in genere, sulla fortuna di chi può esercitarla concretamente nella scrittura letteraria e sulla sfortuna di chi può solo immaginarla poiché la propria esistenza è stata ed è vissuta in tutt’altre faccende, ma è proprio a costei (la contadina poeta analfabeta) che Pumphösel volge il suo sguardo e il suo verso, dandole l’ultima parola, poiché “tutto è questione di lingua” e la lingua interroga sé e il mondo. *Franca Sinopoli*

Alles ist eine Frage der Sprache
Ingeborg Bachmann

Mentre rifletto sul concetto della creatività diasporica, e sulle tante sfaccettature e implicazioni di ognuno dei due termini, nei pensieri si insinuano immagini di guerra. Siamo nella primavera del 2022. Mi viene in mente un libro che mi è capitato tra le mani in biblioteca quando cercavo altro: il titolo della prima traduzione in italiano è *Formiche a Stalingrado* (1946), di Romain Gary. Sappiamo che l’autore all’anagrafe si chiamava Romain Kacew, nato nel 1914 a Vilnius, città che è stata sotto dominio russo, polacco, tedesco, sovietico e infine dal 1991 capitale della Lituania. L’edizione originale francese esce nel 1945 con il titolo *Éducation européenne*: uno dei personaggi principali – lo studente partigiano e scrittore Dobranski – che aveva investito tutta la sua speranza in un futuro senza guerra, convinto che altro non poteva verificarsi dopo gli stenti, le esperienze nei boschi e nei nascon-

digli sottoterra, muore a guerra finita (o quasi). Aveva combattuto insieme a polacchi, ucraini, russi e partigiani dalle “cittadinanze mobili” e pensato la sua opera senza riuscire a finirla. Con lui muore la speranza nella pace – speranza tradita ed educazione non trasmessa, messaggio non ascoltato. A Janek, che ha quattordici anni quando si unisce al gruppo, viene affidato il compito di terminare l’opera che si sarebbe dovuta chiamare “Éducation européenne”: racconto e lezione assimilata in profondità attraverso esperienze di sofferenza e perdite, da comunicare al futuro come lezione di pace perenne.

Un libro quasi dimenticato e allo stesso tempo attualissimo, alla vista della situazione politica odierna. L’ho aperto, nonostante il suo aspetto dimesso e consumato, perché da sempre interessata alla scrittura di Gary, ma anche alle sue appartenenze multiple, al suo gioco con identità diverse e pseudonimi¹.

E associo, alla contrapposizione speranza/pace e partigiano morto, le molte guerre seguite, alcune senza attirare l’attenzione dei mass media, e quest’ultima più di settantacinque anni dopo, la distinzione oscena tra profughi e *profughi*. Accolti, intervistati e strumentalizzati nella loro disperazione alcuni, e altri, venendo da guerre e sciagure simili, criminalizzati, fermati e rimandati se non ignorati e abbandonati in situazioni di pericolo di vita. Chi aiuta gli uni è un eroe, chi aiuta gli altri viene denunciato.

I miei maestri, le mie maestre, cambiano, spariscono e tornano, vengono riscoperti. Può darsi che abbia letto con passione molti libri senza esserne stata influenzata. In mente sicuramente mi sono rimasti quelli con cui sentivo affinità maggiore, testi con cui continuavo a dialogare. Ma non mi sento in grado di fare paragoni con la poetica di altri autori o autrici – è difficile staccarsi dai propri testi e osservarli accanto ad altri, con uno sguardo equidistante. Nella maggior parte dei casi mi sembrerebbe anche pretenzioso. Preferisco parlare di alcune delle mie letture, di amori (anche passeggeri) e ammirazione per certi libri, del bisogno di averli vicini, eventualmente di qualche omaggio nascosto tra i miei testi. Esperienze di

1 Rivelati parzialmente soltanto *post mortem*.

vita, linguistiche e di lettura si accumulano, si stratificano, immagini germogliano tra versi soltanto immaginati, non ancora scritti.

Vivendo in Toscana non si può prescindere (per iniziare) da Dante. Anche lui, in fondo, era un autore translingue, scriveva in latino e in volgare, era uno scrittore in fuga e *on the road* – esule con l’eterna e vana speranza di poter ritornare. Non è facile nominare (*en passant*) un personaggio come lui, ma faccio un tentativo, tornando indietro al mio primo incontro con la *Divina Commedia*, alla facoltà di Italianistica a Vienna dove ho tentato di leggere alcuni Canti dell’*Inferno*, a voce alta e con grande slancio, sbagliando la maggior parte degli accenti e capendo poco. Naturalmente poi ce ne sono stati molti altri, di incontri: a Firenze e dintorno anche le pietre ci parlano di Dante.

(Firenze)

parcheggio e spengo i fari
 sopra le case ristagna il solito
 buio sporco non vedo gli uccelli
 migratori tacciono l’orizzonte
 per le troppe onde per i flash e fulmini
 pubblicitari il platano dice: “esci
 di giorno, non privare la pelle della
 fotosintesi” e Dante era già lontano
 quando scrisse del cadere e salire
 delle stelle, qui all’angolo con via
 Centostelle è nata Margherita Hack
 e in collina dall’altra parte del fiume
 studiavano da sempre gli astri senza
 quegli intralci luminosi di oggi
 noi siamo abituate al firmamento
 disastro, al nostro disastro interno
 e lo neghiamo, speriamo
 che si faccia cielo all’improvviso
 e l’Arno è qui, vicino, e ci acquieta (Pumhösel 2021).

Il verso di Dante a cui accenno (*Inferno* VII, 98) viene citato spesso. Nella mia immaginazione si è incontrato in un unico quadro con l’abitazione di Galileo Galilei e la strada in cui nacque Margherita Hack. Firenze è il luogo comune, condiviso, il nesso, ma Dante,

quando ne parla, è costretto a guardare le stelle da altri luoghi, come noi oggi, a causa dell'inquinamento luminoso. E si associa un verso di una poeta poco conosciuta, Miriam Cividalli², che – bambina ebrea nascosta nella campagna toscana – scrive che nonostante persecuzione, paura e bombe non si ricorda un cielo luminoso come quelli durante l'oscuramento.

Un altro verso su cui ho cominciato a riflettere anni fa quando mia figlia leggeva l'*Inferno* al liceo, è il seguente: “che, non men che saver, dubbiar m'aggrata” (*Inferno* XI, 93). Una lezione sull'importanza del dubbio, in un unico endecasillabo. Questo “dubbiar”, ci spinge a scavare, a non accettare un'unica verità (dovuta a mancanza di orizzonti allargati o intenzioni interessate). È lezione e conforto, un'iniezione di fiducia per chi ha poche certezze. La bellezza poi, del dubbio, quando abbiamo accanto (come Dante) un grande maestro, o una grande maestra, con cui approfondire questi dubbi. Non è possibile fare arte senza dubitare, non è possibile scrivere. Ogni frase, ogni verso, è il risultato di una scelta. La certezza va raggiunta, mentre la “sicurezza” oggi è una parola abusata, piegata, strumentalizzata e allontanata dal suo peso semantico. In nome della sicurezza sono aumentati i giri di filo spinato intorno all'Europa, annegate persone nel Mediterraneo, morte nei lager libici.

Dall'*Inferno* di Dante passo a *Il paradiso brucia e altre poesie* di Anise Koltz³. La poeta lussemburghese aveva scritto in tedesco alla morte del marito, poi ha cambiato lingua e continuato in francese. Ho usato i suoi versi nei miei laboratori quando cercavo testi brevi, come scolpiti, metapoetici: “Dépassant le mur du son/ je me libère de toute mesure/ la voix perd la parole/” (2001, p. 35).

In modo simile mi colpiscono le poesie di Nina Cassian: “Da questa matita si diparte una strada di grafite/ e sulla strada passeg-

2 Nata nel 1931 a Ferrara, vive a Firenze e ha scritto raccolte di poesia e prosa.

3 Koltz, nata Blanpain nel 1928 (Koltz è il suo cognome da sposata), è considerata la maggiore poetessa lussemburghese. Ha scritto in tedesco fino al 1971, anno della morte del marito: da quel momento, per una precisa scelta, l'autrice scrive solo ed esclusivamente in francese. Il marito è stato prigioniero nei campi nazisti, e per tutta la vita ne ha subito le conseguenze.

gia una lettera, come un cane, / ed ecco una parola come una città abitata/ dove forse arriverò domani//” (2013, p. 21).

Ci sono molti autori e autrici contemporanei che scrivono attraversando le lingue. E qualche volta hanno dietro a sé anni di viaggio, di difficoltà, di campi di profughi, di smistamento. Mi sono sempre sentita a disagio – per questa ragione – se non in colpa, quando qualcuno usava la parola “migrazione” riferita ai miei spostamenti. Certo, ho cambiato paese e lingua, ne ho sentito la fatica a volte, e la consapevolezza dei vuoti, dei tasselli mancanti, da una parte e dall’altra. Ma rimane il fatto che semplicemente un giorno ho preso un treno. Non sono stata costretta ad abbandonare una lingua o lasciarne indietro un’altra. Non mi è stato vietato l’uso della lingua madre, e quando mi serviva, avevo sempre un pezzo di carta e una matita a disposizione. E scrivendo non rischiavo altro che la scoperta, può darsi, di qualche disequilibrio mio interiore, di qualche consapevolezza in più.

Forse con qualcuno di loro condivido una linea di confine interiorizzato, un procedere, talvolta, con un piede di qua e uno di là: percepire gli stereotipi da una parte e dall’altra, saperli anticipare ogni tanto, abbracciare con lo sguardo un mondo e semplicemente girandosi di 180 gradi, un altro. Un mio poema scritto in tedesco, *Die Distanz der Ufer*, nei suoi riferimenti etimologici, rimanda alla traduzione; “übersetzen” è anche il verbo che si usava per il tragitto di una zattera (o di un traghetto) da una riva all’altra e sulla traduzione riflette qualche mio testo italiano:

(still life)

sulla tela
di una natura morta
ho trovato
un’alzavola ancora viva
con lo specchio delle ali
intatto e adagio e attenta
l’ho portata
in salvo verso un’altra
lingua (2016, p. 23).

Necrologio per una zanzara

L'ho ammazzata io.
 Era tanto che mi tormentava.
 Aveva preso di mira
 le mie caviglie ed io
 ero un facile bersaglio
 finché – sbaglio fatale –
 non si è posata sulla “Sera
 d’Inverno” di Puškin
 che tenevo aperta
 per rinfrescare un poco
 con turbini di neve e bufera
 la notte afosa di questo
 spietato agosto fiorentino.
 È morta tra l’originale
 e la traduzione a fronte.
 Una bella fine –
 che altro si può dire? (2008, p. 90).

Necrologio per una zanzara parla di traduzione, ma allo stesso tempo è una piccola sintesi autobiografica, che parla di origini, amori letterari, luoghi del presente e, nascosto tra le righe, non nominato, di un personaggio letterario e reale⁴, analfabeta e personaggio de *La voce della neve* (2013b), un mio romanzo per ragazzi.

Autori e autrici, poeti e poete hanno da sempre narrato la diaspora, sia quella ebraica, somala, nordafricana in generale, kurda o armena, palestinese. Hanno raccontato attraversamenti, passaggi geografici e linguistici, persecuzioni, esclusioni e accoglienze. Leggendoli mi sento trascinata all’interno del loro mondo, della creazione letteraria. Anche quando un autore, un’autrice non parla di esperienze autobiografiche, quando si allontana geograficamente dalla propria regione natia e si immerge e crea un mondo nuovo, possibile, si porta dietro un bagaglio di esperienze e incontri particolare e unico. L’autore di romanzi gialli, Qiu Xiaolong, dice in un’intervista:

4 Arina Rodionovna, San Pietroburgo 1758 – 1828, bambinaia (njanja) del poeta russo Alexander Puškin.

Sono un romanziere *accidentale* che scrive sulla Cina in lingua inglese. Accidentale in quanto durante la repressione di Tiananmen nel 1989 il governo cinese mise al bando una mia raccolta di poesie e mi fece scrivere in un'altra lingua, in un altro paese, e in un altro genere. [...] Sono stato educato come poeta, piuttosto che come romanziere, o tanto meno come un autore di *crime* in lingua non nativa, ma è ironico che questi svantaggi a volte si trasformino, almeno in parte o in modo imprevisto, in vantaggi in questa era globalizzata (2016).

Leggiamo libri, testi poetici, saggi, qualche riga di biografia dell'autore o dell'autrice, e li mettiamo in un cassetto, per semplificare, per andare avanti, mentre il vissuto di chi leggiamo di solito è più complesso di quanto immaginiamo. Anche il grande Puškin aveva origini africane.

Le mie prime e più costanti maestre, però, sono state le creature che mi circondavano nell'infanzia, creature viventi di vario tipo, non umane, animali, vegetali, immaginarie.

Nata in una casa con pochi libri, ricordo pomeriggi interi trascorsi in mezzo a un prato o ai margini di un bosco a fare ritratti alle piante. Sono ancora incapace di strappare un'erba spontanea da un vaso o da un'aiuola. Il mio quaderno dei disegni di allora si chiamava “Diario botanico” nome che mi aveva suggerito l'insegnante delle elementari che ho cercata anni dopo – troppo tardi – e non ho potuto fare altro che dedicarle una poesia (2016, p. 53). Il quaderno è finito in soffitta, con quelli dei miei fratelli, e poi alla carta da riciclare. Mi sarebbe piaciuto ritrovarlo, ma rimangono solo delle immagini, io seduta tra l'erba alta, ad altezza d'occhio con le infiorescenze di alcune piante, e la passione per le matite colorate. Due miei libri per l'infanzia parlano specificamente del bosco; *La volpe, il picchio e la bambina* (2017a) è uscito ed è stato stampato a Firenze (a km zero) su carta ecologica, *O Menino e o Cipó* (2017b), invece, è stato pubblicato in Brasile. Alice Loda, docente all'University of Technology di Sydney, ha dedicato una parte del suo libro *The Translingual Verse. Migration, Rhythm, and Resistance in Contemporary Italophone Poetry* ai testi di *Prugni* – raccolta che dedica varie sillogi al mondo vegetale – parlando di ecofemminismo ed *ecopoetics* (Loda 2021, pp. 83-116).

Dieci anni dopo *prugni*, nel 2019 è uscito un mio libro dal titolo *Ungras im Paradies* [Erbacce in paradiso].

Forse sono stati quei riferimenti alla botanica, nascosti e no, presenti ovunque, nell'opera e nella biografia, che mi hanno fatto avvicinare a un altro autore italiano che è praticamente cresciuto nei giardini botanici, Italo Calvino. Non è uno scrittore translingue, anche se nato a Cuba (per ragioni "botaniche" dei genitori), ma transitava attraverso categorie non sempre considerate letterarie, come quella dell'*Oulipo* (*Ouvroir de Littérature Potentielle*, almeno alla nascita del gruppo, che creava ponti verso la matematica e la musica). Parlando di creatività diasporica, facendo salti nel tempo e nello spazio, mi viene in mente Leonardo Fibonacci⁵ che – destinato dal padre a fare il mercante – ha traghettato i numeri cosiddetti arabi (anche se nei paesi arabi sono arrivati dall'India) insieme allo zero – dall'arabo *zefiro* – nel mondo occidentale e ha cambiato davvero il futuro del mondo, viaggiando attraverso il Mediterraneo e le sue lingue e facendo viaggiare i numeri e le storie.

Tornando a Calvino, ho inserito un piccolo omaggio nella storia per bambini *Scappi chi può. La seconda storia dell'orchestrosauro*, di prossima uscita. Si tratta di un racconto che parla dei suoni della natura, della musica prima della scoperta o dell'invenzione della musica. È una piccola storia avventurosa per primi lettori, ma sotto la superficie vuole essere una propedeutica, o forse una riflessione giocosa, sul ritmo, il suono e il potere della musica.

Costruire versi implica una componente ludica, anche quando si tratta di composizioni estremamente codificate e rappresentazioni di realtà brutali o destini crudeli. Non esiste gioco senza regole e chi vuole trasgredire le deve conoscere. Ricordo lo stupore, l'ammirazione quando ho scoperto i libri di Leo Lionni⁶, scrittore, scultore, designer statunitense di origine olandese, artista nella cui opera la componente ludica è un tratto distintivo. Giocando si sposta tra parola e immagine, tra colori che prendono forme attraverso lo strappo e consigli dei bambini che ha di fronte. Nonostante il nome italiano si tratta di un artista migrante, appartenente, a modo suo, alla diaspora

5 Leonardo Pisano detto il Fibonacci, dal latino "*filius Bonaccii*" (figlio di Bonaccio), matematico, nato a Pisa nel 1170 circa.

6 Nato ad Amsterdam nel 1910 e morto a Radda in Chianti nel 1999. Nel 1925 si trasferisce in Italia, a Genova, si iscrive all'università e inizia a dipingere, ma nel 1938 deve ripartire con la famiglia, a causa delle leggi razziali – recandosi prima a Philadelphia, poi a New York. Nel 1960 torna in Italia.

ebraica. Le molte letture dei suoi libri, a voce alta, nelle biblioteche e davanti a gruppi numerosi di bambini, si sono depositate e mescolate nelle mie orecchie. Il suo libro più famoso, grande capolavoro dell’essenzialità, equilibrio tra forma, colore e contenuto dal titolo *Piccolo Blu e Piccolo giallo* (1959) è stato inserito di recente in una lista di libri per bambini proibiti e accusati di trattare “argomenti che non devono essere affrontati dalla scuola”⁷. E per completare il cerchio ricordo qui, per il piacere di farlo, la sua *Botanica parallela* (1976).

Negli ultimi anni penso sempre più spesso ai tanti libri che rimarranno sconosciuti perché non pubblicati, soltanto presenti come un’opera definita nella mente di un autore, di un’autrice che non ha avuto accesso agli strumenti del mestiere, non ha potuto imparare a scrivere o non è arrivata all’età per poterlo fare. Si può pensare, correggere, rifinire un libro nella testa, ma non lo si può trasmettere ai posteri, quando non è scritto.

Per una poetessa analfabeta

Ora nella vecchiaia
 la tensione dei versi
 rinchiusi tra le pareti delle ossa
 aumenta. Il foglio bianco
 è una calamita. È viva l’immagine
 delle lettere tracciate una vita fa.
 Ma il lapis si spezza
 nella stretta delle dita gonfie.
 Non obbediscono.
 Altri erano i compiti
 delle figlie dei contadini
 e la scrittura per secoli
 un privilegio di pochi.
 È nitida la poesia
 nello steccato della memoria.
 Ci rimarrà ancora per un poco
 poi se ne andrà insieme a lei (2008, p. 101).

