



Lampedusa: scritture oltre la cenere

Silvana Carotenuto

Abstract

The paper reads some creative renderings of the migratory events taking place in the contemporary Mediterranean: *Les Clandestines* by Youssouf Amin Elalamy (2000), *Trilogia del Naufragio* by Lina Prosa (2013), with a reference to the video-installation *Asmat–Nomi* by Dagmawi Yimer (2015). Its main concern is the question of testimony, assuming the critical stand that writing participates to the witnessing of the tragic destinies of migration today by proving its own engagement in poetry and evocation. Narration, theatre and visuality become the loci of a personal and collective involvement that opens up spaces for the elaboration of human suffering and mourning, and together, for the respect of alterity that promises the advent of a different future. “Difference” comes on the stage of the article’s writing through the Derridean deconstruction of the holocaust and its ashes.

Keywords

Migration - Writing - Theatre - Testimony - Condivision

*Senza l’olocausto, il movimento dialettico e la storia dell’essere
non avrebbero mai potuto aprirsi,
inserirsi nell’anello del loro anniversario,
annullarsi dando origine alla corsa solare
da Oriente vero Occidente
(Jacques Derrida)*

Un olocausto acquatico non lascia cenere dietro di sé: la materia dei corpi non si espone al fuoco, non brucia, si dissolve nell’acqua, sparisce tra le alghe dei fondi marini. Se l’origine dell’umanità è nel brule-tout, la sua fine – la fine del popolo migrante, di tutto il popolo – giace oggi nell’impossibilità del fuoco, niente fiamme o calore; diversamente, il legno delle barche, il freddo atroce, la gravità, l’anima rivolta verso le coste rocciose, i resti. Eppure, se l’origine nel fuoco ha prodotto la sua ‘religione dei fiori’ (Hegel, Leopardi, Genet) dove la cenere ha tracciato l’arsa terra germinandola, così la morte acquatica iscrive la sua scrittura, oltre la cenere, intorno ai corpi partiti, dentro la scena degli

impossibili approdi e delle atroci deportazioni, nel ricordo dei nomi sommersi. L'articolo legge alcune scritture sull'olocausto della diaspora contemporanea nel Mediterraneo, ponendo l'attenzione sulla materialità creativa che le loro grafie sperimentano oltre la cenere – che resta a illuminare, per un istante folle, la passione della testimonianza. Esposti alla partenza voluta o obbligata, all'arrivo negato, all'orrore della dimenticanza, queste opere – narrative, teatrali – spazializzano e celebrano l'esperienza (l'attraversamento del pericolo – dei migranti, di chi scrive, di chi legge e di chi guarda) relativa al viaggio, al non-arrivo, all'esistenza in transito. Immaginazione, canto, gestualità – saranno le tracce di una nuova scrittura, sospinta oltre la cenere, pur sempre dentro l'olocausto? Sapranno esse farsi 'incensare' – "(ciò che resta, senza restare, dell'olocausto, del brucia-tutto, dell'incendio: l'incenso)" (Derrida 1984, 15)¹ – dalla cenere di un nuovo Mediterraneo ospitale? Non è compito della scrittura presentata di rispondere; solo l'à-venir della storia potrà dare il suo responso responsabile.

Segreto, indirizzo, e celebrazione

*No, non sono io, è qualcun altro che soffre.
Io non potrei essere così, ma ciò che è accaduto
neri drappi lo coprano,
e portino via le lanterne...
Notte
(Anna Achmatova)*

Alcune scritture contemporanee segnano, in modi diversi ma dialogando tra di esse, la riflessione creativa sull'olocausto, la tragedia, la "macchia della storia", direbbe Primo Levi, della diaspora nel Mediterraneo d'oggi: *I Migranti* di Youssouf Amin Elalamy (Elalamy 2015) e la *Trilogia del Naufragio* di Lina Prosa (Prosa 2013)². Il "collage" di trentuno aforismi poetici di Elalamy è stato premiato con il Grand Atlas Prize nel 2001, e con Le plaisir de lire. Premio Mediterraneo nel 2010. La "carta poetica" delle tre opere che formano l'opera di Prosa, "Lampedusa Beach", "Lampedusa Snow" e "Lampedusa Way", è stata presentata alla Comédie-Francaise nel 2011 su selezione del Bureau des Lecteurs, quindi prodotta dalla Maison de Molière allo Studio-Théâtre nel 2012, e programmata, nella sua interezza, alla stagione della Comédie-Francaise nel 2013.

¹ Vedi, sull'argomento, Moroncini 2015.

² Le due opere sembrano condividere ciò che, nel testo di Prosa, è chiamato «il patrimonio del naufragio»: esistono risonanze, oggetti che vengono evocati in ripetizione, immagini comuni. Si pensi all'immagine dell'"ala spezzata": «[...] un pò più avanti,/c'era là,/ piegato su se stesso,/ il corpo di una donna straordinariamente bella,/il braccio destro sepolto nella sabbia,/come un'ala/spezzata" (Elalamy 2015, 43); «Distendo dolorosamente il corpo/ come un'unica ala spezzata» (Prosa 2013, 68).

