

VOCI FEMMINILI INEDITE: RIFLESSIONI A PARTIRE
DALLA LETTERATURA POSTCOLONIALE
ITALIANA
UNPUBLISHED FEMALE VOICES: REFLECTION
FROM THE ITALIAN POSTCOLONIAL LITERATURE
Mario ROSSI
Università di Vienna

Riassunto: A partire da frammenti dell'autobiografica di Maria Abbebú Viarengo, migrante postcoloniale italiana, si indagherà il rapporto tra genere, scritte in movimento e filtri espressivi analizzando tratti di *Princesa* (Farías/Jannelli) e di *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* (Lakhous): dal dialogo del cuore narrativo del primo testo con le sue soglie, si cercherà di cogliere quanto dell'esperienza di una transessuale emerge da un'autobiografia a più mani, mentre nel secondo si valuterà la misura in cui la fisionomia di una voce femminile risulti rispettata nella traduzione in altra lingua.

Parole chiave: autrice, censura, questione di genere.

Abstract: Starting with fragments of the autobiography of Maria Abbebú Viarengo, an Italian postcolonial migrant we will investigate the relationship between gender, moving and expressive writing filters by analyzing traits of *Princesa* (Farías/Jannelli) and *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* (Lakhous): from the dialogue between the narrative heart of the first text and its thresholds, we try to grasp what the experience of a transsexual emerges from an autobiography written by many hands, while in the second text we evaluate the extent to which the appearance of a female voice is respected in the translation into another language.

Key words: female author, censorship, gender.

1. IL PROBLEMA

Inedito può precisarsi attraverso diverse coppie oppositive: privato pubblico, manoscritto stampato, indirizzato a un singolo e indirizzato a una molteplicità di destinatari. Nel passare da un polo all'altro un testo può subire modifiche, per cui ci si può chiedere con quali scarti l'originale che passi attraverso filtri editoriali giunga alla sfera pubblica: dati i rapporti di potere tra generi diversi che hanno dominato e in parte ancora dominano la scrittura, pare opportuno interrogare il grado di pubblicità delle voci femminili di testi letterari. Nelle seguenti pagine si analizzeranno tre casi: una pubblicazione parziale di una scrittura postcoloniale femminile italiana; una narrazione secondo selezioni tematiche nell'autobiografia di una voce transessuale maturata tra Brasile e Italia e la perdita di profilo di una voce femminile all'interno della traduzione di un romanzo a firma maschile. Ciò cui si aspira è una concezione sfumata del concetto di pubblicazione e occultamento della voce autoriale femminile.

2. TRE CASI ESEMPLARI

2.1. MANCATA PUBBLICAZIONE.

Maria Abbebú Viarengo è scrittrice di espressione italiana di origine italo-oromo. A partire da frammenti della sua autobiografia pubblicati in italiano e in traduzione inglese si farà un'archeologia non della vita dell'autrice ma del mondo che evocano i frammenti¹. L'autrice del primo stralcio dal titolo "Andiamo a spasso?" è indicata come Maria Viarengo; se dietro questo nome non sospettiamo una migrante da latitudini lontane, immediatamente dopo fanno capolino sonorità stranianti nel nome del dedicatario: "a Terù", che in seguito scopriremo esser la sorella dell'autrice. Il testo si apre perentorio:

Ero Abbebú. Figlia di Noritù Faissà e dell'unico uomo bianco che viveva a Ghidami.

¹ Con intenti biografico-ricostruttivi sembra procedere Ponzanesi, 2004: 158 e 164-165.

Un italiano, Oreste Viarengo.
 Diventai Maria Viarengo.
 Ero diversa dai bambini che nascevano a Ghidami.
 Ero due ... Lo sarò sempre?
 Mamma era morbida; l'aria tiepida come il suo corpo. (Viarengo, 1990: 74)