Barbara Pumhösel

7 Nel 2015, dall’allora sindaco di Venezia Luigi Brugnaro, perché accusato di essere portatore di “ideologia gender”.

Bibliografia

- Cassian, N.
2013 *C'è modo e modo di sparire*, a cura di O. Fatica, trad. di A. N. Bernacchia, Adelphi, Milano.
- Gary, R.
1946 *Formiche a Stalingrado*, trad. di A. Dabini, Mondadori, Milano.
- Koltz, A.
2001 *Il paradiso brucia e altre poesie*, trad. di E. Pecora, Empiria, Roma.
- Lionni, L.
1960 *Piccolo blu e Piccolo giallo*, trad. it., Emme Edizioni, Milano.
1976 *Botanica parallela*, Adelphi, Milano.
- Loda, A.
2021 *The Translingual Verse. Migration, Rhythm, and Resistance in Contemporary Italophone Poetry*, Legenda, Oxford.
- Pumhösel, B.
2008 *Prugni*, Cosmo Iannone, Isernia.
2009 *Gedankenflussabwärts. Erlaufgedichte*, Edition Thurnhof, Horn.
2013a *L'orchestrosauro*, Giunti Junior, Firenze.
2013b *La voce della neve*, Rizzoli, Milano.
2013c *Dammar*, Literaturedition Niederösterreich St. Pölten
2013d *Parklücken*, Verlag Berger, Horn.
2016 *In transitu*, Arcipelago Itaca, Osimo.
2017a *La volpe, il picchio e la bambina*, Terra Nuova edizioni, Firenze.
2017b *O Menino e o Cipó*, Editora Espiral, Recife.
2019a *Die Distanz der Ufer. Langgedicht*, Limbus, Innsbruck.
2019b *Ungras im Paradies. Gedichte*, Thurnhof, Horn.
2019c *Ausgewählte Lyrik. Podium Porträt*, Podiumliteratur, Wien.
2021 *Un confine in comune*, Ensemble, Roma.
2023 *Scappi chi può. La seconda storia dell'orchestrosauro*, Giunti, Firenze.
- Xiaolong, Q.
2016 *Un'intervista con Qiu Xiaolong*, a cura di G. Iannone, <https://liberidiscrivere.com/2016/03/30/un-intervista-con-qi-xiaolong/>, ultimo accesso 18 agosto 2022.

UN PONTE SONORO
TRA ALBANIA E ITALIA
Jonida Prifti in conversazione
con Francesca Medaglia

La migrazione è un tema particolarmente complicato di cui occuparsi a livello accademico, perché è necessario evitare ogni tipo di generalizzazione. Infatti, per ogni popolo e per ogni essere umano la partenza assume significati diversi in relazione al periodo storico, ai mutamenti climatici, all'età, al sesso, allo stato sociale della persona e anche in relazione alla motivazione che c'è dietro alla scelta di allontanarsi dal paese in cui si è nati. Per alcuni è motivo di crescita, una sorta di viaggio di formazione, per altri è violenza, allontanamento forzato che ha conseguenze indelebili a livello esistenziale.

È chiaro che, in ogni caso, la condizione di migrante influenza profondamente chi la vive su molteplici livelli: sociale, culturale e, nell'immediato, linguistico. Del resto, come sostiene Édouard Glissant “lo scrittore contemporaneo, lo scrittore moderno non è monolingue, anche se conosce una sola lingua, perché scrive in presenza di tutte le lingue” (Glissant 1998, p. 27). Ciò è ancora più vero quando ci troviamo davanti a un'opera di una donna sospesa linguisticamente tra Italia e Albania. Tale è proprio il caso di un'artista che della migrazione – consapevolmente o meno – ha fatto spesso il suo *focus* primario, ovvero Jonida Prifti. Prifti, che ha certamente un ampio seguito tra gli intellettuali e i colleghi, è quello che ormai, nella nostra contemporaneità, si definisce come un “personaggio di nicchia”: ancora non conosciuta dal grande pubblico e dalla massa, è molto apprezzata dagli “addetti ai lavori”; per tale ragione è bene fornire qualche notazione biobibliografica, al fine di spiegare il suo orientamento ed evidenziare i *topoi* principali e ricorrenti del suo lavoro.

Prifti è più di una poetessa che scrive in doppia lingua, infatti è anche *vocalist*, *performer* e traduttrice dall'albanese all'italiano e viceversa. È nata nel 1982 a Berat (Albania) ed è successivamente

emigrata a Roma, nel 2001, dove tuttora risiede stabilmente. Qui, presso l'Università "La Sapienza" di Roma, nel 2010 si è laureata con una tesi magistrale sulla poesia di Patrizia Vicinelli, che è stata poi pubblicata in e-book dalla casa editrice Onyx, nel 2014. A partire dal 2008, anno di esordio con *Cengel* – versi di Prifti, con variazioni di Tommaso Ottonieri e acquerelli di Cosimo Budetta, pubblicato dal laboratorio Ogoopogo – ha pubblicato numerose raccolte poetiche e non solo; in tal senso, basti ricordare: *Non voglio partorire un corpo di plastica* (Alfabeta2, 2010); *Ajenk* (Transeuropa, 2011); *Rivestrane* (Selva, 2017a); *Oriane* – libro d'Arte in collaborazione con Cristina Piciacchia (HD Edizioni, 2017b); *Stazione degli occhi* (Kurumuny ed., 2021).

Tutta la sua produzione artistica ha come *fil rouge* la commistione linguistica tra la sua lingua madre, ovvero l'albanese, e la lingua d'adozione, quella italiana: in ognuna delle sue opere, infatti, è presente la ricerca e la valorizzazione della differenza sonora, lessicale e grafico-visuale tra i due idiomi. In particolare, il suo audio-libro bilingue *Ajenk* – forse la sua opera più conosciuta e acclamata – è un palese esempio dei due modi complementari e differenti di vedere le due lingue che abitano i pensieri di Prifti e la sua visione della realtà come artista e che rappresentano due culture, quella albanese e quella italiana, che spesso nei suoi testi, attraverso una raffinata ricerca linguistico-poetica, si incontrano e si scontrano, riuscendo allo stesso tempo a integrarsi a vicenda.

Nelle sue opere, la dimensione di un'identità-ponte tra Albania e Italia, che costituisce il tessuto testuale di molti lavori di Prifti, conduce ad individuare tutte le fratture identitarie e stilistiche che caratterizzano la sua scrittura, soprattutto degli esordi. In questo senso, l'esperienza migratoria di Prifti si può definire come *in-between*, caratterizzata da una condizione di attraversamento e luogo sospeso. La sua scrittura mette in discussione, infatti, le identità individuali e collettive, che devono essere rinegoziate a ogni passo e a ogni parola: un *in-between* come attraversamento che mette in relazione e separa allo stesso tempo. Caratteristica dei testi poetici di Prifti è, dunque, la presenza di una lingua frammentata e frantumata, che è funzionale alla rappresentazione di una identità rizomatica sospesa tra due mondi: i suoi testi coincidono con un percorso verso l'auto-

consapevolezza, sia come donna migrante che come artista, proprio lì dove l'emigrazione potenzialmente potrebbe prospettare “rischi di sradicamento, isolamento e marginalità” (Decimo 2005, p. 9).

Dalle sue raccolte poetiche e sonore emerge una parola che si trasforma e si contamina e che, nella sua durezza e nella sua trasparenza, diviene il riflesso e la manifestazione dello spaesamento e dell'ibrido: sembra non essere presente l'ansia della significazione, la cui assenza lascia affiorare una poesia ambigua sia per la lingua utilizzata che per la forma e le tematiche. L'ambiguità linguistica, ma anche per l'appunto tematica, diviene una delle caratteristiche del suo lavoro artistico, che spesso manifesta la volontà di non essere fissato una volta per tutte, ma di riuscire a rappresentare il movimento fluido del mondo odierno.

A tal proposito, nel 2008, con l'espansione dei suoi interessi poetici verso la poesia sonora, Prifti ha fondato, insieme al musicista Stefano Di Trapani, il duo “Acchiappashpirt”: l'intenzione è quella di mescolare musica contemporanea e poesia d'avanguardia, tanto che dal 2010 hanno organizzato annualmente a Roma il minifestival internazionale di poesia sonora “Poesia Carnosa”. Oltre a ciò, sta portando avanti altri tre progetti, profondamente connessi con la dimensione musicale: “Jona” (solo piano series); “JA” (con la musicista Andrea Noce) e “Alfabeti Barbarici” (con l'esperta di culture arabe Donatella Della Ratta alias Lulu Shamiyya). La sua passione per la sonorità in relazione con le parole è anche dimostrata dal fatto che, tra il 2012 e il 2015, è stata voce solista nella band “Shesh”, arrivando a pubblicare poi nel 2015 l'album *Halo* (Filibusta Records). Inoltre, dal 2016 al 2019 ha fatto parte del duo “Opa Opa (Invasioni Balcaniche)” insieme alla musicista serba Iva Stanisic, pubblicando nel 2018 l'album *Buongiorno Italia* (Filibusta Records).

Oltre ai numerosi contributi poetici, sonori e musicali Prifti ha, inoltre, recentemente scritto anche un romanzo dal titolo *Iperdenti*, pubblicato a puntate sul sito web “Droga Magazine” da aprile 2020 a settembre 2021: in questo caso, il racconto diviene lo specchio del rifiuto dell'artista a muoversi all'interno di una prospettiva totalizzante e universale, facendo diventare la narrazione lo strumento più adatto ad indagare la realtà circostante, che appare come deforme.

Iperdenti è ambientato all'interno di un centro scommesse in prossimità delle borgate periferiche di Roma Est e il titolo allude a un gioco virtuale, nel quale vengono risucchiati l'uno dopo l'altro i diversi personaggi, Tean, Aida, Juri e Tim, i quali tuttavia non sono consapevoli di essere intrappolati in quel gioco, al cui interno accadono fatti apparentemente incomprensibili. In quella realtà "alternativa" si sviluppa, infatti, la misura stessa della tridimensionalità, che le è connaturata, con l'intento di pervenire alla comprensione di altre dimensioni: mondi filiformi, in grado di generare altre realtà, tutte però ugualmente distorte. Così, nei pensieri e nelle azioni, i personaggi saltano da uno stato di coscienza e da una dimensione all'altra, senza rispetto alcuno delle regole temporali: il presente nel quale i personaggi vivono o credono di vivere viene proiettato verso una deriva onirica e spietatamente surreale. Tutto ciò, fin dall'apparato strutturale della narrazione, sottende una critica alla società contemporanea per come essa si presenta nelle sue derivazioni più marcatamente ciniche e indifferenti: si tratta, infatti, di un romanzo "ciclico" – come lo definisce l'autrice (2020-2021: online) – che nella sua struttura riproduce le "gabbie virtuali" che sono parte della condizione odierna.

Parallelamente alle raccolte poetiche bilingui e all'interesse per l'ambito musicale e sonoro, nonché alle recenti aperture verso la narrazione romanzesca, Jonida Prifti è stata ospite a diversi Congressi e seminari sulla poesia e sulla letteratura, tra cui: "Indagini e letture. Gruppo 63" e "Poesia e reti sociali nell'era digitale" (entrambi presso l'Università "La Sapienza" di Roma, rispettivamente nel 2013 e 2018); "Le giornate di Studio sulla rottura del linguaggio sulla scena italiana dagli anni '60 ad oggi" (Università di Tolosa Jean Jaurès, 2015) e, infine, "Patrizia Vicinelli. La poesia e l'azione" (Università IUAV, Venezia, 2018). Prifti ha anche partecipato a numerosi festival di poesia sia in Italia, che all'estero tra cui: "Generazione Y" (Maxxi, Roma), "Poetitaly" (Roma), "Colour Out Of Space" e "Secret Anarchy Garden" (Gran Bretagna), "Mediterranea 18 Young Artists Biennale" (Albania) e "I quattro elementi" (Istituto Italiano di Cultura, Madrid).

Recentemente Prifti ha cantato e musicato il brano *Vala* per il nuovo album del duo rock progressive "Albergo Intergalattico

Spaziale”, con la postproduzione di Terra di Benedetto. Inoltre, nell’autunno 2021 ha partecipato alla mostra di arte contemporanea intitolata *There is no place like home/Rome*, svoltasi per settantadue ore consecutive nella ex-fabbrica del Chinotto Neri: il suo intervento poetico si situava all’interno dell’esposizione di Donatella Spaziani e la mostra era a cura di Giuliana Benassi. A cura di quest’ultima e di Valentino Catricalà è stato anche l’evento *Taverna*, presso lo spazio d’arte contemporanea “Spazio Taverna”, gestito da Ludovico Pratesi e Marco Bassan, cui Prifti ha partecipato con una *performance* poetica. Infine, a novembre 2021, ha partecipato a *InQuiete*, per la sezione “Eccentriche” a cura di Sara De Simone.

Inquadrata, seppur brevemente, la figura poliedrica di Prifti è ora possibile comprenderne la complessità e la ricercatezza, soprattutto in relazione al suo ultimo progetto, “Nido”, prima di rivolgerle qualche domanda per approfondire la sua figura di artista e migrante, concentrando l’attenzione in particolare su ciò che è al centro della sua produzione, ovvero l’instancabile ricerca linguistica a cavallo tra Albania e Italia, manifestazione del suo essere una poetessa-artista della migrazione.

“Nido” è l’ultimo progetto musicale-poetico solista di Prifti, che già con il suo nome rappresenta il luogo dove suono e parola si annidano: da qui nasce il poemetto *Carnica*, che prende nome dalle Alpi Carniche, territorio in cui le “Portatrici Carniche” si recavano per portare viveri e munizioni ai soldati italiani durante la Prima Guerra Mondiale. In particolare, i testi che compongono il poemetto sono ispirati dalla figura di una di queste donne “rivoluzionarie”, Maria Plozner Mentil, l’unica che morì per un colpo esplosivo da un cecchino austriaco il 15 febbraio 1916. In questo poemetto il lemma “carnica” è portatore di un polisenso fortemente voluto e cercato da Prifti: da un lato, infatti, indica il luogo dove si svolgono le vicende della guerra, dall’altro lato indica la “carne” stessa che queste donne decidevano di sacrificare. “La Portatrice Carnica” porta, dunque, viveri ai soldati, ma al contempo rappresenta, metaforicamente, la stessa “carne da macello” – come si legge nel poemetto stesso – che porta sulle proprie spalle il dramma dei soldati.

La cifra stilistica di quest'artista così particolare è una voce costruita, dunque, da frantumi di scrittura e brani stranianti, da una lingua costantemente in bilico tra due lingue, con cui si rivolge al tema dell'emigrazione e, più in generale, della "resistenza", all'interno di prove artistiche che nel corso del tempo tendono a divenire sempre più corali e collaborative. La ricerca della Relazione – intesa nel senso glissantiano del termine (Glissant 1998, p.26) – sembra, dunque, divenire il fulcro del suo lavoro di introspezione e indagine. In tal senso, sembrerebbe valere per la scrittura di Prifti quanto affermato da Glissant in merito all'impossibilità di definire l'identità come assoluto, in quanto:

La verità è che non è più possibile definire l'identità come assoluto, perché "la nozione di essere e dell'assoluto dell'essere è legata alla nozione di identità come 'radice unica' e dell'esclusività dell'identità e che se si concepisce un'identità rizoma, cioè radice che si intreccia con altre radici, allora ciò che diventa importante non è tanto una pretesa assolutezza di ogni radice, ma il modo, la maniera in cui entra in contatto con le altre radici: la Relazione. Oggi una poetica della Relazione mi sembra più evidente e più avvincente di una poetica dell'essere" (Glissant 1998, p.26).

Con il passare del tempo, le opere di Prifti, sia quelle poetiche che quelle sonore e, più in generale, quelle musicali, si muovono da una dimensione individuale verso una più marcatamente corale, in cui si amplifica una mescolanza tra la voce narrante e quelle narrate – basti pensare, in particolare, a *Carnica*: qui la voce di Prifti si rende necessaria per consentire alle "portatrici carniche" di esprimere tutta la loro sofferenza e, al tempo stesso, la loro forza.

In tal senso, la coralità e la molteplicità di focalizzazioni vengono ad essere una marca caratteristica dell'afflato artistico di Prifti, in quanto i suoi scritti veicolano spesso storie multiple di mondi sospesi, cosmologie aperte e voci che si sovrappongono. Di conseguenza, in quanto epicentro del meticcio e della mescolanza, le sue opere giungono ad oltrepassare la barriera tra denotazione e connotazione, che sorreggeva la macchina referenziale della tradizione letteraria precedente, rivolgendosi con sempre maggiore interesse alla poesia sonora e alla musica: risulta necessaria la com-

presenza di più livelli, in quanto solo questo rende possibile esprimere completamente la propria complessità. Allora è qui che voce e musica si mescolano, rendendo più completa Prifti dal punto di vista artistico, ma anche come donna e come migrante.

Evidenziati i nuclei principali di questa figura di artista migrante così complessa e poliedrica è ora possibile rivolgerle qualche domanda per approfondire ulteriormente alcuni aspetti del suo lavoro e metterne in risalto altri.

Francesca Medaglia (FM): Quale è la motivazione che l'ha spinta ad iniziare a scrivere e che continua a spingerla ancora oggi?

Jonida Prifti (JP): Ho iniziato a scrivere nel 1997, all'età di quindici anni, in un periodo molto impegnativo della mia vita. In quell'anno c'era la guerra civile e il caos regnava in tutto il paese. Poco dopo la fine della guerra, mia madre è emigrata in Italia e mi sono trovata a occuparmi improvvisamente della casa, del mio fratello piccolo e di mio padre. Mio padre in quel periodo era molto impegnato per il suo ruolo di Preside nella scuola superiore dove, tra l'altro, ero iscritta anche io e, con tutti i casini che succedevano, tra scioperi e varie proteste, in quel periodo riusciva a malapena a mangiare. Mia sorella maggiore si era trasferita a Tirana per conseguire la laurea all'Università di "Lingue Straniere" e mi aiutava come poteva. Non avevo molto tempo a disposizione, tra lo studio e il resto, mi sentivo esplodere. L'unico momento rilassante era la sera, all'ascolto di un programma radiofonico dove vi era una specie di concorso poetico con dei premi popolari tipo tre pacchi di "Lory Caffè" per il primo classificato, due pacchi per il secondo e uno per il terzo. In quel momento mi sono detta "Provo a scrivere, magari vinco". Riempii un quaderno con molte poesie. Tutte avevano più o meno la tematica della guerra e dell'emigrazione. Mandai una poesia in radio e aspettai con ansia il giorno dopo. Mi sintonizzai e con grande stupore e un po' di commozione scoprii di essere la seconda classificata. Non sapevo con chi condividere quel momento e mi sono messa a saltare in stanza come una matta, a sussurrare i versi per non svegliare mio fratello. Da quel momento non ho più smesso di scrivere e penso che la motivazione principale, oltre il riconoscimento sociale, fosse la solitu-

dine. Oggi la scrittura per me è come il pane quotidiano, qualcosa di cui non posso fare a meno.

FM: Come vive la sua identità di donna e artista migrante?

