



**UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI BERGAMO**

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO**

Scuola di Alta formazione Dottorale

Corso di Dottorato in Studi Umanistici Transculturali

Ciclo XXXIV

Settore scientifico disciplinare L-LIN/03 (Letteratura francese)

## **CORPI SPEZZATI.**

### **SULLA RAPPRESENTAZIONE DELLA CORPOREITÀ FEMMINILE IN LOUISE DUPRÉ E KEN BUGUL**

Relatore:

Chiar.mo Prof. Fabio Scotto

Correlatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Michela Gardini

Dottoranda:

Elena RAVERA

Matricola n. 1058313

ANNO ACCADEMICO 2020/2021



# INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>3</b>
<b>I. TRA QUÉBEC E SENEGAL: TRAIETTORIE SOCIO-STORICHE, CULTURALI E LETTERARIE</b> .....	<b>9</b>
1. Di donne, letteratura, de-colonizzazione e lingua francese: dinamiche e prospettive dell'intervento letterario femminile in Québec e in Senegal .....	10
Due premesse necessarie .....	11
Il caso quebecchese .....	20
Il caso senegalese .....	33
2. Scritture di corpi .....	44
Il corpo femminile nella letteratura meta-femminista quebecchese .....	45
Il corpo femminile nella letteratura femminista <i>anétiquettée</i> africana .....	51
<b>II. IL CORPO SPEZZATO IN LOUISE DUPRÉ: LA PEAU FAMILIÈRE, TOUT COMME ELLE E L'ALBUM MULTICOLORE</b> .....	<b>56</b>
1. Louise Dupré: una vita per e con la letteratura .....	57
La donna e l'autrice .....	57
Un itinerario femminile e meta-femminista .....	59
Louise Dupré e la scrittura del corpo femminile .....	65
2. <i>La peau familière</i> .....	70
Presentazione generale dell'opera .....	70
Il corpo spezzato dal dolore .....	72
Di madre in figlia: il corpo spezzato e i suoi «inévitables dédoublements» .....	83
Frammenti di un corpo sensuale .....	91
3. <i>Tout comme elle</i> .....	97
Presentazione generale dell'opera .....	97
Il corpo della madre: un corpo che invecchia, un corpo estraneo .....	99

<i>Odi et amo</i> .....	102
Il corpo della madre e della figlia, «réceptacle de la douleur» .....	107
4. <i>L'album multicolore</i> .....	113
Presentazione generale dell'opera .....	113
Il dolore, «une affaire des femmes»: maternità, malattia, morte.....	114
Il corpo e la maternità, «pierre angulaire de la féminité» .....	121
Il corpo e la vecchiaia, «un art de la ruse» .....	128

### **III. IL CORPO SPEZZATO IN KEN BUGUL: *LE BAOBAB FOU, CENDRES ET BRAISES* E *RIWAN OU LE CHEMIN DE SABLE* ..... 134**

1. Ken Bugul o “colei che nessuno vuole” .....	135
Breve biografia di «une réalité dissidente» .....	136
Leggere Ken Bugul: dalla dura «aventure ambiguë» alla riconciliazione con «le canari en terre cuite» .....	137
Ken Bugul e la scrittura del corpo femminile .....	144
2. <i>Le baobab fou</i> .....	148
Presentazione generale dell'opera .....	148
Il corpo della madre e della matria.....	152
Corpo e smarrimento identitario .....	158
Corpo e sessualità.....	171
3. <i>Cendres et braises</i> .....	179
Presentazione generale dell'opera .....	179
Ritorno alla madre e alla matria .....	181
Corpo, identità, ipseità .....	187
Il corpo violato .....	195
4. <i>Riwan ou le chemin de sable</i> .....	200
Presentazione generale dell'opera .....	200
Il corpo sensuale.....	204
Corpo e società.....	212

Corpo e riconciliamento identitario.....	220
<b>IV. CORPI SPEZZATI A CONFRONTO: UN BILANCIO FINALE .....</b>	<b>227</b>
1. Il corpo (del testo) spezzato .....	228
Autobiografie spezzate .....	228
Scritture spezzate.....	249
2. Rappresentazioni del corpo spezzato: intersezioni tematiche .....	257
Madre e maternità.....	257
Dal dolore all'amore.....	263
<b>CONCLUSIONE .....</b>	<b>271</b>
<b>RINGRAZIAMENTI.....</b>	<b>277</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>279</b>
Opere .....	280
Studi critici .....	283
<b>APPENDICE. PER UNA SCRITTURA DEL CORPO SPEZZATO: INTERVISTA DOPPIA A LOUISE DUPRÉ E A KEN BUGUL .....</b>	<b>304</b>
Premessa.....	305
Breve commento conclusivo .....	320

### **Lista delle abbreviazioni**

- PF* Dupré, Louise, *La peau familière*, Montréal, Remue-ménage, 1983.
- TCE* --, *Tout comme elle*, suivi d'une conversation avec Brigitte Haentjens, Montréal, Québec Amérique, 2006.
- AM* --, *L'album multicolore*, Montréal, Héliotrope, 2014.
- BF* Bugul, Ken, *Le baobab fou*, Paris, Présence Africaine, 2009.
- CB* --, *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- RCS* --, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1998.
- VM* --, *La ventottesima moglie*, tr. it. Christian Pastore, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006.

### **Nota alle traduzioni**

Tutte le traduzioni presenti in nota, laddove non specificato diversamente, sono a mia cura. Per i testi originariamente in lingua francese, viene sempre riportata, in nota e in bibliografia, l'indicazione dell'edizione originale, seguita, se esistente, dall'edizione tradotta in italiano. Per tutte le opere in altre lingue, mi sono limitata a consultare e quindi indicare solo l'edizione italiana. Qualora non esista una traduzione ufficiale, viene indicata l'edizione in lingua originale.

Écrire c'est se faire plaisir de la plus grande jouissance  
excitation exaltation. C'est transformer le monde par  
l'inscription profonde de la langue jouée déjouée sur les  
mentalités. C'est faire émerger les cultures, les contre-  
cultures, les révolutions transculturelles, et, du grand trou  
de mémoire historique, une culture au féminin qui serait  
comme une planète retrouvée, une planète à habiter.

Louky Bersianik, *La main tranchante du symbole*,  
Montréal, Rémue-ménage, 1990, p. 22.

Son corps était divisé: d'un côté, son propre corps – sa  
peau, ses yeux – tendre, chaleureux, et, de l'autre, sa voix,  
brève, retenue, sujette à des accès d'éloignements, sa voix,  
qui ne donnait pas ce que son corps donnait. Ou encore:  
d'un côté, son corps moelleux, tiède, mou juste assez,  
pelucheux, jouant de la gaucherie, et, de l'autre, sa voix –  
la voix, toujours la voix –, sonore, bien formée, mondaine,  
etc.

Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*,  
Paris, Seuil, 1977, p. 85.

Femme nue, femme noire  
Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté!  
J'ai grandi à ton ombre; la douceur de tes mains bandait  
mes yeux.  
Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi, je te découvre  
Terre promise, du haut d'un haut col calciné  
Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair  
d'un aigle.

Léopold Sédar Senghor, "Femme nue, femme noire", in  
*Chants d'ombre* suivis de *Hosties noires*, Paris,  
Seuil, [1945] 1956, p. 21.

# **INTRODUZIONE**



La mia tesi di Dottorato ha origine da un evento di carattere personale, correlato, come si può evincere dal titolo del mio elaborato, alla dimensione corporea femminile. Si tratta di un ricordo non esattamente felice e ormai lontano nel tempo, che corrisponde essenzialmente al momento in cui ho preso coscienza, come credo mai fosse avvenuto sino a quel giorno, di *essere vista* in quanto femmina, nonché alla prima volta in vita mia in cui mi sono vergognata del mio corpo<sup>1</sup>.

Avrò avuto sette, forse otto anni; era un caldo pomeriggio di metà agosto e io e la mia famiglia, come ogni estate, stavamo trascorrendo le vacanze in un piccolo campeggio della Liguria occidentale. Stavo giocando con Valentina, la mia amichetta del cuore, quando si avvicinò un bambino poco più grande di noi, scortato dal suo gruppetto. Valentina, che lo conosceva, lo salutò e, subito, mi presentò con un grande sorriso: «Lei è Elena, la mia migliore amica», gli disse, orgogliosa. Il ragazzino mi fissò, mi scrutò, mi esaminò con uno sguardo strano e, scoppiando in una risata maliziosa che ancora oggi mi stride negli orecchi, esclamò a gran voce: «Amica?! Ma sembra un *maschio!*». Com'era prevedibile, tutti i suoi compari lo seguirono a ruota e si unirono, divertiti, alle sue risa canzonatorie. Io, ammutolita, arrossii e abbassai gli occhi, chiudendomi in un triste imbarazzo e chiedendomi come fosse possibile che qualcuno, per giunta un ragazzo, potesse mettere in dubbio la mia femminilità. In quel preciso istante, ebbi la folgorante e sferzante rivelazione: mentre Valentina, una bella bimba dal fisico minuto e la pelle dolcemente indorata dal sole, con una folta e lucente chioma castana e due occhi scintillanti, corrispondeva perfettamente all'immagine di una "femmina" – anzi: all'immagine che un maschio qualunque si aspettava di identificare e riconoscere come tale –, io, di corporatura esile e forse troppo magra, i capelli corti e vestita con gli abiti smessi di mio fratello maggiore, assomigliavo più che altro a un "maschiaccio". Senza neanche rendermene conto, fu in quell'attimo per me catartico che cominciai, come molte donne prima e dopo di me, la mia guerra intima e personale con il mio corpo, una guerra che, a distanza di ormai oltre vent'anni, dura e brucia tuttora.

Questo aneddoto al contempo di autobiografica e beauvoiriana memoria<sup>2</sup> è andato a sommarsi, negli anni, a tanti – troppi – eventi simili, tutti accomunati da uno sgradevole e non richiesto

---

<sup>1</sup> Solo molti anni dopo mi renderò conto, come mostrerò a breve, che si tratta di una dinamica sessista ben nota a Simone de Beauvoir: Cf. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. 1, Paris, Gallimard [1949] 2013, pp. 63-64; ed. it. *Eadem*, *Il secondo sesso*, tr. it. Roberto Cantini e Mario Andreose, Milano, Il Saggiatore, [1961] 2016, p. 303.

<sup>2</sup> Un episodio simile viene infatti raccontato da Simone de Beauvoir ne *Le deuxième sexe*: «“À treize ans, je me promenais, jambes nues, en robe courte”, m'a dit une autre femme. “Un homme a fait en ricanant une réflexion sur mes gros mollets. Le lendemain, maman m'a fait porter des bas et allonger ma jupe: mais je n'oublierai jamais le choc ressenti soudain à me voir vue.” La fillette sent que son corps lui échappe, il n'est plus la claire expression de son individualité; il lui devient étranger; et, au même moment, elle est saisie par autrui comme une chose: dans la rue, on la suit des yeux, on commente son anatomie; elle voudrait se rendre invisible; elle a peur de devenir chair et peur de montrer sa chair» («“A tredici anni, andavo in giro a gambe nude, con le sottane corte” mi ha detto un'altra donna; “un uomo fece un'osservazione scherzosa sui miei grossi polpacci. Il giorno dopo mia madre mi fece mettere delle calze e allungare la gonna: ma non dimenticherò mai il colpo subito improvvisamente nel vedermi vista.” La bambina sente che il suo corpo le sfugge, che non è più la chiara espressione della sua individualità; le diventa estraneo; e, nello stesso tempo, è colta dagli altri come una cosa: per strada la seguono con gli occhi, commentando la sua anatomia; vorrebbe rendersi invisibile; ha paura di diventare carne

commento, sempre proveniente da un'istanza maschile, in merito alla mia anatomia o, più in generale, al mio aspetto esteriore: «Elena è troppo magra», «Elena è troppo grassa», «Elena indossa una gonna troppo corta», «Elena dovrebbe vestirsi in modo più femminile». È da quando avrò avuto sette, forse otto anni, che il mio corpo, dinnanzi all'inutile opinione di un uomo qualunque, talvolta persino attraverso il mio volto riflesso nello specchio, mi appare come estraneo, mi inquieta, mi atterrisce, mi impaurisce, mentre lo sento piegarsi sotto lo sguardo giudicante e soffocante dell'Altro: il mio corpo di donna mi appare come un corpo scisso, frammentato, *spezzato*.

Il presente lavoro nasce dunque, in primo luogo, da un'urgenza, ossia la bruciante necessità di ricercare – e, possibilmente, di trovare – una corrispondenza del mio personale malessere rispetto al mio *corpo spezzato* di donna nella letteratura da me letta, studiata e interiorizzata durante il mio percorso dottorale. Avendo privilegiato, fin dai tempi della laurea triennale e magistrale, una formazione da francesista, mi sono così subito orientata verso l'ampio e caleidoscopico ventaglio offerto dalla produzione letteraria in lingua francese, limitando il mio interesse a opere recenti e con le quali mi è stato più facile, vista la problematica da me indagata, identificarmi. Spontaneamente, ho quindi dapprima scelto un'autrice che già conoscevo, dentro e fuori i suoi libri: Louise Dupré (Sherbrooke, Canada, 1949), scrittrice di pregio e donna di cuore, che ho avuto il piacere di incontrare per la prima volta, ormai diversi anni fa, durante un soggiorno di studi a Montréal e con la quale intrattengo, da allora, un costante e arricchente scambio epistolare. Ken Bugul (Malem-Hodar, Senegal, 1947), invece, l'ho scoperta quasi per caso, mentre andavo approfondendo la mia bibliografia in merito alla letteratura dell'Africa francofona: è stato sufficiente leggere i suoi romanzi e scambiarsi un paio di e-mail per capire che, inaspettatamente, i testi di questa frizzante romanziera senegalese, incentrati perlopiù sulla condizione femminile africana, avevano diversi e sorprendenti punti in comune con i ritratti di donna proposti dalla sua collega quebecchese e, di rimando, con la mia esperienza e percezione personali.

In secondo luogo, la scelta di circoscrivere la mia ricerca a due territori e a due autrici apparentemente così distanti sotto il profilo geografico, storico e culturale si esplica proprio per via di questa stessa eterogeneità: ciò che mi interessa, è di trovare il simile nel dissimile o, come direbbe Guillén, l'uno nel molteplice<sup>3</sup>. Essendo infatti iscritta a un corso di Dottorato in Studi Umanistici Transculturali, mi incuriosisce la transculturalità, la fluidità, l'ibridazione. Mi affascina come il corpo delle donne – di donne diverse, di colori diversi, di esistenze diverse – possa raccontare questa transculturalità, il qui nell'altrove, l'*io* nell'Altro. Ho ritrovato questi requisiti nell'applicazione di

---

e paura di mostrare la sua carne». Tr. it. di Roberto Cantini e Mario Andreose). *Ibidem*; ed. it. *Ibidem*. Corsivi di Beauvoir, Cantini e Andreose.

<sup>3</sup> Cf. Claudio Guillén, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1998.

una visione comparatistica tra Québec e Senegal e, nella fattispecie, tra il lavoro di Dupré e di Bugul. Nate a due anni e a oltre 6300 chilometri di distanza, le due scrittrici raccontano, nella loro vasta e variegata produzione poetica, teatrale o romanzesca, cosa significhi vivere, oggi, in un «body in pieces»<sup>4</sup> in balia di quella che Bauman ha definito «la società dell'incertezza»<sup>5</sup>, seppur con le dovute e sostanziali differenze. Mentre, come vedremo, la prima è infatti perfettamente inserita nel contesto del *métaféminisme*<sup>6</sup> quebecchese, forte di una ricca produzione artistica e scientifica dai chiari toni militanti, la seconda, nei suoi romanzi, rivela una scrittura *alabelisée* o *anétiquettée*<sup>7</sup>, benché anch'essa votata a un'oculata rappresentazione della dimensione fisica femminile. Due donne, insomma, che, a partire dalla pigmentazione della pelle, appaiono lontane sotto molteplici punti di vista, ma i cui «corps écrivant[s]»<sup>8</sup>, in entrambi i casi, testimoniano come la decostruzione delle categorie di genere sia il risultato dei drastici cambiamenti avvenuti, nel territorio quebecchese attraverso il periodo della *Révolution tranquille* e in quello senegalese in seguito all'ottenimento dell'indipendenza politica dalla Francia, a partire dagli anni Sessanta del Novecento.

Dupré e Bugul, nelle loro opere, raccontano limpidamente tutte le variopinte sfaccettature del corpo spezzato femminile, dal corpo straziato dall'orrore della guerra, della violenza, dell'odio misogino e razzista o scisso dalla crisi identitaria e dall'angoscia della vecchiaia, al corpo frammentato dall'estasi amorosa materna e dal desiderio erotico. È dunque parafrasando da un lato Linda Nochlin e il suo celebre saggio *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (1994) e dall'altro Fabio Scotto e il suo volume *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* (2012) che potremmo definire la rappresentazione della dimensione corporea che accomuna i loro testi: un corpo spezzato, come suggeriscono Beauvoir e lo stesso aneddoto personale da me citato pocanzi, dallo sguardo dell'Altro – dove il confronto con l'alterità è spesso incarnato da un uomo, certo, ma anche da una madre, da una figlia o, come vedremo nel capitolo dedicato a Bugul, da un Bianco –, nonché dalle molteplici esperienze che questi *incontri* – talvolta più simili a degli *scontri* – portano in sé. La corporeità femminile che emerge dal *corpus* letterario qui preso in esame

---

<sup>4</sup> «corpo a pezzi», come recita il titolo del brillante saggio della storica dell'arte Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (London, Thames & Hudson, [1994] 2001). Nochlin, nel suo testo, assume il corpo frammentato nelle arti visuali come vero e proprio paradigma della modernità, mostrando come sia il sintomo della natura caotica e schizofrenica dell'età contemporanea.

<sup>5</sup> Cf. Zygmunt Bauman, *La società dell'incertezza*, tr. it. Roberto Marchisio e Savina L. Neirotti, Bologna, Il Mulino, 1999.

<sup>6</sup> Cf. Lori Saint-Martin, *Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec*, «Voix et images», vol. 18, n° 1 (52), 1992, pp. 78-88.

<sup>7</sup> Bernadette Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature: sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne)*, tesi di dottorato, non pubblicata, Université de Laval, 2003, p. 194.

<sup>8</sup> *Le corps écrivant* (traducibile, in italiano, con «Il corpo scrivente») è il titolo di una raccolta di saggi sulla poesia francese da Paul Valéry a oggi di Fabio Scotto, dove l'autore individua, nell'elemento unificante del corpo che scrive, il germe creativo della scrittura poetica: Fabio Scotto, *Le corps écrivant*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019.

risulta in effetti sempre protesa verso un percorso metamorfico latente, il quale, innescandone una frantumazione continua, ci restituisce un polimorfo e poliedrico mosaico di immagini di corpi di donna, o, riprendendo l'acuto neologismo proposto da Philippe St-Germain, un vero e proprio «kaléidoscorps»<sup>9</sup>: potente ed evocativo come il taglio nella tela di Lucio Fontana, il duplice corpo spezzato dupreano e buguliano può ergersi – ed è precisamente quanto tenterò di dimostrare in queste pagine – a paradigma esistenziale della donna contemporanea.

Per quanto concerne l'aspetto metodologico, la complessità delle questioni trattate, così come la peculiarità degli aspetti formali presenti nelle loro opere, mi hanno spinto fin da subito ad adottare un approccio di analisi transdisciplinare coerente con la denominazione del Dottorato: oltre a uno studio il più attento e organizzato possibile in merito alla letteratura critica sui testi dupreani e buguliani, la mia ricerca ha inoltre preso in considerazione, come imprescindibili riferimenti di contesto, gli scritti di importanti autrici femministe (*in primis* le quebecchesi Lori Saint-Martin e France Théoret, ma anche le statunitensi Rebecca Walker, Nancy Friday e Carol Hanisch), oltre ai contributi di afrofemministe ormai note in ambito internazionale (quali, tra le tante, Awa Thiam, Angela Davis o Maryse Condé) e i *postcolonial* e *decolonial studies* di matrice fanoniana, sino a toccare teorie di carattere storiografico, antropologico e psicoanalitico, dove la nozione ormai diffusissima di *embodiment* trova interessanti soluzioni e adattamenti<sup>10</sup>.

La prima parte del mio elaborato prenderà dunque in esame le traiettorie socio-storiche, culturali e letterarie di Québec e Senegal: dopo una necessaria contestualizzazione e presentazione dell'evoluzione delle loro rispettive letterature nazionali, dove la lingua francese funge inevitabilmente da punto d'incontro, questo primo macro-capitolo si focalizzerà sull'importanza dell'intervento femminile e femminista, mettendo in risalto come la recente narrazione e rappresentazione del corpo della donna, tanto nelle opere quebecchesi quanto in quelle senegalesi, appaia indubbiamente centrale e sia sintomatica di una malessere profondo e socialmente strutturato. La seconda e la terza sezione saranno invece incentrate rispettivamente sul lavoro di Louise Dupré e di Ken Bugul, delle quali, una volta delineati i singoli percorsi biografici e autoriali, proporrò di analizzare una selezione di sei opere: la raccolta poetica *La peau familière* (1983), il testo teatrale *Tout comme elle* (2006) e il romanzo *L'album multicolore* (2014) per la prima, e il trittico autobiografico composto da *Le baobab fou* (1982), *Cendres et braises* (1994) e *Riwan ou le chemin de sable* (1999) per la seconda. All'interno di questo *corpus* esagonale, il *leitmotiv* del corpo spezzato

---

<sup>9</sup> *Kaléidoscorps*, in italiano traducibile come “caleidoscorpo/i”, termine nato dall'unione tra i lemmi francesi *kaléidoscope* e *corps*, è il titolo dell'omonimo saggio di Philippe St-Germain: Philippe St-Germain, *Kaléidoscorps. Sur quelques métamorphoses corporelles dans la littérature québécoise*, Longueuil, L'Instant même, 2019.

<sup>10</sup> Si pensi, ad esempio, ai lavori di Thomas J. Csordas, *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, “Ethos”, vol. 18, n° 1, 1990, pp. 5-47 e di Nancy Scheper-Hughes e Margaret M. Lock, *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, “Medical Anthropology Quarterly”, vol. 1, n° 1, 1987, pp. 6-41.

femminile viene articolato dalle due autrici toccando problematiche differenti, che spaziano da esperienze prettamente negative a luminosi attimi di gioia e serenità: il dolore fisico o psicologico, i traumi irrisolti, la violenza di genere, il rapporto tra madre e figlia e la relazione tra uomo e donna sono solo alcune delle tante declinazioni tematiche affrontate nei loro testi. La quarta parte, quindi, presenterà un raffronto finale tra il corpo spezzato dupreano e quello buguliano, mostrando come, forse inaspettatamente, i lavori di due scrittrici a prima vista distanti e differenti convergano, in realtà, verso un ricco dialogo di analogie contenutistiche e formali, tra cui spicca la ricorrenza del gesto autobiografico, uno stile segnato da una parola spesso frammentaria, l'importanza viscerale del legame materno e il riconoscimento dell'amore come unico e salvifico messaggio di speranza universale. Vedremo infine se e come queste molteplici corrispondenze vengano infine confermate nell'inedita intervista doppia a mia cura inserita in appendice, dove Dupré e Bugul ci fanno dono di una densa e significativa conversazione in merito alla loro esperienza di donne e intellettuali *engagées* in seno all'odierno panorama letterario femminista in lingua francese.

# **I. TRA QUÉBEC E SENEGAL: TRAIETTORIE SOCIO-STORICHE, CULTURALI E LETTERARIE**

## 1. Di donne, letteratura, de-colonizzazione e lingua francese: dinamiche e prospettive dell'intervento letterario femminile in Québec e in Senegal

Questo capitolo ha l'obiettivo di presentare un *excursus* di carattere comparatistico e diacronico in merito alla presa di parola da parte delle donne nella letteratura del Québec e del Senegal. Per comprendere efficacemente le complesse dinamiche che hanno portato all'emancipazione letteraria femminile all'interno di due culture e di due territori apparentemente così distanti ed eterogenei, nonché al contributo di due scrittrici dello spessore di Louise Dupré e di Ken Bugul, è infatti di imprescindibile importanza delineare i contesti socio-storici di partenza in seno ai quali le voci delle autrici, sopite per secoli dalla supremazia di una società di stampo prettamente patriarcale e maschilista, hanno ri-cominciato<sup>11</sup> a esprimersi, rivendicando una più giusta posizione nel mondo.

In realtà, i due Paesi hanno diversi aspetti in comune: il primo grande punto di convergenza tra Québec e Senegal, infatti, consiste nell'essere ex-colonie francesi. Mentre la colonizzazione della *Nouvelle-France* comincia nel lontano 1627 per mano della *Compagnie des Cents Associés*, per terminare nel 1763 in seguito alla guerra dei Sette anni e al Trattato di Parigi, con il quale la Francia cede i suoi possedimenti in Canada agli Inglesi, il Senegal inizia a essere occupato dal secondo impero coloniale francese durante il XIX secolo, impero che cadrà progressivamente a partire dagli anni Sessanta del Novecento. È proprio in questo momento storico che possiamo individuare una seconda analogia: se è in questi anni che la nazione senegalese, così come il resto dell'Africa francofona, ritrova la sua indipendenza, il Québec vive, nello stesso periodo, l'inizio della *Révolution tranquille* e la fine della *Grande Noirceur* vissuta sotto il governo Duplessis. La seconda metà del XX secolo, insomma, corrisponde, per entrambi i territori, alla diffusione di idee liberali e rivoluzionarie: le teorie postcoloniali di Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Frantz Fanon e Albert Memmi trovano un'ampia diffusione, mentre il movimento di rivendicazione dei diritti della donna, con la sua prima e seconda ondata, incoraggia le autrici dell'epoca ad abbracciare una scrittura militante ed *engagée*, sfociando, da un lato all'altro dell'Oceano Atlantico, in una ricca e variegata produzione letteraria.

---

<sup>11</sup> Sebbene sia evidente che gli scritti delle donne – nonché qualsiasi altro loro intervento nel campo scientifico o artistico – siano stati occultati e ostacolati fino al secolo scorso, non si può tuttavia ignorare l'esistenza di una letteratura orale ancestrale alla quale molto hanno contribuito le donne, soprattutto per quanto riguarda la società africana. Secondo Arlette Chemain, infatti, «[les femmes africaines] s'exprimaient oralement dans des circonstances rituelles, en relation avec les phases de la lune, ou lors des deuils, ou quand il leur appartenait de prédire l'avenir; elles savaient les paroles rituelles» («[le donne africane] si esprimevano oralmente nelle circostanze rituali, in relazione con le fasi della luna, o in occasione dei lutti, o quando toccava loro predire il futuro; esse conoscevano le parole rituali»). Arlette Chemain, "L'Émergence d'une littérature féminine de langue française en Afrique sub-saharienne", in Peter Hawkins e Annette Lavers (dir.), *Protée noir. Essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 144.). Per quanto concerne l'intervento delle donne in seno alla tradizione letteraria quebecchese, invece, bisogna risalire alle lettere di carattere mistico e religioso di Marie de l'Incarnation (1599-1672) e agli *Annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal* di Sœur Marie Morin (1649-1730), questi ultimi pubblicati solo nel 1921. La questione sulle origini e sullo sviluppo della letteratura femminile (e poi femminista) in Senegal e in Québec sarà tuttavia approfondita nel prosieguo di questo capitolo.

Le pagine a venire si focalizzeranno dunque su alcuni aspetti essenziali dell'evoluzione della letteratura quebecchese e senegalese e del successivo intervento femminile, quali l'appartenenza al mondo francofono, il loro comune passato coloniale e il più recente avvento del pensiero femminista<sup>12</sup>.

## **Due premesse necessarie**

Per introdurre in modo efficace e coerente questo lavoro su Louise Dupré e Ken Bugul, mi è sembrato opportuno, innanzitutto, porre due premesse necessarie: se, infatti, non è possibile presentare uno studio comparatistico di ambito letterario tra Québec e Senegal senza tener conto del loro punto d'incontro fondamentale, ossia la condivisione della lingua francese, è altresì importante riconoscere l'importanza del contributo apportato, in entrambi i territori, dal movimento femminista, soprattutto nella sua terza e più recente ondata.

Si tratta di due aspetti a mio avviso imprescindibili per imbastire le successive riflessioni affrontate in questa prima parte introduttiva, che si dedicherà quindi, nelle pagine seguenti, a un approfondimento dei rispettivi contesti socio-storici e letterari, all'evoluzione della presa di parola da parte delle donne nella due letterature nazionali e alla loro peculiare rappresentazione del corpo femminile.

## **La questione francofona**

Sebbene Québec e Senegal condividano, in apparenza, lo stesso (o quasi) codice linguistico, è opportuno soffermarsi fin da subito su qualche doverosa considerazione. Da un lato, infatti, il Québec è una penisola e provincia dell'estremo est del Canada e appartiene all'antica *Nouvelle-France* scoperto dalla Francia nel lontano XVI secolo, l'epoca delle grandi esplorazioni, oggi bastione della lingua francese incastrato nella realtà a maggioranza anglofona canadese; dall'altro, il Senegal è un Paese dell'Africa occidentale subsahariana – parte di quella che un tempo era conosciuta come “Africa nera” –, oggetto dei fini imperialisti, mercantilistici e coloniali francesi di fine Ottocento durante il periodo conosciuto come lo *scramble for Africa*. Se, dal 1960, lo Stato senegalese è una repubblica semipresidenziale e, come recita la Costituzione del 1971, il francese ne è la lingua ufficiale, a cui si affiancano altre sei lingue nazionali – «le Diola, le Malinké, le Pular, le Sérère, le

---

<sup>12</sup> Per una lettura comparatistica tra letteratura del Québec e dell'Africa subsahariana francofona, mi permetto di segnalare: Elena Ravera, “Contaminazioni transoceaniche tra *gender* e *postcolonial studies*: il doppio caso di Québec e Africa subsahariana francofona”, in Valentina Romanzi, Alessandro Secomandi e Danilo Serra (dir.), *Contaminazioni. Un approccio interdisciplinare*, Bergamo, Lubrina Bramani, 2021, pp. 243-258.



Soninké, le Wolof et toute autre langue nationale qui sera codifiée»<sup>13</sup> –, bisognerà invece sorprendentemente attendere la proclamazione della famosa legge 101 del 1977 per vedergli acquisire lo stesso valore giuridico in Québec.

Va immediatamente sottolineata, quindi, una differenza sostanziale: sebbene i due territori siano stati entrambi interessati dal processo di colonizzazione per mano della Francia, la provincia quebecchese è nata come colonia di popolamento, dove la lingua francese si è dunque diffusa, sino al Trattato di Parigi, spontaneamente, per poi diventarne, come vedremo più avanti<sup>14</sup>, l'autentico manifesto identitario, mentre la nazione senegalese ha subito, fino agli anni Sessanta del Novecento, l'oppressione e la conseguente imposizione linguistica e culturale da parte di quello che è stato, a tutti gli effetti, un violento invasore. La delicata distinzione tra le zone dove la lingua francese si è diffusa liberamente (come la Svizzera, il Belgio, il Lussemburgo, la Valle d'Aosta e, oltre al Québec, l'Acadia, l'Ontario e il Manitoba, le altre province parzialmente francofone del Canada) e quelle dove, invece, è stata violentemente imposta con il processo di colonizzazione (Algeria, Marocco e Tunisia nell'Africa settentrionale; Senegal, Costa d'Avorio, Ciad, Mali, Niger, Camerun, Congo, Gabon nell'Africa subsahariana; Guyana, Martinica, Guadalupa, Haiti nei Caraibi; Madagascar, Gibuti e Isole Mascarene nell'Oceano indiano; Siria, Libano ed Egitto in Medio Oriente; Vietnam, Cambogia e Laos nel Sud-est asiatico; Nuova Caledonia e Polinesia francese nell'Oceano pacifico)<sup>15</sup>, è dunque essenziale al fine di comprendere le dinamiche linguistiche e artistiche che hanno interessato il territorio quebecchese e quello senegalese, tanto più che la stessa definizione di “francofonia” è stata oggetto, fin dalla sua nascita, di numerose polemiche: sui vari aspetti relativi alla spinosa “questione francofona” si concentreranno, quindi, i prossimi paragrafi.

### ***Francofonia, littérature-monde, french global... una definizione controversa***

Secondo un'ironica dichiarazione di Jean-Marc Léger, la «francophonie a quelque chose d'une version contemporaine de l'auberge espagnole: chacun y trouve ou croit y trouver ce qu'il y a apporté»<sup>16</sup>: ma che cosa significa, di fatto, “essere francofono”?

---

<sup>13</sup> «il diola, il malinké, il pulaar, il serere, il soninké, il wolof e ogni altra lingua nazionale che sarà codificata». Costituzione del Senegal, titolo primo, articolo primo: online, url: <https://sec.gouv.sn/lois-et-reglements/constitution-du-s%C3%A9n%C3%A9gal> (consultato il 20 ottobre 2021).

<sup>14</sup> Un *excursus* di carattere storico riguardante il Québec e il Senegal sarà presentato nel capitolo successivo.

<sup>15</sup> Alcuni resti dell'impero coloniale francese (XVI-XX secolo) sono oggi riconosciuti come DROM-COM (dipartimenti, regioni e collettività d'oltremare) o DOM-TOM (dipartimenti e territori d'oltremare). Cf. Lionello Sozzi (dir.), *Storia europea della letteratura francese*, vol. 2: “Dal Settecento all'età contemporanea”, Torino, Einaudi, 2013, pp. 379-409.

<sup>16</sup> «francofonia ha qualcosa di una versione contemporanea dell'ostello spagnolo: ognuno ci trova o crede di trovarci ciò che vi ha apportato». Citato in Michel Tétu, *La Francophonie. Histoire, problématique, perspectives*, Montréal, Guérin, 1987, p. 30.

Sebbene la nozione di “francofonia”, termine la cui paternità è tradizionalmente attribuita al geografo francese Onésime Reclus, sia apparsa per la prima volta già nel lontano 1880<sup>17</sup>, la sua definizione è, ancora oggi, problematica, inevitabilmente intrisa di una polisemia che, come ha sottolineato Xavier Deniau, chiama in causa non solo il senso linguistico della parola, ma anche quello geografico, quello spirituale e quello istituzionale<sup>18</sup>. Durante gli anni Novanta del secolo scorso si è dunque giunti alla necessaria distinzione tra “francofonia” (con l’iniziale minuscola) e “Francofonia” (con l’iniziale maiuscola), dove la prima corrisponderebbe alla dimensione geografica suggerita da Deniau, mentre la seconda si caricherebbe di una valenza politica, che Dominique Combe considera tuttavia un’«invention (post)coloniale»<sup>19</sup>. Ad ogni modo, al di là delle questioni tipografiche od ortografiche, appare chiaro che si tratti di un vocabolo spinoso, «connotato politicamente in quanto indica uno spazio geopolitico prima ancora che un’area linguistica»<sup>20</sup>, tanto da essere stato affiancato, nel 2007, dall’ancor più controversa espressione *littérature-monde en français*, introdotta dall’omonimo articolo comparso su “Le Monde”, cui ha fatto seguito un volume collettivo pubblicato da Gallimard al quale hanno collaborato quarantaquattro autrici e autori provenienti da tutto il mondo. Qui, Michel Le Bris, curatore dell’opera insieme a Jean Rouaud, esplicita il suo desiderio di una letteratura in lingua francese inclusiva, «à cheval entre plusieurs cultures»<sup>21</sup>:

Littérature-monde, très simplement pour revenir à une idée plus large, plus forte de la littérature, retrouvant son ambition de dire le monde, de donner un sens à l’existence, d’interroger l’humaine condition, de reconduire chacun au plus secret de lui-même. Littérature-monde pour dire le télescopage, dans le creuset des mégapoles modernes, de cultures multiples, et l’enfantement d’un monde nouveau. Littérature-monde, enfin, à l’heure où sur un tronc désormais commun se multiplient les hybridations, dessinant la carte d’un monde polyphonique, sans plus de centre, devenu rond [...].<sup>22</sup>

Accanto alla definizione di *littérature-monde* compare, nel 2010, quella di *french global*: si tratta di una densa e corposa collettanea, nella quale le due curatrici, Christie McDonald e Susan

---

<sup>17</sup> Come spiega Luc Pinhas nel suo esaustivo articolo *Aux origines du discours francophone. Onésime Reclus et l’expansionnisme colonial français*, “Communication & Langages”, n° 140, 2004, pp. 69-82.

<sup>18</sup> Cf. Tétu, *La Francophonie*, op. cit., p. 45.

<sup>19</sup> «invenzione (post)coloniale». È l’idea presentata nel primo capitolo del suo celebre saggio *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, intitolato “Comment peut-on être francophone?»: Dominique Combe, *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010, pp. 37-41.

<sup>20</sup> Lionello Sozzi (dir.), *Storia europea della letteratura francese*, op. cit., p. 379.

<sup>21</sup> «a cavallo tra più culture». Michel Le Bris e Jacques Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 35.

<sup>22</sup> «Letteratura-mondo, molto semplicemente per tornare su un’idea più ampia, più forte della letteratura, che ritrova la sua ambizione di dire il mondo, di dare un senso all’esistenza, d’interrogare l’umana condizione, di ricondurre ciascuno all’aspetto più segreto di se stesso. Letteratura-mondo per dire lo scontro, nel crogiolo delle megalopoli moderne, di molteplici culture, e la nascita di un mondo nuovo. Letteratura-mondo, infine, nel momento in cui su un tronco ormai comune si moltiplicano le ibridazioni, disegnando la mappa di un mondo polifonico, senza più centro, divenuto rotondo [...].». *Ivi*, pp. 41-42.

Rubin Suleiman, hanno riunito una raccolta di saggi di ricercatrici, ricercatori, studiose e studiosi prevalentemente americani e francesi con l'obiettivo di delineare, come suggerisce lo stesso sottotitolo dell'opera, «a new approach to literary history»<sup>23</sup>. Nell'*avant-propos* dell'edizione francese, Emmanuel Boujou ne chiarisce il fine principale, nonché la nuova e inedita prospettiva:

Plutôt que de prétendre dessiner la carte entière d[u] [...] territoire [des littératures en langue française], en l'observant du point de vue surplombant, hexagonal et "universaliste" qui l'a longtemps accompagné en France, il s'agit ainsi de parcourir l'histoire littéraire selon un nouveau "système de navigation" (inspiré du modèle GPS – "*Global Positioning System*" – [...]): comprendre, en somme, "le global" des littératures en français par "le local" des chemins qui bifurquent et des trajectoires qui parcourent le monde.<sup>24</sup>

Naturalmente, al manifesto della "letteratura-mondo" di Le Bris e Rouaud e alla visione globale e globalizzante di McDonald e Suleiman, non sono mancate critiche e contestazioni, che ne hanno attaccato, oltre al «manque de rigueur scientifique»<sup>25</sup>, la tendenza a «réduire le champ envisagé aux écrivains exilés ou plus généralement à la croisée des cultures»<sup>26</sup>. Il libanese Alexandre Najjar, ad esempio, non ha esitato a commentare che «[l]a notion "littérature-monde en français" ne veut rien dire, elle n'est qu'une périphrase de la francophonie qui est l'ensemble de ceux qui, aux quatre coins du monde, ont le français en partage»<sup>27</sup>, mentre il francese Camille de Toledo, nel suo celebre pamphlet *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*, asserisce, sempre contrapponendosi alla tendenza francocentrica tradita da Le Bris e Rouaud, che

ce n'est pas un manifeste qu'il faudrait, mais un autre monde. Un monde où le français serait réellement une langue-monde, où les places et les structures éditoriales seraient réparties sur plusieurs continents, dans plusieurs pays, et où une multiplicité de voies romanesques pourraient être relayées, lues, comprises et critiquées.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> «un nuovo approccio alla storia letteraria». Christie McDonald e Susan Rubin Suleiman (dir.), *French Global: A New Approach to Literary History*, New York, Columbia University Press, 2010.

<sup>24</sup> «Piuttosto che pretendere di disegnare l'intera carta geografica d[el] [...] territorio [delle letterature in lingua francese], osservandola dal punto di vista dominante, esagonale e "universalista" che l'ha a lungo accompagnata in Francia, si tratta quindi di percorrere la storia letteraria secondo un nuovo "sistema di navigazione" (ispirato al modello GPS – *Global Positioning System* – [...]): comprendere, insomma, il "globale" delle letterature in francese attraverso il "locale" dei cammini che biforcano e delle traiettorie che percorrono il mondo». Emmanuel Boujou, "Avant-propos. Pourquoi 'French Global', ici, maintenant ?", in Christie McDonald e Susan Rubin Suleiman (dir.), *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 8.

<sup>25</sup> «mancanza di rigore scientifico». Cyrille François, *Le débat francophone*, "Recherches & Travaux", n° 76, 2010, p. 135, online, url: <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/413?lang=en#bodyftn12> (consultato il 5 febbraio 2020).

<sup>26</sup> «ridurre il campo preso in considerazione agli scrittori esiliati o, più in generale, all'incontro delle culture». *Ibidem*.

<sup>27</sup> «La nozione di "letteratura-mondo in francese" non vuol dire niente, non è altro che una perifrasi della francofonia che è l'insieme di coloro che, ai quattro angoli del mondo, condividono il francese». Alexandre Najjar, *Expliquer l'eau par l'eau*, "Le Monde", 29 marzo 2007, n. p., online, url: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/29/expliquer-l-eau-par-l-eau\\_889166\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/29/expliquer-l-eau-par-l-eau_889166_3260.html) (consultato il 5 febbraio 2020).

<sup>28</sup> «non è un manifesto che ci vorrebbe, ma un altro mondo. Un mondo dove il francese sarebbe realmente una lingua-mondo, dove i luoghi e le strutture editoriali sarebbero distribuiti su diversi continenti, in diversi Paesi, e dove una

Il dibattito, insomma, è ancora aperto.

### *Un «phénomène [...] pluriel»<sup>29</sup>*

Se è vero che il mondo francofono è caratterizzato dall'uso e dalla condivisione di un codice linguistico comune a più livelli comunicativi, è altrettanto vero che quella lingua, formalmente etichettata come “francese”, non è, in realtà, una sola: «quel français est [donc] en usage dans la francophonie, celui de l'Académie française ou plutôt celui que les “francophones” ont inventé pour désigner les réalités de leurs pays (surtout tropicaux et équatoriaux) superbement ignorées par les terminologues et lexicologues français?»<sup>30</sup>, si chiede legittimamente Kadiobra-Kassi.

Come ha suggerito la drammaturga e scrittrice quebecchese Marie Laberge, «partager la même langue n'implique pas le partage des mêmes imaginaires»<sup>31</sup>: appare dunque necessario operare non solo una distinzione a livello del significante, ma anche in merito al significato, giacché, oltre a una variegata francofonia linguistica, esiste un'altrettanta ricca ed eterogenea francofonia letteraria. Si tratta, in breve, di un francese simile ma non identico, diffuso, tramite processi di colonizzazione differenti da un punto di vista storico, politico e sociale, a ogni latitudine di diversi territori dagli usi e costumi più disparati: non si può non essere d'accordo con Christiane Ndiaye quando commenta che, «[d]ans toutes ces dimensions essentielles, la francophonie apparaît comme un phénomène éminemment *pluriel*»<sup>32</sup>. In questo senso, il doppio caso di Québec e Senegal, l'uno nato come colonia di popolamento dell'impero francese nel lontano XVI secolo e l'altro oggetto dei fini imperialistici e mercantilistici della Francia ottocentesca, è emblematico per riflettere su due diversi esempi di autonomizzazione e valorizzazione della letteratura francofona non esagonale. D'altronde, se, sotto questo punto di vista, sono sempre essenziali la nascita e lo sviluppo di case editrici, riviste specializzate, ricerche universitarie e premi letterari autoctoni, la letteratura quebecchese e quella

---

molteplicità di vie romanzesche potrebbero essere trasmesse, lette, comprese e criticate». Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 69.

<sup>29</sup> «fenomeno [...] plurale». Christiane Ndiaye, “La Francophonie imprévue: pour une poétique de la relation”, in Ambroise Kom (dir.), *Francophonie et dialogues des cultures. Mélanges offerts à Fernando Lambert*, Québec, GRELCA, 1999, p. 28. Corsivo di Ndiaye.

<sup>30</sup> «che francese è [dunque] in uso nella francofonia, quello dell'Académie française o piuttosto quello che i “francofoni” hanno inventato per designare le realtà dei loro Paesi (soprattutto tropicali ed equatoriali), superbamente ignorate dai terminologi e lessicologi francesi?». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 160.

<sup>31</sup> «condividere la stessa lingua non implica la condivisione degli stessi immaginari». Citata in Tétu, *La Francophonie*, op. cit., p. 204.

<sup>32</sup> «In tutte queste dimensioni esistenziali, la francofonia appare come un fenomeno eminentemente plurale». Ndiaye, “La Francophonie imprévue: pour une poétique de la relation”, art. cit., p. 28. Corsivo di Ndiaye.

senegalese sono state altresì caratterizzate da una forte e peculiare «constitution d'une nouvelle esthétique littéraire»<sup>33</sup>.

Per quanto riguarda il Québec, si è assistito, a partire dagli anni Sessanta, al boom dell'editoria in lingua francese: è in questo decennio effervescente di novità che Les Éditions Parti Pris (1961), fondate a partire dall'omonima rivista ideata dal gruppo di André Major, incoraggiano l'uso del *joual*<sup>34</sup>, pubblicando opere come *Les cœurs empaillés* (1967) di Claude Jasmin, *Le cassé* di Jacques Renaud (1964) e *Le cabochon* dello stesso Major (1966), mentre il poeta e professore Gatien LaPointe dà nuova voce alla poesia quebecchese con i volumi curati da Les Écrits de Forges (1971). Alcune *maisons d'édition* sono destinate a un breve destino, come Les Éditions de l'Aurore, concepite nel 1973 da Victor-Lévy Beaulieu, il quale avrà tuttavia decisamente più successo come editore del gruppo VLB (1976-1984) e delle più recenti Éditions Trois-Pistoles (1994). Significative, infine, anche le celebri Éditions du Jour (1961-1980) e le case editrici che, dal decennio 1970, si sono specializzate in scritti femministi, quali le Éditions du Remue-ménage, le Éditions de la Pleine Lune e Les Quinze. Inoltre, nello stesso periodo, si moltiplicano anche i premi letterari, che vanno dalla semplice riconoscenza onorifica a compensi economici spesso assai cospicui, se solo comparati alle cifre messe in palio dai premi letterari europei: basti pensare al “Prix Robert-Cliche” (gestito, dal 1979, dalle edizioni VLB), al “Prix David” (poi divenuto, nel 1968, “Prix Athanase-David”) o al prestigioso “Prix du Gouverneur général”; è importante sottolineare che quest'ultimo, anche conosciuto come il “Governor General's Literary Award”, se inizialmente prendeva in considerazione solo le opere redatte in inglese, a partire dal 1959, sotto la responsabilità del Conseil des Arts du Canada, ha esteso la partecipazione ai testi in lingua francese. Purtroppo, come sottolinea il Collectif Clio, «[e]ntre 1959 et 1986, 16 femmes sur 68 récipiendaires ont reçu le prix du Gouverneur général du Canada. Le Répertoire des prix littéraires publié par le ministère des Affaires culturelles du Québec précise que 27% des récipiendaires sont des femmes»<sup>35</sup>, sebbene negli ultimi anni la situazione si sia evoluta positivamente e oggi siano molte le scrittrici che beneficiano di questo e di altri riconoscimenti<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> «costituzione di una nuova estetica letteraria». Fernando Lambert, “Préface”, in Joseph Paré, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Kraal, 1997, p. XII.

<sup>34</sup> Per quanto riguarda la famosa *querelle du joual* (in italiano “battaglia del *joual*”), si rimanda al capitolo successivo, dove verrà presentato un *excursus* storico della letteratura quebecchese, con particolare enfasi sulle sue delicate implicazioni e dinamiche linguistiche.

<sup>35</sup> «Tra il 1959 e il 1986, 16 donne su 68 vincitori hanno ricevuto il “Prix du Gouverneur général” del Canada. Il *Répertoire des prix littéraires* pubblicato dal ministero degli Affari culturali del Québec precisa che il 27% dei vincitori sono delle donne». Collectif Clio, *Histoire des femmes du Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze, [1982], 1992, p. 564. Corsivo del Collectif Clio.

<sup>36</sup> La stessa Louise Dupré ha ricevuto diversi premi letterari nel corso della sua carriera, come verrà approfondito nella seconda parte della tesi a lei interamente dedicata.

Più complesso e problematico è invece il discorso che riguarda l'affermazione e la valorizzazione della letteratura francofona in Senegal e, più in generale, nell'Africa subsahariana, dove le istituzioni letterarie, malgrado i sensibili e recenti sviluppi, presentano ancora alcuni limiti per l'ottenimento di una piena autonomia nei confronti dell'antica Francia colonizzatrice. In effetti, non solo spesso le case editrici locali rifiutano i manoscritti «pour des raisons socio-économiques et politiques»<sup>37</sup>, ma non è raro, inoltre, che i testi subiscano modifiche consistenti prima dell'effettiva pubblicazione<sup>38</sup>. Un passo importante, in questa direzione, è stato compiuto nel 1999 con l'istituzione dell'*Association Sénégalaise des Éditeurs*, che si pone gli obiettivi di «[r]éunir toutes les structures d'édition de livres[;] [v]eiller aux intérêts communs dans le respect de l'édition[;] [m]ettre des outils de travail à la disposition des professionnels du livre»<sup>39</sup>. L'associazione comprende, oltre alle storiche Nouvelles Éditions Africaines fondate da Léopold Sédar Senghor nel 1973, diverse case editrici emergenti del Senegal, come le Éditions du Baobab, le Diasporas Noires e L'Harmattan Sénégal. Per quanto concerne i premi letterari che interessano il continente africano e la letteratura in lingua francese, invece, ricordiamo il “Grand Prix littéraire d'Afrique noire”, «ouvert aux écrivains de langue française originaires de l'Afrique subsaharienne, ou à un ouvrage concernant cette zone géographique»<sup>40</sup>, e il “Prix Maghreb-Afrique Méditerranée”, rivolto «à un écrivain de langue française originaire du Maghreb et, plus largement, de l'Afrique méditerranéenne, ou à un ouvrage concernant ces mêmes régions»<sup>41</sup>, entrambi istituiti dall'Association des Écrivains en Langue Française.

### La terza ondata femminista

Secondo la studiosa femminista Elizabeth Evans, «[the] confusion surrounding what constitutes third-wave feminism is in some respects its defining feature»<sup>42</sup>: a livello globale, infatti, la terza ondata

---

<sup>37</sup> «per ragioni socio-economiche e politiche». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 168.

<sup>38</sup> Come vedremo più avanti, la stessa Ken Bugul, il cui vero nome è Mariétou Mbaye Biléoma, è stata costretta ad adottare uno pseudonimo in seguito alle pressioni subite dal suo editore, le Nouvelles Éditions Africaines, per celare la natura autobiografica del suo primo, irriverente romanzo, *Le baobab fou* (1982).

<sup>39</sup> «Riunire tutte le strutture di edizioni di libri[;] [v]egliare sugli interessi comuni nel rispetto dell'edizione[;] [m]ettere degli strumenti di lavoro a disposizione dei professionisti del libro », come viene indicato nel sito internet ufficiale dell'associazione: online, url: <http://www.as-editeurs.org/propos> (consultato il 12 febbraio 2020).

<sup>40</sup> «aperto agli scrittori di lingua francese originari dell'Africa subsahariana, o a un'opera che concerne queste zone geografiche», come è chiarito nel regolamento del premio: online, url: <http://adelf.info/reglement-grand-prix-litteraire-dafrique-noire/> (consultato il 12 febbraio 2020).

<sup>41</sup> «a uno scrittore di lingua francese originario del Maghreb e, più ampiamente, dell'Africa mediterranea, o a un'opera che concerne queste stesse regioni», come viene specificato nel regolamento del premio: online, url: <http://adelfinfz.cluster029.hosting.ovh.net/reglement-prix-maghreb/> (consultato il 12 febbraio 2020).

<sup>42</sup> «[la] confusione che circonda ciò che costituisce il femminismo della terza ondata è per alcuni aspetti la sua caratteristica distintiva». Elizabeth Evans, *The Politics of Third Wave Feminisms: Neoliberalism, Intersectionality, and the State in Britain and the US*, London, Palgrave Macmillan, 2015, p. 49.

femminista<sup>43</sup> non appare come un movimento univoco, bensì si dirama, secondo diversi obiettivi, strategie e affiliazioni, in molteplici correnti, alimentando una nomenclatura quanto mai ampia e variegata anche – ma non esclusivamente – a seconda della dimensione geografica.

In Italia, ad esempio, si parla prevalentemente di “postfemminismo”, la cui nascita, come sottolinea Brunella Casalini,

negli anni ottanta [*sic*] viene interpretata da alcuni come la fine del femminismo e il suo definitivo superamento. Collocato in una direzionalità temporale progressiva, il post-femminismo viene inteso come ciò che viene dopo il femminismo e, in questo senso, è più avanti del femminismo stesso: ne implica, più che il compimento, il superamento e la definitiva obsolescenza.<sup>44</sup>

Casalini riflette quindi su come

[i]l prefisso “post”, tuttavia, present[i] una plurivocità e incertezza semantica che, nella sua versione accademica, accomuna il postfemminismo al postmodernismo e al postcolonialismo. In questa seconda accezione rimanda ad un rapporto critico, in cui il presente si colloca in una relazione di dipendenza e trasformazione rispetto a un passato, che non è chiuso, concluso, esaurito, ma costituisce un punto di riferimento ineludibile per la comprensione del presente.<sup>45</sup>

Oltreoceano, invece, la statunitense Rebecca Walker non esita a dichiarare a gran voce: «I am not a postfeminism feminist. I am the Third Wave»<sup>46</sup>, mentre la quebecchese Lori Saint-Martin preferisce utilizzare il neologismo da lei coniato, *métaféminisme*, dove «le beau préfixe “méta-” signifie “après”, tout comme son rival “post-”; mais il va bien plus loin. [...] L’au-delà qu’il suggère implique donc l’intégration du passé plutôt que son abandon»<sup>47</sup>, giacché la letteratura meta-femminista del Québec, di cui troviamo un esempio brillante e significativo nella produzione letteraria di Louise Dupré, vuole emanciparsi dalla militanza più esplicita delle prime due ondate, favorendo un ritorno all’*io* e alla sfera intima.

---

<sup>43</sup> L’espressione “terza ondata”, riferita al movimento femminista sviluppatosi a partire dalla fine del XX secolo, è utilizzata per la prima volta nel 1992 dall’attivista afroamericana Rebecca Walker nel suo celebre articolo *Becoming the Third Wave*, dove l’autrice ne sottolinea il carattere estremamente variegato: Rebecca Walker, *Becoming the Third Wave*, “Ms.”, 1992, pp. 39-41.

<sup>44</sup> Brunella Casalini, *Rappresentazioni della femminilità, postfemminismo e sessismo*, “Iride”, n° 62, 2011, p. 45.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>46</sup> «Io non sono una femminista postfemminista. Io sono la Terza Ondata». Walker, *Becoming the Third Wave*, *art. cit.*, p. 41.

<sup>47</sup> «il bel prefisso “meta-” significa “dopo”, proprio come il suo rivale “post-”; ma va molto più lontano. [...] Lo sconfinamento che suggerisce implica dunque l’integrazione del passato piuttosto che il suo abbandono». Saint-Martin, *Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec*, *art. cit.*, p. 83. Tuttavia, anche in ambito quebecchese, alcuni ricercatori, professori, critici o intellettuali preferiscono impiegare il termine *postféminisme*, che rinvia inevitabilmente ai concetti di “post-strutturalismo” e “postmodernismo”. Cf. Andrea Oberhuber, “Corps expérience, corps limite dans l’écriture des femmes aujourd’hui”, in Philippe Robichaud (dir.), *Voix et voies de l’expérience en littérature. Ouvrage collectif d’après le 7<sup>e</sup> colloque étudiantin de l’ADELFIES*, Université McGill, 2015, p. 82, online, url: [https://issuu.com/filelippe/docs/ouvrage\\_collectif\\_\\_\\_\\_partir\\_du\\_7e\\_c](https://issuu.com/filelippe/docs/ouvrage_collectif____partir_du_7e_c) (consultato il 13 aprile 2021).

Anche in Africa, tra gli anni Settanta e Ottanta, hanno preso rapidamente piede correnti femministe non troppo dissimili da quelle diffuse in Occidente, che, seppur declinando la questione femminile all'interno del contesto africano, ne hanno comunque mantenuto l'analoga intenzione contestatrice<sup>48</sup>: basti pensare all'*afroféminisme* o *afrofeminism*, che affonda le sue radici nel movimento afroamericano del *Black Feminisme* e che, come dichiarato dal collettivo Combahee River Collective, si pone l'obiettivo di «combattre les oppressions multiples et simultanées qu'affronte l'ensemble des femmes de couleur»<sup>49</sup>; al *maternisme*, che pone l'accento sull'importanza della maternità per l'affermazione dell'identità femminile africana<sup>50</sup>; al *femmisme* o *femalism*, che propone di adattare il femminismo occidentale secondo la specifica e particolare esperienza delle donne originarie dell'Africa; al *féminisme de l'escargot* proposto dalla scrittrice nigeriana Akachi Adimora-Ezeigbo, che suggerisce di rallentare i rapporti tra i due sessi; o, ancora, allo *stiwanisme* fondato dall'autrice e attivista Omolara Ogundipe-Leslie, che si interessa del legame tra femminismo e (neo)colonialismo. Tuttavia, mentre il femminismo di stampo occidentale è caratterizzato da una presa di coscienza esplicita da parte delle sue autrici, per quanto concerne l'Africa subsahariana francofona non sempre ci troviamo di fronte a dei testi dal carattere *engagé*: Kadiobra-Kassi spiega quindi di preferire, in questo contesto, «le vocable de *féministes alabelisées* ou *anétiquettées* à celui de *métaféministes* pour désigner toutes les écrivaines qui se refusent à être marquées du sceau féministe mais qui font pourtant de la cause féminine l'une des leurs préoccupations tant scripturaire que sociale»<sup>51</sup>. Le autrici africane “senza etichetta”, tra cui spicca senz'altro il prezioso contributo di Ken Bugul, concepiscono dunque delle opere che, se da una parte rivendicano i diritti delle donne, dall'altra negano o tacciono la loro adesione diretta al movimento femminista.

Naturalmente, alla questione del delicato processo di autonomizzazione di Québec e Senegal, due realtà letterarie e artistiche «nées d'histoires et d'imaginaires variés, se développant dans des conditions socio-historiques particulières»<sup>52</sup>, così come alla variegata e spinosa problematica di genere, è indissolubilmente legata l'altrettanto delicata situazione linguistica e culturale, che vede la

---

<sup>48</sup> Per approfondire la questione dei diversi e polimorfi movimenti femministi africani, rimando a Naomi Nkealah, (*West*) *African Feminisms and Their Challenges*, “Journal of Literary Studies”, vol. 32, n° 2, 2016, pp. 61-74.

<sup>49</sup> «combattere le oppressioni multiple e simultanee che affronta l'insieme delle donne di colore». Jules Falquet, *Déclaration du Combahee River Collective*, “Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes”, n° 14, 2006, p. 53.

<sup>50</sup> Cf. Catherine Obianuju Acholonu, *Motherism: The Afrocentric Alternative to Feminism*, Owerri, Afa Publications, 1995.

<sup>51</sup> «il vocabolo *femministe senza marchio* o *senza etichetta* a quello di *meta-femministe* per designare tutte quelle scrittrici che si rifiutano di essere marchiate dal sigillo femminista, ma che fanno tuttavia della causa femminile una delle loro preoccupazioni tanto letterarie quanto sociali.». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 194. Corsivi di Kadiobra-Kassi.

<sup>52</sup> «nate da storie e immaginari variegati, sviluppatasi da condizioni socio-storiche particolari». Danielle Deltel, “Introduction”, in AA.VV., *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 7.



lingua francese, in Québec come in Senegal, al centro di una controversa relazione di amore e odio: il prossimo capitolo si pone dunque l'obiettivo di delineare, seppur brevemente, un *excursus* della storia delle letterature dei due territori, mettendone in luce le complesse e delicate dinamiche legate al processo di de-colonizzazione.

## **Il caso quebecchese**

Come per tutti i Paesi reduci dal processo di de-colonizzazione, anche la letteratura del Québec è fortemente legata alla questione identitaria: nata dal difficile e inusitato matrimonio tra la cultura indigena e quella francese, «[c]e n'est qu'avec la Deuxième [sic] Guerre mondiale, surtout avec l'avènement de la Révolution tranquille, au tournant des années 1960, qu'elle a acquis ses lettres de noblesse et qu'elle est devenue une littérature importante qui participe au développement de la nation»<sup>53</sup>. D'altronde, secondo Catherine Pont-Humbert,

[l]'histoire de la littérature du Québec est de ce point de vue caractéristique. Il suffit de se référer aux différentes appellations qui lui ont été attribuées au fil des siècles (“française du Canada”, ou “française d'Amérique”, “canadienne-française” avant de devenir “québécoise”) pour prendre la mesure de cette question de définition qui la hante.<sup>54</sup>

L'evoluzione della storia letteraria del Québec, dai primi scritti della *Nouvelle-France* ai romanzi contemporanei esplicitamente e coscientemente quebecchesi, sarà approfondita nei paragrafi seguenti.

## **La scoperta della *Nouvelle-France* e una letteratura “francese” (1534-1763)**

È il 1534 quando il navigatore francese Jacques Cartier approda sulle coste dell'isola di Terranova, nell'odierna provincia canadese di Terranova e Labrador, per poi piantare una croce sulla penisola di Gaspé e rivendicarne il possesso in nome di re Francesco I: è l'inizio della colonizzazione del Canada per mano delle forze europee, che si contenderanno, nei secoli a venire, il destino del continente americano.

---

<sup>53</sup> «Sarà solo con la Seconda guerra mondiale, soprattutto con l'avvento della *Révolution tranquille*, nei primi anni Sessanta, che acquisirà il suo giusto merito e che diverrà una letteratura importante, partecipe dello sviluppo della nazione». Aurélien Boivin, *Regards sur la littérature québécoise*, “Québec français”, n° 174, 2015, p. 65.

<sup>54</sup> «La storia della letteratura del Québec è, da questo punto di vista, caratteristica. Basta fare riferimento ai diversi appellativi che le sono stati attribuiti nel corso dei secoli (“francese del Canada”, o “francese d'America”, “canadese-francese”, prima di diventare “quebecchese”) per comprendere lo spessore di questa questione sulla definizione che la perseguita». Catherine Pont-Humbert, *Littérature du Québec*, Paris, Nathan, 1998, p. 8. Sarà solo con la *Révolution tranquille* che l'appellativo destinato a designare gli abitanti del Québec, il/i *Québécois*, cioè il/i “quebecchese/i”, conoscerà una concreta diffusione all'interno e all'esterno della provincia. Cf. Jean Quirion, Guy Chiasson e Marc Charron, *Des canadiens français aux québécois: se nommer à l'épreuve du territoire?*, “Recherches sociographiques”, vol. 58, n° 1, 2017, pp. 143-157.

Non c'è da stranirsi se, in questo periodo di esplorazioni e conquiste, alimentate dalla volontà dei fondatori di creare una nuova Francia oltreoceano, non si annoverino opere letterarie fantasiose e di carattere romanzesco, ma solo un fitto numero di racconti e rapporti di viaggio, di corrispondenze epistolari o di scritti religiosi. Il ruolo di questi primi testi riveste innanzitutto una rilevanza storica in merito alla fondazione e formazione di un vero e proprio immaginario quebecchese a partire dal processo di colonizzazione del territorio: in effetti, Maurice Lemire riflette su come «[l]es écrits de la Nouvelle-France, bien que rédigés par et pour des Français, font, aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, l'objet d'une réception canadienne – et même américaine – et sont graduellement incorporés au corpus nord-américain»<sup>55</sup>. Tra i più importanti, ricordiamo senz'altro le relazioni di viaggio dello stesso Cartier, le lettere di carattere mistico della religiosa Marie de l'Incarnation e le *Relations* dei Gesuiti, tra i quali spicca la figura di Paul Lejeune.

### **La rottura con la Francia e una letteratura “canadese” (1763-1837)**

La cessione della *Nouvelle-France* all'Inghilterra, siglata col Trattato di Parigi nel 1763 a conclusione della guerra dei Sette anni, fa di essa un possedimento inglese, compromettendo inevitabilmente la ancor fragile identità dei Canadesi francesi: così, l'ex-colonia di Francia diventa prima *Province of Québec* e poi, con l'*Acte constitutionnel* del 1791, *Bas-Canada*, in opposizione all'*Haut-Canada* a maggioranza anglofona. Questi sconvolgimenti socio-politici comportano un tacito ma possente movimento di resistenza linguistica e culturale nei confronti di quello che viene immediatamente percepito come il nuovo invasore, che si realizza con un rinvigorismento del folklore e delle tradizioni locali.

Se la letteratura dell'epoca è essenzialmente orale, tramandata attraverso canzoni, racconti e leggende, un ruolo importante è altresì giocato dai giornali locali, come “La Gazette de Québec”, “Le Canadien” e “La Gazette littéraire de Montréal”. Quest'ultima, fondata dal tipografo Fleury Mesplet e dall'avvocato Valentin Jautard, sarà censurata dal governo inglese con l'accusa di sedizione in seguito alle esplicite dichiarazioni avanzate nel suo ultimo numero, apparso il 2 giugno 1779: «On emploie tout pour anéantir l'Imprimeur & la Presse, pour priver par ce moyen, le Public de s'éclairer & de s'instruire, tant pis. Les personnes de bon sens disent à cela, le bon droit de l'Imprimeur, l'utilité de la Presse & l'équité d'un Gouvernement éclairé, empêcheront l'effet, tant mieux»<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> «Gli scritti della *Nouvelle-France*, seppur redatti da e per i francesi, sono, nel XIX e nel XX secolo, l'oggetto di una ricezione canadese – e anche americana – e sono gradualmente incorporati al *corpus* nordamericano». Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. I, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991, p. XII. Corsivi miei.

<sup>56</sup> «Si fa di tutto per annientare il Tipografo e la Stampa, per impedire con questo mezzo al Pubblico di comprendere e di istruirsi: tanto peggio. Le persone con buon senso dicono a questo proposito che il buon diritto del Tipografo, l'utilità della Stampa e l'equità del Governo illuminato impediranno l'effetto: tanto meglio». “Gazette littéraire de Montréal”, 2 giugno 1779. Cf. Nova Doyon e Jacques Cotnam, *La Gazette littéraire de Montréal (1778-1779)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010.

Bisogna attendere il decennio del 1830, segnato da un «climat d'agitation politique [dans lequel] les premières œuvres d'envergure sont publiées sous forme de volumes»<sup>57</sup>, per vedere gli scaffali delle librerie della provincia dell'allora *Bas-Canada* riempirsi non solo dei testi di grandi scrittori francesi come Lamartine, Hugo o Balzac, ma anche dei primi libri di romanzieri locali. È proprio in questo periodo che appare quello che è considerato come il primo romanzo *canadien français*: si tratta de *L'influence d'un livre* (1837) di Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, figlio di Philippe Aubert de Gaspé, autore di un'altra opera fondatrice del patrimonio letterario del Québec, *Les anciens Canadiens* (1863). Lo stesso Aubert de Gaspé figlio sembra essere ben cosciente del valore del suo contributo quando scrive: «J'offre à mon pays le premier roman de mœurs canadien»<sup>58</sup>. È il primo passo verso l'affermazione di una vera e propria letteratura quebecchese.

### **Il rifiuto della supremazia inglese e una letteratura “canadese francese” (1837-1930)**

Il 1837 è anche l'anno che segna lo scoppio della *Rébellion des Patriotes*, repressa con il sangue dalle forze inglesi. Il governo britannico, per contrastare e monitorare le insurrezioni e il comportamento dei Canadesi francesi, nomina Lord Durham *gouverneur général*, il quale, nel suo celebre Rapporto del 1839, li definisce «un peuple sans histoire et sans littérature»<sup>59</sup>. L'*Acte d'Union* del 1840 sancisce inoltre l'unione di Alto e Basso Canada, portando poi, nel 1867, alla nascita della *Confédération canadienne* e della provincia del Québec. In questa situazione di difficoltosa stabilità identitaria, il clero rinforza ulteriormente il suo potere, fungendo da intermediario tra gli ormai Quebecchesi e la corona inglese. Per l'abate Henri-Raymond Casgrain, la letteratura nazionale del Québec deve celebrare l'amore per la fede e la cristianità, rinnegando il dominatore anglosassone e le fatuità del genere romanzesco: «[notre littérature] sera grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangéliste comme nos missionnaires, généreuse comme nos martyrs, énergique et persévérante comme nos pionniers d'autrefois»<sup>60</sup>.

I testi fondatori e rappresentativi di quest'epoca, nella maggior parte dei casi apparsi originariamente su giornali e *feuilletons*, sono essenzialmente di tre tipi: opere di carattere storico, come l'*Histoire du Canada depuis sa découverte jusqu'à nos jours* (1845-1852) di François-Xavier

---

<sup>57</sup> «clima di agitazione politica [durante il quale] le prime opere di spessore sono pubblicate sotto forma di volumi». Lemire, *La vie littéraire au Québec*, t. I, *op. cit.*, p. XV.

<sup>58</sup> «Offro al mio Paese il primo romanzo di costume canadese». Citato in Pont-Humbert, *Littérature du Québec*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>59</sup> «un popolo senza storia e senza letteratura». Lord Durham, *Rapport sur les affaires de l'Amérique du Nord britannique*, 1839. Cf. David Mills, “Rapport Durham”, in *L'Encyclopédie canadienne*, 7 febbraio 2007, online, url: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/rapport-durham> (consultato l'8 novembre 2019).

<sup>60</sup> «[La nostra letteratura] sarà seria, meditativa, spiritualista, religiosa, evangelizzatrice come i nostri missionari, generosa come i nostri martiri, energica e perseverante come i nostri pionieri d'un tempo». Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. I, Montréal, Fides, 1978, p. XXIII.

Garneau e i già citati *Anciens Canadiens* di Philippe Aubert de Gaspé; *romans du terroir* che promuovono il territorio e la vita campestre, tra cui spicca *La terre paternelle* (1846) di Patrice Lacombe e il sottogenere dei *romans de colonisation* di Antoine Gérin-Lajoie (*Jean Rivard le défricheur*, 1862, e *Jean Rivard économiste*, 1864) e di Louis Hémon (*Maria Chapdelaine*, 1914); le raccolte di poesia del libraio e poeta Octave Crémazie e del *poète maudit* Émile Nelligan. Ricordo, infine, l'apporto significativo di Laure Conan, pseudonimo di Félicité Angers, autrice di *Angéline de Montbrun* (1881-1882), primo romanzo psicologico e d'amore del Canada francofono.

### **Un periodo e una letteratura “di transizione” (1930-1960)**

Il trentennio 1930-1960 rappresenta un periodo di transizione che, come ha giustamente affermato Gaston Miron, ha sancito il «passage de la littérature canadienne-française en littérature québécoise»<sup>61</sup>: quest'ultima, infatti, verrà tradizionalmente riconosciuta come tale solo a partire dal decennio 1960 e in seguito agli sconvolgimenti di carattere socio-culturale della *Révolution tranquille*.

Tra la Prima e la Seconda guerra mondiale prosegue il successo dei romanzi che glorificano l'attaccamento al territorio (*Un homme et son péché*, Claude-Henri Grignon, 1933; *Menaud, maître-draveur*, Félix-Antoine Savard, 1937), che cederanno poi gradualmente il passo alle prime opere dissacratorie e a carattere urbano di Ringuet (*Trente arpents*, 1938) e di Roger Lemelin (*Les Plouffe*, 1948), nonché alle possenti voci femminili di Germaine Guèvremont (*En pleine terre*, 1938; *Le survenant*, 1945; *Marie-Didace*, 1947) e di Gabrielle Roy (*Bonheur d'occasion*, 1945). Contemporaneamente, la nascita della rivista “Le relève”, diretta da Roger Charbonneau, permette la diffusione del pensiero di scrittori illustri, come, oltre al già citato Lemelin, Yves Thériault e Anne Hébert. In poesia, invece, si distinguono i versi liberi di Alain Grandbois e di Hector de Saint-Denys Garneau.

Gli anni Quaranta e Cinquanta segnano inoltre la propagazione del movimento degli *Automatistes*, fondato nel 1943 da Paul-Émile Borduas e sostenuto da un nutrito ed eterogeneo gruppo di artisti quebecchesi, che firmeranno, cinque anni più tardi, il manifesto *Refus global*. Questa corrente avanguardistica, che ricorda, sotto più aspetti, il dadaismo, ricorre alla provocazione, allo scandalo e al gusto del “nuovo per il nuovo” per smuovere l'immobilità del panorama culturale del Québec. A questo proposito, un apporto significativo viene senz'altro fornito dalla nascita, nel 1953, della casa editrice l'Hexagone, così chiamata in funzione dei sei scrittori fondatori (Gaston Miron, Olivier Marchand, Gilles Charles, Louis Portugais, Mathilde Ganzini e Jean-Claude Rinflet), che si

---

<sup>61</sup> «passaggio dalla letteratura canadese-francese in letteratura quebecchese». Jean-Louis Joubert *et al.*, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986, p. 323.

impegna a pubblicare testi di varia natura, ma accomunati dallo stesso obiettivo: rivendicare l'identità quebecchese.

### **La *Révolution tranquille* e una letteratura “quebecchese” (1960-oggi)**

La chiave di volta dell'evoluzione della letteratura quebecchese coincide con un importante evento di carattere storico-politico: la morte, nel 1959, del primo ministro Maurice Duplessis, tirannico e conservatore, che, durante i suoi due mandati (dal 1936 al 1939 e dal 1944 alla sua dipartita), fu il principale responsabile del nefasto periodo conosciuto con il nome di *Grande Noirceur*<sup>62</sup>. È l'inizio della *Révolution tranquille*, che, guidata dal *Parti libéral* di Jean Lesage, restituirà alla provincia canadese una certa serenità economica, consentendone, di conseguenza, la rifioritura artistica.

