

JOANNA JANUSZ
Università della Slesia

Espressivismo linguistico e culturale in *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego

ABSTRACT: Postcolonial literature, which did not appear in Italy until the 1980s, started to flourish in that country in the early 1990s. Although it originated there and draws on Italian historic colonial experiences, it can be understood as a way of emphasising the linguistic and cultural separateness of Italian-speaking authors originating from former Italian colonies in Africa (i.e. Libya, Somalia and Ethiopia). It appears that a country like Italy, which has been deprived of its homogeneity and linguistic and cultural cohesion, is particularly susceptible to the absorption of traditions and languages from outside. Postcolonial literature, which at its very basic level is a hybrid, cannot be pushed into the framework of one convention or tradition. On the contrary, it fits well into the mainstream of non-canonical, avant-garde and expressionistic literature that has been present since Dante. Igiaba Scego, the author of *Oltre Babilonia*, published in 2008, belongs to the generation of young Italian writers of African origin. The article aims to analyse the novel in terms of writing techniques defined as expressionistic at the level of surface, typology of characters and linguistic and stylistic features.

KEY WORDS: Postcolonial literature, expressionism, episodic structure, neologism, language hybridism.

Il postcolonialismo letterario è in Italia un fenomeno recente sia per quanto riguarda la produzione letteraria concreta, sia per quanto riguarda gli studi critici inerenti al problema e la ricerca svolta nell'ambito accademico. Nonostante la terminologia sfumata e passibile di equivoci, gli studiosi sono accomunati da una simile definizione delle origini di questa letteratura che sono da cercare, evidentemente, nell'esperienza coloniale italiana, evocata non sempre in prima persona, e presente spesso in modo allusivo e indiretto¹.

¹ La nascita della letteratura postcoloniale “si riallaccia ad un'esperienza particolare non necessariamente vissuta in prima persona [...] del passato coloniale italiano. Una visione prismatica, distaccata, di un passato non vissuto, ma che si riflette nelle loro vite” (PONZANESI, S., 2004: 29).

Orbene, la politica coloniale italiana cominciò con un considerevole ritardo rispetto alle politiche di altre potenze coloniali europee, con l'occupazione del porto di Assab (nel 1882), e la proclamazione dell'Eritrea come colonia primogenita (1890). Per il giovane stato italiano, l'espansione oltremare si rivelava una questione di prestigio politico sulla scena internazionale ma anche una facile risoluzione dei problemi sociali ed economici (mancanza di materie prime, esplosione demografica, disoccupazione, carestie). Quello italiano fu tuttavia considerato un imperialismo meno aggressivo rispetto agli altri expansionismi europei. Per decenni si soleva ribadire la minore portata dell'impresa coloniale italiana nonché un atteggiamento più umanitario dei colonizzatori italiani nei confronti dei paesi e popoli indigeni². La seconda tappa dell'espansione risale ai tempi del fascismo e della seconda guerra, in cui furono occupate Somalia e Libia sul continente africano; in Europa invece per breve tempo rimasero sotto il dominio italiano l'Albania e l'isola greca di Rodi. Il postcolonialismo viene quindi innanzitutto definito in chiave cronologica come la fine del colonialismo e l'inizio delle nuove identità nazionali (PONZANESI, S., 2004: 26).

La letteratura postcoloniale, a lungo ignorata, sorta a metà degli anni Ottanta e affermata solo agli inizi degli anni Novanta, costituisce ormai parte integrante del mondo italofono, proponendo un nuovo sguardo su quello che si era soliti chiamare "italianità". Tuttavia il postcolonialismo in letteratura viene anche inteso in termini epistemologici come difesa della diversità e della specificità culturale. Quella è da considerarsi la definizione ampia del fenomeno. In senso stretto del termine, il postcolonialismo letterario è applicabile invece alle letterature emergenti dalle ex-colonie italiane (Somalia, Eritrea, Libia, Etiopia) (PONZANESI, S., 2004: 29).

Il termine "letteratura postcoloniale" andrebbe distinto da quello di letteratura della migrazione o letteratura migrante. La letteratura migrante propone, infatti, una problematica distinta, centrata sul fenomeno dell'integrazione culturale e linguistica degli immigrati. La lingua di espressione è sempre l'italiano letterario, pur contaminato da vari apporti linguistici e stilistici. A ciò si aggiunga anche la generale propensione dialogica (AHAD, A.M., 2007) di quella letteratura, il suo atteggiamento cioè di mettere in comunicazione mondi diversi: quello italiano e quello straniero. Si tratta qui di un dialogo non solo fra mondi ma anche modi di percezione del mondo diversi.

Lo scontro con le eredità culturali e linguistiche avvenuto per il tramite delle letterature postcoloniali costringe gli italiani alla reimpostazione dei concetti base della loro cultura nazionale (PONZANESI, S., 2004: 30), focalizzando la loro attenzione sul rapporto tra centro (canone culturale, linguistico e letterario del passato) e periferia (innovazione, diversità, trasgressione espressivistica —

² Il decennale slogan "italiani brava gente" solo recentemente viene smentito dagli studi sul colonialismo più approfonditi (PONZANESI, S., 2004: 27).

espressionistica). Tenendo presente il fatto che l'Italia è sempre stata, per sua natura, un paese di frammentazione linguistica e culturale, privo di compattezza e coesione interna, la diversità culturale e linguistica dovrebbe in modo più naturale rientrare anche nel panorama contemporaneo del Paese.

Per via della generale tendenza all'ibridismo e alla contaminazione linguistica, alla trasgressione dei soliti codici letterari, la letteratura postcoloniale rischia di essere catalogata fra le letterature subalterne, avanguardistiche, contrapposte al monolitismo canonico³. Per la tradizione letteraria costituisce una spinta innovatrice ma anche centrifuga, che invita a cambiare prospettive, anche quelle critico-analitiche⁴, inducendo a credere che si tratti qui di un rinnovamento proficuo per la cultura del Paese, rinnovamento realizzato, sul piano linguistico, attraverso tecniche non estranee agli italiani stessi e sommariamente definite come espressioniste. L'espressionismo, nella tradizione letteraria italiana, oltre alla sua evidente valenza storica (MITTNER, L., 2005: VII), fin dai primi studi critici sul problema, assumeva il significato di letteratura anticlassica e anticalligrafica (CONTINI, G., 1988: 102). Evidentemente, l'atteggiamento trasgressivo e oltranzista di alcuni autori nei confronti del canone letterario sancito dalle autorità, non nasce in Italia alle soglie del Novecento come frutto delle ispirazioni germanofone. In effetti, si è leciti affermare l'esistenza di una linea espressionistica propagatasi, pur in modo discontinuo, da Jacopone da Todi, Cielo d'Alcamo, Dante, manieristi, scapigliatura lombarda, fino a Gadda a metà del Novecento (CONTINI, G., 1988: 102—104).