Cosa contraddistingue queste opere che, nella differenza dei loro gesti – un testo letterario, una trilogia drammaturgica – riescono a darsi al pubblico, che le legge, le “plebiscita” e le invoca, quali testimonianze creative delle vicende terribili dell’annegamento, del naufragio e della deportazione, della scomparsa dei migranti nell’acque una volta ospitali del Mediterraneo? Esse si offrono alla lettura, all’ascolto, e al cuore, consapevoli della difficoltà di essere rispettose, giuste, capaci di capire e sentire il lascito che le vittime evocate, inscenate e celebrate, affidano alla memoria delle loro esistenze passate e, insieme, al futuro di un’azione individuale e collettiva che ne fermi l’olocausto. La consapevolezza si fa motore della scrittura; nella messa in discussione di ogni certezza, il travaglio dei testi qui presentati incide sulla pagina, sulla scena, innanzitutto, una paradossalità e un’aporia: «Ogni naufragio è unico, è uguale solo a stesso», dice un testimone in “Lampedusa Way” (Prosa 2013, 103); allo stesso tempo, l’autrice annuncia che «il naufragio è la metafora della condizione dell’uomo contemporaneo» (Prosa 2013, 10). Come può la scrittura, per sua natura ripetitiva, iterabile, e metonimica (che conduce, cioè, il nome “aldilà” del nome; e, qui, sarà una questione di “sopra-nomi” e dell’azione di “nominar-si”)³, rispettare l’unicità e la singolarità della morte dell’altro? La questione è complessa, e può essere seguita in articolazione teorica in testi oramai classici⁴. In questo intervento, vorremmo solo proporre alcune tracce del compito (*arte/tekhnè*) che si assume la creatività contemporanea quando mostra il *double bind* che la regge, fragile, paradossale, aporetica, in risposta e in responsabilità all’appello dell’altro: bisogna scrivere per portare testimonianza, portando, nella finitudine come (s)ragione del suo sorgere e del suo essere, testimonianza alla scrittura. Esistenza, poesia, linguaggio, relazione con l’altro e con gli altri; scrivendo-si, i testi qui letti, vanno al cuore della ferita, precipitando nell’abisso e rimontando sulle intense

³ A conferma della centralità dei ‘nomi’, si vorrebbe ricordare la video-istallazione di Dagmawi Yimer *Asmat–Nomi* (Yimer 2015) che, prodotta da Archivio delle Memorie Migranti, e promossa dal Comitato 3 ottobre, Amnesty International e Emmaus Italia, è così presentata dall’autore: «Nomi senza corpi. In un attimo, in un solo giorno, il 3 ottobre 2013, tanti giovani che si chiamavano Selam “pace”, oppure Tesfaye “speranza mia”, ci hanno lasciato. Diamo i nomi ai nostri figli perché vogliamo fare conoscere al mondo i nostri desideri, sogni, fedi, il rispetto che portiamo a qualcuno o a qualcosa. Gli diamo nomi carichi di significati, così come hanno fatto i nostri genitori con noi. Per anni questi nomi, con il loro carico di carne e ossa, sono andati lontano dal luogo della loro nascita, via dalla loro casa, componendo un testo scritto, un testo arrivato fino ai confini dell’Occidente. Sono nomi che hanno sfidato frontiere e leggi umane, nomi che disturbano, che interrogano i governanti africani ed europei. Se sapremo capire perché e quando questi nomi sono caduti lontano dal loro significato, forse sapremo far arrivare ai nostri figli un testo infinito, che arrivi ai loro figli, nipoti e bisnipoti. Malgrado i corpi che li contenevano siano scomparsi, quei nomi rimangono nell’aria perché sono stati pronunciati, e continuano a vivere anche lontano dal proprio confine umano. Noi non li sentiamo perché viviamo sommersi nel caos di milioni di parole avvelenate. Ma quelle sillabe vivono perché sono registrate nel cosmo. Le immagini del film danno spazio a questi nomi senza corpi. Nomi carichi di significato, anche se il loro senso è difficile da cogliere per intero. Siamo costretti a contarli tutti, a nominarli uno per uno, affinché ci si renda conto di quanti nomi sono stati separati dal corpo, in un solo giorno, nel Mediterraneo.” (<https://vimeo.com/114849871>). A possibile interpretazione della questione, ci ispira qui Derrida 1997.

⁴ Vedi, tra tutti, il testo dedicato all’analisi dell’impossibilità della testimonianza: Felman and Laub 1992. Nella scrittura che segue, centrali sono Derrida 1984, 1992; e Lacoue-Labarthe, 1986.

vette del dolore. A volte, essi segnano l'evento mortale con date – «quella volta, proprio quella volta»; altre volte, rivendicano la singolarità biografica di chi si è perso nel tragitto fatale⁵. Confrontata dalla catastrofe, dal naufragio, dalla deportazione, la scrittura vuole portare testimonianza, facendolo con le “parole”, con gli accorgimenti – “sintesi”, “sostanza”, “messa in scena”, “voce” – della lingua. La sua espressione assorbe così l'evento olocaustico, offrendosi e dichiarandosi come lingua tagliata, sintesi imposta, sostanza in rovina, *acting* idiomatico, voce sofferta. In ogni caso, essa *resta* – come la cenere, la traccia, la marca – col suo “passo” (*pas*, negazione e movimento) e col suo “luogo senza luogo:” il corpo senza corpo, il fondo insondabile del mare, la cima ghiacciata della montagna, l'isola di Lampedusa. Vis-à-vis con l'orrore, la scrittura pensa allora al lutto, alla malinconia, al travaglio riuscito o meno della perdita dell'altro. Il pensiero è il cammino della sua singolarità assoluta, la firma diversamente inscritta: nella pagina, sulla scena, oltre il lutto, sorge la *deliverance* segreta ed enigmatica, la costruzione im-possibile di una ‘auto-bio-etero-grafia’ – firmata, cioè, nell'incontro d'amore con la specie (bio) e con la comunità (etero) – che si apre, in singolarità assoluta e in ripetizione trasformante, all'appello e alla chiamata della sopravvivenza⁶.