JP: La mia identità è in continuo mutamento. Non mi sono mai trovata comoda con le definizioni o le forme prestabilite che spesso associamo all'identità. Non mi considero nemmeno una "artista migrante" proprio perché questo limita e delimita la creatività. Sin da quando sono in Italia ho evitato in tutti i modi di aderire a collettivi o antologie prevalentemente per donne migranti perché la mia ricerca andava oltre i sentimenti che accomunano tutte queste donne. Ho letto varie antologie e tutte le poetesse, chi più chi meno, hanno come tema principale la distanza dal proprio paese, la mancanza dello stesso, il distacco dai parenti, il processo di integrazione, ecc. Ecco io non mi sentivo e non mi sento di raccontare questo, almeno non in quella forma lì. Cerco di utilizzare la mia lingua madre in poesia per rompere le pareti del passato che purtroppo il tempo erige. Infatti, il mio approccio all'albanese inizialmente, dopo qualche anno che ero in Italia, è stato molto di getto, a petto crudo, senza alcun desiderio di legarci un senso, semplicemente di petto, seguito da vocalizzi e "declamazioni" infantili. Nel 2008, insieme al musicista, artista e amico (ora marito) Stefano Di Trapani ho formato il duo di poesia sonora "Acchiappashpirt". In questa formula/unione ho avuto modo di dare maggiore sfogo a questa modalità di essere "donna migrante" mescolando le due lingue in un *nonsense* che si amalgamava con i suoni ed effetti sonori di Stefano per dialogare con una forma paranormale di lingua.

FM: Si sente portatrice di un messaggio veicolato tramite la sua scrittura? Se sì, quale è e come dovrebbe essere recepito?

JP: Penso di scrivere principalmente senza pensare al messaggio da trasmettere, ma poi ovviamente lo vedo passare attraverso il susseguirsi delle immagini. In genere non riesco a esplicitare il messaggio alla gente quando me lo chiede, perché vengo spesso trascinata da altre rive dell'immaginazione e da dati reali che magari in quel momento catturano la mia attenzione, oppure che assumono forme che abbracciano l'effimero, l'attimo che fugge: fermare quel battito

di ciglia per cristallizzare l'immagine che poi diventa messaggio a seconda di chi legge.

FM: Sente di appartenere più al suo luogo d'origine o al luogo di emigrazione? O sente piuttosto che la sua identità è sospesa tra i due mondi?

JP: Mi sento più una cittadina dell'universo piuttosto che di un luogo specifico. Dopo venti anni di residenza a Roma, sento che il mio corpo non è più scisso come lo sentivo qualche anno fa, ma più un flusso di acque torbide che fluiscono multiformi dentro di me sotto una pelle che brucia dal desiderio di catturare il momento che fugge.

FM: Quanta importanza ha la ricerca linguistica all'interno dei suoi lavori?

JP: Ha un'importanza enorme. Essendo bilingue, non posso esimermi dal contrapporre le basi grammaticali delle due lingue. L'albanese e l'italiano sono molto diverse e la mia ricerca pone le fondamenta, oltre che sulla giustapposizione sonora, anche sulle possibilità di significato e significante che entrambe offrono. Quando scrivo in albanese mi concentro di più su immagini definite, utilizzando un vocabolario semplice ma con una articolazione di un discorso complesso, capace di evocare elementi contraddittori con una carica espressiva diretta. Con l'italiano mi capita di cercare le parole adatte per la realizzazione di un discorso poetico, nel tentativo di affiancare il ritmo del verso al gioco della forma metrica scelta, sfruttando il ricco vocabolario che questa lingua offre (l'albanese è povero di vocabolario).

FM: Perché ha scelto di concentrarsi soprattutto sulla poesia sonora? Cosa rappresenta per lei l'unione di parole e suoni?

JP: La poesia sonora mi permette di mettere in pratica ed esibire la carica espressiva della poesia, non solo attraverso la voce e il suono ma con l'intero corpo, ascoltando le pulsazioni che esso emette, fissando dei punti precisi nell'ambiente, entrando in trance.

Il suono e gli effetti sonori che Stefano esprime con i suoi strumenti musicali elettronici, scelti appositamente per interpretare un definito sentire, o una evocazione di una esposizione di un senso di un verso, vanno poi a interagire con il ritmo della parola, che durante questo processo cambia spesso forma per diventare qualcos'altro. Questa impossibilità di fissare la sonorità di una determinata ricerca poetica rende l'operato inafferrabile. Il tema del progetto "Acchiappashirt" ovvero "Acchiappanima", che abbiamo fondato con Stefano nel 2008, è la comunicazione come tramite per il paranormale, in una lotta interminabile senza esito per la supremazia tra strumento musicale e voce, in cui l'uno altera e comanda l'altro e viceversa per far emergere l'utopia del controllo e l'impossibilità della definizione fissa. Il fatto di tentare una connessione con una dimensione altra permette di raccontare il legame tra suono e parola in una chiave sperimentale, come se venissimo "posseduti" da ciò che questa unione evoca. A volte i testi vengono creati durante le prove per poi essere ulteriormente sottoposti a cambiamenti strutturali durante l'esecuzione. Altre volte invece sono testi già scritti e immaginati per essere eseguiti in un determinato modo, ma non è detto che nella realizzazione non cambino forma.

Ricordo che quando ero piccola davo una particolare attenzione ai suoni delle parole. Prima di addormentarmi inventavo canzoni e le cantavo sussurrandole per non dar fastidio a mia sorella. Continuavo ad abbassare la voce pian piano fino ad addormentarmi.

FM: Come e perché nascono il suo ultimo progetto "Nido" e il relativo poemetto *Carnica*?

JP: Il progetto "Nido" nasce alla fine del 2020, ma maturava dentro di me già da tempo. "Nido", oltre a essere il diminutivo del mio nome al maschile, assume anche un altro significato: il nido come luogo dove covare le proprie creazioni. La nascita di questo progetto coincide con la venuta al mondo di mio figlio Arion, fonte di ispirazione profonda.

Dopo varie collaborazioni e progetti musicali terminati e messi alle spalle ho deciso di creare un mio progetto solista, suonando alcuni strumenti finalizzati soprattutto alla resa vocale, tranne qualche synth

ritmico. L'idea è quella di immergere la voce sulla musica per lasciarmi andare al viaggio ipnotico del suono. *Carnica* è il titolo del poemetto che ho scritto alla fine del 2019. In quel periodo avevo chiuso il progetto musicale elettro pop/turbo folk "Opa Opa" con la musicista serba Iva Stanisic, dopo tre anni di lavoro intenso e vari tour. Con Iva, tra varie collaborazioni con diverse registe e registi, avevamo partecipato anche al film-documentario *Linfa* di Carlotta Cerquetti, che è incentrato sulla scena musicale *underground* femminile di Roma Est; questa partecipazione ci aveva dato una certa notorietà. Infatti, la decisione di chiudere il progetto è stata ardua, ma necessaria.

In quei tre anni avevo un po' lasciato da parte la poesia e appena ho riacquisito il tempo perduto mi sono messa subito a scrivere questo poemetto. L'idea è nata per caso durante un soggiorno a Sabaudia, durante il quale ho potuto ammirare un monumento dedicato alle "Portatrici Carniche", in particolar modo alla figura di Maria Plozner Mentil, l'unica a morire. Mi ha subito affascinato la storia di queste donne che portavano munizioni, viveri e vettovaglie ai soldati italiani, mettendo a rischio la loro vita per poche lire. Il poemetto è in endecasillabi e settenari. Durante l'esecuzione, questa forma metrica mi obbliga a rispettare il fluire dei versi e non altero l'ordine, giocando di più con le dinamiche della voce. Il progetto sarebbe quello di registrare un album e pubblicarlo in vinile. A febbraio 2022 ci sarà una pubblicazione in cassetta del live che ho fatto al locale *underground* "Fanfulla" gestito da Emmanuel Bonetti – alias Manù –, il quale dirige l'etichetta "My Own Private Records", la stessa che sponsorizzerà l'album poetico/musicale *Carnica*.

Dalle risposte di Prifti a queste sette domande, che hanno l'intento di approfondire alcuni aspetti del suo lavoro già in parte evidenziati all'inizio di questo contributo, emerge con chiarezza quanto fin dall'inizio la scrittura sia stata per lei un rifugio e una salvezza, nel momento più buio della solitudine e dell'iniziale esperienza migratoria. Il caos e la guerra hanno costretto la famiglia Prifti a rivolgersi verso un luogo più sicuro, ma al contempo l'Italia inizialmente per l'artista è stato un paese di isolamento e incertezza. Attraverso la scrittura, però, Prifti è riuscita ad affrontare e, successivamente, a

elaborare quell'incertezza tipica della condizione migrante e dello spaesamento che spesso all'inizio ne consegue.

La migrazione, in questo senso, non è stata – almeno non all'inizio – un volontario viaggio di formazione, ma ha implicato una forte difficoltà, dovuta alla sensazione di solitudine e iper-pressione: la giovane artista si sentiva schiacciata dal peso delle responsabilità e del cambiamento; in questo caso, solo la scrittura ha “alleggerito” la situazione, consentendo a Prifti da un lato di sfogarsi e dall'altro di indagare se stessa. In realtà, però, Prifti nell'analisi della sua identità non sente di potersi definire come “artista migrante”, in quanto avverte tale condizione come vincolante e auto-limitante; solo sentendosi libera di non definirsi, attraverso la poesia sonora e il *nonsense*, ritorna alle radici linguistiche albanesi da un lato e riflette sulla sonorità della lingua del paese ospitante dall'altro: il suo processo di riflessione sulla sua esperienza migratoria non viene posto volutamente al centro della sua poetica a priori, ma emerge potente in un percorso a ritroso.

Se inizialmente l'artista avvertiva il suo corpo come scisso tra la madre terra e il nuovo paese, dopo anni di migrazione, ma soprattutto di riflessione, non è più così: l'artista sembra aver raggiunto una condizione per cui non è più vincolata a un luogo geografico preciso, bensì la sua identità rimane sospesa tra il qui e l'altrove, in una prospettiva continua di mescolamento e inglobamento di nuove realtà. Proprio questa sospensione fluida e fortemente voluta, che pone Prifti a cavallo tra due mondi, la conduce a una profonda riflessione linguistica che permea tutti i suoi testi, in relazione alle possibilità che significante e significato offrono emergendo dalla contrapposizione delle due diverse lingue che le appartengono: dalla risposta dell'artista alla quinta domanda, emerge la considerazione che le due lingue risultano funzionali a modi diversi di operare con i suoni e con la scrittura e che, anzi, prevedono procedimenti opposti.

A ciò si aggiunge la necessità di esprimere il proprio sentire non solo attraverso le parole, ma attraverso i suoni e le pulsazioni del corpo e della lingua: con i suoni l'artista, che spesso collabora con il marito Stefano o con altri musicisti, piega il significante, aprendolo a nuovi significati che il ritmo impone. La lingua che permea le opere di Prifti non è né l'albanese, né l'italiano, ma è una “sovralingua”

ritmica e fluida che le contiene entrambe. Ciò che la musicalità e la poesia sonora consentono a Prifti e agli artisti con cui collabora è la connessione con un altrove incontaminato e mutevole, che scardina ogni fissità: strumento e voce lottano tra loro per raggiungere una sorta di supremazia in cui uno modifica l'altro in un incessante scambio di focalizzazioni, che non fanno altro che moltiplicarsi. Prifti, con le sue prove artistiche della maturità, tenta dunque la connessione ad una dimensione che va oltre il reale, per cercare di raccontare il legame nascosto e profondo che esiste tra parola e suono: i suoi testi, come afferma lei stessa nella risposta alla sesta domanda, anche se già scritti spesso subiscono cambiamenti dovuti alla realizzazione "live". Cambiamenti che non sono casuali, ma cercati.

La fluidità diviene allora la marca principale della sua ricerca come artista che pone in relazione parola e suono, facendosi ponte tra il qui e l'altrove. Prifti, affrontando gli effetti dell'ampliamento del flusso transnazionale, è portata a una scrittura frammentata, caratterizzata da un lingua a suo modo "ibrida", l'unica in grado di consentire la rappresentazione e la ricerca di strutture identitarie più flessibili, adatte al mondo contemporaneo. L'artista rifiuta, dunque, di muoversi all'interno di una prospettiva monolitica e fissata una volta per tutte: dal suo punto di vista, la poesia – sonora o meno – diventa una possibilità di dislocare e indagare la fluidità del reale che la circonda.

Bibliografia

- Decimo F.,
2005 *Quando emigrano le donne. Percorsi e reti femminili della mobilità transnazionale*, Il Mulino, Bologna.
- Glissant, É.
1998 *Poetica del diverso*, trad. di F. Neri, Meltemi, Roma.
- Prifti J.,
2008 *Çengel*, Ogopogo, Agromonte Magnano.
2011 *Ajenk*, Transeuropa Edizioni, Massa.
2014 *Patrizia Vicinelli. La poesia e l'azione*, Onyx, Roma.
2017a *Rivestrane*, Selva, Padova.
2017b *Oriane – Libro d'Arte*, in collaborazione con C. Piciacchia, HD Edizioni, Roma.

- 2020-2021. *Iperdenti*, in “Droga Magazine”, <https://www.drogamagazine.com/category/pillola-onirica/>, ultimo accesso 18 agosto 2022.
2021. *Stazione degli occhi, O del corpo che si sottrae*, Poesie in albanese di Jonida Prifti. Racconti di Donatella della Ratta, Kurumuny, Lecce.

Album musicali e poesia sonora

- Acchiappashpirt, *Sonete të turpshme* – cd/netrelease, Ozky sound, Topolò 2012, <https://archive.org/details/oz059>
- La Luna nel cervello* – cd, Keen zine, Roma, 2013.
- Re* – netrelease, Selva Elettrica, Roma 2014, <https://selvaelettrica.bandcamp.com/album/sel-73-re>
- Flutura* – tape, My Dance the Skull, Roma 2015, <http://www.mydancetheskull.com/catalogue/vs23-acchiappashpirt-2/>
- Muta* – release, Ozky sound, Topolò 2017, <https://archive.org/details/oz105>
- Strangerivers* – cd, Filibusta Records, Roma 2017, <https://www.deezer.com/it/album/43704341>
- Tola* – tape, Canti Magnetici, s.l. 2017, <https://cantimagnetici.bandcamp.com/album/tola>
- Generata* – release, Upitup Records, Liverpool 2018, <http://www.upitup.com/releases/upfree71>
- Sangue Macchiato*, Baby Yoga Records, s.l. 2018, <https://babyyoga.bigcartel.com/product/acchiappashpirt-sangue-macchiato-gjak-i-ndotur-by004-cas-sette-ltd-ed>
- Liri SM*, Canti Magnetici, s.l. 2019, <https://cantimagnetici.bandcamp.com/album/liri-sm>
- Click Remover* – release/zine, Misto Mame, Torino, 2019, <https://mistomame.bandcamp.com/album/click-remover>
- Rrafsh* – release, Turgid animal records, Bologna 2020, <https://turgidanimalrecordsitaliandivision.bandcamp.com/album/rrafsh>
- J A, *Enter J A* – vinile, Rubber 006, s.l. 2019, <https://rubber-den Haag.bandcamp.com/album/enter-ja>
- Jona, *Liberpiano* – release, Selva Elettrica, s.l. 2018, <https://selvaelettrica.bandcamp.com/album/sel-97-liberpiano> (online, ultimo accesso 18 agosto 2022).
- I. Lluka, J. Prifti, *Res*, My ozky sound, s.l. 2014, <https://archive.org/details/oz085>
- Opa Opa (Invasioni Balcaniche), *Buongiorno Italia* – release cd, Filibusta Records, Roma 2018, <https://open.spotify.com/album/3u9Jx64XVJpr-mzbHMqrtJy>
- Shesh, *Halo* – cd, Filibusta Records, Roma 2015, <https://www.rockit.it/shesh/biografia>

DIVERSA E BASTA

Anilda Ibrahimi in conversazione con Rosanna Morace

Anilda Ibrahimi, nata a Valona nel 1972, si è laureata in Lettere Moderne all'Università di Tirana, per poi trasferirsi in Svizzera e quindi a Roma, dove risiede dal 1997 e dove è stata consulente per il Consiglio Italiano per i Rifugiati fino al 2003. Nel 1996 ha vinto a Losanna il primo premio per la poesia albanese contemporanea, ma il successo letterario è arrivato con i romanzi in lingua italiana, tutti pubblicati per Einaudi.

Rosso come una sposa (2008, vincitore di 104 premi, tra cui il Corrado Alvaro e il Giuseppe Antonio Arena) è una saga familiare e corale al femminile che attraversa quasi un secolo di storia albanese, dai primi del Novecento fino al socialismo reale e all'epoca della migrazione albanese, dopo la caduta del blocco sovietico. Segue, l'anno successivo, *L'amore e gli stracci del tempo*, vincitore del premio Paraloup-Nuto Revelli, di cui sono stati opzionati i diritti cinematografici. Nel romanzo, le tragedie della guerra nel Kosovo e dei Balcani dilaniati dai nazionalismi si incarnano in una promessa d'amore, che il tempo ridurrà a brandelli. Una promessa, la *besa*, è anche al centro dei successivi romanzi: in *Non c'è dolcezza* (2012) distruggerà la vita di due amiche, legate e allontanate da un figlio comune; in *Il tuo nome è una promessa* (2017) la *besa* data da Re Zog salverà, invece, la vita della piccola Abigail Rosen e di tutti gli ebrei protetti dal popolo albanese durante le persecuzioni fasciste e naziste. Con questo romanzo Anilda Ibrahimi si aggiudicherà, tra gli altri, l'importante premio Rapallo-Carige. L'ultimo libro, *Volevo essere Madame Bovary* (2022), affronta con una scrittura lieve e sarcastica il passaggio dal patriarcato al socialismo reale, nell'Albania della dittatura, delineando una possente figura femminile che sovverte dall'interno le contraddizioni di due popoli e due culture.

Rosanna Morace (RM): Cara Anilda, eccoci ancora insieme a discutere di creatività e diaspora, di lingue e di immaginari che si intersecano e si sovrappongono, di potenzialità espressive e narrative che nascono da una privazione. Questo, per me, è molto evidente quando leggo i tuoi romanzi, tanto che intravedo una linea evolutiva, che parte da *Rosso come una sposa*, il tuo primo romanzo pubblicato per Einaudi nel 2008, e arriva all'ultimo, fresco di stampa, *Volevo essere Madame Bovary*.

Ma quando faccio affermazioni di questo tipo penso sempre a una frase che Vincenzo Cerami pronunciò nel bel mezzo di una presentazione di un suo libro: "È bello sentir presentare i propri romanzi, perché voi critici vedete sempre oltre. Pare incredibile che ci abbia messo dentro tante cose!". Una frase ancipite che mi vale da monito, perché mai vorrei sovrappormi a te. Quindi, innanzi tutto, ti chiedo: trovi appropriato il termine diaspora per la tua esperienza? E per la migrazione albanese in Italia?

Anilda Ibrahimi (AI): Sono molto attenta alle parole e quindi parto dall'etimologia del termine diaspora, che arriva dal greco ed indica la dispersione di un popolo. Per eccellenza riguarda il popolo ebraico e il concetto è definitivo, mentre quando si usa per altri popoli o gruppi etnici risulta un termine ambiguo, la difficoltà sta in una netta distinzione tra migrazione e diaspora. Prendendo come criterio un grande disastro che causa la dispersione collettiva come gli ebrei o gli armeni, lo escluderei per gli albanesi. Sconvolgimenti politici come quelli che ha vissuto l'Albania dopo la caduta del muro di Berlino hanno toccato tutti gli ex paesi del blocco socialista e non si tratta di una dispersione forzata.