Brevi frasi per un'identità scissa tra continuità col mondo materno marcata dell'imperfetto e irruzione dell'onomastica patrilineare marcata dal passato remoto. L'io narrante viene in seguito caratterizzato con due intrusioni di una lingua diversa dall'italiano: *worobessa* e *mitmittà*. Il significato del primo termine attraverso interpolazione può esser identificato con iene. La madre diceva alla figlia "Ridi come una piccola iena" e il testo prosegue "Di notte sentivo la worobessa intorno alla nostra casa, erano loro che ridevano come me." (Viarengo, 1990: 74) L'io narrante protesta una propria identità linguistico-espressiva, invertendo i poli della similitudine usata dalla madre: la figura retorica è rivitalizzata attraverso il recupero della sua dimensione letterale. Il significato di *mitmittà* può esser dedotto dal fatto che la madre quando la figlia era "mitmittà" le diceva "Stai brava altrimenti arrivano le iene". Si può quindi supporre che il termine debba esser collocato nell'area semantica del comportamento deviante ascrivibile a persona cattiva. Con efficacia in queste prime righe l'autrice offre un quadro di relazioni vivaci ascrivibili alla sfera dell'emancipazione del soggetto umano in crescita. Poco oltre si leggono brani che narrano lo straniante rapporto col piemontese cui è sottoposta Abbebú-Maria. Abbebú da piccola chiede al padre come si chiami la stella vicina alla luna e il padre risponde "quala as ciama Bun Ben Ansù". Laconicamente la voce autobiografica nota "per trent'anni ho pensato che questo fosse il vero nome di quella stella." Se il rapporto con la madre è caratterizzato come gioco di contrattazione dei significati, l'inganno paterno porta a vedere un mondo patriarcale che crea falsi significanti che si dissolvono solo nella piena maturità del soggetto femminile.

Le insidie del linguaggio crescono col trasloco da Ghidami a Karthoum: sull'oromo, unica lingua usata nel luogo di origine della madre, prendono il sopravvento inglese, arabo e italiano.

Abbebù reagisce alla nuova situazione sociolinguistica mescolando, mentre la sorella Teresa ammutolisce: le due nella sfera privata per i giochi, per il pianto e per la nostalgia conservano l'oromo, cui associano il tepore e la morbidezza della madre.

Viarengo informa anche sulla tavolozza sonora di Ghidami:

macchine sgranatrici per la pulitura del caffè, i ronzii delle api e delle mosche, i ragli degli asini, di notte le risate sonore delle iene, qualche volta le grida di un urlatore che annuncia la morte di un cittadino. La sera dopo cena, la radio di papà gracchiava e cinguettava, fino ad immobilizzare la sua attenzione sulla voce di un uomo che parlava arabo o francese, come un rito papà ascoltava in perfetto silenzio il “notiziario”, il suo unico contatto con il resto del mondo. La madre non faceva nessun lavoro in casa, si occupava solo di noi, ci pettinava, ci profumava, ci portava a scirscir, e ci preparava il fuffatò.

Se si considera che la madre veste uno “sciscigò” così ampio che ci si può “nascondere e perdere” (Viarengo, 1990: 76), riemerge con tono diverso la contrapposizione tra il mondo paterno chiuso e ostile – la lingua del notiziario non è né l'oromo né l'italiano -, e quello materno aperto, variegato e protettivo.

Mentre il testo italiano esibisce un'immagine di una strada di Luxor tratta dall'archivio Garzanti posta in ultima pagina, senza che si possa individuare la relazione coi contenuti narrati, il frammento in traduzione inglese ospitato nella rivista *Wasafiri* anni dopo presenta una chiara identità complessiva: non solo porta il titolo nella lingua della madre (“Scirscir'n demna”), ma anche presenta per esteso in nomi dell'autrice (Maria Abbebù Viarengo) e accanto al titolo esibisce la foto di una donna a mezzo busto che sorride al lettore: l'identità dell'io narrante è qui restaurata attraverso la lingua del titolo, la chiara indicazione del genere e la presenza in prima pagina della foto dell'autrice.

Per il nostro taglio di lettura, è rilevante che il testo spieghi come nella cultura materna il neonato riceva il nome dopo che i parenti l'hanno osservato, cosicché si vede implicitamente riconosciuto nella sua identità: attenzione che non vedevamo nel rapporto di Viarengo con la figlia Abbebù. All'autrice, per

intervento della nonna, venne attribuito il nome di Abbebec. “Full of flowers. She who wants to bloom, to know.” (Viarengo, 2000: 22) La madre poi adottò il diminutivo Abbebu (sic!). Nel testo emerge in diverse forme la negazione dell’identità per il carattere ibrido del sé e di un’esperienza che impone identità attraverso strade, una palestra, il passato coloniale in Etiopia: la scissione imposta dai colonizzatori al popolo dell’autrice e alla sua persona creerebbe diversi “mes” (Viarengo, 2000: 21).