Dal segreto, tramite il canto, alla testimonianza; dalla differenza, tramite la condivisione e la giustizia, alla testimonianza; è una questione di “sopra”-nomi che “sopra”-vivono perché hanno già e sempre l'altro dentro di sé, dell'azione del “nominar-si” che si completa con l'altro, che cerca giustizia insieme agli altri, e che, in conclusione, assume la “clandestinità” tra di sé, celebrando l'altro in se stesso. La poesia regna su tutto; è il canto che risponde, che è imparato a memoria (*by heart*), che si relaziona, dialoga, echeggia, fa ballare, evoca e celebra... Potrebbe l'arte portare altra testimonianza? Nella narrazione, sulle scene, la testimonianza poetica si confronta con il limite, la frontiera, la barriera – «(un bordo non è mai naturale)», dice il filosofo (Derrida 1992, 409) – offrendo la propria *tekhne* ospitale a controfirmare la lunga lista «aperta a tutti quelli e quelle che cercheranno un giorno o l'altro di scriversi sopra il loro nome. E ancora per molto tempo. Fino a quando ci sarà un qui e un altrove. E il mare tra i due. Fino a che si sarà laggiù. Dall'altro lato del mare» (Elalamy 2015, 104).

⁵ In *I Migranti*, la “data” è «quella domenica 22 aprile» (Elalamy 2015, 18); «Domenica 22 aprile, al largo di Bendir» (Elalamy 2015, 48) (il testo si conclude con l'indicazione di un’“ora” fatale: «[...] ventidue giorni e sei ore e trentasette minuti più tardi doveva imbarcarsi su una barca in legno a destinazione morte. Perché trentasette e non trentotto minuti più tardi? Perché è l'ora esatta in cui deve annegare nel libro: Non annegare nelle parole in tutte queste pagine», 104). Per la *Trilogia*, dopo “La dedica” a “Lampedusa Snow”, segue: «La realtà. La fonte: la cronaca: Un migrante africano, sbarcato a Lampedusa, viene portato in una baita di montagna...» (Prosa 2013, 44); in *Asmat-Nomi* (Yimer 2015), l'evento diviene la sigla dell'orrore, il “3 ottobre 2013,” la data della morte di 366 immigrati e 20 dispersi presunti, a poche miglia dal porto Lampedusa, una delle più gravi catastrofi marittime nel Mediterraneo dall'inizio del XXI secolo.

⁶ Nel contesto contemporaneo, in relazione alle guerre globali, la pensatrice che ha aperto la questione del rispetto del “nome” delle vittime, è Judith Butler – vedi, in italiano, Butler 2013).

Sopra-nomi

*La mia risata vola alta
Più in alto dei cappelli cardinalizi
E della speranza.
I miei seni sorridono quando brilla il sole
Malgrado i miei abiti malgrado mio marito
Felice nell'essere così sporca
Perché gli avvoltoi mi amano
E anche Dio.
(Joyce Mansour)*

I Migranti (Elalamy 2015) è un'opera narrativa composta di trent'uno aforismi che costruiscono le vicende di un villaggio che una mattina trova sulla spiaggia i corpi dei "clandestini" annegati nel viaggio verso l'Europa. Molte sono le voci che narrano l'evento, ogni frammento legandosi all'altro per costruirne una visione corale: è la storia del villaggio, degli alibi degli scafisti, delle donne, degli uomini partiti per mare e ritornati senza vita. Ci sono echi di cronaca di un fatto accaduto; un fotografo spagnolo descrive le immagini che ha ripreso dei corpi inermi. In realtà, il testo insiste, col corsivo, sull'indirizzo ai suoi lettori: «*Siamo in un libro e non nella vita e non al cinema; vi prego, di conseguenza, di accontentarvi delle parole*» (Elalamy 2015, 35). Le parole iniziano a circo-scrivere l'evento dentro un'ambientazione apparentemente naturale: un albero appare all'inizio a raccogliere i pensieri più intimi; "l'albero della libertà" cresce in Europa, distante soltanto una ventina di chilometri, laggiù, oltre la nebbia; intorno al grande albero, che ogni primavera dà fiori color malva, si compie il rituale di uno degli uomini del villaggio quando scopre i corpi riportati sulla spiaggia dal mare quella domenica del 22 aprile.

Il mare è innocente; non lo è invece il "fuoco" all'origine del viaggio, come confessa Luafi alla madre: «... a volte, lo sai, devi saperlo, come dire, sì, mi brucio per vedere se esito, metto le mani sul fuoco, e per esser sicuro di esistere ancora e sai, insomma, esisto ancora abbastanza per partire» (Elalamy 2015, 33, 38). Luafi è partito con altri undici uomini, e con una donna che porta segretamente una creatura in grembo. Iniziata come una favola – «C'era una volta, una di quelle volte...» (Elalamy 2015, 9) – la scrittura si confronta con la catastrofe senza appello: «Sono tutti annegati e tuo figlio con loro» (Elalamy 2015, 29). Le parole sono "brucianti" come il sogno che ha ucciso, annegandolo, Luafi, e, allo stesso tempo, "taglianti," ad in/formare la scrittura stessa: l'evento, tagliato, rotto, fratturato, della ferita incisa dai corpi sulla sabbia scottante. La madre non vuole credere alle voci; i suoi passi, piccoli, lenti, lentissimi, vogliono ritardare

l'istante in cui vedrà «Luafi senza Luafi»⁷. Nel tragitto verso l'orrore, ricordando le parole del figlio, la madre sente di non averne compreso il senso; il passo si fa ancora più lento; la donna si ferma, si china, forse prega. Il racconto è giunto al cuore del dolore; tra le grida tutt'intorno, come una ribellione contro Fenice, sulla pagina risuona l'incredibile, l'inaspettato, l'incomprensibile:

Là. Improvvisamente. In quel momento. Senza avvertire. Là. Senza che ce lo aspetti. Là. Là. In mezzo a questi pianti, a quelle grida, quelle lacrime, quel dolore, che avrebbe potuto immaginarlo? Là nel bel mezzo di tutto ciò, una risata, sì, esatto, una risata... solo una risata che scoppia davvero..." (Elalamy 2015, 37-8).