Ai tempi d'oggi tanti pensano che ci sono anche altri fattori per definire una diaspora, ad esempio la memoria collettiva che cerca di ricostruire e trasmettere, anche in forma orale, i fatti storici che hanno causato la dispersione, per lasciare un'eredità culturale; e qui, oltre gli ebrei e gli armeni, possiamo parlare di altri popoli, come i palestinesi e i curdi. Nelle comunità albanesi non esiste questo fenomeno. Un'altra cosa che potrebbe definire diaspora un gruppo etnico è la volontà di salvaguardare la propria identità e diventare un gruppo minoritario, abbiamo gli esempi delle comunità indiane

e cinesi, mentre negli albanesi questa volontà non è mai esistita e si tratta di una integrazione diversa. Come vedi, il mio punto di vista esclude una diaspora albanese, parliamo semplicemente di migrazione. Mi aggrappo invece alla parola privazione che sta all'inizio della domanda: penso che se non fossi privata della terra natia sicuramente avrei scritto altre storie.

RM: E sono felice tu lo faccia: credo, infatti, che qualsiasi sia la condizione che determina la migrazione, la privazione sia il minimo comun denominatore. Allontanarsi dalla propria madre-terra e dalla propria madrelingua comporta la perdita di una parte di sé, più o meno inevitabile. Questo mi è parso un sentimento abbastanza diffuso negli autori translingue: non solo in chi è stato esiliato o costretto a fuggire, ma anche in chi ha scelto liberamente e consapevolmente di andar via, perché nel proprio Paese si sentiva soffocare, o non riusciva più a vivere, al punto di avvertire il proprio luogo natio come una matrigna. Tu hai provato questo sentimento di privazione, magari non subito, ma nel tempo? E poi (mi rendo conto solo ora che non te l'ho mai chiesto, e forse non l'ho mai letto in altre interviste), perché sei andata via dall'Albania?

AI: Io me ne andai via appena laureata nel 1994, posso dire che in quegli anni andavano via tutti. Ed è anche naturale, eravamo un popolo che aveva vissuto chiuso senza sapere cosa c'era nel mondo grande là fuori e aveva la possibilità per la prima volta di varcare i confini. Prima ho detto che avrei scritto sicuramente altre storie diverse senza la necessità di ricostruire quella rottura, ma prendendo in prestito le parole di Agota Kristof: “la cosa certa è che avrei scritto, in qualsiasi posto, in qualsiasi lingua” (Kristof 2011, p. 38).

RM: E veniamo ora alla domanda che sto procrastinando, ma è centrale: credi che la tua creatività narrativa sia dipesa, in parte, da questo distacco fisico e linguistico? Nel tuo ultimo romanzo accenni a questo, durante il dialogo che farà innamorare Hera di quello che diverrà suo marito. Lei gli confessa che la memoria l'affligge, perché “vivendo in uno spazio tra due lingue, due identità, la memoria si trasforma, si ridefinisce continuamente” e rischia di non cogliere l'essenza di nessuna delle due culture. Stefano le suggerisce di abbandonarsi a questo divenire, usandolo per “modellare la tua vita di

qui. / Hera sorseggia assorta, poi dice: / – Una memoria che non è più scrigno di qualcosa, ma motore di produzione” (Ibrahimi 2022, pp. 157-158)

La tua memoria è divenuta motore di produzione? E qual è il rapporto tra allontanamento, memoria, distacco e commozione? Perché l’Albania è in tutti i tuoi romanzi, anzi è una protagonista. Ma se avessi continuato a vivere lì, credi avresti potuto narrarla, e in che modi?

AI: La mia creatività non è dipesa in alcun modo dal distacco, caso mai il distacco riguarda il modo di narrare, che sarebbe stato diverso senza alcun dubbio. Partiamo dalla parola linguaggio e non dalla lingua. Mi associo fortemente a Herta Muller, “la patria è il linguaggio e vi è solamente là dove è possibile una comunicazione libera tra eguali” (Muller 2009, ebook). Mi spiego meglio: la mia narrativa in madre lingua sarebbe stata una cosa totalmente diversa e non per il fattore linguistico, ma per il linguaggio che mi ha dato l’italiano. Durante una dittatura avviene una cosa fondamentale, l’impoverimento e la deformazione della lingua, nulla è naturale, le parole precipitano e diventano razzionate, ostili alla vita a causa delle perversioni appunto delle dittature. Sono nata e cresciuta in piena dittatura e se avessi iniziato a scrivere in quella lingua il mio linguaggio sarebbe stato quello che mi era stato imposto, avrei nominato e descritto il mondo tramite ciò che conoscevo sin da bambina. Non avrei avuto una seconda possibilità perché è impossibile imparare un nuovo linguaggio nella lingua nella quale sei nata.

Per quanto riguarda la memoria come motore di produzione, è un discorso che riguarda il lavoro di una videoartista (Hera, il personaggio di *Volevo essere Madame Bovary* è una video artista), Angela Melitopoulos, sul rapporto migrazione/mobilità, sulla memoria e sulla narrazione. Posso citare un altro artista, Chris Marker, che nel documentario *Sans Soleil* dice, “Non ricordiamo, riscriviamo la memoria”. Questo mi riguarda anche se in una forma diversa di narrazione. La memoria diventa un archivio ma non immutabile, non come collezione di dati ma materiale in divenire, emancipata dal discorso egemonico, aperta alle interpretazioni e costruita altrove in interazione con il nuovo luogo.

RM: Rosso come una sposa è un romanzo che amo moltissimo per il tono epico e tragico che lo caratterizza, per il ritmo affabulatorio che conserva tutto il sapore di storie tramandate da donna a donna, venate di leggenda e saperi antichi, accompagnate dal ritmo sempre uguale di gesti che hanno cementato tradizioni e culture, e che stanno scomparendo. Ecco perché il libro si chiude con Dora che cerca di salvare l'odore delle mele cotogne, nella cassapanca che porta con sé, ritrovando attraverso quell'odore il contatto con la nonna-Saba, e dunque con l'Albania. In quell'odore c'è tutto il romanzo: e non parlo solo del significato profondo, parlo anche del tono narrativo, che tu hai condensato splendidamente in una metafora-aneddoto, quando mi hai raccontato che hai scritto *Rosso come una sposa* perché avresti voluto narrare quelle storie a tua figlia, mentre insieme impastavate i dolci. E siccome lei non ne ha voglia, hai preferito scrivere.

Il tono “epico-tragico” di *Rosso come una sposa* mi pare asciugato in *Volevo essere Madame Bovary*. È stato un percorso progressivo, affinatosi di romanzo in romanzo, durante il quale hai acquisito una levità che prima era sommersa, a dispetto dell'ironia sempre presente (ma meno acuminata). E forse lo noti, tra le righe, anche tu nel tuo ultimo romanzo, dove compare questo dialogo:

– Ho viaggiato e parlato con persone da tutto il mondo, molti hanno vissuto dittature ben peggiori della vostra. Donne che vengono da società patriarcali ancora più rigide, ma nessuno ha il vostro senso della tragedia [...].

– Forse è la lingua che ci rende così, – riflette Hera. (Ibrahimi 2022, p, 117)

Perché l'albanese è una lingua tragica? E come hai convissuto e convivi con questo “sentimento del tragico” che, attraverso la lingua, diviene culturale o – forse – addirittura ermeneutico?

AI: Rosso come una sposa era un romanzo diverso, abbracciava quattro generazioni e cento anni di storia o quasi. Anche lì, man mano che si avvicinava l'ultima generazione il tono diventava progressivamente più lieve e più ironico. Credo che il tono asciutto e, più che l'ironia un certo sarcasmo, si avvicini di più al mio modo

di narrare. La lingua albanese è una lingua retorica, questo fatto riguarda tutte le piccole lingue che sono sopravvissute a tante invasioni e in qualche modo rivendicano i torti della grande storia in ogni forma di racconto.

In quanto alla sua tragicità, la letteratura albanese è nata e si è sviluppata come una letteratura di eroi. L'epos albanese, cioè le canzoni tradizionali dell'eroico ciclo che si tramandava oralmente nelle generazioni dai rapsodi, racconta l'eroismo come l'unico modo di pensare, di agire, è al centro di tutti i valori e gli eroi compiono imprese impossibili per difendersi dai nemici.

RM: Volevo essere Madame Bovary è anche un romanzo in cui sembra quasi tu abbia voluto "chiudere i conti" con l'Albania, o per lo meno con quegli aspetti che già in *Rosso come una sposa* avvertivi come claustrofobici e tarpanti. Anzi sembra che tu abbia voluto colmare alcune lacune di *Rosso come una sposa*. Ad esempio, quella sul buio periodo della dittatura, che si celava dietro Clementina, la madre di Dora: una donna narrata per riflesso.

Se la dittatura è spesso stata presente nella tua narrativa, in quest'ultimo romanzo diviene il perno della lacerazione di Hera. Molto intensi sono, ad esempio, sia il momento in cui Hera decide di rimanere fuori dal Museo, vicino alle gigantesche statue di Enver Hoxa, Lenin e Stalin, mentre Skerd entra; sia quando la voce del dittatore risuona per le stanze e nella mente della protagonista, come se fosse il bassofondo non solo della sua vita passata, ma anche dei suoi fantasmi presenti.

AI: Clementina rappresentava la generazione del silenzio, ed era narrata, sì, per riflesso. Nell'ultimo romanzo invece viene fuori di più, soprattutto per le sue paure costanti verso la figlia. Quel silenzio si rompe in rapporto alla sua certezza che in una dittatura se non fili dritto fai una brutta fine, una sorta di rassegnazione ed anche protezione per il destino di Hera. In questo romanzo tutto sommato m'interessava la donna nel socialismo reale, il loro quotidiano nel processo della creazione dell'uomo nuovo, e come la donna è diventata l'uomo nuovo anche fisicamente. Ho contestualizzato più volte: se per la generazione di sua nonna i comunisti erano

stati una salvezza, a lei questa emancipazione stava stretta. Volevo narrare come il patriarcato tradizionale fu sostituito dal patriarcato socialista, dove la donna lavorava quanto l'uomo fuori casa ma il lavoro di cura, cioè i figli e la famiglia, rimaneva sempre a carico suo, subendo così un doppio sfruttamento. C'è un momento di commozione quando lei ascolta la voce di Enver Hoxha. Lui faceva parte della sua vita ma lei non può parlarne serenamente senza che sembri che faccia l'apologia del comunismo. C'è una narrazione che vuole noi ex bambini delle dittature come sofferiti e traumatizzati. È sbagliata, i bambini in ogni dittatura sono un bene prezioso e crescere traumatizzati è contro l'interesse della dittatura stessa, la sua sopravvivenza del domani dipende da loro, quindi l'indottrinamento avviene in modo subdolo, docile, giorno dopo giorno, mettendoli al centro e facendoli sentire amati, devono credere che sono gli unici bambini felici al mondo e sono in un contesto molto protetto e non violento. Vivi una realtà di finzione in una sorta di Truman Show, ma la tua realtà in quel momento è quella e non hai modo di verificare la sua autenticità.

RM: Il capitolo a cui accennavo prima mi pare sia centrale nel romanzo, anche perché, con la consueta ironia tagliente e intelligente che ti contraddistingue (ma che di questo romanzo è davvero la cifra), alludi al fatto che i monumenti dei dittatori sono ora stati sostituiti dalla statua di Hillary Clinton. Il capitolo si intitola, infatti, "Statue vecchie e statue nuove". Ed è un tema ricorrente, in varie forme. Quasi sul finire del romanzo, ad esempio, Hera ricorda le file esasperanti della sua infanzia, "per accaparrarsi i beni di prima necessità": una privazione che l'ha segnata per sempre e che si riflette sul suo modo di essere: artista elegantissima, curatissima, sognatrice – da cui il titolo: *Volevo essere Madame Bovary*. Ma quest'ironia cela un discorso serissimo. Tanto che Stefano, il marito, le risponde sarcastico: "Rivivi le stesse dinamiche del tuo passato, solo che fai le code per una dittatura diversa" (Ibrahimi 2022, pp. 189-190).

AI: Hera non se le ricorda nemmeno quelle file, almeno non come un elemento di sofferenza o stenti, ma descrive con ironia come definirebbero le donne radical chic degli ambienti che frequenta una come lei, vanitosa, amante di oggetti di lusso, ossessionata dalla bellezza. Ogni capitolo ha una cifra in apparenza leggera ma che

cela temi molto seri. Come il femminismo odierno ad esempio, che la vedrebbe come una vittima del patriarcato mentre lei in ogni caso rimane una rivoluzionaria in tutte le tappe della sua vita, in ogni caso non si accontenta mai e lotta per avere ciò che desidera.

RM: Ti faccio una domanda secca: credi che avere vissuto una dittatura ti permetta di avere una vista più affinata per mettere a fuoco i controsensi della democrazia, o addirittura le derive autoritarie di un sistema che si professa democratico? Insomma: lo sguardo multiplo e diasporico può essere anche uno strumento di svelamento?

AI: Sicuramente sì, la parola dittatura oggi si usa con molta leggerezza, si definisce una dittatura addirittura lo Stato che cerca di far fronte ad una pandemia. Penso che le democrazie occidentali siano in crisi, per la prima volta dalla fine della seconda guerra mondiale. Il capitalismo democratico ha creato prosperità e crescita insieme ai diritti sociali e civili. Invece in questo momento il socialismo è morto e anche il liberalismo è in grande sofferenza. Basta dire che una democrazia che non risponde più ai bisogni degli elettori, a lungo andare, diventa una non democrazia.

RM: Prendo un ultimo spunto dal capitolo sulle statue vecchie e nuove. Davanti all'entusiasmo di Skerd, eccitato dal fatto che Tirana si trovi su tutte le guide turistiche, mentre prima era appena un villaggio, Hera risponde sprezzante e irritata: "Una volta almeno c'era diversità architettonica: l'epoca ottomana, quella fascista e quella sovietica. Ora hanno risolto ogni problema: nessuna identità" (Ibrahimi 2022, p. 133). Credi che questa privazione di identità si stia riflettendo anche sul romanzo? Ed è possibile, secondo te, sottrarsi alla pressione uniformante della globalizzazione, sia dal punto di vista identitario che narrativo? Hera, che nel romanzo è un'artista, mi pare compia una scelta precisa. È anche la tua scelta?

AI: La città e il suo sviluppo architettonico sono il paradigma del cambiamento, la sua identità anche in passato era compromessa, vi sono i passaggi della storia del paese, tutte le dominazioni che ci sono state. Ma almeno c'era un lato positivo, quei passaggi avevano il pregio di raccontare la sua storia nei secoli. Invece ora

la globalizzazione spazza via tutto e rende tutti uguali in nome di un'uguaglianza che non esiste, peraltro. L'uniformità del momento fa parte di un contesto più grande che è la società liquida e che si rispecchia anche nell'identità culturale. Come aveva previsto Bauman, in questa liquidità c'è una fluidificazione a cui ogni realtà è sottoposta e qualsiasi entità passa dallo stato solido a quello liquido perdendo la sua definizione. Penso che le identità singolari e culturali siano in crisi e hanno creato senza dubbio rapporti basati sull'inferiorità e superiorità tra popoli e culture. Ci si può sottrarre al meccanismo nel processo narrativo? In queste condizioni è molto difficile perché in fondo l'identità personale, del narratore nel nostro caso, si costruisce e si sviluppa dentro una cultura, non è una cosa che ci è stata data alla nostra nascita ma il risultato di una storia personale costruita dall'interazione con l'ambiente, dai modelli culturali, dalle esperienze di vita. Penso che sia importante rielaborare il nuovo mondo all'interno del proprio contesto culturale, rimanere legati alla tradizione con la memoria scritta e orale e sviluppare una capacità selettiva senza per forza enfatizzare l'identità etnica.

RM: La compresenza di più culture, in Albania, è stato sempre un tema portante nei tuoi romanzi. Ed è ugualmente nodale in tutti gli autori della migrazione balcanica, soprattutto della ex-Jugoslavia, che hanno vissuto in modo atroce la distruzione del proprio Paese per il risorgere di nazionalismi etnici prima inesistenti. E quando dico "distruzione" non alludo solo alla divisione fisica e politica, ma alla disintegrazione dell'identità culturale, religiosa, linguistica che si era costruita in secoli e secoli di pacifica convivenza, e anzi era andata ben oltre: lo scambio reciproco sembrava aver dato vita ad una società "multietnica", diremmo oggi. Ma allora, forse, non c'era nemmeno bisogno di questa parola, perché era nello stato delle cose, nella quotidianità, nei matrimoni misti, in un patrimonio comune che era il DNA di quella cultura. A questa tragedia tu hai dedicato *L'amore e gli stracci del tempo*: bellissimo romanzo che nel continuo cercarsi e allontanarsi dei protagonisti (lui serbo, lei kosovara di etnia albanese) diviene la rappresentazione di un connubio non più possibile, nonostante l'amore. Questo tema si è approfondito in *Il tuo nome è una promessa*, che ha tratto dall'oblio una vicenda della storia albanese ed europea sostanzialmente dimenticata: il rifugio e la protezione

offerti dagli albanesi agli ebrei durante la Seconda guerra mondiale, in virtù della parola data, la *besa*. Ed è qui che trovi una formula splendida per descrivere una convivenza possibile: non un'integrazione, ma il vivere insieme di culture che conservano le proprie specificità, e dunque non hanno paura di perdersi e mescolarsi, all'occorrenza. Così la famiglia ebraica decide di andare a festeggiare l'Eid al-Fitr insieme ai musulmani: "Festeggiare non è la parola giusta: loro festeggiano, noi andiamo a mangiare con loro. / Ha ragione, – dice Ruth, – se non è un problema per loro perché deve esserlo per noi? / Forse questo paese ha trovato la formula giusta per vivere la religione, la più semplice e diretta, quella in cui le parole sono di troppo e ciò che unisce in una vita che non dura in eterno è più forte delle promesse dell'eternità stessa" (Ibrahimi 2017, p. 76). L'Albania aveva, dunque, trovato la formula giusta?

AI: Qui posso proseguire il ragionamento di prima sulle società liquide durante la globalizzazione: penso che il convivere di culture che conservino le proprie particolarità senza rapporti di forza e dominio sia una formula giusta. Non credo che sia possibile in tutte le realtà però. Qui non si tratta solo di identità culturale ma anche di appartenenza religiosa e mi rendo conto che in tante altre culture è impossibile dividere le due cose.