L'espressionismo letterario si traduce non solo nell'uso di particolari tecniche di scrittura, relativamente semplici a riscontrare in quanto palesemente diverse dal canone stilistico, ma anche nell'affrontare una problematica specifica. Tale problematica è incentrata soprattutto sull'uomo nella sua essenza⁵, nella sua particolare verità intima e nelle sue relazioni con il mondo, facendosi espressione di emozioni e protagonismi collettivi. Definita come dionisiaca, è una letteratura che predilige il dinamismo e l'attivismo con una forte propensione per il verbo. Spesso si contraddistingue anche per la tendenza a unire mezzi

³ “Il canone letterario ha occultato e messo sotto silenzio le voci altre, emarginando ciò che sta tra le righe e in disparte rispetto all'irresistibile flusso delle narrazioni esplicite, legittimate dalla lingua dominante, dalla madre patria, dalla voce patriarcale, nella cornice del mondo coloniale e post” (CURTI, L., 2006: 167).

⁴ “Il postcolonialismo [...] è [...] piuttosto una strategia critica che implica la revisione dei canoni letterari nazionali, delle metodologie di analisi narrativa, e delle categorie di pensiero occidentale. Il postcolonialismo si caratterizza essenzialmente per la sua interdisciplinarietà e per la costante critica dei metodi di interpretazione e rappresentazione dominanti” (PONZANESI, S., 2004: 25).

⁵ “L'uomo nuovo dell'espressionismo, l'uomo nudo realizza il proprio Io superiore dopo la distruzione della realtà, di cui egli era schiavo in quanto Io empirico. Per effetto della metamorfosi l'io si riconosce nel tu, si riconosce Tu e con ciò realizza un nuovo Noi. Io e Tu sono non solo interscambiabili ma anche identici” (MITTNER, L., 1986: 30).

espressivi di diversa provenienza e origine: neologismi, espressioni colloquiali accanto al lirismo, alle voci dotte o alle espressioni auliche. Dal punto di vista stilistico, l'espressionismo si serve di satira, ironia, grottesco non rifiutando però né volgarità né lirismo. Sul piano della macrostruttura, le opere contrassegnate come espressioniste hanno spesso la struttura episodica e frammentaria, frutto di unione di elementi eterogenei e disparati (GŁOWIŃSKI, M., 2000: 125).

La letteratura postcoloniale, come si è detto, si colloca in opposizione alla letteratura regolare sia dal punto di vista delle tematiche affrontate sia dal punto di vista della tecnica di scrittura. Le sue peculiarità, la sua forza di vita e di espressione giustifica l'appellativo di letteratura di avanguardia, assegnatale ormai da ambienti accademici⁶. In modo naturale la letteratura postcoloniale che opera fra due diverse realtà culturali, quella di partenza e quella italoфона, è esposta alla contaminazione culturale e linguistica. Il contatto costante fra queste due realtà si realizza attraverso precise tecniche di scrittura, molte delle quali annoverabili fra le tecniche di scrittura espressionista: ibridazione, alternanza di codici linguistici, uso di codici parlati, attenzione al ritmo e all'oralità (SABELI, S., 2004: 56). Il mondo raffigurato con tali mezzi espressivi è un mondo in perpetuo movimento, pervaso da un latente o esplicito dinamismo interno, e quindi un mondo di per sé espressionista. L'italiano invece, che diventa lingua di espressione di tutti gli autori postcoloniali della seconda generazione, è ormai cessato di essere una lingua veicolare di acculturazione forzata per diventare mezzo espressivo efficace, personalizzato e sempre soggetto a modificazioni e amplificazioni raggiungendo alti gradi di espressivismo letterario⁷.

Tutti gli autori postcoloniali sono particolarmente attenti alla problematica linguistica (SABELI, S., 2004: 55). Infatti, la lingua può costituire sia un ostacolo sia un mezzo efficace di comunicazione e mediazione con la cultura ricevente. Nei primi anni della presenza della letteratura postcoloniale in Italia, il fatto di dover esistere nella cultura dalla lingua sconosciuta, ostile o perfino nemica (perché quella dell'antico colonizzatore) costituiva per i nuovi scrittori migranti un impaccio. Il ruolo fondamentale della scrittura migrante in quel tempo fu la mediazione culturale e non quella linguistica. I primi romanzi degli autori migranti erano infatti scritti da un tandem autore immigrato — coautore italo-

⁶ È l'opinione del professore Armando Gnisci (SORIA, G., 2005: 315).

⁷ Come "espressivismo" vogliamo quindi definire una particolare caratteristica della letteratura postcoloniale italoфона che tende a usare neologismi, registri parlati e gergali, elementi linguistici allofoni ricreandoli e piegandoli ai bisogni di una maggiore forza espressiva. Il termine "espressivismo" non è da considerarsi alternativo o antitetico a quello di espressionismo, semmai sarebbe un iponimo di quello dell'espressionismo. L'uso delle tecniche espressioniste di scrittura, come si cercherà di comprovare nel presente studio, rafforza gli effetti dell'espressivismo della letteratura postcoloniale. Nonostante tutti i dubbi terminologici, è innegabile che l'uno e l'altro termine sono categorie da considerare "segnali di insorgenza contro una norma" (ALFIERI, G., 1990: 238).

fono⁸. L'aiuto di quell'ultimo si rivelava infatti indispensabile nella situazione in cui l'autore allofono del testo non padroneggiasse l'italiano, la lingua della comunicazione ufficiale nel paese ospitante. Nascevano in questo modo testi-trascrizioni di un discorso orale (è il caso di "Io venditore di elefanti" di Pap Khouma) oppure testi bilingui, con la traduzione italiana a fronte (come per esempio nel caso delle pubblicazioni di Ribka Shibatu).