In questo contesto di forti innovazioni socio-culturali, la lingua e la letteratura rivestono un ruolo fondamentale. Già nel 1957, Miron scrive:

C'est entendu, nous parlons et nous écrivons en français et notre poésie sera toujours de la poésie française. D'accord. Mais voilà, il faut le répéter, nous ne sommes plus Français. Notre tellurisme, notre social, notre mental, ne sont plus les mêmes [...]. Si nous voulons apporter quelque chose au monde français et hisser notre poésie au rang des grandes poésies nationales, nous devons nous trouver davantage, accuser notre différenciation et notre pouvoir d'identification.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Letteralmente “Grande Oscurità”. L'origine dell'espressione non è chiara: come ha notato Alexandre Turgeon, viene già impiegata nel 1945 in una vignetta satirica dell'illustratore Albéric Bourgeois, dove un uomo primitivo chiede all'altro: «Qu'est-ce qu'ils attendent pour inventer le télégraphe et les élections?» («Cosa aspettano per inventare il telegrafo e le elezioni?»), mentre la legenda in basso recita: «En l'an 5491 avant la grande noirceur» («Nell'anno 5491 prima della grande oscurità»), dove le cifre 5491 sono un'inversione dell'anno 1945 e il telegrafo rappresenta il simbolo politico del Canada prima della *Révolution tranquille*. Albéric Bourgeois, *En l'an 5491 avant la grande noirceur*, “La Presse”, 9 giugno 1945, p. 37, citato in Alexandre Turgeon, *Robert La Palme et les origines caricaturales de la Grande Noirceur duplessiste: conception et diffusion d'un mythe au Québec, des années 1940 à nos jours*, tesi di dottorato, non pubblicata, Université de Laval, 2015, p. 91. D'altro canto, lo stesso Turgeon segnala che «[l]e 4 mars 1960, les membres de la Tribune de la presse ont répertorié la toute première occurrence où un homme politique québécois s'est servi de la locution “Grande Noirceur” en Chambre pour invectiver un adversaire. Vous serez peut-être surpris d'apprendre qu'il s'agit d'Antonio Barrette, premier ministre du Québec, chef de l'Union nationale, le successeur de Maurice Duplessis et Paul Sauvé. Lors de la campagne électorale de 1960, il se réclame des deux “grands” dont il veut poursuivre l'œuvre. Ce qui ne l'empêche pas pour autant, peu de temps auparavant, d'évoquer le souvenir de la Grande Noirceur» («Il 4 marzo 1960, i membri della Tribuna della stampa hanno registrato la prima circostanza nella quale un uomo politico quebecchese si è servito della locuzione “Grande Noirceur” alla Camera per lanciare un'invettiva contro un avversario. Sarete forse sorpresi di scoprire che si tratta di Antonio Barrette, primo ministro del Québec, capo dell'Union nationale, il successore di Maurice Duplessis e Paul Sauvé. In occasione della campagna elettorale del 1960, si richiama ai due “grandi” dei quali vuole continuare l'opera. Ciò non gli impedisce tuttavia, poco prima, di evocare il ricordo della Grande Noirceur». Alexandre Turgeon, *Critique de la Grande Noirceur: Quelques considérations sur le rapport au passé des Québécois*, testo presentato in occasione della 18<sup>th</sup> Biennial conference of the American Council for Québec Studies, Sarasota (USA), 8-11 novembre 2012, online, url: <http://www.histoirequebec.chaire.ulaval.ca/wp-content/uploads/2012/10/Alexandre-Turgeon-Critique-de-la-Grande-Noirceur.-Quelques-consid%C3%A9rations-sur-le-rapport-au-pass%C3%A9-des-Qu%C3%A9bécois-%C2%BB-18th-Biennial-Conference-of-the-American-Council-for-Qu%C3%A9bec-Studies.-NorthSouth-%E2%80%93-Qu%C3%A9bec-%E2%80%93-NordSud-Sarasota1.pdf#page=7> (consultato il 12 novembre 2019)).

<sup>63</sup> «È chiaro, noi parliamo e scriviamo in francese e la nostra poesia sarà sempre della poesia francese. D'accordo. Ma ecco, bisogna ripeterlo, noi non siamo più Francesi. Il nostro spazio tellurico, il nostro sociale, il nostro mentale, non sono più gli stessi [...]. Se vogliamo apportare qualcosa al mondo francese e issare la nostra poesia al rango dei grandi poeti nazionali, dobbiamo prima di tutto trovare noi stessi, accusare la nostra differenziazione e il nostro potere di identificazione.». Joubert *et al.*, *Les littératures francophones depuis 1945*, op. cit., p. 329.

La questione linguistica è quindi, per l'identità del Québec, centrale: il *joual*<sup>64</sup>, la lingua orale parlata dai locutori quebecchesi, diventa «le décalque de [leur] originalité en terre d'Amérique, et en négatif, le reflet de [leur] situation de colonisé[s]»<sup>65</sup>, mentre «les écrivains de *Parti pris* [revue politique et culturelle québécoise de gauche fondée en 1963 par André Major, Paul Chamberland, Pierre Maheu, Jean-Marc Pottle et André Brochu. N.d.A.] invitent à utiliser le *joual* dans la littérature avec une intention contestatrice, engageante et provocatrice»<sup>66</sup>, come farà peraltro Michel Tremblay nella sua celebre *pièce* teatrale *Les belles-sœurs* (1968).

Tra gli anni Sessanta e Ottanta, dunque, si nota una diffusione del *roman des mœurs* e dell'esaltazione di una certa «*québécoisité*»<sup>67</sup>: molti scrittori scelgono il genere breve del racconto e tornano a trarre ispirazione dalla tradizione e dalla cultura popolare, come Roch Carrier (*Jolis deuils*, 1964) e Jacques Ferron (*Contes du pays incertain*, 1962), mentre altri, tra cui spicca il contributo di Yves Thériault (*Agaguk*, 1951; *Ashini*, 1960), fanno spazio, nelle loro opere, alle minoranze etniche dei nativi canadesi. Se il tema dell'erranza e dell'attaccamento alle proprie origini è centrale nei romanzi di Louis Caron (*L'emittouflé*, 1977) e di Jacques Garneau (*La mornifle*, 1976), l'avventura americana prende piede con le storie *made in Usa* di Jacques Godbout (*Une histoire américaine*, 1986) e di Jacques Poulin (*Volkswagen blues*, 1984). Il teatro, che respira a pieni polmoni l'aria rivoluzionaria della *contre-culture*<sup>68</sup>, riveste un ruolo centrale nel processo di decolonizzazione culturale della provincia: se, per Michel Bélair, a partire dal 1960 «le théâtre québécois s'impose comme une de voies essentielles de l'affirmation québécoise»<sup>69</sup>, per Marie-Christine Lesage le produzioni teatrali di questo periodo fungono da

caisse de résonance de la société québécoise en voie de constitution. À partir de 1965, les artistes manifestent la volonté de créer une dramaturgie et une théâtralité authentiquement québécoises : apparaît un théâtre de l'identité québécoise qui se veut le fer de lance d'une affirmation collective et d'une décolonisation culturelle.<sup>70</sup>

---

<sup>64</sup> Con il termine *joaul*, derivato dal francese *cheval*, cioè “cavallo”, si intende il socioletto quebecchese diffuso nella regione di Montréal.

<sup>65</sup> «il decalco della [loro] originalità in terra americana, e, in negativo, il riflesso della [loro] situazione di colonizzat[i]». Pont-Humbert, *Littérature du Québec, op. cit.*, p. 84

<sup>66</sup> «gli scrittori di “Parti Pris” [rivista politica e culturale quebecchese di sinistra fondata nel 1963 da André Major, Paul Chamberland, Pierre Maheu, Jean-Marc Pottle e André Brochu. N.d.A.] invitano a usare il *joual* nella letteratura con un'intenzione contestatrice, politicamente impegnata e provocatoria». Rosa de Diego Martínez, *Origine, Recommencement et Émergence de la Littérature Québécoise*, “Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses”, vol. 30, n° 1, 2015, p. 46. Corsivi di Diego Martínez.

<sup>67</sup> «[Q]uebecchitudine». *Ivi*, p. 47. Corsivo di Diego Martínez.

<sup>68</sup> Cf. Karim Larose e Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016.

<sup>69</sup> «il teatro quebecchese si impone come una delle vie essenziali dell'affermazione quebecchese». Michel Bélair, *Le Nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, p. 9.

<sup>70</sup> «cassa di risonanza della società quebecchese in via di costituzione. A partire dal 1965, gli artisti manifestano la volontà di creare una dramaturgia e una teatralità autenticamente quebecchesi: appare un teatro dell'identità quebecchese che

L'emblema di questa *québécoisation* al contempo politica, sociale e culturale è indubbiamente incarnato dalla figura di Jean-Claude Germain: nato a Montréal nel 1939, Germain è drammaturgo, regista, attore, saggista, giornalista e storico; nel 1969 fonda il Théâtre du Même Nom e, dal 1972 al 1982, è direttore generale del *Centre du Théâtre d'Aujourd'hui*, due realtà essenziali per lo sviluppo e la tutela di una teatralità esplicitamente ed esclusivamente quebecchese. La sua vasta e prolifica carriera è interamente dedicata alla «faillite du théâtre institutionnel – le théâtre dominant, le “théâtre des autres”»<sup>71</sup>, nonché all'esaltazione e alla protezione dell'identità culturale del Québec, soprattutto grazie alle sue rivoluzionarie *pièces* teatrali: a partire dal suo primo spettacolo *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* (1969), da lui definito come un «pamphlet-manifeste joué qui annonçait l'avènement d'une dramaturgie nationale»<sup>72</sup>, la sua intera produzione drammaturgica, tra cui ricordiamo i due successi *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha! Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter!* (1972) e *Les hauts et les bas d'la vie d'une diva: Sarah Ménard par eux-mêmes* (1976), ha in effetti una sola, ambiziosa missione: «la libération, voire la décolonisation»<sup>73</sup> dell'identità quebecchese.

Tuttavia, il vero manifesto della lotta identitaria del Québec è forse più che mai rappresentato dal poema *Speak White* della scrittrice e drammaturga montrealense Michèle Lalonde, composto nel 1968 e ispirato a un evento capitale della storia della provincia francofona: nel 1889, durante un dibattito alla Camera dei Comuni, il deputato Henri Bourassa, tentando di spiegarsi in francese, fu infatti attaccato dai colleghi anglofoni, che lo derisero e schernirono con l'insulto razzista “Speak white!”, cioè “Parla la lingua dei bianchi!”. Nel contesto coloniale canadese e delle tratte negriere dell'epoca, la frase era ricollegata al fatto che uno schiavo doveva necessariamente adottare l'idioma del suo padrone, in questo caso l'inglese. È dunque evidente che l'intero processo di decolonizzazione quebecchese è coadiuvato dall'identità linguistica dei suoi abitanti, che riconoscono nella lingua di Molière, approvata ufficialmente solo a partire dal 1977 in seguito alla proclamazione della celebre Legge 101, l'autentica affermazione della comunità quebecchese rispetto al resto del Canada a maggioranza anglofona.

---

vuol essere la punta di diamante di un'affermazione collettiva e di una decolonizzazione culturale». Marie-Christine Lesage, *La dramaturgie québécoise contemporaine: petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation*, “Pausa”, n° 32, 2010, p. 2.

<sup>71</sup> «sconfitta del teatro istituzionale – il teatro dominante, il “teatro degli altri”». Jean-Marc Larrue, “La contre-culture et le théâtre francophone”, in Larose e Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, op. cit., p. 306.

<sup>72</sup> «pamphlet-manifesto recitato che annunciava la nascita di una dramaturgia nazionale». Jean-Claude Germain, *Les Enfants de Chénier en 1969*, “La revue de l'aut'journal”, n° 12, inverno 2009-2010, p. 13.

<sup>73</sup> «la liberazione, ovvero la decolonizzazione». François Martel, *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu: transcription et commentaires*, tesi di dottorato, non pubblicata, Université de Sherbrooke, 2015, p. 86.

Per quanto riguarda la produzione letteraria contemporanea, possiamo infine constatare che, «[à] partir de 1980, sans qu'il y ait de rupture à proprement parler, une [nouvelle] période commence, caractérisée par le décentrement de la littérature et marquée à la fois par un pluralisme exacerbé et par [son] expansion phénoménale»<sup>74</sup> : sul tramonto del XX secolo, gli autori e le autrici lasciano infatti da parte il «political tone of the[ir] novel[s]»<sup>75</sup>, per abbracciare le tematiche e i generi più disparati. Se l'autobiografia, in tutte le sue moderne declinazioni (*récit de vie*, *autofiction*, *récit de filiation*, ecc), va per la maggiore (Madeleine Monette, *Le double suspect*, 1980; Jacques Brault, *Agonie*, 1984), viene al contempo riscontrato «the increasing prominence of the short story and novella, particularly with the establishment of the literary review XYZ and publishing house XYZ Éditeur»<sup>76</sup>: è il caso de *Le surveillant* di Gaétan Brulotte (1982), degli *Chocs baroques* di Jean-Pierre April (1991) e de *Les aurores montréalaises* di Monique Proulx (1996). In poesia, invece, vi è un marcato ritorno al lirismo con poeti come Marie Uguay (*Autoportraits*, 1982) e François Charron (*Le monde comme obstacle*, 1988), mentre i versi di André Roy (*L'accélérateur d'intensité*, 1987) e di Roger Des Roches (*Le cœur complet: poésie et prose, 1974-1982*, 2000) si caricano di una nuova tensione erotica. In ultimo, è significativo evidenziare come la «contemporary culture in French Canada reects an increasing cosmopolitanism. Immigrant writers have added their voices to those of native-born writers»<sup>77</sup>, dando vita a un ibridismo letterario che, sulla scia dell'esempio di Marco Micone (*Speak what*, 1989), sfocerà in una ricca e multietnica produzione artistica grazie ai lavori di Hédi Bouraoui (*Ainsi parle la Tour CN*, 1999), di Sergio Kokis (*Le pavillon des miroirs*, 1994) e di Bernard Assiniwi (*La saga des Béothuks*, 1996).

Tuttavia, come sottolinea Aurélien Boivin, «le phénomène qui marque le roman québécois depuis une trentaine, voire une quarantaine d'années, c'est l'émancipation des femmes qui ont atteint l'âge de la parole et... de l'écriture, et qui se sont regroupées pour dire leur *féminitude*, comme on a parlé ailleurs de *négritude*»<sup>78</sup>. L'analisi dell'avvento e dello sviluppo degli scritti femminili e femministi in Québec sarà infatti la tematica centrale dei prossimi paragrafi.

---

<sup>74</sup> «A partire dal 1980, senza che ci sia una rottura propriamente detta, un [nuovo] periodo comincia, caratterizzato dal decentramento della letteratura e segnato al contempo da un pluralismo esacerbato e dall[la sua] espansione fenomenale». Michel Biron, François Dumont ed Élizabéth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, [2007] 2010, p. 16.

<sup>75</sup> «tono politico de[i] [loro] romanz[i]». Kathleen Kellett-Betsos, "Canadian literature", in *Encyclopedia Britannica*, 4 febbraio 2019, n. p., online, url: <https://www.britannica.com/art/Canadian-literature> (consultato il 2 aprile 2020).

<sup>76</sup> «la crescente diffusione del racconto breve e della novella, in particolar modo con la fondazione della rivista letteraria "XYZ" e della casa editrice XYZ». *Ibidem*. Corsivo di Kellett-Betsos.

<sup>77</sup> «la cultura contemporanea nel Canada francese corrisponde a un crescente cosmopolitismo. Gli scrittori immigrati hanno unito la loro voce a quella degli autori nativi». *Ibidem*.

<sup>78</sup> «il fenomeno che segna il romanzo quebecchese da una trentina, anzi, una quarantina d'anni, è l'emancipazione delle donne che hanno raggiunto l'età della parola e... della scrittura, e che si sono raggruppate per dire la loro *femminitudine*, come si è parlato altrove di *négritudine*». Boivin, *Regards sur la littérature québécoise*, art cit., p. 68. Corsivi di Boivin.



## La letteratura quebecchese e il contributo femminile

Sebbene, come per tutte le altre letterature nazionali occidentali, il più studiato e significativo intervento delle donne in seno al panorama letterario del Québec abbia coinciso con l'avvento del movimento femminista, figlio delle idee liberali degli anni Sessanta del XX secolo, non si può ignorare l'esistenza e l'importanza di un *corpus* di opere femminili più datate ma egualmente sintomatiche dello sviluppo della società franco-canadese dalle sue origini fino alla metà del Novecento.

Così, se Lucie Joubert, nel suo saggio *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise*, tenta di rispondere alla domanda «En quoi le féminisme a-t-il ou n'a-t-il pas influencé le travail de nos auteurs durant toutes ces années?»<sup>79</sup>, in modo analogo, nelle pagine successive, cercherò di determinare le modalità secondo le quali il pioneristico contributo di alcune scrittrici, dalla nascita della *Nouvelle-France* fino alla Seconda guerra mondiale, sia stato essenziale nell'evoluzione della storia della letteratura quebecchese, per poi presentarne gli esiti più recenti sfociati nella letteratura meta-femminista.

### *I primi scritti femminili in Québec*

Come rapidamente accennato nelle pagine precedenti, bisogna risalire fino al periodo “francese” della storia della letteratura quebecchese per rintracciare i primi testi femminili: infatti, accanto alle figure dei grandi esploratori come Jacques Cartier e Arthur de Gobineau, spicca il significativo contributo storico e letterario tramandato da alcune donne.

Tra i testi più rilevanti, ricordiamo senz'altro gli *Écrits spirituels et historiques* e le *Lettres* di Marie de l'Incarnation, fondatrice dell'ordine delle Orsoline in Canada: pubblicate postume, queste opere di carattere mistico e religioso narrano l'azione della suora cattolica francese nella *Nouvelle-France* tra il 1639 e il 1672, anno della sua morte, e rappresentano una preziosa documentazione rispetto alla vita coloniale dell'epoca attraverso lo sguardo di una «[m]issionnaire, mystique, mais, avant tout, femme»<sup>80</sup>, consegnandoci, come ha sottolineato Alessandra Ferraro, «una testimonianza eccezionale dell'interazione che ebbe luogo nel Nuovo Mondo tra Europei e Amerindi, oltre a documentare un percorso verso la mistica»<sup>81</sup>. Analogo è il ruolo ricoperto dagli *Annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal* (1659-1725), raccolta delle memorie di Sœur Marie Morin, prima suora

---

<sup>79</sup> «In cosa il femminismo ha o non ha influenzato il lavoro delle nostre autrici durante tutti questi anni?». Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota Bene, 2000, p. 7. Corsivi di Joubert.

<sup>80</sup> «Missionaria, mistica, ma, innanzitutto, donna». Alberto Frigo, [Recensione ad Alessandra Ferraro, *Una voce attraverso il velo. L'alterità del linguaggio mistico e missionario di Marie de l'Incarnation*], “Revue de l'histoire des religions”, n° 3, 2017, p. 569.

<sup>81</sup> Alessandra Ferraro, *Una voce attraverso il velo. L'alterità del linguaggio mistico e missionario di Marie de l'Incarnation*, Venezia, La Toletta, 2014, p. 8.

quebecchese, così come dalle *Lettres au cher fils* della montrealense Élizabeth Bégon, densa corrispondenza epistolare intrattenuta, tra il 1748 e il 1753, con il genero, che costituiscono, in entrambi i casi, una preziosa e inedita documentazione in merito alla condizione femminile, delle quali, tuttavia, «l'histoire littéraire canonique n'[...]a pas tenu compte pendant des siècles jusqu'au XX<sup>e</sup>»<sup>82</sup>.

### ***Tra Ottocento e Novecento***

Nel corso dell'Ottocento, comunque, le signore della borghesia cominciano a partecipare attivamente al panorama artistico e letterario canadese, sebbene la maggior parte delle donne del *Bas-Canada* e di umile estrazione sociale ne siano ancora escluse. Si tratta, ad esempio, di Rosanna Leprohon, «écrivaine canadienne de langue anglaise, [qui] participe, avec ses romans qui circulent en traduction, à la vie littéraire et culturelle des francophones»<sup>83</sup>, tra le cui opere spicca la celebre *Antoinette de Mirecourt: Or, Secret Marrying and Secret Sorrowing; a Canadian tale* (1864); del contributo della poetessa e pittrice Louis-Amélie Panet e del suo poema più conosciuto e apprezzato, *Quelques traits particuliers aux saisons du Bas Canada et aux mœurs de l'habitant de ses campagnes il y a quelques quarante ans mis en vers*, pubblicato però solo nel 2000 da Roger Le Moine; delle incursioni nell'ambito politico e giornalistico, infine, di Julie Bruneau Papineau.

Sarà solo verso la fine del XIX secolo, tuttavia, che la scrittura femminile comincerà ad affermarsi con decisione nel panorama letterario quebecchese, in particolar modo in seguito alla pubblicazione, nel 1884, di *Angéline de Montbrun*, primo romanzo psicologico del Canada francofono consegnatoci da Laure Conan (pseudonimo di Félicité Angers), che segna un solco rispetto ai romanzi d'avventura, ai romanzi gotici, ai romanzi storici e ai *romans des mœurs* tipici dell'epoca. Suddiviso in tre parti, il testo mette in scena un fitto intreccio di personaggi, i quali vengono descritti a partire dalla loro soggettività, attraverso un movimento interiore «tout empreint de délicatesse, de finesse, de psychologie»<sup>84</sup>. Altre donne, a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, seguiranno il suo esempio: è il caso di Adèle Bibaud, di Françoise (nata Robertine Barry), di

---

<sup>82</sup> «la storia letteraria non [...] ha tenuto conto fino al XX secolo». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 117. Questo fenomeno di oscurantismo ha interessato la totalità dei testi femminili dell'epoca: gli *Écrits spirituels et historiques* di Marie de l'Incarnation, pubblicati postumi per la prima volta nel 1929; gli *Annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal* di Sœur Marie Morin, editi solo nel 1921; le *Lettres au cher fils* di Élizabeth Bégon, consegnate al pubblico nel 1934 a distanza di quasi due secoli dalla loro redazione.

<sup>83</sup> «scrittrice canadese di lingua inglese, [la quale] partecipa, con i suoi romanzi che circolano in traduzione, alla vita letteraria e culturale dei francofoni». Maurice Lemire e Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. III, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1996, p. 395.

<sup>84</sup> «tutto intriso di delicatezza, di finezza, di psicologia». Kadiobra-Kassi *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 122.

Joséphine Marchand (meglio conosciuta come Madame Dandurand), di Gaétane de Montréal e di Marie-Rose Turcot, solo per citarne alcune.

### ***Due romanzi fondatori: Le survenant di Germaine Guèvremont e Bonheur d'occasion di Gabrielle Roy***

Bisognerà tuttavia attendere il 1945 per assistere alla pubblicazione dei due capolavori fondatori per la letteratura femminile quebecchese: *Le survenant* di Germaine Guèvremont e *Bonheur d'occasion* di Gabrielle Roy.

Sebbene il primo aderisca alla corrente estetica dell'*agriculturisme*, raccontando la storia della vita di una famiglia di contadini e affrontando tematiche come il nomadismo, il rispetto delle tradizioni e la libertà, al contempo se ne distacca, animato da «un son indéniable d'authenticité»<sup>85</sup> del tutto inedito al genere dei *romans du terroir*. Al successo dell'opera, sancito da diversi premi e riconoscimenti<sup>86</sup>, si aggiungerà poi quello della versione radiofonica, presentata sulle reti "CBF" e "CKVL" dal 1952 al 1955; di quella televisiva, trasmessa tra il 1954 e il 1960; dei due adattamenti cinematografici, infine, del 1957 e del 2005. Secondo *L'Encyclopédie canadienne*, questo testo «est désormais considéré comme le dernier et le plus achevé des romans du terroir québécois»<sup>87</sup>.

Per quanto riguarda il capolavoro di Roy, invece, Boivin ha osservato che, dopo la sua pubblicazione, per la letteratura canadese francofona «rien ne sera plus pareil»<sup>88</sup>. Intrisa di un realismo romanzesco del tutto nuovo ai *romans de la terre* di Hémon, Lacombe e Gérin-Lajoie, l'opera, che, nel 1947, è valse all'autrice il "Prix Femina" e il "Prix du Gouverneur général" e, l'anno precedente, una medaglia dell'*Académie des lettres du Québec*, inaugura l'era dei cosiddetti romanzi urbani, spostando l'asse narrativo dalla campagna alla città e mettendo in scena la vita di un'ordinaria famiglia del quartiere operaio montrealese in preda alle vicissitudini della vita cittadina. Secondo Lemire, «Gabrielle Roy a saisi le drame de tout un peuple pour qui l'urbanisation a été pire que la guerre»<sup>89</sup>, apportando alla letteratura quebecchese, come riflette Denise Bombardier, «un regard neuf,

---

<sup>85</sup> «un suono innegabile di autenticità». Aurélien Boivin, *Pour une lecture du roman québécois. De Maria Chapdelaine à Volkswagen Blues*, Québec, Nota Bene, 1996, p. 82.

<sup>86</sup> *Le survenant* è stato infatti insignito del "Prix David" e del "Prix Sully-Olivier de Serres" dall'Académie française nel 1946 e dal "Governor General's award" (o "Prix du Gouverneur général"), per la versione inglese e per il sequel *Marie-Didace*, nel 1950. Inoltre, Guèvremont ha ricevuto la medaglia dall'Académie des Lettres du Québec nel 1947.

<sup>87</sup> «è ormai considerato come l'ultimo e il più riuscito dei *romans du terroir* quebecchesi». Diane Sabourin, "Le Survenant", in *L'Encyclopédie canadienne*, 19 settembre 2012, online, url: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/le-survenant> (consultato il 6 dicembre 2019).

<sup>88</sup> «niente sarà più come prima». Boivin, *Regards sur la littérature québécoise*, art. cit., p. 66.

<sup>89</sup> «Gabrielle Roy ha colto il dramma di un intero popolo, per cui l'urbanizzazione è stata peggio della guerra». Maurice Lemire, *Bonheur d'occasion ou le salut par la guerre*, "Recherches sociographiques", vol. 10, n° 1, 1969, p. 23.

vaste, comme son pays intérieur. Son écriture enveloppe les personnages qu'elle nous offre à aimer et qui sont souvent une partie de nous-mêmes»<sup>90</sup>.

### ***La Révolution tranquille e le prime due ondate femministe***

A partire dal 1960, l'avvento della *Révolution tranquille*, che ha rappresentato, secondo Marcel Rioux, «beaucoup plus une libération des esprits, la naissance d'attitudes critiques envers les choses et les hommes que des actes proprement révolutionnaires»<sup>91</sup>, sancisce il definitivo intervento femminile nel panorama letterario quebecchese.

Sulla scia del celebre romanzo *Les chambres de bois* (1958) di Anne Hébert, che inaugura il periodo «préfeministe»<sup>92</sup>, numerose autrici cominciano a denunciare il loro «inconfort»<sup>93</sup>, rimettendo in discussione la loro presenza nel mondo e la loro posizione sociale, ancora relegata alla sola sfera domestica: è il caso, ad esempio, di Adrienne Choquette (*Laure Cloet*, 1961), di Michelle Mailhot (*Dis-moi que je vis*, 1964) e di Marie-Claire Blais (*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, 1965). Nel corso del decennio successivo, la diffusione di alcune case editrici esplicitamente femministe alimenta e facilita la propagazione e la ricezione della produzione letteraria di queste scrittrici, come le Éditions de la Pleine Lune, fondate nel 1975, e le altrettanto vivaci Éditions du Remue-ménage, apparse l'anno seguente, coadiuvate, inoltre, da riviste specializzate, *in primis* “Les Têtes de pioche” (1976) e, più avanti, “La Vie en rose” (1980), indispensabili «pour véhiculer l'information nécessaire à la compréhension de la situation, pour développer l'analyse théorique et pour soutenir les réclamations»<sup>94</sup>. In effetti,

la réflexion-action des femmes débouchera dans les années 1970 sur l'émergence du féminisme radical, qui se pose comme le lieu premier de l'articulation spécifique de l'oppression des femmes, de la déconstruction des stéréotypes mère-épouse-putain pour construire un nouveau “je” (affirmation individuelle) et un nouveau “nous” (affirmation collective) des femmes. Les

---

<sup>90</sup> «uno sguardo nuovo, vasto, come il suo paese interiore. La sua scrittura avvolge i personaggi ch'ella ci offre per essere amati e che sono spesso una parte di noi stessi». Denise Bombardier, *Dictionnaire amoureux du Québec*, Paris, Plon, 2014, p. 350.

<sup>91</sup> «molto più una liberazione degli spiriti, la nascita di attitudini critiche nei confronti delle cose e degli uomini che degli atti propriamente rivoluzionari». Marcel Rioux, *La Question du Québec*, Montréal, Parti Pris, [1969] 1976, p. 105.

<sup>92</sup> «pre-femminista», come ci suggeriscono Isabelle Boisclair e Catherine Dussault Frenette in merito alla periodizzazione del movimento femminista: «d'abord, la période “préfeministe”, de 1960 à 1973, [...] ensuite, la période féministe, aussi brève qu'intense, située entre 1974 et 1979 et, enfin, la période “post-révolution féministe”, débutant avec les années 80» («innanzitutto, il periodo “pre-femminista”, dal 1960 al 1973 [...], poi, il periodo femminista, tanto breve quanto intenso, situato tra il 1974 e il 1979 e, infine, il periodo “post-rivoluzione femminista”, che inizia con gli anni Ottanta»). Isabelle Boisclair e Catherine Dussault Frenette, *Mosaïque: l'écriture des femmes au Québec (1980-2010)*, “Recherches féministes”, vol. 27, n° 2, 2014, p. 39.

<sup>93</sup> «disagio», come suggerisce il titolo dell'opera di Paule Saint-Onge, *La saison de l'inconfort* (1968).

<sup>94</sup> «per veicolare l'informazione necessaria alla comprensione della situazione, per sviluppare l'analisi teorica e per sostenere le rivendicazioni». Maurice Lemire, “La Littérature québécoise de 1960-1990”, in Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine. 1960-1996*, Montréal, Guérin, 1997, p. 30.

années 70 ont vraiment été les années chaudes du féminisme et ont secoué plus d'une certitude dans la vie des hommes et des femmes.<sup>95</sup>

Ormai nel pieno della seconda ondata femminista, la «littérature de combat»<sup>96</sup> proposta da autrici come Madeleine Gagnon (*Pour les femmes et tous les autres*, 1974), Louky Bersianik (*L'eugélonne*, 1976), France Théoret (*Bloody Mary*, 1977) o Nicole Brossard (*Amantes*, 1980) vuole rappresentare «un véritable séisme, aussi bref qu'intense: de 1974 à 1980 sont publiés les textes plus radicaux»<sup>97</sup>, per ritrovare poi, nel meta-femminismo degli anni Ottanta, un tono più mite e di stampo intimistico.

### ***Il meta-femminismo quebecchese***

A partire dal 1980, le scritture meta-femministe si aprono quindi alla problematica della ricerca di sé, proponendo una riflessione sulla condizione femminile e, abbracciando una visione di più ampio respiro, inaugurano «le passage du collectif à l'individuel: les revendications sont devenues plus personnalisées, puisqu'on a[...] désormais conscience que toutes les femmes ne viv[...]ent pas les mêmes réalités»<sup>98</sup>. L'universo percorso nelle opere di questo periodo si carica di una soggettività critica, ma senza rinunciare all'apertura costante verso l'Altro e a un'attenta ricerca formale, che si rifà inevitabilmente a un'estetica postmoderna<sup>99</sup>. La stessa Dupré, dal canto suo, ha voluto mettere l'accento sul nuovo approccio teorico avanzato dalla critica meta-femminista: «si, dans un premier temps, une vision “militante” a pu produire un dynamisme certain, elle ne pouvait, à long terme, qu'enliser la critique dans l'“idéologique”»<sup>100</sup>.

I temi affrontati dalle autrici meta-femministe sono piuttosto vari: mentre il motivo dell'eroticismo femminile è al centro di testi come *Hommes* (1987) di Carole Massé, *Un cœur qui craque* (1990) di Anne Dandurand e *La fête du désir* (1989) di Madeleine Ouellette-Michalska, le

---

<sup>95</sup> «la riflessione-azione delle donne sfocerà negli anni Settanta nell'emergenza di un femminismo radicale, che si pone come il luogo primo dell'articolazione specifica dell'oppressione delle donne, della decostruzione degli stereotipi madre-sposa-puttana per costruire un nuovo “io” (affermazione individuale) e un nuovo “noi” (affermazione collettiva) delle donne. Gli anni Settanta sono veramente stati gli anni caldi del femminismo e hanno scosso più di una certezza nella vita degli uomini e delle donne.». Collectif Clio, *Histoire des femmes du Québec depuis quatre siècles*, op. cit., p. 462.

<sup>96</sup> «letteratura da battaglia». Anne Brown, “Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la Révolution tranquille”, in Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin dans les textes québécois*, t. I, Montréal, XYZ, 1992, p. 142.

<sup>97</sup> «un autentico sisma, tanto breve quanto intenso: dal 1974 al 1980 sono pubblicati i testi più radicali». Boisclair e Dussault Frenette, *Mosaïque: l'écriture des femmes au Québec (1980-2010)*, art. cit., p. 42.

<sup>98</sup> «il passaggio dal collettivo all'individuale: le rivendicazioni sono diventate più personalizzate, poiché si [è] ormai consapevoli che tutte le donne non viv[o]no le stesse realtà». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 138.

<sup>99</sup> In merito alla relazione tra meta-femminismo e postmodernismo in Québec, rimando al paragrafo “Meta-femminismo, postmodernismo e *langue-corps*” nel prossimo capitolo.

<sup>100</sup> «se, in un primo momento, una visione “militante” ha potuto produrre un certo dinamismo, essa non poteva, a lungo termine, che innestare il critico nell'“ideologico”». Louise Dupré, *Quelques notes sur la critique femme*, “Tangences”, n° 51, 1996, p. 146.

opere di Madeleine Gagnon (*Le vent majeur*, 1996), di Élise Turcotte (*L'île de la Merci*, 1997) e di Marie-Hélène Poitras (*Soudain le Minotaure*, 2002) denunciano la violenza sessuale e la *rape culture*<sup>101</sup>; il difficoltoso percorso identitario dei soggetti lesbici e transessuali, invece, è elaborato da Nicole Brossard (*Amantes*, 1980), Gail Scott (*Héroïne*, 1988) e Anne Hébert (*Un habit de lumière*, 1999).

## Il caso senegalese

Se, in Québec, la lingua francese corrisponde alla sua identità sociale, storica, culturale e, di conseguenza, letteraria, ben diverso è il suo rapporto con il Senegal e, più in generale, con i Paesi africani francofoni. Come ci ricorda giustamente Christiane Ndiaye, essa «[y] est arrivé[e] [...] non pas par un intérêt véritable pour les échanges, ni en raison de soucis d'ordre culturel, mais simplement à la suite d'un mercantilisme qu'il faut bien appeler barbare»<sup>102</sup> durante la cosiddetta “corsa all’Africa” – meglio nota, in inglese, con l’espressione *scramble for Africa* – messa in atto dalle potenze europee a partire dalla fine del XIX secolo. Valeria Sperti insiste quindi sul fatto che,

[m]entre in altri contesti storico-geografici segnati dalla colonizzazione, come il Quebec, la Louisiana e l’Acadia, i francofoni rivendicano il diritto di parlare la loro lingua, per gli Africani il francese non è stato l’idioma della liberazione, ma spesso uno strumento di alienazione, dipendenza e negazione dell’identità originaria. Nonostante ciò la lingua francese è, seppure in maniera contraddittoria, l’elemento fondante della relazione letteraria franco-sahariana.<sup>103</sup>

Così, sebbene non si possa ignorare l’esistenza di una florida tradizione letteraria orale<sup>104</sup> tramandata nelle lingue nazionali autoctone (come il wolof, il diola o il malinké), antecedente il processo colonizzatore, la nascita della letteratura senegalese in francese coincide proprio con

---

<sup>101</sup> Questo termine, che, in italiano, corrisponde all’espressione “cultura dello stupro”, appare negli Stati Uniti negli anni Settanta. Cf. Noreen Connell e Cassandra Wilson, *Rape: the first Sourcebook for Women*, New York, New American Library, 1974.

<sup>102</sup> «[vi] è arrivat[a] non per un vero interesse per gli scambi, né in ragione di una preoccupazione di ordine culturale, ma semplicemente come conseguenza di un mercantilismo che bisogna ben definire barbaro». Christiane Ndiaye, “La Francophonie imprévue”, *art. cit.*, p. 25.

<sup>103</sup> Valeria Sperti, *La letteratura africana in francese. Dalla Négritude ai giorni nostri*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2013, p. 11.

<sup>104</sup> Sempre secondo Sperti, «[l]’oralità è dunque il mezzo con cui l’Africa subsahariana ha costruito la sua esistenza e la storia, molto prima del manifestarsi della presenza coloniale, lo strumento con cui società di varia complessità ordinavano il loro presente e passato, si pronunciavano sul potere e lasciavano spazio alla riflessione filosofica. L’oralità non è dunque da intendersi come assenza di alfabetismo, ma come qualcosa di costitutivo, *sui generis*, che, di fatto, impedisce di considerare la cultura scritta come l’unico metro di evoluzione. Inoltre – come sostiene Franca Marcato, antesignana degli studi di letteratura africana in francese in Italia – nelle regioni a forte penetrazione islamica, il Senegal ad esempio, sin dal IX secolo vi erano sporadiche forme letterarie autoctone in lingua araba, soprattutto panegirici e poemi storici». *Ivi*, pp. 7-8. Corsivi di Sperti. Benché non mi soffermerò, in questa sede, sullo studio della letteratura orale tradizionale senegalese o, più in generale, africana, segnalo il prolifico e ormai diffuso concetto di *oraliture* proposto da diversi autori, in primis Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant nel loro *Éloge de la créolité* (Paris, Gallimard, 1989; ed. it *Idem, Elogio della creolità*, Daniela Marin (dir.), tr. it. Eleonora Salvadori, Como, Ibis, 1999) e Maximilien Laroche nel suo saggio *La double scène de la représentation, oraliture et littérature dans la Caraïbe* (Québec, GRELCA, 1991).

l'installazione dei coloni europei in loco: d'altronde, Michael Crowder ha sottolineato che «until recent years Senegal was the only territory [in the African continent] with an educational system in any way compatible with a policy of assimilation»<sup>105</sup>, politica di assimilazione che ha dunque rappresentato, secondo Georges Hardy, «l'instrument d'une civilisation réelle, profonde»<sup>106</sup>.

### **Le prime opere senegalesi in francese: una letteratura d'assimilazione (1920-1935)**

I primi testi di autori senegalesi francofoni compaiono quindi solo a partire dagli anni Venti del XX secolo: «[i]l s'agit de romans qui mettent en évidence l'action civilisatrice de la colonisation dans les territoires occupés par les forces impérialistes européennes»<sup>107</sup>. Come ha segnalato Albert S. Gérard, infatti,

[b]y 1920, there had been some poetry published in Liberia, and Ghana had already produced one novel and one play in English, not to mention the tremendous amount of didactic, polemical and scientific writing that had been produced in the English language. The reason why French appeared later on the African literary scene is probably to be found in the intrinsic difficulty of a language which is governed by very strict rules, and in the fastidiousness of publisher's readers, who would presumably be satisfied with nothing less than perfect grammar.<sup>108</sup>

Ad ogni modo, i critici e gli storici letterari concordano sul fatto che gli antesignani della letteratura senegalese – e, più in generale, dell'Africa subsahariana – in lingua francese siano riconducibili a quattro nomi celebri: Mapaté Diagne (*Les trois volontés de Malic*, 1920), Massyla Diop (*Le reprouvé. Roman d'une Sénégalaise*, 1925), Bakary Diallo (*Force-Bonté*, 1926) e Amadou Duguay-Clédor (*La bataille de Guîlé*, 1931). Certo, non bisogna dimenticare che «[c]es écrivains pratiquaient une véritable littérature d'assimilation, car leurs œuvres étaient le reflet des classiques occidentaux et leurs méthodes et repères de création ceux de la littérature hexagonale»<sup>109</sup>, una

---

<sup>105</sup> «fino a pochi anni fa il Senegal era l'unico territorio [del continente africano] con un sistema educativo compatibile a tutti gli effetti con una politica di assimilazione». Michael Crowder, *Senegal. A Study of French Assimilation Policy*, London, Methuen, 1967, p. 7.

<sup>106</sup> «Lo strumento di una civilizzazione reale, profonda». Georges Hardy, *Une conquête morale, l'enseignement en AOF*, Paris, Colin, 1917, p. 195.

<sup>107</sup> «Si tratta di romanzi che mettono in evidenza l'azione civilizzatrice della colonizzazione nei territori occupati dalle forze imperialiste europee». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 141.

<sup>108</sup> «Negli anni Venti erano state pubblicate alcune poesie in Liberia, mentre il Ghana aveva già prodotto un romanzo e una *pièce* teatrale in inglese, senza contare l'importante numero di scritti didattici, polemistici e scientifici prodotti in lingua inglese. La ragione per la quale il francese è apparso più tardi sulla scena letteraria africana risale probabilmente all'intrinseca difficoltà di un codice linguistico governato da regole molto severe, oltre che dalla faziosità mostrata dai lettori degli editori, i quali si ritenevano presumibilmente soddisfatti solo da una grammatica perfetta.». Albert S. Gérard (dir.), *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*, vol. 1, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986, p. 116.

<sup>109</sup> «Questi scrittori praticavano un'autentica letteratura d'assimilazione, in quanto le loro opere erano il riflesso dei classici occidentali e i loro metodi e mezzi di creazione quelli della letteratura esagonale». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 141.

letteratura, evidentemente, che «n'a[vait] rien de contestataire»<sup>110</sup>. Infatti, la chiave di volta dell'identità culturale, sociale, politica e, di conseguenza, letteraria non solo del Senegal, ma, abbracciando un'ottica di più ampio respiro, dei Paesi africani interessati dal processo di colonizzazione da parte della Francia, scatterà solo a partire dalla metà degli anni Trenta e sarà indissolubilmente legata al pensiero anticolonialista, poi tradotto, da Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, con il termine *négritude*.

### **I grandi autori della *négritude* (1935-1950)**

Nel 1935, nel terzo numero della rivista “L'Étudiant Noir”, compare per la prima volta, in un articolo firmato da un giovane Aimé Césaire, un termine finalmente in grado di definire la cultura e l'identità nera rispetto a quella bianca: è la nascita del movimento della *négritude*. All'inizio del XX secolo, questo neologismo, forgiato a partire dalla parola dispregiativa francese *nègre*, corrispettivo dell'italiano “negro”, diventa rapidamente il manifesto di un vivace gruppo di intellettuali francofoni africani, sostenuti anche da alcuni europei di rilievo come Jean-Paul Sartre, André Breton e Robert Desnos. Il concetto di “negritudine” funge da punto di (ri)partenza per il percorso identitario dei popoli colonizzati, i quali, finalmente, non ambiscono più a mimetizzarsi con il colonizzatore occidentale, ma ritrovano, nelle proprie dolorose origini, la forza di affermare «la défense et l'illustration de [leur] identité culturelle»<sup>111</sup> opponendosi quindi a ogni forma di razzismo e di discriminazione imperialista.

Com'è evidente, questo fenomeno sociale, artistico e letterario non interessa soltanto l'allora colonia senegalese, ma riguarda tutti i possedimenti francesi in Africa: tra le principali opere della *négritude* si annoverano senz'altro il poema *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) di Césaire, di origini martinichesi, alla cui edizione del 1937 Breton volle contribuire con l'ormai nota prefazione “Un grand poète noir”; *Peau noire, masques blancs* (1952) del suo connazionale Frantz Fanon; la raccolta poetica *Pigments* (1937) del guyanese Léon-Gontran Damas; il saggio teorico, infine, con prefazione di Sartre, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur* (1957) del tunisino Albert Memmi. Per quanto riguarda il Senegal, sono due i nomi più significativi della letteratura di questo periodo: *in primis*, colui che viene considerato come il padre, insieme a Césaire, del movimento della *négritude*, ovvero Léopold Sédar Senghor, autore di numerosi testi (*Chants d'ombre*, 1945; *Hosties noires*, 1948; *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, 1948), nonché primo presidente senegalese, primo africano a diventare membro dell'*Académie française* e

---

<sup>110</sup> «non [aveva] niente di contestatario». Ibrahima Signaté, *Littérature sénégalaise: bilan succinct et perspectives*, “Éthiopiennes”, n° 35, 1983, n. p., online, url: <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article934> (consultato il 2 marzo 2020).

<sup>111</sup> «la difesa e l'illustrazione dell[a loro] identità culturale». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 142.



vice-presidente dell'*Haut Conseil de la Francophonie*, lucido e lungimirante visionario che interpretava la creazione di una comunità di lingua francese come l'imprescindibile volontà, per l'uomo moderno, di «construire un nouvel humanisme qui soit, en même temps, à sa propre mesure et à celle du cosmos»<sup>112</sup>; al suo fianco, il medico veterinario Birago Diop, che, secondo Roland Colin, «a ouvert l'une des voies qui mènent à l'Esprit négro-africain»<sup>113</sup>, conosciuto principalmente per la sua trascrizione dei racconti appartenenti alla tradizione orale africana, poi raccolti ne *Les contes d'Amadou Koumba* (1947) e la cui *préface* all'edizione ampliata del 1958 è stata firmata dallo stesso Senghor.

### **Da una letteratura coloniale a una letteratura post(-)coloniale: gli autori *engagés* degli anni Cinquanta e Sessanta (1950-1970)**

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, gli echi della *négritude* rinvigoriscono le tendenze indipendentiste delle allora colonie francesi, ormai pronte a lottare per la loro emancipazione politica e culturale nei confronti del regime imperialista francese. La letteratura di questo ventennio rispecchia l'animo contestatario dei suoi autori, i quali, a partire dal campo letterario, ricavano un vero e proprio campo di battaglia: Georges Ngal, parafrasando Pierre Bourdieu<sup>114</sup>, rifletterà infatti su come «le champ littéraire [de l'Afrique subsaharienne francophone des années 1950] devient un champ de forces en même temps qu'un champ de luttes»<sup>115</sup>.

In questo periodo, in Senegal spicca il contributo di Ousmane Sembène, cineasta ed «[é]crivain engagé[,] fidèle interprète des doutes[,] des espoirs et des aspirations de son peuple»<sup>116</sup>: conosciuto a livello internazionale per il suo film *La Noire de...* (1966), basato su uno dei suoi racconti già pubblicati nella raccolta *Voltaïque* (1962), i suoi romanzi *Le docker noir* (1956), *Ô pays*,

---

<sup>112</sup> «costruire un nuovo umanesimo che sia, al tempo stesso, a sua misura e a quella del cosmo». Jean-Marc Léger, *Le temps dissipé*, Montréal, HMH, 1999, p. 397.

<sup>113</sup> «ha aperto una delle vie che portano allo Spirito nero-africano». Roland Colin, *Les contes noirs de l'Ouest africain. Témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, Présence Africaine, [1957] 2005, p. 44.

<sup>114</sup> Secondo Pierre Bourdieu, infatti, il *champ littéraire* è «un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, [...] en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces» («un campo di forze che agiscono su tutti coloro che entrano, [...] e al contempo un campo di lotte di concorrenza le quali tendono a conservare o a trasformare questo campo di forze»). Pierre Bourdieu, «Le champ littéraire», in AA.VV., *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, pp. 4-5.

<sup>115</sup> «il campo letterario [dell'Africa subsahariana francofona degli anni Cinquanta] diventa al contempo un campo di forze e un campo di lotte». Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 25. A tal proposito, Valeria Sperti ha precisato che «[I]a letteratura africana non deve essere considerata [*sic*] unicamente dal punto di vista estetico o ideologico. L'analisi del campo letterario permette d'inserire il valore del bene letterario in una rete di produzione e di legittimazione. Situato all'incrocio tra la componente testuale e quella istituzionale, il campo letterario africano presenta due peculiarità: il tentativo di diventare autonomo rispetto al campo di potere economico-politico e la creazione di una rete di relazioni oggettive di dominazione e di subordinazione tra le posizioni». Sperti, *La letteratura africana in francese*, op. cit., p. 16.

<sup>116</sup> «scrittore *engagé*[,] fedele interprete dei dubbi[,] delle speranze e delle aspirazioni del suo popolo». Signaté, *Littérature sénégalaise: bilan succinct et perspectives*, art. cit. Corsivo mio.

*mon beau peuple* (1957) e *Les bouts de bois de Dieu* (1960) mettono a nudo la società africana a lui contemporanea e le dinamiche legate al duplice e complesso fenomeno di de-colonizzazione. Il decennio degli anni Sessanta, invece, è l'epoca delle indipendenze: la letteratura maturata da questo momento di rottura tratta principalmente l'incontro-scontro tra cultura africana e occidentale, come si evince dal capolavoro del senegalese Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë* (1961), diventando dunque, secondo Jean-Marc Moura, al contempo post-coloniale e postcoloniale, in quanto «“post-colonial” désigne [...] le simple fait d'arriver après l'époque coloniale, tandis que “postcolonial” se réfère à toutes les stratégies d'écriture déjouant la vision coloniale»<sup>117</sup>. Alla produzione romanzesca si affianca al contempo quella poetica: è il caso del «lyrisme militant»<sup>118</sup> che anima la raccolta *Coups de pilon* (1956) di David Diop, un testo che, impregnato di una «rhétorique du refus et de la suggestion»<sup>119</sup>, denuncia l'oppressione coloniale e anela alla libertà senegalese, ma anche dei versi impegnati di Lamine Diakhaté, uomo politico e fervente ammiratore di Senghor, le cui prolifica attività di poeta (*La joie d'un continent*, 1954; *Primordiale du sixième Jour*, 1963; *Temps de mémoire*, 1967) si nutre degli echi della *négritude*.

Questo è anche il momento in cui le donne, sulla scia del movimento femminista di stampo occidentale, cominciano a uscire dall'ombra e «s'éveille[nt] d'un long sommeil»<sup>120</sup>, dapprima con timidi e sporadici tentativi – come dimostrano i *Poèmes africains* (1965) della senegalese M'Baye Annette d'Erneville –, poi, a partire dagli anni Settanta<sup>121</sup>, con risultati sempre più significativi e convincenti. Alla presa di parola letteraria da parte delle autrici senegalesi sarà dedicato ampio spazio nel paragrafo a esse dedicato.

### **Verso la maturità e l'equità letteraria (1970-oggi)**

Sullo strascico degli anni Sessanta, mentre a distanza di ormai quasi un decennio dalla sua indipendenza amministrativa il Senegal sembra aver raggiunto un equilibrio politico e sociale, la sua letteratura comincia ad acquisire una certa maturità, tanto a livello stilistico quanto a livello tematico. Se il panorama artistico dell'Africa subsahariana si arricchisce delle «deux œuvres iconoclastes»<sup>122</sup> dell'ivoriano Ahmadou Kourouma (*Le soleil des indépendances*, 1968) e del maliano Yambo

<sup>117</sup> «“post-coloniale” designa [...] il semplice fatto di arrivare dopo l'epoca coloniale, mentre “postcoloniale” si riferisce a tutte le strategie di scrittura che contrastano la visione coloniale, anche durante il periodo della colonizzazione». Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 4.

<sup>118</sup> «lirismo militante». Abdellah Hammouti, *Coups de pilon de David Diop ou la poésie militante*, “Éthiopiennes”, n° 76, 2006, n. p., online, url: [http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id\\_article=1492](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1492) (consultato il 27 marzo 2020).

<sup>119</sup> «retorica del rifiuto e della suggestione». *Ibidem*.

<sup>120</sup> «si svegliano da un lungo sonno». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 151.

<sup>121</sup> Mi preme ricordare, a questo proposito, che, non a caso, il 1975 è stato anche dichiarato dall'ONU come Anno internazionale della donna.

<sup>122</sup> «due opere iconoclaste». Jacques Chevrier, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999, p. 8.

Ouologuem (*Le devoir de violence*, 1968), l'impresa letteraria senegalese contribuisce, a partire dal 1970, allo sviluppo del teatro dell'intero continente, mentre, al contempo, si arricchisce di un più concreto intervento femminile.

Segnalo, innanzitutto, il lavoro di Cheik Aliou Ndao: autore di liriche militanti (*Kairée*, 1962; *Mogariennes*, 1970; *Lolli-Taataan*, 1990) e di alcuni romanzi (*Buur Tilleen, roi de la Médina*, 1972; *Excellence, vos épouses!*, 1984; *Un Bouquet d'épines pour elle*, 1988), esordisce come drammaturgo con *L'exil d'Alboury* (1967), dramma storico anticolonialista, per poi affermarsi sulla scena teatrale con *pièces* di influenza occidentale come *La décision* (1967), *Le fils de l'Almany* (1973), *L'île de Bahila* (1975), *Tears for fears* (1977), *Love but educate* (1978), *Du sang pour un trône* (1983). Un secondo nome importante del panorama teatrale senegalese di questo periodo è senz'altro Abdou Anta Kâ (*Les Amazoulous*, 1972), a cui lo stesso Ndao riconosce un ruolo fondamentale per la storia della drammaturgia africana:

Avant lui, le théâtre [...] n'accorde de l'importance qu'à la trame [...]. Les personnages sont dans l'ombre; à peine esquissés. L'évolution psychologique n'existe pas. [...] Abdou Anta Kâ a introduit un autre élément. Pour lui l'environnement africain dans lequel évoluent les personnages doit être compris comme un simple cadre, éphémère. Le dramaturge s'adresse à tous les humains.<sup>123</sup>

Tra le voci femminili, invece, si distingue senz'altro quella di Aminata Sow Fall (*Le revenant*, 1976; *La grève des battus*, 1979), di Nafissatou Diallo (*De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, 1975) e di Mariama Bâ (*Une si longue lettre*, 1979), che analizzerò nel dettaglio nelle prossime pagine.

A partire dagli anni Ottanta, quindi, la letteratura senegalese diventa più polimorfa; gli autori che cominciano a scrivere in questo periodo sono spesso personaggi conosciuti anche in ambito giornalistico e si dilettono con più generi letterari: basti pensare a Boubacar Boris Diop, vincitore, nel 2000, del prestigioso "Grand Prix de l'Afrique noire" per l'insieme della sua produzione, prolifico autore di romanzi (*Le temps de Tamango*, 1981; *Les tambours de la mémoire*, 1990; *Kaveena*, 2006), di racconti (*La nuit de l'Imoko*, 2006) e di una *pièce* teatrale (*Thiaroye, terre rouge*, 1990), oltre che di diversi saggi politici (*Nérophobie*, 2005; *L'Afrique au-delà du miroir*, 2006), oppure a Mamadou Traoré Diop, poeta (*Mon Dieu est noir*, 1975) e drammaturgo (*La patrie ou la mort: en hommage à Almicar Cabral*, 1981) dai toni militanti e decisamente *engagés*. Per quanto riguarda il contributo delle donne, oltre alla vasta produzione romanzesca di Ken Bugul, attorno a cui ruota la presente

---

<sup>123</sup> «Prima di lui, il teatro [...] non dà importanza che alla trama [...]. I personaggi sono nell'ombra; a malapena abbozzati. L'evoluzione psicologica non esiste. [...] Abdou Anta Kâ ha introdotto un altro elemento. Per lui l'ambiente africano nel quale evolvono i suoi personaggi deve essere inteso come un semplice quadro, effimero. Il drammaturgo si indirizza a tutti gli umani.». Cheik Aliou Ndao, *Abdou Anta Kâ et le théâtre africain*, "Présence africaine", n° 159, 1999, p. 205.

ricerca, non possiamo dimenticare la suggestiva e pungente raccolta poetica di Mame Seck Mbacké, *Le chant des Séanes* (1987), e il romanzo autobiografico *Collier de cheville* (1983) di Ndèye Boury Ndiaye.

Tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, infine, si assiste al *boom* editoriale senegalese, incentivato indubbiamente, nel 1999, dall'istituzione dell'*Association Sénégalaise des Éditeurs*, la quale ha permesso di promuovere il mercato editoriale locale all'interno e all'esterno del Paese. Tra i numerosi scrittori contemporanei più conosciuti, abbiamo Mohamed Mbougar Sarr (*Terre ceinte*, 2014), Louis Camara (*Le choix de l'Ori*, 1996), Felwine Sarr (*Dahij*, 2009; *105 Rue Carnot*, 2011; *Afrotopia*, 2016) e, tra le donne, Nafissatou Dia Diouf (*Retour d'un si long exil*, 2001; *Je découvre l'ordinateur*, 2005; *La maison des épices*, 2014) e Fatou Diome (*Le ventre de l'Atlantique*, 2003).

### **La letteratura senegalese e il contributo femminile**

Come è accaduto in Québec e nel resto del mondo occidentale, anche nelle regioni francofone subsahariane l'avvento delle scritture femminili si afferma solo a partire dalla seconda metà del XX secolo: infatti, «[s]i les critiques s'accordent pour dire que le roman africain en général est né de la colonisation, celui des écrivaines est un produit des indépendances»<sup>124</sup>.

Tuttavia, mentre le loro consorelle europee e nordamericane erano, fino a quel periodo, relegate alla sola sfera domestica ed escluse da pratiche sociali e politiche di rilievo, le africane rasentavano ancora il più completo analfabetismo, giacché le scuole fondate dai coloni francesi al fine di educare e “civilizzare” il *bon sauvage* erano inizialmente un privilegio per soli alunni maschi, discriminazione che comportò inevitabilmente una violenta e difficilmente sanabile esacerbazione della già difficile ineguaglianza di genere nell'intero continente. Come ha brillantemente commentato Maryse Condé nel suo denso saggio *La parole des femmes*,

celle que soit la place qui fut la sienne à l'époque pré-coloniale, l'introduction de l'école européenne, française comme anglaise, a porté un coup fatal à cette “civilisation de la femme” dont parle Alioune Diop. Comme dans un premier temps, cette école était réservée aux garçons, elle a introduit plus qu'un fossé entre “lettrés” et “illettrés”, une division radicale entre les deux sexes.<sup>125</sup>

<sup>124</sup> «Se i critici sono d'accordo nel dire che il romanzo africano in generale è nato dalla colonizzazione, quello delle scrittrici è un prodotto delle indipendenze». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 151.

<sup>125</sup> «qualunque fosse il suo posto all'epoca precoloniale, l'introduzione della scuola europea, francese come inglese, ha assestato un colpo fatale a questa “civilizzazione della donna” di cui parla Alioune Diop. Siccome, in un primo momento, questa scuola era riservata ai soli maschi, essa ha introdotto più che un fossato tra i “letterati” e le “illettrate”, una divisione radicale tra i due sessi.». Maryse Condé, *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979, pp. 3-4.

A partire da queste considerazioni di carattere storico e sociale, i paragrafi seguenti si concentreranno dunque sull'evoluzione della presa di parola delle donne nel contesto letterario senegalese, andando a identificare i nomi e i titoli più significativi e rappresentativi di una letteratura che vuole ormai farsi spazio non solo entro i confini del continente africano, ma anche a livello globale.

### ***La donna africana e l'oraliture precoloniale***

Come già accennato nel corso di questo capitolo, la tradizione letteraria africana è fortemente legata alla letteratura orale, anche conosciuta con il termine *oraliture*, della quale, in origine, erano proprio le donne a essere le prime detentrici: è dunque fondamentale riflettere su come «la situation actuelle des femmes en Afrique résulte, en effet, d'une évolution interne qui s'est trouvée bouleversée par un accident historique, la colonisation»<sup>126</sup>.

Naturalmente, trattandosi di una forma d'espressione antecedente il processo coloniale, essa non conosceva la lingua francese, ma veniva tramandata nei dialetti autoctoni, come il wolof, il diola o il malinké. In Senegal, così come in Niger, in Mali o in Costa d'Avorio, erano anticamente diffuse le *griottes*, «femmes[...] membres de la caste de poètes musiciens dépositaires de la tradition orale, qui maîtrisent l'art de la parole»<sup>127</sup>, cantrici sociali e fedeli testimoni della storia, dei rituali religiosi, dei racconti popolari, dei proverbi, dei miti, delle favole, delle ninnenanne: insomma, dell'intero patrimonio artistico e folkloristico locale. Tuttavia, sebbene non si possa ignorare la centralità della figura femminile nella tutela e nella trasmissione di questa immensa eredità culturale, è necessario al contempo sottolineare che il suo «rôle majeur éta[i]t de chanter les louanges du prince, [en] contribu[a]nt largement à maintenir le système traditionnel [...]. À la différence des romancières, [les griottes] ne remettent rien en question»<sup>128</sup>.

Bisognerà attendere gli anni Sessanta del XX secolo e il processo di decolonizzazione, infatti, per vedere le prime autrici senegalesi e, più in generale, africane, prendere in mano carta e penna e realizzare finalmente nero su bianco una letteratura della donna e per la donna, autoproclamandosi come vero e proprio soggetto letterario.

---

<sup>126</sup> «l'attuale situazione delle donne in Africa è il risultato, in effetti, di un'evoluzione interna che si è trovata drasticamente capovolta da un accidente storico, la colonizzazione». Madina Ly, "La femme dans la société mandingue précoloniale", in Achola O. Pala e Madina Ly, *La femme africaine dans la société précoloniale*, Paris, Unesco, 1979, p. 141.

<sup>127</sup> «donne[...] membri della casta dei poeti musicisti depositari della tradizione orale, che padroneggiano l'arte della parola». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 149.

<sup>128</sup> «ruolo principale [era] di cantare le lodi del principe, [...] contribu[endo] largamente a mantenere il sistema tradizionale [...]. A differenza delle romanzieri, [le *griottes*] non rimettono nulla in questione». Sonia Lee, *Les romancières du continent noir: anthologie*, Paris, Hatier, 1994, p. 9.

### ***La donna africana da oggetto a soggetto letterario***

Relegate nell'ombra e private dello statuto di soggetti parlanti, pensanti o scriventi per diversi decenni in seguito alla colonizzazione operata dalla Francia, le donne africane hanno quindi cominciato a riaffiorare sulla scena sociale e letteraria del continente solo in seguito al periodo delle indipendenze. La problematizzazione della questione femminile, ignorata dalla maggior parte degli autori senegalesi e non solo degli anni Sessanta, si è così insinuata, dapprima timidamente, poi acquisendo sempre più convinzione, tra le pagine della fiorente produzione romanzesca locale.

Se, ad esempio, nel 1961 Cheick Hamidou Kane, nella sua celebre *Aventure ambiguë*, dà vita alla "Grande Royale", autorevole personaggio femminile di sangue nobile, solo un anno prima Sembène Ousmane, ne *Les bouts de doigts de Dieu*, dipingendo gli inconsueti ritratti di Ramatoulaye e Panda, offre alla lettrice e al lettore l'esempio di due donne audaci, determinate e coraggiose: in entrambi i casi, ci troviamo dinnanzi a una sorta di ribaltamento di quell'idea, ben radicata nel pensiero fallocentrico tanto africano quanto europeo, di una naturale e quasi biologica subordinazione del sesso "debole" femminile nei confronti di quello "forte" maschile, ribaltamento che nasce, contro ogni aspettativa, proprio dalla fantasia di due uomini.

Di lì a poco, quella stessa fantasia nutre, tra le fila di una nuova «*génération de femmes encouragées, entre autres, par le féminisme occidental et les premiers droits accordés au Deuxième sexe*»<sup>129</sup>, nuove prospettive di equità di genere, sfociando in una ricca e variegata produzione letteraria femminile, soprattutto poetica, in Senegal come nel resto dei neo Stati indipendenti dell'Africa occidentale. Purtroppo, come ha sottolineato Irène Assiba D'Almeida, sebbene la coscienza di queste autrici «*s'emancipe de plus en plus des servitudes et des tabous [pour] tuer le vide du silence*»<sup>130</sup>, esse non hanno conosciuto la fortuna che meritavano a causa della mancanza di una distribuzione e promozione adeguate: è il caso dei *Poèmes africains* (1965) della senegalese M'Baye Annette d'Erneville, ma anche dei *Poèmes et lamentations* (1967) della camerunense Ngo-Mai Jeanne e dei *Murmures* (1967) della congolese Nzuji Clémentine, i cui versi sono rimasti ignorati per diversi decenni e riscoperti solo in tempi recenti.

---

<sup>129</sup> «generazione di donne incoraggiate, tra l'altro, dal femminismo occidentale e i primi crediti riconosciuti al *Secondo sesso*». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 152. Kadiobra-Kassi fa naturalmente riferimento a Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, op. cit.; ed. it. *Eadem, Il secondo sesso*, op. cit.

<sup>130</sup> «si emancipi sempre più dalle servitù e dai tabù [per] rompere il vuoto del silenzio». Irène Assiba D'Almeida, *Femme? Féminisme? Misovire? Les romancières africaines face au féminisme*, "Notre librairie", n° 117, 1994, p. 49.

### *Verso un'«écriture spéculaire»<sup>131</sup>: le prime grandi autrici senegalesi*

Il decennio compreso tra il 1970 e il 1980 corrisponde a una sorta di duplice presa di coscienza esistenziale e letteraria da parte della donna africana: è in questo periodo che diverse autrici, come Aoua Kéita in Mali e Simone Kaya in Costa d'Avorio, cominciano a scrivere e pubblicare i loro manoscritti. Tra i loro testi, il genere autobiografico trova un'ampia diffusione: secondo D'Almeida e Hamou, le scrittrici africane degli anni Settanta sono in larga misura propense a proporre «une écriture spéculaire, autobiographique au sens littéral du mot: une biographie, une graphie du vivant, une vie qui s'écrit, s'épanche, s'auto-écrit»<sup>132</sup>. La scrittura autoreferenziale diventa quindi un prezioso strumento di affermazione non solo letteraria, ma anche politica, tanto per chi scrive quanto per chi legge. Come segnala Díaz Narbona,

la forme autobiographique peut être conçue comme une issue au problème complexe de l'altérité, donc de la différence, car c'est l'existence même du Sujet qui est garantie par l'existence du texte. [...] [L]a finalité même de cette narration a une visée "politique", qui est de rendre publique ce qui n'était que privé. [...]. [L]e je féminin qui se raconte appelle indéfectiblement un tu, également féminin, qui écoute et partage. Voilà pourquoi, peut-être, la première personne est le procédé littéraire le plus utilisé dans cette écriture, car il rend à la narration un élément universalisant.<sup>133</sup>

In Senegal, in particolare, sono un esempio di questa predilezione per uno sguardo intimista i romanzi di Aminata Sow Fall (*Le revenant*, 1976; *La grève des battu*, 1979), di Nafissatou Diallo (*De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, 1975) e di Mariama Bâ (*Une si longue lettre*, 1979), dove, benché le autrici adottino questa forma letteraria «d'importation occidentale, elles le font à l'africaine en n'accordant qu'une place minime à leur vie privée [...], pour mettre en valeur la partie publique (familiale e sociale) de leur existence»<sup>134</sup>. Sow Fall, infatti, in tutti i suoi romanzi, insiste sull'importanza di conoscere e onorare le proprie origini o, come afferma lei stessa in un'intervista per "Le Monde" in occasione dell'uscita del suo ultimo libro, *L'empire des mensonges* (2017), di

---

<sup>131</sup> «scrittura speculare». Irène Assiba D'Almeida e Sion Hamou, *L'Écriture féminine en Afrique noire francophone. Le temps du miroir*, "Études littéraires", vol. 24, n° 2, 1991, p. 43.

<sup>132</sup> «una scrittura speculare, autobiografica nel senso letterale della parola: una biografia, una grafia del vivente, una vita che si scrive, si sfoga, si auto-scrive». *Ibidem*.

<sup>133</sup> «la forma autobiografica può essere concepita come una via d'uscita dal problema complesso dell'alterità, quindi della differenza, poiché è l'esistenza stessa del Soggetto che viene garantita dall'esistenza del testo. [...] [L]a finalità stessa di questa narrazione ha un fine "politico", che è di rendere pubblico ciò che non era che privato. [...] [L]'io femminile che si racconta chiama in causa indefettibilmente un tu, ugualmente femminile, che ascolta e condivide. Ecco perché, forse, la prima persona è il procedimento letterario più utilizzato in questa scrittura, poiché restituisce alla narrazione un elemento universalizzante.». Inmaculada Díaz Narbona, *La représentation de la mère: indicateur de changement dans la littérature des femmes?*, "Francofonía", n° 11, 2002, p. 50. Corsivi di Díaz Narbona.

<sup>134</sup> «di importazione occidentale, esse lo fanno all'africana, accordando solo una minima parte alla loro vita privata [...], per valorizzare la parte pubblica (familiare e sociale) della loro esistenza». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 153.

«savoir ce qu'on nous a transmis»<sup>135</sup>. Diallo, dal canto suo, regala al suo Paese il racconto della sua *enfance dakaroise*, proprio come Suzanne Lilar, che, l'anno seguente, consegna al Belgio quello della sua «enfance gantoise»<sup>136</sup>: come riporta il sito Internet *Lire les femmes écrivains et les littératures africaines*, ideato e curato da Jean-Marie Volet con l'obiettivo di riunire, in un formato accessibile a un vasto pubblico mediatico, le sue ricerche in merito alla letteratura femminile africana in lingua francese, «[c]ette autobiographie, dont la première édition remonte à 1975, est un des premiers ouvrages à caractère littéraire publié par une Sénégalaise»<sup>137</sup>, nonché, sottolinea in altra sede Roger Dorsinville, «l'histoire d'une jeune fille qui avait entrepris d'imposer à sa famille le choix de son avenir»<sup>138</sup>. In ultimo, il romanzo epistolare di Bâ, mettendo in scena la sconvolgente e toccante corrispondenza tra Ramatoulaye e Aïssatou, due amiche vittime delle discriminazioni tipiche delle società africane islamiche e poligamiche tradizionali, scatenerà un vero e proprio «coup de tonnerre dont les roulements se feront encore entendre longtemps»<sup>139</sup> nel panorama artistico locale, tanto da essere tradotto in dodici lingue e da valerle la vittoria del “Prix Noma” nel 1980.

### ***La letteratura femminile e femminista senegalese contemporanea***

Ma è solo a partire dagli anni Ottanta che le autrici, in Senegal come nel resto del continente, si lanciano senza più esitazione nell'avventura letteraria: esse prediligono il genere romanzesco e, focalizzandosi sempre più spesso e concretamente sulla questione femminile, si rivolgono alla loro più segreta intimità, rivendicando o meno il pensiero femminista. Kadiobra-Kassi ha insistito su come

[elles] dénoncent, sans théoriser, les vicissitudes du système patriarcal, surtout dans ses effets pervers sur l'épanouissement de la femme et, au-delà, de la société dans son ensemble. Ces romans mettent l'accent sur la condition féminine et la révolte des personnages féminins contre cette situation. Ils portent ainsi les germes d'un engagement féministe, avoué ou non [...].<sup>140</sup>

---

<sup>135</sup> «sapere ciò che ci è stato trasmesso». Gladys Marivat, *Aminata Sow Fall: “On obtient plus de résultats quand on apprend aux femmes à se battre”*, “Le Monde Afrique”, 20 marzo 2018, n. p., online, url: [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/20/aminata-sow-fall-on-obtient-plus-de-resultats-quand-on-apprend-aux-femmes-a-se-battre\\_5273702\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/20/aminata-sow-fall-on-obtient-plus-de-resultats-quand-on-apprend-aux-femmes-a-se-battre_5273702_3212.html) (consultato il 31 marzo 2020).

<sup>136</sup> Nel suo celebre romanzo autobiografico *Une enfance gantoise* (Paris, Grasset, 1976), Lilar evoca infatti i ricordi della sua infanzia trascorsa nella città di Gand, in Belgio.

<sup>137</sup> «Questa autobiografia, la cui prima edizione risale al 1976, è una delle prime opere di carattere letterario pubblicata da una senegalese». Online, url: <http://aflit.arts.uwa.edu.au/DialloNafissatou.html> (consultato il 31 marzo 2020).

<sup>138</sup> «la storia di una ragazzina che aveva deciso di imporre alla sua famiglia la scelta del suo avvenire». Roger Dorsinville, *Vies d'Afrique: une collection vérité*, “Notre librairie”, n° 81, 1985, p. 148.

<sup>139</sup> «fulmine a ciel sereno i cui fragori si faranno ancora sentire a lungo». Signaté, *Littérature sénégalaise: bilan succinct et perspectives*, art. cit.

<sup>140</sup> «[esse] denunciano, senza teorizzare, le vicissitudini del sistema patriarcale, soprattutto nei suoi effetti perversi sulla realizzazione della donna e, oltre a ciò, della società nel suo insieme. Questi romanzi mettono l'accento sulla condizione femminile e sulla rivolta dei personaggi femminili contro questa situazione. Portano dunque i germi di un *engagement* femminista, confesso o meno [...].». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 157.



È il caso, naturalmente, di Ken Bugul, sulla quale ci soffermeremo ampiamente nei capitoli successivi, ma anche di Aminata Maïga Ka (*La voie du salut suivi de Le miroir de la vie*, 1985; *En votre nom et au mien*, 1989), Mame Seck Mbacké (*Le chant des Séanes*, 1987), Ndèye Boury Ndiaye (*Collier de cheville*, 1983), Khadi Fall (*Mademba*, 1989; *Senteurs d'hivernage*, 1993) e Khady Sylla (*Le jeu de la mer*, 1992). L'entusiasmo creativo delle scrittrici senegalesi sembra incrementarsi ulteriormente con l'arrivo del nuovo millennio, come dimostrano le numerose e recenti pubblicazioni a opera di Sokhna Benga, Aïssatou Cissé, Jacqueline Fatima Bocoum, Nafissatou Dia Diouf, Khady Hane, Fama Diagne Sène, Madjiguène Niang, Aminata Zaaria, Sanou Lô: queste autrici, oltre alla condizione della donna, affrontano volentieri la tematica ricorrente dell'emigrazione e del difficoltoso rapporto con il proprio Paese di origine, come ci mostra, solo per fare un esempio, Fatou Diome nel suo romanzo *Le ventre de l'Atlantique* (2003), autentica confessione di una contrastata relazione di amore e odio tra la narratrice e l'ormai lontano Senegal.

## 2. Scritture di corpi

Dopo aver contestualizzato brevemente il profilo del Québec e quello del Senegal in base alle loro coordinate storiche e geografiche, aver affrontato la questione relativa a colonizzazione, decolonizzazione e lingua francese ed essermi quindi soffermata sul lungo e difficoltoso processo di affermazione sociale, culturale e artistico da parte delle donne in seno alle rispettive letterature nazionali dei due territori, mi sembra ora opportuno introdurre la tematica della corporeità, che, come annuncia il titolo stesso di questa tesi dottorale, vuol essere il nodo di ricerca principale del mio lavoro. La dimensione fisica sarà infatti esplorata, nelle pagine a venire, non solo in quanto paradigma narrativo o poetico privilegiato delle autrici qui analizzate, ma anche come mezzo e strumento stesso della loro scrittura: è d'altronde sempre dal gesto e dal corpo autoriale che nasce e prende forma il corpo testuale.