RM: Infatti, già in *Rosso come una sposa*, questo tessuto multiforme era al centro del romanzo, radicato nelle varie figure femminili che lo rendono una narrazione corale e multiprospettica, che sfaccetta la rappresentazione dell'Albania, più di quanto non emerga in *Volevo essere Madame Bovary*, le cui tinte sono più scure. Nei tuoi precedenti romanzi il sentimento verso l'Albania è invece ambivalente, e in *Rosso* si manifesta nelle due protagoniste: Dora avverte un senso di claustrofobia verso la dittatura, ma contemporaneamente la figura della nonna Saba – che occupa tutta la prima parte del romanzo, ambientato a inizio Novecento – è talmente affascinante da incarnare in sé la forza magica di un popolo e delle sue donne, di una comunità compatta e stretta in tradizioni e consuetudini vive. È un romanzo permeato dell'oralità epica delle antiche rapsodie, fortemente affabulatorio, in cui il legame tra i vivi e i morti vince sulla morte, e in cui il rapporto tra lingue, culture e religioni diverse

è l'essenza stessa della cultura. È anche un romanzo in cui la cultura patriarcale è di fatto scardinata dalla forza e dalla compattezza delle donne: o è un'affermazione troppo perentoria?

AI: I miei personaggi in *Rosso come una sposa*, ma anche negli altri romanzi, sono perlopiù donne, forse perché la mia narrazione si basa su storie normali, sulla ricostruzione di una quotidianità dove gli uomini erano spesso assenti. Non esistono eroi straordinari, ma loro che portavano la vita avanti mentre gli uomini andavano in guerra o a lavorare lontano da casa. Il contesto è la società patriarcale, tutto sommato con un'impronta forte del matriarcato radicato all'interno della famiglia. C'è sempre una costante nei miei romanzi, le donne non sono descritte mai come vittime. Hanno la sofferenza e tutto il peso della vita sulle spalle, ma hanno anche una resilienza e forza unica. Soprattutto sono abitate da una forte solidarietà femminile, parola questa molto abusata ai nostri tempi. La differenza è che in quel contesto era vera. Per fare un esempio, esisteva un rapporto di sorellanza persino tra le due mogli dello stesso uomo, segno di una vera società maschilista. Le donne l'avevano capito che unirsi tra di loro era l'unica strada possibile per far fronte al patriarcato.

RM: Anche sul tema del patriarcato e della femminilità, la tua scrittura ha la capacità non solo di sovvertire luoghi comuni, che si danno per assodati e scontati benché non lo siano affatto, ma anche di svelare con un'ironia affilata contraddizioni incistite. Tra cui, quella che riguarda il femminismo. Il titolo *Volevo essere Madame Bovary* mi pare emblematico sotto questo aspetto, soprattutto se accostato all'epigrafe che compare in copertina: "Sua nonna è stata una collaborazionista del patriarcato, sua madre anche. Cosa ci si poteva aspettare da lei?". Certo non che volesse diventare come Madame Bovary...

L'epigrafe in copertina riprende la chiusa di un capitolo dal titolo parlante: "Diversa e basta", che si conclude così: "Per cosa combattono le donne se poi sono sempre l'una contro l'altra?". Poche righe prima, un'altra battuta di dialogo insisteva sulla necessità di sovvertire la lingua, per scardinare i concetti e la forma mentis: "Bisogna partire dal linguaggio, qui non c'è un noi

e un voi. Dobbiamo essere unite” (Ibrahimi 2022, p. 196). È in nuce, in questo romanzo, un nuovo femminismo, o una nuova possibilità di pensarlo?

AI: Sono stata una bambina femminista senza saperlo. In quel momento ne ignoravo il significato, vivevo in una società diversa da quella delle mie coetanee femministe occidentali.

In quel luogo e soprattutto in quell’epoca dove sono nata io si era risolto tutto con un colpo solo, con l’emancipazione della donna. Così noi donne dell’Est non avevamo bisogno di quei libri che oggi definiamo pietre miliari del femminismo, come ad esempio *Una stanza tutta per sé* di Virginia Woolf, per diventare femministe.

E dovevamo renderci conto che non potevamo avere una stanza tutta nostra perché quella non ce l’avevano nemmeno gli uomini. Dopo la rivoluzione d’ottobre, anche se essa non riguardava la donna, ma che importanza ha, noi donne siamo state abituate a vivere di effetti collaterali della grande storia, la donna era diventata uguale all’uomo sulla carta e in tutto.

Io e tutte le donne nate oltre la cortina di ferro non conosciamo un modello di donna diversa da quella lavoratrice. La parola casalinga ci era sconosciuta perché la disoccupazione femminile non esisteva. Le donne potevano essere tutto. Insegnanti, medici, violiniste, ministre, operaie di fabbrica, guidavano trattori ed aerei, smontavano i fucili ad occhi chiusi e se serviva sparavano anche, insomma potevano fare tutto come gli uomini. Nate donne, ma trasformate a loro immagine e somiglianza.

“Donna non si nasce, lo si diventa” dice la frase iconica di Simone de Beauvoir (2016, p. 325), cioè la femminilità non è un destino biologico ma una costruzione culturale e sociale. E aveva ragione, noi avevamo rovesciato il meccanismo e non avevamo più un’identità fissa e immutabile, avevamo sfidato la scienza e modificato la nostra natura, diventando uomini.

Ma le donne dopo il lavoro tornavano a occuparsi del lavoro domestico, casa e figli erano rimasti come prima a carico loro. Non

avevano tolto nessun obbligo familiare, residuo del patriarcato. La donna socialista lavoratrice, sulla carta uguale all'uomo, in realtà doveva lavorare il doppio di lui. Se a liberarle erano stati gli uomini, da cosa e da chi le avevano liberate esattamente?

La situazione delle donne una volta in occidente mi sembrava ancora più ingarbugliata che nel socialismo reale. Stavano discutendo ancora sull'esclusione istituzionale delle donne e addirittura sull'aggiunta nei testi di storia. Cose che noi dei paesi ex socialisti avevamo superato da tempo.

Ho iniziato a studiare, per capire meglio: mentre io ero rimasta alle origini del femminismo marxista con Rosa Luxemburg e Alexandra Kollontaj, e nelle loro analisi dello sfruttamento delle donne nel lavoro di cura, il mondo era andato avanti. Ho scoperto così quasi 18 tipi di femminismo serio, come diceva Mary Manyard. Il femminismo era andato oltre le tre grandi ideologie, il liberalismo, il socialismo e il radicalismo.

Ma non ho ancora risolto, con il mio passato, cosa potrei essere oggi: una femminista marxista, una marxista della rottura, terzo-mondista, radicale, neoliberista o poststrutturalista? Qui elenco solo i movimenti e le ideologie che sono più vicine a me e alla mia storia personale.

Alla fine penso che siamo ancora divise e che dovremmo lottare in primis per un femminismo senza etichette, per un femminismo inclusivista.

RM: Tutto ciò che hai appena detto, si condensa perfettamente nel passo che più ho amato nel tuo ultimo romanzo. Al centro è ancora il tema della femminilità, ma ne va ben oltre, perché implica la doppia prospettiva, lo sguardo bifronte (come quello della bandiera albanese, ironia della sorte!) che scardina il punto di vista dominante e l'interpretazione univoca della realtà. Un'operazione che ti riesce sempre con molta eleganza, sia nella multifocalità di *Rosso come una sposa*, sia in virtù dell'ironia che sovverte dall'interno, a cui abbiamo più volte accennato. È una tua attitudine narrativa che a me piace ricondurre alla rifrazione

prismatica del dispatrio, e al liquido di contrasto che una cultura e una lingua immettono nell'altra.

Siamo in uno dei numerosi flashback di *Volevo essere Madame Bovary*, quando Hera dialoga con la nonna di una sua amica, in casa della quale ha visto una macchina da cucire Singer, identica a quella con cui cuciva i suoi vestiti, durante la sua adolescenza:

– Con questa cucivo pantaloni quando nessuna donna in Italia osava portarli.

Che strano, il mondo: per lei i pantaloni erano una costrizione del regime, per la nonna di Sabina una forma di emancipazione [...].

– A modo tuo sei un'eroina, hai cercato di resistere al grigiore della dittatura con i tuoi vestiti colorati, – le dice Isotta [...].

– E tu, a chi cercavi di resistere, con i tuoi pantaloni? – chiede Hera.

– Al patriarcato. Noi donne qui lottiamo da sempre per essere uguali agli uomini, ascoltavamo Radio Tirana e pensavamo a quanto foste fortunate, portavate i pantaloni, per voi era fatta (Ibrahimi 2022, p. 138)

Bibliografia

De Beauvoir, S.

2016 *Il secondo sesso*, trad. di R. Cantini e M. Andreose, Il Saggiatore, Milano.

Ibrahimi, A.

2008 *Rosso come una sposa*, Einaudi, Torino.

2009 *L'amore e gli stracci del tempo*, Einaudi, Torino.

2012 *Non c'è dolcezza*, Einaudi, Torino.

2017 *Il tuo nome è una promessa*, Einaudi, Torino.

2022 *Volevo essere Madame Bovary*, Einaudi, Torino.

Kristof, A.

2011 *L'analfabeta. Racconto autobiografico*, trad. di L. Bolzani, Edizioni Casagrande, Bellinzona.

Muller, H.

2020 *In viaggio su una gamba sola*, trad. di L. Castellani, Feltrinelli, Milano.

Woolf, V.

2022 *Una stanza tutta per sé*, trad. it. di M. Fortunato, Bompiani, Milano.

Filmografia

Sans Soleil (1983), scritto e diretto da C. Marker.

CLEANSING WORDS

A Conversation between Maddalena Fingerle and Caterina Romeo*

Maddalena Fingerle was born in Bolzano to Italian parents; she now lives in the Allgäu region in Southern Germany and works as a researcher in Munich, where she recently earned a doctorate in Italian literature on allegory and disguise in Torquato Tasso and Giovan Battista Marino (the monograph resulting from her research, entitled *Lascivia mascherata* [Masked Lasciviousness] was published by DeGruyter, see Fingerle 2022b). Her first novel, *Lingua madre* [Mother Tongue] (Italo Svevo Edizioni, 2021a), was awarded the Premio Italo Calvino, which brought her to the attention of critics, as well as the Premio Comisso Under 35, the Premio Internazionale Flaiano Under 35, the Premio Letterario Città di Girifalco, the Premio Fondazione Megamark, and the Premio Opera Prima of the Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. *Lingua madre* was recently translated into German and published in Germany with the title *Muttersprache* (Folio Verlag, 2022a).

The protagonist of the novel is Paolo Prescher, a boy and then young man from Bolzano who is obsessed with words and with the impossibility of keeping them clean. He feels stifled by the lack of authenticity of both his family – with the exclusion of his father – and the city in which he lives, where only superficial attention is paid to the cultural differences of the territory that are a consequence of its history. The importance given to appearance has emptied words of their meaning and irreparably soiled them, and Paolo obsessively tries to cleanse them, while at the same time he rejects identity affiliations that do not acknowledge multiplicity.

* This conversation was held in Italian and then translated into English by Ellen McRae.

Caterina Romeo (CR): First of all, congratulations on your beautiful novel, a truly important debut that shows extraordinary talent. The title of your novel, *Lingua madre*, from the outset eloquently places emphasis on the language of belonging as an important element on which individual subjectivities are structured.

Maddalena Fingerle (MF): I wanted language, for Paolo, to be a mother too. This aspect, which is present in the Italian title, is lost in the German translation of the title, but this loss is compensated for within the novel. Paolo does not have an emotional language, or a positive relationship with his mother, Giuliana Prescher; so, to express his emotions, he draws on his reservoir of literary quotations, which he then amalgamates into his language. For him, language is an obsession and potentially what his mother should have been: a safe place, beauty, closeness, and affection.

CR: You were born and grew up in Bolzano, in an Italian family on your mother's side, while your paternal family has Bavarian origins. In your life, different languages coexist: Italian, South Tyrolean German, and Standard German. How have your origins and the coexistence of different languages influenced and continue to influence what you think and write, as well as the way in which you think and write?

MF: My grandfather, whom I never met, was German and spoke primarily German. His wife, my grandmother, is from Rome and she has never spoken a word of German. As far as I know, my grandfather's Italian was not particularly good and he spoke German to his sons and daughters. However, when it came to important matters, he used Italian. And yet none of his children speaks or spoke German, apart from at work and after learning it by other means. To me, this dynamic is incomprehensible, and it has always fascinated me: how can you live with a person without having a certain command of that person's language? And how can five children not know their father's language? You can't consider such a situation without placing it in the context of Bolzano, where German was initially forbidden and even later, in 1956, the year my grandparents were married, there was certainly no welcoming of or openness to a marriage between a German man and an Italian woman.

During my life in Bolzano, for me German was a school subject, and I never practiced it because people in Bolzano speak dialect, not standard German. A bit like Greek, if you will – you study ancient Greek in high school, in Liceo Classico, but no one speaks it and you are never able to practice it – but even more frustrating. Only once I learned German properly, in Germany, and after receiving the Premio Calvino, did I get to know the German-speaking world of Bolzano, which welcomed me with open arms, something for which I am very grateful.

German started to be really part of my daily life when I moved to Munich to study German philology, after graduating from high school. I was looking for a way to improve my German. There I met Chris, a young man a little older than me who had just returned from Rome. He was afraid of losing the Italian he had learned and was looking for a native speaker to talk with him. He posted an ad in a cafeteria I used to go to with a friend. She saw it and said: I'm going to write to him now. I insisted that I needed it more – she would soon be returning to Italy, while I wouldn't. I wrote to the young man – there was a photo of him wearing sunglasses, by the sea, he was blond. He replied that he wouldn't have time for the next three months. He said, check back with me again, and thought I would disappear. Three months later, I saw the reminder on my calendar. We're now married, and he speaks German while I speak Italian. The context in which I live now is German-speaking, but my mother tongue remains Italian, which resounds in our kitchen with the voices from RAI Radio3. For me, living in the balance between languages means constantly questioning the short circuits that are created, in both languages, as they come into contact.

CR: Would you define yourself as a translingual writer?

MF: No, for now I don't define myself. And I certainly don't feel like defining myself as a writer, much less as a translingual writer. However, translingualism is a phenomenon that really fascinates me. I was rereading Canetti just a few days ago: in *Die gerettete Zunge* [*The Tongue Set Free*] he talks about how he learned German, forced by his mother through quite rigid and violent methods. And then that hatred, that suffering, were transformed into love and Ger-

man became a chosen mother tongue, a tongue for thinking and for writing. This, for me, is translanguaging. I write in Italian and I play with some German expressions, but that's another matter entirely.

CR: *Lingua madre* is set in Bolzano, a city that boasts of a supposed openness toward cultural diversity, which in the novel, however, is shown as merely superficial. Paolo Prescher seems to harbor a deep hatred for this city, for its conventionality, its falseness, the importance it gives to appearances. Does Paolo's vision of the city mirror yours?

MF: No, but it is obviously an exaggeration of elements I have noticed as well. Political discussions about trilingualism have always made me smile because I know very few people who are truly bilingual in Bolzano, let alone trilingual. What I have in common with Paolo, however, is the sense of not feeling at home in Bolzano, whether in the language or in the actual place.

CR: One thing I really appreciate in your writing is your ability to make readers laugh, even though the novel is definitely not light reading. You have a way of using irony and humor, especially in descriptions of Paolo's family and the falseness of Bolzano society, that ends up lightening up very heavy situations. I'm thinking of the explanation of the word *Schadenfreude*, which, says Paolo, "mi fa pensare a mia sorella, che è felice quando agli altri succedono cose brutte. In italiano si traduce con stronza" [makes me think of my sister, who is happy when bad things happen to others. In Italian it translates as *stronza*, bitch] (Fingerle 2021a: 88). Or even more in the way you describe the market vendors in Piazza delle Erbe – their posture, their accents – and Paolo's sense of hybridity. Is it your strategy to trigger a sense of comic relief?

MF: If it is, it is done unconsciously, in the sense that I believe this is my way of seeing things, and, therefore, of saying things. It is my way of approaching the world and narrating it, and I lent it to Paolo because it seemed fitting. Then, in my opinion, certain topics (I'm thinking of suicide and grief, for example) if treated in a heavy manner become unbearable. I struggle to read a book in which there isn't a hint of humor, levity, or sarcasm, unless it has other elements that are so powerful I forget the problem. And I believe that it hap-

pens to me in a similar way with people: I surround myself with people who know how to laugh, often at themselves.

CR: *Lingua madre* is a novel about an obsession: the obsession with words of the protagonist Paolo Prescher, whose first word as a child was “parola” [word] (and not “mamma” [mommy]). It is a novel that talks about words and how they are used. The cleansing of words, so obsessively pursued by Paolo, seems to be connected to the relationships that speakers have with words in the environment in which they live, but also to the relationship that speakers have with themselves and therefore with the people around them.

MF: For Paolo language is an obsession and like every obsession it involves deep love and deep hatred – otherwise, it would be merely indifference. I am very pleased that you say it is a novel about words. I think it is too, and I always feel a bit upset when people say or write that it is a novel about Bolzano.

CR: Bolzano’s conformist milieu thinks that Paolo inherited a mental disorder from his father, but in reality Paolo, rather than suffering from a mental disorder, seems to have difficulty coping in the social context in which he is living.

MF: It has always been very important to me not to label Paolo with either various mental disorders (although, for research purposes, I did carry out an analysis along these lines) or social disorders. First, because in writing in the first person I couldn’t let myself be distanced from him by judging him; second, because Paolo himself doesn’t have any type of awareness in this regard; and third, because the only thing that Paolo asks for in the entire book is to be accepted for who he is, without judgment, and I cannot be the one to betray him in this.

CR: Bolzano’s claustrophobia and falseness in the book are contrasted with the potentially infinite freedom the city of Berlin offers to the protagonist. Can you tell us where this representation of Berlin originated?

MF: I chose Berlin because Paolo decides to speak only German, rejecting Italian. Therefore, I was looking for a German city that

starts with B, has an Italian community, and could accept him with all his oddities, and in the end I chose Berlin. The city is described through the eyes of Paolo, who sees it on the basis of the voices, language, and people he meets. Thus, it is the city of Mira and the people who surround her, it is the city of love, but also of growth and work, a place that is open and very distant from the suffering of his childhood.

CR: When I read your novel for the first time, I immediately thought that I would use it in my literary criticism course (and in fact I did so last September), because the operation of labeling objects with their names carried out by Biagio Prescher – who has not spoken in years – is a perfect representation of the division between linguistic signs and referents, the basis of the twentieth-century literary theory that I teach my students.

MF: First of all, thank you very much! The idea of labeling is a reference to both Ludwig Wittgenstein (1953) and Gabriel Garcia Marquez's Macondo in *One Hundred Years of Solitude* (1967), but these are theoretical reflections which are not made by Paolo. For him, his father's gesture allows for non-verbal communication, which makes words a synesthetic experience and confers upon them a sense of cleanliness and beauty.

CR: It seems to me that these labels are so important to Paolo not only because they corroborate the relationship of complicity he has with his father, but also because he sees in his father's operation of labeling objects a need for honesty regarding the words themselves, and therefore the world. The novel plays to a great extent on the dichotomies of true/false and reality/appearance, and the sense of cleanliness that Paolo pursues seems related precisely to the fact that words sometimes tend to hide what they should in fact indicate. "Merda" [shit], says Paolo, is a much cleaner word than "bisogni" [(defecatory) needs], which instead is a word that conceals more than it reveals and, more importantly, that says one thing for another. *Ja statt nein.*

MF: I couldn't have said it better. And then Paolo has a special relationship with "merda," because it is composed of the same letters as "madre" [mother] and that certainly can't be a coincidence!