La situazione è cambiata nel caso della seconda generazione degli scrittori postcoloniali, nati e cresciuti in Italia, oppure quando si trattava di autori provenienti dalle famiglie miste oppure dai paesi ex-colonie italiane in cui l'italiano, pur considerato spessissimo lingua di oppressori, fungeva da lingua ufficiale, insegnata a scuola ma anche come unico idioma scritto nei paesi le cui lingue non possedevano la propria tradizione scritta limitando la trasmissione del proprio bagaglio culturale alla tradizione orale.

Igiaba Scego, oltre ad appartenere a quella seconda generazione degli scrittori postcoloniali, fa anche parte dell'ampia ondata di scrittrici italiane dalle radici africane, entrando in questo modo nella corrente della cosiddetta letteratura postcoloniale femminile. Questo tipo di scrittura, cioè la letteratura scritta da donne di origine africana, presenta molto spesso tratti di autobiografismo (CONTARINI, S., 2010: 135) e autonarrazione (CONTARINI, S., 2010: 125). Tuttavia, il romanzo di Igiaba Scego non è un'autobiografia documentaria bensì una sorta di fiction autobiografica spezzata e arricchita da uno sguardo oltre-africano, fino ad inglobare anche altre culture e tradizioni, quella argentina e quella italiana.

In questa sede ci si propone di studiare come il romanzo di Igiaba Scego, scrittrice italiana di origine somala, rientri nell'ampia questione dell'identità — diversità letteraria di un Paese che ha sempre legato il problema della propria nazionalità culturale a quello dell'identità linguistica. Si pretende presentare il romanzo della Scego come esempio non tanto di letteratura subalterna, ma quella che, da sempre presente nella storia della letteratura italiana, con apporti linguistici nuovi dagli esiti espressionisti, faccia parte della letteratura d'avanguardia, contrapposta al monolitismo letterario classico. All'analisi verranno sottoposti i tre aspetti del romanzo di Igiaba SCEGO *Oltre Babilonia* (Donzelli Editore, 2008): struttura, tipologia dei personaggi, lingua e stile.

Il principio compositivo del romanzo è la diversità di piani narrativi paralleli. Infatti, nel romanzo della Scego si intrecciano storie plurime, raccontate da cinque voci narranti, ripartite in otto capitoli, chiusi dalla cornice di un prologo e di un epilogo. Nella narrazione sono individuabili due piani cronotopici: sincronico e analettico. Nel primo, si snodano *in praesentia* racconti ambientati prima a Roma, dove vivono i protagonisti e poi a Tunisi dove si trasferiscono per un breve soggiorno di studio. I narratori sono quattro donne: Mar (la voce Nus-Nus di ogni capitolo), Zuhra (La Negropolitana), Miranda (La Reapareci-

⁸ Giuliano Soria la definì una letteratura "a quattro mani" (SORIA, G., 2005: 315).

da), Maryam (La Pessottimista) e una voce maschile, quella di Elias (Il Padre), padre delle due donne più giovani, Zuhra e Mar, che ignorando il loro legame di sorelle, si ritrovano per caso in una scuola di arabo classico a Tunisi. Il secondo piano narrativo invece, quello analettico, si insinua nei racconti dei narratori più anziani, Miranda (poetessa argentina esiliata in Italia), Maryam (in fuga dalla Somalia nata dopo l'affermarsi della dittatura nel suo paese) e Elias, "padre e figlio mancato", che aveva abbandonato le donne amate e le bambine e che ora cerca di farsi conoscere dalle figlie ormai adulte, raccontando loro la storia sua, quella della sua famiglia e del suo paese, fuse insieme in una relazione orale registrata su cassette. Nel piano analettico sono altresì inseriti altri racconti che sono una retrospezione ancora più profonda rispetto al tempo principale della diegesi. Si tratta della storia del nonno di Zuhra, il somalese Majid, raccontata da Elias nel capitolo *Il padre* nonché la storia di Miranda prima di lasciare l'Argentina della giunta militare del generale Videla. Se la storia del colonialismo italiano in Somalia è vista dalla prospettiva di Majid, ma raccontata da Elias in terza persona, la storia delle persecuzioni in Argentina è riferita per mezzo del diario della Flaca, con la tecnica della narrazione a scatole cinesi.

Il punto di vista adottato dall'intera diegesi è quello basso, in cui ogni volta il narratore in terza persona assume la prospettiva del suo personaggio. Il narratore quindi è sempre intradiegetico, si colloca cioè su un livello interno all'universo narrativo, sia quando si presenta come personaggio nell'azione (omodiegesi come nel caso del racconto di Elias, nel capitolo *Il padre*), oppure quando il personaggio racconta la sua propria storia (l'autodiegesi di Miranda nel capitolo *La Reaparecida*), sia nel caso in cui un testimone racconta la storia dell'eroe (l'allodiegesi di Elias che racconta la storia di suo padre Majid, nel capitolo *Il padre*). Il frequente cambiamento di narratori e di prospettive del racconto, anche all'interno di uno stesso capitolo come ne *Il padre* (il racconto comincia in prima persona, per poi scivolare in terza, quando si passa alla storia di Majid) oppure come nell'*Epilogo* (il racconto di Zuhra in prima persona viene affiancato da un commento di un narratore extradiegetico in terza persona, che costituisce anche la voce conclusiva del romanzo) dà l'impressione di un caos apparente e di un mondo frantumato. Poco a poco però, attraverso un abile gioco di prolessi e analessi, dal vociferio dei narratori emerge un'immagine se non completa, almeno sempre meno lacunosa.

A conferire la coerenza interna ad una narrazione a tal punto intricata è la cornice prologo — epilogo, con la narrazione in prima persona svolta da uno dei personaggi del romanzo, Zuhra. Italiana di origine somala, venuta in Italia ancora bambina, vissuta sempre a Roma, è ignara del passato della sua famiglia e del suo paese di origine. Siccome è anche la protagonista-voce narrante del capitolo *Negropolitana*, in modo naturale diventa il centro focale di tutta la narrazione e la sua ottica narrativa diventa quella decisiva per l'interpretazione del romanzo. Oltre a questa modalità strutturale di unire gli episodi narrativi, ci

sono anche alcuni motivi a costituire il legame semantico fra le rispettive parti del romanzo: il motivo di Elias — padre comune delle ragazze, di Tunisi — il luogo di ritrovo dei protagonisti, alcuni posti da loro frequentati, come Villa Borghese a Roma e perfino un poeta spagnolo immaginario, ammirato da Zuhra e amatissimo da Miranda.