Se il corpo è indubbiamente uno dei *topoi* fondanti della produzione letteraria di ogni epoca, popolo e luogo<sup>141</sup>, la sua associazione con il testo scritto è anch'essa al centro delle riflessioni di numerosi filosofi, scrittori e intellettuali: lungamente sostenuta da Barthes<sup>142</sup>, secondo il quale «[l]e

---

<sup>141</sup> Per un approfondimento in merito al tema del corpo in letteratura dal Rinascimento a oggi, mi limito a rimandare, tra i tanti testi pubblicati, ad Alessandra Violi, *Il corpo nell'immaginario letterario*, Milano, Mimesis, 2013.

<sup>142</sup> Soprattutto in testi come "Variations sur l'écriture" (in Roland Barthes, *Œuvres complètes (1966-1973)*, vol. 2, Paris, Seuil, 1994) e *Le plaisir du texte* (Paris, Seuil, 1973). Marco Mondino ha giustamente sottolineato che «[s]e nel suo primo libro (*Il grado zero della scrittura*) lo sguardo era rivolto verso un'idea metaforica del termine (la scrittura come ciò che lega lo scrittore alla società), vent'anni dopo, "con una sorta di risalita verso il corpo" (p. 5), l'attenzione si sposta al gesto, all'aspetto manuale, all'atto muscolare e, ancora, alle relazioni con gli strumenti, la materia, la superficie». Marco Mondino, *Bar Barthes. Roland Barthes: Variazioni sulla scrittura*, "FN", 8 maggio 2014, n. p., online, url: <http://federiconovaro.eu/roland-barthes-variazioni-sulla-scrittura/> (consultato il 2 aprile 2021). Mondino fa riferimento

langage est comme une peau; je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout des mots. Mon langage tremble de désir»<sup>143</sup>, l'idea che l'atto di scrivere, soprattutto poetico, derivi da uno sforzo fisico oltre che mentale è stata quindi ripresa recentemente da Fabio Scotto nel suo denso saggio *Le corps écrivant*, dove l'autore si sofferma su come

l'elemento unificante [del suo] percorso [sia] *le corps écrivant*, il corpo che scrive, ovvero la convinzione che la poesia scaturisca precipuamente dalla presenza fisica di un essere che investe nella scrittura la totalità della sua potenzialità sensoriale ed esperienziale e che fa dello scrivere un gesto concreto il quale contribuisce a mutare il mondo e il suo spazio personale d'azione. Certo, il pensiero sempre sorregge tale fisicità, ma la serve e mai l'annulla, semmai carnalizzandosi a sua volta per essere parte dell'azione che la poesia compie nel suo apparire all'orizzonte del mondo, da lande inconscie come da cogitazioni più razionali, sempre però inscindibile dalla soggettività dell'essere del quale è emanazione.<sup>144</sup>

Nel rispetto dell'economia e della coerenza del mio elaborato, mi limiterò tuttavia, nei paragrafi seguenti, a un'analisi della problematica del corpo nella letteratura quebecchese e senegalese – filtrandola inoltre opportunamente tramite una prospettiva femminile e femminista –, in modo da imbastire nel modo più efficace possibile il discorso sul *leitmotiv* del corpo spezzato in Louise Dupré e in Ken Bugul, che sarà poi ampiamente e approfonditamente affrontato nel prosieguo della tesi<sup>145</sup>.

## **Il corpo femminile nella letteratura meta-femminista quebecchese**

Per quanto concerne il Québec, se, da un lato, «la question sur la sexuation de l'écriture»<sup>146</sup> è inevitabilmente collegata a uno dei discorsi cruciali al centro delle preoccupazioni della terza ondata femminista, ovvero la rappresentazione del corpo della donna e la sua percezione in letteratura e nel mondo reale, la scrittura meta-femminista sembra, dall'altro, aderire a un'estetica postmoderna espressa attraverso l'articolazione di una nuova «langue-corps»<sup>147</sup>.

---

alla seguente edizione italiana: Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Carlo Ossola (dir.), Torino, Einaudi, 1999.

<sup>143</sup> «Il linguaggio è una pelle: io sfrego il mio linguaggio contro l'altro. È come se avessi delle parole a mo' di dita, o delle dita sulla punta delle mie parole. Il mio linguaggio fremito di desiderio». Tr. it. di Renzo Guidieri. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 87; ed. it. *Idem, Frammenti di un discorso amoroso*, tr. it. Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1979, p. 77.

<sup>144</sup> Fabio Scotto, *Le corps écrivant. Saggi sulla poesia francese contemporanea da Valéry a oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019, p. XII.

<sup>145</sup> Seconda parte: "Il corpo spezzato in Louise Dupré: *La peau familière, Tout comme elle e L'album multicolore*"; terza parte: "Il corpo spezzato in Ken Bugul: *Le baobab fou, Cendres et braises, Riwan ou le chemin de sable*"; quarta parte: "Corpi spezzati a confronto: un bilancio finale".

<sup>146</sup> «la questione della sessualizzazione della scrittura». Dupré, *Quelques notes sur la critique femme*, art. cit., p. 145.

<sup>147</sup> «lingua-corpo». Madeleine Ouellette-Michalska, *L'échappée des discours de l'œil*, Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 286.

Meta-femminismo, postmodernismo e *langue-corps* sono dunque i tre termini chiave sui quali si soffermeranno le pagine a venire, prima di addentrarsi in un'analisi della rappresentazione della dimensione fisica femminile nella recente produzione letteraria quebecchese.

### **Meta-femminismo, postmodernismo e *langue-corps***

In occasione di una bella intervista per la rivista “Voix et Images”, Louise Dupré racconta: «J’ai commencé à écrire dans les années 1980: j’appartiens à une autre génération, celle de l’intime»<sup>148</sup>. In effetti, è proprio a partire dagli Ottanta che la terza ondata femminista ha comportato, in Québec, un radicale cambio di paradigma letterario, giacché le autrici attive in questo periodo – Anne Hébert, Marie-Claire Blais, Nicole Brossard, Francine Noël, Élise Turcotte e Monique Proulx, solo per citarne alcune – hanno gradatamente abbandonato la scrittura prettamente militante dei due decenni precedenti per abbracciare, invece, un’inedita esplorazione del soggetto e dell’intimità femminile: Évelyne Gagnon insiste su come, a partire da questo momento, «les préoccupations intimistes prennent une grande importance[,] [o]n revalorise dès lors l’expérience immédiate, les menus détails qui peuplent le quotidien et le monde familial, en explorant un registre personnel et des tonalités lyriques revisitées»<sup>149</sup>, applicando, come segnala Lori Saint-Martin, «un principe fondamental du féminisme, à savoir que la vie privée est politique, ma l’abord[a]nt par l’autre bout de la lorgnette, par le personnel plutôt que par le politique»<sup>150</sup>.

Questa nuova ricerca formale portata avanti dalle intellettuali meta-femministe quebecchesi, indirizzata all’intimità, alla corporeità e alla specifica identità della donna, rivela la sua aderenza alla corrente postmoderna di influenza francese, teorizzata, *in primis*, da Jean-François Lyotard e Guy Scarpetta, in quanto, secondo Janet M. Paterson,

[u]n regard sur les études consacrées au postmodernisme québécois révèle qu’elles s’inspirent de façon magistrale des théories de Lyotard (en particulier de *la Condition postmoderne*) et de Scarpetta (notamment de *l’Impureté* et de *l’Éloge du cosmopolitisme*). [...] On mentionne, ici et là, Baudrillard et Vattimo, quelquefois Hutcheon, mais rarement les théoriciens américains Jameson et Hassan dont les propos ont pourtant fait couler beaucoup d’encre dans le domaine anglo-américain.<sup>151</sup>

<sup>148</sup> «Ho cominciato a scrivere negli anni Ottanta: appartengo a un'altra generazione, quella dell'intimo». Janet M. Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, “Voix et Images”, vol. 34, n° 2, 2009, p. 13.

<sup>149</sup> «le preoccupazioni intimistiche assumono grande importanza[,] [v]engono infatti rivalorizzati l'esperienza immediata, i minimi dettagli che popolano il quotidiano e il mondo familiare, esplorando un registro personale e tonalità liriche rivisitate». Évelyne Gagnon, *Circulation lyrique et persistance critique: le passage au XXI<sup>e</sup> siècle chez Nicole Brossard*, “Voix et Images”, vol. 37, n° 3, 2012, p. 69.

<sup>150</sup> «un principio fondamentale del femminismo, cioè che la vita privata è politica, ma [...] affrontan[dol]o dalla prospettiva inversa, attraverso il personale piuttosto che il politico». Saint-Martin, *Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec*, art. cit., p. 88.

<sup>151</sup> «Uno sguardo sugli studi dedicati al postmodernismo quebecchese rivela che essi si ispirano magistralmente alle teorie di Lyotard (in particolare a *La Condition postmoderne*) e di Scarpetta (soprattutto a *L'Impureté* e a *L'Éloge du cosmopolitisme*). [...] Vengono menzionati, qua e là, Baudrillard e Vattimo, talvolta Hutcheon, ma raramente i teorici

Durante l'ultimo ventennio del XX secolo, continua Paterson, si assiste dunque, in Québec, a un cruciale e fiorente sviluppo delle scritture femminili «induisant une esthétique postmoderne»<sup>152</sup>:

Il faut aussi signaler que le discours féministe joue un rôle capital dans le postmodernisme québécois. [...] Fécond, varié et inventif, le discours féministe québécois enrichit la facture du postmodernisme d'une forte dimension éthique. Tout en déployant les multiples stratégies de l'écriture postmoderne, de l'éclatement du langage jusqu'au mélange des genres, de la jouissance de la parole jusqu'à celle du sujet, le discours féminin remet en cause le métarécit patriarcal.<sup>153</sup>

Come ricorda Kadiobra-Kassi,

les rapports entre féminisme et postmodernisme au Québec dans les années 1970-1980 sont indéniables, parce que leurs discours se rejoignent sur plusieurs points. [...] [Les] romancières québécoises [...] ont, pour un grand nombre d'entre elles, été influencées par ce courant littéraire, et ce d'autant plus que la condition postmoderne qui favorisait, entre autres, l'hétérogénéité [...] [;] la remise en cause des Grands récits ne pouvait que rencontrer l'adhésion d'écrivaines revendiquant le droit à la différence par le langage et la pensée.<sup>154</sup>

Se si pensa a Dupré, in effetti, le strategie testuali dal carattere postmoderno non sono difficili da individuare: basti pensare alla «polyphonie de voix féminines qui se font entendre sous une forme individuelle et collective»<sup>155</sup>, alla sua sentita partecipazione «à une historicité individuelle et collective»<sup>156</sup> e alla sua propensione per l'ibridazione tra poesia e prosa, forte, come vuole anche la letteratura meta-femminista, di un nuovo sguardo verso l'Altro e verso il proprio corpo. Nel suo saggio *Stratégies du vertige*, l'autrice precisa infatti che «[l]a postmodernité est justement cet autre

---

americani Jameson e Hassan, i cui propositi hanno tuttavia fatto scorrere parecchio inchiostro nel contesto angloamericano». Janet M. Paterson, *Le Postmodernisme québécois. Tendances actuelles*, "Études littéraires", vol. 27, n° 1, 1994, p. 78.

<sup>152</sup> «che inducono a un'estetica postmoderna». Boisclair e Dussault Frenette, *Mosaïque: l'écriture des femmes au Québec (1980-2010)*, art. cit., p. 43.

<sup>153</sup> «Bisogna anche segnalare che il discorso femminista gioca un ruolo capitale nel postmodernismo quebecchese. [...] Fecondo, vario e inventivo, il discorso femminista quebecchese arricchisce la fattura del postmodernismo di una forte dimensione etica. Dispiegando le molteplici strategie della scrittura postmoderna, dalla frammentazione del linguaggio alla combinazione dei generi, dal piacere della parola fino a quella del soggetto, il discorso femminile rimette in causa il metaracconto patriarcale». Paterson, *Le Postmodernisme québécois*, art. cit., p. 77.

<sup>154</sup> «i rapporti tra femminismo e postmodernismo in Québec tra gli anni Settanta e Ottanta sono innegabili, in quanto i loro discorsi si incontrano su diversi punti. [...] [Le] romanziera quebecchese [...] sono state in gran parte influenzate da questa corrente letteraria, tanto più dalla condizione postmoderna, che favoriva, tra l'altro, l'eterogeneità [...] [;] il fatto di rimettere in discussione i Grandi récits non poteva che incontrare l'adesione di scrittrici che rivendicavano il diritto alla differenza attraverso il linguaggio e il pensiero». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., pp. 135-136.

<sup>155</sup> «polifonia di voci femminili che si fanno sentire sotto forma individuale e collettiva». Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, p. 85.

<sup>156</sup> «a una storicità individuale e collettiva». *Ivi*, p. 90.

regard, cet autre point de vue qui opère plutôt par addition que par soustraction ou discrimination»<sup>157</sup>, specificando che la grande svolta letteraria portata avanti dalle scrittrici di questo periodo corrisponde proprio a «ce parcours de l'intime, ce retour au lyrisme [...]. Comme si la poésie éprouvait le besoin de se distancier de l'aspect théorique pour s'approcher d'une trame narrative, d'un investissement passionné de l'autobiographique. C'est en faisant leur propre histoire que les femmes veulent retrouver le lien qui les unit aux autres femmes»<sup>158</sup>. D'altronde, Nathalie Watteyne ha sottolineato che «[a]ussi le sujet lyrique traduit-il son manque à être et la distance qu'il éprouve face à son "corps cadenassé" par des marques d'essoufflement d'une voix trop longtemps contenue»<sup>159</sup>, mentre la poesia resta il genere letterario privilegiato dalla stessa Dupré<sup>160</sup>. Ed è proprio nella sua prima raccolta poetica, *La peau familière*, che una lettrice e un lettore attenti possono trovare traccia delle prese di posizione formali dell'autrice, come quando scrive rimbaldianamente di essere «moderne, assurément moderne»<sup>161</sup> (PF, 45), per poi riprendere l'ormai celebre frase di Barthes e sospirare con una certa rassegnazione: «quant à moi, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne»<sup>162</sup> (PF, 54).

D'altra parte, nel volume *Sexuation, espace, écriture*, da lei curato insieme a Jaap Lintvelt e Janet M. Paterson, la scrittrice riflette su come sia proprio la predilezione per la dimensione fisica ad aver permesso alle donne, in seguito a decenni di lotta femminista, di recuperare un nuovo spazio di scrittura e di visibilità, sottolineando che «[c]ette visibilité commence par une présence d'ordre corporel dans la langue»<sup>163</sup> e, per raggiungerla, il soggetto femminile deve necessariamente «explorer

<sup>157</sup> «La postmodernità è proprio quest'altro sguardo, quest'altro punto di vista che opera per addizione piuttosto che per sottrazione o discriminazione». Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Remue-ménage, 1989, p. 11.

<sup>158</sup> «questo percorso dell'intimo, questo ritorno al lirismo [...]. Come se la poesia provasse il bisogno di distanziarsi dall'aspetto teorico per avvicinarsi a una trama narrativa, a un appassionato investimento dell'autobiografia. È facendo la loro propria storia che le donne vogliono ritrovare il legame che le unisce alle altre donne». *Ivi*, p. 23.

<sup>159</sup> «Anche il soggetto lirico traduce la sua mancanza d'essere e la distanza che prova rispetto al suo "corpo incatenato" attraverso l'affanno di una voce contenuta troppo a lungo». Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 18.

<sup>160</sup> Anche i numeri parlano: Dupré è infatti autrice di undici raccolte poetiche, ma di soli quattro romanzi; inoltre, è lei stessa a dichiarare di preferire il verso alla prosa: «Je considère que je suis plus poète que prosatrice. La poésie est une façon d'être, une façon de voir le monde» («Mi considero più poetessa che prosatrice. La poesia è un modo di essere, un modo di vedere il mondo»). Intervista inedita rilasciatami il 1° dicembre 2017 a Montréal.

<sup>161</sup> «moderna, indubbiamente moderna».

<sup>162</sup> «quanto a me, mi è divenuto indifferente di non essere moderno/a». La citazione di Barthes è tratta dal suo testo *Délibération*, pubblicato nel 1979 sulla rivista "Tel Quel". Se, per il semiologo francese, questa dichiarazione potrebbe significare, «dans le deuil, dans l'amour, et dans les deux œuvres qui sont suscitées par le deuil et par l'amour, faire la part de l'autre, et refuser ainsi de donner à la liberté ou à la libération le dernier mot du destin humain» («nel lutto, nell'amore, e nelle due opere che sono suscitate dal lutto e dall'amore, fare la parte dell'altro, e quindi rifiutare di dare alla libertà o alla liberazione l'ultima parola del destino umano»). Alain Finkielkraut, «*Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne*», "Rue Descartes", vol. 34, n° 4, 2001, p. 92.), per la poetessa quebecchese rappresenterebbe invece la frustrante confessione della sua difficoltà di conciliare vita familiare e scrittura. È inoltre interessante notare come, in francese, l'aggettivo *moderne* resti invariato nella declinazione di genere, permettendo a Dupré di appropriarsi completamente della citazione barthesiana, mentre, in italiano, si è costretti a scegliere tra il maschile "moderno" e il femminile "moderna".

<sup>163</sup> «Questa visibilità comincia da una presenza di ordine corporeo nella lingua». Louise Dupré, Jaap Lintvelt e Janet M. Paterson, *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, 2002, p. 32.

les mots en les débarrassant de leurs significations patriarcales, [...] retrouver une langue d'avant la langue. C'est-à-dire: une langue-femme, une langue-mère»<sup>164</sup>. Questo avvicinamento tra sfera linguistica e sfera corporea, inteso da Madeleine Gagnon come la rivendicazione del proprio «pouvoir de représentation et de nomination»<sup>165</sup> secondo quanto già annunciato ne “Mon corps dans l'écriture”, viene tradotto da Madeleine Ouellette-Michalska con l'efficace espressione *langue-corps*, letteralmente “lingua-corpo”, nel suo irriverente saggio *L'échappée des discours de l'œil*, dove asserisce: «Pour que les mots cessent de trahir l'histoire, ou de la dénaturer, il faudra réduire la distance qui sépare le texte et le corps. Il faudra inventer la langue-corps, langue fondamentale capable d'adhérer au réel et de le traduire de l'intérieur»<sup>166</sup>. Così, se, «[p]our chaque être vivant, c'est la texture d'un tissu humain que se constitue le premier espace»<sup>167</sup>, le autrici meta-femministe quebecchesi, ponendo la loro corporeità in primo piano, si riappropriano di un nuovo spazio letterario, «turn[ing] their attention away from the national text, exploring the inscription in language in the female body rather than the “pays”, seeking a new language of the feminine in preference to “joual”»<sup>168</sup>.

Come vedremo più avanti, il linguaggio impiegato nei testi dupreani è senz'altro frutto dell'applicazione di questa *langue-corps* al femminile, articolata, per impiegare nuovamente la terminologia scottiana, al contempo da un *corps écrivain*<sup>169</sup> e da un *corps écrit*, un corpo di donna che scrive, racconta, spiega un corpo di donna, e che è dunque capace di parafrasarne il singolare e specifico vissuto, le difficoltà, le violenze subite e le indomite speranze: dalla poesia alla prosa, Louise Dupré ci consegna infatti un vero e proprio *corpus* del corpo.

<sup>164</sup> «far esplodere le parole spogliandole dei significati patriarcali, [...] ritrovare una lingua prima della lingua. E cioè: una lingua-donna, una lingua-madre». *Ivi*, p. 22.

<sup>165</sup> «potere di rappresentazione e di nominazione». Madeleine Gagnon, “Mon corps dans l'écriture”, in *Autobiographie I. Fictions*, Montréal, VLB, [1977] 1982, p. 145.

<sup>166</sup> «Affinché le parole cessino di tradire la storia, o di snaturarla, bisognerà ridurre la distanza che separa il testo e il corpo. Bisognerà inventare la lingua-corpo, lingua fondamentale capace di aderire al reale e di tradurre l'interno». Ouellette-Michalska *L'échappée des discours de l'œil*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>167</sup> «Per ogni essere vivente, è nella struttura del tessuto umano che si costituisce il primo spazio». Madeleine Ouellette-Michalska, “L'espace comme lieu d'altérité”, in *L'écrivain et l'espace*, Montréal, L'Hexagone, 1985, p. 53.

<sup>168</sup> «spostando la loro attenzione dal testo nazionale, esplorando l'iscrizione nel linguaggio nel corpo della donna invece che nel “pays”, cercando un nuovo linguaggio del femminile al posto del “joual”». Mary Jean Green, *Women and Narrative Identity: Rewriting the Quebec National Text*, Montréal, Mc Gill/Queens UP, 2001, p. 106.

<sup>169</sup> Come si evince, appunto, dal titolo del suo saggio *Le corps écrivain*, *op. cit.*

## La rappresentazione del corpo della donna nella letteratura meta-femminista quebecchese: qualche esempio emblematico<sup>170</sup>

Gli esempi di questa carnalizzazione testuale nella produzione letteraria meta-femminista quebecchese non sono certamente difficili da individuare: secondo Andrea Oberhuber, in effetti,

la tendance chez les auteures de la dite troisième vague du féminisme [...] est à la “sémiotisation” du corps féminin, des modalités de lui conférer le rôle principal dans l'intrigue, et de son impact (thématique et scripturaire) sur la structure du récit, en un mot à la théâtralisation poussée parfois à l'*extimité* pour donner forme à la plus intime subjectivité.<sup>171</sup>

Il corpo della donna, sofferente, maltrattato e odiato, è senz'altro esplorato nelle opere di Nelly Arcan, dove, se da un lato la sua scrittura violenta e la predilezione per il genere ibrido del *récit autofictionnel* (*Putain*, 2001; *Folle*, 2004), a metà strada tra l'autobiografia e il romanzo, sembra in qualche modo preannunciarne la sua tragica morte<sup>172</sup>, dall'altro la lettrice e il lettore sono spesso posti di fronte a personaggi femminili ossessionati dal loro aspetto fisico – è il caso, soprattutto, di Julie e Rose, le protagoniste di *À ciel ouvert* (2007) –, benché dall'animo fragile e dal «cœur manquant»<sup>173</sup>.

Il binomio corpo-mente è quindi approfondito in *Borderline* (2000) di Marie-Sissi Labrèche, il cui *io* narrante, alter-ego dell'autrice, soffre di disturbi psichici, tanto da affermare: «C'est Hiroshima en permanence dans ma tête... Je suis mon pire drame»<sup>174</sup>, mentre la tematica familiare, senz'altro ricorrente nella scrittura femminile di ogni epoca e ora raccontata ponendo in evidenza il «rapport spéculaire entre la narratrice et son corps»<sup>175</sup>, è centrale ne *L'ingratitude* (1995) di Ying Chen, nel quale l'idillio dell'amore materno lascia il posto a un'insana relazione simbiotica tra madre e figlia, in cui la prima rivendica violentemente il possesso sull'esistenza della seconda: «Tu ne peux pas m'échapper, c'est moi qui t'ai formée, ton corps et ton esprit, avec ma chair et mon sang – tu es à moi, entièrement à moi»<sup>176</sup>. Alla figura materna e alla sua complessa dimensione fisica si

---

<sup>170</sup> Lunghi da ogni ambizione di assoluta esaustività e completezza, la lista delle autrici e delle opere riportate in questo paragrafo si limita a proporre un rapido *excursus* in merito al *topos* del corpo in alcuni testi rappresentativi del meta-femminismo quebecchese.

<sup>171</sup> «la tendenza delle autrici della terza ondata del femminismo [...] è indirizzata alla “semiotizzazione” del corpo femminile, delle modalità di conferirgli il ruolo principale nell'intreccio, e del suo impatto (tematico e scritturale) sulla struttura del racconto, in una parola alla teatralizzazione spinta talvolta all'*extimité* per dare forma alla soggettività più intima.». Oberhuber, “Corps expérience, corps limite dans l'écriture des femmes aujourd'hui”, *art. cit.*, p. 81. Corsivo di Oberhuber.

<sup>172</sup> Il 24 settembre 2009 Nelly Arcan viene infatti ritrovata senza vita nel suo appartamento di Montréal, dopo essersi suicidata impiccandosi.

<sup>173</sup> «cuore mancante». Nelly Arcan, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007, p. 17.

<sup>174</sup> «C'è perennemente Hiroshima nella mia testa... Sono il mio peggior dramma». Marie-Sissi Labrèche, *Borderline*, Montréal, Boréal, [2000] 2003, p. 45.

<sup>175</sup> «rapporto speculare tra la narratrice e il suo corpo». Oberhuber, “Corps expérience, corps limite dans l'écriture des femmes aujourd'hui”, *art. cit.*, p. 84.

<sup>176</sup> «Tu non puoi sfuggirmi, sono io che ti ho formata, il tuo corpo e il tuo spirito, con la mia carne e il mio sangue – tu sei mia, tutta mia». Ying Chen, *L'ingratitude*, Montréal, Babel, [1995] 1999, p. 19.

interessano anche Suzanne Jacob (*L'obéissance*, 1991; *Rouge mère et fils*, 2002; *Fugueuses*, 2005) ed Élise Turcotte (*Le bruit des choses vivantes*, 1991; *La maison étrangère*, 2002): in particolare, per quest'ultima, la famiglia, vissuta come crocevia ideale tra memoria individuale e memoria collettiva, riveste un ruolo essenziale, sicché il corpo dei vari personaggi funge da lucida testimonianza del susseguirsi inesorabile delle generazioni, nel vano tentativo di opporsi allo «scandale de vieillir et d'être une femme»<sup>177</sup>.

Il sesso, naturalmente, è uno dei *leitmotiv* fondanti della scrittura meta-femminista e della sua rappresentazione del corpo, femminile e non, tematica già di per sé audace spesso rafforzata da un'autoreferenzialità esplicita:

Les narratrices de *La fête du désir* de Madeleine Ouellette-Michalska, d'*Hommes* de Carole Massé, d'*Un cœur qui craque* d'Anne Dandurand, de ...*Et me voici toute nue devant vous* de Marie Dumais et d'*Un homme est une valse* de Pauline Harvey sont toutes, parmi d'autres activités, des écrivaines qui s'autoreprésentent autant en situation d'écriture qu'en situation érotique.<sup>178</sup>

Infine, al piacere e al desiderio sessuale si contrappone, in altri casi, l'orrore della violenza, per mezzo della quale il corpo femminile è crudelmente profanato e annientato: è il caso di *Fous de Bassan* (1982) di Anne Hébert, de *Le vent majeur* (1996) di Madeleine Gagnon e di *Soudain le Minotaure* (2002) di Marie Hélène Poitras.

### **Il corpo femminile nella letteratura femminista *anétiquttée* africana<sup>179</sup>**

Come è emerso nelle pagine dedicate al raffronto diacronico sulla nascita e sullo sviluppo della letteratura femminile in Québec e in Senegal, mentre per le scrittrici quebecchesi e, in particolar modo, per quelle attive durante la terza ondata femminista, la rappresentazione del loro corpo “altro”, “diverso” rispetto a quello maschile, è concepita come un'arma di rivendicazione socio-politica inserita in una dinamica di lotta contro le disuguaglianze di genere, per le loro consorelle africane la comparsa della dimensione fisica della donna in romanzi, poesie e testi di varia natura a partire dagli anni Ottanta del XX secolo assume un significato ancora più rivoluzionario, sancendone, di fatto, la definitiva e consistente presa di parola letteraria e il concreto intervento nel variegato panorama

---

<sup>177</sup> «scandalo di invecchiare e di essere una donna». Élise Turcotte, *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002, p. 11.

<sup>178</sup> «Le narratrici de *La fête du désir* di Madeleine Ouellette-Michalska, di *Hommes* di Carole Massé, di *Un cœur qui craque* di Anne Dandurand, di ...*Et me voici toute nue devant vous* di Marie Dumais e di *Un homme est une valse* di Pauline Harvey sono tutte, tra le altre cose, delle scrittrici che si autorappresentano al contempo nella situazione di scrittura che in quella erotica.». Élise Salaün, *Oser Éros*, Québec, Nota bene, 2010, p. 264.

<sup>179</sup> Riprendendo la definizione di Kadiobra-Kassi, con l'espressione “letteratura femminista *anétiquttée* africana” mi riferisco alla produzione letteraria portata avanti, a partire dagli anni Ottanta, dalle autrici originarie dei Paesi dell'Africa subsahariana che si esprimono in lingua francese e che, come suggerisce il termine *anétiquttée* – letteralmente “senza etichetta” – non rivendicano esplicitamente la loro partecipazione diretta al femminismo. Cf. Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 194.



artistico e intellettuale del continente. Com'è ovvio, tuttavia, la rappresentazione della corporeità della donna ha subito consistenti cambiamenti nel corso del tempo, mutando progressivamente di pari passo al graduale processo di de-colonizzazione vissuto dal Senegal e dagli altri Paesi accomunati dal marchio dell'occupazione francese.

### **Mutazioni di corpi di donna nella letteratura dell'Africa subsahariana francofona**

In origine, come ci ricorda amaramente Jacques Chevrier, la letteratura coloniale prodotta dai conquistatori europei ritraeva i popoli conquistati descrivendoli per mezzo di «termes empruntés au langage zoologique – emplois de l'adjectif “simiesque” ou métaphores zoomorphes»<sup>180</sup>, puntando quindi a un'orripilante disumanizzazione del/la colonizzato/a per opera del «regard corrosif du Blanc dont le point de vue unilatéral exer[çait] un véritable impérialisme»<sup>181</sup>. Le immagini della donna africana veicolate durante l'impresa coloniale occidentale si appoggiano dunque a stereotipi razzisti che mirano a svalORIZZARE la cultura dei territori conquistati, giacché, come sottolineano Gilles Boëtsch ed Eric Savarese, «la femme exotique a toujours été l'un des thèmes importants de l'ethnologie et même de l'anthropologie qui en faisait le stade le plus bas de la diversité humaine, celle qui était toujours réduite, dans les regards des Occidentaux, à l'état de marchandise»<sup>182</sup>.

Verso la fine del decennio 1930, con l'avvento del movimento della *négritude* inaugurato da Césaire, il paradigma della bellezza della donna nera viene tuttavia completamente ribaltato: già Damas, con il titolo della sua celebre raccolta poetica *Pigments* (1937), fa riferimento alla rivalutazione del colore della pelle, mentre Senghor, in componimenti come “Femme noire” o “Élégie pour la reine de Saba”, contenuti rispettivamente nei suoi *Chants d'ombre* (1945) e nelle sue *Élégies*

---

<sup>180</sup> «termini presi in prestito dal linguaggio zoologico – uso dell'aggettivo “scimmiesco” o metafore zoomorfe». Jacques Chevrier, *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 17.

<sup>181</sup> «sguardo corrosivo del Bianco il cui punto di vista unilaterale esercita[va] un autentico imperialismo». *Ibidem*.

<sup>182</sup> «la donna esotica è sempre stata uno dei temi più importanti dell'etnologia e anche dell'antropologia, che ne faceva lo stadio più basso della diversità umana, colei che era sempre ridotta, allo sguardo degli occidentali, allo stato di mercanzia». Gilles Boëtsch ed Eric Savarese, *Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion*, “Cahiers d'études africaines”, vol. 39, n° 153, pp. 124-125. Per comprendere questa svalORIZZAZIONE e al contempo spettacolarizzazione del corpo femminile africano a opera dei coloni europei tra XVIII et XIX secolo, risulta emblematica la drammatica e sconvolgente storia di Saartjie “Sarah” Baartman (Provincia del Capo Orientale, 1789-Paris, 29 dicembre 1815). Nata nell'odierno Sudafrica e rimasta orfana in tenera età, la ragazza fu portata con l'inganno in Inghilterra ed esibita come fenomeno da baraccone, intrattenendo gli spettatori esponendo le sue enormi natiche: i glutei di Saartjie erano infatti steatopigei, caratteristica comune e genetica di certe popolazioni africane, ma all'epoca del tutto sconosciuta agli europei. Fu soprannominata “Venere ottentotta” per le sue grandi labbra vaginali, tratto appunto noto come “grembiule ottentotto”. La donna era costretta a mostrare il suo corpo seminudo a quattro zampe, in maniera animalesca, rinchiusa in una gabbia. Nonostante l'abolizione della schiavitù, fu venduta a un domatore di animali, che continuò a lucrare sul suo aspetto insolito tramite spettacoli di vario genere. Scoperta poi dai naturalisti francesi, fu visitata, ritratta ed esaminata al Jardin du Roi. Dopo la sua morte, il suo scheletro, il suo cervello e i suoi genitali vennero esposti al Musée de l'Homme di Parigi, protraendo ancora lo scempio della spettacolarizzazione di quel corpo ormai senza vita. Nel 1994, il presidente Nelson Mandela chiese ufficialmente alla Francia la restituzione dei resti, che fu accordata solamente nel 2002, più di 200 anni dopo la nascita di Saartjie. Cf. Itumeleng Daniel Mothoagae, *Reclaiming our Black Bodies: Reflections on a Portrait of Sarah (Saartjie) Baartman and the Destruction of Black Bodies by the State*, “Acta Theologica”, vol. 36, n° 24, 2016, pp. 62-83.

*Majeures* (1978), si fa cantore dello splendore della donna nera, sublimandola e venerandone la perfezione mistica e irraggiungibile<sup>183</sup>. Seguendo l'esempio senghoriano, altri scrittori della sua generazione – quali, ad esempio, Cheick Hamidou Kane con il personaggio della Grande Royale ne *L'aventure ambiguë* (1961) e Tierno Monémbo ne *Les écailles du ciel* (1986) – introducono, nelle loro opere, ritratti femminili spesso associati alla bellezza eterea della natura, facendone l'allegoria della loro terra materna, l'Africa. In altri casi, invece, il rapporto simbiotico tra la figura femminile e il destino del continente rivela un'aspra denuncia politica: «[I]es auteurs se servent du corps féminin pour exprimer l'échec des États africains post-coloniaux incapables d'assurer le bien-être de leurs fils. La tragédie des personnages féminins traduit la tragédie du continent»<sup>184</sup>, come avviene nei romanzi *Le devoir de violence* del maliano Yambo Ouologuem e *Les soleils des Indépendances* dell'ivoriano Ahmadou Kourouma, entrambi pubblicati nel 1968.

### **Verso una nuova «chair linguistique»<sup>185</sup>**

Naturalmente, la svolta decisiva in merito alla rappresentazione della corporeità della donna nella letteratura subsahariana si deve al tardivo ma determinante intervento della voce femminile in ambito sociale e letterario, che corrisponde, in termini temporali, al periodo delle indipendenze:

Dans l'histoire littéraire du continent africain, la prise de parole par les écrivaines marque la fin du temps où la femme se laissait chanter par l'homme. [...] L'écriture féminine francophone apparaît principalement comme une écriture d'êtres blessés dans leur chair ou aux corps emprisonnés par des pratiques traditionnelles ne leur reconnaissant aucune liberté.<sup>186</sup>

La relazione tra corpo e scrittura emerge dunque con insistenza anche nelle opere delle autrici africane – senegalesi e non – cresciute nel contesto postcoloniale: «[f]aisant du corps de la femme un des thèmes favoris, la littérature africaine francophone l'intègre comme objet et sujet du discours, mais informe aussi sur les transformations qu'il subit et sur les types de relations entretenues avec

<sup>183</sup> Per un approfondimento sull'immagine della donna in Senghor, rimando, tra i numerosi contributi esistenti, a: Konan Roger Langui, *La femme senghorienne entre symbolisme et représentation de l'idéal nègre*, "Éthiopiennes", n° 19, 2013, pp. 27-41; Jacqueline Michel, *Léopold Sédar Senghor: le corps de la femme noire ou la géographie magique d'une terre*, "Les Lettres Romanes", vol. 56, n° 3-4, 2002, pp. 259-267; Janice Spleth, *The Arabic Constituents of Africanité: Senghor and the Queen of Sheba*, "Research in African Literatures", vol. 33, n° 4, pp. 60-75.

<sup>184</sup> «Gli autori si servono del corpo femminile per esprimere il fallimento degli Stati africani post-coloniali incapaci di assicurare il benessere dei loro figli. La tragedia dei personaggi femminili traduce la tragedia del continente». Alioune Diaw, *De la célébration à la profanation: le corps féminin dans la littérature africaine francophone*, "Afrique et développement", vol. 43, n° 1, 2018, p. 34.

<sup>185</sup> «carne linguistica». Chantal Chawaf, *La chair linguistique*, "Les Nouvelles littéraires", n° 2534, 1976, p. 18.

<sup>186</sup> «Nella storia letteraria del continente africano, la presa di parola da parte delle scrittrici segna la fine del tempo in cui la donna si lasciava cantare dall'uomo. [...] La scrittura femminile francofona appare principalmente come una scrittura di essere feriti nella loro carne o dai corpi prigionieri delle pratiche tradizionali che non consentono loro quasi nessuna libertà.». Diaw, *De la célébration à la profanation*, art. cit., p. 29.

lui»<sup>187</sup>. Così, se il meta-femminismo quebecchese si intreccia con il concetto di postmodernismo e l'idea, proposta da Ouellette-Michalska, di una *langue-corps*, l'intervento letterario delle femministe *anétiquttées* sembra voler forgiare assiduamente, nello stesso periodo storico, quella che Chantal Chawaf ha definito come *chair linguistique*, espressione che, secondo l'analisi di Fabiana Fianco, ben si presta a «comprendre comment [dans leurs textes] la textualité se fait corps et le corps se “textualise”, en devenant un lieu de potentialité expressive féminine»<sup>188</sup>. Sandra Olivier, ad esempio, capta questo movimento carnale della parola nella produzione della camerunense Calixthe Beyala, sebbene le sue considerazioni possano evidentemente allargarsi al lavoro di Ken Bugul e di diverse scrittrici africane della loro generazione:

Le corps est également un espace textuel dans la mesure où le discours est inscrit dans la chair même. Il s'agit d'inscriptions tégumentaires, c'est-à-dire le discours que le corps social tient au corps biologique. [...] [S]i la femme n'arrive pas à s'exprimer, c'est qu'elle n'a pas réussi totalement à récupérer son corps et qu'elle doit continuer sa quête d'identité. Le corps permet la mise en mots du non-dit et de concepts abstraits tels que la mort, la peur ou le silence. La femme doit s'écrire et mettre en scène un corps à la fois parlé et parlant. Le mot devient alors performatif, le verbe se fait chair et la chair est linguistique.<sup>189</sup>

I corpi messi in scena nei testi delle autrici “senza etichetta” attive nel contesto subsahariano francofono a partire dall'ultimo ventennio del XX secolo rispondono, nella maggior parte dei casi, alla tassonomia individuata da Nathalie Etoke, che è riassumibile in tre categorie: «[l]e corps médiateur, le corps résistant et le corps captif/otage»<sup>190</sup>. Vengono subito alla mente opere come *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) di Calixthe Beyala, *La petite poule* (2000) di Mariama Barry o *La mémoire amputée* (2004) di Werewere Liking, oltre, naturalmente, ai testi buguliani. Per Etoke, infatti,

le corps féminin devient un terrain discursif sur lequel différents discours sur les pratiques sociales, les croyances et le libre-arbitre se confondent. Le corps féminin est loin d'être une entité

<sup>187</sup> «Facendo del corpo della donna uno dei suoi temi preferiti, la letteratura africana francofona lo integra come oggetto e soggetto del discorso, ma ci informa anche sulle trasformazioni che esso subisce e sui tipi di relazione da esso intrattenute». *Ivi*, p. 22.

<sup>188</sup> «comprendere come [nei loro testi] le testualità si fa corpo e il corpo si “testualizza”, divenendo un luogo di potenzialità espressiva femminile». Fabiana Fianco, *La chair linguistique des femmes. Quand le texte se fait corps et sexe*, “Il Tolomeo”, n° 21, 2019, p. 179.

<sup>189</sup> «Il corpo è anche uno spazio testuale nella misura in cui il discorso è inscritto nella carne stessa. Si tratta di iscrizioni tegumentarie, cioè il discorso che il corpo sociale tiene rispetto al corpo biologico. [...] [S]e la donna non riesce a esprimersi, è perché non è mai riuscita a recuperare totalmente il suo corpo e deve continuare la sua ricerca identitaria. Il corpo permette di trasformare in parole il non-detto e i concetti astratti come la morte, la paura o il silenzio. La donna deve scrivere di se stessa e mettere in scena un corpo al contempo parlato e parlante. La parola diviene allora performativa, il verbo si fa carne e la carna è linguistica.». Sandra Olivier, *Calixthe Beyala: l'é-CRI-ture du corps féminin*, “Africultures”, n° 19, giugno 1999, n. p., online, url: <http://africultures.com/calixthe-beyala-le-cri-ture-du-corps-feminin-881/> (consultato il 26 aprile 2021).

<sup>190</sup> «Il corpo mediatore, il corpo resistente e il corpo catturato/ostaggio». Nathalie Etoke, *Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone: taxonomie, enjeux et défis*, “CODESRIA Bulletin”, n° 3-4, 2006, p. 43.

en soi. C'est un lieu de tension, de contestation et d'affirmation. Le challenge est de lire le corps féminin comme un texte social à déchiffrer dans un contexte postcolonial marqué par la dictature, le néocolonialisme, les problèmes de genre et l'émergence de comportements sexuels naguère interdits et tabous.<sup>191</sup>

In altre parole, l'apparizione del corpo della donna come motivo letterario a partire dal 1980 corrisponde, nel contesto subsahariano di lingua francese, all'affermazione di un inedito e finalmente riconosciuto ruolo di mediazione culturale rivestito dalla nuova figura della donna-scrittrice, la quale, dopo decenni di forzati silenzi, si fa ora portavoce non solo del disagio legato al suo specifico vissuto, ma anche alla difficile realtà del continente: la generazione di autrici *anétiquettées*, tra cui spicca il contributo prezioso di Ken Bugul, ha quindi il merito di aver restituito una nuova e rinvigorita visibilità ai loro *corpi di donna* a lungo ignorati proprio grazie alla coraggiosa stesura del *corpo del testo*, individuando dunque il fulcro creativo ed esistenziale della scrittura nella presenza ed esperienza fisica femminile, dove, come suggerisce Scotto, «il pensiero sempre sorregge tale fisicità, ma la serve e mai l'annulla, semmai carnalizzandosi a sua volta»<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> «il corpo femminile diventa un terreno discorsivo sul quale si confondono diversi discorsi sulle pratiche sociali, le credenze e il libero arbitrio. Il corpo femminile è lungi dall'essere un'entità in sé. È un luogo di tensione, di contestazione e di affermazione. La sfida è di leggere il corpo femminile come un testo sociale da decifrare in un contesto postcoloniale segnato dalla dittatura, dal neocolonialismo, dai problemi di genere e dall'emergenza di comportamenti sessuali un tempo proibiti e tabù.» *Ibidem*.

<sup>192</sup> Scotto, *Le corps écrivant, op. cit.*, p. XII.

**II. IL CORPO SPEZZATO IN  
LOUISE DUPRÉ: *LA PEAU  
FAMILIÈRE, TOUT COMME ELLE E  
L'ALBUM MULTICOLORE***

## 1. Louise Dupré: una vita per e con la letteratura

Nel corso della sua polimorfa e ricchissima carriera, Louise Dupré ha vissuto – e continua vivacemente a vivere – il mondo delle lettere in ogni sua forma e in ogni suo aspetto, prima come studentessa diligente e appassionata, poi come insegnante nella scuola pubblica e professoressa all'università, quindi come poetessa, romanziera, saggista, traduttrice.

Una linea quasi impercettibile separa la sua vita privata da quella letteraria, come si evince dalla ricorrenza, nei suoi testi, di una scrittura che tende spesso verso l'autobiografia, la quale ripropone, sempre spontaneamente, la medesima *palette* tematica: se la figura femminile appare quindi come il suo (s)oggetto testuale privilegiato, la sua rappresentazione del corpo della donna, visto nelle molteplici sfaccettature di madre, figlia o amante, offre alla lettrice e al lettore spunti di analisi e riflessione sempre nuovi e stimolanti. Dupré ci fa dunque dono di pagine assai significative, le quali ben dimostrano che, per lei, la letteratura non è un lavoro, bensì “quello che vuole fare da grande”<sup>193</sup>.

### La donna e l'autrice

Louise Dupré nasce a Sherbrooke, in Canada, nell'estremo sud della provincia del Québec, il 9 luglio 1949. È la figlia maggiore di una famiglia modesta: il padre è operaio, ma è dalla madre e dai nonni materni che le viene trasmesso fin da bambina l'amore per l'arte e per la lettura. La sua bisnonna, infatti, è pianista, mentre il nonno, che ha appreso il mestiere di sarto a New York, manifesta atteggiamenti alquanto avanguardisti per quell'epoca di *Grande Noirceur*, come leggere i libri sottoposti a censura dal governo Duplessis o professare apertamente il suo ateismo<sup>194</sup>.

Dopo aver conseguito la laurea triennale e magistrale in Lettere all'Université de Sherbrooke, Dupré si trasferisce a Thetford Mines, città mineraria segnata dallo storico sciopero del 1949, dove insegna al *cégep*<sup>195</sup>. Nel 1975, in occasione della Giornata internazionale della donna, il comitato

---

<sup>193</sup> Questa bella ed efficace espressione mi è stata suggerita dalla Prof.ssa Renata Londero, mia docente di Letteratura spagnola all'Università degli Studi di Udine, la quale un giorno, a lezione, disse alla classe: «La letteratura non è un lavoro: la letteratura è “quello che voglio fare da grande”».

<sup>194</sup> Come racconta la stessa Dupré in occasione di un'intervista per la rivista letteraria “Voix et Images”: «Je suis l'aînée d'une famille modeste: mon père était ouvrier. Ma mère cependant vient d'une famille cultivée et très avant-gardiste: sa grand-mère était pianiste, son père est allé étudier le métier de tailleur à New York, il lisait des livres à l'Index, il était athée, ce qui était un scandale à l'époque. Mon goût de la littérature me vient donc de ma famille maternelle.» («Sono la figlia maggiore di una famiglia modesta: mio padre era operaio. Mia madre, tuttavia, viene da una famiglia colta e molto avanguardista: sua nonna era pianista, suo padre era andato a studiare il mestiere di sarto a New York, leggeva i libri messi all'*Index*, era ateo, cose che, per l'epoca, erano degne di scandalo. Il mio gusto per la letteratura mi è stato dunque trasmesso dalla mia famiglia materna.»). Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., p. 11.

<sup>195</sup> Acronimo di *Collège d'Enseignement Général et Professionnel*, il *cégep* è un istituto di insegnamento collegiale pubblico finalizzato alla formazione pre-universitaria. Fu fondato in Québec sotto il governo Lesage alla fine degli anni Sessanta dalla *Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province du Québec*, meglio conosciuta come *Commission Parent*, dal nome del suo presidente Alphonse-Marie Parent.

della condizione femminile della città commissiona a un gruppo di intellettuali interessate di teatro e letteratura la messa in scena di uno spettacolo teatrale: tra di esse, spicca il contributo della giovane ed entusiasta professoressa, che, se fino ad allora si era dedicata alla scrittura per semplice e pura passione, decide, grazie a quella fortunata coincidenza, di fare della sua innata attrazione per il mondo letterario il suo nuovo mestiere. La *pièce* *Si Cendrillon pouvait mourir!*, risultato di una creazione collettiva poi pubblicata dalle Éditions du Remue-ménage, segna così l'inizio della sua carriera di scrittrice, la quale è evidentemente figlia della ricca ed effervescente produzione letteraria femminista canadese dell'epoca.

A partire da quel momento, Dupré dedica le sue opere all'esplorazione della soggettività della donna, facendo di questa prospettiva intimista il nucleo di una nuova «critique-femme»<sup>196</sup>. Poetessa, romanziera, saggista, docente al *Département d'études littéraires dell'Université du Québec à Montréal* e membro dell'*Académie des Lettres du Québec* e della *Société royale du Canada*, l'autrice si è dedicata ai generi letterari più svariati, pubblicando undici raccolte di poesie, quattro romanzi, due *pièces* teatrali, una raccolta di racconti, tre saggi, oltre alle antologie, la direzione di dossier, le traduzioni, le collaborazioni ibride con pittori e artisti<sup>197</sup> e il numero considerevole di articoli e contributi apparsi in riviste e giornali<sup>198</sup>. Il suo lavoro, in tutta la sua varietà, si nutre del meta-femminismo quebecchese e di quella nuova letteratura al femminile che indaga l'intimità femminile e le sue svariate sfumature, tematiche accantonate e poco esplorate da autori, autrici, lettori e lettrici fino agli anni Ottanta.

La produzione di Dupré partecipa attivamente a questa terza ondata e ne segue dunque le tendenze letterarie: le sue poesie, come i suoi saggi, i suoi racconti e le sue *pièces*, mettono infatti a nudo il soggetto-donna e ne raccontano le molteplici sfaccettature, come appare evidente dal tema ricorrente della memoria, del desiderio, del dolore e, naturalmente, del corpo. Un ruolo preponderante è giocato senza dubbio dalla presenza – sempre spontanea e mai artificiosa – dell'atmosfera ordinaria e quotidiana che fa da sfondo ai suoi testi e che la scrittrice propone attraverso declinazioni tematiche e forme diverse, ma sempre seguendo lo stesso itinerario femminile e meta-femminista.

---

<sup>196</sup> O *critique féminine* o *critique féministe*: come sottolinea la stessa Dupré, «[l]a nuance [...] révèle des différences dans l'attitude, l'engagement politique, voire l'approche méthodologique à la base des études» («[l]a sfumatura [...] rivela delle differenze nell'atteggiamento, nell'impegno politico, ossia nell'approccio metodologico che sta alla base degli studi»). Louise Dupré, *Quelques notes sur la critique-femme*, art. cit., p. 152.

<sup>197</sup> Dupré ha collaborato alla creazione di diversi *livres d'artiste*, tra i quali segnalo i seguenti: *Renoncement*, un testo poetico accompagnato da sei pitture originali di Jean-Luc Herman (Paris, Jean-Luc Herman, 1995); *Parfois les astres*, concepito in sinergia con Denise Desautels e Jacques Fournier (Montréal, Roselin, 2000); *Le noir, la lumière*, testo poetico accompagnato dagli acquerelli originali di Chan Ky-Yut realizzato in tre esemplari unici, auto-finanziati dall'artista (Ottawa, 2002).

<sup>198</sup> In questa sede, mi concentrerò sulle opere di Dupré incentrate sulla figura femminile e sul *leitmotiv* del corpo. Per una bibliografia completa della produzione letteraria dupreana in tutti i suoi generi (aggiornata al 2009), rimando al prezioso contributo di Mélanie Beauchemin e Nathalie Watteyne, *Bibliographie de Louise Dupré*, "Voix et Images", vol. 34, n° 2, 2009, pp. 97-118.

## Un itinerario femminile e meta-femminista<sup>199</sup>

Dalla poesia alla prosa, Louise Dupré pone l'*io* femminile al centro dell'atto creativo: in tutta la sua vasta e variegata produzione letteraria, l'autrice iscrive il soggetto-donna tra i confini del mondo reale, rendendolo protagonista di situazioni concrete e quotidiane e aderendo dunque al pensiero meta-femminista. «*Small is beautiful*»<sup>200</sup> diventa così il suo motto intellettuale, nonché *fil rouge* del suo percorso di scrittrice.

### La poesia o la scrittura delle piccole cose

Sebbene Dupré si dedichi ai generi letterari più svariati, appare altresì evidente che uno fra tutti sia il suo preferito: la poesia. D'altronde, è lei stessa a dichiararlo apertamente:

Je considère que je suis plus poète que prosatrice. La poésie est une façon d'être, une façon de voir le monde. Quand j'écris un récit, un roman ou une nouvelle, je les vois à partir de mes yeux de poète, au sens où ce n'est pas l'histoire qui prime, mais les petits détails, la réflexion et l'écriture. J'essaie de faire émerger des impressions, des sensations, des émotions parfois indéfinissables. Je veux faire surgir de ma mémoire ce qui résiste à la conscience, ce que j'ai oublié.<sup>201</sup>

Il verso dupreano si serve di un'attenta ricerca formale di carattere metrico-stilistico per dar voce a un lirismo prettamente al femminile, dove la dimensione intimista di stampo meta-femminista, sempre filtrata dal suo sguardo di donna, si apre verso l'Altro e il mondo. La parola come frammento poetico ed emotivo, i contrasti tra gioia e dolore, i numerosi e variegati ritratti di donne di tutte le età, epoche ed estrazione sociale sono i tratti fondamentali di un verseggiare che intacca e contamina, come vedremo nelle pagine a venire, anche la sua prosa.

Il suo primo approccio al verso avviene con *La peau familière* (1983), che le vale il "Prix Alfred-Desrochers" nel 1984: all'epoca, Dupré ha trentaquattro anni – «je suis une femme de trente ans déjà avec une ride au coin de la bouche»<sup>202</sup> (*PF*, 51), scrive infatti nella terza sezione dell'opera – e, consapevole dell'avvento e della diffusione delle nuove scritture della terza ondata femminista,

---

<sup>199</sup> In questo paragrafo, benché dedicato a una presentazione generale della produzione letteraria dell'autrice, non verranno approfondite le tre opere *La peau familière*, *Tout comme elle* e *L'album multicolore*, che saranno invece analizzate dettagliatamente nel capitolo successivo.

<sup>200</sup> «*Il piccolo è bello*». Dupré, *Quelques notes sur la critique-femme*, art. cit., p. 150. Corsivi di Dupré.

<sup>201</sup> «Mi considero più poetessa che prosatrice. La poesia è un modo di essere, un modo di vedere il mondo. Quando scrivo un racconto o un romanzo, li vedo a partire dai miei occhi di poetessa, nel senso che non è la storia a prevalere, ma i piccoli dettagli, la riflessione e la scrittura. Cerco di far emergere delle impressioni, delle sensazioni, delle emozioni a volte indefinibili. Voglio far affiorare dalla mia memoria ciò che resiste alla coscienza, ciò che ho dimenticato.». Tratto dall'intervista inedita che mi è stata gentilmente concessa dall'autrice durante un mio soggiorno di studio in Québec e che si è tenuta a Montréal il 1° dicembre 2017.

<sup>202</sup> «sono una donna di trent'anni di già con una ruga all'angolo della bocca».



allora in piena effervescenza, decide di coniugare *io* lirico e *io* femminile attraverso un genere breve e frammentato. Alla dimensione familiare si affianca la tematica del desiderio, che, nelle ultime due sezioni, “Programme double” e “Sargasso Sea”, rivela una scrittura erotica e sensuale, poi sviluppata in maniera ancora più esplicita e audace nella breve ma intensa raccolta *Où*, pubblicata l’anno seguente.

Finalista del “Prix du Gouverneur général” nel 1986 e del “Grand Prix du Festival International de poésie de Trois-Rivières” nel 1987, *Chambres* (1986) dona quindi voce a *elle*, personaggio femminile dai contorni sfumati che si confronta con il suo amante, con suo padre e con se stesso. Il gioco sulla polisemia del termine *chambre*, cioè “camera”, permette alla lettrice e al lettore di aggrapparsi a molteplici interpretazioni: camera da letto, camera mortuaria, camera oscura... Questa ambiguità, secondo André Marquis, «retrace une histoire d’amour, exempte de violence et de rage, qui s’affranchit du silence et de la nostalgie»<sup>203</sup>, inscrivendosi, ancora una volta, in una dimensione quotidiana e ordinaria in fuga dalle ferite del passato.

«*Quand on a une langue on peut aller à Rome*» (1986), quarta raccolta poetica di Dupré, è invece il risultato di una collaborazione con il poeta Normand de Bellefeuille, all’epoca compagno dell’autrice. Se, nelle quattro paia di “Lettres”, le due voci sono ben distinte dalla firma delle loro iniziali, nelle tre sezioni “Hypothèses”, “La dernière image” e “Musique! Musique!”, esse si sovrappongono e con-fondono, rendendone impossibile la netta distinzione. L’opera, organizzata sul modello dello scambio epistolare, nasce a partire da un viaggio di Bellefeuille a Roma e, *in primis*, affronta il tema della lingua. Il titolo, che è una citazione, è tratto da un aneddoto singolare: «Tu te souviens de cette réponse d’une analphabète à Marguerite Duras qui lui demandait, en entrevue, s’il lui était difficile de vivre à Paris, de s’y déplacer?»<sup>204</sup>. Il messaggio lanciato dai due scrittori è chiaro: il linguaggio e la comunicazione possono tutto, perfino condurci a Roma, a Babele, a Babilonia, luoghi mitici e leggendari che gli autori non esitano a evocare a più riprese tramite un verso dall’andamento prosastico. L’*io* lirico dupreano, che qui dialoga col suo interlocutore, non abbandona però i suoi *leitmotiv* preferiti: «*chaleur, mémoire, fenêtre* et, bien sûr, *folie*»<sup>205</sup> restano i motivi essenziali del suo verseggiare dai toni intimistici.

Nelle pagine di *Bonheur* (1988), finalista anch’esso del “Prix du Gouverneur général” nel 1988, Dupré si allontana invece dai dolori di ieri per abbracciare un futuro che promette una gioia

---

<sup>203</sup> «traccia una storia d’amore, esente da violenza e rabbia, che si libera del silenzio e della nostalgia». André Marquis, *La répétition de l’intime*, “Lettres québécoises”, n° 45, 1987, p. 45.

<sup>204</sup> «Ti ricordi di quella risposta di un’analfabeta a Marguerite Duras che le chiese, in un’intervista, se le fosse difficile vivere e spostarsi a Parigi?». Louise Dupré e Normand de Bellefeuille, «*Quand on a une langue on peut aller à Rome*», Montréal, Nouvelle Barre du Jour, 1986, p. 25.

<sup>205</sup> «*calore, memoria, finestra* e, naturalmente, *folia*», da intendersi come il calore umano, la dimensione familiare, la finestra immaginaria sempre spalancata sull’Altro e sul mondo e le piccole anomalie della vita quotidiana. *Ivi*, p. 44. Corsivi di Dupré e Bellefeuille.

apparente ed effimera, regalando poi a lettrice e lettore «la paix qui vient lorsqu'on cesse d'être en lutte»<sup>206</sup> in *Noir déjà* (1993), insignito del “Grand Prix du festival international de poésie de Trois-Rivières” a pochi mesi dalla sua pubblicazione. Due opere, dunque, non dissimili dal punto di vista tematico e, soprattutto, formale: se le sette sezioni della prima sono caratterizzate dal deciso e ponderato uso della punteggiatura e dal ricorso al verso libero, l'assenza del proprio innamorato e il ricordo struggente della felicità passata sono il fulcro della seconda, la quale, conservando la divisione in sette parti tipicamente dupreana, introduce il ricorso alle “istantanee”, altro tratto esemplare della produzione letteraria dell'autrice<sup>207</sup>.

Il ricorso a una divisione in sette sezioni è presente egualmente in *Tout près* (1998), raccolta che sembra riavvicinarsi alle origini del percorso poetico di Dupré e seguire la prospettiva intimista e familiare dei suoi primi componimenti. Vincitori del “Grand Prix de poésie Radio-Canada” nel 1997, i testi poetici contenuti in *Tout près* sembrano infatti «mesurer le chemin parcouru»<sup>208</sup> attraverso uno studio meticoloso della parola, che diventerà, appropriandosi di uno sguardo al contempo più ottimista e realista, il nucleo stilistico-tematico in *Les mots secrets* (2002). Le poesie senza titolo e in versi liberi di questa ottava raccolta sono indirizzate ai giovani e, attraverso un linguaggio chiaro e limpido, accessibile anche a un pubblico meno maturo, celebrano quella gioia e quella fiducia nel futuro che nascono dalle radici più intime dell'essere umano, da un «sucré / de [l]a chair»<sup>209</sup> ora inarrestabile.

Con *Une écharde sous ton ongle* (2004), finalista del “Grand Prix du Festival international de la poésie de Trois-Rivières” e del “Prix du Gouverneur général” lo stesso anno, l'autrice ritorna invece verso la tematica del dolore, come si evince dal titolo: un dolore che, ancora una volta, appartiene ai piccoli ma acuti fastidi della vita quotidiana, evocati, appunto, dall'immagine di una scheggia sotto l'unghia. La paura è, infine, il sentimento al centro delle sue due ultime raccolte poetiche finora pubblicate: *Plus haut que les flammes* (2010)<sup>210</sup>, finalista del “Grand Prix du livre” nel 2011, e *La main hantée* (2016), che le è ancora una volta valso il “Prix du Gouverneur Général” nel 2017. Nei due testi, Dupré abbraccia una visione universale del male, denunciando gli orrori dei crimini contro

---

<sup>206</sup> «la pace che arriva quando si finisce di lottare». Come si legge sul sito web della casa editrice: Sarah Boutin, #ArchivesNoroit présente «Noir Déjà», n. p., online, url: <http://test.lenoroit.com/wordpress/archivesnoroit-presente-noir-deja/> (consultato il 7 gennaio 2021).

<sup>207</sup> In effetti, mentre in *Noir déjà* tre sezioni su sette sono intitolate rispettivamente “Instantanés I”, “Instantanés II” e “Instantanés III”, “Instantanés” è anche il titolo della seconda parte del romanzo autobiografico *L'album multicolore*, come verrà ampiamente approfondito in seguito. Il termine vuole indicare la natura frammentaria dei contenuti, sempre correlati a immagini vive, reali e concrete espresse dalla forza evocativa della parola.

<sup>208</sup> «misurare il cammino percorso». André Brochu, *De la maturité à l'accomplissement: La trajectoire poétique de Louise Dupré*, “Voix et Images”, vol. 34, n° 2, 2009, p. 37.

<sup>209</sup> «dolce / della [...] carne». Louise Dupré, *Les mots secrets*, Montréal, La Courte Échelle, 2002, p. 9.

<sup>210</sup> *Plus haut que les flammes* è inoltre diventato, nel 2019, un lungometraggio, prodotto dall'*Office national du film du Canada* per la regia di Monique LeBlanc. Cf. online, url: <https://www.onf.ca/film/plus-haut-que-les-flammes/> (consultato il 22 ottobre 2021).

l'umanità e interrogandosi sulla follia della violenza che insanguina il mondo, senza tuttavia mai cadere in un cinismo gratuito, ma seminando un limpido e vibrante messaggio di vita e di speranza.

### **La prosa o la poesia oltre la poesia**

Per quanto concerne la sua produzione letteraria in prosa, che si tratti di saggi, romanzi, racconti o *pièces* teatrali, Dupré continua a interessarsi con fervore e costanza alle problematiche sociali attuali. L'abbandono del verso non preclude tuttavia la ricorrenza a una scrittura preziosa e dall'andamento lirico, dove un'attenta e meticolosa ricerca del ritmo e della parola si coniuga con la doppia prospettiva al contempo femminile e femminista tipicamente dupreana.

Se la Dupré prosatrice racconta l'universo della donna inscrivendolo nell'ordinario ed esaltando le piccole cose della vita di tutti i giorni, ponendosi dunque l'obiettivo di «faire signifier l'insignifiant»<sup>211</sup>, è nei suoi saggi che possiamo trovare l'imbastitura di una voce e una visione critica personali. Un esempio di questo tipo di lavoro, che nasce da una riflessione prettamente teorica sulla condizione della donna, è senza dubbio rappresentato dal volume *La théorie, un dimanche* (1988), risultato della collaborazione con Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Gail Scott e France Théoret. Qui, le sei scrittrici affrontano, attraverso testi di varia natura, diverse questioni legate al complesso contesto del femminismo contemporaneo, quali il ruolo della memoria, l'eredità culturale e la condizione femminile come soggetto-oggetto della scrittura, tematiche poi in parte riprese in *Stratégies du vertige* (1989), che, interessandosi alla generazione femminista degli anni Settanta e al suo carattere essenzialmente militante, offre una rilettura del lavoro di Nicole Brossard, Madeleine Gagnon e France Théoret. In quest'opera, derivata dalla sua tesi di Dottorato, Dupré mette in evidenza come il movimento della scrittura delle tre poetesse sia caratterizzato proprio da un andamento vertiginoso: in Brossard si tratta di una vertigine «lié[e] à une ascension aérienne, mystique»<sup>212</sup>, mentre, in Gagnon, «la sensation vertigineuse est sans cesse ramenée au risque d'une chute dans la profondeur aquatique et, par conséquent, dans la langue pré-maternelle»<sup>213</sup>; infine, in Théoret, «l'effet de vertige [est] dû à l'absence de ponctuation et au rythme de la poésie»<sup>214</sup>, evocando dunque immagini terrestri. Aria, fuoco, acqua e terra: i quattro elementi naturali pre-socratici scaturiscono dalle strutture linguistiche adottate dalle tre autrici prese in esame: «une posture

---

<sup>211</sup> «far significare l'insignificante». È la stessa Dupré a definire in questo modo il suo modo di fare letteratura in un'intervista per la rivista "Voix et Images": Paterson, *Entretien avec Louise Dupré, art. cit.*, p. 15.

<sup>212</sup> «legata a un'ascensione aerea, mistica». Dupré, *Stratégies du vertige, op. cit.*, p. 228.

<sup>213</sup> «la sensazione vertiginosa è incessantemente ricondotta al rischio di una caduta nella profondità acquatica e, di conseguenza, nella lingua pre-materna». *Ibidem*.

<sup>214</sup> «l'effetto di vertigine [è] dovuto all'assenza di punteggiatura e al ritmo della poesia». Agnès Whitfield, *Les écritures au féminin*, "Lettres québécoises", n° 56, 1989-1990, p. 41.

existentielle en découle, un mouvement s'en instaure»<sup>215</sup>, rispettivamente l'ascensione, la discesa e l'avanzamento. Le dinamiche che intercorrono tra spazio e sessualità nella letteratura quebecchese recente sono inoltre il nucleo tematico affrontato nel volume *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation* (2002), nutrita raccolta di testi critici e teorici di svariati autori a cura di Dupré, Jaap Lintvelt e Janet M. Paterson. Come esplicitato nella quarta di copertina, la produzione letteraria del Québec «suit le rythme de l'évolution de la pensée contemporaine pour créer des nouveaux espaces réels et symboliques marqués par la sexuation»<sup>216</sup>, contraddistinguendosi per il suo carattere schietto e audace.

La pulsione creativa dupreana non si limita tuttavia al genere saggistico, ma si nutre anche di quello teatrale: d'altronde, è proprio a teatro e per il teatro che Dupré comincia a scrivere. In effetti, il suo primo approccio alla scrittura avviene nel 1975 con la già citata *pièce Si Cendrillon pouvait mourir!* (1980), frutto di una produzione collettiva concepita per celebrare la Giornata internazionale della donna: questo suo primo lavoro nasce dunque dall'incontro tra quindici donne di tutte le età riunitesi per discutere, confrontarsi e quindi raccontare cosa significhi, nel Québec del 1979, essere donna. Aborto, contraccezione, sessualità e maternità sono solo alcune delle problematiche toccate in questa «série de tableaux montrant les divers aspects de l'univers dans lequel, tôt au tard, toute femme se trouve à prendre place»<sup>217</sup>: la forma di questo mosaico di immagini ed esperienze è infatti quella di uno *show*, di uno spettacolo di varietà dove diversi *sketch* si alternano e propongono altrettante sfaccettature della natura femminile. Anche la drammaturgia di *Tout comme elle* (2006), che vale a Dupré il “Prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre” (stagione 2005-2006, categoria “Montréal”), ha origine da una fortunata collaborazione, seppur ben più ristretta: si tratta del sodalizio umano e artistico stretto con la regista Brigitte Haentjens, con la quale la scrittrice mette in scena una vera e propria «généalogie infinie des filles et des mères»<sup>218</sup> (*TCE*, 9).

È però forse nei suoi racconti e nei suoi romanzi che l'autrice propone a lettrici e lettori l'aspetto più concreto del suo sguardo di donna verso la donna, dando vita a dei personaggi – sia maschili che femminili – che incarnano la sua personale visione femminile e femminista. I testi che compongono *L'été funambule* (2008) sono infatti popolati da madri, figlie, amiche, colleghe, vicine di casa, raccontate da una parola sempre rivolta alle piccole cose del mondo e alla bellezza dell'ordinarietà. Le opposizioni fondamentali tra vita e morte, dolore e amore, speranza e disillusione

<sup>215</sup> «ne deriva una postura esistenziale, dalla quale si instaura un movimento». Joseph Bonenfant, *L'emprise de trois poésies*, “Voix et Images”, vol. 15, n° 2, 1990, p. 283.

<sup>216</sup> «segue il ritmo dell'evoluzione del pensiero contemporaneo per creare dei nuovi spazi reali e simbolici segnati dalla sessualizzazione». Dupré, Lintvelt e Paterson, *Sexuation, espace, écriture*, op. cit., quarta di copertina.

<sup>217</sup> «serie di quadri che mostrano i diversi aspetti dell'universo nel quale, prima o poi, ogni donna deve prendere posto». Louise Dupré, *Si Cendrillon pouvait mourir!*, creazione collettiva, Montréal, Remue-ménage, 1980, p. 5.

<sup>218</sup> «genealogia infinita di figlie e di madri».

sono i cardini narrativi dell'opera: d'altronde, come suggerisce il titolo, la scrittrice definisce la sua scrittura come «une écriture funambule, qui avance sur un fil, en essayant de garder l'équilibre»<sup>219</sup>.

Antitesi e contrasti sono anche al centro dei suoi quattro romanzi: *La memoria* (1996), vincitore del “Prix de la Société des écrivains canadiens” nel 1996; *La Voie lactée* (2001), finalista del “Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec” nel 1997; *L'album multicolore* (2014), ammesso alla finale del “Prix France-Québec” nel 2015; *Théo à jamais* (2020), infine, il suo ultimo lavoro a oggi pubblicato, anch'esso, nel 2021, finalista al “Prix France-Québec”. I primi due testi hanno molto in comune: le loro protagoniste apparentemente fragili di fronte alle ferite inferte dalla vita; l'attaccamento ai loro spazi intimi; l'attenzione alla quotidianità; il difficile ma necessario percorso di tenace rinascita. Se *La memoria*, secondo la definizione di Aurélien Boivin, è un manifesto dell'«art de réapprendre l'amour et la vie»<sup>220</sup>, ne *La Voie lactée* l'autrice racconta il «pèlerinage [...], voyage intérieur»<sup>221</sup> di una donna incapace di trovare il suo posto nel mondo. Il denominatore comune dell'esistenza di Emma e Anna, le due eroine, è la disperata e assidua ricerca di un'utopica relazione amorosa con un uomo che sappia restituire loro la serenità ormai perduta: Sandrina Joseph ne conclude dunque che «[t]outes deux [sont] décidées à durer, à survivre à l'événement, [...] à l'élaboration d'un quotidien et d'un présent habités par les vivants pour réclamer leur place dans le monde»<sup>222</sup>. Lutto, memoria e resilienza restano però anche gli elementi centrali del terzo romanzo di Dupré, *L'album multicolore*, sebbene in questo caso il loro già precario equilibrio diventi ancora più delicato: mentre le due voci femminili dei due testi precedenti appartengono a dei personaggi inventati dalla loro autrice, quest'ultimo abbraccia, invece, il genere autobiografico. Si tratta, infatti, di un'auto-biografia<sup>223</sup>, dove la scrittrice, a partire dalla morte della madre, recupera i ricordi d'infanzia e gli aneddoti familiari, confidando alla lettrice e al lettore non una storia di finzione, bensì una parte importante della propria vita. Infine, nella sua quarta e ultima impresa narrativa, intitolata *Théo à jamais*, la lettrice e il lettore vengono immersi in un «drame sans nom»<sup>224</sup>: Théo, figlio di Béatrice, raggiunge il padre, invitato a una conferenza a Miami, e, inspiegabilmente,

---

<sup>219</sup> «una scrittura funambolica, che avanza su un filo, cercando di mantenere l'equilibrio». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., p. 20. Inoltre, ne *L'album multicolore*, Dupré scriverà di aver «toujours avancé comme une funambule sur le fil de la poésie» («sempre avanzato come una funambola sul filo della poesia») (AM, 236).

<sup>220</sup> «arte di reimparare l'amore e la vita», come recita il titolo stesso dell'articolo di Boivin: Aurélien Boivin, *La memoria ou l'art de réapprendre l'amour et la vie*, “Québec français”, n° 118, 2000, pp. 89-91.

<sup>221</sup> «pellegrinaggio [...], viaggio interiore». Dominique Thibault, [Recensione a Louise Dupré, *La Voie lactée*], “Québec français”, n° 123, 2001, p. 20.

<sup>222</sup> «Tutte e due [sono] decise a durare, a sopravvivere all'avvenimento, [...] all'elaborazione di un quotidiano e di un presente abitati dai viventi per reclamare il loro posto nel mondo». Sandrina Joseph, *Dans les moindres détails: La fiction de Louise Dupré*, “Voix et Images”, vol. 34, n° 2, 2009, p. 85.

<sup>223</sup> Poiché, come avrò modo di approfondire più avanti, si tratta, in parte, della sua autobiografia e, al contempo, della biografia della madre scomparsa.

<sup>224</sup> «dramma senza nome». Anne-Frédérique Hébert-Dolbec, *Louise Dupré, sonder la détresse*, “Le Devoir”, 1° febbraio 2020, n. p., online, url: <https://www.ledevoir.com/lire/571886/fiction-quebecoise-louise-dupre-sonder-la-detresse> (consultato il 3 aprile 2020).

proprio durante la sua presentazione al convegno, gli spara, prima di essere colpito a sua volta da un poliziotto. Lo straziante dolore della donna permetterà alla penna dupreana, ben lungi dal cadere in un cinismo scontato, di «explor[e] le doute, la culpabilité, l'incompréhension intolérable de ceux qui sont touchés par le drame; mais aussi leur résistance, la force incommensurable dans laquelle ils puisent pour se relever et se rattacher à l'existence»<sup>225</sup>.

## Louise Dupré e la scrittura del corpo femminile

Come accademica, scrittrice e studiosa attiva nel campo delle *humanities*, Dupré ha contribuito ampiamente al dibattito in seno alla critica femminista<sup>226</sup>, con la quale ha nutrito e continua a nutrire la sua ampia e variegata produzione letteraria. Perfettamente in linea con gli ideali della letteratura meta-femminista quebecchese e i motivi della corrente postmoderna, essa si riconosce come convinta (f)autrice di questa ricerca testuale rivolta alla fisicità della donna, a cui la sua scrittura, seppur molto eterogenea da un punto di vista formale e contenutistico, appare sempre strettamente legata.

È forse tuttavia nelle tre opere scelte come *corpus* di questa tesi dottorale – la raccolta poetica *La peau familière*, la *pièce* teatrale *Tout comme elle* e il romanzo autobiografico *L'album multicolore* – che la penna dupreana sa restituirci, come mai altrove, tutta la bellezza, la potenza e la fragilità del corpo femminile, un corpo sempre inesorabilmente spezzato.