Il suono squarcia la pagina, e, là, proprio là, nel taglio terribile, inabissa – oltre ogni dialettica – il lavoro del lutto, la malinconia, il senso e la durata.⁸ La scrittura vorrebbe lenire la pena, la pietà, lo strazio della risata scandalosa, ma il suono si sottrae alla domanda:

... è tutta un'altra cosa. Dove è andato a finire il dolore? Dove si sono nascoste le lacrime? ... Solo un altro modo di piangere? Né più bello né più vero, più doloroso di sicuro... Come se lei potesse davvero ridere della morte di suo figlio, aprire la bocca e farla volare in scoppi, in scoppi di risa affilati per tagliare il silenzio e i pianti e le grida

⁷ Le parole di cui il libro prega (invoca e indirizza) di accontentarsi, iscrivono il passo (*pas*, negazione e movimento) della scrittura, incidendosi sulla pagina – forse a segnare un suo cammino imprevedibile? All'inizio, è un attento seguito di passi:

Prima un passo,

poi un altro,

poi un altro ancora,

lentamente, piano, fino alla fine e oltre (Elalamy 2015, 13).

Quindi, i passi inscrivono un desiderio impossibile:

... a

passi

piccoli

così

per ritardare l'istante... (Elalamy 2015, 30).

La lentezza dei movimenti non può arrestare l'evento; l'olocausto è avvenuto, e la scrittura conduce inesorabilmente alla "catastrofe" del ritorno sulla terra.

⁸ Sulla forza della "risata" si potrebbero indicare varie direzioni di analisi. Qui si vuole ricordare che, per J. Derrida, nella sua analisi di Joyce e di Bataille, e nell'eco di Omero, Rabelais e tanti altri, la risata – così, innanzitutto, vicina all'angoscia (cfr. Derrida 1971) – "resta" a provocare la domanda, senza permettere nessuna totalizzazione del suo senso: «Pourquoi rire? ... Reste peut-être à penser le rire comme reste, précisément. Qu'est-ce que ça veut dire, le rire? Qu'est-ce que ça veut rire?» (Derrida, 1985, 28). Per una sintesi della filosofia derridaiana sull'affermazione e la "risata", si veda Parvulescu 2010.

degli altri, con i denti in mezzo a tutto questo e la lingua morsa fino a farla sanguinare: Qualcuno potrebbe farlo? Qualcuno potrebbe dirci quanto tempo durerà ancora questa risata? Si potrebbe fermare, un giorno? Se solo potesse riprendersi ora, se solo potesse smettere di ridere e fare come se nulla fosse, forse le si potrebbe chiederle, sì, forse le si potrebbe chiedere che cosa la faccia sentire così, e forse le si potrebbe anche chiedere che cosa la faccia ridere così (Elalamy 2015, 39).

Nello iato tra “là”, con l’accento grave, e “la” donna-madre-nutrice-cora, in bilico tra l’occhio e l’orecchio, la marca del “resto” è inafferrabile, come la cenere, come la traccia. Essa non dice, pur non restando nel silenzio; echeggia soltanto, perdendosi nel senza-tempo. Il frammento che segue risponde, attratto dal suono, con la dichiarazione d’amore scritta dalla bellissima giovane partita senza confessare la creatura che porta in grembo. Shama rappresenta un altro mistero, come a voler portare il primo enigma oltre l’abisso, in un taglio di scrittura più ancora intenso: colei che non fa ombra sui muri e che non lascia orme o tracce sulla sabbia, come la cenere in dissipazione⁹; colei che non può essere detta da alcuna parola, perché «se esistesse sarebbe così delicata e leggera, così leggera e così morbida, *così morbida* che ti si scioglierebbe in bocca prima di aver il tempo di pronunciarla» (Elalamy 2015, 45)¹⁰; la donna emette un canto: «Non grido, non urlo, non piange neanche. Canta» (Elalamy 2015, 50). La risata e il canto; la morte, il dolore, e la poesia? Di fronte allo scandalo, il testo, ancora una volta, dichiara di non conoscere e non comprendere, riuscendo solo a svolgere l’effetto e l’affetto del suono: «Incredibile. Da non capirci nulla... Da non capirci nulla. Senza abbassare mai la voce. Fino a diventare insopportabile. Una sofferenza per gli altri, un dolore che ti afferra lì e non ti lascia più» (Elalamy 2015, 51). La voce, desiderosa di cullare, per l’ultima volta, a lungo, lentamente, la creatura che vive dentro di sé, è il cardine, la meridiana, «il miracolo, la benedizione», come la “tavola” di legno su cui la donna si sorregge, con forza im-possibile, per lanciare il suo canto tenero (*cenre/tendre*)¹¹.

⁹ Il canto di Shama è “giusto,” se vero è che «La cenere è giusta; per il fatto di non aver traccia, essa traccia appunto più di un’altra traccia e alla pari dell’altra» (Derrida, 1984, 31).

¹⁰ Per la “parola inesistente” ne *I migranti* (Elalamy 2015) che diventerà “parola chiave” in “Lampedusa Way” (Prosa 2013, 93), nel legame testuale con la questione della “resistenza” all’interpretazione, che “pur dà a pensare,” J. Derrida parla di «l’ultima guerra, tutte le guerre, l’attività clandestina, le linee di demarcazione, la discriminazione, i passaporti e le passwords» (cfr. Derrida 1992).