Dai frammenti dell’autobiografia di cui disponiamo ricaviamo la narrazione di un’esperienza carica di tensioni e resa con una varietà di linguaggio finalizzata alla manifestazione di un passato intenso.

2.2. PUBBLICAZIONE SELETTIVA

Veniamo ora a un caso di pubblicazione di un testo autobiografico steso a più mani che sembra filtrare la voce narrante secondo il coinvolgimento culturale, emotivo e umano del coautore principale. Si tratta di *Princesa. Dal Nordest a Rebibbia: storia di una vita ai margini*, pubblicato nel 1994 presso Sensibili alle Foglie e presentato in forma di brevi stralci accompagnati da materiali diversi in un articolo pubblicato nella rivista *Il caffè*² facente capo al medesimo editore. Ciò che, in prima approssimazione, possiamo indicare come autobiografia, narra le vicende di Fernanda, una transessuale brasiliana, dall’infanzia agli anni che stanno a ridosso della pubblicazione. Il testo nel suo complesso è composito per quanto riguarda le tipologie coinvolte e lo statuto autoriale ambiguo: è composito perché è costituito da un’introduzione di Maurizio Jannelli, da un racconto autobiografico in prima persona di Fernanda Farias de Albuquerque e da un’intervista effettuata a distanza da Jannelli a Fernanda; lo statuto è ambiguo perché secondo la copertina si tratta di uno scritto a quattro mani, visto che riporta sopra il titolo i nomi di Fernanda Farias de Albuquerque e di Maurizio Jannelli; secondo l’introduzione il testo è il frutto di

² Anonimo, 1994. I testi presenti sono in parte dichiarazioni dell’autrice degli appunti e dell’autore della versione pubblicata, in parte stralci del materiale usato dall’estensore finale e in parte materiale diverso non chiaramente collocabile.

interventi di scrittura a sei mani³; alla narrazione del difficile percorso esistenziale che da Fernandinho porterà alla nascita di Fernanda siamo invece portati ad attribuire un'unica firma linguistica, quella di Jannelli. L'intervista è invece a due voci. Chiude il volume un glossario di termini portoghesi presumibilmente presenti nel testo autobiografico centrale. Non si parlerà della possibilità di rubricare il testo sotto la categoria della cosiddetta letteratura della migrazione, della letteratura italiana tout-court o piuttosto alla letteratura brasiliana di espressione italiana, né dello statuto della letteratura di testimonianza⁴. Si cercherà piuttosto di verificare secondo quale strategia la vicenda privata della costruzione di genere di Fernanda venga messa sulla scena pubblica. Cominciamo dal glossario. I termini riportati sono possono esser rubricati in categorie: mondo vegetale (baraúna, buriú, cajarana, dendê, imbu, maconha, mandioca, marmeleiro, pitomba), mondo animale (curumbatá, traíra, urutu), mondo delle credenze (orixás, mãe-de-santo), elementi paesaggistici (caatinga, garimpos, garoa), alimentazione (churrasco, churrascaria, goiaba, guaraná, jurubeba), pratiche sociali (bumba-meu-boi, forró, frevo), antropologico (cabolco, meninos de rua), manufatti umani (favela, fazenda) e termini afferenti alla sfera delle pratiche sessuali a pagamento (bicha, bombadeira, maricão, maricas, veado) cui vanno aggiunti alcuni termini che, pur presenti nel testo, non sono presenti nel glossario, come o belo rabo e bum-bum entrambi per sedere (48). Quest'ultimo gruppo di lemmi, unitamente a quelli sulle pratiche sessuali a pagamento, nell'(auto)biografia è esiguo se consideriamo l'aspetto intensionale del concetto sovraordinato, ma in realtà, sotto l'aspetto estensionale è l'insieme più importante. L'orizzonte di attesa verso un mondo sfaccettato aperto dal glossario nel testo si riduce alle tecniche del corpo e all'identità sessuale.

Se ora passiamo al testo introduttivo, osserviamo che secondo questo i due testi che vedono Fernanda come protagonista narratrice o intervistata sarebbero passati attraverso la mediazione

³ Per una sintesi efficace si veda Gandolfi 2007: 79-80.