Le peculiarità formali del racconto che contribuiscono ad aumentare il carattere generale dell'espressivismo del testo, individuabili a livello strutturale della costruzione del romanzo sono allora la struttura episodica e frammentazione della diegesi, il punto di vista basso con il narratore intradiegetico costantemente mantenuto con la conseguente moltiplicazione dei punti di vista paralleli.

Dal punto di vista epistemologico, il romanzo della Scego presenta un certo tipo di protagonisti che si possono definire generazionali in quanto rappresentativi di un preciso gruppo sociale, quello di immigrati di seconda generazione. Gli immigrati della prima generazione, venuti in Italia come profughi di guerra (Maryam Laamane e Elias) oppure perché perseguitati da una dittatura (Miranda), costituiscono per la vicenda dei figli uno sfondo, la cui presenza lascia presagire se non capire del tutto, le relazioni intergenerazionali tra padri e figli, che si sentono estranei nel paese d'arrivo, sebbene ognuna delle parti per motivi diversi.

Le voci delle quattro protagoniste-narratrici sembrano formare un quadro completo della condizione dell'immigrato in terra occidentale. Quella presentata dalla narrazione è una visione femminile e le quattro protagoniste, pur diverse fra di loro, sono accomunate dalla stessa sorte e dallo stesso dolore: quello di essere donna. Infatti, le donne del romanzo tutte quante condividono un doloroso destino di femmina, la cui vita è sempre “appesa a un filo” (p. 349) che si può spezzare in ogni momento. Ciascuno dei racconti svela un particolare aspetto dell'essere donna in terra straniera. Le protagoniste soffrono quindi di ostracismo sociale e disprezzo da parte dei “bianchi padroni” come Maryam venuta in Italia e ridotta a svolgere le mansioni più umilianti. Dello stesso trattamento si lagna anche sua figlia Zuhra, sfruttata e umiliata in un megastore di cultura. Tutte e quattro le protagoniste sono state in un momento o nell'altro della loro vita, vittime di violenze sessuali: Maryam sottoposta all'infibulazione, Zuhra bambina violentata dal bidello del suo collegio, Mar e Miranda vissute in relazioni patologiche e mortificanti, da cui sono uscite moralmente e fisicamente avvilitte.

Il romanzo è anche l'analisi parziale dell'intricato e conflittuale rapporto madre — figlia. Fra le due generazioni di donne presenti sulle pagine del libro sembra erigersi un muro invalicabile di reciproche incomprensioni e di domande inesprese. Il rapporto difettivo con la propria genitrice è particolarmente importante per le giovani protagoniste del romanzo perché rientra a far parte del profondo e naturale desiderio di conoscere e entrare in relazione con le proprie origini. Le giovani protagoniste Zuhra e Mar si sentono diverse dalle loro madri

non solo in quanto individui ma anche perché nate e cresciute in un ambiente culturale e in una tradizione molto diversi da quelli che hanno formato la personalità di Maryam e Miranda. Tutte e quattro le protagoniste sono travolte dal conflitto tra la cultura originaria e quella occidentale: le madri per aver dovuto abbandonare la prima senza capire fin in fondo la seconda, le figlie invece per misconoscere la prima che pur tuttavia rimane parte della loro esistenza.

Le due sorelle, Zuhra e Mar non conoscono il loro padre Elias. Per rimediare a questa lacunosa assenza nella vita della figlia, Maryam chiederà a Elias di raccontare la storia della loro vita e registrarla per la figlia, ormai adulta e desiderosa di conoscere le proprie origini. Nascerà in questo modo un altro racconto, un'altra visione delle cose, questa volta espressa da una voce maschile del padre di Zuhra e Mar. Le giovani donne si sentono differenti non solo dall'ambiente circostante, quello che le rifiuta e le stigmatizza per il loro essere diverse di colore, cultura, lingua e fede; anche la relazione primordiale con la propria madre è segnata dall'ostilità, molto palese nel caso di Mar, più sfumata e ambigua nel caso di Zuhra.

Il portavoce della generazione dei figli di immigrati è **Zuhra**, voce narrante del prologo, dell'epilogo e della parte intitolata *La Negropolitana* nel romanzo. Zuhra si sente estranea da sé, esiliata dal suo proprio corpo e destino, come una cosa incompiuta (p. 8) dopo la violenza sessuale vissuta a scuola. Questo senso di inadeguatezza determina perfino il suo rapporto con la madre nei confronti della quale sente "di non essere perfetta come vuole lei" (p. 80). Donna ormai trentenne non riesce ad stringere legami durevoli. Il suo stato d'animo è definito metaforicamente come la perdita dei colori del mondo che non riesce più a percepire. Per uscire dal suo dolore eterno, Zuhra Laamane comincia a scrivere la sua storia, annodando il racconto della propria vita che le servirà a fini terapeutici. Molto perspicace, sa distanziarsi dal suo mondo e portarci uno sguardo ironico. Così è quando definisce il suo superiore di lavoro "grande capo" (p. 86) oppure quando, ricordando gli studi e gli esami sostenuti, parla delle torture da inquisizione spagnola (p. 171), o si autodefinisce vile discepola di Miranda in fatto di arabo (p. 174). Si pone domande essenziali sul suo essere donna "Di quanti esseri sono fatta?" (p. 172). A Tunisi si sente pure un'estranea, aggredita dagli sguardi degli uomini sconosciuti. Dopo la violenza carnale subita nell'infanzia, è afflitta da gravi problemi emotivi dai quali tenta di guarire. Sottilmente la sua vicenda di donna oltraggiata e derubata dalla sua dignità personale si intreccia con la storia della sua stirpe, quella dei somali nati nel Paese, italiani per nascita e cultura e pur sempre sottoposti ad un ostracismo sociale. La giovane donna ricorda con rammarico di esser stata sempre tratta come una negra forestiera: nel collegio dove alcune maestre la chiamavano "zulù" ("Voi zulù non avete proprio estro"; p. 282), nel lavoro dove è trattata come una tappabuchi, "chissà quale animale esotico" (p. 227). I clienti del suo megastore la prendono per una donna delle pulizie siccome una donna di colore può accedere solamente al posto di donna delle

pulizie, e non quello di commessa. L'uomo bianco, il connazionale, diventa per lei simbolo di sofferenza per motivi del tutto personali: è stata stuprata da un uomo bianco, bianchi l'hanno umiliata da bambina e continuano a umiliarla sempre. La sua non è una recriminazione politica⁹, ma un muto "perché" lanciato a persone concrete. "Urlo il silenzio" (p. 345) afferma addolorata in uno dei suoi soliloqui.