¹¹ L’assonanza, in francese, tra *cenre* e *tendre*, intraducibile in italiano, conclude la riflessione derridaiana in *Ciò che resta del fuoco* (Derrida 1984, 47). Vorremmo notare che la “tavola di legno” ne *I migranti* diviene la “tavola umana” a cui “guardare con rispetto” in “Lampedusa Beach” (Prosa 2013, 27; 28). La ripetizione differenziale può ricordare non soltanto le “tavole della legge” ma anche l’impossibilità di sapere “quale sostanza si sia lì consumata,” nel legno che ha prodotto la “cenere,” il resto. Il filosofo si/ci domanda, in parentesi, «(lo sapete quanti tipi di cenere distinguono i naturalisti? E di quale ‘legno’ certe ceneri talvolta schiudono un desiderio?)» (Derrida 1984, 15).

Tra le maglie del suono, allora, si ascoltano tessersi (con fili sfilacciati, interrotti, confusi, sparsi) le parole degli uomini che scendono, insieme al canto, «nel ventre del mare» (Elalamy 2015, 53). Sono parole ora; diventeranno pesci domani? Saranno pescati dall'arte della storia? Nel racconto, il bisogno testimoniale è il desiderio della memoria futura nella in-cerchezza della parola-a-venire, se e quando, da qualche parte, i marinai troveranno il canto della donna e le parole degli uomini: «Raconteranno tutto questo viaggio, senza averlo mai fatto... Parleranno di questi uomini senza averli neanche incontrati. Per non dimenticarli. Tesseranno una storia, lacrime nella voce, con le parole che avranno pescato» (Elalamy 2015, 56). Ciò, forse, avverrà nel futuro; in realtà, il "marinaio" Elalamy vuole firmare, in presenza e in ripetizione, la testimonianza nel "qui e ora" della sua scrittura¹². L'enigma, il canto, la cura si destinano, così, con l'inchiostro del destino, alla sopra-vivenza – *sur-vie* o *living on* – dei "sopra-nomi" degli uomini bruciati dal fuoco del sogno, tagliati dalla vita e dalla morte, esistenti al di là, oltre il nome, la parola, la ferita, perché, per una volta, «ogni volta unica, la fine del mondo» (Derrida 2005),¹³ (ricordati) nell'estasi delle loro esistenze (Lacoue-Labarte 1999)¹⁴. E il "mare innocente" è sempre e già stato là, ad accoglierne le opere: Momo, il Grasso, parte per mare avvertendo la vergogna compassionevole per coloro che hanno fame; Abdu, o Mezzanotte, vede nel mare l'inchiostro con cui scrivere infiniti libri (Elalamy 2015, 50); Zueri, il Muto, conosce il silenzio del mare; Mulai, il Cantastorie, può inventare mille storie da una singola parola, il mare e le onde; Jaafar, o Hollihud, disegna parole sulla sua casa di lamiera; Ridwan, Testa-al-contrario, ascolta la musica del mare; Salah beve il mare, per essere infine bevuto dal mare; Slim, il Disgraziato, ha una "macchia di sangue" che può essere lavata solo dal mare; Abid, il Corridore, corre verso il mare per comprendere che il mare è il limite della sua corsa; Annar, il Cameriere, un giorno parte, senza ragione, senza preavviso, così, «Laggiù, verso il mare» (Elalamy 2015, 85). Restano, nell'insicurezza auto-affetta della scrittura, le "stelle" di Sharaf, detto N'joum, a sperare che, tra gli (dis)astri tanti e infiniti, alla lista lunga del libro, non ci saranno altri, molti altri, «a scrivere sopra il proprio nome» (Elalamy 2015, 104).

¹² Può la testimonianza essere un monumento, ad esempio, una piramide? *I Migranti*, possibilmente, potrebbe star pensando a *Pyramis* – che è anche «un dolce di miele e di farina. Veniva offerto come ricompensa per una notte bianca a colui che aveva vegliato» (Derrida 1984, 17) – quando in-frammenta la notizia della catastrofe con la preparazione delle "crepes:" «Sono fatte col miele, non con lo zucchero...» Glielo disse così, semplicemente. Come si direbbe "Le crepes sono bruciate." E Mina, che si leccava le dita corse verso la piazza grande, sciolse il velo rosso, liberò i capelli e si mise a girare su se stessa. Si sarebbe detto che danzasse...» (Elalamy 2015, 26-27).

¹³ *Ogni volta unica, la fine del mondo* è un "libro d'addio," dedicato alla morte dell'amico, degli amici, nella ripetizione della fine «del solo mondo esistente, ogni volta. Singolarmente. Irreversibilmente. Per l'altro e stranamente anche per chi per il momento sopravvive e ne fa l'impossibile esperienza» (Derrida 2005, 11).

¹⁴ Vedi, in specifico, la sezione dedicata a "Ecstasy".

Auto-bio-etero-nominar-si

*Non accade in acqua.
Non accade nel ghiaccio.
Anche se l'acqua più vicina è infuriata
E il ghiaccio più lontano è spezzato al centro.
Allora dove?
Dove scompare il corpo che naufraga?*
(Lina Prosa)

L'acqua in cui cade un'altra donna, nel viaggio clandestino verso l'Italia, è anch'essa senza colpa: «Il mare è innocente» (Prosa 2013, 19). Non lo sono invece gli scafisti che esigono il prezzo del passaggio sul suo giovane corpo, un corpo-a corpo, provocando lo squilibrio della "vecchia culla" che potrebbe alloggiare "non più di due gemelli" ma che invece trasporta 700 esseri. La violenza dissacra la fede nel viaggio di Shauba, e della zia Mahama che la aiuta nei preparativi del viaggio, donandole degli occhiali da sole per proteggersi dal sole bruciante, e per fissare la linea dell'orizzonte sempre con chiara direzione. La violenza squilibra, ancor più, la linea della scrittura che, in "Lampedusa Beach", si piega su stessa, scendendo verso l'abisso: «*l'infernale discesa*», il «naufragio... totale» (Prosa 2013, 18; 17). La giovane Shauba sprofonda «sempre più giù... ma lentamente... talmente lentamente» (Prosa 2013, 16); in verità, il passo della scrittura non può capitalizzare sulla lentezza, decidendo, diversamente, di offrire la "sintesi" impostale. Caduta nell'acqua, la ragazza intravede Lampedusa, chiara, un puntino azzurro, un alone giallo, una palmetta; non c'è tempo, però, per dilungarsi: «L'anticamera della morte impone una sintesi» (Prosa 2013, 21). Tra la morte e la vita, in balia di «qualcosa che non mi fa né vivere né morire... l'acqua non mi uccide completamente...» (Prosa 2013, 21), nel tra che non è né/né, la sintesi (arte/*tekhnè*) della scrittura segue l'ultima linea disegnata col sangue mestruale, incidendosi, in ripetizione, nella voce del dolore: «Sto male... Sto male... Sto male... Sto male... Sto male... Sto male... Sto male perché muoio» (Prosa 2013, 30)¹⁵. L'estremo limite della morte si confonde nella sorgenza della vita, e, là, Shauba dà nascita a se stessa, "completandosi:"