⁴ Su ciò si veda Gandolfi 2007: 81-84.

di un pastore sardo, Giovanni Tamponi, che avrebbe lasciato tracce della sua parlata nei materiali trasmessi: il pastore sardo, e Fernanda avrebbero creato una lingua propria, per comunicare “Nata solo per noi, la scrittura originale è stata successivamente manipolata per renderla accessibile a un pubblico più ampio. Cionondimeno mani e provenienze culturali diverse sono forse rintracciabili anche nella sua stesura ultima.” Nel testo pubblicato, secondo le nostre conoscenze linguistiche, non sono presenti testimoni del sardo, se si eccettua il vago meridionalismo “unghie pittate” (p. 23). Si deve quindi supporre che l'estensore abbia epurato dal testo ciò che non veniva direttamente da Fernanda: sarebbe interessante capire se le voci in sardo siano state tradotte o cassate, ma i materiali messi a disposizione dei lettori all'epoca della pubblicazione del testo non consentono di decidere.

Veniamo ora al testo di marca (auto)biografica e leggiamo alcuni esempi di intarsi in portoghese. Il primo lo troviamo nella porzione di testo che narra le prime esperienze sessuali di Fernando all'età di sette anni: “Ecco il *veadinho!* Ecco l'uomodonna!”, lo apostrofano i compagni (p. 17). Testualmente non si capisce se *uomodonna* sia la traduzione di una corrispondente espressione portoghese o se si tratti di una traduzione esplicativa di *veadinho*. Poche pagine oltre leggiamo: “Fernandinho dexia eu meter o meu caralho no seu cu, lasciami mettere il cazzo nel tuo culo” (p. 22). In questo passo l'invito in portoghese pare assolvere la funzione di dare colore locale visto che viene immediatamente tradotto in italiano. La maturazione di Fernanda prosegue. Si inoltra nel bosco per raccogliere frutti:

mi annodavo il fazzoletto in testa come le contadine nordestine. Qualche volta mettevo anche gli orecchini. Scalavo il cajueiro e ad ogni sparo dei cacciatori facevo voce e cantavo. Che fai qui ragazzino? Raccolgo frutta. Spaventi la selvaggina, torna a casa! No, se prima non mi fai vedere il cazzo! Il mio José imprecava (...) Senhor José deixa eu ver seu caralho p. 27-28.

Anche in questo caso la frase in portoghese sembra aver la finalità di conferire colore visto che il suo contenuto è anticipato in italiano: sospeso nel vuoto è invece il “cajueiro” che nel

glossario viene definito come “Albero della famiglia delle Anacardacee (*Anacardium occidentale*)”. Perché Fernando si arrampichi su quella specie vegetale non è spiegato cosicché rispetto alla vicenda pruriginosa l’elemento paesaggistico scende in secondo piano.

Nell’introduzione Jannelli spiega la nascita del libro. Egli assieme a altri appartenenti alle Brigate rosse si trova nel carcere di Rebibbia. Il gruppo dei terroristi, assuefatti a un mondo di soli uomini, all’impatto col mondo dei transessuali avrebbe subito una spaccatura: alcuni si sarebbero rifiutati, probabilmente con dolore, secondo le parole di Jannelli, alle emozioni che risvegliavano reggiseno, gonne e profumi, mentre altri, e tra questi l’autore stesso, avrebbero visto le loro notti popolarsi di desideri. Sembra quindi che il testo abbia uno statuto ibrido: più che biografia o autobiografia in scrittura duplicemente assistita, sarebbe il documento dello sguardo che un soggetto getta sulla nascita dell’identità transessuale. Dalle domande dell’intervista a Fernanda in appendice si può dedurre che l’intenzione testuale implicita che guidò l’estensore del testo potesse esser questa.

La presentazione del libro nella rivista *Caffé* offre la riproduzione esemplificativa di materiali autentici che sono serviti a Jannelli per la stesura del testo pubblicato, stralci dal testo pubblicato e dichiarazioni di Maurizio e Fernanda che si alternano. “Il raffronto non serve per ribadire l’”autenticità” del punto di partenza e rivendicare l’”artisticità” del punto di arrivo, ma per testimoniare un dialogo e un percorso.” Un dialogo e un percorso che hanno avuto funzione terapeutica. Scrive Jannelli: “ecco la scrittura, per Fernanda, penso sia stata anche l’occasione per mantenere integra la sua persona nonostante (...) la violenza definitoria degli altri.” (ivi) Oltre Jannelli sostiene che “Un conto è Fernanda e un conto è Princesa ... Insomma la persona è molto più complessa del testo, il testo è altra cosa dalla persona. È qualcosa che va oltre noi, scrittura, appunto, costruzione.” (ivi) Se fosse costruzione, allora si dovrebbe pensare che il testo sia più complesso della persona. A fine presentazione Maurizio esibisce i referenti culturali attraverso i quali il testo è stato arricchito; Guimarães Rosa, (Jean) Baudrillard e Roland Barthes. Nel leggere il testo tuttavia non si ha la percezione della complessità che tali interventi sembrerebbero evocare e