### Il *corpus* del corpo

Il *topos* della corporeità (femminile e non) è, a conti fatti, motivo fondante dell'intera produzione letteraria dupreana: le ineluttabili tracce di questa «disseminazione corporea»<sup>227</sup> presente nelle sue opere ci portano in effetti a considerare Dupré come autrice, dalla poesia alla prosa, di un ricchissima e variegata scrittura del corpo: per Anne-Marie Jézéquel, si tratta di una «[m]anifestation de l'inscription du sujet dans l'espace en tant que femme, dans une dialectique prégnante des sphères du dehors et du dedans, [où] l'espace du corps, des gestes, du toucher, de la peau comme agent conducteur, servent de métaphore puissante entre texte et acte de lecture»<sup>228</sup>. È d'altronde proprio la

---

<sup>225</sup> «explora[re] il dubbio, la colpa, l'intollerabile incomprensione di coloro che sono toccati dal dramma; ma anche la loro resistenza, la forza incommensurabile alla quale attingono per rialzarsi e riattaccarsi all'esistenza». *Ibidem*.

<sup>226</sup> Ricordiamo alcuni tra i suoi interventi più significativi sull'argomento: Louise Dupré, «La critique au féminin: réalité et utopie», in Claudin Potvin e Janice Williamson (dir.), *Women's Writing and the Literary Institution/L'écriture au féminin et l'institution littéraire*, Edmonton, University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature, 1992, pp. 69-77; *Eadem*, «La critique-femme, esquisse d'un parcours», in Annette Hayward e Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptique, 1992, pp. 397-406; *Eadem*, «La critique au féminin», in Claude Duchet e Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire, objets et méthodes*, Paris/Montréal, Presses de l'Université de Vincennes/XYZ éditeur, 1993, pp. 379-386; *Eadem*, *Quelques notes sur la critique-femme, art. cit.*

<sup>227</sup> Scotto, *Le corps écrivain, op. cit.*, p. 53.

<sup>228</sup> «Manifestazione dell'iscrizione del soggetto nello spazio in quanto donna, in una dialettica che attinge alle sfere del fuori e del dentro, [dove] lo spazio del corpo, dei gesti, del tatto, della pelle come agente conduttore, fungono da potente

stessa scrittrice, intervistata da Paterson, a rivelare questo stretto e indissolubile legame tra corpo e scrittura:

La perception sensuelle, le pulsionnel occupent une grande place dans ma compréhension de la réalité. [...] Cet état de fait se sent dans mon écriture, où les sens sont très présents: la vue, mais aussi l'ouïe, le goût, l'odorat. Et cela se fait sentir aussi dans le travail du style: par le travail du rythme, particulièrement, par la musique de la langue. Dans ces conditions, le thème du corps ne peut que m'intéresser vivement.<sup>229</sup>

Un primo importante indizio della ricorrenza di questo *leitmotiv* votato alla dimensione fisica ci è suggerito innanzitutto da diversi titoli di sue raccolte poetiche, come «*Quand on a une langue on peut aller à Rome*», *La peau familière*, *Une écharde sous ton ongle* e *La main hantée*, dove la presenza corporea è innanzitutto esplicitata per sineddoche, rispettivamente dall'evocazione della lingua, della pelle, dell'unghia e della mano, e poi approfondita all'interno dei testi. Se il primo offre alla lettrice e al lettore una profonda riflessione dalle reminiscenze lacaniane<sup>230</sup> in merito a tutti i significati possibili attribuibili a quella «viande de trop entre les dents»<sup>231</sup> e all'importanza del linguaggio e della comunicazione, gli altri tre affrontano il discorso del dolore; *Une écharde sous ton ongle*, in particolare, «suggère une douleur à la fois sans gravité et pourtant intense, logée dans l'intime de la chair»<sup>232</sup> e introduce, al tempo stesso, il sotto-tema dell'invecchiamento e della morte imminente attraverso le figure autobiografiche della madre e del compagno, entrambi malati. *La peau familière* e *La main hantée*, invece, abbracciano una visione di più ampio respiro indirizzata verso «la face carbonisée / du monde»<sup>233</sup>, sebbene, come accade spesso in Dupré, il soggetto-donna emerga da un continuo «tutoiement autoréférentiel»<sup>234</sup>, dove la sofferenza fisica supera il perimetro del corpo per tradurre una più profonda e complessa ferita dell'anima.

---

metafora tra testo e atto di lettura». Anne-Marie Jézéquel, *Louise Dupré: Les espaces de l'écriture*, tesi di dottorato, non pubblicata, University of Cincinnati, 2006, p. 87.

<sup>229</sup> «La percezione sensuale, il pulsionale occupano un posto importante nella mia comprensione della realtà. [...] Questo dato di fatto si sente nella mia scrittura, dove i sensi sono molto presenti: la vista, ma anche l'udito, il gusto, l'olfatto. E questo si fa sentire anche nel lavoro sullo stile: attraverso il lavoro sul ritmo, soprattutto, sulla musica della lingua. Di conseguenza, il tema del corpo non può che interessarmi vivamente.». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., pp. 20-21.

<sup>230</sup> Come suggerisce André Brochu: «Y a-t-il là le souvenir de la conception lacanienne de l'inconscient comme batterie de signifiants?» («C'è forse il ricordo della concezione lacaniana dell'inconscio come batteria di significanti?»). Brochu, *De la maturité à l'accomplissement*, art. cit., pp. 34-35.

<sup>231</sup> «carne di troppo tra i denti». Louise Dupré e Normand de Bellefeuille, «*Quand on a une langue on peut aller à Rome*», op. cit., p. 13.

<sup>232</sup> «suggerisce un dolore al contempo senza gravità e tuttavia intenso, localizzato nell'intimità della carne». Brochu, *De la maturité à l'accomplissement*, art. cit., p. 39.

<sup>233</sup> «il volto carbonizzato / del mondo». Louise Dupré, *La main hantée*, Montréal, Noroît, 2016, p. 54.

<sup>234</sup> «darsi del tu autoreferenziale». Nicoletta Dolce, Plus haut que les flammes: «*Ton poème a surgi de l'enfer*», «Nouvelles Études Francophones», vol. 30, n° 1, 2015, p. 16.

La denuncia dell'autrice nei confronti della crudeltà umana, enfatizzata dall'immagine del «sang craché sur la page»<sup>235</sup>, è anche il cardine narrativo di un'altra raccolta poetica, *Plus haut que les flammes*, nel quale «[c]'est au retour d'un voyage en Pologne pour visiter le camp d'Auschwitz-Birkenau que la poète sent le besoin de verser dans des vers toute sa douleur, sa tristesse, son indignation»<sup>236</sup>, sentimenti evocati, con un linguaggio crudo dalle immagini violente, fin dalle prime pagine: «Ton poème a surgi / de l'enfer // [ ... ] // c'était après ce voyage / dont tu étais revenue // les yeux brûlés vifs / de n'avoir rien vu // rien / sinon des restes»<sup>237</sup>. Il *leitmotiv* del corpo pervaso dal dolore, fisico o emotivo, ritorna tuttavia anche nella prosa: appare infatti centrale in *Théo à jamais*, l'ultima opera a oggi pubblicata, che si collega alla tragedia della Shoah proponendo come epigrafe iniziale tre versi tratti dalla raccolta *Nous avons tant voyagé* di Anne Rothschild<sup>238</sup>, sebbene la narrazione si discosti dall'orrore dei campi di concentramento e metta in scena il dramma della violenza consumata nel contesto familiare, innalzandola tuttavia a sineddoche del male universale attraverso la denuncia di una voce di donna.

La voce femminile, stavolta filtrata da una dose di sana ironia dai toni femministi, si fa potente anche nel testo teatrale *Si Cendrillon pouvait mourir!*, prima opera di Dupré frutto di un lavoro collettivo, dove le quindici autrici hanno creato, come spiegano nell'introduzione della *pièce*,

une exposition de tableaux, d'images, de “flashes” dévoilant l'espace morcelé des femmes. [...] Or, les femmes parlent avec leur corps, elles parlent avec leurs mains: elles plient le linge, elles effacent la poussière, elles caressent les visages d'enfants, elles prient, elles soignent, etc. D'où l'importance, dans [leur] création, du gestuel.<sup>239</sup>

Nei versi di *Noir déjà*, invece, lo sguardo femminile si incupisce, stretto nel malinconico ricordo di un «visage fermement / appuyé sur le silence / de la paume»<sup>240</sup> e ritornando, sebbene con toni più sobri rispetto alle opere citate pocanzi, a riflettere sulle ferite della vita.

<sup>235</sup> «sangue sputato sulla pagina». Louise Dupré, *La main hantée*, op. cit., p. 40.

<sup>236</sup> «È di ritorno da un viaggio in Polonia per visitare il campo di concentramento di Auschwitz-Birkenau che la poetessa sente il bisogno di riversare in questi versi tutto il suo dolore, la sua tristezza, la sua indignazione». Lídia Anoll, «*Il n'est pas trop tard pour l'impossible*», “Çédille. Revista de estudios franceses”, n° 13, 2017, p. 536.

<sup>237</sup> «La tua poesia è sorta / dall'inferno // [...] // è stato dopo quel viaggio / da cui sei tornata // gli occhi arsi vivi / per non aver visto niente // niente / se non dei resti». Louise Dupré, *Plus haut que les flammes*, Montréal, Noroît, 2010, p. 13.

<sup>238</sup> «Et les fils brandissent à bout de bras la mort / Alors que l'enfance n'a pas encore quitté / Leur poitrine offerte au fer» («E i figli brandiscono a braccia tese la morte / Mentre l'infanzia non ha ancora lasciato / Il loro petto offerto al ferro»). Louise Dupré, *Théo à jamais*, Montréal, Hélotrope, 2020, p. 7. Cf. Anne Rothschild, *Nous avons tant voyagé*, Châtelaineau, Taillis Pré, 2018.

<sup>239</sup> «un'esposizione di quadri, di immagini, di “flash” che svelano lo spazio frammentato delle donne. [...] Ebbene, le donne parlano col loro corpo, parlano con le loro mani: piegano il bucato, tolgono la polvere, accarezzano il viso dei bambini, pregano, curano, ecc. Da qui l'importanza, nella [loro] creazione, della gestualità». Louise Dupré, *Si Cendrillon pouvait mourir!*, op. cit., p. 5.

<sup>240</sup> «viso saldamente / appoggiato sul silenzio / della mano». *Eadem*, *Noir déjà*, Montréal, Noroît, 1993, p. 29.



I romanzi *La memoria* e *La Voie lactée*, seppur rivolti anch'essi a «une écriture de la blessure»<sup>241</sup>, scivolano per contro verso un'esplicita parola sensuale, sempre molto presente in Dupré: mentre Emma, protagonista del primo, non tace il suo anelito carnale<sup>242</sup>, Anne, l'eroina del secondo, si perde in fantasie erotiche sull'autobus:

je déferais la ceinture de ton pantalon, j'avancerais à mon tour les doigts vers ta chair, je te sentirais te redresser malgré toi. Tu dirais, *Arrête*, mais je continuerais, tu durcirais, tu vibrerais, la bouche légèrement ouverte, en silence, tu pincerai un peu les lèvres pour étouffer ta plainte, et tu fermerais les yeux, tout à coup abandonné à la pulsation de l'univers. Tu mouillerais ma main.<sup>243</sup>

La relazione sessuale è d'altronde raccontata con cura e disinibizione in diverse raccolte poetiche, soprattutto in *Où*, piccolo libretto tanto esile quanto inteso: fin dall'*incipit*, la tematica affrontata appare in tutta la sua evidenza: «un regard suffit pour que la fiction nous prenne»<sup>244</sup>, scrive infatti la poetessa, alludendo all'attimo sospeso che precede l'incontro carnale con l'uomo amato, «l'instant où tu me renverses jusqu'au bord des lèvres: je suis alors très nue sous ma robe»<sup>245</sup>. La carica erotica non si stempera neanche nelle pagine di *Chambres*<sup>246</sup> e di *Bonheur*, che, come annuncia il titolo, non esita a ritrarre «le bonheur des ongles qui s'agrippent»<sup>247</sup>, tutte immagini riprese anche in *Tout près*, dove l'*io* lirico annuncia apertamente il suo desiderio sensuale: «Sans doute me faudrait-il une main qui, dans le feutré des draps, cherchera ma cuisse, jous après jour, jusqu'à mon agonie»<sup>248</sup>.

Infine, se le poesie contenute ne *Les mots secrets*, indirizzate ai giovani dagli undici ai quattordici anni, si allontanano dalle tematiche più adulte e puntano invece a «mettre l'accent [...]

---

<sup>241</sup> «una scrittura della ferita». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., p. 13.

<sup>242</sup> Come si evince, ad esempio, da questo breve ma esplicito passo: «Une cage de chair, je ne veux que cela. Deux bras qui m'enserrent, des mains sur mes fesses, seulement cela, des gestes plus crédibles que les mots, et le bercement de l'eau sur la rive» («Una gabbia di carne, non voglio che questo. Due braccia che mi stringono, delle mani sui miei glutei, solo questo, dei gesti più credibili delle parole, e il cullare dell'acqua sulla riva»). Louise Dupré, *La memoria*, Montréal, XYZ, 1996, p. 107.

<sup>243</sup> «slaccerei la cintura dei tuoi pantaloni, avanzerei a mia volta verso la tua carne, ti sentirei indurirti tuo malgrado. Tu diresti, *Fermati*, ma io continuerei, tu ti irrigidiresti, vibreresti, la bocca leggermente aperta, in silenzio, morsicheresti un po' le labbra per soffocare il tuo gemito, e chiuderesti gli occhi, improvvisamente abbandonato alla pulsazione dell'universo. Bagneresti la mia mano». *Eadem*, *La Voie lactée*, Montréal, XYZ, 2001, p. 113. Corsivo di Dupré.

<sup>244</sup> «uno sguardo è sufficiente affinché la fantasia ci prenda». *Eadem*, *Où*, Montréal, Nouvelle Barre du jour, 1984, p. 5.

<sup>245</sup> «l'istante dove tu mi rovesci fino al bordo delle labbra: sono allora molto nuda sotto il mio vestito». *Ibidem*.

<sup>246</sup> Si pensi, ad esempio, al verso qui proposto: «ma peau a des secrets que tu m'apprends, chaque fois que ta main s'insinue entre mes cuisses, là, sous ma chemise, ma fourrure, noire» («la mia pelle ha dei segreti che tu mi insegni, ogni volta che la tua mano si insinua tra le mie cosce, là, sotto la mia camicia, il mio pelo, nero»). *Eadem*, *Chambres*, Montréal, Remue-ménage, 1986, p. 82.

<sup>247</sup> «la felicità delle unghie che si aggrappano». *Eadem*, *Bonheur*, Montréal, Remue-ménage, 1988, p. 71.

<sup>248</sup> «Senza dubbio avrò bisogno di una mano che, nell'ovatta delle lenzuola, cerchi la mia coscia, giorno dopo giorno, fino alla mia agonia». *Eadem*, *Tout près*, Montréal, Noroît, 1998, p. 42.

sur les perspectives génératrices d'espoir»<sup>249</sup>, evocando «le sucré / de [l]a chair»<sup>250</sup>, la *pièce* teatrale *Tout comme elle* e il romanzo autobiografico *L'album multicolore*, come verrà approfondito più avanti, svelano la realtà, spesso violenta, della maternità e del rapporto di amore e odio consumato tra madre e figlia, dove il corpo della donna è, evidentemente, centrale, come accade, peraltro, anche in diversi racconti della raccolta *L'été funambule*<sup>251</sup>.

### **Per una trilogia e genealogia del corpo spezzato**

Sarebbe sufficiente una lettura generica e approssimativa per rendersi conto che, se da un lato la tematica del corpo è onnipresente nell'intera produzione letteraria di Dupré, dall'altro recuperarne ogni traccia rappresenterebbe un'impresa di assai ardua realizzazione. Al fine di condurre una ricerca intertestuale che fosse al contempo efficace sia rispetto al *corpus* dupreano sia in relazione a quello di Ken Bugul, a cui sarà dedicata la terza parte della tesi, ho dunque deciso di focalizzarmi su tre opere dell'autrice quebecchese che, a mio avviso, sono particolarmente significative per riflettere sulla rappresentazione della dimensione fisica femminile e tutte le sue caleidoscopiche declinazioni: si tratta, come già anticipato, della raccolta poetica *La peau familière*, della *pièce* *Tout comme elle* e dell'auto-biografia *L'album multicolore*.

La scelta di restringere la mia analisi a questi tre testi è motivata essenzialmente da due fattori. Il primo è di natura formale: trovandomi di fronte a un'autrice prolifica in ogni ambito letterario, ho ritenuto importante studiare la problematica della corporeità della donna all'interno di un trittico testuale formalmente eterogeneo, optando quindi per tre generi differenti, ovvero la poesia, il teatro e il romanzo. Inoltre, le tre opere selezionate sono state pubblicate a diversi anni di distanza l'una dall'altra – rispettivamente nel 1983, nel 2006 e nel 2014 –, permettendomi dunque di rilevare eventuali evoluzioni e mutamenti di prospettiva in merito alla tematica prescelta.

La seconda motivazione è invece dettata da una preoccupazione di carattere letterario che si addentra nel cuore del discorso sulla rappresentazione del corpo femminile: sebbene, come ho cercato di dimostrare nei paragrafi precedenti, esista un innegabile filo rosso che lega indissolubilmente ogni pubblicazione e lavoro di Dupré, la quale è artefice di una produzione letteraria omogenea e coesa sia dal punto di vista stilistico che da quello contenutistico<sup>252</sup>, la trilogia da me scelta – che trilogia non è nelle esplicite intenzioni dell'autrice – evidenzia dei punti di incontro che sfociano in una

---

<sup>249</sup> «mettere l'accento [...] sulle prospettive generatrici di speranza». Brochu, *De la maturité à l'accomplissement*, art. cit., p. 39.

<sup>250</sup> «il dolce / della [...] carne». Louise Dupré, *Les mots secrets*, op. cit., p. 9.

<sup>251</sup> Soprattutto in “Le dé à coudre” e “Une bouteille à la mer”.

<sup>252</sup> Basti pensare, ad esempio, alla ricorrenza, nelle sue raccolte poetiche, della divisione in sette parti, o all'uso di uno sguardo quasi fotografico testimoniato tanto dagli “Instantanés” di *Noir déjà* quanto dalla seconda e omonima sezione de *L'album multicolore*.

sorprendente e sempre rinnovata intertestualità autobiografica. I tre testi, infatti, sono retti da un inesauribile dialogismo: mentre la narrazione del corpo, messa in atto da un verseggiare o fraseggiare segmentato e da un linguaggio frammentario, aderisce a una precisa e coerente poetica del corpo spezzato, le sensazioni, le situazioni e i personaggi evocati vivono in costante relazione, giacché, di fatto, si tratta sempre delle stesse e degli stessi, ma colti in diversi momenti di vita della scrittrice-narratrice.

## 2. *La peau familière*

### Presentazione generale dell'opera

Prima raccolta poetica dell'autrice<sup>253</sup>, apparsa nel 1983 per le Éditions du Remue-ménage, *La peau familière* annuncia già dal titolo la sua predilezione per la tematica del corpo (*la peau*, “la pelle”) e, al contempo, per la dimensione intimista (*familière*, “familiare”). Se le sette parti<sup>254</sup> che compongono l'opera bandiscono completamente le maiuscole, eccezione fatta per la quinta sezione, “Les biographies d'usage”, l'impaginazione, le scelte tipografiche e, più in generale, gli aspetti paratestuali risultano altrettanto singolari: brevi frammenti di versi dall'andamento prosastico sono separati da spazi vuoti; talvolta, le immagini evocate dalla parola vengono rielaborate e intensificate dall'accostamento con i *photographismes*<sup>255</sup> di Danielle Péret; porzioni in corsivo e, più raramente, in grassetto, riportano, in alcuni casi, le citazioni intertestuali di opere e autori cari a Dupré, mentre, più spesso, mettono in evidenza alcune porzioni testuali sulle quali la poetessa vuole focalizzare l'attenzione di chi legge. Un verso tratto dal «récit poétique»<sup>256</sup> *Nécessairement putain* (1980) di France Théoret viene citato in apertura a mo' di epigrafe, suggerendo che la direzione intrapresa dalla scrittura dupreana è indirizzata «[l]à où je m'essaie à savoir ce que je sais»<sup>257</sup> (*PF*, 5) e ribadendo la sua volontà di autrice meta-femminista volta a provocare, denunciare, innescare una rivolta di genere gentile ma scottante attraverso l'atto poetico. In modo speculare, il testo si chiude su una citazione di

---

<sup>253</sup> Come viene specificato nell'opera, alcuni testi della raccolta erano in realtà già apparsi sulla rivista letteraria “La nouvelle barre du jour” (*PF*, 127).

<sup>254</sup> “La peau familière”, pp. 9-23; “Complicités singulières”, pp. 25-39; “Les désordres du privé”, pp. 41-63; “Lieux réversibles”, pp. 65-73; “Les biographies d'usage”, pp. 75-91; “Programme double”, pp. 93-99; “Sargasso Sea”, pp. 101-126. Come segnala giustamente Anne-Marie Jézéquel, la divisione in sette parti potrebbe richiamare la sequenza dei giorni della settimana (Cf. Jézéquel, *Louise Dupré: Les espaces de l'écriture*, op. cit., p. 91).

<sup>255</sup> Si tratta di alcune rielaborazioni grafiche di fotografie.

<sup>256</sup> «racconto poetico». Karen Gould, *L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théoret*, “Voix et Images”, vol. 14, n° 1, 1988, p. 32.

<sup>257</sup> «Là dove provo a sapere ciò che so». Cf. France Théoret, *Nécessairement putain*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1980.

Nicole Brossard<sup>258</sup>, dilatando la proiezione dell'immagine marina già evocata ampiamente nell'ultima parte della raccolta, "Sargasso Sea".

Il titolo, invece, è rivelatore dell'essenza più intima e profonda dell'opera: riprendendo un paradosso caro a Valéry, secondo il quale «[c]e qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est sa peau»<sup>259</sup>, Dupré racconta la guerra, il dolore, il sangue, ma anche l'amore, il desiderio e la spensieratezza vissuti sulla pelle non dell'uomo, bensì della donna contemporanea, dando vita, attraverso la forza delle parole, a un elogio femminista e poetico dell'epidermide: quest'ultima funge dunque da elemento unificante per la genealogia al femminile di cui la poetessa si fa, in queste pagine, audace portavoce. Non esiste, infatti, corpo senza pelle: interfaccia tra il dentro e il fuori, nonché ponte inevitabile tra l'*io* e l'Altro, essa è casa e rifugio, ma anche schermo e scudo; organo umano squisitamente umano, è la morbida scorza che per prima manifesta ogni storia ed emozione dell'essere che, ermeticamente, avvolge. Per Dupré, la pelle è anche una carta geografica dal dubbio chilometraggio, possente e al contempo fragile superficie dalle curve e dagli avvallamenti più o meno sensuali, oggetto, fin dalla più tenera infanzia, di molteplici a(tten)zioni: prima amata, accarezzata, baciata (dalla madre, dal padre, dai pochi o tanti amori di una vita), poi ferita, scottata, bruciata, nascosta, coperta, colorata, tatuata, depilata, morsicata, sbucciata, medicata, spogliata. Manifesto biologico capace di ogni sfumatura cromatica – la cui *nuance* tipicamente e diffusamente rosea è, peraltro, suggerita dal colore della copertina del testo – la pelle è, da sempre, per le donne di ogni luogo ed epoca, fonte di grande turbamento e continue mutazioni, nonché manifesto intrinseco della propria femminilità: sublime involucro dal prezioso contenuto, accompagna quelle anime e quei corpi spezzati che, insieme a lei, crescono, invecchiano e appassiscono, o, più semplicemente, vivono.

Ne *La peau familière*, la poetica del corpo spezzato oscilla dunque tra pagine dove, alla lacerazione fisica ed emotiva provocata dalla «terreur debout, transparente, à frôler la peau»<sup>260</sup> (*PF*, 9) della guerra in Libano, dalla paura della violenza consumata in una strada buia di una città qualunque e dall'angoscia della malattia e della morte, si affiancano gli «inévitables dédoublements»<sup>261</sup> (*PF*, 43) di un corpo di donna, di madre e di figlia, così come i frammenti di un

---

<sup>258</sup> «La mer, bien sûr, n'a pas tellement de secrets. Puis ce fut l'ombre d'un doute autant de mots qui se projettent: de quelle forme s'agit-il?» («Il mare, certamente, non ha troppi segreti. Poi fu l'ombra di un dubbio per altrettante parole che si proiettano: di che forma si tratta?») (*PF*, 126). Cf. Nicole Brossard, *Picture theory*, Montréal, Nouvelle Optique, 1982.

<sup>259</sup> «Ciò che vi è di più profondo nell'uomo è la pelle». Tr. it. di Valerio Magrelli. Paul Valéry, "L'idée fixe ou Deux hommes à la mer", in *Idem, Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1960, p. 215; ed. it. *Idem, L'idea fissa*, Valerio Magrelli (dir.), Milano, Adelphi, [1985] 2008, p. 42.

<sup>260</sup> «terrore in piedi, trasparente, che sfiora la pelle».

<sup>261</sup> «inevitabili sdoppiamenti».

corpo innamorato e del suo discorso amoroso<sup>262</sup>: solo l'amore, sembra in effetti suggerirci in ultima istanza Dupré, può salvare il corpo piegato e dilaniato dal dolore dall'indicibile violenza del mondo.

## Il corpo spezzato dal dolore

Nelle pagine de *La peau familière*, la manifestazione del dolore si nasconde tra le pieghe sottili della vita ordinaria, spesso camuffata dietro i gesti semplici e apparentemente banali di tutti i giorni, ma rivelatori di un male più profondo e universale: la guerra, la paura, la malattia e la morte sono infatti le principali sotto-tematiche attraverso le quali Dupré racconta la profonda sofferenza, fisica e psicologica, del corpo spezzato femminile.

### La guerra

La prima sezione de *La peau familière*, che dà il titolo all'intera raccolta, è senz'altro la più emblematica e significativa per quanto concerne la tematica del corpo spezzato e la rappresentazione del dolore fisico, dove la dimensione corporea è oggetto di un vero e proprio smembramento che, dal piano verbale, viene proiettato violentemente su quello visuale, proponendo alla lettrice e al lettore immagini pungenti come delle «écharde sous les ongles»<sup>263</sup> (TCE, 57).

Da un punto di vista semantico, l'autrice non esita a impiegare termini crudi e spesso violenti per descrivere, di fatto, l'orrore della guerra in Libano, di cui ci offre uno spaccato icastico attraverso l'uso di un vocabolario cinico e brutale, presente fin dall'*incipit*: «cela, bien sûr, EN GROS PLAN, comme un sursaut d'images cette chair répandue toute SABRA CHATILA qui passe le regard se solde là noir blanc, terreur debout, transparente, à frôler la peau»<sup>264</sup> (PF, 9). L'inquietante «disseminazione corporea»<sup>265</sup> rappresentata in queste pagine evoca un linguaggio inevitabilmente correlato ai campi semantici del dolore, della violenza e della morte, come si evince dalla *palette* lessicale seguente: «douleur» (PF, 9), «violente», «souffrance», «rumeur de mort» (PF, 11), «horreurs journalières» (PF, 12), «apocalypse», «désespoir», «carnage» (PF, 14), «rage», «colère terrible», «martyre» (PF, 15), «massacre» (PF, 16), «désastre» (PF, 17), «cauchemar», «visions d'enfer» (PF, 20), «malheur» (PF, 21)<sup>266</sup>. D'altro canto, la ricorrenza di elementi fisici, nella maggior

---

<sup>262</sup> Inevitabile il rimando ai *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., di Roland Barthes, come verrà approfondito in seguito nel paragrafo dedicato.

<sup>263</sup> «schegge sotto le unghie». L'espressione, cara a Dupré, ritorna anche nel titolo della sua raccolta poetica *Une écharde sous ton ongle* (Montréal, Le Noroît, 2004).

<sup>264</sup> «quello, certo, IN PRIMO PIANO, come un sussulto di immagini questa carne sparsa tutta SABRA CHATILA che passa lo sguardo si salda laggiù nero bianco, terrore eretto, che sfiora la pelle». Maiuscole di Dupré.

<sup>265</sup> Scotto, *Le corps écrivant*, op. cit., p. 53.

<sup>266</sup> «dolore», «violenta», «sofferenza», «rumore di morte», «orrori giornalieri», «apocalisse», «disperazione», «carneficina», «rabbia», «collera terribile», «martirio», «massacro», «disastro», «incubo», «visioni d'inferno», «disgrazia».

parte feriti da sofferenze lancinanti, sposta l'attenzione di chi legge dal piano astratto al contesto reale, permettendogli di immedesimarsi in un pianto dal richiamo universale<sup>267</sup>.

Al contempo, già dai versi introduttivi, la prospettiva individuale si sovrappone a quella universale attraverso un oggetto reale, concreto, assolutamente ordinario: un semplice televisore permette infatti alla donna – nonché *io* lirico –, mentre «[elle] sor[t] la nappe»<sup>268</sup> (PF, 9) e si appresta a preparare la cena per la sua famiglia, di assistere a distanza al massacro di Sabra e Chatila<sup>269</sup>, facendo di lei, come sottolinea altrove Nicoletta Dolce, una testimone *in absentia*<sup>270</sup>. «Mémoire, oubli: deux postures aussi bien face à la petite histoire qu'à la grande. Je n'ai jamais tenté de séparer l'intime du collectif, j'ai plutôt essayé de les mettre en relation»<sup>271</sup>, spiega infatti la stessa Dupré in merito alla sua pulsione creativa, caratterizzata, nella totalità della sua produzione letteraria, dalla corrispondenza tra singolare e plurale. L'apertura verso l'Altro, che resterà uno dei *leitmotiv* privilegiati dalla scrittrice anche nelle sue opere successive, è dunque articolata, in questa prima parte della raccolta, secondo un tormento sì condiviso, ma sempre filtrato da una prospettiva femminile: il rapporto del soggetto scrivente con l'alterità si consuma infatti nell'«*exaspération de la douleur*»<sup>272</sup> (PF, 9) catturata dagli occhi della figlia e della madre dell'autrice, incollati alle immagini brutali del televisore, sconvolte, come la stessa narratrice, dalla crudeltà della guerra trasmessa dal telegiornale serale:

et je me fais voyante: cette rumeur au texte, comme hallucinatoire, un sixième sens, décidément, inquiet à travers ses fuites, une rumeur de fin, prématurée, violente, comme dans un mauvais film, et les yeux de ma fille collés à la télévision, une rumeur de mort, je la vois, réellement, et les yeux de ma mère qui s'achèvent sur le drame, je griffonne malgré tout ma passion, cela fait sens, cette douloureuse évidence, cela tient d'une éthique peut-être, quelque chose comme NE PAS ACCEPTER D'ALLER À LA PERTE [...].<sup>273</sup> (PF, 11)

---

<sup>267</sup> Si pensi ai termini seguenti: «chair», «peau» (PF, 9), «ventre», «jambes» (PF, 10), «sang» (PF, 14), «main» (PF, 17), «bras» (PF, 18) («carne», «pelle», «ventre», «gambe», «sangue», «mani», «braccia»).

<sup>268</sup> «tir[a] fuori la tovaglia».

<sup>269</sup> Il massacro di Sabra e Chatila, consumato in Libano tra il 16 e il 18 settembre 1982, vide la morte di un numero di civili compreso tra i 762 e 3500 per mano delle Falangi libanesi e dell'Esercito del Libano del sud, coadiuvati dall'esercito israeliano. Cf. Amnon Kapeliouk, *Sabra et Chatila: Enquête sur un massacre*, Paris, Seuil, 1982; ed. it. *Idem, Sabra e Chatila. Inchiesta su un massacro*, tr. it. Giancarlo Paciello, Roma, Corrispondenza Internazionale, 1983.

<sup>270</sup> Cf. Dolce, *Plus haut que les flammes: «Ton poème a surgi de l'enfer»*, art. cit., pp. 19-21.

<sup>271</sup> «Memoria, oblio: due posizioni nei confronti tanto della piccola quanto della grande storia. Non ho mai tentato di dividere l'intimo dal collettivo, ma ho cercato piuttosto di rapportarli l'uno all'altro». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., p. 23.

<sup>272</sup> «*exasperazione del dolore*». Corsivi di Dupré.

<sup>273</sup> «e mi faccio veggente: questo rumore del testo, come allucinatorio, un sesto senso, decisamente, inquieto attraverso le sue fughe, un rumore di fine, prematuro, violento, come in un brutto film, e gli occhi di mia figlia incollati alla televisione, un rumore di morte, lo vedo, realmente, e gli occhi di mia madre che finiscono sul dramma, scarabocchio malgrado tutto la mia passione, questo ha senso, questa dolorosa evidenza, questo viene da un'etica forse, qualcosa come NON ACCETTARE DI ANDARE IN PERDITA [...]». Maiuscole di Dupré.

È il triplice *io* ferito di tre diverse generazioni di donne che parla e, assistendo inerme e impotente a quella «souffrance qui passe inévitablement par le sexe d'une femme»<sup>274</sup> (*Ibidem*), diventa al contempo spettatore e depositario delle carneficine del mondo: il dolore dei corpi massacrati, spettacolarizzati mediaticamente a livello globale, va così a nutrire le fila di quella «généalogie infinie des filles et des mères»<sup>275</sup> (*TCE*, 9) che accomuna l'intera produzione letteraria di Dupré. La dimensione femminile assume un respiro universale, facendosi messaggera, tra una generazione e l'altra, del sangue di cui sono macchiati i manuali di storia, come si confà, d'altronde, alla letteratura meta-femminista: «[l]'univers exploré [par les auteures de la troisième vague] est souvent intérieur, certes, mais pas pour autant fermé sur lui-même: la production métaféministe s'ouvre à l'Autre»<sup>276</sup>, puntualizzano a tal proposito Isabelle Boisclair e Catherine Dussault Frenette. La narratrice dupreana è infatti sempre votata all'empatia: «comme cel[le] d'autres de ses recueils, [elle] se perçoit comme une femme encombrée de cadavres. En effet, tout en étant en vie, elle est habitée par des morts; tout en n'ayant pas vécu leur destin catastrophique, elle les porte en elle»<sup>277</sup>, facendosi portavoce di un'universale «parole de colère terrible en ses débordements là où le *je* se perd dans le martyr corps perdu sans fin sexué»<sup>278</sup> (*PF*, 15).

L'amaro dualismo tra la serena e rassicurante ordinarietà della narratrice e la visione insopportabile di quel dolore lontano è quindi esasperato dalla «retransmission du fait divers au petit jour, ces femmes assassinées, autre version de quelque guerre»<sup>279</sup> (*Ibidem*), scivolando in un atroce circolo vizioso di corpi di «femmes torturées»<sup>280</sup> (*Ibidem*), maltrattate, violentate, dimenticate, abbandonate a loro stesse sotto i fuochi incessanti di guerre vicine o lontane, guerre tra nazioni o tra civili, guerre consumate sui campi di battaglia o tra le mura domestiche, guerre di un mondo che non riesce a trovare un angolo di pace per le sue sofferenti cittadine. Da un lato all'altro dell'oceano, donne diverse, seppur accomunate dal loro essere donne, instaurano dunque un dialogo finalmente possibile, scavalcando i limiti spaziali e temporali grazie allo schermo di un televisore; «18 heures tous les soirs ça parle de moi la télévision ouverture à combler pour l'exercice du massacre, il ne me

---

<sup>274</sup> «sofferenza che passa inevitabilmente dal sesso di una donna». È interessante notare che le vittime descritte in questo passo da Dupré sono donne, madri, ragazze in fuga dall'incubo della guerra: il dolore raccontato in questa prima sezione è dunque sempre vissuto e percepito in una dimensione esclusivamente femminile.

<sup>275</sup> «genealogia infinita di figlie e di madri».

<sup>276</sup> «L'universo esplorato [dalle autrici della terza ondata] è spesso interiore, certo, ma non per questo chiuso su se stesso: la produzione meta-femminista si apre all'Altro». Boisclair e Dussault Frenette, *Mosaïque: l'écriture des femmes au Québec (1980-2010)*, art. cit., p. 43.

<sup>277</sup> «come quell[a] di altre sue raccolte, percepisce se stessa come una donna ingombra di cadaveri. In effetti, sebbene sia in vita, è abitata dai morti; sebbene non abbia vissuto il loro vissuto catastrofico, li porta in lei». Dolce, *Plus haut que les flammes*, art. cit., p. 22.

<sup>278</sup> «parola di collera terribile nei suoi traboccamenti là dove l'*io* si perde nel martirio corpo perduto senza fine sessuato». Corsivo di Dupré.

<sup>279</sup> «ritrasmissione del fatto di cronaca all'alba, quelle donne assassinate, un'altra versione di qualche guerra».

<sup>280</sup> «donne torturate».

reste FAIRE ACTE, ÉCRIRE»<sup>281</sup> (PF, 16), promette a se stessa la scrittrice, investendosi nella tutela e nella trasmissione della «conscience d'époque»<sup>282</sup> (PF, 18): sarà lei ad alzare la voce per chi voce ormai non ha. Le «visions d'enfer»<sup>283</sup> (PF, 20) proposte dal telegiornale appartengono infatti a quella «horrible pornography of death»<sup>284</sup> esacerbata dalla cultura contemporanea e dall'avvento dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, ma servono tuttavia all'*io* lirico per fare ritorno, dal suo status di semplice e viziato «*homo videns*»<sup>285</sup>, allo stadio anteriore e ben più sensibile e consapevole di *homo sapiens*, per raggiungere infine, secondo una paradossale progressione dalla logica inversa, quello militante di audace *homo erectus*, nel senso che, da spettatrice passiva comodamente sprofondata nel suo divano, la poetessa si alza, prende in mano la situazione – e la sua penna di scrittrice *engagée* – e si auto-investe di una missione attiva e reale, diventando dunque testimone e detentrica della memoria collettiva per mezzo dell'atto poetico, che ora consegna speranzosa alla lettrice e al lettore. Dupré dichiara apertamente la sua promessa bruciante: «mettre des mots justes, les prononcer comme acte politique, je mets les mots sur la table mon impatience à faire tourner le siècle le cauchemar je mange mes mots dans ce rituel l'écriture ici programme son projet, question d'envahir l'écran»<sup>286</sup> (PF, 20), con il fine ultimo di restituire alla scrittura il suo ruolo senza tempo di «lieu de prévoyance»<sup>287</sup> (PF, 21).

La prima, potente sezione de *La peau familière* si conclude proprio con il rinnovato impegno della poetessa nello scrivere e denunciare tutta questa «dévastation»<sup>288</sup> (PF, 22) e questo «DÉSESPOIR»<sup>289</sup> (*Ibidem*); i versi delle prime ventitré pagine della raccolta dipingono infatti i ritratti di donne ferite, madri disperate in fuga dall'ossimoro contemporaneo di una «cruauté blanche, pure»<sup>290</sup> (PF, 23): tuttavia, se, per Freud, la figura materna è il primo soccorritore<sup>291</sup>, il primo volto che ci viene in aiuto e ci protegge dal male del mondo, che soccorso possono prestare queste madri vittime dei bombardamenti ai loro figli ormai privati della certezza di un futuro di pace? Perché purtroppo, mentre scrittrice, lettrice e lettore, a telegiornale e lettura ultimati, potranno tornare a

<sup>281</sup> «ore 18 tutte le sere parlano di me in televisione apertura da colmare per l'esercizio del massacro. non mi resta che AGIRE, SCRIVERE». Maiuscole di Dupré.

<sup>282</sup> «coscienza d'epoca».

<sup>283</sup> «visioni d'inferno».

<sup>284</sup> «orribile pornografia della morte». Greg Marinovich e João Silva, *The Bang-Bang Club*, New York, Basic Books, 2000, p. 241.

<sup>285</sup> Cf. Giovanni Sartori, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Bari, Laterza, 1997.

<sup>286</sup> «mettere delle parole giuste, pronunciarle come atto politico, metto le parole sul tavolo la mia impazienza da far girare il secolo l'incubo mangio le mie parole in questo rituale la scrittura qui programma il suo progetto, si tratta d'invadere lo schermo».

<sup>287</sup> «luogo di preveggenza».

<sup>288</sup> «devastazione».

<sup>289</sup> «DISPERAZIONE». Maiuscole di Dupré.

<sup>290</sup> «crudeltà bianca, pura».

<sup>291</sup> Freud identifica la madre come la prima figura di soccorso per il figlio, seppur marginalmente, nel suo complesso studio "Progetto di una psicologia". Sigmund Freud, "Progetto di una psicologia", in *Idem, Opere*, Cesare L. Musatti (dir.), vol. 2, Torino, Bollati-Boringhieri, 1968, p. 224.



crogiolarsi nel rassicurante tepore delle loro «tiepide case»<sup>292</sup>, il fantasma della guerra, oltre la loro porta, continuerà a perpetrare indisturbato i suoi crimini impuniti, giacché, come conclude lucidamente l'autrice, «ailleurs, les femmes réchaufferaient leurs cadavres. à l'aube, elles auraient quitté le front. Elles auraient amené leurs filles et fait disparaître les ordures»<sup>293</sup> (PF, 23).

## La paura

La tematica del corpo spezzato dal dolore viene riproposta anche nella quarta, brevissima sezione dell'opera, intitolata "Lieux réversibles"; qui, la poetessa accantona tuttavia la denuncia in merito alla spettacolarizzazione della guerra per restituire nuovo spazio a una dimensione più intima e quotidiana, seppur altrettanto angosciante, dando voce a *elle*, "lei", nella cui inquietudine si riconosce l'*io* lirico, così come, probabilmente, ogni lettrice<sup>294</sup>.

La scena è apparentemente banale: è sera; una donna qualunque – forse l'alter ego dell'autrice – cammina per strada. Eppure, la sua passeggiata si fa sempre più nervosa e insicura, poiché una presenza sospetta la sta seguendo:

elle avance lisérée à petits pas l'œil à faire le guet flairant le prédateur flairée, lui semble-t-il, en proie toujours fuyante elle avance répète les mêmes trajets sans cesse à garder ses distances des crampes au creux de la rue elle sait ces yeux qui la détournent de son propos emprunte des détours où circuler sans surveillance.

un parcours aux horreurs familières déplacées dans le noir [...].<sup>295</sup> (PF, 67)

L'unica via d'uscita apparente sembra consistere nel trovare rifugio in un locale, uno di quei «lieux réversibles»<sup>296</sup>, come suggerisce il titolo della sezione, «lieux sûrs où le souffle se relâche observe rassurée ces femmes riantes rassurantes»<sup>297</sup> (PF, 69); ma i suoi timori, confessati a qualche ostile interlocutore, non trovano la comprensione attesa e rimangono inascoltati, compressi nello spazio soffocante di due parentesi:

---

<sup>292</sup> Così recita il secondo verso della poesia di Primo Levi, ispirata all'antica preghiera ebraica dello *Shemà*, che introduce *Se questo è un uomo*. Cf. Primo Levi, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino, Einaudi Tascabili, [1947] 1995, p. 7.

<sup>293</sup> «altrove, le donne scaldano i loro cadaveri. all'alba, avranno lasciato il fronte. avranno condotto le loro figlie e fatto sparire i resti».

<sup>294</sup> Significativo, a questo proposito, il fatto che la sezione si regga sull'alternanza tra due soggetti: alla terza persona singolare *elle*, viene infatti accostato il *je* della voce narrante, esplicitando quello «statuto perennemente provvisorio» di cui parla Fabio Scotti, riferendosi all'opera multiforme di Henri Michaux, nel suo saggio *La voce spezzata*. Fabio Scotti, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Roma, Donzelli, 2012, p. 146.

<sup>295</sup> «lei avanza incappucciata a piccoli passi l'occhio a fare la guardia fiutando il predatore fiutata, le sembra, in preda sempre sfuggente avanza ripete gli stessi tragitti senza smettere di tenere le distanze dei crampi nel cuore della strada lei sa quegli occhi che la distolgono dai suoi propositi impronta delle deviazioni dove circolare senza sorveglianza. // un percorso dagli orrori familiari spostati nell'oscurità.»

<sup>296</sup> «luoghi reversibili».

<sup>297</sup> «luoghi sicuri dove il respiro si rilassa osserva rassicurata quelle donne che ridono rassicuranti».

(la peur avouée aux heures d'alcools de connivences voilà sans cesse les mêmes trajets dans le noir à percevoir des minuscules hostilités au centre de la ville assurée de la perte en proie à des délires, paranoïaques, lui dit-on, mais elle est sûre d'être traquée)[.]<sup>298</sup> (PF, 68)

L'ansia provata dalla protagonista viene rappresentata attraverso elementi fisici che rimandano a diversi campi semantici. Si tratta, innanzitutto, dello sguardo: Dupré ci parla infatti di «yeux insolites», «œil à faire le guet», «yeux qui la détournent» (PF, 67), «œil complice» (PF, 69)<sup>299</sup>; dell'intermittenza del respiro, esplicitato dalle espressioni «l'haleine à détecter le moindre mouvement» (PF, 67) e «le souffle se relâche» (PF, 69)<sup>300</sup>; dello spasmo muscolare, infine, rappresentato dai dolori all'addome che traducono lo stato di agitazione emotiva della donna e il suo sollievo una volta entrata nel bar, reso dalle brevi ma efficaci perifrasi «[l]es crampes au creux de la rue» (PF, 67), «les muscles se détendent» (PF, 68), «[l]es crampes à l'estomac» (PF, 69), «le nerf brisé» (PF, 70), «le corps éclate en des démembrements inévitables» (PF, 71)<sup>301</sup>. Questo "smembramento" corporale viene anticipato da un'accumulazione di locuzioni che evocano l'atmosfera inquietante e il pericolo imminente: il climax «peur panique angoisse»<sup>302</sup> (PF, 70); l'inquietante ma attuale ossimoro «violences ordinaires»<sup>303</sup> (*Ibidem*) – una violenza, d'altronde, non dovrebbe mai essere considerata "ordinaria"; la sinistra ripetizione del termine *tranches*, cioè "pezzi", all'interno del verso «*tranches de vie comme on dit de pain le quotidien par tranches le texte à défaut la gorge tranchée*»<sup>304</sup> (*Ibidem*). Tutto sembra preludere all'«horreur la torture [...] les perversions du patrimoine»<sup>305</sup> (*Ibidem*), forse addirittura a un femminicidio consumato per strada, nell'oscurità, «sous les ombres méfiante du moindre mouvement»<sup>306</sup> (PF, 69).

Il finale resta sospeso, ma, facendo eco alla prima parte dell'opera, la poetessa ricorda che, alla violenza senza giustificazione che imbratta la vita di ogni essere umano, dall'evento di cronaca nera ai reportage di guerra trasmessi al telegiornale, si oppone con fierezza il coraggio innato delle donne:

moments sans espoir aux visions de violence les dieux rapatriés pensées de catastrophes de places assiégées état d'urgence comment réagir devant l'inquisition elle s'inquiète dans la tiédeur du café caresse une énorme chatte, noire, à rechercher des femmes qui renversent l'histoire.

<sup>298</sup> «(la paura confessata alle ore alcoliche di connivenza ecco incessantemente gli stessi tragitti nel buio per percepire le minuscole ostilità al centro della città assicurata della perdita in preda a dei deliri, paranoici, le viene detto, ma lei è sicura di essere pedinata)[.]».

<sup>299</sup> «occhi insoliti», «occhio che fa la guardia», «occhi che la distolgono», «occhio complice».

<sup>300</sup> «respiro per rilevare il minimo movimento», «il respiro si rilassa».

<sup>301</sup> «[i] crampi in mezzo alla strada», «i muscoli si distendono», «[i] crampi allo stomaco», «il nervo spezzato», «il corpo esplose in inevitabili smembramenti».

<sup>302</sup> «paura, panico, angoscia».

<sup>303</sup> «violenze ordinarie».

<sup>304</sup> «pezzi di vita come si dice il pane quotidiano a pezzi il testo altrimenti la gola spezzata». Corsivi miei.

<sup>305</sup> «orrore della tortura [...] le perversioni del patrimonio». Il termine *patrimoine*, "patrimonio", rimanda inoltre, per assonanza, a *patriarcat*, "patriarcato".

<sup>306</sup> «sotto le ombre diffidente del minimo movimento».

[...]

un récit, le corps s'engage et d'autres connivences encore malgré la peur. certains soirs des rires pour exorciser le quotidien de femmes qui enlèvent les étiquettes prévues: le café, l'alcool.<sup>307</sup> (PF, 72)

Le donne, nell'immaginario poetico dupreano, sono dunque eroine comuni il cui corpo resiliente sa piegarsi sotto il peso del dolore senza mai tuttavia spezzarsi del tutto: anche, come nel caso di Dupré, attingendo alla forza inesauribile dell'atto poetico.

### La malattia e la morte

La seconda, brevissima sezione della raccolta – composta da solo sei pagine – si allontana dalle sotto-tematiche della guerra e della paura per restituire invece alla dimensione domestica una più approfondita e rinnovata attenzione. Il titolo, d'altronde, introduce immediatamente l'atmosfera intimistica con il termine *complicités* (“complicità”), rafforzato inoltre dall'aggettivo *singulière* (“singolari”), che, se da una parte può essere inteso con l'accezione di “particolari, peculiari”, dall'altra sembra porre l'accento sull'identità individuale di un singolo soggetto: è infatti la morte di figure familiari a generare, a partire dalle sbiadite reminiscenze dell'*io* poetico, un sentimento di singolare e al contempo plurale complicità tra la voce narrante e i defunti, i quali si alternano nei ricordi di Dupré come le fotografie di un macabro album di famiglia<sup>308</sup>.

La figura femminile occupa, come sempre, un ruolo rilevante: la sezione si apre in effetti sul personaggio di Octavie, bisnonna dell'autrice, che diviene il pretesto letterario per affrontare l'ossimoro tematico rappresentato dall'accostamento tra maternità e morte:

de fièvre et de soif: l'aïeule au clavier souvent si souvent la taille ample (dix-sept fois, oui, dix-sept fois) les mains les touches tandis que ça bouge dans le ventre dans la pièce à composer quelque valse brillante. je l'imagine assise grande et triste [...] le devoir poursuit jusqu'à éteindre. il était alors question de démêlés avec la mort (la mort, la mort, dira-t-elle, je l'ai vue dix-sept fois).<sup>309</sup> (PF, 27)

---

<sup>307</sup> «momenti senza speranza dalle visioni di violenza gli dèi rimpatriati pensieri di catastrofi di piazze assediate stato di emergenza come reagire dinnanzi all'inquisizione lei si inquieta nel tepore del bar accarezza un'enorme gatta, nera, alla ricerca delle donne che ribaltano la storia. // [...] // un racconto, il corpo si impegna e altre connivenze ancora malgrado la paura. certe sere delle risa per esorcizzare il quotidiano di donne che tolgono le etichette previste: il caffè, l'alcol.»

<sup>308</sup> Un tipo di narrazione, d'altronde, che dominerà anche la scrittura de *L'album multicolore*.

<sup>309</sup> «di febbre e di sete: la bisnonna al pianoforte spesso così spesso la vita ampia (diciassette volte, sì, diciassette volte) le mani i tasti mentre qualcosa si muove nel ventre nella stanza mentre compone qualche walzer brillante. la immagino seduta grande e triste [...] il dovere perseguito fino a spegnere. All'epoca si trattava di districarsi con la morte (la morte, la morte, dirà lei, l'ho vista diciassette volte).»

La povera donna, pianista di professione, «avait eu dix-sept enfants en seize ans. Sans aucun couple de jumeaux»<sup>310</sup> (AM, 71), in un'epoca dove una travagliata gravidanza rappresentava, troppo spesso, l'atroce causa della morte della madre. L'immagine della «femme-matrice»<sup>311</sup>, il cui ventre deve necessariamente piegarsi al ruolo spesso non richiesto di mera incubatrice umana per sopperire al suo «manque primordial»<sup>312</sup> nei confronti dell'invece virtuosa controparte maschile, non è certo nuova nella letteratura quebecchese: basti pensare al personaggio di Rose-Anna, protagonista di *Bonheur d'occasion*, opera senza tempo di Gabrielle Roy<sup>313</sup>, che, al termine del romanzo, agli inizi della Seconda guerra mondiale partorisce il suo dodicesimo figlio.

Il corpo materno spezzato dal dolore è dunque la prima, potente immagine che introduce la seconda parte della raccolta dupreana: un corpo tormentato non solo dal peso di una pancia che, giorno dopo giorno, diventa più pesante, ma anche da angosce e preoccupazioni; forte della consapevolezza delle contrazioni laceranti che, inevitabilmente, la condurranno all'ennesimo parto, la figura femminile viene tuttavia ritratta in un momento di calma apparente, seduta placidamente al pianoforte e raccolta nei suoi più intimi timori rispetto al suo dovere di donna e di madre. Un'inquietante atmosfera funerea impregna con prepotenza la scena, giacché *la mort*, “la morte”, compare tre volte nella stessa riga, separata solo da una parentesi e una virgola, una ridondanza che ha tutto l'aspetto di un sinistro presagio<sup>314</sup>: «*la mort (la mort, la mort, dira-t-elle, je l'ai vue dix-sept fois)*»<sup>315</sup> (PF, 27). Questa frase lapidaria è ripresa anche ne *L'album multicolore*, dove l'autrice racconta che, «[q]uand le curé avait demandé à [s]on arrière-grand-mère si elle avait peur de la mort, au moment des derniers sacrements, elle avait répondu, *La mort, monsieur le curé, je l'ai vue dix-sept fois*»<sup>316</sup> (AM, 71). La scrittrice riflette quindi su un'amara evidenza: il corpo di ogni donna può essere casa e tomba al tempo stesso, tiepido nido per il nascituro o fredda lapide di se stesso; una contraddizione, questa, che un uomo, per natura, non conosce, ma della quale sa intuire bene le crudeli implicazioni: non un semplice compito da adempiere – quello di assicurare il mantenimento della specie –, bensì «une punition»<sup>317</sup> (AM, 72), un dolce castigo tramandato di madre in figlia, fino alla fine dei tempi.

<sup>310</sup> «aveva avuto diciassette bambini in sedici anni. Senza nessuna coppia di gemelli».

<sup>311</sup> «donna-matrice». Monique Schneider, *Le paradigme féminin*, Paris, Flammarion, [2004] 2006, p. 247.

<sup>312</sup> «mancanza primordiale». *Ivi*, p. 245.

<sup>313</sup> Del romanzo di Roy e della sua importanza nel panorama letterario quebecchese ho d'altronde trattato nella prima parte della tesi.

<sup>314</sup> Tuttavia, Octavie non morirà di parto, come specifica Dupré ne *L'album multicolore*.

<sup>315</sup> «*la morte (la morte, la morte, dirà lei, l'ho vista diciassette volte)*». Corsivi miei.

<sup>316</sup> «Quando il parroco aveva chiesto a [su]a bisnonna, al momento dell'estrema unzione, se avesse paura della morte, lei gli aveva risposto, *La morte, padre, l'ho vista diciassette volte*». Corsivi di Dupré.

<sup>317</sup> «una punizione».

La sezione prosegue quindi con altre immagini funebri: «j'ai dans la bouche des odeurs funéraires»<sup>318</sup> (*PF*, 29), rivela infatti la poetessa, enfatizzando con una sinestesia dai toni macabri la tematica della memoria. Si tratta, tuttavia, di ricordi forse un po' scomodi e sicuramente dolorosi, *in primis* la morte del padre, che l'*io* narrante ammette di aver schiacciato sotto l'imposizione del silenzio voluto dalla famiglia: i riferimenti autobiografici, in effetti, non sono difficili da individuare, benché mascherati dai virtuosismi del linguaggio poetico. Prima di lei, altre generazioni di «femmes en noir»<sup>319</sup> (*PF*, 30) hanno dovuto chiudersi in un forzato tacito assenso per proteggere i segreti familiari; nondimeno, la connotazione fisica della figura femminile, condensata nel personaggio della bisnonna Octavie, ci appare, ancora una volta, rappresentativa del suo ruolo sociale, relegato alla sfera domestica:

me taire, voilà. toujours quand la famille travaille. une consigne de sang parcourant les âges. d'autres avant moi que j'imagine silencieuses au piano les doigts à transcrire fidèlement les gammes comme on brode son linceul ces femmes en noir l'œil à la nostalgie d'une sonate je les aperçois dos vouté à barrer quelque déception d'alliance ou de rang.<sup>320</sup> (*Ibidem*)

Quasi immobili, ubbidienti, raccolte in un nostalgico turbamento, eppure fiere e forti mentre compongono un altro walzer triste: così Dupré dipinge questa genealogia di «femmes au piano»<sup>321</sup> (*PF*, 38), come se la comunione con lo strumento musicale potesse sostituire la loro voce e la loro libertà di parola e permettere loro di trovare, in quel «concert infini»<sup>322</sup> (*Ibidem*) tramandato di madre in figlia, la loro unica forma di affermazione individuale: la donna dupreana subisce dunque una «mutation»<sup>323</sup> (*Ibidem*) che, da corpo statico e costretto al silenzio, si fa musica, finalmente libera di esistere e di mostrarsi al mondo.

Oltre alla sinistra evocazione della morte, al filo rosso del dolore e del corpo spezzato si collega inevitabilmente quella del corpo malato: nella quinta parte de *La peau familière*, dal titolo “Les biographies d'usage”, l'autrice decide di affrontare l'argomento della malattia costruendo diverse biografie (*biographies*) di altrettanti personaggi, dove il sostantivo *usage* può ricondurre sia al concetto di “utilizzo” e di conseguente “consumo”, sia all'idea, ricorrente in Dupré, di “consuetudine” e, dunque, di ordinarietà e quotidianità. Le vite tratteggiate in questa sezione sono

---

<sup>318</sup> «ho nella bocca degli odori funerei».

<sup>319</sup> «donne in nero».

<sup>320</sup> «tacere, ecco. sempre quando la famiglia lavora. una consegna di sangue che percorre le epoche. altre prima di me che immagino silenziose al pianoforte le dita a trascrivere fedelmente le scale come si ricama il proprio sudario queste donne in nero l'occhio alla nostalgia di una sonata le percepisco la schiena ricurva a schiacciare qualche delusione matrimoniale o di rango.».

<sup>321</sup> «donne al pianoforte».

<sup>322</sup> «concerto infinito».

<sup>323</sup> «mutazione».

infatti, ancora una volta, quelle delle donne di famiglia, tutte caratterizzate da un'esistenza difficile e dolorosa, ma anche forti di una sorprendente resilienza. Sorprendente e inaspettato è anche il ritorno delle maiuscole, assenti nel resto dell'opera: la narrazione, seppur non allontanandosi dal genere del *poème en prose*, assume un nuovo respiro, più ordinato e cadenzato, giacché, come spiega Brochu, la tematica affrontata «suggère d'ailleurs une forme d'écriture traditionnelle»<sup>324</sup>.

La figura centrale è senz'altro quella di Lucienne, la sorella della madre, «[l]a tante forcée à la camisole»<sup>325</sup> (PF, 78) affetta da disturbi psichici e ricoverata in ospedale psichiatrico per anni. Sono i ricordi d'infanzia di Dupré a rievocarne il ritratto sfocato e consumato dal tempo, ma ancora ferito dallo stesso «crampe, là dans la poitrine»<sup>326</sup> (PF, 77); come si legge in questo passo, una sensazione di impotenza e amarezza costringe l'autrice a trattenere il respiro, mentre, a malapena bambina, origlia i discorsi scomodi degli adulti circa la sorte della zia:

Des chuchotements dans la vieille cuisine. Je collais l'oreille à la tapisserie.

– Elle devient violente, elle a frappé son père.

Et ces mots: asile, camisole. Sourire. [...] Impression blanche, moelleuse. Tout cela remonte maintenant, les bras fixes à la table. Je retiens mon souffle sous la poussée.<sup>327</sup> (PF, 78)

La dimensione corporea che emerge fin dai primi versi della sezione è inesorabilmente intrisa delle sofferenze condivise dalla famiglia lungo quel «trajet serré»<sup>328</sup> (PF, 77) in comune, come se il dolore ne fosse un tratto genetico. «Il y a de la tante, je le devine, dans cette indifférence ces pronoms dont je m'enveloppe si souvent»<sup>329</sup> (*Ibidem*), ammette, quasi con rassegnazione, la poetessa, tanto più che, ne *L'album multicolore*, arriverà a definirla «un enfant tyrannique»<sup>330</sup> (AM, 160). Il corpo appare dunque come una sorta di mappa biologica, un manifesto implicito e inequivocabile della propria storia, risultato del «poids des générations»<sup>331</sup> (PF, 82):

Penchée sur le berceau, je revois la mère occupée à remuer les ressemblances.

– Les yeux pâles de ton père, disait-elle, la peau blonde.

---

<sup>324</sup> «suggerisce d'altronde una forma di scrittura tradizionale». Brochu, *De la maturité à l'accomplissement*, art. cit., p. 29.

<sup>325</sup> «La zia costretta alla camicia di forza».

<sup>326</sup> «crampo, là nel petto».

<sup>327</sup> «Dei bisbigli nella vecchia cucina. Incollavo l'orecchio alla tappezzeria. // – Sta diventando violenta, ha colpito suo padre. // E quelle parole: clinica, camicia di forza. Sorriso. [...] Impressione bianca, molle. Tutto ciò ritorna ora, le braccia fisse al tavolo. Trattengo a fatica il respiro.»

<sup>328</sup> «tragitto serrato».

<sup>329</sup> «C'è qualcosa della zia, lo indovino, in questa indifferenza questi pronomi con cui mi avvolgo così spesso».

<sup>330</sup> «bambino tirannico».

<sup>331</sup> «peso delle generazioni».

Jeter du corps dans la série. Conjurer le doute sur la lignée.<sup>332</sup> (PF, 79)

Come il Barthes de *La chambre claire*, impegnato a rintracciare meticolosamente i «linéaments de la vérité»<sup>333</sup> tra i ritratti ormai sbiaditi delle fotografie conservate nel suo album di famiglia, anche Dupré si propone di «vérifier les articulations dans la famille. Une espèce de manie, [...] la manie comptable»<sup>334</sup> (PF, 85), ma anche un esercizio tra i più comuni: osservare i tratti simili, individuare le somiglianze tra fratelli e cugini, crogiolarsi nella rassicurante sicurezza di condividere lo stesso ramo dello stesso albero genealogico, di appartenere a qualcosa di più grande, forse un misterioso disegno collettivo. Eppure, per entrambi gli autori si tratta, al contempo, di confrontarsi con pensieri carichi di turbamento: per l'uno, «la présence de traits de ressemblance entre les membres d'une famille serait le lieu de naissance et la cause de cette angoisse»<sup>335</sup>, giacché i rapporti con il suo nucleo familiare erano piuttosto acerbi<sup>336</sup>; per l'altra, invece, è di fronte ai ricordi scomodi e pungenti legati alla triste vicenda della zia che il desiderio di appartenenza lascia il posto alla volontà di distaccarsi da quelle zone d'ombra della memoria di famiglia e di «[c]hercher quelque part une interprétation plausible»<sup>337</sup> (PF, 85). La poetessa rinnova dunque con coraggio e determinazione il suo impegno letterario:

Je le dirai. En toutes lettres. Cela qui tient du désespoir. De ces matins où l'horreur hurle par tous les pores. [...] J'écrirai sur les murs blancs, jusqu'à faire éclater les pièces trop minces. [...]

Tout raconter tout. De ces yeux noirs ce prénom d'exil dont on m'a trop longtemps affublée.<sup>338</sup> (PF, 87-88)

L'io lirico annuncia senza indugi di voler denunciare ogni colpa sepolta dalla storia familiare, anche di quell'«aiguille piquée repiquée dans l'entaille indifférente»<sup>339</sup> (PF, 80), di quella zia malata, sofferente, e di quella famiglia – la sua – sopraffatta da un dolore estraneo, invisibile e ingestibile,

---

<sup>332</sup> «China sulla culla, rivedo la madre occupata a smuovere le somiglianze. // – Gli occhi pallidi di tuo padre, diceva, la pelle bionda. // Gettare il corpo nella serie. Scongiurare il dubbio sulla discendenza».

<sup>333</sup> «lineamenti della verità». Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 157; ed. it. *Idem, La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1980, p. 101.

<sup>334</sup> «verificare le articolazioni nella famiglia. Una specie di mania, [...] la mania contabile».

<sup>335</sup> «la presenza dei tratti di somiglianza tra i membri di una famiglia sarebbero il luogo di nascita e la causa di quest'angoscia». Daisuke Fukuda, *L'enfant qui jouait le jeu de la Mère. Le cas de Roland Barthes*, "Savoirs et clinique", n° 11, 2009, p. 50.

<sup>336</sup> È lo stesso Barthes a sottolinearlo nel suo saggio: «Depuis longtemps, la famille, pour moi, c'était ma mère, et, à mes côtés, mon frère; en deçà, au-delà, rien (sinon le souvenir des grands-parents)» («Da molto tempo, la famiglia era per me mia madre, e, accanto a me, mio fratello; al di qua e al di là, più niente (a parte il ricordo dei nonni)»). Barthes *La chambre claire, op. cit.*, p. 116; ed. it. *Idem, La camera chiara, op. cit.*, p. 75.

<sup>337</sup> «Cercare da qualche parte un'interpretazione plausibile».

<sup>338</sup> «Lo dirò. Chiaro e tondo. Ciò che ha a che fare con la disperazione. Di quei mattini dove l'orrore urla da tutti i pori. [...] Scriverò sui muri bianchi, fino a far esplodere le stanze troppo piccole. // Tutto raccontare tutto. Di quegli occhi neri quel nome d'esilio, il suo, che mi hanno troppo a lungo affibbiato.»

<sup>339</sup> «ago infilato rinfilato nella ferita indifferente».

eppure reale: la malattia mentale. «Écrire commence par une trahison»<sup>340</sup>, ammette d'altronde la stessa Dupré nella sua raccolta poetica *Tout près*, ben consapevole dei rischi inevitabili comportati dalla sincera osservanza del “patto autobiografico”<sup>341</sup>: ma, per quanto sia doloroso, tutte le ferite, della carne e dell'anima, sono raccolte e custodite proprio dal nostro stesso corpo, che altro non è, conclude la poetessa, che «un reste laborieux où la mémoire s'accidente»<sup>342</sup> (PF, 91).

### **Di madre in figlia: il corpo spezzato e i suoi «inévitables dédoublements»<sup>343</sup>**

La figura della madre è indubbiamente centrale ne *La peau familière*, dove il complesso *leitmotiv* della maternità e del conseguente legame filiale viene approfondito nella terza sezione, dedicata ampiamente al corpo materno e intitolata significativamente “Les désordres du privé”: se, da un lato, la dimensione corporea è sconvolta, spezzata da ogni sorta di “disordini”, è nella sfera privata che nasce e cresce la denuncia della poetessa, la quale risuona, non a caso, dello slogan femminista “Le privé est politique”<sup>344</sup>. D'altronde, è lei stessa a chiarire l'aspetto più *engagé* della sua letteratura: «la question du politique a toujours traversé ma conception de l'écriture. Le précepte féministe des années 1970, “Le privé est politique”, rend bien compte de ma vision»<sup>345</sup>.

In queste pagine, Dupré ci pone infatti di fronte alle ordinarie vicissitudini di una donna che è mamma, ma anche lavoratrice – «elle travaille, elle n'a personne pour la faire vivre»<sup>346</sup> (PF, 46) –, sommersa dai tipici impegni dell'adulta moderna e in bilico tra i suoi impegni di genitrice e il suo desiderio di scrivere. Imprescindibile, dunque, la dimensione quotidiana, che viene tuttavia inscritta all'interno delle complesse e delicate dinamiche che caratterizzano la relazione tra madre e figlia: la

---

<sup>340</sup> «Scrivere comincia da un tradimento». Dupré, *Tout près*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>341</sup> Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; ed. it. *Idem, Il patto autobiografico*, tr. it. Franca Santini, Bologna, Il Mulino, 1986. Per quanto concerne la questione autobiografica, centrale in Dupré così come in Bugul, rimando al capitolo dedicato nella quarta parte della tesi.

<sup>342</sup> «resto laborioso dove si scontra la memoria».

<sup>343</sup> «inevitabili sdoppiamenti» (PF, 48).

<sup>344</sup> In inglese “The personal is political”. L'espressione (in italiano conosciuta nella forma “Il personale è politico”), la cui diffusione a partire dal 1970 è attribuita principalmente all'omonimo saggio femminista di Carol Hanisch, vuole rappresentare, secondo Heidi Hartmann, «a response to a social structure in which women are systematically dominated, exploited, and oppressed» («una risposta alla struttura sociale nella quale le donne sono sistematicamente dominate, sfruttate e oppresse»). Heidi Hartmann, “The unhappy marriage of Marxism and feminism: Towards a more progressive union”, in Linda J. Nicholson (dir.), *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, New York, Routledge, 1997, p. 100.), portando le discriminazioni di genere vissute all'interno della sfera privata e domestica all'attenzione del discorso pubblico e politico. Cf. Carol Hanisch, “The personal is political”, in Shulamith Firestone e Anne Koedt (dir.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, Radical Feminism, 1970; ora disponibile online, url: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (consultato il 26 marzo 2021).

<sup>345</sup> «la questione politica ha sempre attraversato la mia concezione della scrittura. Il precetto femminista degli anni Settanta, “Il personale è politico”, rende bene l'idea della mia visione». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, *art. cit.*, p. 21.

<sup>346</sup> «lei lavora, non ha nessuno che la mantenga».



corporeità della donna diventa quindi oggetto «d'inévitables dédoublements»<sup>347</sup> (PF, 43) di una duplice e complementare vita di donna dai riferimenti esplicitamente autobiografici.

### Vita di mamma, vita di donna

L'intera sezione è un resoconto dettagliato delle «inquiétantes linéarités pour de semblables journées»<sup>348</sup> (PF, 43), giornate costellate dai tanti impegni da mamma che, inesorabilmente, distolgono la protagonista ritratta in questi versi dal suo anelato lavoro di scrittrice:

le programme: double.

l'instant du café le matin, les yeux dans la bouilloire. le geste, répété, le sac, l'école, la collation  
veux-tu. pas de tête pour la fiction, préoccupée par ma petite histoire, l'écriture tout au plus  
ménagère tournée vers la liste d'épicerie.<sup>349</sup> (PF, 45)

Il corpo femminile appare dunque fin da subito sdoppiato, diviso, scisso, spezzato tra due modi di esistere complementari e tuttavia arduamente conciliabili, retti da un antagonismo latente: la vita della madre *versus* la vita della donna. Scegliere i figli o la carriera, la famiglia o il proprio mestiere: un *aut aut* dinnanzi al quale ancora oggi troppe lavoratrici si trovano loro malgrado costrette a eclissarsi, accettando il ruolo materno a discapito della loro realizzazione professionale:

faire de l'ordre dans la maison, y ranger les idées, les noires, les confuses, le torchon, l'aspirateur  
pièce après pièce, mais le vague persiste. certains y verront quelques saletés lointaines, des  
psychiatries d'enfance. disons-le enfin: les filles souffrent tôt ou tard d'une longue maladie,  
depuis que les mères lasses ont cédé aux violences. *et cela s'appelle le privé.*<sup>350</sup> (PF, 50)

Il messaggio di contestazione femminista è inoltre reso ancora più esplicito dal singhiozzante verso seguente, intervallato da un susseguirsi di virgole che mimano la concitazione e frustrazione dell'*io* lirico: «trouver trace d'écritures anciennes sur nos corps, *tandis que la collectivité pleure le passage du matriarcat au patriarcat*, et les longues caresses à se faire, jusqu'à la femme surgie enfin

---

<sup>347</sup> «inevitabili sdoppiamenti».

<sup>348</sup> «inquietanti linearità per simili giornate».

<sup>349</sup> «il programma: doppio. // l'istante del caffè il mattino, gli occhi nel bollitore. il gesto, ripetuto, lo zaino, la scuola, la merenda la vuoi. niente testa per la scrittura, preoccupata per la mia piccola storia, la scrittura tutt'al più domestica rivolta verso la lista della spesa». Si noti, inoltre, che l'espressione «le programme: double» richiama il titolo della sesta sezione dell'opera, intitolata appunto "Programme double" (PF, 93-99). In questo caso, tuttavia, la dicotomia intrinseca non riguarda la contrapposizione tra la donna e la madre, bensì il dilemma tra desiderio sessuale e pudica resistenza.

<sup>350</sup> «fare ordine in casa, sistemarvi le idee, quelle nere, quelle confuse, lo straccio, l'aspirapolvere stanza dopo stanza, ma il vuoto persiste. alcuni vi vedranno qualche schifezza lontana, degli psichiatri d'infanzia. diciamolo infine: le figlie soffrono prima o dopo di una lunga malattia, da quando le madri stanche hanno ceduto alle violenze. *e questa [malattia] si chiama il privato.*». Corsivi miei.

de la mère»<sup>351</sup> (PF, 49). L'autrice descrive infatti l'agghiacciante banalità della vita di una casalinga «moderne, assurément moderne»<sup>352</sup> (PF, 45), che lotta tuttavia – manifesto ineluttabile di un chiaro gesto autobiografico – per la sopravvivenza del suo amore per la scrittura:

les bonnes odeurs de retour du travail, quand la pensée domestique, les mains rattachées au réel. et le sac, les devoirs, les leçons, puis le moment du bain. alors seulement la fiction. ensuite, si cela vient.

tardive, bien sûr, cette passion du papier: un défi au conforme, quelque chose du recel qui tourne à l'obsession. les envies illicites, l'écart, le déplacement. Fabriquer du sens comme des faux passeports, pour voir, juste pour voir reculer la ligne d'horizon, où convergent les abîmes les urgences.<sup>353</sup> (PF, 55-56)

L'identità di scrittrice lotta quindi contro quella di genitrice, portando l'autrice dinnanzi all'amara evidenza: «[q]uand on additionne études, travail, enfants, et création, on ne peut pas avoir la même qualité de présence à l'autre que si on a une vie moins chargée»<sup>354</sup> (AM, 203), riflette infatti Dupré ne *L'album multicolore*, sottolineando il bruciante senso di colpa scaturito dalla complessità del vissuto femminile, sempre preoccupato di dedicare il giusto tempo ai suoi cari. Come hanno sottolineato, tra i molti, gli studi di Concita De Gregorio, Elisabetta Gualmini e Silvia Vegetti Finzi<sup>355</sup>, la figura della madre nell'era dell'ipermodernismo è perennemente in bilico tra il desiderio di maternità, che la investe della missione tradizionale di “angelo del focolare domestico” condannata dalla critica femminista, e quello di femminilità e indipendenza, esorcizzato per secoli dal patriarcato: Dupré descrive dunque efficacemente, nei suoi versi, il «passage du modèle de la mère-ménagère à temps plein des années 50-60 à celui de la super-femme des années 70-80»<sup>356</sup>. Il riferimento alla

---

<sup>351</sup> «trovare tracce di scritture antiche sui nostri corpi, mentre la collettività piange il passaggio dal matriarcato al patriarcato, e le lunghe carezze da farsi, sino alla donna emersa infine dalla madre». Corsivi di Dupré.