Zuhra non è certo un'attivista politica perciò in chiave ironica-grottesca si deve leggere il suo discorso black (p. 227), in cui tenta, ripetendo gli slogan stereotipati contro il bianco colonizzatore dell'Africa e richiamandosi alla dignità dei neri, di dissuadersi dall'amore per un ragazzo bianco, che le avrebbe, come crede, arrecato un dolore maggiore. Per questo motivo, anche il suo grido "Uomo nero ... dove sei?, forse tu, Uomo nero, mi avresti salvata dallo stupro" (p. 229) è da interpretare innanzitutto come un grido di una persona offesa nella sua dignità e non quella pronta a lanciare sfide politiche. La "u" maiuscola nel sintagma sarebbe quindi la ricerca di un Uomo universale, completo nella sua integralità di essere umano degno di rispetto, che sia bianco, nero, maschio o femmina.

La sofferenza di Zuhra aumenta anche per il fatto che la giovane donna non sa autodefinirsi, specificando in modo univoco la sua appartenenza culturale. Parla male la sua lingua di origine, l'Africa (Tunisi) le sembra un "unknown place" (p. 134), a se stessa pare "un'africanotta" (p. 174). Apertamente dichiara "Non conosco l'Africa. E dire che mi scorre sangue nero nelle vene. E che ci sono nata" (p. 35). Solo il viaggio a Tunisi, inaspettatamente, diventerà per Zuhra il momento della rinascita in quanto donna e in quanto africana.

Mar, figlia di Miranda ed Elias, condivide con la sorella Zuhra i dubbi sulla propria identità culturale, aggiungendovi anche le difficoltà nel definire la sua razza e la sua sessualità. Si sente estranea dal mondo per questi tre motivi: razza, cultura, inclinazioni sessuali. Mezza-argentina mezza-africana, in ciascuno degli otto capitoli del romanzo le viene dedicata la parte intitolata *Nus-Nus* (parola che significa "mezza mezza" in lingua somala). Impedita di autodefinirsi in quanto persona, attribuisce la causa fondamentale di questa difficoltà alla sua origine:

Io, Mar Ribero Martino, che senso ho? Sono frutto del Terzo mondo. Un padre negro, una madre figlia di terroni. Pigmentata da macchie di schiavitù e spoliazione. Sono terra di conquista. Terra da calpestare. Frutto ibrido senza colore. Seza collocazione. Una mezzosangue che non appartiene a nulla. Il mio sangue è contaminato.

p. 388

— rinfaccia alla madre in un monologo interiore inesprimibile e mai espresso.

⁹ Anche se il suo discorso molto intimista non è privo di generalizzazioni storiche: "E comunque i bianchi c'hanno la fissa di farci del male a noi neri. [...] di solito scassano — devi avere cento occhi. Difenderti. [...] questi c'hanno il viziuetto del colonialismo. E poi s' pure capaci di dirti «L'avemo fatto pe' civilizzavve»" (SCEGO, I., 2008: 229).

Lesbica, appena uscita da una relazione che la distruggeva, in lutto dopo la morte suicida della sua ex-amante, condivide con Zuhra il sentimento di odioamore nutrito nei confronti della madre Miranda. Si sente sradicata vivendo sola con una madre famosa che non lascia trasparire sentimenti né aiuta a intrecciare una relazione più intima. Il passato argentino della madre non è mai stato oggetto di conversazione fra di loro e la giovane donna non conosce la sua famiglia. È per lei un vocabolo privo di significato, ciò che ulteriormente contribuisce ad aumentare il senso di solitudine e di abbandono di quella “straniera”, “di nessuno”, “perenne vagabonda” (p. 326).

La prospettiva con cui Mar osserva il mondo circostante è senza dubbio meno intimista di quella della protagonista precedente, Zuhra. La giovane donna commenta aspramente sebbene in chiave ironica, la situazione dei “fottuti terzomondisti” (p. 325), soggiogati dalle leggi del mercato moderno e nuovamente colonizzati, e pronti, per adeguarsi ai gusti dei turisti, a espropriarsi della propria fede e tradizione islamica. Le sue aspre parole sono anche un modo di smascherare i complessi e il senso d’inferiorità degli arabi nei confronti dell’antico oppressore cristiano nonché il loro desiderio di scimmiottare gli ex-padroni. Anche se il colonialismo è ormai finito, si sono inventati altri mezzi per umiliare e far sentire inferiori: “la tua cultura è troppo diversa dalla mia. Siamo incompatibili” (p. 394). In questo modo la segregazione vera diventa più subdola, come un recinto incorporato, denuncia Mar. “Qui Tunisi, qui Africa sostenibile. Africa per le tasche capaci, bianche, grasse, sporche. Surrogato di Africa. Finzione. Quasi uno scherzo” (p. 326).

L’Africa osservata da Mar è quindi troppo tranquilla, troppo simile all’Europa. L’odio verso gli europei per aver insozzato la terra con pretese da occidentali viene ancora controllato e sedato, ma non molto a lungo (p. 326). La realtà di fondo è però tutt’altra:

Fu in quel momento che Mar si rese conto che L’Africa non era sostenibile nemmeno lì, che c’era una scorza più profonda, più intima, ed era lì che la gente nascondeva i propri sogni. Tunisi non sembrava nulla in realtà. Non era Africa, non era Europa, non era Medio Oriente. Era un po’ tutto frullato insieme. Uno scarabocchio con tratti di luce. Molte ombre, molti punti di domanda.

p. 328

In Tunisia tutte le differenze vengono livellate, e le tensioni culturali sedate. La Babele tunisina è piena di una potenzialità latente e ancora indefinita, che può generare frutti positivi (“tratti di luce”) ma anche degenerare in una aggressione aperta, troppo a lungo repressa (“punti di domanda”).