soprattutto pare che la costruzione della soggettività attraverso l'esperienza sessuale stia in primo piano rispetto a altre dimensioni dell'esistenza.

Da quanto esposto ci pare di poter sostenere che almeno la voce del pastore sardo è stata quasi completamente cancellata dal testo pubblicato, mentre quella della protagonista è presente secondo un sentire particolare nei confronti della vicenda narrata, quella di relazioni sessuali diverse dall'eterosessualità. Il filtro di lettura del coautore penetra fin nel titolo: durante l'intervista, nel rispondere alla prima domanda di Jannelli, Fernanda spiega come è nato il suo nomignolo e afferma chiaramente di non amarlo e di preferire Fernanda. Cancellazione della triplice lingua ibrida, cancellazione di una parte dell'esperienza e cancellazione del nome proprio: non si può sostenere che il testo curato Jannelli abbia incluso tra le sue intenzioni comunicative la pubblicazione di una Fernanda, che, pur in rapporto dialettico con le intenzioni dell'estensore del testo finale, desse un quadro a tutto tondo del passaggio dal Nordest alle metropoli italiane.

2.3. CASSAZIONE DELLA VOCE FEMMINILE

Concludiamo con la resa di una voce femminile nella traduzione in francese di un'opera scritta in italiano da un migrante, Amara Lakhous, scrittore di origini algerine, ma da parecchi anni trasferitosi in Italia, dove svolge attività giornalistiche e di mediazione culturale, cui si è aggiunta una fortunata produzione letteraria⁵. *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* è un giallo che ha come protagonista e voce narrante Enzo Laganà, un giornalista di cronaca nera con radici calabresi ma residente a Torino che conduce vita sentimentalmente instabile con puntate a Marsiglia sul Vieux-Port. Animato dal desiderio di fare uno scoop, indaga su omicidi di extracomunitari dell'est Europa. A questa vicenda corre parallelo lo scandalo di Gino, il maialino di un nigeriano, che una videocamera ha ripreso mentre passeggia nella moschea del quartiere torinese di San Salvario. I personaggi messi in scena dal

⁵ Si veda Schwaderer: 2014 alle cui referenze bibliografiche è da aggiungere *La zingarata della verginella di Via Ormea*, 2014.

romanzo sono molti, quasi tutti maschili quelli del mondo professionale, mentre i soggetti femminili sono collocati nella sfera privata e affettiva. Inoltre, mentre i personaggi maschili calcano in maniera persistente la scena del romanzo, quelli femminili appaiono intermittenti. La madre del protagonista, residente a Cosenza, è presenza discreta ma profilata perché rappresenta una visione alternativa sulla vita rispetto a quella del figlio: matrimonio e vita regolata. Una protesi della madre è la zia residente a Torino che controlla il nipote assicurando alla sorella notizie sul figlio. La voce della madre è marcata non solo ideologicamente, ma anche linguisticamente: tra i personaggi è quello che con maggior espressività usa il dialetto della comunità calabrese con un *code-switching* che spesso prende avvio dalla parlata periferica per trascolorare nella parlata nazionale standard.

Che l'ambientazione sia da collocare nell'area di uno spiccato multiculturalismo risulta dalla consuetudine del protagonista di consumare piatti tipici di culture fortemente caratterizzate come la salade niçoise e il tè arabo alla menta dei maghrebini (Lakhous, 2013: 18), soupe au pistou, aïoli e tarte tatin (Lakhous, 2013: 23-24). Un'anamnesi autobiografica colloca l'identità dell'istanza narrante in un indefinito *in-between* che trova corrispondenze nelle vite di amici nizzardi⁶. Il romanzo anche solo per questi tratti si qualifica quindi come opera rubricabile sotto la categoria della così detta letteratura postcoloniale della migrazione. Che la madre, voce femminile portatrice di valori tradizionali profilati, nel romanzo abbia una chiara connotazione linguistica non è riducibile a nota di colore: la donna rappresenta una forma di vita alternativa rispetto a quella del figlio e allo stesso tempo libera dalle connivenze con la malavita organizzata calabrese. Stupisce che nella traduzione francese il profilo linguistico venga impoverita. Ecco un esempio:

⁶ “Sono nato a Torino da genitori calabresi. A Torino, quando ero piccolo, mi chiamavano il calabrese, mentre in Calabria venivo chiamato il torinese. (...) né qui né là.” (Lakhous, 2013: 22) Il confronto tra immigrati italiani in Francia e meridionali a Torino si legge due pagine oltre.

«Che stai combinando, Enzu'?» (...)

«Stamattina ho letto l'articolo tuo sul giornale. Ti sei messo ancora in mezzo a storie brutte di criminali. Mo' ci mancavano sulu i mafiosi albanesi e rumeni».

«Mamma, perché ti agiti?».

«Dov'eri finito?».

«A Torino».

«Enzu'! Non mi pigliare per fessa. Si' statu fora da casa quattru iurni. La macchina tua è ancora pargheggiata nello stesso posto, davanti al macellaio, non hai ritirato la posta, non hai risposto al telefono di casa, non hai ...». (Lakhous, 2013: 27)

La traduzione francese così suona:

-Qu'est-ce que tu fabriques, Enzo? (...)

-Ce matin, j'ai lu l'article dans ton journal. Tu t'es encore fourré dans une mauvaise histoire de criminels. Y nous manquait qu'les mafieux albanais et roumains!

-Maman, pourquoi tu t'agites comme ça?

-Où t'étais passé?

-À Tourin.

-Enzo! Ne me raconte pas d'histoires. T'es pas rentré chez toi depuis quatre jours. Ta voiture est encore garée à la même place, t'as pas pris ton courrier, t'as pas répondu au téléphone fixe, t'as pas” (Lakhous, 2014: 31-32)

Notiamo anzitutto che l'ipocoristico del nome proprio con apocope tipico di tante parlate centro-meridionali è neutralizzato nel nome standard. Il possessivo posposto al sostantivo cui si riferisce è non solo normalizzato senza meccanismi compensativi che facciano percepire lo scarto presente nell'italiano, ma da determinazione dell'articolo di giornale passa a determinazione del quotidiano, cosicché Enzo viene promosso a proprietario del periodico. Lo stesso problema di collocazione dell'aggettivo si osserva in “storie brutte”, espressione connotata regionalmente, che in francese viene resa non solo con la normale successione aggettivo sostantivo, ma anche con ingiustificata riduzione del plurale al singolare. L'espressione “pigliare per fessa”, variante diatopica marcata dalla presenza del predicato “pigliare” in luogo del più diffuso “prendere”, scompare in un neutro “ne me raconte

pas d'histoire” che non ha nella negazione nemmeno la struttura del parlato che invece compare nell'enunciato seguente e che avrebbe potuto segnalare la dimensione regionale presente nel testo *source*.

Con queste brevi osservazioni possiamo sostenere che la principale voce femminile del romanzo nella traduzione ha perso parte del suo timbro e quindi della sua personalità: da varietà diamesica, diastratica e diatopica si riduce a varietà diamesica con vaghe potenzialità diastratiche, mentre il decentramento regionale è affidato solo alla toponomastica implicata nel testo narrativo.