CR: In the book, Paolo evokes more than once the notion of a border, in particular when he defines the term *Sollbruchstelle* as “un punto di rottura prestabilito che può essere quello delle tavolette di cioccolata e per me significa confine” [a predetermined breaking point such as in chocolate bars and for me it means border] (Fingerle 2021a: 88). Then, further on, Piazza delle Erbe and its market provoke anxiety, because “è come stare in un negozio, ma ci entri senza accorgerti di esserci entrato e in più sei all’aperto, senza nessuna parete a difenderti. Non si capiscono i confini, non è chiaro dove inizia e dove finisce” [it’s like being in a store, but you enter it without realizing you’ve entered it, and what’s more you’re in the open, without any walls to defend you. You don’t understand the borders, it’s not clear where it starts and where it ends] (Fingerle 2021a: 158). The idea of a border for Paolo seems to be associated with a sense of security...

MF: Yes, for Paolo it is, but only as long as it isn’t a violent division. The border described as *Sollbruchstelle* is a mental and linguistic border; the market border is an element of clarity: where I end, where you end, where the place ends. In this sense the idea of border is reassuring, for him, as someone who is dichotomous and hates what is not clear or well-defined.

CR: When Paolo refuses to speak Italian and decides to speak only German, even though he continues to feel the Italian within himself and to think in Italian, he perceives the Italian-speaking Paolo as a different person from the German-speaking Paolo. Does the language we speak determine who we are?

MF: In part, I think it does. When we speak in one language, we have a way of thinking and expressing ourselves that is different from when we speak in another. I’m not saying that we are totally transformed, but a kind of slippage occurs: the voice in particular changes, the volume, the color. Isn’t it fascinating?

CR: The girl Paolo falls in love with in Berlin has a name that is a play on words: Mira di Pienaglossa, an anagram of “Sapone di marsiglia” [Marseille soap]. The fullness of a language without divisions (Pienaglossa roughly translates into “full language”) is associated

with the ability to clean (Marseille soap) – words and everything else – and, in fact, Mira manages to cleanse words for Paolo....

MF: Mira manages to cleanse words for Paolo because she accepts him as he is, without judging him. She welcomes him, she is sincere and thus she speaks clean and knows how to clean through language. At this stage of his life, Paolo reverses his obsession from negative to positive and is even able to appreciate Mira's Milanese accent.

CR: Jan Einstatt (this is also an anagram, this time of “Ja statt nein,” yes instead of no), Paolo's only friend, declares himself bilingual, but, in referring to a person they both know, he says “è bilingue come io” [he is bilingual like I] (Fingerle 2021a: 39). He feels South Tyrolean, but also European, and roots for Italy in soccer games between Italy and Germany. The novel strongly highlights the absurdity of officially having to assume a specific identity and not being able instead to live among different languages and identities.

MF: This is a problem that Paolo feels very strongly. It is precisely in the name of solidarity with his friend Jan that he refuses to declare his official linguistic belonging. Why can't we simply feel how we feel and not be forced to choose?

CR: There are interesting observations in the text on dialect as a linguistic expression linked to the history of places and family histories. Jan Einstatt tells Paolo that he can't teach him the South Tyrolean dialect that he speaks because: “In Dialekt konnsch net oanfoch so lernen, woasch? Des isch die Sproch von deinen eigene Leit” (Fingerle 2021a: 44) (which in Standard German is “Ein Dialekt kannst du nicht einfach so lernen, weißt du? Es ist die Sprache von deinen eigenen Leuten”) [You can't just learn a dialect, you know? It's the language of your own people]. Further on, Paolo observes that there are no Italian dialects in Bolzano. Is this because the Italian language is new in those places and the local variants haven't had the time to settle?

MF: Yes, the reasons are historical; in fact, Italian dialects are heard in Bolzano because of forced Italianization – I'm thinking of Venetian, for example – but there is no typical Bolzano dialect.

However, there is a diction, which is difficult to guess unless you know where the person speaking comes from. A diction that makes Paolo nervous, because in Bolzano they say *béne, fóto, móto* [as opposed to *bène, fòto, mòto*].

CR: Imprinted on the cover of the book are the words: “Crepai, borghesi. Sprecherai lingua. Parole sporche. Ja statt nein. Capire Husserl. Sapone di marsiglia” [I died, bourgeois society. You’ll waste language. Dirty words. Yes instead of no. Understanding Husserl. Marseille soap], all expressions taken from the text. We have already identified two of them as anagrams. And the others? Can you explain this sequence to us?

MF: The strange words on the cover are all anagrams of the names that appear in the novel. We have Biagio Prescher, Giuliana Prescher, Paolo Prescher, Jan Einstatt, Luisa Prescher, and finally, Mira di Pienaglossa. But it is Paolo himself who reveals them within the text, little by little, and then he summarizes them in a linguistic delirium in which the word becomes empty.

CR: In *Lingua madre* there is a quite ruthless criticism of the literary world as a false world, masterfully represented by Giuliana Prescher’s “great writer” friend, whom Paolo cannot tolerate. When he later goes to Berlin, Paolo meets young artists who he thinks are far better than those considered great literati. Is this your own criticism of the literary establishment and the mechanisms that govern that world? In what way do you think the role of writers in society is important?

MF: The criticism isn’t mine but Paolo’s: he cannot tolerate the provincial rhetoric that rewards mediocrity. He far prefers the (also excessive) modesty of his Berlin friend, who is a writer but doesn’t define himself as such and does not write for fear of ending up in the group of writers who think too highly of themselves. People who take themselves seriously make me smile and I immediately recognize their weaknesses, but I believe, unlike Paolo, that a middle ground between these two extremes is important: one can write and do well without becoming the “great famous writer” of Bolzano because of this. I honestly don’t believe that people who write should have an important role in society: they should write, they should

have something to say and, perhaps, improve and grow with and through their writing. Succeed in defining what was swimming undefined inside us. Is this not enough? Isn't it already a great deal?

CR: The first time we met, when you came to Girifalco in 2021 to receive the Premio Città di Girifalco, you told me that when you won the Premio Calvino, you had no hesitation about your choice of publisher, Italo Svevo. What is it about their editorial project that attracted you and continues to attract you so much?

MF: I was immediately captivated by the idea of the *Incursioni* series, which was looking for bold voices, strong languages, and unusual points of view. Then the proposal of a gradual process, in which I would not be under a lot of pressure, immediately persuaded me. And I realized very quickly that these were serious people who knew how to do their work. People I could trust and with whom real teamwork would be possible, as it turned out to be. I was only concerned about the uncut pages, of all things. If I think of what the people at the publishing house gave me, both in human terms and workwise, I'm even a bit ashamed to say it, but it seemed like an unappealing element to me. Then I realized that if a person is not willing to open the pages of my book, they probably won't be willing to read it either.

CR: *Lingua madre*, a novel written in Italian but with a strong presence of German (both Standard German and its South Tyrolean variant), has recently been translated into German by Maria E. Brunner and published in Germany with the title *Muttersprache* (Folio Verlag, 2022a). At both the psychological and the linguistic level, this seems to me to be a very complex process. What was this transfer from one language to another like for you? Would you like to tell us something about the translation process?

MF: It was fun for me to follow the translation, but I didn't want to interfere. It was clear that it was not my work, but that of Maria E. Brunner, who did it very well. Of course I indicated what I found not convincing, but I didn't demand that the text be changed. I found it odd to hear Paolo speak German, to see him change a bit,

become even a little rougher, but it was also very moving. Paolo speaking Chris's language, how strange, don't you think?

CR: The translation of *Lingua madre* into *Muttersprache* seems to me to require addressing a very important issue (and let me first say that I haven't read the German translation). Following a tragic event in the novel, Paolo refuses to continue speaking Italian, because this language has become too dirty for him. He starts speaking only in German, a language that is clean and uncontaminated for him because it has no past and therefore is reminiscent of no conflicts. In the text, however, his narrative voice continues to be in Italian. How could all this be rendered in the German translation? In what way can the presence of the two languages in Paolo's mind and life be sensed by the reader?

MF: The problem of linguistic credibility is insoluble in this sense. But Maria E. Brunner found nice solutions; for example, she has Paolo repeat the Italian word before he says it in German, as when she has him say "stronza" before "Miststück" (Fingerle 2022a: 84); while words that were in German in the original are printed in gray.

CR: How was *Muttersprache* received by the German-speaking public? How were *Lingua madre* and *Muttersprache* received in South Tyrol?

MF: There was more criticism from the German-speaking public than the Italian public, and overall I had the impression that there was more interest because of the sociopolitical issue than there was for the Italian public, who instead read it as a novel. In German-speaking circles it passed as an elitist, intellectual book, perhaps partly because there is a series of explanations in the appendix of the intertextual and linguistic games that we, in Italy, didn't want to explain. And in South Tyrol it was accepted as what it is: a novel. Only one person argued that it did not solve the region's linguistic conflicts, but this criticism cannot be taken seriously: novels certainly cannot be expected to solve our sociolinguistic problems!

CR: German then became the language of the place in which you live now, the Allgäu region, of your research in German philology, and of your doctorate in Italian philology in Munich. You wrote your doctoral thesis on two Italian authors, Torquato Tasso and Giovan Battista Marino. What is this continuous journey among languages and cultures like for you?

MF: For me it is a very natural thing, which highlights the processes and short circuits of both languages. If I work on Marino I rarely think in German, but if I talk about him with a colleague in German, I find myself confronting problems that I didn't realize were there and then, sometimes, new perspectives open up.

CR: Is Italian your language of writing and is it going to stay that way?

MF: Yes, of course.

CR: I want to ask you a question about the issue of the frieze on the Palazzo degli Uffici Finanziari in Piazza del Tribunale in Bolzano, which appears in your novel (Fingerle 2021a: 52). I ask this question in relation to what American historian Ruth Ben Ghiat and writers Roberto Saviano and Igiaba Scego stated in 2017 about the normalization of the symbols of colonialism and fascism in Italy¹. What do you think of the entire operation?

1 US historian Ruth Ben-Ghiat (2017) has argued that the amnesia regarding colonial and Fascist history in Italy has caused the connection with the past that these signs/monuments symbolize to be lost, and this has led to a dangerous process of normalization. She urges reflection on the fact that the permanence of symbols of Fascism in Italy, including imposing edifices such as the Palazzo della Civiltà Italiana and stadiums such as the Foro Italico, indeed risks normalizing Fascism and its ideology if not accompanied by an associated critical reflection. An interesting, though much discussed, proposal in this direction came in 2017 from the city of Bolzano, which launched an art competition for projects that would “depotentiate” (“depotenziare”) the frieze on the Palazzo degli Uffici Finanziari, in Piazza del Tribunale – the former local headquarters of the Fascist Party. It is the largest marble frieze in Europe, commissioned from Hans Piffraeder by Benito Mussolini, and it tells the story of the rise of Fascism from the end of the First World War to the March on Rome. Arnold Holzkecht and Michele Bernardi, who won the competition and have since completed the project, proposed to give new meaning to the frieze by placing

MF: I don't have the expertise to answer that; I leave it to people who have studied the issue.

CR: You teach creative writing courses. What do you think are the most important things that you are able to pass on and teach to aspiring writers?

MF: I happened to give a few lectures on literary writing, but they were more discussions and reflections than teaching. However, I have participated in writing courses held by Giorgio Vasta and I must say that teaching writing, assuming that it is possible, is exactly what he does: reading, thinking, opening up perspectives that haven't been considered, discussing texts, and above all, nurturing a distinctive and necessary curiosity in those who want to write.

CR: I feel compelled to ask you this one last question: will you give us a preview of what you are writing?

MF: De Gruyter will soon publish the monograph on Tasso and Marino, *Lascivia mascherata* (LM again, but I swear I didn't do it on purpose), and Tetra will publish *Una proposta stronza* [A Bitchy Proposal], an ironic treatise that I really enjoyed writing.

CR: Maddalena, a heartfelt thanks for having shared all this with us.

MF: Thank you for your beautiful questions!

Bibliography

Ben-Ghiat, R.,
2017 *Why Are So Many Fascist Monuments Still Standing in Italy?*, in

on it an illuminated inscription in three languages (Ladin, German, and Italian) with a quote by Hannah Arendt, one of the greatest opponents of Nazi-Fascist totalitarianism: "Nobody has the right to obey" ("Deguni ne à l dert de ulghé – Kein Mensch hat das Recht zu gehorchen – Nessuno ha il diritto di obbedire"). On conferring new meaning to the Bolzano frieze, see Marsala (2017). On the amnesia regarding colonial and Fascist history in Italy, see Ben Ghiat (2017), Scego (2017), and Saviano (2017).

“The New Yorker”, October 5. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/why-are-so-many-fascist-monuments-still-standing-in-italy> (online, last access 18 September 2022).

Canetti, E.,

1977 *Die Gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Carl Hanser, Munich-Wien.

Fingerle, M.

2021a *Lingua madre*, Italo Svevo, Trieste.

2021b *Una proposta stronza*, Viterbo, Tetra.

2022a *Muttersprache. Roman*, transl. by M. E. Brunner, Folio Verlag, Wien-Bozen.

2022b *Lascivia Mascherata: Allegoria e Travestimento in Torquato Tasso e Giovan Battista Marino*, Walter de Gruyter, Berlin.

Garcia Márquez, G.

1970 *One Hundred Years of Solitude*, transl. by G. Rabassa, Harper & Row, New York.

Marsala, H.

2017 *Abbatere no, coprire sì. L'arte contemporanea depotenzia il bassorilievo del Duce a Bolzano*, in “Artribune”, November 10.

<https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2017/11/fascismo-monumenti-abbattere-no-coprire-si-arte-contemporanea-depotenzia-il-bassorilievo-del-duce-a-bolzano/> (online, last access 18 September 2022).

Saviano, R.

2017 *Quella paura dei simboli fascisti*, “L'Espresso”, October 23. <https://espresso.repubblica.it/opinioni/l-antitaliano/2017/10/18/news/quella-paura-dei-simboli-fascisti-1.312385>, last access 18 September 2022.

Scego, I.

2017 *La nostra solitudine davanti ai simboli del fascismo*, in “eastwest.eu”, <https://eastwest.eu/it/monumenti-fascismo-italia-significato/>, last access 18 September 2022.

Wittgenstein, L.

1953 *Philosophical Investigations*, transl. by G. E. M. Anscombe, Basil Blackwell Ltd., Oxford.

STRANIERO NELLA MIA NAZIONE

Amir Issaa in conversazione
con Simone Brioni e Loredana Polezzi

Amir Issaa è un rapper italiano, nato e cresciuto a Roma, figlio di un padre egiziano immigrato in Italia e di una madre italiana. Si è avvicinato alla cultura hip hop negli anni '90, prima come b-boy/breaker e poi come writer per la crew di graffitari di Roma The Riot Vandals. È tra i fondatori del leggendario Zoo di Roma, un gruppo composto da artisti rap romani come Colle Der Fomento, Cor Veleno, Flaminio Maphia, Piotta e molti altri. Nel 2006 Amir ha pubblicato il suo primo album da solista, *Uomo di Prestigio*, con EMI/Virgin. Amir ha avuto un ruolo decisivo come attivista nella campagna per la legge sulla cittadinanza ai figli degli immigrati in Italia. Nel 2012 ha lanciato una petizione online su change.org e una canzone, "Caro Presidente", in cui invitava il Presidente della Repubblica a prendere in considerazione il tema della legge sulla cittadinanza italiana. In pochi giorni, la petizione è stata firmata da migliaia di persone, permettendogli di consolidare ulteriormente il suo ruolo di rappresentante dei cosiddetti "nuovi italiani". Nello stesso anno, la EMI Music ha chiesto ad Amir e ai The Caesars di collaborare alla realizzazione della colonna sonora del film *Scialla!* di Francesco Bruni; questo lavoro è stato poi candidato a importanti premi cinematografici come il David di Donatello e i Nastri d'Argento. Ad oggi, Amir è l'unico rapper ad aver calcato il red carpet della Mostra del Cinema di Venezia e ad essere stato ricevuto dal Presidente della Repubblica. Amir ha pubblicato tre libri: *Vivo per questo* (2017), *Educazione Rap* (2021) e *Rime Amore Poesia* (2022). Quest'ultimo testo, scritto in collaborazione con Giulia Anania, include riflessioni sulla dimensione didattica ed educativa del lavoro di Amir, realizzato in collaborazione con associazioni come Sant'Egidio o il Centro Astalli, in carceri come Regina Coeli, e nelle università, dentro e fuori d'Italia. La conversazione con Simone Brioni e Loredana Polezzi prosegue un dialogo iniziato il 4-5 Ottobre 2022 durante la visita di Amir presso l'Università statale di New York a Stony Brook.

Loredana Polezzi (LP): Graffiti, break dance, rap, sono forme di espressione e pratiche artistiche con una storia e una geografia transnazionali e profonde radici, in particolare, nella cultura americana, con le sue molteplici declinazioni. Come ti sei avvicinato a questi generi e cosa significano per te, oggi, le connessioni tra rap italiano e rap statunitense?

Amir Issaa (AI): Come ho raccontato in molte interviste, sono cresciuto in una famiglia povera e con tanti problemi, anche a causa della detenzione di mio padre in carcere. Tutto questo mi ha provocato un forte disagio e un grande senso di emarginazione. Al tempo stesso, sentivo l'esigenza di esprimermi, di creare qualcosa: perciò, quando vidi per la prima volta in tv su un'emittente locale, Italia7, il film *Beat Street* (1984), rimasi folgorato da questa comunità di persone che facevano arte in strada, senza bisogno di nulla di particolare o costoso per esprimersi. Così ho iniziato a cercare ragazzi che come me fossero appassionati di quella cultura: mi è venuto naturale spostarmi dal mio quartiere in periferia, Torpignattara, verso il centro di Roma. In una piazza oggi nota come uno dei centri della cultura hip hop in Italia, Piazzale Flaminio, trovai un grande gruppo di giovani che facevano graffiti, breakdance e rap. Tanti di loro studiavano alle scuole internazionali, perciò conoscevano già bene la cultura hip hop. Spesso erano figli di diplomatici stranieri in Italia o comunque persone che avevano contatti con l'estero; altri invece erano solo ragazzi italiani più grandi e meglio informati di me. Questa comunità mi ha subito accolto senza mai giudicarmi per chi ero o da dove venivo, perché semplicemente questo non è quello che conta nella comunità hip hop: conta solo quello che sai fare e quanto sai farlo bene. Personalmente, io cominciai dal *writing* e il mio nome iniziò prima a circolare grazie ai graffiti che facevo in giro per la città: il rap arrivò un po' dopo.