<sup>352</sup> «moderna, indubbiamente moderna». Questo verso può inoltre essere inteso come una sorta di presa di coscienza letteraria nei confronti della corrente postmoderna, tanto più che, poco più avanti, l'autrice scriverà, citando una celebre dichiarazione barthesiana: «quant à moi, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne» («quanto a me, mi è divenuto indifferente di non essere moderno/a») (PF, 54). Corsivi di Dupré. La frase di Barthes è tratta dal suo testo *Délibération*, pubblicato nel 1979 sulla rivista “Tel Quel”. Cf. Alain Finkielkraut, «Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne», “Rue Descartes”, n° 34, 2001, pp. 87-92.

<sup>353</sup> «gli odori buoni di ritorno dal lavoro, quando il pensiero domestico, le mani attaccate al reale. e lo zaino, i compiti, le lezioni, poi il momento del bagnetto. solo allora la scrittura. poi, se arriva. // tardiva, certo, questa passione per la carta: una sfida alla conformità, qualcosa di occultato che volge all'ossessione. le voglie illecite, lo scarto, lo spostamento. fabbricare del senso come dei passaporti falsi, per vedere, solo per vedere indietreggiare la linea dell'orizzonte, dove convergono gli abissi delle urgenze.».

<sup>354</sup> «Quando si aggiungono studi, lavoro, bambini e creazione, non si può avere la stessa qualità di presenza per l'altro che se si avesse una vita meno piena».

<sup>355</sup> Cf. Concita De Gregorio, *Una madre lo sa. Tutte le ombre dell'amore perfetto*, Milano, Mondadori, 2008; Elisabetta Gualmini, *Le mamme ce la fanno*, Milano, Mondadori, 2014; Silvia Vegetti Finzi, *Il bambino della notte. Divenire donna, divenire madre*, Milano, Mondadori, 1990.

<sup>356</sup> «passaggio dal modello della madre-casalinga a tempo pieno degli anni Cinquanta-Sessanta a quello della super-donna degli anni Settanta-Ottanta». Francine Descarries-Bélanger e Christine Corbeil, *La maternité: un défi pour les féministes*, “International Review of Community Development/Revue internationale d'action communautaire”, n° 18, 1987, p. 145.

teoria della *charge mentale*, ovvero al “carico mentale”, proposta da Monique Haicault nel 1984 nel celebre articolo *La gestion de la vie ordinaire en deux*<sup>357</sup> e poi ripresa e approfondita negli anni Novanta e Duemila da altre studiose come Danièle Kergoat, Sandra Frey e Christine Castelain-Meunier, si fa evidente: come scrive Giulia Silvero,

[l]a “charge mentale” non corrisponde al fare tutto, cioè all’esecuzione pratica, ma al pensare a tutto. Consiste nell’aver costantemente, in un angolo della propria testa, la preoccupazione e il pensiero delle mansioni domestiche ed educative, anche nel momento in cui non le si sta concretamente eseguendo. È insomma una specie di vigilanza costante e pervasiva, è un lavoro di gestione, di pianificazione e di anticipazione che spesso ci si trova a fare completamente da sole. [...] [È] qualcosa di invisibile e che è l’infrastruttura del sessismo nella nostra società: è cioè, allo stesso tempo, causa e conseguenza dell’attribuzione di determinati ruoli sociali in base al genere.<sup>358</sup>

Dupré si fa portavoce di questo disagio purtroppo tipico delle mamme moderne, «coupables, coupables, [...] aux prises avec d’inconciliables passions»<sup>359</sup> (*PF*, 57) e scisse tra molteplici ruoli e identità:

d’inévitables dédoublements et des schizophrénies historiques. choisir de l’œuvre ou l’enfant, le mode binaire de la définition, et voici que le moule colmate les désordres.

la mère, contrainte à éloigner la fille, pour que l’écriture doucement se faufille au creux de leur séparation. je rêve de pages brossées à même des chevelures lisses de cognations ainsi retrouvées.<sup>360</sup> (*PF*, 48)

Ecco che, inaspettatamente, la lettrice e il lettore assistono a una miracolosa epifania dal gusto joyciano: i capelli dell’adorata figlia della poetessa trovano un legame di familiarità inaspettato, suggerito appunto dal termine *cognations*, con le pagine bianche ancora da scrivere, anch’esse accarezzate dalle mani dell’autrice; l’apparente soluzione all’antagonismo tra vita familiare e letteraria compare infatti proprio tra i nodi di quella «chevelure à natter»<sup>361</sup> (*PF*, 47) intrisa di amore materno. È proprio il particolare fisico dei capelli della bambina, pettinati con cura dalla sua mamma, a permettere non solo il duplice processo di identificazione e separazione tra madre e figlia, ma anche

---

<sup>357</sup> Monique Haicault, *La gestion ordinaire de la vie en deux*, “Sociologie du Travail”, vol. 26, n° 3, 1984, pp. 268-277.

<sup>358</sup> Giulia Silvero, “Cara, bastava che chiedessi”, “Il Post”, 2 settembre 2017, n. p., online, url: <https://www.ilpost.it/giuliasiviero/2017/09/02/cara-bastava-che-chiedessi/> (consultato il 26 settembre 2020). La teoria del carico mentale ha trovato ampia diffusione anche grazie alla fumettista e blogger francese Emma, che ne ha raccontato, attraverso il più accessibile linguaggio utilizzato nelle sue vignette, le sottili dinamiche e i delicati meccanismi (Cf. <https://emmaclit.com/2017/05/09/repartition-des-taches-hommes-femmes/>, consultato il 26 settembre 2020).

<sup>359</sup> «colpevoli, colpevoli, le madri, alle prese con inconciliabili passioni».

<sup>360</sup> «di inevitabili sdoppiamenti e di schizofrenie storiche. scegliere l’opera o il bambino, il modo binario della definizione, ed ecco che lo stampo tampona i disordini. // la madre, costretta ad allontanare la figlia, affinché la scrittura dolcemente si infili nell’incavo della loro separazione. sogno pagine pettinate come le chiome lisce di legami così ritrovati.»

<sup>361</sup> «chioma da intrecciare».

la riconciliazione tra maternità e scrittura, coinvolte nella stessa esperienza di quel sentimento totalizzante:

«fais-moi ma séparation». la mère, la fille, ce regard: de l'autre et pourtant la lignée. je trace dans les cheveux. la paume, la caresse, les nattes comme prétexte. absorbée dans ma transparence jusqu'à m'y perdre, le désir n'a de nom que le sien. habitée par une chevelure, je la porte, contre la mort.<sup>362</sup> (PF, 44)

Sembra infatti che la scrittrice abbia trovato nuovo nettare creativo proprio nella sua quotidianità di mamma e in quelle azioni ordinarie rinnovate giorno dopo giorno, spronandola a «imaginer des récits sans lendemains, des histoires de femmes, banales, la mienne peut-être, la conduite ménagère»<sup>363</sup> (PF, 63): il motore del mondo e della scrittura, per Dupré, non è l'amore astratto e idealizzato dei romanzi d'appendice, ma sono i capelli, tanto amati, intrecciati e pettinati, di sua figlia.

### Dallo sguardo allo specchio

Il concetto di “sdoppiamento” affrontato da Dupré nella terza parte de *La peau familière* è inoltre centrale non solo per quanto riguarda l'identità femminile in generale, ma anche rispetto al doppio percorso identitario di madre e figlia, biologicamente legate da un cordone ombelicale invisibile e indissolubile.

In questa sezione, infatti, sono i piccoli gesti quotidiani, come il bagnetto serale, a fungere al contempo da punto d'incontro e di scontro tra le due generazioni, «mère fille à l'heure du bain avant de s'écarter du miroir pour mieux se rejoindre»<sup>364</sup> (PF, 63), quelle stesse azioni che, a poco a poco, la bambina imparerà ed esigerà di compiere da sola, fino a «se refuse[r] au partage»<sup>365</sup> (PF, 57). Il duplice rapporto materno e filiale è infatti rappresentato dall'autrice con la sua inconfondibile delicatezza espressiva e l'inevitabile cura per il dettaglio, evocando

ces instants privilégiés, rares où la connivence. l'heure du bain, par exemple, les eaux à doser chaudes froides et l'odeur des huiles sur la peau, mère fille ensemble dans la baignoire pour les jeux de la brosse sur le dos innervé. Petites jouissances des corps l'index le long des vertèbres

<sup>362</sup> «“fammi la separazione”. la madre, la figlia, quello sguardo: dell'altro e tuttavia la stirpe. traccio nei capelli. il palmo, la carezza, le trecce come pretesto. assorbita nella mia trasparenza fino a perdermi, il desiderio non ha altro nome che il suo. abitata da una capigliatura, la porto, contro la morte».

<sup>363</sup> «immaginare dei racconti senza un domani, delle storie di donne, banali, forse la mia, la condotta casalinga».

<sup>364</sup> «madre figlia all'ora del bagnetto prima di allontanarsi dallo specchio per rincontrarsi meglio». Anche ne *L'album multicolore* ritorna un'immagine simile, anche qui dai chiari rimandi autobiografici: «Nous sentons le savon parfumé, les draps séchés au soleil, les pyjamas propres. C'est samedi, le soir du bain. [Maman] a fait chauffer le poêle à bois, pour avoir de l'eau bien chaude, et elle nous a lavé à tour de rôle dans la baignoire.» («Sappiamo di sapone profumato, di lenzuola asciugate al sole, di pigiama puliti. È sabato, la sera del bagnetto. [La mamma] ha fatto scaldare la stufa a legna, per avere l'acqua ben calda, e ci ha lavati a turno nella vasca.») (AM, 139).

<sup>365</sup> «rifiuta[re] la condivisione».

quand le désir naissant de la fille pousse aux premiers aveux. déjà les chagrins et la mère y lit les désordres à venir.<sup>366</sup> (PF, 52)

Non esiste amore senza corpo, a partire da quello tra madre e figlia, dove l'una nasce dal ventre dell'altra: «le désir n'a de nom que le sien»<sup>367</sup> (PF, 44), ci confida un *io* lirico innamorato della sua creatura, in preda alla dolce estasi materna, dove non esiste altro desiderio al di fuori di quegli istanti quotidiani e condivisi, «les cheveux, la paume, la caresse, les nattes comme prétexte»<sup>368</sup> (*Ibidem*), sino allo scambio, intimo e segreto, delle prime, timide confidenze.

Fin dai primi versi della sezione emerge inoltre la presenza dello specchio, la cui forza simbolica ci offre diversi spunti interpretativi: quest'oggetto ordinario, nonché associato tradizionalmente alla vanità femminile, richiama infatti il celebre «stade du miroir»<sup>369</sup> proposto da Lacan, che concepisce la curiosità verso la propria immagine speculare come una tappa di formazione fondamentale per lo sviluppo della coscienza identitaria del neonato. Secondo la psicoanalisi lacaniana, «[t]out d'abord, il contient une valeur historique car il marque un tournant décisif dans le développement intellectuel de l'enfant. D'un autre côté, il représente une relation libidinale essentielle à l'image du corps»<sup>370</sup>, ponendo l'accento sul rapporto inevitabile tra individuo, riflesso e immagine del corpo. Anche per Merleau-Ponty, peraltro, le azioni di guardare e vedere non rappresentano solamente una funzione sensoriale, ma costituiscono un atto imprescindibile per la costruzione identitaria dell'individuo: «la chair est phénomène de miroir»<sup>371</sup>, scriverà il filosofo in nota ne *Le visible et l'invisible*.

Nella poesia dupreana, è proprio «devant le miroir au réveil [...] quand tout vraiment me rappelle au miroir»<sup>372</sup> (PF, 43) che avviene la «“[...] séparation”. la mère, la fille, ce regard: de

---

<sup>366</sup> «quegli istanti privilegiati, rari dove la connivenza. l'ora del bagnetto, per esempio, l'acqua da dosare calda fredda e l'odore degli oli sulla pelle, madre figlia insieme nella vasca per i giochi della spazzola sulla schiena innervata. Piccoli piaceri dei corpi l'indice lungo le vertebre quando il desiderio nato dalla figlia spinge alle prime confidenze. di già le preoccupazioni e la madre vi legge i disordini a venire.». Corsivi miei.

<sup>367</sup> «il desiderio non ha altro nome che il suo».

<sup>368</sup> «i capelli. il palmo, la carezza, le trecce come pretesto».

<sup>369</sup> «stadio dello specchio». Cf. Jacques Lacan, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je: telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, “Revue française de psychanalyse”, ottobre 1949, pp. 449-455. La filosofa e psicoanalista belga Luce Irigaray, nella sua opera rivoluzionaria *Speculum. De l'autre femme* (Paris, Minuit, 1974; ed. it. *Eadem, Speculum. L'altra donna*, tr. it. Luisa Muraro, Milano, Feltrinelli, 1975), considerato non a caso uno dei testi fondanti della letteratura femminista, sostituisce tuttavia lo specchio con lo speculum ginecologico, che permette alla donna di esplorare più efficacemente il suo corpo e di superare la visione fallocentrica sostenuta dal pensiero freudiano e lacaniano: la vagina non è più un vuoto o un nulla da riempire, bensì un luogo intimo e concreto che apre al soggetto femminile un mondo di vivace e creativa attività sessuale, contrapposto al meccanismo monotono e quasi idraulico dell'apparato genitale maschile.

<sup>370</sup> «Innanzitutto, riveste un valore storico poiché segna un cambiamento decisivo nello sviluppo intellettuale del bambino. Dall'altro lato, rappresenta una relazione libidinale essenziale all'immagine del corpo». Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London, Routledge, 1996, p. 115.

<sup>371</sup> «la carne è fenomeno di specchio». Tr. it. di Andrea Bonomi. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 309; ed. it. *Idem, Il visibile e l'invisibile*, Mauro Carbone (dir.), tr. it. Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2003, p. 267. Corsivi di Merleau-Ponty e Bonomi.

<sup>372</sup> «davanti allo specchio al risveglio [...] quando tutto veramente mi riporta allo specchio».

l'autre et pourtant la lignée»<sup>373</sup> (PF, 44), dissociazione di corpi e di esistenze dal DNA condiviso.

Come sottolinea Anne-Marie Jézéquel,

[c]e mot crucial de “séparation”, [...] pose toute la problématique du texte, alliant le quotidien au corps, au désir, à l'amour. C'est aussi une volonté de faire la séparation de manière à ne pas reproduire mentalement chez sa fille le modèle maternel que la narratrice a connu. Une telle action n'a pas de but égoïste, mais va dans un souci d'établir une indépendance filiale sans avoir à subir une mère contrôlante [*sic*], accaparante [...].<sup>374</sup>

Lo sguardo verso l'Altro, anzi, l'Altra, è quindi incisivo per il meccanismo di costruzione individuale, tanto per la genitrice quanto per la sua bambina, forgiando e modellando non solo la realtà esterna a esse, ma la loro stessa esperienza fisica e mentale:

les textes parcourent les espaces répétitifs, les empreintes sur la bouilloire, d'un même geste réel fictif, mécanique presque, l'apparence de la ligne brisée.

la mémoire qui vaque dans les versions troubles du jour le jour, mais les marques du désir, le papier *le regard percer le corps sans frein on écrit s'écrit toujours pour quelqu'un*.<sup>375</sup> (PF, 60)

Questa citazione, tratta dalla raccolta poetica *La surface du paysage* di Claude Beausoleil, segnalata nel testo dall'uso del corsivo, sottolinea ulteriormente lo stretto e indissolubile legame tra maternità e dimensione corporale, come se gli occhi della madre, impegnati nelle mille azioni quotidiane di mamma, potessero attraversare, addirittura perforare, il corpo dell'Altro – in questo caso della figlia – per ricavarne, infine, materiale letterario. Possiamo intravedere, in questa «matrice intimamente erotica della conoscenza, che unifica lo spazio per via delle penetrazione dell'esterno nell'interno e viceversa»<sup>376</sup>, un approccio simile a quello adottato dalla poetica dello sguardo di Bernard Noël, secondo cui «[l]a perception [spatiale] change le corps parce qu'elle bouleverse les limites: il n'y a plus, d'une part, le monde du dedans et, de l'autre, le monde du dehors, mais un espace unifié – un élément infini, qui pénètre, qui est pénétré»<sup>377</sup>, sino ad approdare a «un

---

<sup>373</sup> «[...] separazione”. la madre, la figlia, quello *sguardo*: dell'altro e tuttavia la stirpe». Corsivo mio.

<sup>374</sup> «Questa parola cruciale, “separazione”, [...] racchiude tutta la problematica del testo, legando il quotidiano al corpo, al desiderio, all'amore. Rappresenta al contempo la volontà di attuare la separazione in modo da non riprodurre mentalmente in sua figlia il modello materno che la narratrice ha conosciuto. Quest'azione non ha un fine egoistico, ma si muove nella preoccupazione di stabilire l'indipendenza filiale senza dover subire una madre soffocante, asfissiante [...].». Jézéquel, *Louise Dupré: Les espaces de l'écriture*, op. cit., p. 139.

<sup>375</sup> «i testi percorrono gli spazi ripetitivi, le impronte sul bollitore, di uno stesso gesto reale fittizio, quasi meccanico, l'apparenza della linea spezzata. // la memoria che è occupata nelle versioni problematiche di ogni giorno, ma i segni del desiderio, la carta *lo sguardo trafiggere il corpo senza freno si scrive si scrive sempre per qualcuno*.».

<sup>376</sup> Scotto, *Le corps écrivant*, op. cit., p. 262.

<sup>377</sup> «La [...] percezione muta il corpo perché ne sconvolge i confini: non esiste più, da un lato, il mondo interno e, dall'altro, il mondo esterno, ma uno spazio unificato – un elemento infinito, che penetra ed è penetrato». Tr. it. di Fabio Scotto. *Ivi*, pp. 262-263. Le parole di Noël citate da Scotto sono tratte da: Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988.

renversement perpétuel du dedans et du dehors, du projeté et du réfléchi, dont le croisement produit cet objet mental: l'image»<sup>378</sup>, quell'immagine caleidoscopica e in eterno mutamento del proprio corpo e del corpo altrui.

L'esperienza del riflesso, esacerbata dalla presenza dello specchio, mette così a nudo «cette douloureuse évidence, séparer les chevelures, déjouer les pièges du miroir»<sup>379</sup> (PF, 59): la figlia non è la madre e la madre non è la figlia, sebbene il ventre dell'una sia stato, per nove mesi, la casa dell'altra. Questo inevitabile processo di dissociazione corporea e identitaria, dove l'immagine del corpo spezzato, scisso, frammentato appare evidentemente emblematica, viene efficacemente ribadito da Recalcati, il quale riprende a sua volta le teorie lacaniane:

Il sentimento di identità e di unità del proprio corpo non si genera per una maturazione evolutiva già programmata, ma solo grazie all'incontro contingente con lo specchio come volto dell'Altro. Il corpo – frammentato, sconosciuto, discordante, leso, affamato, assetato, dolorante, gettato nella derelizione, privo di autonomia e incapace di accedere alla parola – del bambino, che Lacan descrive nella celebre formula del “corpo in frammenti”, può trovare una sua prima e benefica unificazione nel volto della madre.<sup>380</sup>

Una separazione tanto necessaria quanto complessa che diventerà ogni giorno più profonda, sino a sfociare negli attriti tipici dell'adolescenza, età di passaggio e di affermazione di sé, che, «[p]our la fille, c'est la guerre pour la fémininité, la mère qu'il faut à la fois imiter et éclipser»<sup>381</sup> (AM, 212): la madre deve infatti, a un certo punto, permettere l'allontanamento della figlia, e la figlia deve assecondare il suo desiderio di indipendenza dalla madre, portando a termine un graduale distacco – dei corpi e degli animi – che culminerà, parafrasando nuovamente Lacan, nella loro «sépartition»<sup>382</sup> definitiva e irreversibile.

---

<sup>378</sup> «un perenne capovolgimento del dentro e del fuori, del proiettato e del riflesso, il cui incrocio produce questo oggetto mentale che è l'immagine». Tr. it. di Fabio Scotti. *Ivi*, p. 261. D'altronde, la stretta relazione tra specchio, sguardo e ricerca di se stesso è stata altresì lungamente affrontata da Jacques Derrida, secondo il quale «[d]ans l'expérience du miroir, cette indécision affleure. Quand nous nous regardons dans un miroir, nous devons choisir entre regarder la couleur de nos yeux et regarder le flux, l'influx du regard qui se regarde avec tous les paradoxes de l'autoportrait» («[n]ell'esperienza dello specchio affiora tale indecisione. Quando ci guardiamo in uno specchio dobbiamo scegliere fra il guardare il colore dei nostri occhi e guardare il flusso, l'influsso dello sguardo che si guarda con tutti i paradossi dell'autoritratto». Tr. it. di Alfonso Cariolato.). Jacques Derrida, “Penser à ne pas voir”, in *Idem*, Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas (dir.), *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Paris, La Différence, 2013, p. 63; ed. it. *Idem*, “Pensare a non vedere”, in *Idem*, Alfonso Cariolato (dir.), *Pensare al non vedere: Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Milano, Jaka Book, 2016, p. 84.

<sup>379</sup> «questa dolorosa evidenza, separare le capigliature, svelare le trappole dello specchio».

<sup>380</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., pp. 38-39.

<sup>381</sup> «Per la figlia, è la guerra per la femminilità, la madre che bisogna al contempo imitare ed eclissare».

<sup>382</sup> Come verrà approfondito nel capitolo dedicato a *Tout comme elle*, il termine *sépartition*, in italiano traducibile come “separtizione”, è introdotto da Lacan per enfatizzare il duplice processo di separazione all'interno di una relazione: l'individuo, nel momento del suo allontanamento, non si separa solo dall'Altro, ma anche da una parte di se stesso, cioè da quella proiezione della sua identità operata e sostenuta dall'Altro (in questo caso, dalla madre). Lacan ne parla nel suo seminario su *L'angoscia* nella lezione del 15 maggio 1963: Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, 2004; ed. it. *Idem*, *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Jacques-Alain Miller e Antonio Di Ciaccia (dir.), tr. it. Adele Succetti, Torino, Einaudi, 2007.

## Frammenti di un corpo sensuale

La tematica sessuale e del corpo erotizzato, benché presente in diversi testi dell'autrice – *in primis* le raccolte poetiche *Où* e *Chambres* –, è a malapena accennata in *Tout comme elle* e ne *L'album multicolore*, che si focalizzano, invece, sulla complessa relazione tra madre e figlia e, più in generale, sul ruolo della donna nell'ambito familiare. Per contro, i *poèmes en prose* contenuti ne *La peau familière* affrontano esplicitamente il discorso legato alla sessualità, dedicandogli ampio spazio nelle due ultime parti dell'opera.

Insieme alla settima, “Sargasso Sea”, la sesta sezione, intitolata “Programme double”, introduce infatti una forte e inaspettata carica erotica, dove, ovviamente, il corpo è protagonista: in questo caso, la dimensione corporea è spezzata in quanto eternamente contratta, ora in un respiro affannato, ora in uno spasmo sensuale, nel totale abbandono ai brividi del piacere carnale, riprendendo, sia a livello formale che a livello contenutistico, l'idea barthesiana della natura irriducibilmente frammentaria del discorso amoroso<sup>383</sup>. In effetti, benché non sempre sovrapponibili, sesso e amore, nell'immaginario letterario dupreano, coesistono e si completano vicendevolmente:

Dans mes premiers recueils de poésie et mes premiers romans, dont *La peau familière*, la dimension érotique est très présente effectivement. Et elle est toujours liée à l'amour, contrairement aux textes actuels que publient les jeunes femmes au Québec où, très souvent, l'érotisme ne coïncide pas avec le sentiment amoureux, comme s'il fallait satisfaire les besoins corporels alors qu'on ne croit pas à une relation positive et durable avec l'Autre. C'est l'époque qui le veut. Chez moi, il y a toujours eu une foi dans la relation à l'Autre, et mon écriture témoigne de cette croyance, du désir de faire corps avec l'Autre. Il y a dans l'érotisme de mes livres un côté presque mystique, je ne le cache pas. Il ne s'agit pas d'une solution ou d'un remède aux blessures de l'enfance, aux déceptions de l'âge adulte ou aux horreurs qu'on voit tous les jours dans le monde, mais d'une force qui permet d'échapper à la solitude, de continuer la route, de résister, d'espérer. C'est Éros qui lutte contre Thanatos.<sup>384</sup>

La poesia dupreana sembra anticipare di un ventennio il Philip Roth de *L'animale morente*, secondo cui, ribaltando la prospettiva platonica, è il desiderio stesso dell'amore a *spezzare* l'essere umano: «L'unica ossessione che vogliono tutti: l'“amore”. Cosa crede, la gente, che basti innamorarsi

---

<sup>383</sup> Cf. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*

<sup>384</sup> «Nelle mie prime raccolte di poesia e nei miei primi romanzi, tra cui *La peau familière*, la dimensione erotica è effettivamente molto presente. Ed è sempre legata all'amore, contrariamente ai testi attuali pubblicati dalle giovani donne in Québec dove, molto spesso, l'eroticismo non coincide con il sentimento amoroso, come se si dovessero soddisfare i bisogni corporei quando non si crede a una relazione positiva e duratura con l'Altro. È l'epoca che lo vuole. In me c'è sempre stata una fede nel rapporto con l'Altro, e la mia scrittura testimonia questa convinzione, il desiderio di fare corpo con l'Altro. Nell'eroticismo dei miei libri c'è un lato quasi mistico, non lo nascondo. Non si tratta di una soluzione o di un rimedio alle ferite dell'infanzia, alle delusioni dell'età adulta o agli orrori che vediamo ogni giorno nel mondo, ma di una forza che permette di sfuggire alla solitudine, di continuare la propria strada, di resistere, di sperare. È Eros che lotta contro Thanatos.». Tratto dall'intervista doppia a Louise Dupré e Ken Bugul in appendice alla tesi.



per sentirsi completi? La platonica unione delle anime? Io la penso diversamente. Io credo che tu sia completo prima di cominciare. *E l'amore ti spezza*. Tu sei intero, e poi ti apri in due»<sup>385</sup>.

### “Programme double”

Da un punto di vista tematico, mentre in “Sargasso Sea” la sessualità viene vissuta senza veli né pudori, evocando il totale e disinibito abbandono sensoriale alla tentazione carnale, i brevi versi di “Programme double” – in italiano “Programma doppio” – presentano, fin dal titolo, un’insanabile dicotomia tra sfrenata passione e pudica resistenza. In contrapposizione con la liberazione del corpo proclamata dagli ideali femministi, qui Dupré sembra invece riprendere la poesia di Medjé Vézina, che, seppur celebrando il desiderio carnale, grida la sua rivolta all’oppressione sociale del Québec bigotto e puritano degli anni Trenta: «Mon Dieu», invoca infatti la poetessa, «c’est toi qui mets dans notre chair, hélas! / L’ardent désir que tu ne permets pas. / Je veux briser la forme étroite de ma vie»<sup>386</sup>. Una simile tensione si evince anche nell’*incipit* del componimento dupreano:

Ici, d’autres traces. une écriture grise qui s’efforce à la description, l’instant précis du spasme, le geste de la hanche entrouverte

confesser des impudeurs où la théorie accuse [...] le poids de l’histoire imprégné dans le nuque sans doute et pourtant l’émeute encore devant certaines indécences

L’ORTHODOXIE N’AGIT PAS OÙ COMMANDE LE DÉSIR.<sup>387</sup> (PF, 95)

L’intera sezione è costruita su questo acceso dualismo, che vede la dimensione corporea scissa tra impeto carnale e castigata titubanza. La pulsione sensuale, inutilmente trattenuta durante le «*pieuses discussions*»<sup>388</sup> (PF, 96), viene evocata a più riprese, in un climax ascendente del desiderio che, inevitabilmente, si lascia corrompere dalle «*pièges de la modernité*»<sup>389</sup> (PF, 97), sempre manifestando il dubbio latente se abbandonarsi o meno al piacere fisico scaturito dall’incontro intimo:

*les bières certains soirs en projection privée le camouflage des draps les goûts et la manière les paysages tabous et ce qui dans les films fait mouiller*

<sup>385</sup> Philip Roth, *L’animale morente*, tr. it. Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi, 2002, pp. 73-74. Corsivi miei.

<sup>386</sup> «Mio Dio, sei tu che metti nella nostra carne, ahimè! / L’ardente desiderio che tu non permetti. / Io voglio infrangere la forma stretta della mia vita». Medjé Vézina, *Le choix de Jacqueline Vézina dans l’œuvre de Médje Vézina*, Montréal, Les Presses laurentiennes, 1984, p. 25.

<sup>387</sup> «qui, altre tracce. una scrittura grigia che si sforza di descrivere, il preciso istante dello spasmo, il gesto dell’anca semiaperta // confessare impudicizie dove la teoria accusa. [...] il peso della storia impregnato nella nuca senza dubbio e tuttavia ancora la sommossa davanti a certe indecenze // L’ORTODOSSIA NON AGISCE DOVE COMANDA IL DESIDERIO.». Maiuscole di Dupré.

<sup>388</sup> «*pie discussions*». Corsivi di Dupré.

<sup>389</sup> «trappole della modernità».

parfois l'envie d'être bercée, quand la fascination rejoint la cuisse. quelque scénario à inventer qui pourrait convier aux menaces de la séduction.

toujours la théorie trouble au moment j'acquiesce, [...] les tendresses imprévues et la salive tranquille. le charme des soirs d'alcool quand l'ongle traverse les pudeurs [...].<sup>390</sup> (PF, 96)

Gli indizi della ricerca del piacere sono molteplici: la poetessa evoca infatti un'atmosfera distesa, intima e rilassata tramite i termini *bières*, *projection privée*, *camouflage des draps*, fino a immaginare dei *paysages tabous* e a sfiorare un erotismo esplicito con il verbo *mouiller*. Il sesso viene vissuto, in questi versi, come una tentazione carnale alla quale teoricamente – si noti, a tal proposito, l'espressione *la théorie trouble* – opporsi, mentre il corpo eccitato e desideroso di affetto, che sogna infantilmente di essere cullato, carezzato, amato, si ritrova in bilico tra la pulsione erotica e una pudica (e immotivata?) resistenza. Alla fine, comunque, un intero verso trascritto in caratteri maiuscoli ci indica che l'istinto sensuale ha vinto ogni casta riluttanza:

au fond de la culotte des lettres d'amour ces chastes géométries ça fait écran aux fragiles chaleurs  
comme une ardeur dans la coulée machinale. quelques lignes dans la paume qui apaise les orifices  
et l'évidence au moment d'éteindre, sceptiques

NE PLUS NEGOCIER DÉSORMAIS LES TERMES DE LA PASSION.<sup>391</sup> (PF, 98)

Le immagini e i gesti sensuali suggeriti dalle espressioni *au fond de la culotte*, *coulée machinale*, *quelques lignes dans la paume* e *orifices* vengono in questo breve passo amplificati da puntuali riferimenti al campo semantico del fuoco e del calore (*fragiles chaleurs*, *ardeur*, *éteindre*), sinonimi di una bruciante passione ormai incontrollabile: in effetti, i due amanti sembrano ora finalmente decisi a perdersi, finalmente senza rimpianti, in un comune «rythme des ventres gris»<sup>392</sup> (PF, 99).

---

<sup>390</sup> «le birre certe sere la proiezione privata il camouflage delle lenzuola i gusti e il metodo i paesaggi tabù e ciò che nei film fa eccitare // talvolta la voglia di essere cullata, quando la fascinazione raggiunge la coscia. qualche scenario da inventare che potrebbe invitare alle minacce della seduzione. // la teoria disturba sempre nel momento in cui acconsento, [...] le tenerezze imprevedute e la saliva tranquilla. il fascino delle serate alcoliche quando l'unghia attraversa i pudori [...]». Corsivi di Dupré.

<sup>391</sup> «in fondo alle culotte lettere d'amore quelle caste geometrie fa schermo ai fragili calori come un ardore nella colata macchinale. qualche linea sul palmo che calma gli orifizi e l'evidenza nel momento di spegnere, scettici // NON NEGOZIARE PIÙ ORMAI I TERMINI DELLA PASSIONE.». Maiuscole di Dupré.

<sup>392</sup> «ritmo dei ventri grigi». Significativa la ricorrenza, in questa sezione, del colore grigio come simbolo cromatico dell'incertezza: l'*io* lirico è qui infatti scisso tra il desiderio sessuale e una pudica resistenza – da cui, come già segnalato, l'indicazione di un "Programma doppio" suggerita dal titolo –, smarrito in un'indecisione dai labili contorni. Il dubbio struggente se abbandonarsi o meno al piacere erotico è ben rappresentato dall'immagine de «les pudeurs // ni noires ni blanches au goût de soufre» («i pudori // né neri né bianchi al sapor di zolfo») (PF, 97), mentre la tentazione carnale si consuma a luci soffuse, in una rassicurante «pénombre» («penombra») (PF, 99).

## “Sargasso Sea”

La passione, nella scrittura dupreana, sembra quindi destinata a vincere ogni pudica esitazione: *La peau familière* si conclude infatti col malinconico, dolce ricordo di un amore estivo ormai lontano, dove, su una spiaggia idealizzata dalle coordinate geografiche confuse<sup>393</sup>, il lido utopico di «SARGASSO SEA plage électrique»<sup>394</sup> (PF, 104) diventa teatro della sessualità più esplicita: «c’était l’été de quoi me souviendrais-je au juste»<sup>395</sup> (PF, 103), scrive Dupré con un gioco di omofonie nella prima pagina della settima e ultima sezione, immergendo la lettrice e il lettore in un’atmosfera esotica e spensierata a cui fa da sapiente colonna sonora il jazz di John Abercrombie e di Ralph Towner. Tra le righe di un verseggiare audace e provocante, echeggia tuttavia il timore della fine dell’idillio, rappresentato dall’arrivo inesorabile dell’«automne incertain»<sup>396</sup> (PF, 114) che metterà tristemente fine a quella che forse è stata solo «une simple aventure»<sup>397</sup> (PF, 103) destinata a spegnersi insieme agli ultimi scampoli di estate.

Il corpo è, qui, carico di una disinibita pulsione erotica, che la poetessa non esita a descrivere nel dettaglio a partire da diversi elementi fisici, brandelli di un discorso amoroso dall’inequivocabile carica sensuale dove la pelle riveste sempre un ruolo centrale: il termine *peau* è infatti ripetuto sei volte – sette se si considera il suo sinonimo «épiderme» (PF, 115) –, come per sottolineare l’importanza viscerale dell’organo più esteso dell’apparato tegumentario umano e che, in quanto sede di numerosissime terminazioni nervose, costituisce un ampio strumento sensoriale, nonché canale privilegiato del contatto intimo. La poesia dupreana si serve infatti della concreta vividezza dei cinque sensi per evocare una sensualità esplicita e realistica; sono predominanti, non a caso, i riferimenti legati alla sfera del tatto, suggeriti da continui rimandi alle dita, alle unghie e alle mani, impegnate in carezze e graffi sensuali, talvolta esacerbati dalla somma con olfatto e gusto<sup>398</sup>. In modo analogo, non

---

<sup>393</sup> «Varadero, Ogunquit, S. Thala, où étais-je exactement» («Varadero, Ogunquit, S. Thala, dov’ero esattamente») (PF, 104), segnala infatti subito la poetessa.

<sup>394</sup> «SARGASSO SEA spiaggia elettrica». Maiuscole di Dupré.

<sup>395</sup> «era l’estate di cui mi ricorderò precisamente».

<sup>396</sup> «autunno incerto».

<sup>397</sup> «una semplice avventura».

<sup>398</sup> Come nel manipolo di esempi qui elencati: «le sable sous mes ongles» («la sabbia sotto le mie unghie») (PF, 103); «je traçais des graffitis sur le sable, j’étais là entendue là» («tracciavo dei graffiti sulla sabbia, ero là distesa là»), «ce profil que mon doigt suivait lentement le nez la bouche si lentement d’un seul geste lent» («quel profilo che il mio dito seguiva lentamente il naso la bocca così lentamente con un solo gesto lento») (PF, 104); «je traçais des lignes, des vagues lignes de cœur, de temps» («tracciavo delle linee, delle ondulate linee di cuore, di tempo») (PF, 105); «j’avais envie d’étreindre, de l’étreindre, suivre mon doigt sur sa peau» («avevo voglia di stringere, di stringerlo, seguire il mio dito sulla sua pelle») (PF, 106); «je dessinais sur la peau des villes retroussées où la main se risquait» («disegnavo sulla pelle delle città arrotolate dove la mano si arrischiava») (PF, 107); «de mes doigts et de ce goût de sel, d’huile» («delle mie dita e di quel gusto di sale, d’olio») (PF, 109); «nous mesurions nos repères à des rares stridences en écho sur nos caresses» («misuravamo i nostri riferimenti come rari stridori in eco sulle nostre carezze») (PF, 114); «le grain de l’épiderme lentement léché un goût de sel» («la grana dell’epidermide lentamente leccata un gusto di sale») (PF, 115); «nous ramassions nos mains pour les tendres tatouages» («raccolgiamo le nostre mani per i teneri tatuaggi») (PF, 121).

mancano puntuali rinvii alla nuca e ai capelli<sup>399</sup>, alla voce<sup>400</sup> e agli occhi<sup>401</sup>. Numerose, quindi, le allusioni alle parti più intime e cariche di un erotismo esplicito, spesso condensate in pochi versi che simulano verbalmente il concitato crescendo dell'eccitazione fisica:

évidemment la ville extrême entre nos hanches trop lâches, tandis que nous passions le temps un peu plus chaque jour, ces néons amplifiant la respiration, le muscle électrique, je portais le plaisir par le centre, machinalement, comme pour moquer la fin prochaine l'impasse

[...]

nous faisons corps sous nos sables épars, fugitivement corps, [...] je ne savais d'où me venait mon audace, je ne portais jamais la même chevelure[.]<sup>402</sup> (PF, 116-117)

Altre volte, infine, gli indizi del piacere carnale sono invece amalgamati a un verseggiare impetuoso ai limiti dello *stream of consciousness*, dove la dimensione fisica e sensuale è condensata in alcuni brandelli corporei o azioni precise, che riporto qui di seguito: «y a-t-il un lieu pour la lèvre autrement la mer et tant de jambes ouvertes»<sup>403</sup> (PF, 105); «là où le rythme tombe sur le ventre»<sup>404</sup> (*Ibidem*); «pas de mots pas de larmes mais des os seulement au milieu du spasme»<sup>405</sup> (PF, 107); «le sursaut étroit le ventre»<sup>406</sup> (*Ibidem*); «le ventre pleine de fille»<sup>407</sup> (PF, 109); «une rumeur, cette usure accordée à nos sexes comme un long recueillement»<sup>408</sup> (PF, 122); «je faisais glisser ma chemise jusqu'à ta hanche»<sup>409</sup> (PF, 125).

La poesia di “Sargasso Sea”, costruita tramite una meticolosa accumulazione di frammenti fisici, non smette dunque di stupirci con le sue allusioni esplicite, descrivendo tuttavia efficacemente il processo di affermazione individuale tramite la relazione e fusione erotica, simbiosi delle carni attraverso cui i due soggetti si con-fondono perdendosi nel movimento estatico dei loro corpi spezzati. Il carattere frammentario dell'incontro intimo è peraltro dichiarato apertamente dal brevissimo ma significativo passo seguente: «ma nudité au jour le jour, je la serrais contre moi, tout était *fragment*,

---

<sup>399</sup> «la nuque tendue» («la nuca distesa») (PF, 104); «il y avait une odeur, une odeur de cheveux salés [...] // [...] l'enfer dans tes cheveux» («c'era un odore, un odore di capelli salati [...] // [...] l'inferno nei tuoi capelli») (PF, 108); «et nos nuques défaites» («e le nostre nuche disfatte») (PF, 118).

<sup>400</sup> «il y avait la mer la rumeur et puis sa voix, cette voix, cette musique» («c'era il mare il rumore e poi la sua voce, quella voce, quella musica») (PF, 105).

<sup>401</sup> «je n'étais pas seule et ses yeux» («non ero sola e i suoi occhi») (PF, 105); «et tes yeux» («e i tuoi occhi») (PF, 122).

<sup>402</sup> «evidentemente la città estrema tra le nostre anche troppo larghe, mentre noi passavamo ogni giorno un po' di più, quei neon che amplificavano la respirazione, il muscolo elettrico, portavo il piacere al centro, macchinalmente, come per prendermi gioco della fine prossima del vicolo cieco // [...] // noi facevamo corpo sotto le nostre sabbie sparse, fuggitivamente corpo, [...] non sapevo da dove mi venisse la mia audacia, non portavo mai la stessa acconciatura[.]».

<sup>403</sup> «c'è un luogo per il labbro oltre al mare e a tante gambe aperte».

<sup>404</sup> «là dove il ritmo cade sul ventre».

<sup>405</sup> «nessuna parola nessuna lacrima ma solamente delle ossa al centro dello spasmo».

<sup>406</sup> «il sussulto stretto il ventre».

<sup>407</sup> «il ventre pieno di ragazza».

<sup>408</sup> «un rumore, quell'usura accordata ai nostri sessi come un lungo raccoglimento».

<sup>409</sup> «facevo scivolare la mia camicia fino alla tua anca».

indécision: un enfer noir, cette limite velue, je m’y enlissais et l’été prenait la dimension précise d’une silhouette, la tienne»<sup>410</sup> (PF, 121). Un’immagine si staglia al centro di quelle reminiscenze dai contorni sbiaditi: «cette silhouette découpée»<sup>411</sup> (PF, 103) annunciata fin dall’*incipit* della sezione, la figura, spezzata anch’essa, del ragazzo amato; essa si fa proiezione di un’identità singolare ora dilata in un *noi* inscindibile che, nella sua unicità di coppia, coinvolge ormai il destino di entrambi gli amanti e sfocia al di fuori dei loro rispettivi perimetri corporei, sino a raggiungere quel processo di «sexion»<sup>412</sup> di cui parla Nancy. Come spiega Vanzo, nell’incontro sessuale si tratta infatti di

concedere all’altro di diventare se stesso attraverso l’erotizzazione della sua carne. Il desiderio mostra come l’altro sia indispensabile alla costituzione della mia identità.

L’altro infatti mi dona ciò che non ha, la mia carne, che finalmente trova spazio di esistere in un mondo di oggetti che invece mi ostacolerebbero, mi impedirebbero di emergere come esistente. La mia carne è provocata dalla carne dell’altro, che è depositario spossessato dell’intimo dell’alterità: divento me stesso erotizzandomi, cioè accettando di non possedermi più.<sup>413</sup>

Il rapporto erotico implica dunque, in Dupré, un processo di frantumazione corporea, ma una frantumazione necessaria al raggiungimento di un’interrezza identitaria che, paradossalmente, sospinge l’individuo al di fuori di se stesso, verso l’Altro e il mondo. In un certo senso, per riprendere la visione levinassiana, «alors même qu’ils se cherchent et vont l’un vers l’autre, les amants s’éprouvent obscurément jetés hors d’eux-mêmes, au-delà d’eux-mêmes»<sup>414</sup>, come se la comunione sessuale, tappa imprescindibile per il mantenimento della successione delle generazioni, «portait inévitablement au-delà d’elle-même et de son enfermement en soi la finitude constitutive des

<sup>410</sup> «la mia nudità, giorno dopo giorno, la stringevo contro di me, tutto era *frammento*, indecisione: un inferno nero, quel limite velluto, mi ci impantanavo e l’estate prendeva la dimensione precisa di un contorno, il tuo». Corsivo mio.

<sup>411</sup> «quel contorno ritagliato».

<sup>412</sup> L’apertura e la fusione con l’Altro nell’atto sessuale, indagata da Nancy ne *L’«il y a» du rapport sexuel* (Paris, Galilée, 2001), così come la sua importanza nel percorso di affermazione individuale, viene tradotta dal filosofo francese con il curioso neologismo «sexion», peraltro efficacemente omofono di “section”, cioè “sezione”: «Peu importe la distribution des sexes et toutes les labilités et plasticités dont elle est capable entre nous et en nous, seule compte ici la disposition générale de la *sexion* – pseudo-terme que j’emploie au passage, non pas pour évoquer le sectionnement [...], mais pour indiquer plutôt quelque chose comme un *s’ex-poser* ou un *s’ex-porter* hors de soi avant même toute constitution en “soi”, et donc un être-ex-posé et un être-en-rapport précédant et ouvrant à l’avance tout “être” et tout “devenir” possible.» («Poco importa la distribuzione dei sessi e tutte le labilità e le plasticità di cui essa è capace tra noi e in noi, qui importa solamente la disposizione generale della *sexione* – pseudo-termine che utilizzo di passaggio, non per evocare il sezionamento [...], ma per indicare piuttosto qualcosa come un *ex-porsi* o un *ex-portarsi* al di fuori di sé prima di qualsiasi costituzione in “sé”, e quindi un essere-ex-posto e un essere-in-rapporto che precedano e introducano ogni “essere” e “divenire” possibile.»). Jean-Luc Nancy, *Il y a du rapport sexuel – et après*, “Littérature”, n° 142, 2006, p. 34. Corsivi di Nancy.

<sup>413</sup> Vanzo, “Erotismo e violenza, una prospettiva fenomenologica”, in *Idem* (dir.), *Il maschio violento. Interrompere la spirale della violenza ed evitare recidive*, Milano, FerrariSinibaldi, 2017, p. 23.

<sup>414</sup> «mentre si cercano e vanno l’uno verso l’altro, gli amanti si ritrovano misteriosamente gettati al di fuori di loro stessi, al di là di loro stessi». Francis Guibal, *L’étrange aventure de la paternité selon Emmanuel Levinas*, “Revue d’histoire et de philosophie religieuses”, n° 2, 2007, p. 179. Guibal si riferisce, in particolar modo, al saggio di Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l’extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961; ed. it. *Idem*, *Totalità e infinito. Saggio sull’esteriorità*, tr. it. Adriano Dell’Asta, Milano, Jaca Book, 1980.

individus mortels que nous sommes»<sup>415</sup>: in altre parole, al miracolo sempre nuovo e sconvolgente dell'amore.

### 3. *Tout comme elle*

#### Presentazione generale dell'opera

Nei quattro atti di *Tout comme elle*, «texte poétique[...] qui trait[e] d'un sujet douloureux»<sup>416</sup> concepito per il teatro e pubblicato nel 2006, la scrittrice iscrive il soggetto-donna al centro di una «généalogie infinie des filles et des mères»<sup>417</sup> (*TCE*, 9) dalle molteplici e sfumate caratteristiche, benché tutte accomunate dallo stesso trinomio identitario di donna-madre-figlia. A prima vista, l'opera si presenta estremamente esile e preziosa nella collezione “Mains libres” della casa editrice montrealese Québec Amérique; il breve testo teatrale, inoltre, è arricchito da una “Conversation”<sup>418</sup> tra Dupré e Brigitte Haentjens, la regista e drammaturga quebecchese che ha curato la messa in scena dello spettacolo<sup>419</sup> e a cui l'autrice ha peraltro voluto dedicare la *pièce*<sup>420</sup>. La tematica della maternità, così come l'inevitabile dimensione corporea, emerge visivamente sin dalla copertina grazie all'efficace contributo fotografico di Angelo Barsetti: l'immagine in bianco e nero, che viene riproposta più volte all'interno del libro mettendone in risalto diversi dettagli, rappresenta proprio due corpi nudi di donne – madre e figlia – mentre si tengono a braccetto e mostrano le loro diverse fisicità. Una scelta grafica semplice ma potente: secondo Hugues Corriveau, «[c]ette mise à nu des corps et des âmes, si bellement représentée par la magnifique photo d'Angelo Barsetti en page couverture et reprise comme un leitmotiv oraculaire dans le corps du texte, dévoile l'aimée absolue, la première, l'irremplaçable»<sup>421</sup>.

Il corpo femminile, in *Tout comme elle*, è dunque un corpo che non è mai singolo, ma, come suggeriscono anche le scelte registiche di Haentjens, sempre corale: la singola identità e fisicità

---

<sup>415</sup> «portasse inevitabilmente al di là di se stessa e della sua chiusura in sé la finitudine costitutiva degli individui mortali che noi siamo». *Ivi*, p. 178.

<sup>416</sup> «testo poetico[...] che tratt[a] un soggetto doloroso». Isabelle Lelarge, *Rideau: entrevue avec Brigitte Haentjens*, “ETC”, n° 80, 2007, p. 15.

<sup>417</sup> «genealogia infinita di figlie e di madri».

<sup>418</sup> La “Conversation entre Louise Dupré et Brigitte Haentjens” (“Conversazione tra Louise Dupré e Brigitte Haentjens”) è essenzialmente una riflessione a due voci portata avanti da autrice e regista in merito al loro lavoro comune sulla *pièce* (*TCE*, 75-106).

<sup>419</sup> Lo spettacolo, andato in scena per la prima volta dal 17 al 28 gennaio 2006 a Montréal, è stato poi riproposto in occasione del “Carrefour international de théâtre de Québec”, al Théâtre de la Bordée, il 16 e il 17 maggio dello stesso anno.

<sup>420</sup> La dedica recita infatti: «À Brigitte Haentjens, qui a suscité ce texte. Pour la complicité, le partage e l'amitié.» («A Brigitte Haentjens, che ha ispirato questo testo. Per la complicità, la condivisione e l'amicizia.») (*TCE*, 7).

<sup>421</sup> «Questa messa a nudo dei corpi e degli animi, così ben rappresentata dalla magnifica fotografia di Angelo Barsetti sulla copertina e ripresa come *leitmotiv* oracolare nel corpo del testo, svela l'amata assoluta, la prima, l'insostituibile». Hugues Corriveau, *Tout comme le corps parle*, “Lettres québécoises”, n° 122, 2006, p. 35.

appare, anche a livello scenico, spezzata in molteplici proiezioni e apparizioni, dando luogo a una duplice frammentarietà, sia della parola sia del gesto. La stessa Dupré ha insistito su questa particolare struttura testuale nel corso della “Conversation” in appendice all’opera: «Je ne voulais pas faire un texte “psychologique”. Et c’est pour ça, je pense, que la forme fragmentaire ou par petits tableaux, mais qui restent de toute façon fragmentaires, m’a semblé la seule forme possible»<sup>422</sup> (TCE, 87), mentre Haentjens ha sottolineato che «[s]on texte est comme la vie, fait de fragments, d’instantanés contradictoires»<sup>423</sup> (*Ibidem*).

Ne risulta, in modo analogo a quanto già detto per *La peau familière*, una continua «disseminazione corporea»<sup>424</sup>, tanto a livello testuale quanto scenico e visuale, di un singolare e al contempo plurale corpo spezzato, che, sul palco, Haentjens traspone tramite «la démultiplication d’une même silhouette caractérisée par sa fonction»<sup>425</sup>, ossia il duplice e complementare ruolo di madre e di figlia. Lettrice, lettore, spettatrice e spettatore vengono dunque travolti e assorbiti dal movimento ossimorico di una frammentata sinergia composta da parole, voci e corpi al femminile, culminante in un variopinto *kaléidoscorps*<sup>426</sup> di donne:

les voix ne sont pas synchrones, chacune des actrices ayant un débit, une vitesse, un ton et un timbre qui lui sont propres, le décalage entre les voix qui en découle sied parfaitement à la désynchronisation des corps. Ainsi, une voix plus grave pour prononcer “maman” pourra signifier qu’il y a quelque chose de dramatique dans les retrouvailles, une voix haute donnera l’impression qu’elles sont empreintes de légèreté, confirmant, en complémentarité avec le langage corporel déployé, que chacune de ces silhouettes raconte sa propre histoire.<sup>427</sup>

In *Tout comme elle*, la complessità del rapporto materno e filiale mette quindi in scena «un dialogue qui dénoue avec beaucoup de maturité la parole empêchée»<sup>428</sup>, una parola che, escludendo qualsiasi intrusione maschile, sfocia ben presto nelle più dolorose e difficili delle domande: chi è la madre? È, ogni madre, in grado di amare davvero sua figlia? E la figlia, a sua volta, saprà amare

---

<sup>422</sup> «Non volevo fare un testo “psicologico”. Ed è per questo motivo, penso, che la forma frammentaria o in piccoli quadri, ma che restano ad ogni modo frammentari, mi è sembrata la sola forma possibile».

<sup>423</sup> «Il [s]uo testo è come la vita, fatto di frammenti, di istanti contraddittori».

<sup>424</sup> Scotto, *Le corps écrivain*, op. cit., p. 53.

<sup>425</sup> «la demoltiplicazione di una stessa figura caratterizzata dalla sua funzione». Jean-Pierre Ryngaert e Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006, p. 101.

<sup>426</sup> St-Germain, *Kaléidoscorps*, op. cit.

<sup>427</sup> «le voci non sono sincrone, poiché ogni attrice ha un’andatura, una velocità, un tono e un timbro unici, la discrepanza tra le voci che ne risulta si addice perfettamente alla desincronizzazione dei corpi. Così, una voce più grave per pronunciare “mamma” potrà significare che c’è qualcosa di drammatico negli incontri, una voce acuta darà l’impressione che esse siano improntate alla leggerezza, confermando, unitamente al linguaggio corporeo impiegato, che ognuna di queste figure racconta la propria storia.». Émilie Jobin, *Un corps à soi: Socio-anthropologie des corps vulnérables au féminin dans La cloche de verre (2004), Malina (2000) et Tout comme elle (2006) de Sibyllines*, tesi magistrale, non pubblicata, Université de Montréal, 2011, p. 71.

<sup>428</sup> «un dialogo che mette a nudo con molta maturità la parola interdetta». Nathalie Watteyne, *Tout comme elle: L’intime et le non-dit*, “Voix et Images”, vol. 34, n° 2, 2009, p. 96.

questa madre che non si è scelta? Attorno a questi grevi e incolmabili interrogativi si sviluppano dunque i «quarante-huit tableaux, comme des poèmes en prose»<sup>429</sup>, della *pièce*, che raccontano e mettono audacemente a nudo «cette figure bicéphale[,] puisque la mère est aussi la fille, et la fille, la mère, selon des codes et des comportements, des sentiments constamment flambés»<sup>430</sup>, dove la problematica del corpo spezzato, coniugata alle sotto-tematiche della vecchiaia (primo atto, pp. 11-26), del binomio amore-odio (secondo atto, pp. 27-42) e del dolore (terzo e quarto atto, pp. 43-74), appare sempre innegabilmente centrale.

## **Il corpo della madre: un corpo che invecchia, un corpo estraneo**

Il primo atto di *Tout comme elle* si apre su una scena qualunque, che pone tuttavia sin dall'*incipit* il corpo materno in primo piano:

Elle est là, assise à table, près de la fenêtre. Elle boit son thé, le regard perdu dans le ciel assombri, elle reprendra du thé, et encore du thé, jusqu'à ce que la théière soit vide comme un ventre vide. Elle ne dit rien, ne demande rien, n'exige rien. Elle rêve, le regard perdu dans le ciel qui tombe peu à peu.<sup>431</sup> (*TCE*, 15)

Lei è là, annuncia l'autrice, riferendosi alla madre (la sua, la mia, quella di tutte le figlie del mondo e di nessuna), seduta accanto alla finestra, mentre beve una tazza di tè, lo sguardo smarrito chissà dove, incapace di opporsi, come scrive Élise Turcotte, allo «scandale de vieillir et d'être une femme»<sup>432</sup>. Eccola, la donna che le ha donato la vita, ormai anziana e senza forze, mentre svuota lentamente la teiera fino a che non sarà vuota come il suo ventre ormai infecondo. Rannicchiata, quasi accartocciata su se stessa, «grise, grise comme une grisaille de novembre»<sup>433</sup> (*TCE*, 16), ha perso la vivace loquacità di un tempo e annoia ora la figlia in visita con «les mêmes histoires, dans les mêmes mots»<sup>434</sup> (*Ibidem*). La limpidezza visiva evocata dai dettagli del corpo gracile e stanco della genitrice sembra riprendere la scrittura flaubertiana rivolta al tema dell'invecchiamento, argomento copiosamente disseminato nei testi del romanziere francese e, soprattutto, nel suo epistolario: secondo Liana Nissim, infatti, «pour Flaubert le vieillir est avant tout un fait physique et, en observant avec soin les transformations du corps humain, il ne laisse pour compte aucun des éléments dénonçant les

---

<sup>429</sup> «quarantotto quadri, come dei *poèmes en prose*». Corriveau, *Tout comme le corps parle*, art. cit., p. 34.

<sup>430</sup> «quella figura bicefala[,] poiché la madre è anche la figlia, e la figlia, la madre, secondo codici, comportamenti e sentimenti costantemente ardenti». *Ivi*, p. 35.

<sup>431</sup> «Lei è là, seduta a tavola, vicino alla finestra. Beve il suo tè, lo sguardo perso nel cielo annerito, riprenderà il suo tè, e ancora altro tè, fino a che la teiera non sarà vuota come un ventre vuoto. Non dice nulla, non domanda nulla, non esige nulla. Lei sogna, lo sguardo perso nel cielo che cade poco a poco.»

<sup>432</sup> «scandalo di invecchiare e di essere una donna». Turcotte, *La maison étrangère*, op. cit., p. 11.

<sup>433</sup> «grigia, grigia come un grigiore di novembre».

<sup>434</sup> «le stesse storie, con le stesse parole».



progressions les plus minutieuses du vieillir»<sup>435</sup>. Una minuzia descrittiva evidentemente ereditata da Dupré, che, attraverso l'anafora, sottoposta a lievi *variatio*, *Elle est là*<sup>436</sup>, nel primo atto di *Tout comme elle* ci mostra una figura materna invecchiata, appassita, «une petite veille comme on ne peut pas imaginer sa mère»<sup>437</sup> (*TCE*, 20), con le sue mani raggrinzite e «ses vieux doigts»<sup>438</sup> (*TCE*, 18), osservata con sgomento e nostalgia da «une fille avec des rides et des cheveux teints»<sup>439</sup> (*TCE*, 24), anch'essa ormai approdata, quasi senza accorgersene, all'età adulta.

«Ce n'est plus la mère de mon enfance, mais une vieille femme maintenant»<sup>440</sup> (*TCE*, 20), ammette la narratrice, immergendosi in reminiscenze lontane e ricordando l'immagine ancora fresca e vivida della sua mamma in gioventù, vista con i suoi occhi di bambina:

Elle est [...] belle, si belle qu'on croirait qu'elle n'est pas une mère. C'est une fée, une icône, une étoile, un diamant, une forêt enchantée. Pas de rides, pas de petits sacs sous les yeux, la peau lisse et ferme, de beaux bras durs, un peu dorés, juste ce qu'il faut pour les robes d'été. Si belle que je ne comprends pas comment j'ai pu mériter une mère comme elle.<sup>441</sup> (*TCE*, 19)

Sottilmente, inizia a instaurarsi l'interrogativo che ossessionerà la voce narrante per il resto della *pièce*: chi è la madre? Chi è, insomma, questa figura complessa e a tratti misteriosa riassunta frettolosamente nel pronome *elle*, ormai così anziana e diversa dalla donna raggianti dei ricordi d'infanzia della sua bambina adorante, scrutata ora con nostalgia da una figlia incapace di delinearne con certezza i lineamenti del volto? Una figlia che, come tutti i figli, già teme l'arrivo del giorno ingrato, il più temuto – la morte della madre –, mentre con malcelata angoscia promette di restarle accanto fino all'esalazione del suo ultimo respiro:

<sup>435</sup> «per Flaubert l'invecchiamento è innanzitutto un fatto fisico e, osservando con cura le trasformazioni del corpo umano, non tralascia nessun elemento che denuncia le più minuziose progressioni dell'invecchiamento». Liana Nissim, *Vieillir selon Flaubert*, Milano, Ledizioni, 2012, p. 29. L'accostamento tra Flaubert e Dupré, a prima vista forse non troppo significativo, è invece a mio avviso importante per comprendere alcune dinamiche della scrittura dupreana. È infatti la stessa autrice a individuare nel padre del Realismo francese uno dei suoi più ammirati maestri letterari: «je suis une grande admiratrice de Flaubert et, quand j'étais étudiante au baccalauréat, je me souviens avoir défendu Madame Bovary: j'avais l'impression qu'on ne comprenait pas vraiment ce personnage. [...] Mon écriture est concise, je pèse tous les mots; c'est l'influence de Flaubert, bien sûr.» («sono una grande ammiratrice di Flaubert e, quand'ero studentessa in triennale all'università, mi ricordo di aver difeso Madame Bovary: avevo l'impressione che questo personaggio fosse incompreso. [...] La mia scrittura è concisa, peso ogni parola; è l'influenza di Flaubert, certamente.»). Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., pp. 13, 17.

<sup>436</sup> «Elle est là, assise à table» («Lei è là, seduta a tavola») (*TCE*, 15); «Elle est là, devant moi» («Lei è là, davanti a me») (*TCE*, 16); «Elle est là, à côté de moi» («Lei è là, accanto a me») (*TCE*, 19); ecc.

<sup>437</sup> «una vecchietta come non si può immaginare la propria madre».

<sup>438</sup> «le sue vecchie dita».

<sup>439</sup> «una figlia con le rughe e i capelli tinti».

<sup>440</sup> «Non è più la madre della mia infanzia, ma una donna anziana, adesso».

<sup>441</sup> «Lei è [...] bella, così bella da non credere che sia una madre. È una fata, un'icona, una stella, un diamante, una foresta incantata. Non una ruga, nessuna borsa sotto gli occhi, la pelle liscia e soda, delle belle braccia toniche, appena dorate, giusto quel che va bene per gli abiti estivi. Così bella che non capisco come io abbia potuto meritare una madre come lei.».

Je serai là, à côté d'elle, au moment de son agonie, je lui tiendrai la main. Mais l'image ne se forme pas dans la tête, elle reste une donnée abstraite, elle n'arrive pas jusqu'à mes yeux. Il y a des images d'elle que je ne vois pas. Ma mère enfant, ma mère qui danse jusqu'au petit matin, ma mère nue devant un homme pour la première fois. Était-ce mon père? C'est son secret, elle l'emportera dans sa tombe, avec ses autres secrets[,] [...] bien cachée sous son masque de mère, et nous n'aurons jamais vu son autre visage.

[...] J'irai fleurir sa tombe sans savoir qui est la femme que j'aurai appelée *maman*.<sup>442</sup> (TCE, 23)

Come già anticipato ne *La peau familière*, torna l'immagine del volto materno al contempo come enigma e come chiave identitaria: tuttavia, nella *pièce* dupreana, il volto della madre è *solo* il volto della madre, sebbene evidentemente l'identità materna non sia, in realtà, che una delle sue maschere, come suggerisce la stessa autrice. Al contrario di Barthes, che, in preda al dolore per la morte della madre, ne *La chambre claire* riesce finalmente a ritrovarne l'effimera essenza in una fotografia di quando era bambina<sup>443</sup>, la figlia di *Tout comme elle* osserva scettica il ritratto della donna che ha sempre e solo chiamato "mamma" immortalata in un'istantanea ormai ingiallita, chiedendosi chi essa sia realmente:

Elle est là, sur la photo, elle regarde droit devant elle, dans sa petite robe brodée. On ne dirait pas qu'elle deviendra une mère. Pour l'instant, elle est toute à son enfance [.] [...] J'ai beau dire que j'ai renoncé, et pourtant, certains jours je cherche encore, une mimique, un geste, une phrase qui me permettraient de savoir qui était ma mère quand elle n'était pas encore ma mère.<sup>444</sup> (TCE, 26)

A partire dall'interrogativo irrisolvibile che ruota attorno all'identità materna, Dupré affronta quindi, nei tre atti successivi, tutti i nodi – spesso dolorosi e inconfessabili – del rapporto tra madre e figlia, dando prova di una scrittura complessa e capace di indagare le profondità dell'animo umano e femminile.

---

<sup>442</sup> «Sarò là, al suo fianco, al momento della sua agonia, le terrò la mano. Ma l'immagine non si forma nella mia testa, resta un'informazione astratta, non arriva fino ai miei occhi. Ci sono immagini di lei che non vedo. Mia madre bambina, mia madre che danza fino all'alba, mia madre nuda davanti a un uomo per la prima volta. Sarà stato mio padre? È il suo segreto, lo porterà nella tomba, con tutti i suoi altri segreti [.] [...] ben nascosta dietro la sua maschera di madre, e noi non avremo mai visto il suo altro volto. // [...] Andrò a portare i fiori alla sua tomba senza sapere chi è la donna che ho chiamato *mamma*.». Corsivo di Dupré. Questo passo sembra tuttavia preannunciare l'*incipit* de *L'album multicolore*, che si apre proprio con il triste evento della morte della madre.

<sup>443</sup> Si tratta della celebre fotografia del "Giardino d'inverno". Un parallelismo tra il Barthes-figlio de *La chambre claire* e la Dupré-figlia sarà approfondito più avanti, nel capitolo dedicato a *L'album multicolore*.

<sup>444</sup> «Lei è là, sulla fotografia, guarda dritto davanti a sé, nel suo piccolo abito ricamato. Non si direbbe che diventerà una madre. Per il momento, è vive pienamente la sua infanzia [.] [...] Eppure, per quanto dica che vi ho rinunciato, certi giorni cerco ancora una mimica, un gesto, una frase che mi permetta di sapere chi era mia madre quando non era ancora mia madre.».

## *Odi et amo*<sup>445</sup>

La relazione tra madre e figlia conosce, come ogni altra relazione, i suoi alti e bassi: dall'amore estatico che sboccia, come un miracolo, un premio o un dono inaspettato in seguito ai dolori del parto, sino ai primi litigi tipici dell'età adolescenziale, il legame tra le due donne è in eterno mutamento, come, d'altra parte, le loro vite e i loro corpi. Questa inevitabile evoluzione è quanto mai centrale in *Tout comme elle* e viene approfondita soprattutto nel secondo atto, dove l'autrice ci mostra tutte le dolorose contraddizioni della «mise au monde d'une femme»<sup>446</sup> (TCE, 88).

### **I volti (nascosti) della madre**

La seconda sezione della *pièce* si apre su una lucida e sferzante constatazione, rafforzata dalla ripetizione anaforica della breve perifrasi «C'est ma mère»<sup>447</sup> (TCE, 31), riproposta in apertura di ogni quadro con lievi modifiche strutturali: «Elle, ma mère» (TCE, 32); «Ma mère» (TCE, 33); «Ma mère et moi» (TCE, 34)<sup>448</sup>; ecc. Dopo averci presentato una madre anziana, stanca, consumata dal tempo, vista con gli occhi di una figlia annoiata e, a tratti, un po' ingrata, Dupré passa ora al momento del confronto tra le due generazioni, partendo da un paradossale e al contempo comprensibile presupposto, già anticipato al primo atto:

C'est ma mère. Je ne l'ai jamais appelée autrement. Je ne sais pas qui elle est. Je peins pour lui dessiner un visage. Pas un visage de mère pourtant. Un visage d'amante, de petite fille, d'institutrice, de sainte, de folle. De défunte. Car elle est aussi une femme que j'invente, alors qu'elle m'échappe, [...] cette femme dont je ne sais rien, ma mère à moi.<sup>449</sup> (TCE, 31)

La madre, la donna che mi ha dato la vita, mi è ora estranea, non la riconosco, non so nulla di lei: è quanto confessa, smarrito, l'io narrante. Anche ne *L'album multicolore*, in effetti, l'autrice scrive: «Je me suis levée ce matin avec le sentiment d'avoir vécu à côté de ma mère sans la connaître, sans savoir qui elle était avant de devenir ma mère»<sup>450</sup> (AM, 18); e, più avanti: «C'est à trente-cinq ans que ma mère est devenue ma mère. Je ne saurai jamais qui elle était avant, mais je l'accepte

---

<sup>445</sup> Il titolo del paragrafo si riferisce all'*incipit* del carme 85 del poeta latino Catullo, senza dubbio l'epigramma più noto di tutto il suo *Liber*. Sebbene l'autore, in questo distico elegiaco ormai immortale, volesse raccontare lo struggimento del sentimento amoroso nei confronti di una donna, l'antitesi tra odio e amore può essere applicata anche alla relazione tra madre e figlia, come ben dimostra la *pièce* di Dupré. Cf. Gaio Valerio Catullo, *Poesie*, Luca Canali (dir.), Firenze, Giunti, 2007.

<sup>446</sup> «venuta al mondo di una donna».

<sup>447</sup> «È mia madre».

<sup>448</sup> «Lei, mia madre»; «Mia madre»; «Mia madre e io».

<sup>449</sup> «È mia madre. Non l'ho mai chiamata in altro modo. Non so chi sia. Dipingo per disegnarle un volto. Ma non ha un volto di madre. Un viso di amante, di ragazzina, di istitutrice, di santa, di folle. Di defunta. Poiché lei è anche una donna che invento, mentre mi sfugge, [...] questa donna di cui non so nulla, mia madre.»

<sup>450</sup> «Mi sono alzata stamattina con la sensazione di aver vissuto accanto a mia madre senza conoscerla, senza sapere chi fosse prima che diventasse mia madre».

maintenant. Il ne m'est pas nécessaire de tout savoir»<sup>451</sup> (AM, 74). D'altronde, come ricorda in un altro passo del romanzo, «[u]n soir, elle [lui] avait dit qu'une femme n'est pas obligée de tout dire à ses enfants»<sup>452</sup> (AM, 62).

Qual è, dunque, il vero volto della madre, della donna nascosta dietro la maschera di madre?, si chiede la figlia, ogni figlia, ormai incapace «d'immobiliser dans [s]es yeux les yeux de [s]a mère»<sup>453</sup> (TCE, 31) e di cogliere, come invece avveniva da bambina, l'essenza profonda, istintiva e insostituibile dell'amore materno. L'esperienza dell'incontro tra i due sguardi è ora ben distante dall'estasi amorosa raccontata nella terza sezione de *La peau familière* e rivela invece la totale estraneità, il distanziamento, la brutale separazione tra il soggetto materno e la sua creatura, «malgré et à travers les fragilités, les espaces de silence, les violences inavouées (inavouables) qui fondent le lien mère-fille»<sup>454</sup>.

### **Dal ravage alla séparation**

«[I]l faudrait accepter de tracer l'une après l'autre les cinq lettres du seul mot que je n'accepterai pas de tracer, les cinq lettres du mot *haine*»<sup>455</sup> (TCE, 31), ammette dunque con lucida amarezza, nel primo quadro del secondo atto, una cinica Dupré. Odiare la madre: eccola, l'agghiacciante e scomoda verità svelata, non senza tentennamenti, dalla scrittrice, giacché, come scrive Recalcati, «[i]l legame devastante tra madre e figlia non ha mai fine; è un amore senza limiti, è un odio che vincola per sempre»<sup>456</sup>.

Odiare la madre per riuscire, infine, a separarsene, a conquistare la propria indipendenza, a delimitare i perimetri spaziali della propria identità lontano dalla rassicurante ombra materna tramite «la redécouverte d'un corps à corps avec la mère, avec l'autre femme. Parole *hystérique* se faisant parole d'identité, travail subversif qui s'acharnera à défaire les structures mentales pour inventer de nouveaux espaces»<sup>457</sup>. Una riflessione cardine della *pièce*, che sfocia inevitabilmente nel concetto di origine lacaniana del *ravage* (“devastazione”) di cui tanto ancora si occupa la psicoanalisi odierna:

---

<sup>451</sup> «È all'età di trentacinque anni che mia madre è diventata mia madre. Non saprò mai chi fosse prima, ma ora lo accetto. Non mi è necessario sapere tutto».

<sup>452</sup> «Una sera, [le] aveva detto che una donna non è obbligata a dire tutto ai suoi figli».

<sup>453</sup> «di immobilizzare nei [suoi] occhi gli occhi di [su]a madre».

<sup>454</sup> «malgrado e attraverso le fragilità, gli spazi di silenzio, le violenze non confessate (inconfessabili) che fondano il legame madre-figlia». Catherine Cyr, *Mater Dolorosa: Tout comme elle*, “Jeu”, n° 120, 2006, p. 19.

<sup>455</sup> «bisognerebbe accettare di tracciare una dopo l'altra le cinque [quattro, in italiano. N.d.A.] lettere della sola parola che non accetterò di tracciare, le cinque [quattro, in italiano. N.d.A.] lettere della parola *odio*». Corsivo di Dupré.

<sup>456</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 167.

<sup>457</sup> «la scoperta di un corpo a corpo con la madre, con l'altra donna. Parola *isterica* che diventa parola identitaria, lavoro sovversivo che si accanirà a disfare le strutture mentali per inventare dei nuovi spazi». Dupré, *Stratégies du vertige*, op. cit., p. 27. Corsivo di Dupré. Il titolo del capitolo del saggio dupreano da cui è tratta questa citazione riprende inoltre l'opera *Le corps-à-corps avec la mère* (Montréal, Pleine Lune, 1981) di Luce Irigaray, nella quale la filosofa e psicoanalista belga pone la relazione materna come base fondante dell'identità femminile.

con il termine *ravage* Lacan vuole mettere in evidenza come in ogni figlia vi sia una difficoltà specifica nell'elaborazione del lutto che permetterebbe lo scioglimento simbolico del legame che la vincola alla madre e come il perdurare di questo legame sia sempre fonte di una passione fortemente ambivalente: la figlia reclama la sua separazione *dalla* madre ma non può vivere senza la presenza *della* madre.<sup>458</sup>

A tal proposito, appare emblematico quanto segnala Jézéquel in merito al titolo dell'opera: «À titre anecdotique mais significatif, le titre initial “Ravages” jugé trop destructeur a été remplacé par le nouveau titre révisé *Tout comme elle*, illustrant mieux la dichotomie du rapport mère-fille et la complexité de leur union»<sup>459</sup>.