3. DIFFICOLTÀ DELLE VIE VERSO LA PUBBLICAZIONE

In termini generali possiamo osservare nei tre casi letterari analizzati una difficoltà da parte dell'editoria a dar voce a forme di autorialità insolite nonostante l'ampio dibattito sulla letteratura postcoloniale e della migrazione. La traduzione del romanzo di Lakhous sembra tradire una certa leggerezza nel rispetto della voce più profilata dal punto di vista del rapporto tra centro e periferia. Il complesso di testi ruotanti attorno a *Princesa* crea un'indeterminatezza autoriale che lascia il lettore nell'incertezza tra biografia, autobiografia e testo dialogico a più voci. Il progetto *princesa20* sana solo parzialmente questa ambiguità in quanto, se è vero che attraverso link garantisce riferimenti interstuali, è anche vero che importanti referenti secondo i paratesti dell'epoca, come Guimarães Rosa, Baudrillard, Barthes, sono assenti; inoltre i manoscritti che hanno fornito il materiale al testo pubblicato sono di difficile fruibilità in quanto risultano riprodotti in digitalizzazione di immagine; più efficace sarebbe stata la loro trascrizione in un documento di videoscrittura con segni che riportassero le stratificazioni e le cancellature del manoscritto. Infine non può che destare approvazione il conferimento del premio Lingua madre 2015 a un testo breve di Maria Abbebú Viarengo e la conseguente pubblicazione dello stesso (Ead., 2015). La vicenda narrata è intensa: una madre di fronte al desiderio della figlia di adottare un bimbo di colore prima esprime perplessità e poi si fa convincere dall'entusiasmo della figlia. Una vicenda nobile, ma scritta in un italiano piano e non turbato da

intarsi linguistici provenienti da altri mondi. Chi ha letto gli stralci dell'autobiografia di Abbebú Maria Viarengo non può che dolersi per la mancata pubblicazione di quest'ultimo testo. I tre esempi sono distanti nel tempo e per storia editoriale, ma mostrano come i processi di pubblicazione, tendenzialmente conservativi, nell'area della socializzazione di voci femminili siano inclini a semplificazioni.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Anonimo, (1994). La figura di una donna, in *Caffè*, 1, pp. 4-5.
- Bonelli, S. E. (2015). Hybridité du corps-texte dans l'autobiographie de Princesa in A. Nusolevic & C. Pinçonat (a cura di), *Littératures migrantes et traduction*, <http://www.princesa20.it/hybridite-du-corps-texte-dans-lautobiographie-de-princesa/> [02/02/2017]
- Comberinati, D. (2009). *La quarta sponda*. Roma: Caravan edizioni.
- Faria de Albuquerque, F. & Jannelli, M. (1997). *Princesa. Dal Noreste a Rebibbia: storia di una vita ai margini*. Roma: Sensibili alle foglie, 1994, Tropea: Milano, ²1997.
- Gandolfi L., (2010). Princesa: the Textual Space between Translation and Divergence. *ellipsis*, 8, pp. 75-90. <http://www.princesa20.it>
- Lakhous, A., (2013). *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*. Roma: E/O.
- Lakhous, A. (2014). *Querelle autour d'un petit cochon italianissime à San Salvario*. trad di Élise Gruau. Arles: Actes Sud.
- Marchini Ulgheri, L. M. (2016). Homens de um lado, mulheres do outro. E eu? As masculinidades e as instituições brasileiras no contexto de Princesa. *Estação Literária*, 16, pp. 106-120.
- Pili, E. (2014). "Per non dare loro la possibilità di scordare" La narrativa postcoloniale delle scrittrici italo-etiope. *Anuac*, III, 1, pp. 38-57.
- Ponzanesi, S. (2004). *Paradoxes of Post-colonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany: State University of New York Press.
- Sabelli, S. (2013). I corpi e le voci delle "altre": genere e migrazioni in Christiana de Caldas Brito e Fernanda Farias de Albuquerque. In M. Durst & S. Sonia (a cura di), *Questioni di genere: tra vecchi e nuovi pregiudizi e nuove o presunte libertà*, Pisa, ETS, 2013, pp. 185-208. <http://www.princesa20.it/i-corpi-e-le-voci-delle-altre-genero-e-migrazioni-in-christiana-de-caldas-brito-e-fernanda-farias-de-albuquerque/> [15/04/2017]

- Schwaderer, R.. (2013). Vom pasticciaccio zur Transkulturalität? Eine kritische Lektüre der römischen Romane des Algeriers Amara Lakhous. In *Transkulturelle italophone Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 219-244.
- Shvanjukova, P. (2012). From Princesa to Princess with a Prince:1994-2001, Fernanda's StORIES, *Between*, v.- 4, n. 4.
- Viarengo, A. M. (2015). Mia cara figlia, in AAVV, *Lingua Madre Duemilaquindici. Racconti di donne straniere in Italia*, a cura di Daniela Finocchi. Torino: Edizioni Seb 27, pp. 310-312.
- Viarengo, A. M. (2000). Scirsir'n demna. Extracts From an Autobiography. *Wasafiri*, 15, 31, pp. 20-22.
- Viarengo, A. (1994). Andiamo a spasso. *Linea d'ombra*, 54, pp. 74-76.