Per quanto riguarda le connessioni tra rap italiano e statunitense, devo dire che in realtà io credo ce ne siano poche. Il rap americano è nato in stretta connessione con il tessuto sociale – quello afroamericano, in particolare – come risposta a una precisa esigenza sociale di determinate comunità. In Italia l'hip hop è un movimento culturale importato che, paradossalmente, ha attecchito prima tra coloro

che avevano i mezzi economici per viaggiare all'estero e poter così cogliere le influenze fuori dall'Italia. Oggi il rap è un genere musicale ormai sdoganato e diffuso tra tutti i giovani, ma per molti di loro non è così chiaro il suo legame con la società.

LP: Nei tuoi testi musicali e nei tuoi libri, parli di una personale "presa di coscienza" dell'identità – ad esempio del modo in cui il nome in cui ti riconosci e con cui gli altri ti identificano è cambiato nel tempo. Che rapporto c'è tra il tuo percorso individuale, quello artistico, e quello che ti lega a pratiche di attivismo sociale, come educatore nelle scuole o nelle carceri italiane?

AI: Penso che il mio percorso individuale e quello artistico si siano subito fusi insieme per i motivi che spiegavo prima: io nasco come figlio di un immigrato egiziano detenuto in carcere, e questa mia condizione mi ha fatto conoscere molto presto il razzismo, il pregiudizio degli altri, e la discriminazione a causa delle mie origini o della situazione di mio padre. La questione del giudizio scagliato su di me e la forte convinzione di molte persone che in fondo il mio futuro fosse già segnato in modo negativo mi hanno suscitato, da un lato, una forte voglia di rivalsa, la spinta a dimostrare loro l'esatto contrario; dall'altro, il fatto che la comunità hip hop sia invece, per sua stessa matrice, inclusiva con tutti i suoi membri mi ha subito fatto sentire accolto e protetto, dandomi finalmente un'identità forte e sicura del sostegno da parte di tutti i miei amici. Questo senso di inclusione e accoglienza è esattamente quello che cerco di comunicare e trasmettere nei miei incontri nelle carceri e nelle scuole; questo è il potere sociale dell'hip hop, e la società dovrebbe imparare a servirsene per aiutare chiunque si senta discriminato o emarginato, per i più svariati motivi.

Simone Brioni (SB): Sono passati 16 anni da quando hai scritto "Straniero nella mia nazione", una canzone contenuta nel tuo primo album, *Uomo di prestigio* (2006). Il titolo omaggia l'omonima canzone dei Sanguemisto, ma il tuo testo denuncia la condizione giuridica dei figli degli immigrati in Italia oltre che una condizione di non-allineamento rispetto ad un'idea monolitica di patria e di appartenenza nazionale (Ardizzoni 2020; Clo, Zammarchi 2021). Purtroppo, il testo di quella canzone è ancora attualissimo, ma a

distanza di anni e ora che vivi a Bologna com'è cambiato il modo in cui ti senti "straniero nella tua nazione"? Come si è modificato il tuo modo di relazionarti all'"Italia" nel corso degli anni?

AI: Purtroppo l'Italia si basa ancora su un pregiudizio legato all'estetica: se non sei bianco, allora non puoi essere italiano. Questo è un problema culturale, e di un'educazione che non si è aggiornata, oltre che, ovviamente, un problema politico perché non abbiamo una nuova legge sulla cittadinanza; ma credo che ora il problema politico stia diventando la *causa* del problema culturale, non la sua conseguenza. Mi spiego: se prima si poteva pensare che lo *ius sanguinis* non venisse modificato con lo *ius soli* a causa di pregiudizi culturali ancora troppo diffusi nella società, ora penso invece che proprio il nostro non estendere la cittadinanza a chi nasce in questo paese faccia sì che ancora troppe persone restino convinte del fatto che il colore della pelle "italiana" resti sempre e solo uno, e cioè il bianco. Faccio un esempio: giusto due giorni fa sono stato fermato per l'ennesima volta per strada da una coppia di poliziotti che mi hanno chiesto i documenti e si sono insospettiti molto del fatto che avessi la carta di identità (e quindi la cittadinanza italiana). La loro (solita) domanda è stata: "Da quanto tempo hai ottenuto la cittadinanza?" Io ho risposto spiegando ancora una volta che esiste, e ormai da parecchio tempo, gente come me, con un colore di pelle e un nome diversi ma che è comunque italiana perché nata in Italia. Ora, gli episodi di questo tipo non si esauriranno mai se le persone nate in Italia da genitori immigrati – un numero in costante aumento, come è ovvio che sia – continuano a non avere, in automatico, la cittadinanza: semplicemente perché questo fatto legislativo che non si trasforma in realtà sociale non va a modificare la mentalità antiquata di alcune persone. Sono convinto che, alla decima o ventesima persona non bianca che mostra loro la carta di identità, anche le forze dell'ordine, ad esempio, sarebbero in qualche modo costrette a capire che i cittadini italiani sono cambiati rispetto al passato. Questo mostra molto bene che la società cambia le leggi, ma sono anche le leggi (o la loro mancanza) a cambiare una società. Ma questo non è ancora quello che sta succedendo in Italia. Quindi no, per forza di cose il mio rapporto con l'Italia come paese purtroppo non si è modificato nel corso degli anni.

SB: Nel documentario *Style Wars* di Tony Silver (1983) sulla cultura hip hop a New York, il writer Kase 2 dice una frase che mi ha molto colpito: “People look at a person, what you write on trains? Oh, you vandalism and all that. Yeah I vandalism alright, but still in general I know what I’m doin’. I did somethin’ to make yo eyes open up. Right? So why is you talking bout it for?” Come hanno scritto Tamar Pitch e Wolf Bukowski, la retorica del decoro è stata spesso usata dai politici per sopprimere le espressioni artistiche non allineate di giovani e migranti. Che cosa rappresenta il *writing* nella tua vita e in che modo questa manifestazione sociale e culturale può essere considerata una forma di resistenza?

AI: Innanzitutto, il *writing* mi ha consentito di scegliermi da solo un nome, cosa che per un ragazzo come me, che aveva problemi con la sua identità, è stata per anni veramente come uno scudo protettivo, un’ancora di salvezza. Finalmente non ero più Amir (com’ero stato chiamato da mia madre fin dalla nascita e a mia stessa insaputa) o Massimo (il nome che mi era stato dato per non farmi denigrare dal resto della società), ma ero Cina, un a.k.a. assolutamente normale nel mondo hip hop, per nulla diverso da quello di tutti gli altri miei amici. Inoltre, il gesto dello scrivere il proprio nome in giro, sui muri della città, è un modo potentissimo che chi si sente emarginato nella società, un invisibile, ha per lasciare finalmente il segno, per gridare: “Io esisto”. Se ci si pensa, è una delle pochissime forme d’arte in cui le persone influiscono direttamente sull’ambiente che le circonda, senza chiedere il permesso a nessuno: è come un riappropriarsi di un luogo che teoricamente è già tuo, ma che di fatto non puoi plasmare davvero come desideri perché per legge non ti è consentito. È un atto di enorme libertà sociale che pochi hanno capito. E io credo che questa sia una questione di enorme importanza, perché in realtà la maggior parte delle persone non si rende conto di quanto tutti subiamo continuamente contenuti senza il nostro consenso. La pubblicità è il classico esempio: un writer può essere arrestato per aver scritto il suo nome su un muro, ma nessuno protesta se su quello stesso muro un’azienda mette un enorme cartellone pubblicitario che ti invita a comprare il suo prodotto. Anche quello è inquinamento dello spazio pubblico, se vogliamo vederla così, ma allora perché quello va bene e il graffito no?

SB: “Black rage is founded on blatant denial/ Squeezing economics, subsistence survival/ Deafening silence and social control/ Black rage is founded on wounds in the soul” cantava Lauryn Hill in un pezzo scritto per commentare le protesta avvenute dopo l’omicidio di Michael Brown, un diciottenne nero sospettato di un furto, da parte della polizia, il 9 agosto 2014. Il rap statunitense è un genere che ha spesso denunciato il razzismo strutturale presente in quel contesto, ma la violenza contro i neri non è solo una questione americana (Hawthorne and Pesarini 2020). Il pezzo che hai scritto per commemorare l’uccisione di George Floyd sembra voler mostrare che la violenza strutturale contro i neri riguarda anche l’Italia (Affricot 2020). In che modo il movimento Black Lives Matter ha ispirato il tuo lavoro e le numerose manifestazioni di protesta in Italia?

AI: L’hip hop ti insegna ad agire e schierarti contro le ingiustizie, e il razzismo è una di queste. Io, poi, sono particolarmente sensibile al tema a causa del mio vissuto, perciò la morte di Floyd mi ha molto ferito. Guardando i video delle manifestazioni del movimento BLM negli Stati Uniti e la quantità di artisti e intellettuali americani che si sono subito schierati appoggiando le proteste, ho iniziato a sentire forte la voglia di dare anch’io un contributo: tutto questo mi ha portato a sfogarmi con le rime in quella che poi è diventata la canzone *Non respiro*, in collaborazione con Davide Shorty e David Blank. In questo pezzo ho aggiunto riferimenti anche a morti per razzismo avvenute in Italia, proprio per cercare di svegliare le coscienze, per trasmettere il fatto che il razzismo e ogni ingiustizia legata ad esso ci riguardano sempre, ovunque quell’ingiustizia sia avvenuta. E in Italia avviene eccome. Purtroppo attualmente nel rap italiano è ancora poco diffuso il concetto per cui l’artista svolge anche un ruolo sociale, perciò non molti hanno fatto altrettanto.

SB: “Translating Blackness across languages is about developing a praxis for the unveiling and sharing of Black life. Bridging language to give life to these stories is an act of radical self-love and resistance to the often-negative narratives and the dominant gaze(s) confronting racialized people”, hanno scritto Barbara Ofosu-Somuah e Candice Whitney in una riflessione su rappresentazione, appartenenza e traduzione della nerezza in un contesto italiano. Sei stato ispirato dall’hip hop statunitense, e ora presenti il tuo lavoro negli Stati Uniti e il tuo

libro *Vivo per questo* è stato tradotto in inglese da Clarissa Clò. Cosa ti ha sorpreso di queste presentazioni e concerti oltreoceano? Perché pensi che sia importante tradurre le riflessioni su razza e razzismo che arrivano dall'Italia in inglese?

AI: Penso che tradurre queste riflessioni sia importante per cambiare l'idea che all'estero troppo spesso si ha ancora dell'Italia come di un paese solo bianco. Non è più così da decenni, proprio a causa dei flussi migratori. Credo però che questa operazione di traduzione sia fondamentale da entrambe le parti. Infatti, da un lato è necessario che fuori dall'Italia si comprenda che gli italiani con altre origini sono sempre di più; dall'altro è importante cambiare il nostro stesso immaginario perché da sempre l'Italia è uno dei Paesi che più fondano (e vendono) la propria rappresentazione all'estero di "patria della cultura DOC" [Denominazione di Origine Controllata, nda]: un certo tipo di pasta è originale solo se lo cuoci in una precisa maniera e solo se proviene da una determinata regione; una certa tradizione è originale solo se rispetta certe regole nate e diffuse in una determinata città; e così via. Questa "originalità e originarietà di nascita", però, non viene mai applicata alle persone: come mai i figli di immigrati che nascono e crescono per tutta la loro vita in Italia non sono considerati immediatamente anch'essi "italiani DOC"? Una pizza cucinata da un cuoco di origini non italiane ma nato e cresciuto a Napoli è per questo meno italiana? Un turista con un'immagine non aggiornata del Belpaese accetterebbe di mangiarla con lo stesso entusiasmo con cui mangerebbe un piatto preparato da un cuoco italiano senza un passato migratorio, o anche lui si farebbe guidare da uno stereotipo e si rifiuterebbe? Questo cambiamento di immaginario, quindi, è fondamentale sia per chi viene in visita in Italia, sia per chi "vende" all'estero una precisa immagine dell'Italia.

Bibliografia

Affricot, J.

2020 *Non Respiro* | Amir Issaa Su Floyd, Errori Degli Afroitaliani, Mancanza Di Genere, Indifferenza Dell'industria Musicale, "Griot Magazine", <https://griotmag.com/it/people-musica-amir-issaa-non-respiro-intervi->

sta-mamma-non-respiro-floyd-david-blank-davide-shorty-afroitaliani-rap/, last consulted September 23, 2022.

Ardizzoni, M.

2020 *On Rhythms and Rhymes: Poetics of Identity in Postcolonial Italy*, “Communication, Culture and Critique” 13.1, pp. 1–16, <https://doi.org/10.1093/ccc/tcz049>

Bukowski, W.

2019 *La buona educazione degli oppressi. Piccola storia del decoro*, Alegre, Roma.

Clò, C., Zammarchi, E.

2021 *Stran(i)ero nella nazione: Hip-hop from Southern Alie-Nation to Afro-Italian Nation-Hood*, in M. Orton, G. Parati, R. Kubati, *Contemporary Italian Diversity in Critical and Fictional Narratives*, Fairleigh Dickinson University Press, Lanham MA, pp. 23-42.

Hawthorne, C., Pesarini, A.

2020 *Making Black Lives Matter in Italy: A Transnational Dialogue*, “Public Books”, <https://www.publicbooks.org/making-black-lives-matter-in-italy-a-transnational-dialogue/>, last consulted September 23, 2022.

Issaa, A.

2017 *Vivo per questo*, Chiarelettere, Milano.

2021 *Educazione Rap*, Add Editore, Roma.

Ofosu-Samuah, B., Whitney, C.

2020 *Translating Italy, Translating Blackness*, “Public Books”, <https://www.publicbooks.org/translating-italy-translating-blackness/>, last consulted 23 September 23, 2022.

Pitch, T.

2013 *Contro il decoro. L'uso politico della pubblica decenza*, Laterza, Roma-Bari.

Film

Beat Street (1984), diretto da S. Lathan, scritto da A. Davis, D. Gilbert, P. Golding, S. Hager

Style Wars (1983), diretto da T. Silver

BIOGRAFIE

MARY JO BONA is a feminist scholar of Italian American and multiethnic literary studies whose work centrally focuses on giving voice to undervalued writers and artists of Italian America. She is a SUNY Distinguished Professor of Women's, Gender, and Sexuality Studies at Stony Brook University. Bona's expertise in feminist literary studies examines the nexus between gender and ethnicity, with transnational migratory identities, material cultures, and Italian diaspora studies as primary intersections. A specialist in the field of multiethnic American literature and feminist studies, her authored books include *Women Writing Cloth: Migratory Fictions in the American Imaginary*; *By the Breath of Their Mouths: Narratives of Resistance in Italian America*; *Claiming a Tradition: Italian American Women Writers*, and a book of poetry, *I Stop Waiting For You*. Bona is also editor of *The Voices We Carry: Recent Italian American Women's Fiction* and co-editor (with Irma Maini) of *Multiethnic Literature and Canon Debates*. Bona is a series editor of *Multiethnic Literatures* for SUNY Press and serves on the SUNY editorial board. Bona published chapters on the culture and canon debates for the Cambridge volume on *American Literature in Transition*, on mother/daughters for a volume in the *Routledge History of Italian Americans*, and on queer daughterhood in *La Mamma: Interrogating a National Stereotype* for Palgrave. Bona's current project, *The Daughter's Abduction: Mother's, Mobility, Narrative*, revisits motherhood studies in experimental narratives through the lens of diasporic time and gendered space.

SIMONE BRIONI è professore associato presso il Dipartimento di Inglese della Stony Brook University (SUNY). Tra le sue collaborazioni più recenti si ricordano quella con Shirin Ramzanali Fazel per *Scrivere di Islam. Raccontare la diaspora* (2020) e la curatela

della traduzione inglese *Islam and me. Narrating a Diaspora* (2023), e quella con Geneviève Makaping per la scrittura del documentario *Maka* (2022, diretto da Elia Moutamid), come pure la curatela dei volumi *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* (2022) e *Reversing the Gaze. What if you were the Other?* (2023; tradotto da Giovanna Bellesia Contuzzi e Victoria Offredi Poletto). Simone ha anche collaborato con Matteo Sandrini e Ubah Cristina Ali Farah per la realizzazione del documentario *Beyond the Frame* (2023).

LAURA LORI is a feminist, a white migrant woman, a naturalised Australian, a polyglot non-native English-speaker, and an internationally recognised expert in Somali Literature. As relevant to these multiple categories, she constantly and carefully considers how to position herself as a scholar focused on postcolonial discourse and gender studies, with decolonial and feminist approaches. Her work examines the multiple ways in which literature can positively influence socio-personal and historical discourses concerning immigration, gender, identity, and colonialism. She has also published studies of activist literature to challenge historical denial, fixed national identities, and complacency about violence against women. She is deeply interested in literature and the performing arts as active means of fostering social inclusion and equality.

LINDE LUIJENBURG – documentarista, studiosa di italianistica e *film studies*, e professoressa di studi europei all’Università di Amsterdam – ha condotto ricerche sulla critica postcoloniale presente all’interno della tradizione della commedia all’italiana. Tra le sue pubblicazioni recenti ci sono lavori sulla ricezione del cinema di Ettore Scola in Olanda e sulla presenza del fenomeno da lei chiamato *italo-somalità* in Inghilterra e nei Paesi Bassi. Il suo documentario *Africa Is You* racconta storie del quartiere somalo-olandese di Small Heath, nella città di Birmingham, Inghilterra.

FRANCESCA MEDAGLIA is currently RTDA (Lecturer) in Literary Criticism and Comparative Literature at La Sapienza – University of Rome. She holds a PhD in Comparative Literature from the same university, with a thesis entitled “Co-authored literature”. In 2015/16 she was an Accademia Nazionale dei Lincei postdoctoral scholarship holder at University College London, where she

carried out research at the Centre for Translation Studies and the School of European Languages, Culture and Society. The Accademia also supports her current project on multi-authorship and 20th-century Italian authors. She previously held a Postdoctoral scholarship at Fondazione Giorgio Cini – Centro Branca (Venice). She collaborated with the Accademia Nazionale dei Lincei for the Lincei's General Catalogue and Annals. She has published four books: *La scrittura a quattro mani* (Pensa Multimedia, Lecce-Brescia, 2014), *Asimmetrie ibride nella critica di Antonino Contiliano* (CFR, Piateda, 2014), *Il ritmo dei tempi in Antonino Contiliano* (Empiria, Rome, 2014) and *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale* (Lithos, Rome, 2020).

ROSANNA MORACE insegna Letteratura italiana contemporanea presso la Sapienza Università di Roma. È stata assegnista, borsista e professore a contratto presso vari Atenei italiani. Suoi principali campi d'indagine sono il romanzo ipermoderno, il global novel e la letteratura italiana translingue (sulla quale insistono le monografie: "*Un mare così ampio.*" *I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins*, 2011; *Letteratura-mondo italiana*, 2012; *Le stagioni narrative di Carmine Abate*, 2014). Recentemente si è occupata di Luigi Meneghello (*Il prisma, l'uovo, l'esorcismo. Meneghello e il dispatrio*, 2020) e del tema della vergogna della lingua materna e d'adozione; sta curando i volumi V, *La mosca*, e XI, *Il viaggio*, delle *Novelle per un anno*, nell'ambito dell'Edizione Nazionale dell'*Opera omnia* di Luigi Pirandello, e un volume miscelaneo sul peso della pedagogia e della retorica del fascismo nella formazione della generazione del Ventennio, che sarà disponibile in open access per Sinestesie Edizioni. Ha inoltre pubblicato numerosi studi, anche di carattere filologico, sull'epica e la lirica rinascimentale, con particolare riguardo alle figure di Bernardo e Torquato Tasso, e alla poesia spirituale durante l'epoca del Concilio di Trento, tra cui i volumi *Dall'“Amadigi” al “Rinaldo”: Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, per la Commissione Nazionale per l'Edizione delle opere del Tasso, 2012; e l'edizione critica *Salmi penitenziali di diversi eccellenti autori (Giolito, 1568)*, 2016. Ha vinto il Premio Tasso 2008.