La prima generazione delle immigrate è rappresentata dalle madri delle protagoniste più giovani. Maryam è una somala venuta in Italia dopo il colpo di

Siad Bar, invece Miranda è una poetessa argentina, partita dal paese natio per salvarsi dalle persecuzioni della dittatura Videla. I racconti di Maryam Lamaane, di Miranda, cui si accompagna anche la narrazione di Elias, trasportano il lettore, con ampie parti analettiche, nel passato. I loro ricordi hanno diverse origini e diversi scopi. Maryam registra la propria voce su cassette (così come lo farà anche Elias) destinate alla figlia Zuhra per raccontarle la storia della sua nascita ma anche per spiegarle le sue origini africane. Maryam è dapprima presentata dalla prospettiva della figlia Zuhra, il personaggio strutturalmente più consistente, che dalla propria prospettiva presenta anche gli altri protagonisti del romanzo. Maryam appare come una donna che schiva l'amore e la tenerezza, sentimenti che non sa assolutamente manifestare. Ferita e umiliata, è stata costretta a mascherare la sua vera natura sensibile, prendendo sempre "la direzione opposta al sentimento che la coglieva" (p. 128), divicolandosi da ogni relazione sentimentale, "come un anguilla". Era stata proprio la paura dell'amore, perfino dell'amore materno, a separare questa "mamma sbilenca" dalla propria figlia, abbandonata in un collegio e lasciata senza protezione contro le violenze del mondo (p. 281). Era Maryam ad dover essere protetta e aiutata dalla propria figlia, maturata prima del tempo. Nella relazione di Zuhra le due donne-madri, Maryam e Miranda vengono sottilmente messe a confronto. La figlia scorge con grande perspicacia il tratto comune che avvicina le due protagoniste mature: lo sguardo opacizzato dal dolore immenso (p. 281).

La vita di Maryam Lamaane è l'illustrazione del destino negativo degli immigrati. Sradicata dalla sua lingua e dalla sua cultura Maryam non è riuscita ad ambientarsi a Roma, città grandiosa, che non è per lei una terra promessa. Maryam diventa

Una madre vinta dall'odore dell'esilio. Una madre che in quel paese nuovo, l'Italia, aveva abbandonato ogni suo principio e ogni suo sogno. Quella madre aveva sofferto molto. Sapeva di aver fatto soffrire. Mentre Maryam inseguiva ricordi e gin, la figlia marciva lentamente in un collegio. E soffriva le pene di ogni inferno.

p. 347

La capitale le si associa con la stazione Termini, luogo abituale di ritrovo della diaspora somalese. Arrivata in Italia, ridotta a svolgere le mansioni più umilianti per conto dei bianchi "padroni", cade in una profonda depressione e nell'alcolismo, debolezze che la spingono a disinteressarsi perfino della piccola figlia. A lungo sogna il ritorno "senza più partenze" alla sua Mogadiscio. Il racconto di Maryam è un nostalgico ritorno nei tempi della giovinezza passata in Somalia. La donna ricorda con nostalgia il suo quartiere d'infanzia, Skuraran, raso al suolo dal capriccio di Siad Barre; capriccio molto simile a quello di Mussolini quando fece distruggere il Borgo romano per farvi costruire l'ano-

nima via della Conciliazione. Nei suoi ricordi traspare anche il riflesso della speranza quando rinasceva la Somalia libera, nel 1960, al termine dell'epoca coloniale.

Anche il primo approccio al personaggio di Miranda è fatto tramite lo sguardo di Zuhra, che ribadisce il suo aspetto di donna del mondo: una donna straordinaria, famosa poetessa, ammirata da tanti lettori che apprezzano la sua poesia. Dal racconto della stessa poetessa invece, Miranda risulta un personaggio del tutto diverso. Dietro l'apparenza di una donna forte e intraprendente, che la fa credere "efficienza pura" (p. 29) così diversa dalla figlia "strana" e fragile, si cela una personalità profondamente ferita e insicura di sé. Il racconto di Miranda è rivolto a sua figlia Mar, e vuole colmare la distanza abissale che separa le due donne. La donna racconta dapprincipio la sua storia, per esorcizzare il dolore e il senso di colpa di essersi lasciata coinvolgere negli ingranaggi della dittatura argentina, come amante di uno dei militari oppressori. Nel suo racconto trapela la storia del fratello ucciso dalla dittatura, l'emigrazione in Italia per salvare la propria vita e l'immenso dolore della Flaca, la fidanzata del fratello scomparso, sopravvissuta alle torture, il cui diario intimo, citato all'interno del capitolo di Miranda, porterà luce sulle vicende dolorose di tanti giovani argentini incarcerati dalla dittatura argentina degli anni Settanta. La poetessa denuncia con orrore e terrore la mancanza di consapevolezza e di coscienza civile dell'intera nazione argentina, che si entusiasmava dei campioni di calcio ignorando completamente la realtà politica, chiudendo gli occhi sulla sorte di migliaia di *desaparecidos*, scomparsi durante le persecuzioni della dittatura.

L'esilio in Italia sembrava a Miranda una decisione naturale, viste le sue ascendenze italiane. Ciò nonostante per tutta la vita Miranda porterà nel cuore la nostalgia della sua Argentina natia, tanto più acuta quanto chiaro si rivelava il fatto che anche dopo la caduta della dittatura del generale Videla non ci si poteva aspettare la giustizia per i colpevoli né la pace per le vittime. A questo punto appare chiaro il potere della memoria e della parola atta a tramandare la verità:

Come si fa a concepire tanto orrore? A entrare in un dolore? Non ci entri, puoi fare qualsiasi cosa, tentare qualsiasi strada, la verità è che non c'entri. Non puoi. La strada è sbarrata. Chiusa. Ma ti puoi avvicinare, se vuoi, conoscere, far conoscere. Non possiamo capire il dolore dei *desaparecidos*, non possiamo capire il dolore di nessuno, ma possiamo non dimenticare. Per questo scrivo.

p. 244

Solo nella lingua, nell'atto di prendere la parola si trova la salvezza, solo la lingua può trasformare il pianto in una ribellione, dar voce ai muti e ai soffocati dal terrore (p. 415). Il racconto di Miranda è una voce d'amore per la patria,

ma anche la difesa della verità storica dove la parte centrale è occupata dalla memoria civile della nazione, una memoria che si fa carne e diventa attiva (p. 97). L'Argentina della dittatura Videla non è che esempio del sopruso politico e dell'ingiustizia. Considerata un paese del Terzo mondo, somiglia tuttavia all'Italia dell'epoca fascista.