¹⁵ La "sincope" del sangue mestruale fa sorgere, in "Lampedusa Beach", il "poema di cenere" della migrazione: «Come mai il naufragio e la prolungata sincope non/fermano il tempo,/lo spazio, il corpo, la storia,/il ricordo, la violenza, la storia,/il ricordo, la morale, gli elementi,/il viaggio, la morale, l'economia,/la ragion di Stato, lo sfruttamento, il mostro,/il barcone, la luna, il vento,/la bonaccia, la diarrea, il pesce,/l'umidità, la bronchite, la cartolina,/la missione, lo scoglio, l'illegalità/l'emigrazione...» (Prosa 2013, 37); in "Lampedusa Snow", nel suo canto, sarà in gioco «il non senso straziato dall'imprevisto, la voragine internazionale,/la fame, la differenza/l'inferiorità/ il cielo senza gli astri, è così che cresce/il commercio degli altri.../sfoghi malefici di emigrazione,/la molestia di chi non conta nulla,/la rapina sui corpi poveri" (Prosa 2013, 49-50).

Mi auto lavo.
Sento di esser materna con me stessa.
Sostituisco mia madre.
Mi autoeleggo regina...
Mi completo con l'acqua dopo aver inghiottito fuoco,
terra, aria,
in quel paese d'Affrica (Prosa 2013, 31).

È un meccanismo quasi-automatico, la linea della vita s'innesta sull'abisso della morte, facendo sorgere il fantasma, che già inquieta il ricordo. Lo spirito acquatico canta: la canzone "Li pisci spada" di Domenico Modugno, imparata a memoria (*by heart*) rubandone il segreto, da donna, ai marinai gelosi del giradischi; l'*envoi*, la lettera, l'appello che Shauba *canta* al Capo dello Stato Italiano (Prosa 2013, 33-34) e al Capo di Stato dell'Affrica (Prosa 2013, 34-6). Chi firma queste invocazioni? La specie "vivente"¹⁶ – se l'incontro con altro da sé, già sempre in sé, avviene sotto il segno di una relazione d'amore, un'altra "tavola" della scrittura dell'autos, questa volta a divider-si con la "sarda:"

... amore improvviso per uno scambio di specie?
Io la bacio. Ricambio.
Questo scambio di specie è il mio momento migliore.
E' lo snodo cruciale... E' il saluto.
Ci bacciamo con passione.
Provo a decifrare il piacere.
Non mi interessa se la sarda ha un sesso.
Tutto è legato alla fine, alla mia fine
Alla immediata coscienza che è tutto lì,
tra me e la sarda (Prosa 2013, 39).¹⁷

Singularità, solitudine, e desiderio dell'altro: assorbita l'acqua, la chimica del corpo si trasforma – unica e singolare nella propria "completezza", Shauba è se stessa e anche altra. Dal fondo del mare, in punto di morte, la dichiarazione della differenza è "dettata", emigrando, all'assunzione dell'altro:

¹⁶ Per la riflessione sull'animale come "vivente," vedi Derrida e Ferraris, 1997, 32; inoltre, Mallet 1999, 9. Per una riflessione sul rapporto tra la "cenere" e l'"animalità," vedi Wolfe 2014.

¹⁷ Per l'interessante e esaustiva trattazione, vedi Pelgrefi 2013.

Signor Tenente della caserma di Lampedusa Beach
...
Io chiedo asilo politico...
... io chiedo un luogo che garantisca la mia diversità di
pensiero
...
Scriva... scriva...
le suggerisco io la formula:
Io...
testimone mi è Shauba, in punto di morte,
chiedo asilo politico...
in quanto mi dichiaro profugo per pensarla
diversamente...(Prosa 2013, 39-41)

Il “testimone” chiede all’altro di condividere l’appello, di firmarlo, di portarlo altrove, e così, forse, di salvarlo – proprio come il pescespada tirato in barca dal pescatore che lo ha creduto un naufrago...

Non c’è vergogna tra me e la neve. Non c’è odio
(Lina Prosa)

Issare per salvare, deportare per abbandonare: è ciò che impara Mohamed, il fratello di Shauba, l’ingegnere elettronico – che mette in movimento la “sostanza” della materia, gli elettroni – per lui, «Questo è il momento più bello», (Prosa 2013, 47) – quando sfugge al naufrago, è salvato a Lampedusa, curato dai “medici lunari dell’Impero”, e, quindi, attraversando la lunghezza intera d’Italia, viene de-portato in una valle in nord Italia. Qui, l’unico “punto corretto” è che «Nevica sulle Alpi Orobiche» (Prosa 2013, 45), ponendo la sostanza in rovina, trasformando il cuore, facendo finire la certezza. L’uomo è arrivato là, forse guidato dall’inchiostro del destino del suo nome?