Un'unione, tuttavia, che porta in sé, sin dalla gravidanza, i sintomi latenti dell'inesorabile divisione: d'altronde, «on sort du corps de cette femme-là»<sup>460</sup> (*TCE*, 89), perché, certo, la prima vera separazione tra madre e figlia avviene, in realtà, già al momento del parto. Dupré descrive questo passaggio essenziale, che condensa il trionfo stesso della vita, con sottile violenza, dove, al dolore fisico, si sovrappone quello psicologico, costellato di paure, dubbi, insicurezze pesanti come macigni:

Elle, ma mère. Si belle sous ses paupières quand elles s'alourdissent jusqu'à ne plus me recueillir. Elle me pousse hors d'elle comme si, pendant un moment, elle voulait croire que je n'existais pas. [...] Elle rêve peut-être d'une autre vie, celle qu'elle aurait pu se donner si je ne m'étais pas agrippée si fort à la paroi de son ventre. [...] Peut-être est-elle seulement un corps renfermé sur son propre oubli. [...] L'enfant, on ne le choisit pas. On pousse, on pousse, on crie, on se déchire le ventre à pousser, on pousse jusqu'à ce qu'on voie apparaître un petit crane rose, et on se demande si un amour viendra.<sup>461</sup> (*TCE*, 32)

I due corpi sono quindi destinati a dividersi, scindersi, spezzarsi proprio a partire dalla rottura delle acque, tappa catartica che segna la fine della gravidanza e la prima vera separazione tra genitrice e neonata:

Il ventre materno ha ceduto il suo contenuto, si è svuotato; è la prima esperienza di perdita che segnala la fine di una continuità dei corpi e di un godimento della madre senza paragoni; è una sottrazione che attraversa sia il corpo che la mente e impone l'alterità e la trascendenza del figlio.<sup>462</sup>

---

<sup>458</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 168. Corsivi di Recalcati. Questo concetto è anche al centro del saggio *Entre mère et fille: un ravage* (Paris, Pauvert, 2000) della scrittrice e psicoanalista francese Marie Magdeleine Lessagna.

<sup>459</sup> «A titolo aneddótico ma significativo, il titolo iniziale “Ravages” [“Devastazioni”], giudicato troppo distruttivo, è stato sostituito dal nuovo titolo, riformulato in *Tout comme elle*, il quale illustra meglio la dicotomia del rapporto madre-figlia e la complessità della loro unione». Jézéquel, *Louise Dupré: Les espaces de l'écriture*, op. cit., p. 155.

<sup>460</sup> «usciamo dal corpo di quella donna».

<sup>461</sup> «Lei, mia madre. Così bella sotto le sue palpebre quando si appesantiscono fino a non raccogliermi più. Mi spinge al di fuori di se stessa come se, per un momento, volesse credere ch'io non esistessi. [...] Forse sogna un'altra vita, quella che avrebbe potuto donarsi se io non mi fossi aggrappata così forte alla parete del suo ventre. [...] Forse è solo un corpo rinchiuso sul suo stesso oblio. [...] Il bambino, non lo si sceglie. Si spinge, si spinge, si grida, ci si squarcia il ventre a forza di spingere, si spinge fino a che non si vede apparire un piccolo cranio rosa, e ci si domanda se un amore verrà.».

<sup>462</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 99.

La *séparation*<sup>463</sup> definitiva da quel «corps semblable»<sup>464</sup> (TCE, 89), nondimeno, avverrà più avanti, nel momento in cui la figlia approderà all'età adulta e sentirà il bisogno di allontanarsi definitivamente dal nido materno, sebbene il legame con la madre sopravviva sempre, nonostante i litigi, nonostante gli attriti, nonostante l'odio, nonostante tutti i nonostante:

Moi, à jamais séparée de la haine, à jamais séparée d'elle, ma mère, à jamais séparée. [...] Un jour, il faut partir sans se retourner. J'ai marché, on marche jusqu'à ce que le corps refuse un pas de plus, jusqu'à cette fatigue qu'on confond avec l'oubli. [...] On prend dans ses mains le portrait de sa mère et on se fait croire qu'elle nous a aimée. C'est alors la tentation folle de revenir.<sup>465</sup> (TCE, 41)

Il processo di allontanamento descritto nel secondo atto è, ancora una volta, estremamente fisico: la figlia si separa dalla madre muovendosi, camminando, intraprendendo un percorso che viene tracciato dal suo stesso corpo, fino a quando le sue gambe si rifiutano di compiere un passo oltre e decidono, stremate, di fermarsi. L'amore di e per un genitore implica sempre questo incerto dinamismo, giacché comporta sempre un *contro*: inizialmente *incontro*, si trasforma poi, con il normale passare degli anni, in *scontro*, un insanabile antagonismo scavato proprio nella pelle e nella carne di quei due corpi inesorabilmente feriti, loro malgrado, da una «blessure qui ne se refermera jamais»<sup>466</sup> (TCE, 33), ma che ne garantirà, tuttavia, la rispettiva indipendenza.

A esacerbare la lotta tra le due controparti può inoltre aggiungersi, suggerisce l'autrice, la scomoda presenza di una sorella, quest'ultima oggetto della preferenza materna, «sa fille bien-aimée, sa merveille, sa magie blanche, son miroir»<sup>467</sup> (TCE, 41), e, di conseguenza, della comprensibile, benché inconfessata, gelosia sororale:

Ma sœur et moi. Chacune à égale distance d'elle, la mère. Immobiles, paralysées, statues dur un socle invisible, osant à peine respirer. D'un côté, l'amour intact, de l'autre côté, la haine intacte, soudés au corps divisé de la mère, incapables à jamais de se rejoindre. [...] [O]n se met à croire que l'amour et la haine peuvent se toucher, comme des peaux odorantes, des caresses lentes du

---

<sup>463</sup> Come già accennato, il termine di matrice lacaniana *séparation* vuole enfatizzare il duplice processo di separazione all'interno di una relazione: secondo Massimo Recalcati, «[i]nvece di separare l'interno dall'esterno [...] la *separation* è un evento che si produce *nel* soggetto stesso; è l'evento della sua *partizione interna*. Nella *separation* il soggetto si separa da se stesso, è separato, staccato, scisso da una parte di sé. [...] L'oggetto della separazione lacaniana [...] è l'oggetto piccolo (a) che si stacca dal corpo del soggetto essendo quella parte del godimento libidico [...] che l'azione del significante rende perduta». Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*, vol. I, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 389. Corsivi di Recalcati.

<sup>464</sup> «corpo simile».

<sup>465</sup> «Io, separata per sempre dall'odio, separata per sempre da lei, mia madre, separata per sempre. [...] Un giorno o l'altro, bisogna partire senza voltarsi. Ho camminato, si cammina fino a che il corpo si rifiuta di fare un passo di più, fino a questa fatica che si confonde con l'oblio. [...] Si prende tra le mani il ritratto della propria madre e si finge di credere che lei ci abbia amato. C'è, allora, la folle tentazione di tornare.»

<sup>466</sup> «ferita che non si rimarginerà mai».

<sup>467</sup> «la sua figlia adorata, la sua meraviglia, la sua magia bianca, il suo specchio».

matin. [...] Ni ma sœur ni moi nous n'aurons été assez fortes pour briser notre socle, nous approcher l'une de l'autre, tendre la main. C'est pourtant en détruisant l'œuvre de notre mère que nous aurions pu la sauver.<sup>468</sup> (TCE, 36)

La dimensione corporea investe dunque anche l'*odi et amo* di questo triangolo familiare al femminile, generando una catena di corpi spezzati: quello della madre, diviso tra il binomio amore-odio, e quello delle sue figlie, involontarie antagoniste. Si tratta di una scissione scavata nell'animo e nella carne che scaturisce, ancora una volta, dalla potenza dello sguardo: l'occhio protettivo e innamorato della madre si discosta da una figlia per posarsi su un'altra figlia, privando la prima, metaforicamente e visivamente, del suo affetto. L'incomunicabilità tra le due donne si traduce quindi in uno sguardo ora velenoso e tagliente come la più affilata delle lame, in un «silence terrifié dans les yeux de [l]a mère[...], la violence du regard terrifié de [l]a mère»<sup>469</sup> (TCE, 40), «[l]e regard blanchi de [l]a mère, ce regard à la chaux qui [...] tue [sa fille], chaque fois»<sup>470</sup> (TCE, 42), uno sguardo che non sa più trasmettere amore, ma manifesta la ferita insanabile e straziante della loro *séparation* definitiva. Nancy Friday, giornalista e scrittrice newyorkese, spiega, adottando una prospettiva femminista, questo delicato e lacerante passaggio da simbiosi a distacco materno:

Col tempo la figlia può imparare a ritirarsi dallo sguardo o dalle mani fastidiose di sua madre. Può andarsene così lontano, geograficamente parlando, che sua madre non può raggiungerla. Oppure può legarsi a sua madre in un rapporto tetro, sfuggente e dipendente insieme, cercando e sperando sempre di ottenere quell'amore assoluto che la madre ha promesso – ma non ha mai *sentito*. In un modo o nell'altro la madre che non ci ha mai dato la sua completa approvazione ci vincola a lei per sempre. [...] Ma la madre non può farlo. Poiché non si sente separata da noi, ogni nostro minimo fallimento è un *suo* fallimento. Quando qualcosa va male, dice “Come hai potuto farmi questo? Che cosa diranno i vicini?”. I nostri desideri, i nostri sentimenti, le nostre azioni, – perfino i nostri sbagli – non sono nostri.<sup>471</sup>

Il secondo atto conferma insomma *Tout comme elle* come «un texte de la séparation»<sup>472</sup> (TCE, 88), non esitando a mostrare

---

<sup>468</sup> «Io e mia sorella. Ognuna alla stessa distanza da lei, la madre. Immobili, paralizzate, statue su un piedistallo invisibile, osiamo a malapena respirare. Da un lato, l'amore intatto, dall'altro, l'odio intatto, saldati al corpo diviso della madre, non saremo mai capaci di riunirci. [...] [C]i si mette a credere che l'amore e l'odio possano toccarsi, come delle pelli odoranti, delle carezze lente del mattino. [...] Né io né mia sorella saremo mai abbastanza forti per rompere il nostro piedistallo, avvicinarci l'una all'altra, tenderci la mano. Tuttavia, è distruggendo l'opera di nostra madre che avremmo potuto salvarla.»

<sup>469</sup> «silenzio terrorizzato negli occhi [della] madre[...], la violenza dello sguardo terrorizzato [della] madre».

<sup>470</sup> «lo sguardo sbiancato [della] madre, quello sguardo di calce che [...] uccide [sua figlia], ogni volta».

<sup>471</sup> Nancy Friday, *Mia madre, me stessa*, tr. it. Silvia Levi, Milano, Mondadori, 1980, p. 68. Corsivi di Friday e Levi. Come racconta la stessa Dupré nell'intervista in appendice alla tesi, il saggio di Friday è stato molto importante per la sua formazione e per il concepimento dei suoi testi incentrati sulla relazione tra madre e figlia.

<sup>472</sup> «un testo della separazione».

toute la douleur qu'implique la séparation, mais avec les possibilités qu'offre toute séparation et qui nous conduisent à considérer la mère comme une femme qui n'est pas parfaite. Qui n'est plus une figure mythique. Qui est une femme avec ses défauts, ses qualités, ses possibilités.<sup>473</sup> (*Ibidem*)

### **Il corpo della madre e della figlia, «réceptacle de la douleur»<sup>474</sup>**

Il terzo atto e il quarto atto di *Tout comme elle*, infine, proseguono e approfondiscono la riflessione in merito alla «lignée immémoriale de mères»<sup>475</sup> (*TCE*, 47) già anticipata ne *La peau familière*, mostrando che il dolore, tramandato di generazione in generazione, rappresenta una caratteristica quasi biologica e strutturale, aggrappata alle vite delle donne di ogni epoca e provenienza.

### **L'amore maldestro e le sue schegge<sup>476</sup>**

Il primo quadro della terza sezione propone significativamente un audace confronto con quella che, per la tradizione cristiana, è la madre di tutte le madri, nonché esempio virtuoso della resilienza tipicamente femminile: Maria. L'autrice spoglia dunque la figura mistica della Madonna della sua aura di sacralità, dipingendola invece come una donna qualunque, spaventata e rassegnata di fronte all'ineluttabilità del destino materno, che fagociterà la sua intera esistenza cambiandola, a partire dal proprio nome, per sempre; il corpo è, ancora una volta, un corpo sofferente, dolorante, sconvolto da un «miracle»<sup>477</sup> (*TCE*, 47) che nessuno, neanche la neo-genitrice, ha chiesto:

Mère, c'est ainsi qu'on m'appelle. J'ai bien eu un prénom à la naissance, mais je l'ai oublié. Mère comme ma mère, comme la mère de ma mère, mère d'une lignée immémoriale de mères. C'était inscrit, déjà, dans l'enfance, les poupées qui s'ajoutaient aux poupées, puis le sang, les amoureux, et un jour, on se rend compte que le sang n'a pas coulé entre les jambes, on attend, on espère, onangoisse, on ne veut pas y croire, mais il faut se rendre à l'évidence. Les seins gonflent, et le ventre, et les jambes. C'est l'enfant, déjà. L'enfant qu'on ne veut pas, mais qu'on désire, malgré soi, depuis qu'on sait désirer. [...]

Il s'appellera Jésus.<sup>478</sup> (*Ibidem*)

---

<sup>473</sup> «tutto il dolore che implica la separazione, ma con le possibilità che ogni separazione offre e che ci conducono a considerare la madre come una donna che non è perfetta. Che non è più una figura mitica. Che è una donna con i suoi difetti, le sue qualità, le sue possibilità.»

<sup>474</sup> «ricettacolo del dolore» (*TCE*, 71).

<sup>475</sup> «stirpe immemore di madri».

<sup>476</sup> La titolazione del paragrafo rinvia a un'espressione cara a Dupré, titolo di una sua raccolta poetica (*Une écharde sous ton ongle*, *op. cit.*) e poi ripresa anche nella *pièce*: «l'amour maladroit avec des écharde sous les ongles» («l'amore maldestro con le schegge sotto le unghie») (*TCE*, 57).

<sup>477</sup> «miracolo». Il termine indica sia la straordinaria eccezionalità della nascita del figlio di Dio, sia l'ordinaria eccezionalità che ogni nascita di ogni individuo porta in sé.

<sup>478</sup> «Madre, è così che mi chiamano. Certo, ho avuto un nome alla mia nascita, ma l'ho dimenticato. Madre come mia madre, come la madre di mia madre, madre di una stirpe immemore di madri. Era scritto, già nell'infanzia, le bambole che si aggiungevano alle bambole, poi il sangue, gli innamorati, e un giorno ci si rende conto il sangue non è colato tra le gambe, si aspetta, si spera, ci si angoschia, non lo si vuole credere, ma bisogna arrendersi all'evidenza. I seni si gonfiano, e il ventre, e le gambe. È il bambino, di già. Il bambino che non è voluto, ma che è desiderato, malgrado tutto, da quando si è capaci di desiderare. [...] // Si chiamerà Gesù.».



L'estratto appena proposto riecheggia del breve ma potente testo *Vertiges* (1979) di France Théoret, a cui peraltro Dupré è molto legata sia a livello personale che a livello letterario<sup>479</sup>: si tratta infatti di una litania portata avanti da una donna in attesa delle mestruazioni, stretta nella morsa angosciante della paura di essere rimasta incinta e ben consapevole che, in tal caso, non potrà far altro che portare avanti l'indesiderata gravidanza, poiché l'aborto, nel Québec degli anni Settanta, non era un'opzione contemplabile. Lo stesso termine *miracle* adoperato in questa pagina della *pièce* dupreana ricorda molto il corrispettivo *mission* impiegato, stavolta in *Nous parlerons comme on écrit* (1982), da Théoret: «Un corps grossit démesurément au moment de la puberté. Un corps est envahi, une fille ne se reconnaît plus. Elle n'est plus elle, elle est investie d'une mission»<sup>480</sup>. Secondo Aurore Turbiau, la scelta di questo tipo di lessico «met en avant un rappel brutal à l'espèce et au fonctionnement biologique du corps mais surtout, à considérer l'allusion manifeste aux textes de Beauvoir et l'idée d'une guerre menée contre la jeune femme [...], l'idée d'un siège collectif de son corps»<sup>481</sup>, denuncia nondimeno ripresa anche da un'altra grande scrittrice quebecchese molto attiva durante la seconda ondata femminista, Louky Bersianik: «Votre destin corporel, femmes de la Terre, est individuel. Il n'est pas le destin de la collectivité. [...] Refusez de vous faire massacrer au profit de l'espèce»<sup>482</sup>.

In *Tout comme elle*, d'altronde, il momento del parto, nuovamente cruciale, non è connotato positivamente, ma viene anzi condensato nella concisa e greve immagine di «un visage de supplicée»<sup>483</sup> (*TCE*, 48), a conferma di quel monito insopportabile ripetuto impunemente dal parroco la domenica a messa – «*Tu accoucherai dans la douleur*»<sup>484</sup> (*TCE*, 63) –, parole che riecheggiano con evidente rabbia e frustrazione anche ne *L'album multicolore* (*AM*, 71-72). Il desiderio di partorire un maschietto, di rompere la catena del dolore riservata alle sole donne, si frantuma, tuttavia, all'annuncio tanto temuto – «*C'est une fille*»<sup>485</sup> (*TCE*, 48) –, subito seguito dal più grande dei timori:

<sup>479</sup> Come ha raccontato in occasione di un suo recente intervento (organizzato dal Centro di Cultura Canadese dell'Università degli Studi di Udine e dal corso di Letterature francofone gestito dalla Prof.ssa Alessandra Ferraro in data 25 marzo 2021), è stata proprio la lettura di *Vertiges* (Montréal, Les Herbes Rouges, 1979) a spingere Dupré verso la scrittura, alimentando la sua consapevolezza e coscienza femminista; il testo di Théoret, insieme ad altre opere di Nicole Brossard e Madeleine Gagnon, ha inoltre fatto parte del *corpus* letterario della sua tesi di dottorato, poi pubblicata nel 1989 con il titolo *Stratégies du vertige*, *op. cit.*

<sup>480</sup> «Un corpo cresce a dismisura al momento della pubertà. Un corpo è invaso, una ragazza non si riconosce più. Lei non è più lei, è investita di una missione». France Théoret, *Nous parlerons comme on écrit*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1982, p. 109. Corsivi miei.

<sup>481</sup> «pone in evidenza un richiamo brutale alla specie e al funzionamento biologico del corpo, ma soprattutto, considerando l'esplicita allusione ai testi di Beauvoir e l'idea di una guerra condotta contro le giovani donne [...], l'idea di un'occupazione collettiva del suo corpo». Aurore Turbiau, «*Le privé est politique*» *comme paradoxe littéraire: révolution et intimité chez les Québécoises Louky Bersianik et France Théoret*, «Textes et contextes» n° 15-2, 2020, n. p., online, url: <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3022> (consultato il 26 marzo 2021).

<sup>482</sup> «Il vostro destino corporeo, donne della Terra, è individuale. Non è il destino della collettività. [...] Rifiutate di farvi massacrare a profitto della specie». Louky Bersianik, *L'Euguélonne: roman tryptique*, Montréal, Typo, [1976] 2012, p. 508.

<sup>483</sup> «un viso da suppliziata».

<sup>484</sup> «*Partorirai nel dolore*». Corsivi di Dupré.

<sup>485</sup> «*È una femminuccia*». Corsivi di Dupré.

«Comment aimer un enfant condamné à la répétition»<sup>486</sup> (*Ibidem*), nella speranza che, «la prochaine fois, ce serait un garçon»<sup>487</sup> (*Ibidem*)? Una madre, prima di essere madre, è stata figlia di sua madre e conosce, dunque, la difficoltà di abitare un corpo femminile in un mondo esclusivamente a misura d'uomo: «les filles souffrent tôt ou tard d'une longue maladie, depuis que les mères lasses ont cédé aux violences. et cela s'appelle le privé»<sup>488</sup> (*PF*, 50), scrive Dupré ne *La peau familière*. Da qui, il suo struggimento, il suo dispiacere nell'aver dato vita a una femmina, la quale, come lei, si troverà a lottare contro il suo aspetto fisico, incapace di accettarlo, incapace di amarlo:

Mère d'une fille. Qui déjà me ressemblait. On se retrouvait à nouveau petite bête poilue qui ne sait pas se défendre, à nouveau on se verrait grandir avec un corps qu'il faudrait affamer, l'ingratitude d'un visage ingrat, et cette horreur de soi devant les miroirs. Elle aurait voulu être élançée, et blonde, et belle, la fille, elle n'aurait pas voulu nous ressembler.<sup>489</sup> (*TCE*, 49)

Comincia così, in un letto d'ospedale con una creatura indifesa attaccata al proprio seno, il cammino della madre; «On se dit alors: *Je suis mère, oui, je suis même plus mère que ma mère*»<sup>490</sup> (*TCE*, 51), promette a se stessa ogni nuova mamma, per ritrovarsi poi, qualche anno più tardi e con tante delusioni accumulate, davanti a un'amara e segreta confessione: «J'aurai voulu, de toutes mes forces voulu, être pour ma fille une autre mère que ma mère»<sup>491</sup> (*TCE*, 55). Per Adrienne Rich si tratterebbe di sintomi tipici della *mathrophobie*, atteggiamento ricorrente che «n'est pas la peur de notre mère ou celle de maternité, mais notre peur de devenir notre mère»<sup>492</sup>, comportamento peraltro chiarito dall'approccio psicoanalitico:

Come nelle scatole cinesi, il volto di una madre contiene il volto di sua madre. In ogni gravidanza la futura madre si confronta con il fantasma della propria madre; l'accesso alla potenza della generatività è una forma radicale (la più radicale?) dell'eredità; iscriversi nella catena generazionale come madre significa anche dover morire come figlia rendendo ancora più ampio il solco che l'evento del menarca ha tracciato nel corpo di ogni femmina separandola dal suo essere stata figlia.<sup>493</sup>

---

<sup>486</sup> «Come amare un bambino destinato alla ripetizione».

<sup>487</sup> «la prossima volta, sarà un maschietto».

<sup>488</sup> «le figlie soffrono prima o poi di una lunga malattia, da quando le madri stanche hanno ceduto alle violenze. e questa [malattia] si chiama il privato». Ricordo che il termine *privé* riprende esplicitamente lo slogan femminista «Le privé est politique». Cf. Hanisch, «The personal is political», *art. cit.*

<sup>489</sup> «Madre di una figlia. Che già mi assomigliava. Ci si ritrovava di nuovo, piccola bestiolina pelosa che non sa difendersi, di nuovo a vedersi crescere con un corpo che si sarebbe dovuto affamare, l'ingratitude di un viso ingrato, e quell'orrore di sé davanti agli specchi. Avrebbe voluto essere slanciata, e bionda, e bella, lei, la figlia, non avrebbe voluto assomigliarci.».

<sup>490</sup> «Ci si dice, allora: *Sono madre, sì, sono perfino più madre di mia madre*». Corsivi di Dupré.

<sup>491</sup> «Avrei voluto, con tutte le mie forze voluto, essere per mia figlia una madre diversa da mia madre».

<sup>492</sup> «non è la paura di nostra madre o della maternità, ma la paura di diventare nostra madre». Adrienne Rich, *Naître d'une femme*, Paris, Denoël/Gonthier, [1976], 1980, p. 233, citato in Descarries-Bélanger e Corbeil, *La maternité: un défi pour les féministes*, *art. cit.*, p. 150.

<sup>493</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, *op. cit.*, p. 43.

Per Dupré, l'amore materno, d'altronde, viene descritto come una sorta di abilità acquisita con il tempo, la pazienza e l'esperienza, una saggia condiscendenza riassumibile nell'offerta generosa e incondizionata del proprio corpo per nutrire e crescere la neonata creatura:

L'amour, ce n'est pas un don. Une longue patience, plutôt. Les cartes qu'on retourne lentement, trèfle, carreau, pique, pique. [...] On détache sa blouse, aveuglément, on offre sa mamelle, l'enfant boit, l'enfant nous vide, l'enfant s'endort sous ses paupières impossibles. Et on ne bouge pas, on la regarde dormir sans bouger, incrédule, on pense, c'est ma fille cette enfant qui n'a pas choisi d'être ma fille, même morte je serai sa mère, je serai sa mère immortelle, je serai sa mère pour l'éternité.<sup>494</sup> (*TCE*, 56)

Il corpo della madre, espletata la sua funzione di nido durante la gravidanza, si fa ora cibo per la nuova arrivata<sup>495</sup>; porgere e offrire il proprio seno *aveuglément*, "ciecamente", come spiega la scrittrice, alla propria creatura indifesa – sia essa maschio o femmina – rappresenta infatti il contatto essenziale per la corretta e sana instaurazione del legame tra genitrice e neonato, che porta in sé tutto il mistero di un'esperienza al contempo mistica e terrena: ecco nascere ed esplodere l'estasi amorosa materna, quell'«amour maladroit avec des échardes sous les ongles»<sup>496</sup> (*TCE*, 57) tanto temuto ma anche così visceralmente atteso e desiderato.

### Di madre in figlia: l'infinita genealogia del dolore

Il quarto e ultimo atto della *pièce* rappresenta quindi l'acme di quel climax ascendente del dolore messo gradatamente a nudo durante l'evolversi dell'opera: tra madre e figlia, ormai, sembra non sopravvivere nulla che non sia un silenzio assordante o uno sguardo disinteressato perso nel vuoto.

La ripetizione, in diversi quadri adattata anche sotto forma di anafora, di «Elle fume»<sup>497</sup> (*TCE*, 63, 64, 66, 68, ecc.) è, in quest'ottica, emblematica: mentre la mamma, fin dalle prime pagine dell'opera, «boit son the, le regard perdu dans le ciel assombri»<sup>498</sup> (*TCE*, 15), qui la figlia si limita ad ascoltarla distrattamente, senza vero interesse, la sigaretta stretta «du bout de ses lèvres peintes»<sup>499</sup> (*TCE*, 63), anch'essa «le regard perdu, silencieuse du poids de son silence»<sup>500</sup> (*Ibidem*). Torna

---

<sup>494</sup> «L'amore, non è un dono. Una lunga pazienza, piuttosto. Le carte girate lentamente, fiori, quadri, picche, picche. [...] Ci si sbottona la camicetta, ciecamente, si offre il proprio seno, la bambina beve, la bambina ci svuota, la bambina si addormenta sotto le sue palpebre impossibili. E non ci si muove, la si guarda dormire senza muoversi, incredula, si pensa, è mia figlia questa bambina che non ha scelto di essere mia figlia, anche da morta sarò sua madre, sarò sua madre immortale, sarò sua madre per l'eternità.»

<sup>495</sup> Dupré sembra qui riprendere il concetto complementare di "seno-oggetto" e "seno-segno" teorizzato da Lacan. Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, 1994; ed. it. *Idem, Il seminario. Libro IV. La relazione d'oggetto (1956-1957)*, Jacques-Alain Miller e Antonio Di Ciaccia (dir.), tr. it. Roberto Cavasola e Céline Menghi, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>496</sup> «l'amore maldestro con le schegge sotto le unghie».

<sup>497</sup> «Lei fuma».

<sup>498</sup> «beve il suo tè, lo sguardo perso nel cielo annerito».

<sup>499</sup> «sull'orlo delle sue labbra dipinte».

<sup>500</sup> «lo sguardo perso, silenziosa per il peso del suo silenzio».

dunque, più struggente che mai, l'idea che il reciproco sguardo d'intesa scambiatosi al momento della nascita si sia lentamente sgretolato e inasprito nel tempo, annegando ora nel «plus parfait silence, [...] en s'efforçant de ne pas [se] ressembler»<sup>501</sup> (TCE, 68), di imporre una debita distanza dal riflesso materno, un tempo innalzato a unico modello possibile.

Ancora una volta, il dolore viene concepito come carattere ereditario universale del genere femminile, non solo fisico e, in un certo senso, biologico, come simboleggia il sangue delle mestruazioni e l'atto stesso del parto, ma anche, e soprattutto, psicologico e di natura socio-culturale: «chez les femmes, la douleur est dans le corps»<sup>502</sup> (TCE, 90), riflette l'autrice. La ripetizione del termine *douleur* si fa quindi sempre più esasperata e martellante nei quadri finali, dove il dialogo tra madre e figlia assume l'aspetto di uno straziante interrogatorio senza risposta: «*Que fais-tu de ma douleur? [...] Ma douleur, que fais-tu de ma douleur? [...] Que fais-tu de ma douleur?*»<sup>503</sup> (TCE, 72), «*Je suis sans réponse face à la douleur, [...] Je resterai toujours sans réponse face à la douleur*»<sup>504</sup> (TCE, 73). La vita della donna, di tutte le donne, è infatti «[u]ne vie dont il faut à chaque jour recoller les morceaux»<sup>505</sup> (TCE, 65): ogni madre vorrebbe che sua figlia non dovesse vivere, come sua madre prima di lei, la violenza verbale e carnale, le discriminazioni di genere a scuola e nel lavoro, la paura di rientrare a casa sola la sera<sup>506</sup>. Dupré, col suo testo, diventa portavoce di questo malessere comune, tanto da permettere a una spettatrice o lettrice qualunque di riconoscersi nelle stesse, struggenti situazioni proposte nella *pièce*, dove, come sottolinea Catherine Cyr,

l'effet de choralité est puissant – d'où, sans doute, le risque de tendre à l'universalité –, mais, paradoxalement, il permet de révéler une différence, un écart dans la répétitivité du même. Un surgissement de subjectivité qui, sur fond d'expérience partagée – le féminin comme territoire miné, la relation mère-fille comme champ de bataille et lieu de transmission d'une douleur indicible –, traduit bien la singularité de toute quête identitaire, la difficulté d'accéder à soi pour enfin pouvoir dire “je”.<sup>507</sup>

L'*io* individuale si fonde, dunque, con un *io* collettivo di più ampio respiro, rompendo la quinta parete e raggiungendo, idealmente, tutte le donne del mondo:

---

<sup>501</sup> «più perfetto silenzio, [...] sforzandosi di non assomigliar[s]i».

<sup>502</sup> «nelle donne, il dolore è nel corpo».

<sup>503</sup> «*Che ne fai del mio dolore? [...] Il mio dolore, che ne fai del mio dolore? [...] Che ne fai del mio dolore?*». Corsivi di Dupré.

<sup>504</sup> «*Sono senza risposta di fronte al dolore, [...] Resterò sempre senza risposta di fronte al dolore*». Corsivi di Dupré.

<sup>505</sup> «Una vita a cui bisogna ogni volta rimettere insieme i pezzi».

<sup>506</sup> Come viene già anticipato ne *La peau familière*: si pensi, ad esempio, alla sezione “Lieux réversibles” (PF, 65-72), dove l'autrice descrive l'angoscia di una donna mentre cammina in una strada notturna.

<sup>507</sup> «l'effetto di coralità è possente – da cui, senza dubbio, il rischio di tendere all'universalità –, ma, paradossalmente, permette di rivelare una differenza, uno scarto nella ripetitività dello stesso. Un'emersione di soggettività che, sulla base di un'esperienza condivisa – il femminile come territorio minato, la relazione madre-figlia come campo di battaglia e luogo di trasmissione di un dolore indicibile –, traduce bene la singularità di ogni ricerca identitaria, la difficoltà di accedere a se stesso per poter infine dire “io”». Cyr, *Mater Dolorosa: Tout comme elle*, art. cit., p. 22.

Comment briser la chaîne des générations? Couper une fois pour toutes cet enchevêtrement de paroles et de gestes qu'on reprend, comme une poupée mécanique, sans s'apercevoir qu'il appartient à une lignée infinie de paroles et de gestes? [...] On voudrait que sa fille échappe à une douleur à laquelle on n'a pas réussi à échapper. Mais en vain. Les filles répètent les mères, et les mères leur propre mère, dans la commune impuissance des mères et des filles.<sup>508</sup> (TCE, 65)

Dalla notte dei tempi, il corpo della madre, così come quello della figlia, si fa dunque «réceptacle de la douleur»<sup>509</sup> (TCE, 71), incapace tuttavia di evitare di chiedersi: «Est-ce moi? Ou ma mère? Ou ma fille?»<sup>510</sup> (TCE, 69). Questo interrogativo, che compare più volte nel corso dell'ultimo atto, ritorna, prepotente, durante lo struggente monologo finale, dove non è più possibile distinguere l'istanza materna da quella filiale, ormai fuse in un'unica, potente e straziante voce di donna: «Est-ce moi? Est-ce bien moi cette femme qui porte en elle toutes les mères du monde, ou une fille anonyme qui apprend à se dresser contre la mort?»<sup>511</sup> (TCE, 74). Il mistero apparentemente irrisolto del legame tra madre e figlia risiede proprio, come suggerisce Friday, in questo ciclo vorticoso di amore e odio senza fine tutto al femminile:

Man mano che invecchiamo e il legame con la madre si indebolisce a causa della separazione fisica e psicologica, l'introiezione acquista gradatamente forza. Quando ci trasferiamo in un appartamento nostro, quando troviamo un lavoro, ci prendiamo un amante, ci sposiamo e abbiamo un figlio – in tutti questi riti di passaggio che ci allontanano da lei, per ogni passo in avanti ne facciamo uno indietro e ci ritroviamo a fare le cose a modo suo. *Diventare come lei ci fa superare l'ansia della separazione.* È una specie di riavvicinamento simbolico. Proprio come il bambino piccolo che striscia carponi nella stanza vicina si impaurisce, ritrovandosi lontano dalla mamma, e si precipita indietro per avere la conferma che lei è ancora là, così, emotivamente, man mano che ci allontaniamo dalla madre nella nostra vita adulta, incorporiamo delle parti di lei. Averla con noi – in noi – rende il viaggio meno spaventoso.<sup>512</sup>

Ecco, dunque, che il corpo spezzato della figlia trova il suo istintivo e appagante completamento accogliendo le azioni, i gesti, i tratti – così a lungo combattuti e rinnegati e ora finalmente compresi e accettati – del corpo spezzato della madre; la *pièce* si conclude quindi ribadendo tutta la forza del corpo spezzato tipicamente femminile, riflesso di una vertiginosa e infinita catena corale e generazionale in seno alla quale madri e figlie riescono, grazie al mistero stesso

---

<sup>508</sup> «Come rompere la catena delle generazioni? Tagliare una volta per tutte questo groviglio di parole e di gesti che viene ripreso, come una bambola meccanica, senza accorgersi che appartiene a una discendenza infinita di parole e di gesti? [...] Vorremmo che nostra figlia sfuggisse a un dolore al quale noi non siamo riuscite a sfuggire. Ma invano. Le figlie ripetono le madri, e le madri la loro madre, nella comune impotenza delle madri e delle figlie.»

<sup>509</sup> «ricettacolo del dolore».

<sup>510</sup> «Sono io? O mia madre? O mia figlia?».

<sup>511</sup> «Sono io? Sono proprio io quella donna che porta in lei tutte le madri del mondo, o una figlia anonima che impara a insorgere contro la morte?».

<sup>512</sup> Friday, *Mia madre, me stessa*, op. cit., p. 431. Corsivi di Friday e Levi.

“dell’essere donna” tramandato di generazione in generazione, a dialogare tra loro, «comme dans un amour désormais libre de toute éternité»<sup>513</sup> (TCE, 74).

#### 4. *L’album multicolore*

##### Presentazione generale dell’opera

*L’album multicolore*, pubblicato dalla casa editrice montrealese Héliotrope nel 2014 e poi comparso, due anni più tardi, in una nuova edizione, approfondisce anch’esso la tematica della relazione tra madre e figlia già affrontata nei due testi precedenti, esacerbando tuttavia l’ombra del gesto autobiografico<sup>514</sup>: l’io autoriale emerge infatti con inedita sincerità in queste pagine segnate da gioia, dolore, speranza e disillusione, dove la voce della Dupré-narratrice si confonde con quella della Dupré-autrice.

La sinossi del testo è semplice: nel dicembre 2013, l’anziana madre della scrittrice muore inaspettatamente in ospedale, in seguito a un peggioramento delle sue già precarie condizioni di salute. Proprio a partire dal dolore del lutto, la figlia decide di dedicarle questo romanzo autobiografico<sup>515</sup>, dove, articolandola in tre parti<sup>516</sup>, racconta non solo la vita di Cécile, la donna che le ha dato la vita, ma ripercorre al contempo aneddoti e avvenimenti della sua infanzia, della sua giovinezza e dell’età adulta; a fare da sfondo a questi ricordi frammentari emerge di conseguenza la descrizione di un Québec in continua trasformazione, fotografato prima, durante e dopo la *Révolution tranquille*. Un ruolo importante è dunque occupato dalla storia familiare, storia che la scrittrice recupera per mezzo della sua esperienza individuale delineando, in particolar modo, i ritratti delle donne della sua famiglia, «les corps de ceux qui l’ont vécue[...]: la tante dépressive [...]; la grand-mère Léda [...]; la mère enfin»<sup>517</sup>.

D’altronde, l’importanza riservata alla madre e, più in generale, alla famiglia, è suggerita non solo dalla dedica<sup>518</sup>, ma anche ripresa dall’immagine di copertina del libro, che mostra Cécile, giovane e sorridente, il giorno della Liberazione del Canada:

---

<sup>513</sup> «come in un amore ormai libero da ogni eternità».

<sup>514</sup> La questione autobiografica in Dupré, così come in Bugul, sarà affrontata nella quarta parte della tesi.

<sup>515</sup> Poiché si tratta, come già accennato, al contempo della (frammentaria) biografia della madre e della (parziale) autobiografia di Dupré.

<sup>516</sup> Le tre parti in cui è divisa l’opera si intitolano, rispettivamente, “Une odeur de chrysanthèmes” (“Un odore di crisantemi”), “Instantanés” (“Istantanee”) e “La grâce du jour” (“La grazia del giorno”).

<sup>517</sup> «i corpi di coloro che l’hanno vissuta[...]: la zia depressa [...]; nonna Léda [...]; infine, la madre». Laurence Coté-Fournier, *L’esprit de famille*, “Liberté”, n° 306, 2015, p. 47.

<sup>518</sup> La dedica del romanzo recita infatti: «À ma famille, en mémoire de Cécile» («Alla mia famiglia, in memoria di Cécile») (AM, 7).

C'est ma mère, ma mère le jour de la Libération, elle travaillait à Toronto. Elle a un veston que s'était fait elle-même, avec des petits boutons de la même couleur en tissu: ça, je sais les faire. Lors du lancement, j'ai précisé: "Vous savez, je sais comment faire des boutons recouverts de tissu, elle me l'a montré." Et, dans la main, elle tient un drapeau de l'Angleterre, parce que le Canada n'avait pas encore son propre drapeau. Elle a alors trente ans. Comme il s'agit d'une vraie photo, et comme j'ai le sourire de la femme de la photo, c'est déjà une indication qu'on se trouve devant un texte autobiographique.<sup>519</sup>

Per quanto concerne la problematica della corporeità femminile, invece, essa viene proposta attraverso diversi sotto-temi: oltre alla maternità e al legame tra madre e figlia, troviamo senz'altro numerosi riferimenti all'invecchiamento e indebolimento fisico, alla malattia – poi tragicamente degenerata in morte – e, più in generale, al vissuto della donna in tutte le sue molteplici sfaccettature. A fungere da collante tematico è senz'altro il *leitmotiv* del ricordo: il corpo dal quale proviene la voce narrante de *L'album multicolore* è infatti un corpo sempre piegato nello sforzo mnemonico – individuale, familiare o collettivo –, impegnato a scavare nel passato e nella storia di famiglia per riuscire a elaborare e superare la scomparsa della genitrice. La dimensione della memoria, inevitabilmente imperfetta, incompleta, frammentaria e a tratti lacunosa, è dunque sintomatica di una narrazione, ancora una volta, portata avanti da un corpo spezzato, ora dal dolore del lutto, ora dall'angoscia della malattia, ora dalla separazione dal ventre e dal nido materno: «Ce récit est une toile pleine de trous dans laquelle j'essaie de capturer ma mère, je voudrais qu'elle n'ait plus de secrets pour nous»<sup>520</sup> (AM, 59), ammette infatti la scrittrice con una comprensibile e triste rassegnazione.

### **Il dolore, «une affaire des femmes»<sup>521</sup>: maternità, malattia, morte**

«Depuis le commencement des temps, la douleur a été une affaire des femmes, une affaire transmissible de mère en fille»<sup>522</sup> (AM, 72): anche ne *L'album multicolore*, Dupré descrive il corpo della donna in preda a molteplici – e spesso ingiuste – sofferenze, dove le esperienze legate alla maternità, alla malattia e alla morte rappresentano le tre principali e strazianti manifestazioni del dolore. L'identità femminile sembra dunque destinata inesorabilmente a soffrire, costringendo le donne di ogni luogo e ogni tempo a coltivare, di generazione in generazione, il seme della resilienza.

---

<sup>519</sup> «È mia madre, mia madre il giorno della Liberazione, lavorava a Toronto. Ha una giacca che si era confezionata da sola, con dei piccoli bottoni dello stesso colore in tessuto: questi, li so fare. Il giorno dell'inaugurazione del libro, ho precisato: "Sapete, so come fare dei bottoni coperti di tessuto, me l'ha insegnato lei." E, nella mano, tiene la bandiera dell'Inghilterra, perché il Canada non aveva ancora la sua bandiera. All'epoca, aveva trent'anni. Siccome si tratta di una vera fotografia, e siccome ho il sorriso della donna nella foto, abbiamo già un'indicazione del fatto che ci troviamo di fronte a un testo autobiografico». Intervista inedita del 1° dicembre 2017, Montréal.

<sup>520</sup> «Questo racconto è una tela piena di buchi nella quale cerco di catturare mia madre, vorrei che lei non avesse più segreti per noi».

<sup>521</sup> «un problema da donne» (AM, 72).

<sup>522</sup> «Dall'inizio dei tempi, il dolore è stato una cosa da donne, un problema trasmissibile di madre in figlia».

## Dolore e maternità

«On ne sait jamais précisément d’où provient ce qu’on appelle maintenant la *résilience*»<sup>523</sup> (AM, 201), scrive infatti la scrittrice, sottolineando come, anche in questo testo, l’immagine femminile non sia univoca, ma venga riproposta attraverso diversi personaggi – nonne, bisnonne, la sua stessa mamma –, seppur tutti caratterizzati da un denso profilo autobiografico e, come già accadeva ne *La peau familière* e in *Tout comme elle*, appartenenti alla stessa «généalogie infinie des filles et des mères»<sup>524</sup> (TCE, 9).

Il dolore, tramandato di donna in donna nei racconti di famiglia, «forme un cycle, une chaîne. Il y a donc une continuité d’une génération à l’autre»<sup>525</sup>, come si evince da questo toccante passo del romanzo:

Chaque fois que l’arrière-grand-mère Émilie perdait un enfant, elle s’enfermait dans sa chambre pour pleurer et restait là, seule, le temps qu’il lui fallait. Puis elle séchait ses larmes et reprenait sa vie là où elle l’avait laissée. Elle ne parlait plus de son enfant, disait-on. Et j’imaginai Émilie descendant l’escalier dans sa longue robe noire, les yeux rougis, mais son mouchoir désormais rangé dans sa manche. C’était plus qu’une anecdote, c’était la leçon qu’avait transmise Émilie à Léda, puis Léda à ma mère, puis à moi.<sup>526</sup> (AM, 230-231)

Gravidanza, travaglio, parto, insieme alle complicazioni legate alla specifica biologia femminile, sono quindi un tritico ricorrente anche in questa terza opera, dove l’autrice evoca i ritratti ormai sbiaditi delle sue antenate. Si tratta, ad esempio, di Louisa, la nonna paterna, «morte des suites de la grande opération [l’hystérectomie. N.d.A.] en 1911 après avoir mis au monde cinq fils»<sup>527</sup> (AM, 70); di Léda, la madre di sua madre, anch’essa «opérée en 1918 ou 1919»<sup>528</sup> (*Ibidem*) e tuttavia sopravvissuta a quell’«[i]ntervention très risquée à l’époque»<sup>529</sup> (AM, 40); di «Émilie, la mère de Léda, [qui] avait survécu à ses quinze accouchements, mais avait chaque fois enduré des douleurs inhumaines»<sup>530</sup> (AM, 71); di

---

<sup>523</sup> «Non si sa mai precisamente da dove provenga ciò che ora chiamiamo *resilienza*». Corsivo di Dupré.

<sup>524</sup> «genealogia infinita di figlie e di madri».

<sup>525</sup> «forma un ciclo, una catena. Vi è dunque una continuità da una generazione all’altra». Andrée Boucher, *Cyclicité: relation mère-fille, subjectivité et deuil dans La femme de ma vie de Francine Noël et L’album multicolore de Louise Dupré*, tesi magistrale, non pubblicata, Université du Québec à Montréal, 2019, p. 87.

<sup>526</sup> «Ogni volta che la bisnonna Émilie perdeva un bambino, si chiudeva nella sua stanza per piangere e restava là, sola, il tempo di cui aveva bisogno. Poi asciugava le sue lacrime e riprendeva la sua vita da dove l’aveva lasciata. Non parlava più del suo bambino, si diceva. E immaginavo Émilie scendere le scale nel suo lungo abito nero, gli occhi arrossati, ma il suo fazzoletto già sistemato nella manica. Era più di un aneddoto, era la lezione trasmessa da Émilie a Léda, poi da Léda a mia madre, e poi a me.».

<sup>527</sup> «morta dei postumi della grande operazione [l’isterectomia. N.d.A.] nel 1911 dopo aver messo al mondo cinque figli». Corsivo di Dupré.

<sup>528</sup> «operata nel 1918 o 1919».

<sup>529</sup> «Intervento molto rischioso all’epoca».

<sup>530</sup> «Émilie, la madre di Léda, [che] era sopravvissuta a quindici parti, ma ogni volta aveva sopportato dolori disumani».



Octavie, la mère de [s]on grand-père, [qui] avait eu dix-sept enfants en seize ans. Sans aucun couple de jumeaux. Quand le curé avait demandé à [s]on arrière-grand-mère si elle avait peur de la mort, au moment des derniers sacrements, elle avait répondu, *La mort, monsieur le curé, je l'ai vue dix-sept fois.*<sup>531</sup> (*Ibidem*)

Concepire e mettere al mondo un figlio ha in effetti rappresentato, per troppe generazioni di donne, l'ossimoro di una dolce condanna, un destino dai tratti più mistici che biologici:

*Tu accoucheras dans la douleur*, répétait le curé en chaire le dimanche, de la même voix qu'il disait, *Tu ne tueras pas*. Les hommes devaient être terrifiés par la souffrance des parturientes pour en arriver à attribuer un tel commandement à Dieu. Il fallait que ce soit une punition. Les filles d'Ève devaient expier le péché de leur aïeule, elle par qui était venu le malheur. Depuis le commencement des temps, la douleur a été une affaire des femmes, une affaire transmissible de mère en fille. On peut imaginer la culpabilité inconsciente des accouchées quand, après des heures et des heures de supplice, on déposait dans leurs bras une fille, condamnée comme elles à la douleur. Et leur soulagement quand on leur annonçait, *C'est un garçon.*<sup>532</sup> (*AM*, 71-72)

La critica di Dupré è eloquente: ogni generazione femminile è stata – e continua a essere – giudicata dalle parole e dai gesti discriminatori di un maschilismo latente, partoriti da un mondo evidentemente iniquo dove, ancora oggi, sguazziamo nell'angoscioso paradosso di dover ascoltare nostro malgrado maschi – di Chiesa e non – che esigono di decidere come debba essere trattato il corpo di una femmina; la maternità, oltre a essere un dono straordinario, dovrebbe infatti sempre essere, in primo luogo, il risultato di una libera scelta, giacché «non è mai un evento della biologia, ma innanzitutto un evento del desiderio»<sup>533</sup>. La rievocazione di nonne e bisnonne diventa così il pretesto per ricordare tutte quelle generazioni di donne, in Québec come nel resto del mondo, il cui destino è stato, per secoli, irrimediabilmente legato alla procreazione, destino che, spesso, non rappresentava il risultato di una libera scelta, bensì l'imposizione di una legge non scritta dettata da una società misogina e patriarcale:

---

<sup>531</sup> «Octavie, la madre di [s]uo nonno, [che] aveva avuto diciassette bambini in sedici anni. Senza nessuna coppia di gemelli. Quando il prete aveva domandato alla [su]a bisnonna, al momento dell'estrema unzione, se avesse paura della morte, lei aveva risposto, *La morte, padre, l'ho vista diciassette volte.*». Corsivi di Dupré. Il riferimento alla bisnonna e alle sue ultime parole provocatorie proferite al curato sul letto di morte è presente anche ne *La peau familière* (*PF*, 27).

<sup>532</sup> «*Partorirai nel dolore*, ripeteva il parroco dal pulpito la domenica, con la stessa voce con cui diceva, *Non uccidere*. Gli uomini dovevano essere terrorizzati dalla sofferenza delle partorienti per arrivare ad attribuire a Dio un simile comandamento. Bisognava che fosse una punizione. Le figlie di Eva dovevano espiare il peccato della loro antenata, dalla quale era venuta la sciagura. Sin dall'inizio dei tempi, il dolore era stato una cosa da donne, un problema trasmissibile di madre in figlia. Si può immaginare l'inconscia colpevolezza delle gestanti quando, dopo ore e ore di supplizio, veniva deposta nelle loro braccia una bambina, condannata come loro al dolore. E il loro sollievo quando veniva annunciato, *È un maschietto.*». Corsivi di Dupré. Questo passo riprende inoltre l'idea del «*désir déçu d'un garçon*» («desiderio deluso di un maschietto») (*TCE*, 34) già lungamente affrontata in *Tout comme elle*.

<sup>533</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 35.

Combien de femmes de l'époque, au Québec, ne se sont pas écoutées? Cette ordonnance leur venait de très loin, de l'immigration dans un pays glacial, de la vie terrible de la colonisation, du scorbut, des guerres, de la défaite, de l'obligation de se reproduire pour assurer la survie du Canada français, des aïeules qui accouchaient tous les ans et de celles qui en mouraient.<sup>534</sup> (AM, 70)

Il soggetto femminile, fino al salvifico e rivoluzionario avvento del movimento femminista, per tempo immemore è stato infatti subordinato al duplice e rigido *status* di moglie e di madre, incarnando inesorabilmente la madre del sacrificio e dell'abnegazione, sino a eclissarsi «dans l'unique rôle de mère-épouse-ménagère»<sup>535</sup>. Generazioni e generazioni di donne, di conseguenza, sono state etichettate come “vecchie” non appena superavano la soglia dei trent'anni, come spiega con rassegnazione e malinconia la stessa Cécile a un'atterrita e agghiacciata Dupré:

Elle dépose sur la table une boîte de chocolats Laura Secord remplie de photos, elle veut me montrer Émilie dans sa longue robe noire. Une robe de religieuse, que sa grand-mère avait revêtue dès l'âge de trente ans. Elle rit, *L'âge où les femmes devenaient vieilles*. Je calcule. Émilie est morte à quatre-vingt-treize ans, elle s'est sentie vieille pendant plus de soixante ans. J'en frémis.<sup>536</sup> (AM, 129)

### **Dolore, malattia e morte**

Sebbene il corpo materno lacerato dalla sofferenza – fisica e psicologica – sia dunque uno dei fili conduttori del romanzo, appare tuttavia originale il suo parallelismo con la tematica della malattia: Dupré compara infatti le ultime, difficili ore della madre, ormai morente in un letto d'ospedale, all'atto del parto, in una duplice esacerbazione del dolore: «Elle était soulevée par de grandes vagues de douleur, qui se résorbaient pour revenir aussitôt, de grandes vagues comme dans un travail de parturiente. Elle accouchait mais, cette fois, de sa propre mort»<sup>537</sup> (AM, 72-73).

D'altronde, il corpo malato è un altro *leitmotiv* fondante del testo: come si è visto, anche ne *L'album multicolore*, come già ne *La peau familière*, la figura della zia materna, affetta da disturbi psichici, riveste un ruolo centrale, tanto che l'autrice, nella raccolta poetica così come nel romanzo, le dedica diverse e toccanti pagine nelle quali affronta con coraggio e delicatezza la difficile

---

<sup>534</sup> «Quante donne di quell'epoca, in Québec, non si sono ascoltate? Quell'ordine veniva loro da molto lontano, dall'immigrazione in un Paese glaciale, dalla vita terribile della colonizzazione, dallo scorbut, dalle guerre, dalla sconfitta, dall'obbligo di riprodursi per assicurare la sopravvivenza del Canada francese, dalle antenate che partorivano tutti gli anni e da quelle che ne morivano.»

<sup>535</sup> «nell'unico ruolo di madre-sposa-casalinga». Descarries-Bélanger e Corbeil, *La maternité: un défi pour les féministes*, art. cit., p. 142.

<sup>536</sup> «Posa sul tavolo una scatola di cioccolatini Laura Secord piena di fotografie, vuole mostrarmi Émilie nel suo lungo abito nero. Un abito da suora, che sua nonna aveva indossato dall'età di trent'anni. Ride, *L'età in cui le donne diventavano vecchie*. Faccio due conti. Émilie è morta a novantatré anni, si è sentita vecchia per più di sessant'anni. Rabbrivisco.» Corsivi di Dupré.

<sup>537</sup> «Era sollevata da grandi ondate di dolore, che si riassorbivano per tornare subito dopo, delle grandi ondate come se si trattasse del travaglio di una partoriente. Stava partorendo, ma, questa volta, la sua stessa morte.»

problematica della malattia mentale. Il tema del corpo malato apre qui una spinosa parentesi che, se da un lato sottolinea come dimensione corporea e dimensione psicologica siano inscindibili, dall'altro ne mette in evidenza i pregiudizi ancora oggi difficilmente estirpabili:

Souvent, j'ai demandé à ma mère de quoi souffrait Lucienne, mais elle ne le savait pas. Avait-elle voulu oublier? Elle était peut-être schizophrène, mais je n'ai jamais entendu le mot à la maison. On disait qu'elle était malade, un point c'est tout. Même aujourd'hui, la maladie mentale reste un mystère.<sup>538</sup> (AM, 47)

Sono ancora una volta gli aneddoti dell'infanzia a guidare la lettrice e il lettore alla scoperta di ricordi di famiglia non sempre piacevoli:

[Ma mère] parle à voix basse à ma grand-mère dans la cuisine, elle pense que je dors. Mais j'ouvre grandes les oreilles pour entendre. Demain, elle va acheter des choses pour ma tante à Saint-Michel-Archange. Je l'ai vue, il y a longtemps déjà. Mon grand-père est allé la reconduire à Québec en ambulance. *C'est ça qui l'a tué*, dit ma grand-mère. Il a eu beaucoup de peine, il est tombé malade juste après, un ulcère d'estomac. Je connais toute l'histoire. Ma tante faisait de drôles de choses, les médecins n'arrivaient pas à la guérir, même ceux de Montréal que payaient mes grands-parents. On ne pouvait plus la garder à la maison. *La maladie mentale, c'est pas comme la grippe*, soupire maman.<sup>539</sup> (AM, 169)

Tuttavia, la famiglia di Dupré ha sempre affrontato con rigore e dignità il disturbo di Lucienne, evitando di etichettarla come “folle”, ma riconoscendo che, seppur invisibile, i suoi pensieri e i suoi gesti erano attanagliati da un malessere tanto reale quanto violento:

*Maladie*, combien de fois ai-je entendu le mot à la maison? On ne parlait jamais de folie. On nous a appris à considérer notre tante avec respect, elle était malade, comme si elle souffrait de tuberculose ou de diabète. Et les voisins étaient bien obligés de la considérer avec respect eux aussi. Je ne percevais pas à quel point il s'agissait d'une vision avant-gardiste pour l'époque.<sup>540</sup> (AM, 49)

---

<sup>538</sup> «Spesso, ho chiesto a mia madre di cosa soffrisse Lucienne, ma lei non lo sapeva. Aveva voluto dimenticare? Forse era schizofrenica, ma non ho mai sentito questa parola a casa. Si diceva che fosse malata, punto e basta. Ancora oggi, la malattia mentale resta un mistero».

<sup>539</sup> «[Mia madre] parla sottovoce a mia nonna in cucina, pensa che stia dormendo. Ma apro bene le orecchie per sentire. Domani, andrà a comprare delle cose per mia zia a Saint-Michel-Archange. L'ho vista, ormai tanto tempo fa. Mio nonno è andato a riaccompagnarla a Québec in ambulanza. *È questo ad averlo ucciso*, dice nonna. Ha sofferto molto, si è ammalato subito dopo, un'ulcera allo stomaco. Conosco tutta la storia. Mia zia faceva cose strane, i medici non riuscivano a guarirla, neanche quelli di Montréal pagati dai miei nonni. A casa, non si riusciva più a controllarla. *La malattia mentale, non è come l'influenza*, sospira mamma.» Corsivi di Dupré.

<sup>540</sup> «*Malattia*, quante volte ho sentito questa parola a casa? Non si parlava mai di follia. Ci è stato insegnato a trattare nostra zia con rispetto, lei era malata, come se soffrisse di tubercolosi o di diabete. E anche i vicini erano obbligati a trattarla con rispetto. Non percepivo fino a che punto si trattasse di una visione avanguardistica per l'epoca.» Corsivo di Dupré.

Come conclude efficacemente l'autrice, «[o]n ne dit pas assez le désarroi des familles confrontées tous les jours à la maladie mentale»<sup>541</sup> (AM, 52).

Ne *L'album multicolore*, infine, Dupré affronta la tematica della malattia non solo attraverso il personaggio della zia, ma anche ricordando, come anticipato poco sopra, la sofferenza della madre durante i suoi ultimi giorni di vita. La prima parte del romanzo, infatti, intitolata non a caso “Une odeur de chrysanthèmes”<sup>542</sup>, presenta al contempo una densa riflessione sulla tematica del lutto e sulla relazione tra madre e figlia, mostrando la prima prigioniera di un corpo sofferente, anziano e malato, mentre la seconda, angosciata dallo spettro della morte, cerca sollievo e protezione nell'esercizio della scrittura, chiedendosi con inquietudine: «Mon corps sera-t-il capable d'absorber le deuil?»<sup>543</sup> (AM, 15). Pur riprendendo l'idea freudiana di «melanconia»<sup>544</sup>, il *topos* della corporeità femminile che emerge in questo primo macro-capitolo è condensato tutto in questo interrogativo senza risposta: l'urgenza letteraria nasconderebbe il bisogno, provato da Dupré, di «plonger les doigts dans la douleur»<sup>545</sup> (AM, 31), di trovare il conforto di una preghiera nel concepimento di un romanzo che renda omaggio alla genitrice, alla sua famiglia e alla loro storia comune. Il primo *portrait* che appare nell'*incipit*, tuttavia, non è una lontana e nostalgica reminiscenza recuperata con uno sforzo di memoria, bensì l'ultima immagine, tragicamente reale, che la scrittrice conserverà della madre, cioè quella del suo cadavere che riposa nel letto d'ospedale: «J'échappe au sort d'Ève», riflette più avanti con amarezza l'autrice, «la seule femme sur Terre qui n'a pas eu à faire le deuil de sa mère»<sup>546</sup> (AM, 186):

Je la regarde dans son lit, blanche, aussi blanche que le drap. Elle vient de mourir, ma mère, et je ne le crois pas. [...] Je suis soulagée, c'est le sentiment que j'éprouve devant ma mère, le visage apaisé, encore tiède, comme si elle était plongée dans un rêve heureux.  
Durant la soirée, la douleur s'était jetée sur elle telle une bête, elle s'était mise à lui dévorer les viscères. J'avais demandé à l'infirmière d'appeler le médecin. Il avait consenti à augmenter la

---

<sup>541</sup> «Non si parla mai abbastanza dello smarrimento delle famiglie che devono confrontarsi tutti i giorni con la malattia mentale».

<sup>542</sup> “Un odore di crisantemi”. Il titolo della sezione ricorda inoltre un verso della seconda parte de *La peau familière*: «j'ai dans la bouche des odeurs funéraires» («ho nella bocca degli odori funerei») (PF, 29), dove la sinestesia accentua la dimensione funebre.

<sup>543</sup> «Il mio corpo sarà capace di assorbire il lutto?».

<sup>544</sup> Come spiega Friday, si tratta della reazione emotiva «in relazione alla morte di qualcuno verso il quale abbiamo sentimenti ambivalenti di amore e odio [...] sviluppata da Freud e da uno dei suoi discepoli, Karl Abraham». Friday, *Mia madre, me stessa*, op. cit., p. 449. Cf. Sigmund Freud, “Lutto e melanconia”, in *Idem, Opere*, Cesare L. Musatti (dir.), vol. VIII, Torino, Bollati-Boringhieri, 1976, pp. 102-118.

<sup>545</sup> «immergere le dita nel dolore».

<sup>546</sup> «Scampo alla sorte di Eva, la sola donna in Terra che non ha dovuto fare il lutto di sua madre». D'altronde, la tematica della morte materna, come segnala la stessa Dupré nel romanzo, è stata raccontata, prima di lei, da diverse autrici e diversi autori, come Madeleine Gagnon (*Le deuil du soleil*, 1998), Albert Cohen (*Le livre de ma mère*, 1954), Simone de Beauvoir (*Une mort très douce*, 1964) e Roland Barthes (*Journal de deuil*, 2009).

dose de morphine, on ne laisse pas une femme de quatre-vingt-dix-sept ans mourir dans la souffrance.<sup>547</sup> (*AM*, 11-12)

Lungi anche solo dallo sfiorare il gusto del macabro, un *io* narrante smarrito e sconvolto dall'insopportabile amarezza del lutto descrive la visione insopportabile del corpo della madre ormai senza vita, bianca come il lenzuolo, il volto rilassato, ancora tiepido, come se stesse dormendo profondamente, quasi si trattasse di un moderno *Dormeur du val*<sup>548</sup>. Prima del sollievo procurato dalla morfina e dalla pace eterna, però, è stato l'inferno della degenerazione della malattia: il dolore si era gettato su di lei come un mostro, una bestia malefica, racconta la scrittrice, fino a spegnere quel «corps dépossédé»<sup>549</sup> (*AM*, 13) e a restituire agli occhi della figlia il «visage maintenant sans rides de [s]a mère»<sup>550</sup> (*Ibidem*). Sono numerosi, inoltre, i collegamenti al vocabolario funebre: al termine della prima sezione, Dupré parla infatti di «amas de chairs putrides»<sup>551</sup>, di «cadavre»<sup>552</sup>, di «décomposition»<sup>553</sup> (*AM*, 96), fino a sentire il peso della morte impadronirsi del suo stesso corpo e a dichiarare: «Maintenant, c'est dans ma chair qu'elle peut s'installer»<sup>554</sup> (*AM*, 97).

È come se, conclude Dupré, la scomparsa della genitrice l'avesse improvvisamente messa di fronte all'angosciante e cruda democrazia della morte, sotto il cui metro siamo tutti uguali – giovani e anziani, sani e malati – e, prima o dopo, saremo comunque costretti a sederci al suo tavolo da gioco per l'ultima partita a scacchi<sup>555</sup>: «Des cancers fulgurants, des crises cardiaques, des accidents, des suicides. La mort prend toutes sortes de visages. Mais ce n'est que durant les dernières semaines de ma mère que j'aurai appris à dire, *Je suis mortelle. Je suis mortelle, oui, et d'autant plus vivante*»<sup>556</sup> (*AM*, 93).

---

<sup>547</sup> «La guardo nel suo letto, bianca, bianca come il lenzuolo. È appena morta, mia madre, e non ci credo. [...] Sono sollevata, questo è il sentimento che provo davanti a mia madre, il viso rilassato, ancora tiepido, come se fosse sprofondata in un sogno felice. // Durante la serata, il dolore si era gettato su di lei come una bestia, si ero messo a divorarle le viscere. Ho chiesto all'infermiera di chiamare il medico, che ha acconsentito ad aumentare la dose di morfina. Non si lascia una donna di novantasette anni morire nella sofferenza.»

<sup>548</sup> Anche il soldato protagonista de “Le Dormeur du val” (1870), uno dei più celebri sonetti di Arthur Rimbaud contenuto nel secondo *Cahier de Douai*, sembra dormire, immerso in un idillico *locus amoenus*, mentre invece, all'ultimo verso, si scopre avere «deux trous rouges au côté droit» («[a] destra, ha due buchi rossi a lato»). Tr. it. di Gian Piero Bona. Cf. Arthur Rimbaud, *Poesie*, tr. it. Gian Piero Bona, Torino, Einaudi, 1973, pp. 102-103.

<sup>549</sup> «corpo posseduto».

<sup>550</sup> «viso ora senza rughe di [su]a madre».

<sup>551</sup> «ammasso di carni putride».

<sup>552</sup> «cadavere».

<sup>553</sup> «decomposizione».

<sup>554</sup> «Adesso, è nella mia carne che può andare a installarsi».

<sup>555</sup> Come accade nel celeberrimo film *Il settimo sigillo* (titolo originale: *Det sjunde inseglet*) di Ingmar Bergman (1957), dove il nobile cavaliere Antonius Block sfida la Morte a scacchi per tentare di posticipare la sua dipartita.

<sup>556</sup> «Cancro folgoranti, crisi cardiache, incidenti, suicidi. La morte assume ogni sorta di volto. Ma è solo nelle ultime settimane di mia madre che ho imparato a dire, *Sono mortale. Sono mortale, sì, e a maggior ragione viva*». Corsivi di Dupré.

## Il corpo e la maternità, «*pierre angulaire de la féminité*»<sup>557</sup>

Il discorso sulla maternità è, nella produzione letteraria dupreana, uno dei *leitmotiv* più importanti e ricorrenti, tant'è che proprio alla madre, primo oggetto d'amore comune a ogni essere umano, l'autrice dedica alcune tra le sue pagine più toccanti: se, come si è visto, già ne *La peau familière* e in *Tout comme elle* i riferimenti alla figura materna, nella duplice prospettiva sperimentata dalla scrittrice – quella di figlia e quella, a sua volta, di mamma –, sono molteplici, ne *L'album multicolore* Dupré si scioglie in un lungo racconto, ispirato dal dolore per il lutto, dedicato interamente alla donna che le ha dato la vita.

«La mère, la figure la plus significative de l'existence, le ventre où on a logé neuf mois, l'être qui incarne l'amour dans toute sa perfection»<sup>558</sup> (AM, 211): sotto il suo ombelico si cela il mistero dell'umanità tutta, giacché ogni nascita porta in sé una sorta di miracolo, la sperimentazione di un'«ospitalità senza proprietà»<sup>559</sup> che rappresenta l'essenza stessa di quel sentimento unico, vero, incondizionato e sempre straordinario. L'esperienza sconvolgente e al contempo necessaria di accogliere un estraneo nel proprio corpo – «Mon enfant est un étranger (*Isaïe* 49), mais qui n'est pas seulement à moi, car il *est moi*»<sup>560</sup>, scrive Lévinas – è quindi il *topos* fondante dell'opera: niente come la maternità può rappresentare, secondo l'autrice de *L'album multicolore*, il tratto distintivo per eccellenza della corporeità femminile, «la pierre angulaire de la féminité»<sup>561</sup> (AM, 228), che vede la donna biologicamente destinata al mantenimento della specie per mezzo del suo utero e, al contempo, emotivamente scissa tra la duplice identità, fattuale, di femmina e, potenziale, di genitrice.

## Da una camera chiara a un album multicolore

Innanzitutto, è interessante notare che esiste più di un punto in comune tra il romanzo dupreano e *La chambre claire* di Roland Barthes<sup>562</sup>: non solo, evidentemente, perché, come per Dupré, per Barthes «ce livre n'est autre que l'effectuation de son travail de deuil»<sup>563</sup>, ma anche in ragione della tematica,

<sup>557</sup> «pietra angolare della femminilità» (AM, 338).

<sup>558</sup> «La madre, la figura più significativa dell'esistenza, il ventre dove si abita per nove mesi, l'essere che incarna l'amore in tutta la sua perfezione».

<sup>559</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 33.

<sup>560</sup> «Mio figlio è l'estraneo (Is 49), ma non è soltanto il mio, perché è me». Tr. it. di Adriano Dell'Asta. Lévinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 245; ed. it. *Idem, Totalità e infinito*, op. cit., p. 275. Corsivi di Lévinas e Dell'Asta.

<sup>561</sup> «la pietra angolare della femminilità».

<sup>562</sup> L'evidente parallelismo è altresì trattato da Sandrina Joseph, *La chambre blanche, la chambre noire: L'album multicolore de Louise Dupré*, «Les Cahiers Anne Hébert», n° 16, 2019, pp. 45-55.

<sup>563</sup> Fukuda, *L'enfant qui jouait le jeu de la Mère*, art. cit., p. 48. L'altra opera barthesiana redatta, parallelamente a *La chambre claire*, dopo la morte della madre e nel tentativo di assorbire il lutto è il *Journal de deuil*, pubblicato postumo (Paris, Seuil/Imec, 2009; ed. it. *Dove lei non è*, tr. it. Valerio Magrelli, Torino, Einaudi, 2010). Come ricorda Sophie Auouillé, «[a]u lendemain de la mort de sa mère, le 25 octobre 1977, Roland Barthes commence un *Journal de deuil*. Il écrit, nous dit l'éditrice du texte, Nathalie Léger, à l'encre ou au crayon, sur des fiches qu'il prépare lui-même à partir de feuilles de papier standard coupées en quatre et dont il a toujours une réserve sur sa table de travail» («all'indomani della morte di sua madre, il 25 ottobre 1977, Roland Barthes comincia un *Journal de deuil* [Diario del lutto]. Scrive, ci dice

centrale in entrambi i testi, della fotografia. Da un lato, l'autrice quebecchese, come anticipa il titolo stesso dell'opera, ricostruisce un album di famiglia mossa dallo sconforto per il recente lutto materno, proponendone, come vedremo nella quarta parte, diversi ritratti incastonati in vere e proprie istantanee verbali; dall'altro, il saggio barthesiano rappresenta lo sforzo e il dolore di un figlio, anch'egli «piegato di fronte alla morte reale di sua madre, [che] deve confrontarsi con l'impossibilità di ritrovarne la presenza. Nessuna fotografia sembra in grado di restituirgli la presenza di sua madre»<sup>564</sup>. Solo quando, dopo affannose e deludenti ricerche, si imbatte nella famosa foto del “Giardino d'inverno”, che raffigura la donna all'età di cinque anni, il figlio si dice soddisfatto nell'aver ritrovato lo sguardo materno, «[l]'image unitaire et globale de celle-ci, son image»<sup>565</sup>, e sarà in grado di esclamare con giubilo: «C'est elle! C'est bien elle! C'est enfin elle!»<sup>566</sup>.

Inoltre, al di là delle innegabili similitudini tematiche in merito al lutto, alla figura della madre e al linguaggio della fotografia, i due testi impiegano un approccio simile per quanto concerne la rappresentazione della «Chose maternelle»<sup>567</sup>. Entrambi gli autori, infatti, riflettono sulla difficoltà di recuperare e conservare un ricordo autentico dell'essenza materna, cercando aiuto nei rispettivi album di famiglia. Quando il Barthes-figlio racconta di aver finalmente riconosciuto Henriette nella celebre fotografia del “Giardino d'inverno”, scattata nel lontano 1895 e dove la donna appare in realtà sotto i tratti di una bambina di cinque anni, vive, da un lato, una sorta di «accouchement spirituel»<sup>568</sup>, e, dall'altro, l'amara consapevolezza che, tuttavia, «nessun lettore potrà mai vederla; si tratta di un'assenza al cuore della presenza che testimonia una volta di più il carattere irreversibilmente perduto della Cosa materna»<sup>569</sup>. In modo analogo, Dupré esprime il suo rammarico nel constatare di non riuscire a trasmettere nella scrittura il ritratto autentico di Cécile, immortalato nell'ennesima istantanea:

Comment faire ressentir cet amour avec des mots?

“Je suis la seule à savoir de quel bleu est l'écharpe bleue de cette jeune femme dans ce livre”, écrit marguerite Duras. Et moi, je suis la seule en ce moment à être éblouie devant l'éblouissement de ma mère ce jour-là. Combat constant de l'écrivain avec la langue, on ne réussit pas à rendre de

---

l'editrice del testo, Nathalie Léger, a penna o a matita, su dei foglietti che prepara lui stesso a partire da pagine di dimensione standard tagliate in quattro e di cui conserva sempre una scorta sul suo tavolo da lavoro»). Sophie Auouillé, *Roland Barthes, Journal de deuil*, “Essaim”, vol. 23, n° 2, 2009, p. 173.

<sup>564</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 56.

<sup>565</sup> Fukuda, *L'enfant qui jouait le jeu de la Mère*, art. cit., p. 48. Corsivo di Fukuda.

<sup>566</sup> «È lei! È proprio lei! Finalmente l'ho trovata!». Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 155; ed. it. *Idem, La camera chiara*, op. cit., p. 100.

<sup>567</sup> Il concetto di *Chose maternelle*, cioè “Cosa materna”, è affrontato da Lacan nel settimo libro del suo *Séminaire*. Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, 1986; ed. it. *Idem, Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Jacques-Alain Miller e Antonio Di Ciaccia (dir.), tr. it. Maria Delia Contri, Roberto Cavasola e Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 1994.

<sup>568</sup> «parto spirituale». Fukuda, *L'enfant qui jouait le jeu de la Mère*, art. cit., p. 50.

<sup>569</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 57.

façon précise ce qu'on voit, ni ce qu'on entend, ni ce qu'on ressent, ni ce qu'on touche.<sup>570</sup> (AM, 216)

D'altronde, se, per Lévinas, «[c]haque fils [...] est fils unique, fils élu»<sup>571</sup>, la scrittrice riflette su come, in realtà, anche la madre sia unica e irripetibile agli occhi di ognuno dei suoi figli: «Si nous devions la décrire à tour de rôle, nous en ferions tous des portraits différents. Mes frères et moi, nous venons du même ventre, mais n'avons pas la même mère. Une seule femme en trois personnes, c'est le mystère de la maternité»<sup>572</sup> (AM, 268).

### **Le mani «benedette»<sup>573</sup> della madre**

Ne *L'album multicolore*, inoltre, la problematica della maternità non si esaurisce coi ricordi legati a Cécile; uno degli aspetti indubbiamente più interessanti dell'opera, evidente già nella prima sezione, è infatti la stretta correlazione tra i vari personaggi presentati, in particolar modo femminili. La relazione materna e filiale, uno dei cardini tematici dell'intera trilogia, viene snocciolata proprio a partire dalle donne della stessa famiglia dell'autrice, seguendo l'evolversi delle generazioni e quasi meravigliandosi nel constatare che, in fondo, si tratta di un legame dai tratti comuni e immutabili anche rispetto all'avanzare inesorabile sulla linea del tempo:

Les femmes ont été élevées pour s'occuper des autres et le féminisme n'a pas pénétré jusqu'à nos fibres les plus profondes. Peut-il en être autrement face à un comportement transmis depuis des milliers d'années? Nous sommes à un tournant de la civilisation, mais il est plus facile de s'habituer aux médias sociaux que de transformer le rapport mère-file.<sup>574</sup> (AM, 77)

---

<sup>570</sup> «Come far sentire questo amore con delle parole? // “Sono la sola a sapere di quale azzurro sia la sciarpa azzurra della giovane donna nel libro”, scrive Marguerite Duras. E io, sono la sola in questo momento a essere abbagliata di fronte al bagliore di mia madre di quel giorno. Lotta costante di noi scrittori con la lingua, non riusciamo a rendere in maniera precisa ciò che vediamo, né ciò che sentiamo, né ciò che proviamo, né ciò che tocchiamo.». La citazione di Marguerite Duras evocata da Dupré è tratta da Marguerite Duras, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987, p. 36; ed. it. *Eadem, La vita materiale*, tr. it. Laura Guarino, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 39. Inoltre, mi sembra interessante segnalare che *L'album multicolore* e *La vie matérielle* sono due testi simili sotto diversi aspetti: la struttura tra il diaristico, l'album di famiglia e l'autobiografia; la ricorrenza del linguaggio fotografico; il flusso ininterrotto di ricordi, più o meno lontani, talvolta scaturiti da una sincerità quasi frastornante.