Elias invece racconta per farsi conoscere dalle figlie, Zuhra e Mar, che aveva da tempo abbandonato e che nel frattempo sono diventate donne. Tuttavia nel suo racconto viene incastrata la storia di suo padre, Majid, vissuto nei tempi della seconda guerra in Somalia. È la narrazione cronologicamente più lontana perché abbraccia i tempi del colonialismo italiano in Africa. La storia è quasi miticizzata, piena di sfumature fiabesche e surreali, ma non cela affatto la brutalità degli oppressori italiani nei confronti del popolo somalo.

Tutti i protagonisti del libro sono in cerca della loro identità, in cui il passato si rivela indispensabile per aprire il presente. La scissione interiore vissuta può essere colmata solo grazie alla parola dotata di potere salvifico. Le differenze, le estraneità, le incomprensioni possono essere livellate soltanto nel dialogo inteso come una costante ricerca di equilibrio fra opposizioni e diversità, a tutti i livelli dell'esistenza. Soltanto a questa condizione si può passare, a livello individuale ma anche quello collettivo, "oltre Babele", immagine simbolica di quel dolore da trasgredire e integrare dentro di sé. Siccome tutte le storie del romanzo sono versioni di una stessa eterna ed immutabile Storia dell'Uomo universale, si può affermare ci sia un protagonista collettivo: l'Uomo universale, fusione di tutti i destini particolari ma quanto mai simili fra di loro.

La letteratura postcoloniale nasce dalla fusione di vari apporti culturali, letterari e linguistici, contaminata da almeno due tradizioni: quella del paese di origine e quella del paese ospitante. La contaminazione culturale e linguistica si fa attraverso precise tecniche di scrittura distinguibili anche a livello della microstruttura linguistica dell'opera (SABELI, S., 2004: 56). Non è diverso il caso del romanzo di Igiaba Scego. È un romanzo polifonico anche dal punto di vista dei codici linguistici ivi presenti che corrodono e smontano la lingua standard¹⁰. L'italiano della scrittrice è un italiano corroso da vari apporti linguistici esterni, molto dinamico, atto a rappresentare il mondo spezzato della realtà degli immigrati.

La più evidente delle caratteristiche linguistiche del romanzo è **la propensione all'oralità**. Infatti, il codice linguistico assunto dalla maggioranza dei protagonisti del libro è quello orale. Maryam e Elias registrano le loro storie, raccontate originariamente a voce. Se anche sulle pagine del libro il loro racconto orale si intreccia con la voce del narratore in terza persona, lo stile che

¹⁰ "Il plurilinguismo e la polifonia rappresentano un'esigenza non solo estetica ma anche etica, che rende possibile l'esistenza di un italiano coloniale e allo stesso tempo descrive alcune sue modifiche attuali, mostrando come esso non sia affatto immutabile" (COMBIERATI, D., 2010: 174).

domina è sempre quello della lingua parlata. Si può considerare questa dominazione dell'oralità del racconto della Scego come un richiamo alla millenaria tradizione africana della narrazione, tradizione cui si fanno nel romanzo costanti allusioni.

Un altro tratto stilistico, collegato tuttavia al generale tono orale del libro stesso, è l'attenzione particolare portata **al ritmo, costruito specialmente tramite ripetizioni e la struttura delle frasi, che sono per lo più brevi ed essenziali**. Lo si vede soprattutto nel Prologo, dove frequenti e ripetuti inserti in somalo scandiscono il racconto che si svolge in italiano.

Il testo sembra tanto più espressivo e ricco quanto le frasi sono sobrie, provviste soltanto di elementi nucleari assolutamente necessari come nel caso della seguente descrizione dello stato d'animo della protagonista, fatto in prima persona: "Mi sentivo tutta affetto e buoni sentimenti. Sentivo Judy Garland cantare *Somewhere Over the Rainbow*. Le rondini volazzare. I bambini correre felici" (p. 80). Il verbo percettivo *sentire* che regge la struttura con l'infinito appare una sola volta nella prima frase della serie di tre enunciati semplici. La struttura ellittica degli enunciati aumenta la scorrevolezza del testo rendendolo più dinamico e quindi più espressivo, come nell'esempio qui sotto:

Era prima di quel capellone. Prima di quel 10. Di quel goal. Mio fratello era già desaparecido. Mia madre già mi odiava. Avevo già fatto molti danni in giro. Era prima del capellone. Tuo padre, intendo. Era una villa di Roma. Il verde. Un quartiere incerto. Lui magro davanti a me.

p. 47—48

È uno dei momenti cruciali del racconto di Miranda. Il ritmo delle frasi nucleari segue il parlare rotto della protagonista sempre più sconvolta dai ricordi che tenta di trasmettere alla figlia — destinataria della confessione intima. Sono ricordi che arrecano dolore, perché svegliano un dolore sopito da molti anni, quello del fratello ucciso in Argentina, e quello di un amore troppo breve per consolare davvero.

A più riprese, in varie parti del romanzo, nel racconto sono **ripetizioni** di frasi o di spezzoni di frasi che fungono da ritornelli di un racconto orale. Fin dal "Prologo", dove appare un inserto in lingua somala che funge da ritornello nel racconto di Zuhra, si vede l'uso costante delle ripetizioni che aumentano l'effetto dell'oralità. Gli esempi si possono trovare nel monologo interiore di Zuhra: "Benjamin, ti prego, non lo fare. In nome di Allah, Shiva, Gesù Cristo e tutte le anime del purgatorio. In nome delle mie orecchie santissime" (p. 276—277). Oppure la frase di Miranda "Ho cambiato spiaggia" (p. 360—362).

A livello stilistico-lessicale del testo, spicca innanzitutto la presenza del **gergo giovanile e del dialetto romanesco**, usato dai personaggi di Zuhra e Mar e dai vari personaggi secondari, abitanti di Roma. Abbondano qui:

- espressioni parlate e il lessico familiare: “Scusate, aridatemi la grana” (p. 36); “Sto male da cani” (p. 127); “mi sto già cagando in mano” (p. 87); “fottuto condottiero” (p. 127),
- non mancano i volgarismi (“sfigato”, “scopare”),
- inserti dialettali: “nun te preoccupa” (p. 130); “nun te movi” (p. 131), “Voi nun ce potete sta” (p. 339),
- forestierismi: “stupide compliation” (p. 83) e neologismi: “supermegaultraiperstrepitosa” (p. 170).