C’era una volta Mohamed, attenzione all’acca
in questo nome l’acca è un soffio
all’incontrario verso il centro della terra,
uno spasimo.
Se hai un nome con lo spasimo
Il tuo destino è segnato (Prosa 2013, 55).¹⁸

¹⁸ P. Lacoue-Labarthe spiega che «la poesia è lo spasmo o sincope del linguaggio», il rapporto con l’incondizionato, ricordando che Holderlin chiamava la cesura «la parola pura» (Lacoue-Labarthe 1999).

È un sogno che arriva di notte; certo, Mohamed ha fatto di tutto per sconfiggere lo spasimo del suo nome. Durante il viaggio per mare, avendo imparato a nuotare, egli non ha lasciato accadere la morte: «Io non posso morire. Io non posso annegare. Il primo successo è non morire» (Prosa 2013, 49). Nel freddo insopportabile, quando trova nella giacca ricevuta in beneficenza (mai una forma di amicizia, solo la lotta tra un'associazione caritatevole e un'altra!) un biglietto d'amore firmato da un suicida bianco, egli rivendica la propria determinazione a vivere, la «pazienza di una cenere» (Derrida 1984, 9). La punteggiatura dell'esperienza della de-portazione è, però, serratissima: l'abbandono, l'inattività, il cibo cattivo, il silenzio, il freddo, la disperazione. L'uomo cerca di riscaldare il corpo intimo di un giovane africano, troppo giovane per portare il peso del ghiaccio; ascolta, forse, l'alpino – da cui ha imparato il canto di “O bella ciao”, e che è l'unico con cui ha scambiato parola – che gli consiglia di cambiare valle, di andare “altrove.” Mohamed parte ancora una volta – non è una fuga ma l'“azione” (Prosa 2013, 65). Trascinandosi strenuamente verso la cima della valle, i suoi passi s'incidono lenti e pesanti nella neve. Non è come sulla barca dove tutti devono muoversi insieme, la “forza di legge” che impone l'assoluto co-ordinamento tra i tanti; ora lui è “autonomo,” costruendosi in “completezza,” là, nella ricerca della giustizia e dell'Oriente, nel «rapporto con l'incondizionato» (Derrida – Ferraris, 1997, 17):

Canto e avanzo.

Cerco giustizia.

...

Mi muovo da solo.

Faccio tutto da solo.

Cado, mi alzo, mi sposto.

Tutto dipende da me.

Vado su.

Salgo...

Cerco l'Oriente (Prosa 2013, 66-68)

E' questa la definizione di una soggettività compatta e assertiva? L'“auto-bio-eterografia” di Mohamed, in verità, non si esenta dall'incontro con l'altro, dentro di sé – se non altro perché la morte sopravviene a entrambi – nello scambio di calore col camoscio ferito:

L'abbraccio. E' caldo....

Ritiro il braccio che stringe il camoscio.

La mano è sporca di sangue. Il camoscio è inerte.

Ora il camoscio è meno caldo.

Or il camoscio è quasi freddo.
Il camoscio è staturalmente freddo.
L'impero è freddo (Prosa 2013, 70)

L'impero è ghiacciato e l'uomo vacilla; compiendo un ultimo sforzo, egli parla a se stesso, facendo risuonare la parola – «la parola resiste più a lungo dell'uomo» (Prosa 2013, 79). Potrebbe essa indirizzarsi all'improbabile evenienza d'ospitalità del Signor Capovalle, se mai questi dicesse «restate... restate...restate» ai vivi; in verità, raggiunta la cima, "là", resta soltanto la chiamata del suo nome: «Mohamed! Mohamed! Mi faccio campagna» (Prosa 2013, 71). Esorbitante rispetto alla ragione, senza aspettativa, come una sorpresa, al limite tra la realtà che finisce e l'inizio dell'irrealtà, *sul bordo dell'altra valle*, inaspettato e straordinario, il ritorno del nome, il "nominarsi", produce l'eco dell'appartenenza ad una intera comunità:

Il mio nome mi torna all'orecchio
Come l'eco di un popolo
Quanta gente! (Prosa 2013, 71).

Il corpo di Mohamed è ritrovato, ma la lettura dei suoi "resti" è sbagliata: i soccorritori pensano che la lettera scritta dal suicida bianco e ritrovata nella giacca caritatevole, sia a sua firma. L'esperienza di paziente resistenza alla morte in onore della vita non verrà ricordata. Restano però delle tracce di sangue: saranno esse a condurre gli zii africani – Mahama, che, col "balinitico" accento, pronuncia con consonanti accentuate l'Affrica, con tre o cinque f, e i Cappitttalisti, la cui bontà, la donna ripete, determina la sopravvivenza della sua gente, e Saif, il vecchio saggio, dolce e affidabile, il cui eccesso di linguaggio conia il termine "Bianconi" – nella ricerca a seguito dei corpi dispersi di Shauba e Mohamed? I vecchi sono stati i testimoni, se non gli artefici, della partenza dei due giovani; ora, condotti dai passi dell'ultimo atto della *Trilogia*, sono a "La'mpedusa", l'isola paziente, bella, che, col suo desiderio, indica la via – perché «se c'è desiderio c'è la via» (Prosa 2013, 81).