<sup>571</sup> «Ogni figlio [...] è figlio unico, figlio eletto». Lévinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 256; ed. it. *Idem, Totalità e infinito*, op. cit., p. 288.

<sup>572</sup> «Se dovessimo descriverla a turno, ognuno di noi ne farebbe un ritratto diverso. I miei fratelli e io, veniamo dallo stesso ventre, ma non abbiamo la stessa madre. Una sola donna in tre persone, questo è il mistero della maternità». Dupré ha in effetti due fratelli.

<sup>573</sup> È l'aggettivo con cui Rilke definisce le mani materne – «benedeit», in tedesco – nel componimento “Verkündigung (Die Worte des Engels)” (“Annunciazione (Le parole dell'Angelo)”), contenuto in *Das Buch der Bilder (Il Libro delle immagini)*: Cf. Rainer Maria Rilke, *Poesie*, tr. it. Giaime Pintor, Torino, Einaudi, [1942] 1983, pp. 14-15.

<sup>574</sup> «Le donne sono state educate a occuparsi degli altri e il femminismo non è penetrato fino alle nostre fibre più profonde. Avrebbe potuto essere altrimenti di fronte a un comportamento tramandato da migliaia di anni? Siamo alla svolta della civiltà, ma è più facile abituarsi ai *social media* che trasformare il rapporto madre-figlia.»



Così, nel romanzo, oltre a descrivere il rapporto tra lei e la madre, Dupré racconta anche diversi aneddoti legati alla memoria familiare, i quali svelano le tensioni e gli screzi vissuti tra le varie generazioni di mamme e figlie, tutte appartenenti allo stesso albero genealogico e legate da «paroles, gestes, attitudes d'une lignée immémoriale de femmes»<sup>575</sup> (AM, 255). Ad esempio, Léda, la nonna materna, si era sposata contro il volere dei genitori: «Quand on dit à sa fille, *Marie-toi si tu veux, mais ne viens pas te plaindre ensuite*, de quoi parle-t-on? [...] [I] lui avait fallu du courage pour agir contre la volonté de sa mère, elle devait être drôlement amoureuse»<sup>576</sup> (AM, 45-46). E, come sottolinea la nipote,

Maman la respectait. Elle était fière que Léda soit partie travailler à Drummondville en défiant Émilie, sa mère, fière qu'elle se soit mariée même si Émilie avait prononcé cette phrase terrible, *Ne viens pas te plaindre ensuite*. C'était une forte tête, Léda. Avait-elle entendu parler du féminisme qui, ces années-là, soufflait sur l'Amérique du Nord?<sup>577</sup> (AM, 42)

Eppure, la scrittrice non nega le inevitabili fratture tra le due donne, quando si chiede:

Qu'est-ce que maman aurait répondu si je lui avais demandé si elle avait aimé grand-maman? Elle aurait dit oui, une fille est incapable d'avouer ne pas avoir aimé la femme qui l'a mise au monde, elle aurait l'impression de se nier, de se détruire. Sauf quand la mère est si néfaste qu'il faut la tuer en soi pour survivre. Léda n'avait rien de la mauvaise mère, c'était une *mère suffisamment bonne*, selon le terme de Winnicott, une femme qui répond de façon satisfaisante aux besoins de son enfant.<sup>578</sup> (*Ibidem*)

Riprendendo la definizione dello psicoanalista britannico<sup>579</sup>, Dupré, ora in preda al dolore del lutto materno e soffocata dai sensi di colpa scaturiti dal famoso “senno di poi”, ne ribalta la prospettiva e si chiede se lei sia stata, a sua volta, una figlia “sufficientemente buona”:

Ce que je me reproche, en réalité, ce sont mes indécidatesses. J'oubliais de lui téléphoner le dimanche quand je suis partie de Sherbrooke, souvent je passais plusieurs semaines sans aller la voir, je ne m'intéressais pas *suffisamment* à ce qui l'intéressait, elle, je ne l'ai pas *suffisamment*

---

<sup>575</sup> «parole, gesti, atteggiamenti di una stirpe immemore di donne».

<sup>576</sup> «Quando si dice alla propria figlia, *Sposati pure se vuoi, ma non venire poi a lamentarti*, di cosa parliamo? [...] [L]e ci era voluto del coraggio per agire contro la volontà di sua madre, doveva essere follemente innamorata». Corsivi di Dupré.

<sup>577</sup> «Mamma la rispettava. Era fiera che Léda fosse partita per andare a lavorare a Drummondville sfidando Émilie, sua madre, fiera che si fosse sposata anche se Émilie aveva pronunciato quella frase terribile, *Non venire poi a lamentarti*. Era una testa dura, Léda. Aveva forse sentito parlare del femminismo che, in quegli anni, soffiava sul Nord America?». Corsivi di Dupré.

<sup>578</sup> «Che cosa mi avrebbe risposto la mamma se le avessi chiesto se aveva voluto bene alla nonna? Mi avrebbe detto sì, una figlia è incapace di ammettere di non aver amato la donna che l'ha messa al mondo, avrebbe l'impressione di negare se stessa, di distruggersi. Tranne quando la madre è così nefasta che bisogna ucciderla per sopravvivere. Léda non aveva nulla della cattiva madre, era una *madre sufficientemente buona*, secondo la terminologia di Winnicott, una donna che risponde in modo soddisfacente ai bisogni del suo bambino.». Corsivi di Dupré.

<sup>579</sup> Il concetto di «ordinary good mother», cioè di “madre sufficientemente buona”, è centrale nel pensiero winnicottiano: Cf. Donald W. Winnicott, *The Child, the Family, and the Outside World*, London, Penguin, 1973, p. 10.

soutenue après la mort de mon père, je n'ai pas été une *filie suffisamment reconnaissante* envers ce qu'elle avait fait pour moi. [...] J'ai eu la chance d'avoir une mère qui, sans être parfaite, m'a donné assez pour me débrouiller dans la vie. Et moi, lui ai-je montré un amour *suffisant*? Ai-je été une *filie suffisamment bonne*?<sup>580</sup> (AM, 197-198)

Come scrive coraggiosamente in *Tout comme elle*, «il faudrait accepter de tracer l'une après l'autre les cinq lettres du seul mot que je n'accepterai pas de tracer, les cinq lettres du mot *haine*»<sup>581</sup> (TCE, 31). La psicoanalisi ci insegna infatti che, «[p]er una figlia, [...] l'ereditare può risultare più complicato proprio a causa di una prossimità di corpi, di una specularità evidente che caratterizza fin dall'inizio la relazione madre-figlia»<sup>582</sup>, come emerge d'altronde chiaramente dalla lettura del romanzo dupreano:

Au plus profond d'elle-même, une mère souhaiterait que sa fille devienne son double, alors que la fille cherche à s'éloigner suffisamment d'elle pour ne pas lui ressembler. Toujours ce combat pour l'indépendance chez la fille, qui trouvera son moment critique à l'adolescence, l'âge ingrat. La séparation est inscrite noir sur blanc dans la relation entre mère et fille, elle doit se faire et, comme toute séparation, elle suscite de l'agressivité, des larmes, des crises, de la colère. Plus un espace de liberté se déploiera devant soi, plus s'atténueront les tensions. Mais elles ne cesseront qu'au moment où *la mère lâchera définitivement prise*. Lorsqu'elle disparaîtra.<sup>583</sup> (AM, 214)

Questa difficoltà di natura biologica e culturale, che ha a che fare proprio con la specificità del sesso femminile, secondo Recalcati

sorge da un'attesa delusa: la madre non ha dato alla figlia la risposta che lei si aspettava su cosa è davvero una donna, non le ha fornito la chiave per accedere al mistero della femminilità. Per questo la devastazione tende a esplodere nel tempo della pubertà, col divenire donna della figlia e con la scoperta da parte della madre che la figlia [...] non può più essere sua, non può soddisfare la sua vita perché nella figlia nasce la donna che obbliga *la madre a lasciare la presa*.<sup>584</sup>

---

<sup>580</sup> «Ciò che mi rimprovero, in realtà, sono le mie indelicatezze. Dimenticavo di telefonarle la domenica quando me ne sono andata da Sherbrooke, spesso lascio passare diverse settimane senza andarla a trovare, non mi interessavo *sufficientemente* a quel che invece interessava a lei, non l'ho sostenuta *sufficientemente* dopo la morte di mio padre, non sono stata una *figlia sufficientemente riconoscente* nei confronti di ciò che lei aveva fatto per me. [...] Ho avuto la fortuna di avere una madre che, senza essere perfetta, mi ha donato abbastanza per sbrigarmela nella vita. E io, le ho dimostrato amore *a sufficienza*? Sono stata una *figlia sufficientemente buona*?». Corsivi miei.

<sup>581</sup> «bisognerebbe accettare di tracciare una dopo l'altra le cinque [quattro, in italiano. N.d.A.] lettere della sola parola che non accetterò di tracciare, le cinque [quattro, in italiano. N.d.A.] lettere della parola *odio*». Corsivo di Dupré.

<sup>582</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 160.

<sup>583</sup> «Nel più profondo di se stessa, una madre spera che sua figlia diventi il suo doppio, mentre la figlia cerca di allontanarsene a sufficienza per non assomigliarle. C'è sempre questa battaglia della figlia per l'indipendenza, che troverà il suo momento critico nell'adolescenza, l'età ingrata. La separazione è inscritta nera su bianco nella relazione tra madre e figlia, deve compiersi e, come ogni separazione, suscita aggressività, lacrime, crisi, rabbia. Più uno spazio di libertà le si dispiegherà davanti, più le tensioni si attenueranno. Ma non cesseranno fino al momento in cui *la madre non lascerà definitivamente la presa*. Allorché scomparirà». Corsivi miei.

<sup>584</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., pp. 168-169. Corsivi miei.

La madre deve, prima o poi, “lasciare la presa”, permettere alla figlia di diventare la donna – anzi, la persona<sup>585</sup> – che desidera: le mani materne, quelle «stupende / benedette [...] mani»<sup>586</sup>, come scrive Rilke, devono attenuare gradualmente la loro stretta protettiva e liberare, questa volta per sempre, la loro creatura. Come ne *La peau familière* e in *Tout comme elle*, torna il *leitmotiv* della separazione della e dalla madre, separazione compiuta generalmente dalla figlia: «C’était à moi de trouver la force de m’éloigner. Et, pour cela, supporter l’odieux de la culpabilité. Les filles ont le sentiment de ne jamais en faire assez pour leur mère, comme les mères pour leurs enfants»<sup>587</sup> (*AM*, 76), confessa la scrittrice, per poi aggiungere, lapidaria: «Séparation de la mère bien-aimée, solitude, tristesse insurmontable»<sup>588</sup> (*AM*, 77-78). La riflessione dupreana sembra far eco all’analisi femminista di Friday:

Separazione – la parola suona così definitiva, colma di un senso di perdita, di abbandono, di colpa, che le madri non ne vogliono parlare. E neanche noi figlie possiamo contemplare con disinvoltura un atto così disperato guardando nostra madre negli occhi. Aggiriamo l’ostacolo, prendendo la parola non nel suo significato emozionale, ma in modo più freddo, più pragmatico: separarsi è così facile che *noi* non ci poniamo nemmeno il problema. [...] “Lasciare andare” è forse un modo più amichevole per definire il distacco. Implica generosità, un talento di cui una buona madre ha un grande bisogno. La separazione non è perdita, non significa dover troncarsi con qualcuno che si ama. Significa dare all’altra persona la libertà di essere se stessa prima che diventi risentita, condizionata e soffocata da un legame troppo stretto. La separazione non è la fine dell’amore – la separazione crea amore.<sup>589</sup>

L’amore materno è inoltre descritto da Dupré come totalizzante, non solo a livello psicologico ed emotivo, ma anche a livello fisico: sentimento inalienabile e insostituibile, esso vive di un dualismo tutto al femminile che coinvolge un duplice percorso identitario, quello della madre e quello della figlia; quest’ultima «esige dalla madre la chiave per accedere alla femminilità, ma la madre, *ogni* madre, manca di questa chiave, non può trasmettere che cosa significa essere una donna perché la

---

<sup>585</sup> Sebbene non mi risulti che Dupré abbia affrontato esplicitamente, nei suoi testi, la tematica del corpo nell’ottica di un superamento del binarismo sessuale eteronormativo, non mi sembra comunque possibile escludere il soggetto non-eterosessuale, non-cisgender o *queer* dal discorso in merito a identità, corporeità e relazione genitoriale. Ricordo, a tal proposito, che la letteratura quebecchese, negli ultimi anni, si è arricchita di opere dedicate a queste «[i]dentités troublées» («[i]dentità travagliate»). Boisclair e Dussault Frenette, *Mosaïque: l’écriture des femmes au Québec (1980-2010)*, art. cit., p. 46.) grazie al contributo di Nicole Brossard (*Amantes*, 1980), Jovette Marchessault (*Triptyque lesbien*, 1980), Monique Proulx (*Le sexe des étoiles*, 1987), Gail Scott (*Héroïne*, 1988), Anne Hébert (*Un habit de lumière*, 1999), Geneviève Letarte (*Souvent la nuit tu te réveilles*, 2002) e Clara Ness (*Ainsi font-elles toutes*, 2005). Cf. *Ivi*, pp. 46-47. Per un approfondimento in merito all’arte e alla letteratura *queer* nel contesto quebecchese, rimando inoltre al recente volume di Isabelle Boisclair, Pierre-Luc Landry e Guillaume Poirier Girard (dir.), *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Les Presse de l’Université de Montréal, 2020.

<sup>586</sup> Rilke, *Poesie*, op. cit., p. 15; citato in Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 9. Per quanto concerne la presenza e l’importanza delle mani materne negli studi recalcatiani, rimando al paragrafo dedicato nella stessa opera, pp. 19-24.

<sup>587</sup> «Spettava a me trovare la forza di allontanarmi. E, di conseguenza, sopportare l’odiosa colpevolezza. Le figlie hanno la sensazione di non fare mai abbastanza per la loro madre, come le madri per i loro bambini».

<sup>588</sup> «Separazione dalla madre tanto amata, solitudine, tristezza insormontabile».

<sup>589</sup> Friday, *Mia madre, me stessa*, op. cit., pp. 79-80. Corsivi di Friday e Levi.

Donna non esiste»<sup>590</sup>, giacché, come già avvertiva Lacan, esistono solo le donne vere e in carne e ossa, semplicemente forti della loro esperienza di vita. Secondo l'autrice, i due soggetti appaiono dunque uniti indissolubilmente da un legame, più che di sangue, di carne:

La relation à la mère est un nœud qu'on ne défait jamais, jamais parfaitement. Reste à vivre avec une souffrance qui s'incruste dans la chair, devient douleur physique. C'est pervers, la culpabilité, ça s'infiltré sans qu'on s'en rende compte, ça se loge au fond du ventre, il suffit d'une remarque, *J'ai attendu ton téléphone toute la soirée* ou bien, *Quand viendras-tu me voir?* et on redevient la fillette qui fait du chagrin à sa maman, on dort mal. Cette impression de négliger sa mère quand on ne répond pas à toutes ses volontés.<sup>591</sup> (AM, 76-77)

Quelle incrostazioni nella carne di cui parla Dupré appartengono a ognuno di noi, uomini, donne o soggetti non-binari, sono incise nel nostro codice genetico e, come l'ombelico che accomuna tutte le pance del mondo, anche queste cicatrici più profonde ci ricordano che tutti, indipendentemente dal nostro sesso biologico o dalla nostra identità di genere, nasciamo dal ventre di una madre: «Nous portons toutes et tous, au milieu du ventre, la cicatrice d'une blessure première, la coupure du cordon ombilical, qui laisse présager pour l'enfant un autre arrachement: la séparation d'avec la Mère archaïque»<sup>592</sup>. Poiché, conclude Recalcati, «[l]a nostra vita è fatta delle tracce che il rapporto con la madre ha lasciato in noi, delle stratificazioni di segni che l'incontro con il corpo, la voce, la lingua della madre ha impresso in noi»<sup>593</sup>.

---

<sup>590</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 172. Corsivo di Recalcati. D'altro canto, secondo il celebre aforisma di Simone de Beauvoir, «[o]n ne naît pas femme, on le devient» («[D]onna non si nasce, lo si diventa». Tr. it. di Roberto Cantini e Mario Andreose. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. 2, op. cit., p. 13; ed. it. *Eadem, Il secondo sesso*, op. cit., p. 271), posizione poi approfondita dalla critica femminista figlia degli anni Ottanta e, in particolar modo, dal pensiero di Monique Wittig, la quale «démontre qu'il n'existe pas de groupe naturel "femmes" et remet ainsi en cause "la-femme", qui n'est selon elle qu'un mythe. C'est pourquoi l'auteur [Wittig] conteste la manière dont certains courants féministes et lesbiens féministes ont repris la formule de Beauvoir en continuant de penser que la base de l'oppression des femmes serait biologique autant qu'historique» («dimostra che non esiste il gruppo naturale "donne" e rimette dunque in questione "la-donna", che, secondo lei, è solo un mito. L'autrice [Wittig] contesta infatti la maniera con cui certe correnti femministe e lesbiche hanno ripreso la formula di Beauvoir continuando a pensare che la base dell'oppressione delle donne sarebbe tanto biologica quanto storica»). Natacha Chetcuti, *De «On ne naît pas femme» à «On n'est pas femme»*. De Simone de Beauvoir à Monique Wittig, "Genre, sexualité & société", n° 1, 2009, n. p., online, url: <https://journals.openedition.org/gss/477> (consultato il 15 gennaio 2021).

<sup>591</sup> «La relazione materna è un nodo che non viene mai sciolto, mai perfettamente. Sopravvive come una sofferenza che si incrosta nella carne, diventa dolore fisico. È perversa, la colpevolezza, essa si infiltra senza che ce ne si renda conto, si infila al fondo del ventre, è sufficiente un commento, *Ho aspettato la tua telefonata tutta la sera* o ancora, *Quando verrai a trovarmi?* e ritorni a essere la figlioletta che fa dispiacere la mamma, dormi male. Quell'impressione di trascurare tua madre quando non rispondi a tutte le sue volontà.». Corsivi di Dupré.

<sup>592</sup> «Noi portiamo tutte e tutti, al centro del nostro ventre, la cicatrice di una prima ferita, il taglio del cordone ombelicale, che lascia presagire al bambino un altro strappo: la separazione dalla Madre arcaica». Louise Dupré, *Écrire d'une main blessée*, discorso inaugurale al XXXII Incontro internazionale quebecchese degli scrittori "L'écrivain/e et la blessure", 2003, n. p.

<sup>593</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 150.

## Il corpo e la vecchiaia, «un art de la ruse»<sup>594</sup>

«[J]e suis une femme de trente ans déjà avec une ride au coin de la bouche et la calme assurance de celles qui ont perdu la foi, pour qui les dieux sont morts»<sup>595</sup> (*PF*, 51): con questo verso lapidario tratto da *La peau familière*, l'unico della raccolta poetica ad accennare direttamente al discorso sulla vecchiaia, una Dupré poco più che trentenne ci mostra, da un lato, il suo sereno e maturo ateismo e, dall'altro, la sua rassegnazione ai segni inevitabili, tracciati sul suo viso, dal tempo che passa<sup>596</sup>. Tuttavia, se in questo testo il riferimento all'angoscia del corpo che invecchia è a malapena accennato, la tematica è invece ricorrente in altre sue opere, dove, molto spesso, viene affrontata sovrapponendola alla figura materna: proprio in *Tout comme elle* e ne *L'album multicolore*, infatti, l'autrice racconta il suo sgomento nel vedere, giorno dopo giorno, sua madre divenire sempre più debole, gracile e stanca, esperienza che le permette, tanto nella *pièce* quanto nel romanzo, di approfondire l'argomento da angolazioni e prospettive sempre nuove.

*L'album multicolore*, in particolar modo, ci presenta un ritratto della madre dell'autrice che è, in realtà, un mosaico: come ha sottolineato Laurence Côté-Fournier, «[c]'est la même femme, mais vue à deux moments de l'histoire séparés par le vent nouveau qui a balayé le Québec lors de la Révolution tranquille»<sup>597</sup>. A livello formale, è inoltre interessante notare come, nella seconda parte dell'opera, composta dagli "Instantanés", la scrittrice abbia riproposto, come già aveva fatto in *Tout comme elle*, la ripetizione del pronome *elle*, "Lei", in riferimento al personaggio materno, mosso, anche qui, da un movimento anaforico e, come un click della macchina fotografica, pronto a catturare l'immagine della donna in diversi momenti della sua vita. Sono i dettagli legati al suo stato di salute e alla sua forma fisica a chiarire alla lettrice e al lettore in che punto della linea del tempo si trovi quel preciso ricordo, dove il corpo di Cécile, il suo calore, il suo profumo fungono da collante per «[c]e récit sur elle», scrive l'autrice, «ma mère de toutes les époques, ma mère immortelle»<sup>598</sup> (*AM*, 180).

D'altronde, come ha messo in luce Liana Nissim in uno studio su Flaubert, «le processus du vieillir n'investit pas seulement le moment de la vieillesse, mais la vie entière de l'homme, depuis ses commencements, sans jamais s'interrompre; de sorte que le vieillir constitue une condition

---

<sup>594</sup> «un'arte dell'astuzia» (*AM*, 248).

<sup>595</sup> «sono una donna di trent'anni di già con una ruga all'angolo della bocca e la calma sicurezza di coloro che hanno perso la fede, per cui gli dèi sono morti».

<sup>596</sup> È probabile che ne *La peau familière* la tematica del corpo che invecchia non venga approfondita proprio a causa della giovane età dall'autrice nel momento in cui scrive: come mostrato al capitolo dedicato alla raccolta poetica, il testo predilige infatti argomenti più vicini all'esperienza di vita di Dupré di quel periodo, come il rapporto con la figlia ancora bambina o la sessualità.

<sup>597</sup> «È la stessa donna, ma vista in due momenti della storia separati dal vento di innovazione che ha soffiato sul Québec all'epoca della *Révolution tranquille*». Côté-Fournier, *art. cit.*, p. 47.

<sup>598</sup> «questo racconto su di lei, mia madre di tutte le epoche, mia madre immortale».

fondamentale, peut-être la condition la plus vraie, de chaque étape de la vie»<sup>599</sup>; questa prospettiva di inesorabile e progressiva latenza del decadimento corporeo è adottata anche dalla scrittrice quebecchese, sebbene, mentre per l'autore francese «l'observation du vieillir de la mère s'arrête au seuil de la *pietas* filiale en s'abstenant de trop approfondir les détails de la déchéance physique»<sup>600</sup>, in Dupré non mancano puntuali e numerosi riferimenti al corpo sempre cangiante della genitrice, immortalato in diversi istanti della sua lunga esistenza. Spesso, infatti, è la madre della sua infanzia e della sua giovinezza a emergere dalle istantanee della seconda sezione del romanzo: alle volte «une mère exceptionnelle», ammette una giovane Dupré, «puisque mes amies l'aiment»<sup>601</sup> (AM, 121); altre, invece, una mamma con delle «idées d'une autre époque»<sup>602</sup> (AM, 136), difficile da capire. La figura materna, proiettata su diversi momenti della sua vita, mantiene tuttavia dei punti fermi: la tazza di tè, ad esempio, è un *leitmotiv* intertestuale, giacché ritorna ripetutamente sia nella *pièce*<sup>603</sup> che nel romanzo<sup>604</sup>: i tempi cambiano, la vita cambia, il corpo – di madre, di donna, di figlia – pure, ma certi particolari restano immutabili, come l'azione lenta e quasi estemporanea di portare la tazza di tè alle labbra, o quel modo inconfondibile di aggrottare le sopracciglia tipico di Cécile<sup>605</sup>. In alcuni passi, l'autrice ricorda quindi con dolcezza la mamma, ancora giovane e affascinante, della sua infanzia:

Elle a mis sa robe du dimanche, un peu décolletée, sans manches, elle montre sa peau fine, ses bras fermes, elle doit avoir un peu plus de quarante ans. C'est l'été, le jardin, la haie de roses trémières, ces effluves que je reconnaîtrais encore les yeux fermés, comme le parfum de ma mère.<sup>606</sup> (AM, 97)

<sup>599</sup> «il processo di invecchiamento non investe solamente il momento della vecchiaia, ma la vita intera dell'uomo, fin dai suoi inizi, senza mai interrompersi; di modo che l'invecchiamento costituisce una condizione fondamentale, forse la condizione più vera, di ogni tappa della vita». Nissim, *Vieillir selon Flaubert, op. cit.*, p. 53. Sul legame tra Flaubert e Dupré, rimando al capitolo dedicato a *Tout comme elle*.

<sup>600</sup> «l'osservazione dell'invecchiamento della madre si ferma al limite della *pietas* filiale, astenendosi dall'approfondire troppi i dettagli della decadenza fisica». *Ivi*, p. 32. Corsivo di Nissim.

<sup>601</sup> «una madre eccezionale, poiché piace alle mie amiche».

<sup>602</sup> «idee di un'altra epoca».

<sup>603</sup> «Elle boit son thé» («Lei beve il suo tè») (TCE, 15); «Elle est là, assise devant moi, elle boit son thé» («Lei è là, seduta di fronte a me, beve il suo tè») (TCE, 18); «comme ma mère m'observait, moi aussi, le soir, en buvant son thé» («come mia madre mi osservava, a sua volta, la sera, bevendo il suo tè») (TCE, 64); ecc.

<sup>604</sup> «Elle est assise à table, dans la cuisine, elle boit son thé» («Lei è seduta a tavola, in cucina, beve il suo tè») (AM, 111); «Elle est assise à table, près de la fenêtre, elle se repose, elle boit son thé» («Lei è seduta a tavola, vicino alla finestra, si riposa, beve il suo tè») (AM, 135); ecc.

<sup>605</sup> «Au bout de la table, ma mère porte la tasse à ses lèvres, puis la repose lentement sur la nappe, elle m'écoute en silence, elle fronçe les sourcils. Quand elle fronçe les sourcils, c'est mauvais signe, elle n'est absolument d'accord avec moi» («Seduta a capotavola, mia madre porta la tazza alle labbra, poi la posa nuovamente sulla tovaglia, mi ascolta in silenzio, inarca le sopracciglia. Quando inarca le sopracciglia, è un cattivo segno, non è assolutamente d'accordo con me») (AM, 135); «Je vois un pli se former entre les sourcils de ma mère, mais bien vite elle retrouve son sourire. Vous êtes nés juste au bon moment, dit-elle. Vive Jean Lesage! Nous aussi on a le droit de faire instruire nos enfants» («Vedo formarsi una piega tra le sopracciglia di mia madre, ma ben presto ritrova il sorriso. Voi siete nati al momento giusto, dice. Viva Jean Lesage! Anche noi abbiamo il diritto di far istruire i nostri figli») (AM, 114. Corsivi di Dupré).

<sup>606</sup> «Ha messo il suo vestito della domenica, un po' scollato, senza maniche, mostra la sua pelle fine, le sue braccia sode, deve avere poco più di quarant'anni. È l'estate, il giardino, la siepe di malvarose, quegli effluvi che riconoscerai ancora con gli occhi chiusi, come il profumo di mia madre».

Elle descend lentement la rue King dans sa robe fleurie. Elle s'est coiffée, elle a mis son rouge à lèvres des sorties. [...] Ma mère est joyeuse [...]. Et moi, je veux ressembler à ma mère, si belle dans sa robe fleurie. Quand je serai grande, j'aurai une robe fleurie, comme la sienne, et du rouge à lèvres, j'irais au marché avec ma fille.<sup>607</sup> (AM, 107-108)

Più spesso, invece, il romanzo pone la lettrice e il lettore di fronte a una donna anziana, consumata dal tempo e dalla malattia, ma che, nonostante tutto, «a su bien vieillir»<sup>608</sup> (AM, 138): «elle devient sourde, mais elle ne veut pas l'admettre»<sup>609</sup> (AM, 131); «Elle perd la mémoire, j'essaie de m'y faire»<sup>610</sup> (AM, 137); «elle devient de plus en plus sourde»<sup>611</sup> (AM, 138); «Elle avance péniblement en s'appuyant sur sa marchette. [...] Tous les matins, elle cherche ses morts»<sup>612</sup> (AM, 165). Sono dunque i piccoli dettagli fisici legati ai normali acciacchi e segni dell'età (la progressiva perdita dell'udito e della memoria, le prime difficoltà a deambulare, il bianco tra i capelli) a raccontarci lo sgomento provato dalla figlia nell'assistere inerme alla lenta trasformazione di quella «femme qui dépérit»<sup>613</sup> (AM, 22) e, al contempo, la rassegnazione della stessa Cécile: perché un corpo che invecchia è difficile da accettare soprattutto per il critico e intransigente sguardo femminile che, quel corpo, lo abita, come si evince da questo passo:

L'été, elle ne porte plus de décolletés ni de corsages sans manches. *Les vieux sont comme les oiseaux*, dit-elle, *ils sont plus jolis avec leur plumage*. Je lui réponds qu'elle est encore belle, le teint rosé, moins de rides que des femmes beaucoup plus jeunes. Elle me regarde, mais je ne la convaincs qu'à moitié, elle n'aime plus son corps. Vieillir est un deuil, je l'éprouve moi aussi, je me rappelle la première ride au coin de l'œil, le premier renflement sous la paupière.<sup>614</sup> (AM, 155)

Ormai lontana dagli appuntamenti galanti e dai tempi in cui il suo rossetto sulle labbra attirava non pochi sguardi indiscreti, l'autrice ritrae ora l'anziana madre mentre, in preda a una comprensibile inquietudine, si prepara di tutto punto per l'ennesima visita medica di routine:

Elle se tient debout, dans sa chambre, devant le miroir de sa commode. Elle replace ses cheveux, se met de la poudre sur les joues, puis sort son tube de rouge à lèvres. Elle s'examine, se fait un

---

<sup>607</sup> «Scende lentamente da rue King nel suo vestito fiorito. Si è pettinata, si è messa il rossetto che usa quando esce. [...] Mia madre è radiosa [...]. E io, io voglio assomigliare a mia madre, così bella nel suo abito fiorito. Quando sarò grande, avrò un vestito a fiori, come il suo, e il rossetto, e andrò al mercato con mia figlia.»

<sup>608</sup> «ha saputo invecchiare bene».

<sup>609</sup> «sta diventando sorda, ma non vuole ammetterlo».

<sup>610</sup> «Perde la memoria, cerco di farci l'abitudine».

<sup>611</sup> «diventa sempre più sorda».

<sup>612</sup> «cammina con fatica appoggiandosi al suo deambulatore. [...] Tutte le mattine, cerca i suoi morti».

<sup>613</sup> «donna che deperisce».

<sup>614</sup> «L'estate, non porta più abiti scollati né canotte senza maniche. *I vecchi sono come gli uccelli*, dice, *sono più carini con le loro piume*. Le rispondo che è ancora bella, la tinta rosea, meno rughe che altre donne molto più giovani. Lei mi guarda, ma non la convinco che a metà, non ama più il suo corpo. Invecchiare è un lutto, lo provo anch'io, mi ricordo la prima ruga all'angolo dell'occhio, il primo gonfiore sotto la palpebra.» Corsivi di Dupré.

sourire pour se donner du courage. Hier soir, elle a longuement hésité avant de choisir une robe.<sup>615</sup>  
(AM, 133)

«[I]l n'est pas facile pour une femme de voir les premières rides creuser son visage, les muscles du corps se relâcher. Pas facile de constater qu'elle n'existe plus dans le regard des hommes»<sup>616</sup> (AM, 213), rifletterà la scrittrice più avanti, nella terza parte del romanzo, ricordando che anche lei, non di rado, non si è sentita estranea alla sensazione di riconoscersi «*plus mère que femme*»<sup>617</sup> (*Ibidem*) e di non vedersi più desiderabile. Forse memore di personaggi ormai immortali nella letteratura femminile quebecchese, come la vedova Didi creata da Jovette Bernier nel suo romanzo *La chair décevante* (1931), l'autrice de *L'album multicolore* sembra tuttavia volersi opporre con forza all'idea che «[i]l faut du courage pour être belle à trente-huit ans»<sup>618</sup>, ritraendo quindi la madre anziana e fragile, ma ancora desiderosa di vita e, in fin dei conti, bella. Ieri come oggi, invecchiare, per una donna, appare infatti più difficile rispetto a un uomo, se si considera il peso mediatico veicolato, per mezzo di giornali, programmi televisivi e *social network*, dalle pubblicità martellanti di creme antirughe, prodotti *anti-age* o soluzioni miracolose contro la cellulite<sup>619</sup>, direttamente indirizzate al solo pubblico femminile. Inoltre, come sottolinea Michèle Côté,

[I]es femmes, contrairement aux hommes, sont jugées comme vieillissantes bien avant d'avoir le statut social de personne âgée. Elles sont libérées de certains de leurs rôles sociaux valorisés (reproduction) à un âge où elles ne connaissent pas encore une diminution importante de leur endurance et de leurs capacités physiques. Dès l'âge de 40 ans, pour certaines de nos femmes de milieux socio-économiques populaires, et dès l'âge de 50 ans pour la majorité des autres, elles ont l'impression que les autres les trouvent vieilles, donc bien avant l'âge qui marque l'entrée sociale dans le "troisième âge".<sup>620</sup>

---

<sup>615</sup> «Sta in piedi, nella sua stanza, davanti allo specchio del suo comò. Si sistema i capelli, si mette la cipria sulle guance, poi tira fuori il suo rossetto. Si esamina, si fa un sorriso per farsi un po' di coraggio. Ieri sera ha esitato a lungo prima di scegliere un vestito.».

<sup>616</sup> «non è facile per una donna vedere le prime rughe scavare il suo viso, i muscoli del corpo rilassarsi. Non è facile constatare che non esiste più nello sguardo degli uomini».

<sup>617</sup> «*più madre che donna*». Corsivi di Dupré.

<sup>618</sup> «Ci vuole coraggio a essere bella a trentotto anni». Jovette Bernier, *La chair décevante*, Montréal, Fides, [1931] 1982, p. 46. Il personaggio di Didi Lantagne incarna perfettamente il pudore e l'abnegazione della donna degli anni Trenta: colpevole di essere rimasta incinta senza essere sposata a soli sedici anni, in seguito alla morte del marito, infatti, si negherà ogni altra relazione romantica, autocondannandosi a un'eterna solitudine e negandosi la possibilità di vivere un nuovo amore.

<sup>619</sup> La cultura del *body shaming*, esacerbata dalla paura di invecchiare, appare oggi sempre più alimentata dall'altrettanto pericoloso e allarmante *disease mongering*, ovvero quella tendenza a "mercificare la malattia" da parte dell'industria farmaceutica e cosmetica. Cf. Carlo Modonesi e Gianni Tamino (dir.), *Fast science: la mercificazione della conoscenza scientifica e della comunicazione*, Milano, Jaca Book, 2008.

<sup>620</sup> «Le donne, al contrario degli uomini, sono considerate vecchie ben prima di aver raggiunto lo status sociale di persone anziane. Esse vengono liberate da alcuni dei loro ruoli sociali più valorizzati (la riproduzione) a un'età nella quale non conoscono ancora una diminuzione importante della loro forza e delle loro capacità fisiche. Dall'età di 40 anni, per alcune delle nostre donne di ambito socio-economico popolare, e dall'età di 50 anni per la maggior parte delle altre, esse hanno l'impressione che gli altri le trovino vecchie, quindi molto prima del momento che segna l'ingresso sociale nella "terza età".». Michèle Côté, *Devenir-vieille: l'étude du processus du vieillissement de quelques femmes québécoises*, "Sciences Sociale et santé", vol. 14, n° 3, 1996, p. 61.



Basti pensare alla falsa cortesia, camuffata da pudico *bon ton*, di evitare di chiedere l'età a una signora: sembra quasi superfluo, alla luce di queste riflessioni, chiedersi cosa significhi, per una donna adulta del nostro secolo, guardarsi allo specchio un mattino come tanti e scoprire con orrore quella famosa «ride au coin de la bouche»<sup>621</sup> (PF, 51): «[p]lus on vieillit, plus on se rend compte qu'on ne peut pas échapper au corporel. C'est le corps qui a le mot de la fin»<sup>622</sup>, conclude serafica, in occasione di un'intervista, la stessa Dupré.

Per l'autrice, dunque, l'inevitabile processo di invecchiamento a cui tutti siamo destinati corrisponde sempre a un violento declino, a una lenta, dolorosa e inaccettabile perdita di autonomia rispetto al proprio corpo:

Vieillir, c'est apprivoiser la violence. Le corps qui ne suit plus, la tête qui connaît des ratés, les taches de la vie courante de plus en plus difficiles à accomplir. Les autres qui ne comprennent pas. Et qui veulent notre bien. C'est voir nos enfants comme des ennemis. C'est habiter la douleur.<sup>623</sup> (AM, 89-90)

Eppure, proprio dalla madre quasi centenaria, Dupré intuisce cosa significhi, per una donna, accettare il graduale decadimento corporale a cui anche lei è, come ogni essere vivente, inesorabilmente destinata:

La vieillesse, elle en parlait parfois, les dernières années. Ce n'était pas pour elle une déchéance. Elle ne souffrait pas, presque pas, malgré les doigts de plus en plus crochus. Mais elle me montrait son visage, ses bras, son ventre. Elle portait un foulard pour cacher son cou flétri, elle ne comprenait pas les femmes qui prenait du soleil en maillot de bain, à la piscine de la résidence. Pas une déchéance, la vieillesse, pas un naufrage, non, mais une humiliation progressive, une dépossession de soi que, à défaut de pouvoir arrêter, il faut retarder. Ce que j'ai longtemps vu comme du déni, chez ma mère, je le vois maintenant comme un art de la ruse. Faire semblant, ne pas s'avouer qu'on perd des forces, c'est peut-être ce qu'on peut appeler *savoir vieillir*.<sup>624</sup> (AM, 248)

---

<sup>621</sup> «ruga all'angolo della bocca».

<sup>622</sup> «Più si invecchia, più ci si rende conto di non poter sfuggire al corporale. È il corpo che ha l'ultima parola». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., p. 21. La stessa immagine, seppur legata, in questo caso, alla sfera del desiderio sessuale, torna nel suo romanzo *La Voie lactée*: «Tu tressaillerais, tu imagineras mes odeurs de nuit, cette mémoire vivante qui ferait taire ton autre mémoire. Le corps a toujours le mot de la fin» («Tu sussulterai, immaginerai i miei odori di notte, questo ricordo vivente che farà tacere i tuoi altri ricordi. Il corpo ha sempre l'ultima parola»). Louise Dupré, *La Voie lactée*, op. cit., p. 142.

<sup>623</sup> «Invecchiare è addomesticare la violenza. Il corpo che non ci segue più, la testa che conosce le prime carenze, gli impegni della vita corrente sempre più difficili da compiere. Gli altri che non capiscono. E che vogliono il nostro bene. È vedere i nostri figli come dei nemici. È abitare il dolore.»

<sup>624</sup> «La vecchiaia: ne parlava a volte, gli ultimi anni. Per lei, non era una sconfitta. Non soffriva quasi niente, malgrado le dita sempre più atrofizzate. Ma non mostrava il suo viso, le sue braccia, la sua pancia. Portava un foulard per nascondere il suo collo appassito, non comprendeva le donne che prendevano il sole in costume da bagno, alla piscina della residenza. Non una sconfitta, la vecchiaia, non un naufragio, no, ma un'umiliazione progressiva, uno spossessamento di sé che, se non può essere fermato, bisogna ritardare. Ciò che in mia madre ho visto per lungo tempo come un diniego, lo vedo ora come un'arte dell'astuzia. Fingere, non confessarsi di perdere le forze, è forse ciò che si può chiamare *saper invecchiare*». Corsivi di Dupré.

Un'astuzia, anzi, una profonda saggezza addolcita senz'altro da una generosa dose di autoironia e di disincantata accettazione di sé: questo uno dei più importanti segreti di vita che la scrittrice ha imparato dalla madre, una donna che, come ricorda lei stessa, «savait bien vieillir, elle avait ce talent-là»<sup>625</sup> (AM, 201).

---

<sup>625</sup> «sapeva invecchiare bene, aveva questo talento».

**III. IL CORPO SPEZZATO IN  
KEN BUGUL: *LE BAOBAB FOU,*  
*CENDRES ET BRAISES E RIWAN OU*  
*LE CHEMIN DE SABLE***

## 1. Ken Bugul o “colei che nessuno vuole”

Per comprendere il senso e lo spessore della produzione letteraria di Ken Bugul, all’anagrafe Mariétou Mbaye Biléoma, è necessario soffermarsi sul suo trascorso personale, il quale è ben riassunto dal suo stesso pseudonimo letterario: in lingua wolof, infatti, esso significa “colei che nessuno vuole” e, in Senegal, viene tradizionalmente assegnato alle bambine nate in seguito a più aborti spontanei, proprio per sottolineare che neppure la morte vuole averci niente a che fare<sup>626</sup>. È così, infatti, che la donna ha scelto ironicamente di ribattezzarsi in seguito alla richiesta di trovare un *nom de plume*<sup>627</sup> avanzata dal suo editore, Les Nouvelles Éditions Africaines, preoccupato dalle polemiche che avrebbe suscitato il suo primo e audace romanzo autobiografico *Le baobab fou* (1982).

La sua vita è, fin dalla tenera età, segnata indubbiamente da un animo coraggioso e dissenziente, che ha forgiato, negli anni, il suo percorso di donna e di scrittrice: autrice di numerosi romanzi di successo, dove la dimensione femminile, attraversata da un pensiero che rimanda al movimento del *féminisme alabélisé*<sup>628</sup>, viene affiancata alla questione africana e alle annesse dinamiche post(-)coloniali<sup>629</sup>, Ken Bugul si fa quindi portavoce di una scrittura in grado di abbracciare, come sembra suggerire Tracy Denean Sharpley-Whiting nel suo saggio *Négritude Women*<sup>630</sup> (2002), l’ambizioso e necessario progetto di una *négritude*-donna inscritta nella contemporaneità. Sintomatici di un rapporto complesso e sempre problematico tra corporeità e

---

<sup>626</sup> È l’autrice stessa a spiegare la genesi del suo nome d’arte in occasione di un’intervista per la rivista online “The dissident”: «Une femme en état de grossesse accouchait d’un bébé normalement. Au bout de deux jours, le bébé décédait brusquement. La femme refaisait une grossesse sans problèmes. À nouveau, le bébé décédait. À la troisième grossesse, quand le bébé naissait, s’il était de sexe féminin on l’appelait tout de suite Ken Bugul: “personne n’en veut”, en sous-entendant que ni le mauvais œil, ni le mauvais sort, ni même la mort n’en voudront. Comme ces enfants ont survécu, le prénom est demeuré. C’est devenu un prénom courant.» («Una donna in gravidanza partoriva un bambino normalmente. Dopo due giorni, il bambino moriva improvvisamente. La donna restava incinta nuovamente senza problemi. Di nuovo, il neonato moriva. Alla terza gravidanza, quando il bambino nasceva, se era di sesso femminile la si chiamava subito Ken Bugul: “nessuno la vuole”, per sottintendere che né il malocchio, né la sfortuna, né la morte volevano averci a che fare. Siccome queste bambine sono sopravvissute, il nome è rimasto. È diventato un nome comune.»). Julien Le Gros, *Ken Bugul: «Je suis une réalité dissidente»*, “The dissident”, 22 agosto 2015, n. p., online, url: <https://the-dissident.eu/ken-bugul-suis-realite-dissidente/> (consultato il 17 settembre 2019).

<sup>627</sup> Cf. *Ibidem*. La questione legata allo pseudonimo letterario a all’autobiografia verrà inoltre ripresa e approfondita nella quarta parte della tesi.

<sup>628</sup> Il concetto di *féminisme alabélisé* o *anétiqutté* verrà ripreso nelle prossime pagine; per un approfondimento sui movimenti femministi di matrice africana, rimando inoltre alla prima parte della tesi.

<sup>629</sup> Cf. Jean-Marc Mourra, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, p. 4.

<sup>630</sup> Secondo Sharpley-Whiting, «*Négritude Women* is, thus, an essentially female-centered literary history whose goal is to provide a corrective to male-centered analyses of Negritude» («*Négritude Women* è quindi, essenzialmente, una storia letteraria incentrata sul soggetto femminile, il cui obiettivo è di fornire una correzione all’analisi maschiocentrica della *négritude*»). Tracy Denean Sharpley-Whiting, *Négritude Women*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 20. Sebbene il concetto di *négritude*, termine apparso per la prima volta nel lontano 1935 sulla rivista “L’Étudiant noir” in un articolo redatto da Aimé Césaire, si riferisca in modo diretto al pensiero di rivendicazione identitaria e anticolonialista diffusosi tra gli artisti e gli scrittori francofoni di origine africana tra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale, i suoi strascichi, che, negli anni Ottanta, sono peraltro sfociati nel movimento della *créolité* guidato da Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant e Jean Bernabé poi confluito nella pubblicazione del loro volume *L’éloge de la Créolité*, sono visibili e leggibili ancora oggi, come dimostra il contributo letterario di autrici e autori come Ken Bugul.

identità, i personaggi buguliani, mossi da un deciso e disinibito gesto autobiografico, mettono audacemente a nudo tutte le ferite dei loro corpi spezzati dai traumi irrisolti del processo migratorio, dell'abbandono familiare, dell'alienazione culturale e identitaria, consegnandoci la lucida testimonianza di un'esperienza e un'esistenza dolorosamente e sorprendentemente reali.

### **Breve biografia di «une réalité dissidente»<sup>631</sup>**

Nata nel 1947 nel piccolo comune rurale di Malem-Hodar, nella regione di Kaffrine, nel Senegal centrale – all'epoca ancora colonia francese –, all'età di soli cinque anni la piccola Mariétou viene abbandonata dalla madre, che si trasferisce in un villaggio vicino per permettere ai suoi fratelli di frequentare la scuola: questo traumatico distacco viene raccontato in diverse opere, in particolar modo in *De l'autre côté du regard* (2003). Durante l'assenza materna, è il padre ormai ottantacinquenne a occuparsi di lei: anziano e poligamo, viene considerato dalla figlia più come nonno che come papà, equivoco che la priva, dunque, di entrambe le figure genitoriali.

La difficile e instabile situazione familiare non sopisce tuttavia la vivace curiosità intellettuale della ragazza, spingendola a proseguire gli studi fino a essere ammessa all'Université de Dakar. Nel 1971, in quanto promettente studentessa, ottiene una borsa di studio per il Belgio: la sua visione idealizzata del mondo occidentale si scontra però con la dura realtà xenofoba europea, che denuncerà nel suo primo romanzo, *Le baobab fou*. Due anni più tardi, Bugul si trasferisce quindi a Parigi, dove collabora con l'*Institut National de l'Audiovisuel*. Purtroppo, anche questa nuova esperienza si rivelerà estremamente dolorosa: la giovane donna si lega infatti a un uomo misogino e razzista, che la maltratta fisicamente e psicologicamente e che la spingerà fino a tentare il suicidio. Questo incubo durerà ben cinque anni e sarà raccontato con amarezza nel suo secondo romanzo, *Cendres et braises* (1994).

Rientrata in Senegal nel tentativo di ritrovare un po' di serenità, viene invece allontanata, isolata e criticata aspramente per via delle sue scelte di vita non consone alla tradizione e alla cultura del luogo, secondo cui una donna deve sposarsi, avere dei figli o, se ha vissuto in Europa, rimpatriare per portare ricchezze al suo villaggio: «J'étais marginalisée, isolée voire rejetée, parce que je ne répondais pas aux attentes de la société»<sup>632</sup>, spiega l'autrice in un'intervista. Nel frattempo, dal 1986 al 1993, diventa funzionaria di una ONG che si occupa di questioni legate all'ambito femminile e

---

<sup>631</sup> «una realtà dissidente». Così si definisce la stessa scrittrice in occasione della già citata intervista con Julien Le Gros, *Ken Bugul: «Je suis une réalité dissidente», art. cit.*

<sup>632</sup> «Ero emarginata, isolata, anzi, respinta, perché non rispondevo alle attese della società». Seydou Ka, *Mariétou Mbaye (Ken Bugul) sans langue de bois*, "New African – Le Magazine de l'Afrique", 4 settembre 2018, n. p., online, url: <https://magazedelafrique.com/politique/marietou-mbaye-ken-bugul-sans-langue-de-bois-2/> (consultato il 17 settembre 2019).

familiare. In questo periodo difficile e di sconforto, la scrittrice incontra un *Serigne*<sup>633</sup>, del quale diventerà poi la ventottesima sposa, accettando dunque la relazione poligamica tradizionale e rinnovando il legame con le sue origini: la possibilità di coniugare la cultura occidentale con quella africana viene indagata in *Riwan ou le chemin de sable* (1999), che completa il trittico autobiografico insieme ai due testi precedenti, *Le baobab fou* e *Cendres et braises*, e che le varrà il prestigioso “Grand prix littéraire de l’Afrique noire”. In seguito alla morte del marito, la donna si risposa con un medico beninese, dal quale ha una figlia, Jasmine, con cui vive tuttora a Dakar, dove continua il lavoro di scrittrice.

Tutta la sua produzione letteraria, com’è evidente, è segnata da un vissuto intenso, difficoltoso, spesso lacerante, che trova nell’esercizio della scrittura un’autentica «*démarche thérapeutique*»<sup>634</sup>: è quanto verrà mostrato nel prossimo paragrafo, dove intendo ripercorrere l’itinerario letterario di Ken Bugul per metterne quindi in luce gli aspetti legati alla sua singolare condizione di donna e intellettuale africana.

### **Leggere Ken Bugul: dalla dura «*aventure ambiguë*»<sup>635</sup> alla riconciliazione con «*le canari en terre cuite*»<sup>636</sup>**

La produzione letteraria di Ken Bugul è interamente in prosa: la scrittrice ci ha consegnato, fino a oggi, dieci romanzi, oltre ad alcuni racconti pubblicati su giornali e riviste. La sua attività di romanziera aderisce, secondo gli aspetti contenutistici e formali, alla recente corrente del *féminisme alabelisé* africano, alla quale appartengono nomi ormai noti in ambito subsahariano, come quello dell’ivoriana Tanella Boni e delle camerunensi Djaïli Amadou Amal e Delphine Zanga Tsogo. Come sottolinea giustamente Bernadette Kadiobra-Kassi,

---

<sup>633</sup> In lingua wolof, il termine *Serigne* designa una guida spirituale coranica (Cf. Anonimo, *La collectivité léboue et le grand Serigne de Dakar*, “Sénégal d’aujourd’hui”, n° 19, 1971, pp. 20-22.). Come viene segnalato in nota nella traduzione italiana di *Riwan ou le chemin de sable*, intitolata non a caso *La ventottesima moglie*, «[i]l Serigne, o Marabutto, guida spirituale e sociale, è la figura più importante dell’islamismo *murid*. Il muridismo è la più importante confraternita islamica dell’Africa subsahariana, in special modo del Senegal» (VM, 7). Corsivo di Pastore.

<sup>634</sup> «pratica terapeutica». Ka, *Mariétou Mbaye (Ken Bugul) sans langue de bois*, art. cit.

<sup>635</sup> «ambigua avventura». Tr. it. di Cristina Brambilla. Si tratta di un riferimento al celebre romanzo *L’aventure ambiguë* (pubblicata in Italia con il titolo *L’ambigua avventura*, Giulia de Martino (dir.), tr. it. Cristina Brambilla, Milano, Jaca Book, [1979] 1996) di Cheikh Hamidou Kane, edito in Francia per i tipi di Julliard nel 1961, dove l’autore narra dell’equivoca seduzione esercitata dall’occidente su un ragazzo di etnia fulbe, in modo analogo a quanto avviene nella vita e nei libri di Ken Bugul. Come sottolinea Kadiobra-Kassi, «le roman du sénégalais Cheikh Hamidou Kane paru en 1961 [...] présente la difficulté pour un Africain de vivre en tant qu’être dual (à la fois africain et colonisé français), durant la période coloniale» («il romanzo del senegalese Cheikh Hamidou Kane apparso nel 1961 [...] presenta la difficoltà per un africano di vivere come essere duale (al contempo africano e colonizzato francese) durante il periodo coloniale»). Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 194.

<sup>636</sup> «brocca in terra cotta». Come viene spiegato in nota nell’ultimo romanzo di Bugul, *Cacophonie* (2014), si tratta di un «[r]écipient en terre cuite pour l’eau potable. Image pour signifier les racines, les origines» («[r]ecipiente in terra cotta per l’acqua potabile. Immagine che indica le radici, le origini»). Ken Bugul, *Cacophonie*, Paris, Présence Africaine, 2014, p. 11.

[d]ans le contexte africain, nous avons préféré le vocable de *féministes alabelisées* ou *anétiquettées* à celui de *métaféministes* pour désigner toutes les écrivaines qui se refusent à être marquées du sceau féministe mais qui font pourtant de la cause féminine l'une des leurs préoccupations tant scripturaire que sociale.<sup>637</sup>

Così, mentre il meta-femminismo quebecchese è caratterizzato da una presa di coscienza esplicita da parte delle sue autrici, in Africa le scrittrici “senza etichetta” concepiscono delle opere che, se da una parte portano avanti dei chiari messaggi contro la disuguaglianza di genere, dall'altra non sono interessate a rivendicare la loro adesione diretta al movimento femminista. Le tematiche della scrittura buguliana toccano infatti diversi campi semantici legati allo specifico vissuto delle donne, soprattutto in seno al contesto senegalese, come l'amore, il dolore, la morte, la maternità, la sessualità, la migrazione, la ricerca identitaria; tuttavia, sono tre gli aspetti principali privilegiati dalla scrittrice: la ricorrenza dell'autobiografia, la questione africana e, più in generale, il racconto sincero e disincantato della condizione femminile.

### **Il trittico autobiografico**

Sebbene l'intensità della scrittura autoreferenziale vari da testo a testo, in quasi tutti i suoi libri la Ken-narratrice presta la sua voce – una «voce spezzata»<sup>638</sup>, disillusa, arrabbiata – alla Ken-autrice, che confida così al mondo i dolori e le difficoltà della sua vita di donna ferita, ma, al contempo, emancipata e coraggiosa. La corrispondenza tra vita reale e finzione romanzesca della scrittura buguliana, che cela il tentativo di un'«*évacuation thérapeutique*»<sup>639</sup>, appare più che mai esplicita ed emblematica nei suoi primi tre romanzi, scelti non a caso come *corpus* letterario di questa tesi, i quali costituiscono a tutti gli effetti un trittico autobiografico sintomatico di un *leitmotiv* ricorrente che rimanda, come in Dupré, a una narrazione del corpo spezzato.

Primo capitolo della trilogia, *Le baobab fou* racconta fedelmente la storia della scrittrice attraverso il personaggio di Ken, suo perfetto alter-ego, dal traumatico abbandono della madre in tenera età, al sogno illusorio e poi infranto di costruirsi un avvenire in Europa, nella ricerca incessante di se stessa e di un luogo dove sentirsi finalmente a casa:

si la perte de la mère la pousse vers une démarche, toujours incertaine, de conquête d'une place, d'un statut, d'une identité en définitive, il ne faut pas oublier que cette perte est doublement

---

<sup>637</sup> «Nel contesto africano, abbiamo preferito il vocabolo *femministe senza marchio* o *senza etichetta* a quello di *meta-femministe* per designare tutte quelle scrittrici che si rifiutano di essere marchiate dal sigillo femminista, ma che fanno tuttavia della causa femminile una delle loro preoccupazioni tanto letterarie quanto sociali.». Kadiobra-Kassi, *De la littérature au féminin à la Littérature*, op. cit., p. 194. Corsivi di Kadiobra-Kassi.

<sup>638</sup> Secondo l'espressione eponima impiegata da Fabio Scotto nel suo testo *La voce spezzata*, op. cit.

<sup>639</sup> «evacuazione terapeutica». Le Gros, *Ken Bugul: «Je suis une réalité dissidente»*, art. cit.

symbolique: la mère recouvre aussi bien la généalogie féminine que le sentiment d'appartenance à une collectivité bien définie.<sup>640</sup>

Il difficoltoso rappacificamento con il proprio *io* smarrito prosegue con la testimonianza lucida e lancinante deposta nelle pagine di *Cendres et braises*: al contempo *sequel* de *Le baobab fou* e chiave di volta di *Riwan ou le chemin de sable*, il secondo romanzo del trittico è forse, dei tre, il più duro da un punto di vista contenutistico. La narrazione riprende dal ritorno in Senegal della ragazza, «une femme noire, une étrangère, plus fragile encore»<sup>641</sup> (CB, 143), in seguito alla deludente esperienza vissuta in Belgio: servendosi di lunghe analessi, la narratrice confida alla lettrice e al lettore la sua terribile unione sentimentale con un borghese parigino, un uomo violento e instabile mentalmente che le farà vivere, per diversi anni, un vero supplizio: «Cet homme qui disait m'aimer, qui m'avait aimée, qui disait oublier que j'étais noire tellement j'étais assimilée à lui, comment pouvait-il en me traitant de sale négresse essayer de m'humilier, de me rabaisser en tant qu'être humain?»<sup>642</sup> (CB, 133), scrive l'autrice, mettendo in scena una tragica «“valse diabolique” entre une femme noire et un homme blanc, [...] l'oraison funèbre d'un amour monstre»<sup>643</sup>.

Infine, il ciclo autobiografico si chiude con *Riwan ou le chemin de sable*. Ritornata stabilmente al suo villaggio d'origine, la protagonista sembra voler mantenere fede alla promessa già annunciata ne *Le baobab fou* e riabbracciare così le proprie origini: «Il fallait aussi que je réserve aux miens une partie de ma vie, que nous en vivions ensemble ne serait-ce qu'une portion, mais c'était nécessaire si je voulais mourir chez moi»<sup>644</sup> (RCS, 112). La riconciliazione con se stessa e con le proprie radici è sancita dall'incontro con un marabutto, che, se inizialmente nasce come una semplice amicizia, sfocerà ben presto in un'ardente passione amorosa. Come racconta nel romanzo, l'autrice si ritrova così a essere la ventottesima sposa di un potente *Serigne*, che viene però descritto non come un marito-padrone, ma come un uomo buono e generoso, nonché inaspettata e sorprendente soluzione al suo smarrimento e antagonismo identitario.

Il trittico buguliano si chiude dunque con un messaggio positivo e carico di speranza, mostrando un corpo spezzato di donna perennemente errante ora finalmente capace di riavvicinare e

---

<sup>640</sup> «se la perdita della madre la spinge verso un percorso, sempre incerto, di conquista di un luogo, di uno *status*, in definitiva di un'identità, non bisogna dimenticare che questa perdita è doppiamente simbolica: la madre ricopre al contempo la genealogia femminile e il sentimento di appartenenza a una collettività ben definita.». Inmaculada Díaz Narbona, *Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul: critique féministe, critique africaniste*, “Études françaises”, vol. 37, n° 2, 2001, p. 124.

<sup>641</sup> «una donna nera, una straniera, ancora più fragile».

<sup>642</sup> «Quell'uomo che diceva di amarmi, che mi aveva amato, che diceva di dimenticare che ero nera al punto da essere assimilata a lui, come poteva, trattandomi da sporca negra, provare a umiliarmi, a sminuirmi in quanto essere umano?».

<sup>643</sup> «“walzer diabolico” tra una donna nera e un uomo bianco, [...] l'orazione funebre di un amore mostro». Nicolas Treiber, *Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative*, “Hommes et migrations”, n° 1297, 2012, p. 50.

<sup>644</sup> «Dovevo quindi dedicare ai miei una parte della mia vita, viverne insieme a loro anche solo una parte, ma era necessario se volevo morire a casa mia» (VM, 109).



accogliere dentro di sé due mondi e due modi di intendere il mondo lontani migliaia di chilometri. Eredità storica, ferite di vita e viaggi in luoghi apparentemente incompatibili trovano così il loro tacito equilibrio in questo appassionante racconto lungo oltre seicentotrenta pagine, scritto da una donna vera e coraggiosa, o, come preferisce definirsi lei stessa, «une créature, une réalité dissidente»<sup>645</sup>.

### Ritratti d’Africa

Se la tematica della condizione identitaria femminile, sempre affrontata secondo una prospettiva autoreferenziale, è centrale nella produzione letteraria di Ken Bugul, la scrittrice ha altrettanto a cuore un’altra grave problematica, sulla quale si sofferma in diversi suoi testi: la difficile e controversa questione africana.

Nel suo quarto romanzo, *La folie et la mort* (2000), la senegalese interrompe infatti il ciclo costituito dai tre precedenti per denunciare, in tutta la sua crudezza, la realtà sociale e politica dell’Africa postcoloniale. L’opera propone alla lettrice e al lettore un *récit* a tre voci (un narratore e due narratrici), contraddistinto da un’accurata attenzione per il dettaglio, per l’inserzione di passaggi onirici e, com’è tipico della scrittura buguliana, per il ricorso a un impetuoso *stream of consciousness*, dove i pensieri dei vari personaggi si accavallano in una polifonia di sentimenti, impressioni ed emozioni: come sottolinea Taina Tervonen, «le roman de Ken Bugul inscrit l’oralité dans sa structure même, faite de détours, de retours en arrière, d’arrêts brusques dans la narration, de discussions entre narrateurs»<sup>646</sup>. I tragici destini dei protagonisti si affiancano in un’inquietante spirale di avvenimenti che li condurrà inevitabilmente, come preannuncia il titolo, alla follia e alla morte: c’è la giovane Mom Dioum, laureata in scienze politiche, che, dopo aver assistito a un omicidio, fugge dal suo villaggio per evitare di essere punita in quanto scomoda testimone e, una volta tornata in patria, finirà i suoi giorni in un ospedale psichiatrico; c’è poi Fatou Ngouye, sua cara amica, che parte alla sua disperata ricerca insieme al cugino Yoro, per poi cadere vittima di una serie di situazioni agghiaccianti e venire infine addirittura bruciata viva dalla folla del mercato; c’è, in ultimo, Yam, singolare figura dai tratti mistici che chiuderà il cerchio narrativo incontrando Mom Dioum nella struttura dove è ricoverata. Si tratta di un libro impregnato di un realismo magico dal sapore marqueziano, dove, secondo Tite Lattro,

[l]’écriture métaphorique de Bugul présente un monde objectivement différent du monde sensible. Ce qui se joue dans ce roman (conformément au code du fantastique littérature) c’est la corruption

---

<sup>645</sup> «una creatura, una realtà dissidente». Le Gros, *Ken Bugul: «Je suis une réalité dissidente», art. cit.*

<sup>646</sup> «il romanzo di Ken Bugul iscrive l’oralità nella sua stessa struttura, fatta di deviazioni, di ritorni, di fermate brusche nella narrazione, di discussioni tra i narratori». Taina Tervonen, *La folie et la mort de Ken Bugul*, “Africultures”, n° 39, giugno 2001, n. p., online, url: <http://africultures.com/la-folie-et-la-mort-1944/> (consultato il 25 settembre 2019).

du pacte de vraisemblance. Le lecteur n'est donc plus surpris de noter l'apparition de l'inadmissible dans le quotidien, de l'irrationnel [...] dans l'établi.<sup>647</sup>

*La folie et la mort* mette dunque a nudo, attraverso una narrazione tra il reale e il fantastico dall'impetosa carica politica, il destino di un continente in preda ai demoni della guerra civile, della povertà e del malessere, dipingendo la straziante sofferenza di un intero popolo.

La dimensione africana impregnata di un'atmosfera mistica resta inoltre anche il fulcro tematico della raccolta di racconti *Nouvelles d'Afrique. À la rencontre de l'Afrique par ses grands ports* (2003), concepito e redatto insieme ad altri venticinque autori originari del continente, tra i quali Jean-Marie Gustave Le Clézio, Olivier Frébourg e Jean-Christophe Rufin, dove Ken Bugul diventa, prima che scrittrice, viaggiatrice, raccontandoci la storia di "Charlie Brown, l'ami de Massawa". Il breve testo è stato inoltre inserito nel recente volume nostrano *Africana. Raccontare il Continente al di là degli stereotipi* (2021) a cura di Chiara Piaggio e Igiaba Scego, tradotto accuratamente dal francese all'italiano da Giulia Gazzelloni.

Con la pubblicazione di *Rue Félix-Faure* (2005), l'autrice ci regala quindi un altro interessante ritratto dell'Africa contemporanea: tra il poliziesco e il filosofico, questo avvincente romanzo mette in scena un misterioso e inquietante omicidio consumatosi in una delle vie principali di Dakar, dove viene ritrovato, tra lo stupore generale, il cadavere mutilato di un lebbroso. Il variegato microcosmo di abitanti, dal parrucchiere Tonio al rispettato e quasi temuto "Philosophe de la Rue", contribuirà, in una polifonia di voci, a elucidare il dramma, puntando il dito contro la sporca e disonesta impresa messa in atto dagli intermediari religiosi a discapito dei più deboli, una delle peggiori piaghe sociali senegalesi: insomma, «*Rue Félix-Faure se situe au cœur d'une modernité où le terrorisme, Ben-Laden, les contrôles au faciès, l'invasion des sectes et la manipulation des consciences sont la règle*»<sup>648</sup>.

In modo analogo, nella sua settima opera, intitolata *La pièce d'or* e pubblicata nel 2006, la scrittrice denuncia con fredda schiettezza il fallimento della democrazia africana, le turpitudini dei poteri forti, la corruzione delle religioni, dipingendo tuttavia un'Africa popolata da uomini e donne forti, che non cedono al disfacimento morale del continente e portano avanti un messaggio di indomita

---

<sup>647</sup> «La scrittura metaforica di Bugul presenta un mondo oggettivamente diverso dal mondo sensibile. Ciò che accade in questo romanzo (conformemente al codice del fantastico letterario) è la corruzione del patto di verosimiglianza. Il lettore non è dunque più sorpreso di notare l'apparizione dell'inammissibile nel quotidiano, dell'irrazionale [...] nel normale.». Tite Lattro, *L'aventure du corps féminin dans La Folie et la mort de Ken Bugul: hybridation corporelle, "décorporisation" ou jeu du fantastique*, "Loxias", n° 38, 2012, p. 14, online, url: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7188> (consultato il 25 settembre 2019).

<sup>648</sup> «*Rue Félix-Faure si situa nel cuore di una modernità dove il terrorismo, Bin Laden, il controllo dei volti, l'invasione delle sette e la manipolazione delle coscienze sono la regola*». Nimrod, *Du Climat de peur de Wole Soyinka à Rue Félix-Faure de Ken Bugul*, "Africultures", n° 63, giugno 2005, n. p., online, url: <http://africultures.com/du-climat-de-peur-de-wole-soyinka-a-rue-felix-faure-de-ken-bugul-3844/> (consultato il 26 settembre 2019).

speranza. Per i protagonisti della storia, Ba'Moïse e il figlio Moïse, questa speranza è incarnata dalla città immaginaria di Yakar<sup>649</sup> – nome che evoca la reale Dakar –, verso la quale intraprendono il loro esodo, fiduciosi di trovarvi un futuro migliore. Purtroppo, le loro rosee aspettative verranno deluse: la *grande ville*, simbolo di rilancio e riscatto, si rivelerà un luogo inospitale, dove si accumulano inesorabilmente montagne di rifiuti e miseria. La leggenda della mitica *pièce d'or* nominata nel titolo, appartenuta al genio immortale Condorong, «représente [ainsi] la persistance de l'espoir dans un univers anémique, et la survie de l'anté-colonial dans un postcolonial dégradé, généralisant la confusion des valeurs»<sup>650</sup>.

La narrazione metaforica adottata dall'autrice si fa ancora più emblematica nelle pagine di *Aller et retour* (2014), dove il suo vissuto di donna senegalese diventa il pretesto letterario per raccontare la situazione del Paese, ricavandone un'efficace sintesi poetica e politica: «*Aller et retour* utilise ce parcours singulier comme un matériau premier et une métaphore extrêmement puissante de l'évolution politique et sociale du Sénégal au cours des années 60, 70 et 80»<sup>651</sup>, riprendendo dunque le tematiche centrali già proposte in *La folie et la mort* e *La pièce d'or* e offrendo alla lettrice e al lettore, con una parola pungente e sincera, una storia di resistenza, di tenacia, di irrinunciabile speranza in lotta contro il cancro della corruzione dei poteri forti.

Infine, troviamo un ulteriore esempio della scrittura *engagée* di Ken Bugul nel suo ultimo romanzo a oggi pubblicato, intitolato non a caso *Plus d'autre choix?* (2019) e rivolto anche a un pubblico giovanile. L'attenzione dell'autrice si sposta, in questo caso, verso una tematica estremamente attuale e allarmante: i devastanti effetti del cambiamento climatico e i suoi drastici effetti sulla geografia terrestre, preservando tuttavia il suo *focus* sul continente africano. Si tratta di un'opera puntuale e pungente, dove il giovane protagonista, Malik, assiste inerme al depauperamento delle coste senegalesi, costretto a domandarsi se non abbia altra scelta che lasciare il suo Paese d'origine in cerca di un futuro migliore, seppur lontano da casa.

---

<sup>649</sup> Il termine *yakar*, in wolof, significa proprio “speranza”, come sottolinea la stessa Ken Bugul in occasione di un'intervista per il programma televisivo *Un livre, un jour* trasmesso sul canale “France 3” il 21 marzo 2006: online, url: <https://www.ina.fr/video/3052749001> (visionato il 26 settembre 2019).

<sup>650</sup> «rappresenta [dunque] la persistenza della speranza in un universo anomico, e la sopravvivenza dell'ante-coloniale in un postcoloniale sfumato, generalizzando la confusione dei valori». Catherine Mazauric, “Spiritualités féminines religieuses et profanes chez Ken Bugul”, in Pierre Halen e Florence Paravy (dir.), *Littératures africaines et spiritualité*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, n° 2, 2016, p. 263.

<sup>651</sup> «*Aller et retour* utilizza questo singolare percorso come materiale primario e metafora estremamente potente dell'evoluzione sociale e politica del Senegal negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta». Hugues, *Errer dans les rues de Dakar pour «retrouver sa tête», et rêver à une indépendance africaine qui aurait fait de même. Une impressionnante synthèse poétique et politique*, “Charybde 27: le Blog”, 8 febbraio 2014, n. p., online, url: <https://charybde2.wordpress.com/2014/02/08/note-de-lecture-aller-et-retour-ken-bugul/> (consultato il 25 ottobre 2019).

## Vite di donna

Se il *fil rouge* col quale Ken Bugul tesse la sua intera e variegata trama letteraria è la prospettiva femminile – seppur declinata, come si è visto, secondo diversi motivi e tematiche –, è interessante constatare come questo sguardo di donna verso la donna ne indaghi, in realtà, tutte le tappe di crescita e maturazione: dall’infanzia alla vecchiaia, le protagoniste dei suoi romanzi, dalla piccola Ken de *Le baobab fou* all’anziana Sali di *Cacophonie*, raccontano infatti la femminilità in ogni suo momento e tappa esistenziale.

Emblematica, a questo proposito, la quinta, intensa e struggente opera consegnataci dalla scrittrice: dialogo immaginario tra una figlia e la madre morta – che la narratrice incolpa per aver preferito l’affetto della nipote al suo –, *De l’autre côté du regard* (2003) descrive una relazione materna spezzata e tuttavia anelata, attraverso una scrittura dall’andamento lirico. Ancora una volta, questo «grand roman musical»<sup>652</sup> cela l’ombra dell’autobiografia e racconta il trauma vissuto dalla stessa autrice, abbandonata dalla mamma in tenera età, e il suo tentativo di riconciliazione, come ci suggerisce il titolo, “dall’altra parte dello sguardo”, oltre la barriera invisibile e intangibile che separa vita e morte, parola e silenzio, in una dolorosa litania di ricordi e rimpianti.

Se il testo è pervaso da una prospettiva infantile, grazie alla quale la senegalese evoca ferite lontane nel tempo dando voce alla Ken Bugul bambina, radicalmente opposta è invece la dimensione proposta in *Mes hommes à moi* (2008). Qui, costruendo un gioco di cornici narrative, la romanziera dà vita a Dior, ragazza ormai matura che non esita a confidare alla lettrice e al lettore i suoi pensieri più intimi, ma anche le molteplici e variopinte storie dei frequentatori del bar “Chez Max”, un piccolo bistrot dell’undicesimo *arrondissement* di Parigi. Scrittura dai toni intimi e confidenziali, *Mes hommes à moi* si presenta come un dialogo di coscienze, tra cui spiccano le confessioni liberatorie di una donna che parla senza tabù delle sue relazioni con gli uomini: «Je ne voulais pas m’enfermer dans la position d’une femme qui ne s’était pas regardée dans les yeux, au plus profond d’elle-même»<sup>653</sup>, spiega infatti la narratrice. Si tratta, dunque, di un libro sull’amore e per l’amore, dove, come sottolinea Virginie Brinker,

les *histoires* d’amour sont avant tout affaire de domination et de soumission, affaire de pouvoir. Et c’est le cheminement vers cette découverte que le lecteur suit page après page, notamment par le truchement des *histoires* des personnages du bar, dans lesquelles le pouvoir prend une forme exacerbée.<sup>654</sup>

<sup>652</sup> «grande romanzo musicale», come lo ha definito Alain Mabanckou nella prefazione dell’edizione a cura dell’Alliance internationale des éditeurs indépendants del 2008: Ken Bugul, *De l’autre côté du regard*, Alliance internationale des éditeurs indépendants, [2003] 2008, p. 9.

<sup>653</sup> «Non volevo chiudermi nella posizione di una donna che non si era guardata negli occhi, nel più profondo di se stessa». Ken Bugul, *Mes hommes à moi*, Paris, Présence Africaine, 2008, p. 24.