Nell'intero testo ci sono ovviamente inserti linguistici di altre lingue: somalo, arabo, spagnolo, francese, inglese. Al codice parlato viene accostata tuttavia una lingua letteraria standard, assunta a sua volta da un narratore in terza persona, che commenta gli eventi raccontati altrimenti da diversi protagonisti-narratori. Il registro aulico appare con intenti visibilmente ironici-grotteschi. “Vade retro eburnea creatura. Vadre retro bianco profittatore” — impone Zuhra a se stessa per dissuadersi da una relazione amorosa con un ragazzo bianco, che come crede, le avrebbe fatto male.

Nella tavola riassuntiva (tab. 1) qui sotto si raggruppano i procedimenti linguistici portatori di effetti dell'espressivismo.

Tabella 1: Procedimenti linguistici portatori di effetti dell'espressivismo

Livello stilistico	Livello retorico	Livello sintattico	Livello lessicale
Codice parlato	tratti di oralità	frasi nominali	neologismi
Volgarismi	ritmicità	frasi nucleari	forestierismi
Dialettalismi	ironia e grottesco	giustapposizioni	inserti di lingue straniere
Italiano aulico		proposizioni implicite	

Data la ricchezza e la varietà di stili, codici linguistici e strutture grammaticali usate nel testo si è leciti parlare di una vera e propria ibridazione linguistica. Orbene, l'unione costante di mezzi espressivi di diversa provenienza e origine, spesso antitetici è una delle peculiarità principali dell'estetica espressionista (GŁOWIŃSKI, M., 2000: 125).

Quanta importanza viene assunta dalla lingua o piuttosto dalle lingue in quell'ampio discorso sul mondo postcoloniale, viene esplicitato nell'Epilogo del romanzo. In un commento, Zuhra-narratrice spiega il suo atteggiamento nei confronti delle lingue che ha a disposizione. Servendosi della metafora di lingua-madre afferma di avere a disposizione due realtà linguistico-culturali: somala e italiana. La prima è lingua dell'infanzia, dei primi sogni, delle conversazioni domestiche con la madre Maryam. La seconda è l'italiano in tutte le sue varietà, è quella che serve per l'espressione scritta. La prima è la lingua orale, fatta “di storia, poesia, musica e canto” (p. 444), nella seconda lingua è cresciuta, l'ha a tratti odiata, ma non saprebbe farne a meno per parlare e scrivere di sé. In nessuna delle lingue è perfetta, ambedue sono contaminate, impure: ”Quando

ne parolo una, l'altra spunta sfacciata senza essere invitata. In testa cortocircuiti perenni. Io non parolo, mischio" (p. 445).

Il nostro breve studio mirava ad analizzare il romanzo di una delle giovani scrittrici italiane di origine somala per rilevare tratti di espressionismo manifestatisi a più livelli di scrittura. Si è leciti affermare che il testo studiato rientra nel filone della scrittura espressionista per i seguenti motivi:

- struttura episodica del racconto con l'interconnessione di vari piani narrativi e la varietà dei punti di vista presentati;
- aspetti lessicogrammaticali a livello della microstruttura del racconto come ibridazione, neologismi, forestierismi,
- aspetti stilistici come oralità e ritmizzazione;
- visione di un mondo "diverso", "di fuori", straniato e straniante, con una tendenza alla globalizzazione e generalizzazione del punto di vista presentato malgrado l'apparente frantumazione dello sguardo del narratore.

Bibliografia

- AHAD, Ali Mumin, 2007: *La letteratura postcoloniale italiana: una finestra sulla storia*. World Wide Web: <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/decolonizziamoci/kuma14mumin.pdf>.
- ALFIERI, Gabriella, 1990: "Ghiribizzi espressionistici ed espressivistici". In: FRANZESE, Rosa, GIAMMATEI, Emma: *Studi su Vittorio Imbrani*. Napoli, Guida Editori.
- COMBIERATI, Daniele, 2010: "La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura". In: QUAQUARELLI, Lucia, ed.: *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Milano, Morellini Editore.
- CONTARINI, Silvia, 2010: "Narrazioni, migrazioni e genere". In: QUAQUARELLI, Lucia, ed.: *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Milano, Morellini Editore.
- CONTINI, Gianfranco, 1988: "Espressionismo letterario". In: *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968—1987)*. Torino, Einaudi.
- CURTI, Lidia, 2006: *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*. Roma, Metelmi Editore.
- GŁOWIŃSKI, Michał, 2000: *Słownik terminów literackich*. Wrocław, Ossolineum.
- MITTNER, Ladislao, 1986: "L'espressionismo fra impressionismo e Neue Schichkeit: fratture e continuità". In: CHIARINI, Paolo, GARBANO, Antonella, VLAD, Roman, ed.: *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*. Roma, Bulzoni.
- MITTNER, Ladislao, 2005: *L'espressionismo*. Roma — Bari, Editori Laterza.
- PONZANESI, Sandra, 2004: *Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e letteratura meticcias*. In: Quaderni del '900. N° IV: MOROSETTI, Tiziana, ed.: *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*. Pisa — Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- SABELI, Sonia, 2004: *Lingua e identità in tre autrici migranti*. In: Quaderni del '900. N° IV: *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*. Pisa—Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.

SCEGO, Igiaba, 2008: *Oltre Babilonia*. Roma, Donizelli Editore.

SORIA, Giuliano, 2005: "Letterature postcoloniali e letterature dell'emigrazione". *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete*, N° 1 [Roma, Carocci].

Nota bio-bibliografica

Joanna Janusz, dottore di ricerca, insegna lingua e letteratura italiana presso l'Istituto di Lingue Romanze e Traduttologia dell'Università della Slesia (Polonia). Nel 2002 ha pubblicato una monografia intitolata *Il mondo doloroso nella narrativa di Carlo Emilio Gadda*. È altresì autrice di pubblicazioni sulle tematiche connesse allo studio della letteratura italiana del Novecento e alla traduttologia. La sua ricerca scientifica è incentrata sull'espressivismo ed espressionismo nella letteratura italiana postmoderna.