Incontratisi a Lampedusa per la prima volta, il loro riconoscimento è suggellato da uno strano rituale: Mohama vuole vedere, mostrandogli la sua, la pancia di Saif: «[...] fammi vedere la tua pancia. Io ti farò vedere la mia... *Saif si scopre tutta la pancia, piena di croste e cicatrici*» (Prosa 2013, 76-7). Il taglio, la linea, il punto, il meridiano, la punteggiatura della scrittura convergono tutti sull'orlo della ferita che nessuno potrà cancellare o guarire – forse, soltanto con-dividere? Cosa potranno condividere, allora, i segni inferti sul corpo, più singolari e unici che mai? Ancora una volta, ora più di prima, forse perché approdata all'aperto, la scrittura conduce la scena: delle cartoline, che hanno pre-scritto l'impossibile destinazione del viaggio dei giovani migranti, mostrano,

nell'improbabile traduzione, l'immagine che ha dato inizio al loro cammino: esse rappresentano Roma, la terra dell'albero di Pi/No, una volta chiamato Pi/Si, che, dopo il diluvio universale, è stato capace di dire "no" al vento che voleva strapparne la punta. Dopo il diluvio universale, bisogna resistere al soffio che porta via; ancor più, bisogna resistere all'espropriazione del ricordo di chi è portato via. Nell'attesa delle notizie del Cappitalista, i due vecchi mettono in scena (dentro la scena, una *mise en ebyme*) la scena in cui fermano il Capitalista ogniqualvolta vorrà entrare nella scena del ricordo. Scelgono una password:

Afffffrica!...

Afffffrica- Afffffrichissima!...

Afffffrica delle Afffffricheeeee... (Prosa 2013, 94)

La "password" servirà a fermare chiunque voglia "mettere le mani sopra" al ricordo. Forse perché soltanto delle "mani di cenere" potranno lavorare il lutto, di fronte al dolore, nell'impegno alla testimonianza? Saif riflette: «L'Africa ha le mani nere. Mani che non dormono. Mani di cenere. Dal primo fuoco. Dalla prima fiamma... come queste mie mani» (Prosa 2013, 90). Sono, in verità, le sue mani a scrivere la lettera che, dettata da Mahama, è destinata all'Ambasciatore: «lo detto e tu scrivi» (Prosa 2013, 99). La missiva è intensa, commovente: «muove anche le pietre» (Prosa 2013, 99-101); eppure, il suo *envoi* può, sempre e già, mancare la destinazione. La lettera dettata e scritta da Mahama e Saif si perde, travolta dall'ultimo atto di "Lampedusa Way"; la nave che li ha portati a Lampedusa giusto per il tempo della loro ricerca, parte. I due la lasciano andare, sopraffatti dall'evento che viene:

Siamo clandestini!

Qua la mano, Saif, siamo clandestini! (Prosa 2013, 102)

L'assunzione del nome dell'altro è firmata con una stretta di mani, ed inviata, sulle note di "My Way" di Frank Sinatra, al primo con-tatto con-diviso di un ballo conclusivo, il tratto della scrittura testimoniale che si apre infine all'*à-venir*:

Ballano sulle note della canzone.

Buio lento su Saif e Mahama (Prosa 2013, 104)

Bibliografia

OPERE

Elalamy, Youssouf Amine. 2015. *I migranti (Les Clandestines, 2000)*. Genova: Il Canneto Editore.

Prosa, Lina. 2013. *Trilogia del naufragio*. Spoleto: Editoria e Spettacolo.

Yimer, Dagmawi. 2015. "Asmat–Nomi"– video installazione. Ultimo accesso 20 luglio 2016. <https://vimeo.com/114849871>.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Butler, Judith. 2013. *A chi spetta una vita buona*. Roma: nottetempo.

Derrida, Jaques e Maurizio Ferraris. 1997. *Il gusto del segreto*. Bari: Laterza.

Derrida, Jaques. 1971. "Dall'economia ristretta all'economia generale." *La scrittura e la differenza*, Torino: Einaudi

Derrida, Jaques. 1984. *Ciò che resta del fuoco* (Testo a fronte). Firenze: Sansoni.

Derrida, Jaques. 1985. *Ulysses gramophone: le oui-dire de Joyce. Documents de Travail*. Urbino: Centro internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino.

Derrida, Jaques. 1992. "Shibboleth: For Paul Celan." In *Acts of Literature*, edited by Derek Attridge e Jacques Derrida, 370-413. London: Routledge.

Derrida, Jaques. 1997. *Il segreto del nome*. Milano: Jaca Book.

Derrida, Jaques. 2005. *Ogni volta unica, la fine del mondo*. Milano: Jaca Book.

Felman, Shoshana e Dori Laub. 1992. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London: Routledge.

Lacoue-Labarthe, Philippe. 1986. *La poesie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois.

Mallet, Marie-Louise. 1999. "Avant-propos." In AA.VV., *L'Animal autobiographique*. Paris: Galilée.

Moroncini, Bruno. 2015. *L'etica della cenere. Tre variazioni su Jacques Derrida*. Roma: Inschibboleth.

Parvulescu, Anca. 2010. "To Yes-laugh Derrida's Molly." *Parallax* 16. 3: 16-27.

Pelgreffi, Igor. 2013. "Animale autobiografico. Derrida e la scrittura dell'autos." *Lo sguardo. Rivista di filosofia* 11. I: 229-98.

Prosa, Lina. 2013. *Trilogia del Naufragio*. Spoleto: Editoria e Spettacolo.

Wolfe, Cary. 2014. "Cinders after Biopolitics." In Jacques Derrida, *Cinders*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Silvana Carotenuto is Associate Professor at the University of Naples "L'Orientale" where she teaches Contemporary English Literature. Her fields of research are: Deconstruction, écriture feminine, Postcolonial Studies. She directs the European Research "Performance in the Mediterranean Region", and has created, with her researchers, the digital archive "Matriarchivio del Mediterraneo" (<http://www.matriarchiviomediteraneo.org/en/>). Her most recent publication is "'A Kind of Paradise": Chimamanda Ngozi Adichie's Claim to Agency, Responsibility and Writing", in *Art and Ideology in Chimamanda Ngozi Adichie's Fiction. A Classic Anthology*, ed. by Ernest N. Emenyonu, Iniobong I. Uko, & Patricia T. Emenyonu (in press).

Email: silcarot@gmail.com.