GIOIA PANZARELLA is Assistant Professor and Student Experience and Engagement Manager in the Global Sustainable Development department at the University of Warwick. In 2018, she completed her doctorate in Italian at the University of Warwick, followed by an Early Career Fellowship and an Associate Fellowship at the Institute of Advanced Studies in the same university. In her research, Gioia investigates sites of dissemination of contemporary literary productions, with a focus on translingual authors writing in Italian. In particular, she analyses the narratives produced by agents who address wide public audiences – such as public library users, school students, and television audiences – when exploring the link between literature and migration. In 2021, Gioia was appointed Associate Fellow of the newly founded Warwick Institute of Engagement. Her research interests also include second language learning, with a focus on collaborative translation practices in the language classroom, and most recently the relationship between multilingualism and sustainable development. In 2015, she edited *Madrigne in un'unica partitura* by the group of translingual performance poets *Compagnia delle poete*. Gioia's work has appeared on peer-reviewed journals such as *Forum for Modern Language Studies*, *Modern Languages Open*, and *Transnational 20th Century. Literatures, Arts and Cultures*.

LOREDANA POLEZZI è titolare della cattedra Alfonse M. D'Amato di Studi italiani e italoamericani presso il Dipartimento di Languages and Cultural Studies della Stony Brook University (SUNY). In precedenza ha ricoperto incarichi presso le Università di Warwick e Cardiff, nel Regno Unito. I suoi interessi di ricerca combinano studi sulla traduzione e sulla cultura italiana come fenomeno diasporico e transnazionale. Si è interessata di scrittura di viaggio, letteratura italiana coloniale e postcoloniale, scrittura translingue e migrazione. Attualmente si occupa di memoria, mobilità e traduzione nelle culture italiane transatlantiche. Con Rita Wilson, è co-redattrice della rivista internazionale *The Translator* ed è stata presidente dell'International Association for Translation and Intercultural Studies (IATIS). È stata co-investigatrice dei progetti di ricerca "Transnationalizing Modern Languages" e "Transnationalizing Modern Languages: Global Challenges", ed è una delle curatrici della serie "Transnational Modern Languages", pubblicata dalla Liverpool University Press

KOMBOLA T. RAMADHANI MUSSA was Leverhulme Research Fellow at Cardiff University and currently collaborates with Loughborough University (UK). She holds a PhD in Italian Studies from Reading University. Her PhD examines the different forms taken by orality and the relationship between orality and literacy in the work of several contemporary migrant writers. Her recent research investigates the history of the Zigula, an ethnic group based in Somalia and Tanzania, as a distinctive and significant example of African diaspora and multilingual migrant experiences both within and outside Africa, from Tanzania to Somalia, Kenya, Italy, and the US. The project employs categories elaborated by critical race theory, oral history and memory studies to analyse the case of the Italian Zigula, exploring the creation of post-colonial and multicultural Italian identities in the context of widespread racial prejudice.

CATERINA ROMEO is an Associate Professor at Sapienza Università di Roma, where she teaches Literary Theory, Migration Studies, Postcolonial Studies, and Gender Studies. She is the author of *Interrupted Narratives and Intersectional Representations in Italian Postcolonial Literature* (2023), *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale* (2018), and *Narrative tra due sponde. Memoir di italiane d'America* (2005). She has recently co-edited a special issue of the *Journal of Postcolonial Writing* titled *Intersectional Italy* (2022), and she is also the co-editor of the volume *Postcolonial Italy* (2012) and of the special issue of the *Postcolonial Studies Journal* titled *Postcolonial Europe* (2015). She has translated into Italian the work of numerous Italian American women writers, among them Louise DeSalvo and Kym Ragusa. Her essays on the memoir and autobiography, Italian postcolonial literature, intersectionality, representations of Italian Blackness, and Italian American literature and culture have been published in journals and edited volumes. She is currently working on two book projects, one on Domenico Dara (forthcoming in 2023) and one on Italy's recent emigrations.

FRANCA SINOPOLI è docente di Critica letteraria e Letterature comparate alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Sapienza di Roma, Dipartimento di Lettere e Culture Moderne. Dal 2018 è presidente del Corso di studi magistrale in Filologia mo-

derna e coordinatore accademico della mobilità della Facoltà. Ha insegnato letterature comparate all'Università di Losanna nel 1998, nel 2004 è stata Visiting Scholar all'Università di Sydney e nel 2006 Visiting Professor nel Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada dell'Università di Santiago di Compostela. È stata membro dell'International Comparative Literature Association (ICLA) Coordinating Committee (2007-2015). Fa parte dell'Advisory Board della collana edita da Peter Lang "Transcultural Studies", dell'Editorial Board del *Journal of World Literature*, del comitato scientifico della rivista "Enthymema. Rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura", Università degli Studi di Milano e del comitato direttivo dell'annuario "Comparatismi. Rivista della Consulta di Critica letteraria e Letterature comparate". Ha fondato e co-dirige l'annuario scientifico in open access Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture e la collana "Studi transnazionali/Transnational studies" (Lithos Editore, Roma). Dal 2021 dirige la Summer School internazionale della Sapienza The Cultural Heritage and Memory of Totalitarianism. L'elenco delle pubblicazioni è reperibile sul catalogo IRIS: <https://iris.uniroma1.it/>

BARBARA SPADARO is Lecturer in Italian History and Culture at the University of Liverpool (UK). Her research on Italian whiteness, migration and colonialism explores the history and memory of Libya in a transcultural perspective. She is the author of *Una colonia italiana: Incontri, memorie e rappresentazioni tra Italia e Libia* (Mondadori, 2013) and editor of the volumes *Women in the Modern History of Libya: Exploring Transnational Trajectories* (with Katrina Yeaw, Routledge 2020) and *Transcultural Italies: Mobility, Memory and Translation* (with Charles Burdett and Loredana Polezzi, LUP 2021). As a member of the "Transnationalizing Modern Languages" research project, she contributed to the exhibition *Beyond Borders: Transnational Italy* (Rome, London, New York, Melbourne, Addis Ababa, Tunis, 2016-2018).

ETEROTOPIE

Collana diretta da *Salvo Vaccaro e Pierre Dalla Vigna*

800. Chiara Montini, *Il clan Nabokov. Quando l'erede è il traduttore*
801. Sara Manuela Cacioppo, Giovanna Di Marco e Ivana Margarese (a cura di), *I miti allo specchio. Riscritture femminile liberamente ispirate al mito*
802. Pierandrea Amato, *Trincee della filosofia. Heidegger e la Grande Guerra*
803. Giuseppe Deiana, *Terra perduta. Terra ritrovata. Una Costituzione mondiale per l'uomo planetario: il punto di svolta per il futuro dell'umanità e di tutti i viventi*
804. Simone Tulumello (a cura di), *Verso una geografia del cambiamento. Saggi per un dialogo con, Alberto Tulumello, dal Mezzogiorno al Mediterraneo*
805. Maria Patrizia Salatiello, Pietro Alfano, Palma Audino, *Bambini stregone nelle strade di Kinshasa*
806. Egidio E. Marasco e Luigi Marasco (a cura di), *Corsi di formazione transculturale per analisti adleriani. Linee guida di Parenti & Pagani, Postfazione di Gian Giacomo Rovera Prefazione di Claudio Ghidoni*
807. Giorgio Azzoni, Pasquale Campanella (a cura di), *Coabitare l'isola. Spazio pubblico e cura dei luoghi*
808. Claudio Concas, *Voci dall'Hazaristan*
809. Giuseppe Molinari e Matteo Settura (a cura di), *(In-)attualità di Adorno. Estetica e dialettica*
810. Luca Licitra, Antonio Sichera, *Ritornare ai corpi. La politica tra paura e affidamento*
811. João Pedro Avellar George, *Storia di Goa. L'India Portoghese sulla via delle spezie*
812. Gianmichele Marotta, *La corruzione in Italia. Una prassi consolidata (1992-2018). Analisi etica ed educativa*
813. Gabriele Scaramuzza, *Mare senza mare. Estati a Bonassola*
814. Giuseppe Zuccarino, *Forme della singolarità. Da Michaux a Quignard*
815. Riccardo Bellofiore, *Francesco Garibaldi, L'ultimo metrò. L'Europa tra crisi economica e crisi sanitaria*
816. Lorenzo Benadusi e Vincenzo Lagioia (a cura di), *In segreto. Crimini sessuali e clero tra età moderna e contemporanea, Prefazione di Didier Lett*
817. Fausto Colombo, *Verità e democrazia. Sulle orme di Michel Foucault*
818. Alessandro Tedde, Silvia Teano (a cura di), *Sconfinate frontiere. Riace, l'eccezione che ha sconfinato la regola*
819. Fabio Pierangeli, *Dante a margine e le interrogazioni di Guido Morselli*
820. Daniela Carmosino, *Da Narciso a narcisista passando per Dracula. Lo "Stile Narciso" fra letteratura, cinema e serie tv*
821. Laura Tussi (a cura di), *Resistenza e nonviolenza creativa*
822. Antonietta Bivona e Cettina Rizzo (a cura di), *Migrazioni e appartenenze. Identità composite e plurilinguismo*
823. Vincenzo Susca, *Tecnomagia. Estasi, totem e incantesimi nella cultura digitale*
824. Gaspare Polizzi (a cura di), *Le città toscane e l'ambiente dopo la pandemia.*

- Resilienza o trasformazione? Riflessioni in onore di Marco Dezzi Bardeschi*
825. Emiliano Bazzanella, *Critica della ragion burocratica*
826. Michele Cometa (a cura di), *La letteraturae il bios. Quattro istantanee su Siri Hustvedt*
827. Davide D'Alessandro (a cura di), *Pasolini, ritratti di pensiero*
828. Chiara Pasanisi, *La resistenza delle attrici nel secondo Novecento. Recitazione, repertorio e regia in Miranda Campa, Ave Ninchi, Lilla Brignone, Sarah Ferrati*
829. Anselm Jappe, *Le avventure della merce*
830. Manuela Barbarossa, Alberto Giannelli, Marialfonsa Fontana Sartorio, *Luci e ombre della solitudine*, Introduzione di Eugenio Borgna
831. Caterina Diotto, Markus Ophälders (a cura di), *Formare per trasformare. Per una pedagogia dell'immaginazione*
832. Luca Gallesi, *"Amo l'America, nonostante..."*. *Le vite parallele di Ezra Pound e Gore Vidal*, Prefazione di Francesco Ingravalle
833. Massimo Giovanardi, *Destination. Canzoni per la gestione del territorio e del turismo, // Destinations. Songs for place and tourism management*
834. Dario Altobelli, *L'eredità del presente. Capitalismo, forme di vita, utopia*
835. Eugenio Mazzarella, *Contro Metaverso*
836. Emiliano Brancaccio Raffaele Giammetti, Stefano Lucarelli, *La guerra capitalista. Competizione, centralizzazione, nuovo conflitto imperialista*, Postfazione di Roberto Scazzieri
837. Matteo Bittanti (a cura di), *Reset. Politica e videogiochi*
838. Maria Chiara De Angelis, *Coltivare la felicità, abitare il desiderio*
839. Aldo Marroni, *Muse senza mito. Meteore esistenziali vissute nell'ombra*
840. Simone Cinotto, *Gastrofascismo e Impero. Il cibo nell'Africa Orientale italiana, 1935-1941*
841. Stefano Berni, Antonio Camerano, *L'alchimia del potere. La filosofia politica di Hannah Arendt*
842. Paolo Gallina, *La protoarte dei robot. Quando l'arte, la robotica e l'intelligenza artificiale si intrecciano*
843. Simone Arnaldi, Stefano Crabu, Paolo Magaudda (a cura di), *Co-creazione e responsabilità nell'innovazione tecnoscientifica dal basso*
844. Emanuele Coco, *La fine degli spiriti. La natura come indagine filosofica del Sé*
845. Nicla Vassallo, *Donne, donne, donne*
846. Giuseppe Ferraro, *Determinismo e giustizia sociale*
847. Sostene Massimo Zangari, *Narrazioni etniche. Il romanzo di marginalità negli Stati Uniti*
848. Mihaela-Viorica Rușitoru, *Eccellenza educativa in Finlandia, come mi si è rivelata. Tradizione e pedagogia, ingegneria dell'inclusione e innovazione tecnologica, diritto, cultura e politica, valori e pratiche, sostegno e sviluppo*
849. Andrea Di Berardino, *Prime pagine. Piccola antologia di incipit letterari italiani*
850. Stefania Frezzotti, *L'infinito tangibile. Vincent Van Gogh, Il Giardiniere, L'Arlesiana*
851. Davide Pellegrino, *Trasformazioni elettorali nello spazio urbano di Torino (1970-2022)*

852. Alessandra Peluso, *Contra miglior voler; voler mal pugna. Il Dante di Simmel e Kelsen*
853. Danila Genovese, *La meta-politica e il terrorismo Gli islamisti britannici tra politiche multiculturali e pratiche di razzismo*
854. Davide d'Alessandro, *Sipario italiano. Attori e spettatori della contemporaneità*
855. Anselm Jappe, *Guy Debord: un complotto permanente contro il mondo intero*
856. Lorenzo Tassoni, *L'illusione dell'immagine in movimento. L'influenza del cinema nelle esposizioni della Pinault Collection di Venezia*
857. Sandro Moiso e Alberto Sebastiani (a cura di), *L'insurrezione immaginaria. Valerio Evangelisti autore, militante e teorico della paraletteratura*
858. Silvana Salvini, *Letteratura e demografia. La popolazione nel pensiero degli scrittori dei secoli XIX e XX*
859. Leonardo Quaresima, *Babylon Berlin. Weimar oggi*
860. Pietro E.G. Pontremoli, *Ridere di santa ragione. Etologia, filosofia e logica dell'ironia, del gioco umoristico e del paradosso*
861. Francesco Tibursi, *Democrazia come produzione del sociale. Il pensiero dei New York Intellectuals fra marxismo e pragmatismo*
862. Victoria Law, *"Le prigionieri rendono la società più sicura" e altri venti miti da sfatare sull'incarcerazione di mazza*
863. Patrizia Iacopini, Franco Lolli (a cura di), *L'appetito vien parlando. Un'esperienza di cura e di riabilitazione dei Disturbi della Nutrizione e dell'Alimentazione*
864. Paola Scrolavezza, Gino Scatasta, Anna Specchio (a cura di), *NipPop: 10 anni di cultura pop giapponese in Italia*
865. Chiara Mortari, *Affetti s/connessi. Rigenerare sentimenti e legami nel tempo che divide*
866. Giulio de Martino, *Lo spettatore turbato. Forme della felicità e del panico nella società distopica*, Appendice di Edoardo Ferrini
867. Guido Traversa, *La forma dell'opposizione nelle emozioni e passioni*
868. Franco Baldini, *Transfert. Sette lezioni sulla teoria freudiana del trattamento psicanalitico*
869. Romano Romani, *Pace per l'Europa. Persuadere la necessità*
870. Luciano Di Gregorio, *Le catene dello smartphone. Rischi e implicazioni psicologiche della rivoluzione digitale*
871. Edoardo De Marchi, *Società, stati, conflitti. Le origini storiche della geopolitica europea (secoli XVI-XX)*
872. Emiliano Bazzanella, *Dipendenza Dalla relazione alla patologia*
873. Sara Incao, *I possibili del mondo. La relazione con l'opera e il processo generativo dell'arte in Mikel Dufrenne*
874. Alfonso Cariolato, *Uscire da nulla. Le arti, l'opera. Con quattro letture (Pollock, Cage, Rauschenberg, Bacon)*
875. Giuseppe Conti, *La filigrana creditizia della moneta. Le origini della moneta e la costruzione dello Stato fiscale moderno*
876. Guido Guidi, *Diritti collettivi. Una diversa antropologia*
877. Simona Berhe, *Studenti internazionali nell'Italia repubblicana. Storia di un'avanguardia*

878. Philippe Chaniel, *Le nostre generose reciprocità. Tessere la trama di un mondo comune*, edizione italiana a cura di Francesco Fistetti
879. Associazione Mi Riconosci, *Comunque nude. La rappresentazione femminile nei monumenti pubblici italiani*, a cura di Ester Lunardon e Ludovica Piazzi
880. Eleonora Chiais, *Moda e trasparenza. Regimi discorsivi e dialettiche tra sguardi*
881. Vittorio Marchis e Marco Pozzi (a cura di), *Atti e cronache dal 2060. Note di antropologia della tecnica*
882. Michele Olzi, *Dalla morale alla violenza*
883. Domenica Bruni, Antonia Cava, Milena Meo, *Pluralismi. Riflessioni su corpi, politiche e rappresentazioni di genere*
884. Denis Gherardi, *Il Patriottismo come virtù*
885. Cosimo Schena, *Simone Weil e lo Stato. Voce profetica contro la deriva totalitaria*
886. Matteo Giancotti, Luigi Marfè, Patrizia Violi, *La memoria degli oggetti*
887. Alessandro Dondi, *Dall'uomo esposto al soggetto esposto. Il concetto di interfaccia in alcuni filoni di riflessione sulla tecnica dal Settecento a Marcel Mauss*
888. Gianmarco Cifaldi, *Dal visibile all'invisibile. Analisi comparativa dell'istituzione penitenziaria*
889. Giulia Iannucci e Giuliano Lozzi (a cura di), *Männlichkeit/en. Pluralità maschili e cultura tedesca*
890. Mario De Benedetti, *Per una teoria micropolitica del federalismo. Bruno Leoni e la tradizione liberale tra politica, economia e diritto*
891. Beatrice Gusmano, Giulia Selmi, *Aspettando Godot. Cittadinanza e diritti LGBTQ+ in Italia*
892. Carlo Baghetti, Mauro Candiloro, Jim Carter, Paolo Chirumbolo, Maria Luisa Mura (a cura di), *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*
893. Marco Iannucci, *Il coraggio di cambiare. Come restare autori della propria vita*
894. Giovanni Semi, *Breve manuale per una gentrificazione carina*
895. Franco Maiullari, *Novantacinque tesi (+ 6). Per la musealizzazione della psicoanalisi freudiana (e della versione tradizionale dell'Edipo Re di Sofocle)*
896. Vincenza Di Vita, *Il cuore articolare. Un dispositivo coretico*

*Finito di stampare
nel mese di luglio 2023
da Puntoweb Srl – Ariccia (RM)*