<sup>654</sup> «le *storie* d’amore sono innanzitutto una questione di dominazione e di sottomissione, una questione di potere. Ed è il cammino verso questa scoperta che il lettore segue pagina dopo pagina, attraverso le *storie* dei personaggi del bar, nelle

Infine, l'autrice analizza la difficoltà di essere se stessi e di trovare il proprio posto nel mondo nel suo nono, intenso romanzo, *Cacophonie* (2014). Giunta alla sessantina, la vedova Sali vive sola nella grande «maison jaune»<sup>655</sup>, proprietà del defunto marito; rinnegata dalla famiglia del coniuge, entrerà in una pericolosa spirale animata da allucinazioni e crisi depressive, dove la sua cacofonia esistenziale fa eco al rumoreggiare delle vie di Dakar e di tutto quel «continent clair obscur»<sup>656</sup> diviso tra le sue insanabili contraddizioni. Tuttavia, la voce narrante racconta la sua resilienza più ostinata: come scrive Nathalie Carré nella quarta di copertina, «il ne faudrait jamais se résigner dans un monde où, malgré le règne des apparences, la folie du sang et la médiocrité si bien partagée, des hommes et des femmes tentent, à leur manière, de survivre»<sup>657</sup>. Il suo incessante e assordante monologo interiore denuncia, ancora una volta, sia le ingiustizie sociali e la precarietà del popolo africano, vittima di una politica malsana e corrotta, sia la desacralizzazione e la dissolutezza dei rituali religiosi, ma mantenendosi sempre ancorato a una dimensione esplicitamente femminile: il personaggio di Sali, ormai maturo e prossimo alla vecchiaia, incarna il malessere di un'intera generazione di donne, che, seppur private del diritto di autodeterminazione, non rinunciano a lottare per riconciliarsi col loro «canari en terre cuite»<sup>658</sup>.

## Ken Bugul e la scrittura del corpo femminile

Pour moi, parler de femmes ou de corps féminin n'est pas ma préoccupation. Je ne peux parler que de ce que je connais. En tant qu'être humain, je ne pouvais pas parler de cet être humain qu'à partir de son corps. [...] Et être une femme, m'a conduit à parler de ce que je connais le plus, car [...] c'était plus facile pour moi de parler de corps de femmes.<sup>659</sup>

Con questa manciata di parole, Ken Bugul sintetizza efficacemente quella che potremmo definire come la sua predilezione per la poetica del corpo: come chiarisce l'autrice, essa non nasce, a differenza di Dupré, da una particolare urgenza o da una denuncia di stampo femminista, bensì da

---

quali il potere assume una forma esacerbata.». Virginie Brinker, «La vie ce n'est que des histoires», «La plume francophone», 4 febbraio 2010, n. p., online, url: <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-ken-bugul-mes-hommes-a-moi-44236751.html> (consultato il 2 ottobre 2019). Corsivi di Brinker.

<sup>655</sup> «casa gialla». Ken Bugul, *Cacophonie*, op. cit., p. 15.

<sup>656</sup> «continente chiaroscuro». *Ivi*, p. 32.

<sup>657</sup> «non bisognerebbe mai rassegnarsi in un mondo dove, malgrado il regno delle apparenze, la follia del sangue e la mediocrità così ben condivisa, uomini e donne tentano, a loro modo, di sopravvivere». *Ivi*, quarta di copertina.

<sup>658</sup> Come esplicitato in nota, si tratta di un «[r]écipient en terre cuite pour l'eau potable. Image pour signifier les racines, les origines» («[r]ecipiente in terracotta per l'acqua potabile. Immagine che indica le radici, le origini»). *Ivi*, p. 11.

<sup>659</sup> «Per me, parlare delle donne o del corpo femminile non è una mia preoccupazione. Non posso che parlare di ciò che conosco. In quanto essere umano, non potevo parlare di questo essere umano che a partire dal suo corpo. [...] Ed essere una donna, mi ha condotto a parlare di ciò che conoscevo di più, poiché [...] era più facile per me parlare del corpo delle donne.». Tratto da un'intervista inedita rilasciata a Tite Lattro e che Ken Bugul ha gentilmente voluto condividere con me.

un'evidenza che, da biologica, si fa letteraria: il *leitmotiv* del corpo ritorna infatti costantemente nella maggior parte delle opere buguliane, ritagliando tuttavia sempre uno spazio privilegiato alla dimensione femminile.

### **Ken Bugul e il *corpus* del corpo**

Per offrire un breve *excursus* in merito alla posizione assunta da Ken Bugul rispetto alla rappresentazione della corporeità femminile, non posso non cominciare senza perlomeno accennare al suo trittico autobiografico (*Le baobab fou*, *Cendres et braises* e *Riwan ou le chemin de sable*), scelto non a caso come *corpus* di questa tesi dottorale e che, di conseguenza, mi propongo di studiare esaurientemente nelle pagine a venire: in effetti, la trilogia affronta questo *leitmotiv* mettendo in luce le evidenti criticità del contesto socio-culturale misogino e discriminatorio nel cui solco prendono vita le sue protagoniste, tutte eroine (o anti-eroine) dagli espliciti rimandi autoreferenziali. Un ruolo particolare è ricoperto dalla sfera sessuale, che, se nei primi due romanzi si intreccia con la dimensione della prostituzione e della violenza di genere, rappresentando «une auto-condamnation, une mise à mort volontaire de la femme et de son corps»<sup>660</sup>, nel terzo viene invece messa in relazione con la spinosa questione del matrimonio poligamico tradizionale, culminando tuttavia in un lieto fine dall'intreccio romantico.

D'altra parte, il sesso è anche il motivo fondante di *Mes hommes à moi*, dove Dior, ennesimo alter-ego dell'autrice, non solo intreccia diverse relazioni con numerosi uomini, rivelando una «disposition dominatrice»<sup>661</sup> del tutto inattesa per un'immigrata africana approdata in Europa, ma svela alla lettrice e al lettore le sue ancor più insospettite tendenze omosessuali<sup>662</sup>, mentre la relazione tra madre e figlia, che sfocia inevitabilmente in un violento interrogativo sulla vicinanza e lontananza fisica nell'ambiente familiare, diventa, nella malinconiche pagine di *De l'autre côté du regard*, «le point de départ de la narration d'histoires multiples, fictions tirées des vies de ses frères et sœurs, ainsi que de l'errance du Moi dans l'espace et dans le temps, un Moi qui reste strictement individuel et qui clame son indépendance»<sup>663</sup>.

---

<sup>660</sup> «un'auto-condanna, una messa a morte volontaria della donna e del suo corpo». Fianco, *La chair linguistique des femmes*, art. cit., p. 200.

<sup>661</sup> «disposizione dominatrice». Maxwell Chilembwe, *L'hégémonie sexuelle dans Riwan ou le chemin de sable et Mes hommes à moi de Ken Bugul*, "French Studies in Southern Africa", n° 49, 2019, p. 56.

<sup>662</sup> Cf. Justin Bisanswa, *L'histoire et le roman par surprise dans Mes hommes à moi de Ken Bugul*, "Œuvres & Critiques", vol. 36, n° 2, 2011, pp. 21-44.

<sup>663</sup> «il punto di partenza della narrazione di molteplici storie, racconti tratti dalle vite dei suoi fratelli e delle sue sorelle, così come dell'erranza dell'Io nello spazio e nel tempo, un Io che resta strettamente individuale e che proclama la sua indipendenza». Susanne Gehrmann, *La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone*, "Revue de l'Université de Moncton", vol. 37, n° 1, 2006, p. 76.

Benché, nella maggior parte dei suoi testi, la tematica del corpo spezzato ben si addica a definire la poetica ricercata da Bugul, dove, come ha segnalato Lattro, la narrazione si apre spesso e volentieri su «des corps féminins au départ très beaux mais qui finissent déchirés, diminués, mortifiés, grotesques, évidés, violés, marginalisés»<sup>664</sup>, la sua voce risolutamente fuori dagli schemi e volutamente provocatoria abbraccia in altre opere percorsi differenti, nei quali «[l]e corps féminin conduit [...] vers une narrativité qui change de paradigme passant du réalisme au fantastique le plus débridé. Un tel virage a un impact sur le pacte de lecture qui ne reste plus dans le sillon tracé par une corporéité féminine aux articulations simplement féministes»<sup>665</sup>. Interessata all'umanità tutta, al di là delle distinzioni di sesso o di genere – giacché, per lei, è sempre necessario «revenir à l'essentiel, à l'être humain d'abord»<sup>666</sup> – e mossa da un amore incontrastato per la sua terra, l'autrice racconta, in gran parte della sua ricca produzione letteraria, una «corporéité féminine paradoxale»<sup>667</sup>, spesso ai confini del fantastico, dove il soggetto-donna assume non di rado una carica allegorica sintomatica di una «restylisation de contes africains»<sup>668</sup> e di una scrittura *engagée*. È il caso, *in primis*, di *La folie et la mort*, dove la scrittrice porta avanti un processo di «déféminisation»<sup>669</sup>, risultato «d'une réécriture de corps mythiques présents dans l'imaginaire collectif africain; un corps qui échappe, de ce fait, au réel immédiat ou aux certitudes de la chose connue»<sup>670</sup>, ma anche di *Rue Félix-Faure*, che ci offre un'accumulazione di immagini inquietanti di «corps découpés»<sup>671</sup>, malati, sofferenti, seviziati, violentati, culminante nella morte violenta del lebbroso, la cui castrazione può essere letta come una vendetta di stampo femminista.

La lucida denuncia socio-politica di Bugul è altresì incarnata dai corpi erranti di Ba'Moïse e suo figlio Moïse ne *La pièce d'or*, i quali, in modo analogo a Ken ne *Le baobab fou*, partono alla ricerca di un futuro migliore mettendosi in cammino verso la città utopica di Yakar, per poi scontrarsi con loro grande rammarico contro la realtà distopica di un mondo controllato dalle avidi mani di uomini di potere gretti e corrotti; infine, il suo grido in favore dei diritti civili e umani riverbera egualmente nel personaggio di Sali, la protagonista di *Cacophonie*, il cui corpo anziano, solo e

---

<sup>664</sup> «dei corpi femminili all'inizio molto belli, ma che finiscono lacerati, sminuiti, mortificati, grotteschi, svuotati, violati, emarginati». Intervista inedita a cura di Tite Lattro.

<sup>665</sup> «Il corpo femminile conduce [...] verso una narratività che cambia di paradigma passando dal realismo al fantastico più sfrenato. Una simile svolta ha un impatto sul patto di lettura, che non si limita più a un percorso tracciato da una corporeità femminile dalle articolazioni semplicemente femministe». Adama Coulibaly, *Les paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken Bugul: Le cas de Le baobab fou et La Folie et la mort*, "Dialogues francophones", n°16, 2010, p.185.

<sup>666</sup> «tornare all'essenziale, all'essere umano innanzitutto». Intervista inedita a cura di Tite Lattro.

<sup>667</sup> «corporeità femminile paradossale». Coulibaly, *Les paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken Bugul*, art. cit., p. 175.

<sup>668</sup> «restyling del racconto africano». Intervista inedita a cura di Tite Lattro.

<sup>669</sup> «defemminizzazione». *Ibidem*.

<sup>670</sup> «di una riscrittura dei corpi mitici presenti nell'immaginario collettivo africano; un corpo che fugge, in questo modo, al reale immediato o alle certezze della cosa conosciuta». *Ibidem*.

<sup>671</sup> «corpi squartati». *Ibidem*.

disilluso diventa la metafora struggente della società africana contemporanea attraverso cui la scrittrice, come spiega Nathalie Carré, «plonge le lecteur au cœur de la détresse et des pensées d'une femme en butte à la solitude mais aussi aux prisons qu'elle se construit»<sup>672</sup>.

### **Per una trilogia e autobiografia del corpo spezzato**

Come brevemente mostrato nel paragrafo precedente, la tematica del corpo della donna è il nodo essenziale del prisma creativo buguliano, tant'è che, seppur con dinamiche e risultati differenti da testo a testo, essa domina la maggior parte della sua vasta produzione letteraria. Analogamente a quanto fatto per Louise Dupré, mi sono quindi vista costretta a operare, nel rispetto dell'efficienza e dell'economia della presente tesi dottorale, un'attenta selezione all'interno dell'ampio e variegato *corpus* di Ken Bugul, giungendo alla conclusione che, volendo analizzare in entrambe le autrici il *leitmotiv* del corpo spezzato pur preservando una prospettiva femminile, la scelta più efficace, in seno al lavoro della senegalese, avrebbe inevitabilmente coinciso con la sua trilogia composta da *Le baobab fou*, *Cendres et braises* e *Riwan ou le chemin de sable*.

Questa decisione è dunque motivata, da un lato, dall'evidente e già ampiamente studiata coesione di questo trittico letterario soprattutto rispetto alla questione autobiografica, trittico che, d'altro canto, è stato e continua a essere oggetto di numerose ricerche nel campo delle letterature transnazionali di lingua francese e delle «écritures du moi»<sup>673</sup>, mentre, dall'altro, è confermata dall'evoluzione narrativa e stilistica della rappresentazione della corporeità delle tre protagoniste. Infatti, se nella trilogia dupreana assistiamo a un corpo spezzato insito in una «généalogie infinie des filles et des mères»<sup>674</sup> (*TCE*, 9), nel caso di Bugul è proprio rinnovando lejeunianamente per tre volte il suo patto autobiografico che il corpo spezzato dell'autrice-narratrice trova la sua continuità e la sua valenza comunicativa, giustificata peraltro dalla ricorrenza delle medesime sotto-tematiche legate alla dimensione corporea, tra le quali spiccano la sessualità, il rapporto con la madre e il motivo dell'erranza.

Come segnala bell hooks in merito al Fanon di *Peau noire, masques blancs*, anche la lettrice e il lettore di Ken Bugul, in modo analogo al pubblico fanoniano, si trovano di fronte a «a body in pain, a body awaiting loss, a body longing to be re-membered»<sup>675</sup>. La scrittrice inizia infatti, col suo primo romanzo *Le baobab fou*, il racconto straziante ma necessario della sua infanzia rubata, degli

---

<sup>672</sup> «immerge il lettore nel cuore dell'angoscia e dei pensieri di una donna in balia della solitudine, ma al contempo della prigionia che essa stessa si costruisce». Bugul, *Cacophonie*, *op. cit.*, quarta di copertina.

<sup>673</sup> «scritture dell'io». L'espressione vuol essere un chiaro riferimento al saggio di Georges Gusdorf, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.

<sup>674</sup> «genealogia infinita di figlie e di madri».

<sup>675</sup> «un corpo sofferente, un corpo in attesa della perdita, un corpo desideroso di essere ri-membrato». bell hooks, "Feminism as a persistent critique of history: What's love got to do with it?", in Alan Read (dir.), *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation*, Seattle, Bay Press, 1996, p. 82.



effetti devastanti della colonizzazione e decolonizzazione in Senegal, del suo viaggio in Belgio, del razzismo e della misoginia trovati in Occidente, delle sue amare e inconfessabili – ma poi confessate – sconfitte, del suo corpo spezzato tra Europa e Africa, per poi consegnarci, con *Cendres et braises*, l'inquietante e dolorosa testimonianza del suo corpo violato, maltrattato, massacrato dalle mani crudeli di un uomo violento che la spingerà fino a tentare il suicidio; solo in *Riwan ou le chemin de sable*, infatti, la duplice istanza autoriale e narratoriale troverà finalmente la serenità tanto attesa, conciliando inaspettatamente le sue origini africane con la sua educazione occidentale grazie al salvifico incontro e al successivo matrimonio con il *Serigne* del suo villaggio natale, lieto evento che restituirà al suo corpo spezzato e ferito dalla vita un'inedita interezza e coesione identitaria.

La trilogia buguliana può dunque essere inclusa all'interno del dibattito tra *gender* e *decolonial studies*, fungendo da efficace terreno di analisi rispetto alla nozione di *coloniality of gender* introdotta da Maria Lugones<sup>676</sup>, per mezzo della quale è stato possibile, come ha sottolineato Marie Moïse, «to analyse gender within the framework of capitalist modernity as an intrinsically colonial construct, which has played a central role in structuring race based relations and, viceversa, it has been structured through racialisation processes»<sup>677</sup>: la problematica del desiderio di *lactification*<sup>678</sup> di matrice fanoniana viene quindi declinata da Bugul, nelle tre opere, secondo una prospettiva femminile e femminista, ponendo la fisicità della donna al centro di un'indagine identitaria doppiamente complessa e avvincente, il cui esito coincide sempre all'immagine dura e dolorosa di un corpo frammentato, scisso, ferito, inesorabilmente spezzato.

## 2. *Le baobab fou*

### Presentazione generale dell'opera

Il primo romanzo di Ken Bugul, che l'ha consacrata al grande pubblico africano e occidentale, è stato oggetto sin dalla sua prima pubblicazione di numerosi studi, quasi tutti incentrati sulla controversa

---

<sup>676</sup> Cf. Maria Lugones, *The Coloniality of Gender*, "Worlds & Knowledges Otherwise", n° 2, 2008, pp. 1-17.

<sup>677</sup> «analizzare il genere nel quadro della modernità capitalista come un costruito intrinsecamente coloniale, che ha giocato un ruolo centrale nella strutturazione delle relazioni basate sulla razza e, viceversa, è stato strutturato attraverso processi di razzializzazione». Marie Moïse, "Process of Subjectivation through the Lens of Coloniality of Gender", in Marian Blanco e Clara Sainz de Barabda (dir.), *Investigación joven con perspectiva de género II*, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género, 2017, p. 394.

<sup>678</sup> Il concetto di *lactification* ("lattificazione"), specularmente a quello di *négrophobie* ("negrofobia"), è affrontato da Fanon nel suo saggio *Peau noire, masques blancs*: Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, [1952] 2015, pp. 45, 157; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, tr. it. Silvia Chiletto, Pisa, ETS, 2015, p. 58, 150. Sulla nozione di *négrophobie*, rimando anche al saggio politico di Boubacar Boris Diop, Odile Tobner e François-Xavier Verschave, *Négrophobie*, Paris, Les Arènes, 2005.

questione autobiografica<sup>679</sup>. L'opera narra in effetti fedelmente la dolorosa storia dell'autrice<sup>680</sup>, la quale, nata e cresciuta «dans un tout petit village situé dans une région du Sénégal qu'on appelle le Ndoucoumane»<sup>681</sup> (BF, 35), in seguito all'ottenimento di una borsa di studio partirà per «[l]e Nord des rêves, le Nord des illusions, le Nord des allusions, / Le Nord référentiel, le Nord Terre promise»<sup>682</sup> (BF, 39), ma, invece di vivere l'avventura arricchente ed edificante che aveva sempre sognato, si scontrerà con una società misogina e razzista, cadendo nel baratro della depressione, della droga e della prostituzione. Ai tristi avvenimenti consumatisi durante il suo soggiorno in Europa fanno da sfondo quelli vissuti da bambina, evocati a più riprese mediante analessi più o meno prolisse: la separazione improvvisa dalla madre in tenera età, l'apparente indifferenza del resto della famiglia e il silente ma devastante processo di alienazione provocato dalla colonizzazione francese rappresentano infatti, per la giovane donna, ferite profonde e apparentemente inguaribili.

Il testo è diviso in due parti: la prima, molto breve, intitolata “Pré-histoire de Ken”, cioè “Pre-istoria di Ken”<sup>683</sup>, è un racconto dal carattere mistico dove viene narrato l'arrivo dei colonizzatori europei, incarnati dall'«homme nerveux à la recherche d'une patrie»<sup>684</sup> (BF, 23), nell'antico villaggio della protagonista, insistendo sull'immagine fortemente evocativa del baobab – simbolo nazionale del Senegal – e fungendo da introduzione alla seconda, “Histoire de Ken”, ovvero “Storia di Ken”, divisa invece in dieci capitoli e incentrata sul viaggio della ragazza in Belgio. Fin dall'*incipit* è

<sup>679</sup> Tra i molti, mi limito a segnalare i seguenti: Adrien Huannou, “«Se tuer pour renaître»: la question identitaire dans les romans de Ken Bugul”, in Claude Filteau e Michel Beniamino (dir.), *Mémoire et culture*, Limoges, Presses Universitaires, 2006, pp. 213-223; Susanne Gehrmann, “Désir de/du Blanc dans l'écriture autobiographique de Ken Bugul”, in Susanne Gehrmann e János Riesz (dir.), *Le Blanc du Noir: Représentations de l'Europe et des Européens dans les littératures africaines*, Münster, Lit Verlag, 2004, pp. 181-194; Gehrmann, *La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone*, art. cit.; Alpha Noël Malonga, “Migritude”, *amour et identité: l'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul*, “Cahiers d'Etudes Africaines”, vol. 46, n° 1, 2006, pp. 169-178; Catherine Mazauric, *Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome)*, “Dalhousie French Studies”, voll. 74-75, 2006, pp. 237-252; Guy Ossito Midiohouan, *Ken Bugul: de l'autobiographie à la satire socio-politique*, “Notre Librairie”, vol. 146, 2001, pp. 26-28.

<sup>680</sup> Come mi è stato direttamente chiarito dalla stessa scrittrice in una sua mail (6 febbraio 2021), «*Le baobab fou* est une autofiction, mais pour l'époque on disait autobiographie et autobiographie romancée. Cependant à un très large pourcentage, il s'agit de vécus réels. Pour moi, c'est une autobiographie qui comprend des vécus intensifiés par des non vécus pourtant familiers.» («*Le baobab fou* è un'autofiction, ma all'epoca veniva definito come un'autobiografia o un'autobiografia romanziata. Ad ogni modo, in una percentuale molto elevata, si tratta di fatti reali. Per me, è un'autobiografia che comprende dei vissuti intensificati da dei non-vissuti tuttavia familiari.»). La questione autobiografica verrà approfondita nella quarta parte della tesi, in occasione del raffronto tra Louise Dupré e Ken Bugul.

<sup>681</sup> «in un villaggio molto piccolo situato in una regione del Senegal chiamata Ndoucoumane».

<sup>682</sup> «Il Nord dei sogni, il Nord delle illusioni, il Nord della allusioni, / Il Nord referenziale, il Nord Terra promessa». Interessante notare, come accade in tutta la trilogia di Bugul, questa sottile invasione del verso che va a rompere la continuità della prosa, quasi a voler sottolineare l'eccezionalità dell'evento narrato, in questo caso la partenza di Ken per il Belgio; al fine di non snaturare il testo originale di questa musicalità e ibridizzazione stilistica ricercata dall'autrice, aspetto sul quale mi soffermerò nella quarta e ultima parte della tesi, mi premurerò di riportare fedelmente, per ogni citazione tratta dai tre romanzi, questa frammentazione testuale e i suoi eventuali staccati, come se si trattasse di una poesia o, più verisimilmente, di un *poème en prose*.

<sup>683</sup> Significativa la scelta dell'autrice di isolare il prefisso “pré-”, in modo da sottolineare la dimensione di anteriorità quasi ancestrale di questa prima, breve sezione, funzionante come una sorta di preambolo per il resto della narrazione.

<sup>684</sup> «uomo nervoso alla ricerca di una patria».

evidente che la sorte della giovane donna è indissolubilmente legata all'albero secolare, le cui radici, ben ancorate al suolo della regione di Ndoucoumane, terra natia dell'autrice-narratrice, incarnano il suo attaccamento alle origini: come sottolinea Rodah Sechele-Nthapelelang, «[l]e fait que le destin de Ken soit lié à celui de l'arbre marque son enracinement à ses origines, au sol africain de la même façon qu'un arbre est enraciné au sol. Le baobab a pour fonction de lui rappeler ses racines»<sup>685</sup>, mentre, secondo Shirin Edwin,

[t]he baobab tree, born from the seed planted long ago by a little boy, symbolizes nature, growth, and prosperity as it sustains life and as its protective shade nourishes this small village of Ndoucoumane. This relatively short account in "Ken's Prehistory" puts in perspective the main theme in the form of the baobab tree that does not perish in the fire and whose roots stand for tradition and custom that run deep and strong in this small African village.<sup>686</sup>

L'importanza del baobab, che, come suggerisce lo stesso titolo del romanzo, funge da alter-ego della protagonista, accompagnandola, vicino o lontano, in ogni tappa della sua vita, viene ribadita costantemente nel corso della narrazione, talvolta sfiorando quasi un panismo dannunziano, come se Ken e la pianta secolare fossero un'entità unica e indivisibile. «J'étais seule, comme seul un arbre savait l'être»<sup>687</sup> (*BF*, 195), racconta la ragazza ricordando la sua triste adolescenza in Senegal, per poi scoprire, una volta rientrata al suo villaggio natale dopo il difficile soggiorno in Belgio, che, come la sua anima, anche il povero baobab è morto, sebbene continui a ergersi con il suo tronco spesso e poderoso: «"Ce baobab que tu vois là, il est mort depuis longtemps." "Mais comment est-ce possible? Il est là, debout, il a toutes ses branches." "Oui, mais il est mort."»<sup>688</sup> (*BF*, 222); allo stesso modo della giovane donna, infatti, «[i]l devint fou et mourut quelque temps après»<sup>689</sup> (*Ibidem*), seppur solo di una morte interiore. Per quanto concerne l'aspetto grafico del libro, appare significativo il fatto che l'immagine dell'imponente albero sia stata scelta come copertina per (quasi) tutte le edizioni del romanzo, dalla prima, a cura delle Nouvelles Éditions Africaines, all'ultima, per i tipi di Présence Africaine. Lo stesso vale per le ristampe in altre lingue, tra cui spicca la recente versione proposta nel

<sup>685</sup> «Il fatto che il destino di Ken sia legato a quello dell'albero mette in evidenza il suo attaccamento alle origini, al suolo africano, nella stessa maniera in cui un albero ha le radici ancorate al suolo. Il baobab ha la funzione di ricordarle le sue radici». Rodah Sechele-Nthapelelang, *Écriture femme et le retour à l'enfance pour mieux se définir: Le baobab fou de Ken Bugul*, "Intercambio", vol. 2, 2009, p. 275.

<sup>686</sup> «Il baobab, nato dal seme piantato molto tempo prima da un bambino, simboleggia la natura, la crescita, la prosperità, poiché promuove la vita e la sua ombra protettiva nutre quel piccolo villaggio della regione di Ndoucoumane. Questo resoconto relativamente breve nella "Preistoria di Ken" pone in prospettiva il tema principale coniugandolo con l'immagine dell'albero di baobab, che non muore nell'incendio e le cui radici per tradizione e consuetudine sono profondamente e fortemente ancorate in quel piccolo villaggio africano.». Shirin Edwins, *African Muslim Communities in Diaspora: The Quest for a Muslim Space in Ken Bugul's Le baobab fou*, "Research in African Literatures", vol. 35, n° 4, 2004, p. 76.

<sup>687</sup> «Ero sola, come solo un albero sapeva esserlo».

<sup>688</sup> «"Quel baobab che vedi laggiù, è morto da tempo." "ma com'è possibile? Sta là, ritto, ha tutti i rami." "Sì, ma è morto."».

<sup>689</sup> «Impazzì e morì qualche tempo dopo».

2018 dalla casa editrice spagnola Baile del Sol, che ha optato per l'ombra in primo piano del volto di una bambina dalle fattezze africane, dove la sua chioma di capelli folti e crespi ricorda proprio il profilo di un baobab<sup>690</sup>.

La tematica del corpo, invece, viene suggerita intrinsecamente dall'epigrafe posta in apertura, che recita, con un tono tra il mistico e il profetico, «Les êtres écrasés se remémorent...»<sup>691</sup> (*BF*, 7): per Julia Watson, in effetti, «the impersonal plurals [...] are self-reflexive, stressing that erasement of subjectivity is remembered in being embodied; the locus of acts of memory is corporeal, in and through the body»<sup>692</sup>. *Le baobab fou* è infatti, prima di tutto, il racconto di un corpo: un corpo inizialmente di bambina, ferito per sempre dall'improvvisa partenza della madre (*BF*, 96-99), che si scopre poi, in piena adolescenza, stuzzicato dai primi, contrastanti appetiti sessuali (*BF*, 164, 179, 198-200); un corpo che cresce, matura ed esplose in tutto il suo essere donna, desideroso, innanzitutto, di sentirsi finalmente amato e accettato (*BF*, 64, 84-85, 120-121, 125-133); un corpo, quindi, perennemente spezzato, scisso nella continua e insolubile ricerca di se stesso e della propria identità, diviso tra la sua pelle nera e il suo sogno bianco, tra il suo cuore africano e il suo anelito di occidentalizzazione, sogno utopico di ricongiungersi con «[s]es ancêtres les Gaulois»<sup>693</sup> (*BF*, 107) ben presto trasformatosi in una spaventosa distopia.

Sebbene il *leitmotiv* del corpo femminile sia proposto nel testo attraverso varie sotto-tematiche, *in primis* la maternità, che esplora la complessa e lacerante relazione tra madre e figlia, e la sessualità, spesso violenta e legata al mondo della prostituzione, l'interesse per la sfera corporea è sempre sintomo di una profonda e lacerante ricerca identitaria, che la scrittura buguliana mette a nudo indagando le sottili dinamiche del suo «voyage aux sources, sources faussées par la culture imposée

---

<sup>690</sup> Cf. il sito web della casa editrice, online, url: [https://bailedel-sol.org/index.php?option=com\\_booklibrary&task=view&id=852&catid=56&Itemid=461](https://bailedel-sol.org/index.php?option=com_booklibrary&task=view&id=852&catid=56&Itemid=461) (consultato il 28 ottobre 2020).

<sup>691</sup> «Gli esseri schiacciati si ricordano...».

<sup>692</sup> «i plurali impersonali [...] sono riflessivi, sottolineando che la soggettività schiacciata viene ricordata nell'essere incarnata; la narrazione della memoria è corporea, dentro e attraverso il corpo». Julia Watson, "Exile in the Promised Land: Self-Decolonization and Bodily Re-Membering in Ken Bugul's *The Abandoned Baobab*", in Gisela Brinkler-Gabler e Sidonie Smith (dir.), *Writing New Identities: Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 150.

<sup>693</sup> «i [suo]i antenati, i Galli». Interessante notare come anche Fanon, in *Peau noire, masques blancs*, faccia riferimento a «nos pères les Gaulois» («i nostri padri, i galli»). Tr. it. di Silvia Chiletta. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 184; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, op. cit., p. 173.): si tratta, infatti, di un *cliché* ricorrente «centrale nella costruzione del cosiddetto romanzo nazionale francese. Il racconto delle origini disegnato a partire dal XIX secolo ambiva ad unificare la nazione illustrandone la gloria – e, in seguito, a motivare almeno in parte la “missione civilizzatrice” affidata alla colonizzazione. La formula mistificava un'ascendenza diretta tra gli eroici Galli di Vercingetorige, che resistettero all'assedio romano, ed il popolo francese moderno, che con essi si identificava. Resa pervasiva dalla sua ricorrenza nei manuali scolastici – compresi quelli in uso nelle colonie – e riattivata nell'immaginario collettivo da prodotti popolari quali Asterix e Obelix, questa assimilazione rimane attuale in alcune rivendicazioni identitarie», come spiega Angela Attolini in merito al romanzo *Mes ancêtres les Gaulois. Une autobiographie de la France* di Élise Thiébaud (Paris, La Découverte, 2019) sul blog letterario *Doppiozero*, online, url: <https://www.doppiozero.com/materiali/le-miegalliche-antenate-1> (consultato il 29 novembre 2021).

par les conquérants, voyage initiatique qui corrompt et détruit au lieu de régénérer et enrichir»<sup>694</sup>. In effetti, se, da un lato, «Ken porte en elle son exil intérieur, exil qui se forme inexorablement lors de l'abandon de la mère»<sup>695</sup>, la quale «recouvre aussi bien la généalogie féminine que le sentiment d'appartenace à une collectivité bien définie»<sup>696</sup>, la dimensione erotica è vissuta, dall'altro, non tanto per esaudire un desiderio carnale, quanto piuttosto come mezzo di strumentalizzazione e vano tentativo di accettazione di sé, ponendo «[l]e corps, la couleur pour unique consistance»<sup>697</sup>: sarà proprio l'impossibilità di trovare un luogo dove sentirsi a casa e finalmente a proprio agio nella sua stessa pelle a spingere la sfortunata protagonista verso l'oblio della depressione<sup>698</sup> e a farle sfiorare addirittura l'idea del suicidio, «[l]e terme qui [l]'avait toujours effrayée en même temps que fascinée»<sup>699</sup> (BF, 209).

## Il corpo della madre e della matria

Il corpo della madre – e, di conseguenza, la relazione con esso – può essere concepito come la chiave di volta narrativa dell'intero romanzo. L'importanza viscerale del personaggio materno è annunciata dalla stessa struttura dell'opera: divisa in due parti, seppur sproporzionate per dimensione, esse sono legate da un episodio fondatore, cioè, come recitano le ultime righe della “Pré-histoire de Ken”, da «[l]'enfant [qui] s'enfonçait, de plus en plus profondément, la perle d'ambre dans l'oreille»<sup>700</sup> (BF, 31), bambina che si scopre essere, nell'“Histoire de Ken”, la stessa autrice:

Je jouais dans le sable, sous un immense baobab, face à la maison familiale. J'avais trouvé une perle d'ambre. Un enfant qui joue avec le sable ne fait que chercher quelque chose.

[...]

Dans mon village, les femmes portaient des perles enfilées, des épingles de nourrice aux oreilles. J'avais associé la perle d'ambre trouvée dans le sable à cette image de la femme de mon village pour m'enfoncer la perle dans l'oreille.

Comme je voudrais dire à la mère qu'elle ne devait pas me laisser seule à deux ans jouer sous le baobab!<sup>701</sup> (BF, 36)

---

<sup>694</sup> «viaggio alle origini, origini falsate dalla cultura imposta dai conquistatori, viaggio iniziatico che corrompe e distrugge invece di rigenerare e arricchire». Isabel Esther González Alarcón, *Douleur, exil et déchéance dans Le baobab fou de Ken Bugul*, “Cuadernos de Investigación Filológica”, voll. 37-38, 2011-2012, p. 141.

<sup>695</sup> «Ken porta in lei il suo esilio interiore, esilio che si forma inesorabilmente in seguito all'abbandono della madre». *Ivi*, p. 146.

<sup>696</sup> «ricopre al contempo la genealogia femminile e il sentimento di appartenenza a una collettività ben definita». Díaz Narbona, *Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul*, art. cit., p. 124.

<sup>697</sup> «Il corpo, il colore come unica consistenza». Treiber, *Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative*, art. cit., p. 49.

<sup>698</sup> Da qui, il titolo del romanzo: siccome il baobab funziona come una sorta di alter-ego per l'autrice-narratrice, anch'esso, come la protagonista, viene definito *fou*, cioè “folle”.

<sup>699</sup> «Il termine che [l]'aveva sempre spaventata e al contempo affascinata».

<sup>700</sup> «La bambina [che] si infilava, sempre più profondamente, la perla d'ambra nell'orecchio».

<sup>701</sup> «Giocavo nella sabbia, sotto un immenso baobab, di fronte alla casa di famiglia. Avevo trovato una perla d'ambra. Un bambino che gioca nella sabbia non fa altro che cercare qualcosa. / [...] / Nel mio villaggio, le donne portavano delle perle, delle spille da balia infilate alle orecchie. Dovevo aver associato la perla d'ambra trovata nella sabbia a

La prima, breve sezione, infatti, secondo la lettura di Christopher Hogarth,

present[s] Ken's family at a time before the arrival of a foreign force and, significantly, before Ken marks her arrival. [...] The amber bead that the child picks up is clearly associated with the family of strangers from the North. The mother of the family leaves a bead of her necklace in the sand after her son has broken it.<sup>702</sup>

L'*incipit* della parte successiva, divisa a sua volta in dieci capitoli preceduti da un'introduzione, ci svela subito che quella bambina apparentemente anonima<sup>703</sup> è, in realtà, la piccola protagonista, che, giocando nella sabbia all'ombra del baobab, trova la perla d'ambra persa dalla moglie dell'«homme nerveux à la recherche d'une patrie»<sup>704</sup> (*BF*, 23) e che, volendo imitare le donne del suo villaggio, cerca di indossarla:

Although Ken most commonly portrays the bead as a foreign object that has intruded upon her personality, she in fact originally links this object to the women of her village. Ken thrusts the bead into her ear, she says, because she wants to resemble these women [...]. In any case the bead can be linked to the desire for an impossible essence. It is the desire to resemble "African women" that leads Ken to put the bead in her ear, and the desire to resemble "French people" that results from this.<sup>705</sup>

Se, da un lato, questo episodio segna l'inizio simbolico del *métissage* culturale di Ken, la quale infatti, una volta cresciuta, partirà per l'Europa alla ricerca del suo vero *io* senza mai, in realtà, trovarlo, dall'altro rappresenta la prima contestazione nei confronti del comportamento indifferente della madre, a cui la scrittrice-narratrice attribuisce la responsabilità dell'incidente con la perla trovata

---

quell'immagine della donna del mio villaggio per infilarmi la perla nell'orecchio. / Come vorrei dire alla madre che non doveva lasciarmi sola, a due anni, a giocare sotto il baobab!».

<sup>702</sup> «present[a] la famiglia di Ken all'epoca dell'arrivo di una forza straniera e, in modo significativo, prima della comparsa di Ken. [...] La perla d'ambra raccolta dalla bambina è chiaramente associata alla famiglia di stranieri del Nord. La madre della famiglia dimentica una perla della sua collana dopo che il figlio gliel'ha rotta.». Christopher Hogarth, "The Unwanted One Wants More: The Notion of Plurality through Heritage in Ken Bugul's *Le baobab fou*", in Natalie Edward e Christopher Hogarth (dir.), *This "Self" Which is Not One: Women's Life Writing in French*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 105-107. In merito all'episodio della collana spezzata, così recita il romanzo: «Cherchant à accrocher un de ses bras au cou de la mère, il [le fils] avait cassé le collier d'ambre qu'elle avait porté pour le voyage. Le collier s'éparpilla comme cette chaleur qui embaumait cet univers fantastique qu'était la savane, le pays du soleil et de la lumière» («Cercando di agganciare un braccio al collo della madre, [il figlio] aveva rotto la collana d'ambra che aveva portato durante il viaggio. La collana si sparpagliò come quel calore che imbalsamava quell'universo fantastico che era la savana, il Paese del sole e della luce») (*BF*, 23-24).

<sup>703</sup> Mi sembra opportuno sottolineare come, in francese, il termine *enfant* sia utilizzato sia al maschile che al femminile, generando un'ambiguità che, nella lingua italiana, non sarebbe stata possibile.

<sup>704</sup> «uomo nervoso alla ricerca di una patria».

<sup>705</sup> «Nonostante Ken descriva maggiormente la perla come un oggetto estraneo che viene intromesso nella sua personalità, in realtà all'inizio collega questo oggetto alle donne del suo villaggio. Ken spinge la perla nel suo orecchio, dice, perché vuole assomigliare a quelle donne [...]. Ad ogni modo, la perla può essere legata al desiderio di un'essenza impossibile. È il desiderio di assomigliare alle "donne africane" che spinge Ken a infilare la perla nel suo orecchio, e il desiderio di assomigliare ai "francesi" che risulterà dalla sua azione.». Hogarth, "The Unwanted One Wants More", *art. cit.*, p. 108.

nella sabbia e che, a giudicare dal «cri perçant»<sup>706</sup> (BF, 31) lanciato dalla bambina, non dev'essere stato indolore. Come sottolinea Inmaculada Díaz Narbona,

[I]es éléments présents dans ce texte n'offrent aucun doute à l'interprétation: un jeu qui s'avère une quête incertaine, hasardeuse, et qui aboutira à la rencontre de la perle, symbole de la féminité accomplie, du statut de femme, et, en même temps, la cause de la douleur, du bris de l'harmonie. Cette perle-identité, qui brisera l'harmonie, a été trouvée en l'absence de la mère.<sup>707</sup>

Un'assenza che verrà inesorabilmente esacerbata dalla sua improvvisa partenza qualche anno più tardi, trauma irrisolto che Bugul racconta al quarto capitolo tramite una straziante analepsi:

La solitude! Encore... Je m'en souviens comme si c'était aujourd'hui. Depuis deux, trois semaines, ma mère préparait ses affaires. Cela m'inquiétait. Je n'avais plus envie de m'éloigner de la maison, tant je pressentais un départ imminent. "Mon Dieu, si ma mère partait, que deviendrais-je?"

[...]

Le jour du départ était arrivé comme les autres jours [...]. Je maudirais toute ma vie ce jour qui m'avait emporté ma mère, qui m'avait écrasé l'enfance, qui m'avait réduite à cette petite enfant de cinq ans, seule sur le quai d'une gare alors que le train était parti depuis longtemps.<sup>708</sup> (BF, 96-98)

All'epoca, l'autrice-narratrice ha solo cinque anni e, probabilmente, nel momento in cui vive il trauma della *sépartition*<sup>709</sup> materna, non si rende ancora conto che

[i]l s'agit du moment-clé dans [s]a vie [...]. C'est la frontière qui sépare son passé de son futur. Une frontière infranchissable et à laquelle Ken Bugul se heurtera sans arrêt. Malédiction et châtement impitoyable qui, comme dans la mythologie, condamne Ken, Danaïde moderne, à recommencer sans cesse un travail sans espoir de le voir aboutir.<sup>710</sup>

---

<sup>706</sup> «grido penetrante».

<sup>707</sup> «Gli elementi presenti in questo testo non offrono alcun dubbio all'interpretazione: un gioco che si rivela una ricerca incerta, e che culminerà nel ritrovamento della perla, simbolo di femminilità compiuta, dello *status* di donna, e, al contempo, causa del dolore, della rottura dell'armonia. Questa perla-identità, che spezzerà l'armonia, è stata trovata in assenza della madre.». Díaz Narbona, *Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul*, art. cit., pp. 123-124.

<sup>708</sup> «La solitudine! Ancora... Me lo ricordo come se fosse oggi. Da due, tre settimane, mia madre preparava le sue cose. Questo mi preoccupava. Non avevo più voglia di allontanarmi da casa, tanto presagivo una partenza imminente. "Mio Dio, se mia madre fosse partita, cosa sarei diventata?" / [...] / Il giorno della partenza era arrivato come gli altri giorni [...]. Maledirò per tutta la mia vita quel giorno che mi ha portato via mia madre, che mi ha schiacciato l'infanzia, che mi ha ridotta a quella piccola bambina di cinque anni, sola sulle rotaie di una stazione mentre il treno era partito da tempo.».

<sup>709</sup> Come già visto durante l'analisi dei testi di Louise Dupré, questo efficace neologismo lacaniano sottolinea il carattere irreversibile e spesso devastante, anche sotto il punto di vista dell'integrità identitaria individuale, del processo di separazione. Cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, 2004; ed. it. *Idem, Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Jacques-Alain Miller e Antonio Di Ciaccia (dir.), tr. it. Adele Succetti, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>710</sup> «Si tratta del momento-chiave della [sua] vita [...]. È la frontiera che separa il suo passato dal suo futuro. Una frontiera infrangibile e contro la quale Ken Bugul si scontrerà senza sosta. Maledizione e spietata punizione che, come nella mitologia, condanna Ken, Danaide moderna, a ricominciare incessantemente un lavoro senza speranza di vederlo concluso.». González Alarcón, *Douleur, exil et déchéance dans Le baobab fou de Ken Bugul*, art. cit., p. 147.

Il peso e la rilevanza dell'evento sono confermati dal fatto che vengono rievocati più e più volte nel romanzo, incolpando la madre di tutto il circolo vizioso di tristi vicende nel quale la giovane donna incapperà durante il suo soggiorno in Europa, in una sorta di climax ascendente che trova la sua acme nelle ultime pagine: «*Pourquoi la mère était-elle partie? Pourquoi m'avoir laissée sous le baobab toute seule?*»<sup>711</sup> (BF, 214); «*Il ne faut jamais laisser l'enfant seul sous le baobab. La mère ne devait jamais partir. Pourquoi était-elle partie?*»<sup>712</sup> (Ibidem); «*Oh mère, que vous ai-je fait? Qu'avez-vous fait? Ah, si vous me voyiez en ce moment, comme je voudrais mourir!*»<sup>713</sup> (BF, 215); fino a esclamare, in preda allo sconforto più totale: «*Je n'avais rien et je cherchais toute l'enfance dans toutes les situations que je vivais dans le pays du remplacement où je m'abandonnais dans le tragique depuis le départ de la mère*»<sup>714</sup> (BF, 216-217). La dimensione infantile e la malinconica evocazione dei felici tempi che furono rivestono un ruolo essenziale nel testo; se, secondo Béatrice Didier, «*[l]'enfance est cette "spacieuse cathédrale" où les femmes aiment à revenir, et à se recueillir: là il leur semble retrouver leur véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle*»<sup>715</sup>, nel romanzo buguliano la madre dei ricordi infantili rappresenta più che mai il fulcro vitale per eccellenza,

symbole d'existence individuelle, représentation de l'identité féminine par l'affirmation d'une généalogie – tantôt niée, tantôt ignorée par la société patriarcale – nécessaire pour la construction d'un *je* féminin autonome, [...] toujours présente mais dans l'absence [...] comme s'il s'agissait d'un leitmotif [*sic*] référentiel.<sup>716</sup>

Non tutti i critici, tuttavia, sono d'accordo nel considerare Bugul come innocente e indifesa vittima della sua stessa esistenza: nel suo denso articolo *Autobiography or Autojustification: Rereading Ken Bugul's Le baobab fou*, Ayo Abiéto Coli puntualizza che

<sup>711</sup> «*Perché la madre era partita? Perché lasciarmi sotto il baobab tutta sola?*». Corsivi di Bugul.

<sup>712</sup> «*Non bisogna mai lasciare il bambino solo sotto il baobab. La madre non sarebbe mai dovuta partire. Perché era partita?*». Corsivi di Bugul.

<sup>713</sup> «*Oh madre, che cosa vi ho fatto? Cosa mi avete fatto? Ah, se voi mi vedeste in questo momento, come vorrei morire!*».

<sup>714</sup> «*Non avevo nulla e cercavo tutta l'infanzia in tutte le situazioni che vivevo nel Paese della sostituzione, dove mi abbandonavo nella tragedia dalla partenza della madre*».

<sup>715</sup> «*L'infanzia è questa "spaziosa cattedrale" dove le donne amano ritornare e raccogliersi: là sembra loro possibile ritrovare la loro vera identità, come in una nostalgia della loro integrità originale*». Béatrice Didier, *L'Écriture femme*, Paris, PUF, [1981] 1999, p. 25.

<sup>716</sup> «*simbolo di esistenza individuale, rappresentazione dell'identità femminile attraverso l'affermazione di una genealogia – talvolta negata, talvolta ignorata dalla società patriarcale – necessaria per la costruzione di un io femminile autonomo, [...] sempre presente ma nell'assenza [...], come se si trattasse di un leitmotiv referenziale*». Inmaculada Díaz Narbona, *Ken Bugul ou la quête de l'identité féminine*, "Francofonia", n° 4, 1995, p. 100. Corsivo di Díaz Narbona.



Ken exaggerates both the impact of her mother's departure and the absence of emotional support from her family on her. [...] Ken Bugul's culture provides her with a means to escape blame for her actions through the "ligeey u ndey" theory that shifts all responsibility to the mother.<sup>717</sup>

Gli esempi di questa continua autogiustificazione, in effetti, sono molteplici: al settimo capitolo, dopo aver provato «un *trip Yellow Sunshine*, de l'acide, fabriqué dans les laboratoires chimiques en Suisse»<sup>718</sup> (BF, 135) e in preda a «[u]n malaise général»<sup>719</sup> (BF, 136), la ragazza punta il dito inquisitore proprio sulla responsabilità materna: «La mère, la coupable, celle que j'aimais, celle que je désirais parfois et que je rejetais, parce qu'elle me culpabilisait»<sup>720</sup> (BF, 137); mentre all'ottavo, improvvisandosi addirittura prostituta, non sembra assumersi alcun peso nei confronti delle sue azioni, tanto da esclamare: «Ma féminité était-elle à ce point aussi visible? Ou bien était-ce le "ligeey u ndey"»<sup>721</sup> (BF, 153). La *séparation* lacerante dalla madre, così come i suoi drammatici strascichi nel corso dell'intera opera, potrebbero dunque celare, secondo l'interpretazione di Abiéto Coli, un atteggiamento di ostinata autocommiserazione.

Che si tratti di o meno di un'autogiustificazione, nel testo buguliano il corpo della madre è quindi innanzitutto un corpo che manca, la cui privazione, per la figlia, rappresenta l'inizio di un vero e proprio esodo: «Ken porte en elle son exil intérieur, exil qui se forme inexorablement lors de l'abandon de la mère»<sup>722</sup>; anche per il poeta marocchino Tahar Ben Jelloun, d'altronde, «[s]ortir du ventre de la mère est le premier des exils. On passe sa vie à vouloir renouer avec le corps de la mère. Et puis on finit pour se faire poser dans le corps froid de la terre»<sup>723</sup>. Il giorno della sua partenza «vers la Terre promise»<sup>724</sup> (BF, 42), la giovane protagonista esprime chiaramente questo duplice distacco: «Oh Dieu, je quittais ce sol qui m'avait vu tomber du ventre de la mère»<sup>725</sup> (BF, 40), sottolineando il legame viscerale e ancestrale non solo con la madre, ma anche con la patria, o meglio, come scrive

---

<sup>717</sup> «Ken esagera sia l'impatto della partenza della madre che l'assenza di un supporto emozionale da parte della sua famiglia. [...] La cultura di Ken Bugul le fornisce un mezzo per sfuggire alla colpevolezza delle sue azioni mediante la teoria del "ligeey u ndey", che scarica tutta la responsabilità sulla madre». Ayo Abiéto Coli, *Autobiography or Autojustification: Rereading Ken Bugul's Le baobab fou*, "The Literary Griot", vol. 11, n° 2, 1999, p. 64. Come segnalato in nota nel romanzo, nella tradizione islamica senegalese il *ligeey u ndey* simbolizza «l'aura de chance ou de malchance accompagnant l'enfant selon que sa mère a été, ou non, une bonne épouse» («l'aurea di fortuna o di sfortuna che accompagna il bambino a seconda che sua madre sia stata o meno una buona sposa») (BF, 153).

<sup>718</sup> «un *trip Yellow Sunshine*, dell'acido, fabbricato nei laboratori chimici della Svizzera». Corsivi di Bugul.

<sup>719</sup> «Un malessere generale».

<sup>720</sup> «La madre, la colpevole, colei che amavo, colei che a volte desideravo e che respingevo, poiché mi colpevolizzava».

<sup>721</sup> «La mia femminilità era visibile fino a quel punto? O forse era il "ligeey u ndey"». Corsivi di Bugul.

<sup>722</sup> «Ken porta in lei il suo esilio interiore, esilio che si forma inesorabilmente in seguito all'abbandono della madre». González Alarcón, *Douleur, exil et déchéance dans Le baobab fou de Ken Bugul*, art. cit., p. 146.

<sup>723</sup> «Uscire dal ventre della madre è il primo degli esili. Passiamo la vita a voler ritornare con il corpo della madre. E poi finiamo per farci posare sul corpo freddo della terra». Tahar Ben Jelloun, *Sortir du ventre de la mère*, "Recherches et Travaux", n° 30, 1986, p. 5.

<sup>724</sup> «verso la Terra promessa».

<sup>725</sup> «Oh Dio, lascio quel suolo che mi aveva visto cadere dal ventre di mia madre».

Mario Luzi, con la «matria»<sup>726</sup>. A proposito di quest'ultima e al suo intrinseco riferimento al ventre materno, Andrea Csillaghy non può fare a meno di notare come sia

[c]urioso [...] il fatto che, pur identificandosi con la “Gaia” di ciascuno di noi, con la “terra madre”, questa terra si sia chiamata patria e non matria. Forse per quello smacco primordiale, a lungo esplorato nella psiche del bambino da Melanie Klein, della espulsione dall'utero materno: dramma e dolore di un distacco necessario, anzi imprescindibile, ma prima e fondamentale sofferenza inflitta dalla madre, e mai veramente perdonata e accettata, preannuncio di ogni altro esilio nel mondo e inconfutabile conferma del teorema leopardiano della crudeltà di fondo di madre natura.<sup>727</sup>

Sempre in merito al rapporto tra maternità e geografia, Julia Watson ha giustamente insistito sul legame, imprescindibile in Bugul, tra la figura materna e il mito della Madre Africa: «“Home” has lost its corporeal locus in the maternal body; but the mythic Africa of the past has died, and she [Ken] is alienated from a real “home” both by her mother’s and Mother Africa’s indifference towards her»<sup>728</sup>; d'altro canto, come ricorda Díaz Narbona, nella cultura africana il simbolo della madre «a été depuis toujours associé métaphoriquement au continent (chez les poètes de la Négritude, notamment) ou à l'ordre traditionnel qui supporte, pour la plupart des auteurs, l'un des traits de base d'un regard ontologique et essentialiste sur l'Afrique»<sup>729</sup>, un *topos* che, ancora oggi, appare centrale nella maggior parte dei testi buguliani.

Il personaggio della madre raccontato ne *Le baobab fou*, dunque, è sì descritto come giunonico, possente, sensuale, dalle «fortes cuisses qui avaient vibré à tant d'événements depuis le jour où le père était venu la demander en mariage, [...] les jambes découvertes, le buste nu, les seins retombant comme des bourses vides»<sup>730</sup> (*BF*, 12), ma è incarnato al contempo da una donna che, agli occhi della figlia, è anche un luogo, un territorio mitico e ancestrale, un riparo sicuro e accogliente benché distante, al tempo stesso la causa e la cura del e per il suo corpo spezzato di eterna bambina

---

<sup>726</sup> Nella raccolta *Frasi e incisi di un canto salutare* (1990), e, in particolare, nel verso «Grazie, matria, / per questi tuoi bruciati / saliscendi [...]», il poeta «si rivolgeva, quasi fosse un interlocutore, all'utero geo-antropologico da cui si è sviluppato un suo senso di appartenenza che investe totalmente anche il problema della lingua». Maria Antonietta Grignani, *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, p. 149. Come vedremo più avanti, il binomio madre-matria sarà elaborato da Bugul anche nel secondo capitolo della sua trilogia, *Cendres et braises*.

<sup>727</sup> Andrea Csillaghy, *Esule e migrante: dubbi antichi per donne moderne*, “Oltreoceano: rivista sulle migrazioni”, n° 2, 2008, p. 27.

<sup>728</sup> «Il concetto di “casa” ha perso il suo spazio fisico nel corpo materno; ma il mito dell'Africa del passato è morto, e lei [Ken] è privata di una “casa” reale sia a causa dell'indifferenza di sua madre che di quella della Madre Africa». Watson, “Exile in the Promised Land: Self-Decolonization and Bodily Re-Membering in Ken Bugul’s *The Abandoned Baobab*”, *art. cit.*, p. 144.

<sup>729</sup> «è stato da sempre associato metaforicamente al continente (soprattutto dai poeti della *Négritude*) o all'ordine tradizionale che supporta, per la maggior parte degli autori, uno dei tratti di base di uno sguardo ontologico ed essenzialista sull'Africa». Díaz Narbona, *La représentation de la mère*, *art. cit.*, p. 42.

<sup>730</sup> «forti cosce che avevano vibrato a così tanti avvenimenti dal giorno in cui il padre era andato a chiederla in sposa, [...] le gambe scoperte, il busto nudo, i seni che ricadevano come borse vuote».

in cerca dell'abbraccio insostituibile della mamma<sup>731</sup> e di un posto da poter chiamare finalmente "casa"<sup>732</sup>.

## Corpo e smarrimento identitario

Sebbene le tematiche affrontate dal romanzo siano molteplici e il *leitmotiv* del corpo femminile venga riproposto e analizzato attraverso diverse prospettive, rimettendo in causa problematiche esistenziali come la maternità e la sessualità, è innegabile che il nòcciolo narrativo dell'opera, così come dell'intera trilogia, sia rappresentato da un'«introspection fine à la recherche de soi et en quête d'appartenance»<sup>733</sup> (*BF*, quarta di copertina) dai chiari echi fanoniani: alla relazione – travagliata, complessa e a tratti paradossale – tra corpo e identità ne *Le baobab fou* sono dunque dedicati i due prossimi paragrafi.

## Sintomi di una lattificazione

*Le baobab fou* può essere considerato, per certi aspetti, come un romanzo di formazione: essenzialmente, è infatti la storia di una ragazza senegalese appena ventenne che, nel cuore degli anni Settanta, parte per il Belgio grazie a una borsa di studio e, invece di trovare «[l]e Nord référentiel, le Nord Terre promise»<sup>734</sup> (*BF*, 39) sognato da bambina, si scontra con una società razzista e misogina, cadendo nel baratro della droga e della prostituzione. È il racconto sincero e tormentato di una giovane vita, giacché, come ricorda Franco Moretti, «[l]a gioventù [...], per la cultura occidentale moderna, [è] l'età che racchiude in sé il "senso della vita": è la prima cosa che Mefisto offrirà a Faust»<sup>735</sup>. Certo, la narrazione è presa in carico dall'autrice a distanza di diversi anni dagli eventi narrati, forte del famoso "senno di poi", dove il suo «"I now", which is the writing self, [...] a decolonized self, a postcolonial self characterized by its political sophistication»<sup>736</sup>, dà nuova voce all'«"I then", which

---

<sup>731</sup> Come mostrano i seguenti passi del romanzo: «Le plus jeune des enfants s'était réfugié dans les cuisses chaudes de la mère en se serrant très fort. Il n'avait pas peur. Il voulait se rassurer. S'imprégner de la présence de la mère» («Il più piccolo dei figli si era rifugiato tra le cosce calde della madre stringendovisi forte. Non aveva paura. Voleva rassicurarsi, impregnarsi della presenza della madre») (*BF*, 23); «Ma mère, je la sentais tous les soirs, dans le lit que je partageais avec elle. Son corps, repu d'une journée de besogne, s'abandonnait à demi découvert, doux comme un nid de plumes» («Mia madre, la sentivo tutte le sere, nel letto che dividevo con lei. Il suo corpo, sazio di una giornata di lavoro, si abbandonava coperto a metà, dolce come un nido di piume») (*BF*, 96).

<sup>732</sup> «"Chez-moi", cela m'avait manqué toute ma vie» («"Casa mia", questo mi era mancato tutta la vita») (*BF*, 96), racconta infatti l'ormai abbattuta e inconsolabile narratrice.

<sup>733</sup> «fine introspezione alla ricerca di sé e a caccia di appartenenza».

<sup>734</sup> «Il Nord referenziale, il Nord terra promessa».

<sup>735</sup> Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, [1986] 1999, p. 4.

<sup>736</sup> «"Io attuale", che è l'io che scrive, [...] un io decolonizzato, un io postcoloniale caratterizzato dalla sua sofisticazione politica». Abiéto Coli, *Autobiography or Autojustification.*, art. cit., p. 59.

is the written self, [...] a colonized self characterized by its native voice»<sup>737</sup>. Il processo formativo buguliano presentato nel testo è quindi senz'altro traducibile nell'

incerta esplorazione dello spazio sociale: e sarà poi viaggio e avventura, bohème, vagabondaggio, smarrimento, *parvenir*. Esplorazione necessaria: perché i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una mobilità allora sconosciuta. Esplorazione desiderata: perché quello stesso processo genera speranze inaspettate, e alimenta così un'*interiorità* non solo più ampia che in passato, ma soprattutto – come bene vide Hegel, che peraltro deprecò tale sviluppo – perennemente insoddisfatta e irrequieta.<sup>738</sup>

In Bugul, questa duplice esplorazione di sé e del mondo circostante si realizza anche, se non soprattutto, attraverso la dimensione corporea: a partire dal colore della sua pelle, il suo aspetto fisico appare, agli occhi degli europei, innegabilmente diverso, esotico, curioso. L'eroina de *Le baobab fou* incarna infatti perfettamente l'effetto concreto e devastante processo di de-colonizzazione, il quale, a partire dallo sguardo esterno che gli altri (gli occidentali) rivolgono al suo corpo estraneo, andrà irrimediabilmente a forgiare la sua percezione del mondo e di se stessa:

Ken Bugul traduit l'intériorisation d'un système de représentations et de valeurs qui disqualifie celui de sa propre société. C'est bien là la marque d'une aliénation culturelle, d'une colonisation des esprits dont [...] fera les frais là-bas, en Belgique dans *Le baobab fou*, à Paris dans *Cendres et Braises*, quand le regard exotisant des autres, des hommes en particulier, la renverra sans cesse au miroir de sa peau et de son origine.<sup>739</sup>

La giovane donna vive il processo di colonizzazione, cominciato nel suo villaggio in Senegal ben prima che lei nascesse con l'arrivo di «cet homme nerveux»<sup>740</sup> (*BF*, 20) venuto dal freddo Nord ed esacerbato poi simbolicamente dall'episodio della «perle d'ambre dans l'oreille»<sup>741</sup> (*BF*, 37), in due fasi distinte. In primo luogo, l'integrazione forzata con la cultura del colonizzatore viene assimilata inconsciamente durante la sua adolescenza, ai tempi della scuola francese, di cui Sperti chiarisce le subdole dinamiche:

---

<sup>737</sup> «“Io passato”, che è l'*io* scritto, [...] un *io* colonizzato caratterizzato dalla sua voce natia». *Ibidem*.

<sup>738</sup> Moretti, *Il romanzo di formazione*, *op. cit.*, pp. 4-5. Corsivi di Moretti. In questo passaggio, Moretti si riferisce in particolar modo al *Bildungsroman* sviluppatosi in Europa da fine Settecento, che ha dato vita a nuovi eroi letterari quali Wilhelm Meister, Elizabeth Bennet, Julien Sorel, David Copperfield, Renzo Tramaglino, ecc. Tuttavia, questo desiderio di partire, di esplorare, di scoprire e incontrare un'alterità altrimenti irraggiungibile e non sperimentabile nella propria terra natale è vissuto, in modo analogo, dall'autrice-narratrice de *Le baobab fou*, la quale, nel romanzo, rende conto alla lettrice e al lettore della sua incessante *Ich-Suche* tra Sud e Nord del mondo.

<sup>739</sup> «Ken Bugul traduce l'interiorizzazione di un sistema di rappresentazioni e di valori che dequalifica quello della sua società. Proprio lì si trova il segno di un'alienazione culturale, di una colonizzazione degli spiriti con cui [...] farà i conti laggiù, in Belgio ne *Le baobab fou*, a Paris in *Cendres et Braises*, quando lo sguardo esotizzante degli altri, soprattutto degli uomini, la rinverrà incessantemente davanti allo specchio per confrontarsi con la sua pelle e le sue origini». Treiber, *Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative*, *art. cit.*, p. 47.

<sup>740</sup> «quell'uomo nervoso».

<sup>741</sup> «perla d'ambra nell'orecchio».

La dominazione francese, con a capo il generale Louis Faidherbe il cui esercito coloniale aveva conquistato il Senegal tra il 1855 e il 1865, istituì in tutte le colonie africane a sud (e a nord del Sahara) un apparato scolastico la cui funzione è di porre i giovani africani in contatto con la cultura occidentale, particolarmente con quella francese considerata il perno della *mission civilisatrice*. La scuola diviene così il luogo privilegiato dell'assimilazione, delegato a tenere in ostaggio la comunità indigena; tra le sue mura ogni bambino africano tra i sette e gli otto anni entrava in contatto con la lingua francese. I manuali scolastici sancivano il passaggio dalla lingua materna a quella del maestro, stabilendo così l'imprescindibile equazione tra la lingua dell'altro e la sua ricchezza, cui corrispondeva fatalmente la subalternità del colonizzato.<sup>742</sup>

Una subalternità non a caso ben descritta dalla narratrice de *Le baobab fou*:

L'école française, nos ancêtres les Gaulois, la coopération, les échanges, l'amitié entre les peuples avaient créé une nouvelle dimension: l'étranger.

[...] J'avais trop joué avec un personnage: une femme, une Noire qui avait cru longtemps à ses ancêtres gaulois et qui, non reconnue, avait tout rejeté à une enfance non vécue, à la colonisation, à la séparation du père et de la mère.<sup>743</sup> (BF, 157)

In secondo luogo, quindi, possiamo individuare le tracce dell'alienazione in corso osservando Ken intraprendere la sua avventura in Belgio, dove insiste nel circondarsi di frequentazioni quasi esclusivamente europee:

J'étais souvent avec les Blancs; je discutais avec eux, je comprenais leur langage. Pendant vingt ans je n'avais appris que leurs pensées et leurs émotions. Je pensais m'amuser avec eux, mais en fait j'étais plus frustrée encore: je m'identifiais en eux, ils ne s'identifiaient pas en moi.

[...]

Mais qui étais-je?

[...] Quand j'étais avec e[ux], je me défoulais mais je ne me découvrais pas.<sup>744</sup> (BF, 80-81)

Come ha sottolineato Bernard Moralis, «[l]e choix, s'il existe, ne peut être qu'entre une caricature de culture européenne et ce que le colonisateur a laissé subsister de la culture autochtone»<sup>745</sup>, inscrivendo il percorso di ricerca identitaria del colonizzato all'insegna di una nociva passività: in Bugul, in effetti,

---

<sup>742</sup> Sperti, *La letteratura africana in francese, op. cit.*, p. 10. Corsivi di Sperti.

<sup>743</sup> «La scuola francese, i Galli, nostri antenati, la cooperazione, gli scambi, l'amicizia tra i popoli avevano creato una nuova dimensione: lo straniero. / [...] Avevo giocato troppo con un personaggio: una donna, una Nera che aveva creduto a lungo ai suoi antenati galli e che, non riconosciuta, aveva addossato tutta la colpa su un'infanzia non vissuta, sulla colonizzazione, sulla separazione dal padre e dalla madre.»

<sup>744</sup> «Ero spesso con i Bianchi; con loro discutevo meglio, comprendevo il loro linguaggio. Per vent'anni non avevo fatto altro che imparare i loro pensieri e le loro emozioni. Pensavo di divertirmi con loro, ma in realtà ero ancora più frustrata: mi identificavo in loro, ma loro non si identificavano in me. / [...] / Ma chi ero io? / [...] Quando ero con [loro], mi distraevo ma non scoprivo me stessa.»

<sup>745</sup> «La scelta, se esiste, non può che essere tra una caricatura della cultura europea e ciò che il colonizzatore ha lasciato sussistere della cultura autoctona». Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984, p. 54.

[s]on voyage d'études est irrémédiablement marqué par le sceau de cette passivité. Elle est davantage voyagée qu'elle ne voyage vraiment, tant ce qu'elle découvre ne correspond que trop rarement à ses attentes, tant elle est ballottée par les événements, à la merci de forces qui la dépassent.<sup>746</sup>

Com'è noto, questo processo di smarrimento interiore votato alla passività del soggetto colonizzato è stato lungamente studiato da Fanon, secondo il quale

[l]e bouleversement a atteint le Noir de l'extérieur. Le Noir a été agi. Des valeurs qui n'ont pas pris naissance de son action, des valeurs qui ne résultent pas de la montée systolique de son sang, sont venues danser leur ronde colorée autour de lui. Le bouleversement n'a pas différencié le nègre. Il est passé d'un mode de vie à un autre, mais pas d'une vie à une autre.<sup>747</sup>

Ken si ritrova così scissa tra un'irrefrenabile attrazione nei confronti di questo mondo nuovo, moderno, scintillante di (false) promesse, e un atteggiamento di prudente resistenza alle lusinghe del lusso occidentale. «Inconsciemment, j'étais irrésistiblement attirée par tout ce côté de l'Occident dont on ne m'avait jamais parlé dans les manuels scolaires»<sup>748</sup> (BF, 105), racconta l'autrice, sebbene, aggiunge, «je comprenais de plus en plus que les Gaulois n'étaient pas mes ancêtres»<sup>749</sup> (BF, 91), e, anzi, cominci a nutrire un sentimento di rimprovero e disgusto rispetto al «processus de déculpabilisation»<sup>750</sup> (BF, 107) portato avanti dalla coscienza sporca dell'europeo che la esibisce, a mo' di trofeo, alle feste e agli eventi mondani:

Ces gens riches étaient libres de faire ce qu'ils voulaient, ils absorbaient la diaspora pour l'originalité. «Nous avons une amie noire, une Africaine», était la phrase la plus «in» dans ces milieux. La Nègresse après les lionceaux et les singes, avec les masques Dogon et d'Ifé. J'étais cette nègresse, cette «chez vous autres», cette «toi, en tant que noire, il faudrait que...», cet être supplémentaire, inutile, déplacé, incohérent.<sup>751</sup> (BF, 123)

---

<sup>746</sup> «Il suo viaggio di studio è irrimediabilmente segnato dal segno di questa passività. Lei è viaggiata più di quanto realmente non viaggi, sicché ciò che scopre non corrisponde alle sue attese, tanto si ritrova sballottata dagli avvenimenti, alla mercé delle forze che la sovrastano». Treiber, *Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative*, art. cit., p. 47.

<sup>747</sup> «Il capovolgimento ha raggiunto il nero dall'esterno. Il Nero è stato agito. Dei valori che non sono nati dalla sua azione, dei valori che non risultano dalla montata sistolica del suo sangue, sono venuti a danzare la loro ronda intorno a lui. Il capovolgimento non ha differenziato il negro. Egli non è passato da un modo di vita a un altro, ma da una vita all'altra.» Tr. it. di Silvia Chiletta. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 213; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, op. cit., p. 197.

<sup>748</sup> «Inconsciamente, ero irresistibilmente attratta da tutto quel lato dell'Occidente di cui non mi era mai stato parlato nei manuali scolastici».

<sup>749</sup> «capivo sempre di più che i Galli non erano i miei antenati».

<sup>750</sup> «processo di decolpevolizzazione».

<sup>751</sup> «Quella gente ricca era libera di fare ciò che voleva, accettava la diaspora per la sua originalità. «Noi abbiamo un'amica nera, un'africana», era la frase più «in» di quel contesto. La Nera dietro i leoncini e le scimmie, con le maschere Dogon e di Ife. Ero Nera, quella «a casa vostra», quella «tu, in quanto nera, dovresti...», quell'essere supplementare, inutile, fuori luogo, incoerente.».

«[J]e vivais avec les Occidentaux une chute qui n'était pas la mienne»<sup>752</sup> (BF, 118), ammette infine la triste protagonista, ormai consapevole dello «choc d'avoir perdu[...] [s]es ancêtres les Gaulois»<sup>753</sup> (BF, 133).

Fin dal suo arrivo in Europa, la ragazza intuisce di essere diversa dagli abitanti del posto e, come lei, sono diverse tutte le persone venute da lontano: «j'avais constaté que nous étions toutes des étrangères et qu'on nous traitait "tout pareil"»<sup>754</sup> (BF, 53), «Nous étions traitées comme des étrangers»<sup>755</sup> (BF, 56). D'altronde, il presagio dello shock culturale imminente sembra essere anticipato, nel suo viaggio in aereo, dalla «brise fraîche de la climatisation [qui] [l]'éloignai[t] du soleil et de la chaleur auxquels [elle] j'étais habituée, car [elle] n'avai[t] vécu rien d'autre que cela»<sup>756</sup> (BF, 41), una sgradevole sensazione di freddo poi tradotta, nella minuscola toilette del velivolo, nel suo «visage bouleversé que le miroir réfléchissait»<sup>757</sup> (BF, 45). Uno sconforto e una paura comprensibili che provocano senz'altro, nella lettrice e nel lettore, una certa empatia nei confronti di questa ventenne intimorita dalla sua avventura in un Paese sconosciuto, decisa ad allontanarsi dalla terra natia nel tentativo di sanare la sua identità già allora frammentata: «J'étais dispersée, découpée en mille moi-même»<sup>758</sup> (BF, 46), confessa infatti l'angosciata narratrice.

Il suo primo giorno a Bruxelles le confermerà questo senso di smarrimento, poiché le basterà uscire per strada per venire subito travolta dalla frenesia tipica di ogni grande città europea moderna, ben diversa dai ritmi lenti e cadenzati del suo villaggio d'origine:

J'avais avancé dans les rues. Comme ils marchaient vite, ces gens-là. Et moi qui étais si habituée à plonger mes pieds dans le sable chaud et réconfortant. Ici tout le monde marchait trop vite. J'avais aussi nonchalamment qu'un fauve rassasié en promenade dans la brousse. J'étais bousculée, parfois projetée de tous les côtés. Je m'étais arrêtée à plusieurs reprises pour chercher à me faufiler entre ces personnes qui couraient presque dans tous les sens.<sup>759</sup> (BF, 55)

La velocità e l'angosciante condensazione del tempo, sintomi del consumismo imperante occidentale, spingono in effetti Tiziano Terzani a constatare che, «[p]iù ci si guarda attorno, più ci si rende conto che il nostro modo di vivere si fa sempre più insensato. Tutti corrono, ma verso dove?

---

<sup>752</sup> «vivevo con gli occidentali una disfatta che non era mia».

<sup>753</sup> «shock di aver perduto[...] i [suo]i antenati, i Galli».

<sup>754</sup> «avevo constatato che eravamo tutte delle straniere e che ci trattavano "tutte così"».

<sup>755</sup> «Eravamo trattate come degli estranei».

<sup>756</sup> «brezza fresca del condizionatore [che] [la] allontanava dal sole e dal caldo ai quali er[a] abituata, poiché non avev[a] vissuto nient'altro che quello».

<sup>757</sup> «volto sconvolto riflesso dallo specchio».

<sup>758</sup> «Ero smarrita, spezzata in mille me».

<sup>759</sup> «Avanzavo per la strada. Come camminava veloce, quella gente. E io che ero abituata ad affondare i piedi nella sabbia calda e confortante. Qui tutti camminavano troppo velocemente. Io avanzavo tranquillamente come una bestia sazia a passeggio nella savana. Venivo urtata, talvolta spinta da ogni lato. Mi fermai più volte per cercare di intrufolarmi tra quelle persone che correvano da tutte le parti.».

Perché?»<sup>760</sup>, un'insensatezza ben percepita, in questo passo, dalla giovane protagonista. Le riflessioni di Ken sembrano peraltro fare eco non solo al giornalista italiano, ma anche a Rica, il viaggiatore persiano creato da Montesquieu nelle sue *Lettres persanes* (1721), quando racconta, in una delle pagine più memorabili e divertenti dell'opera, del suo frastornante arrivo a Parigi:

Tu ne le croirais pas, peut-être; depuis un mois que je suis ici je n'y ai encore vu marcher personne. Il n'y a point de gens au monde qui tirent mieux parti de leur machine que les Français: ils courent, ils volent. Les voitures lentes d'Asie, le pas réglé de nos chameaux, les feraient tomber en syncope. Pour moi qui ne suis point fait à ce train et qui vais souvent à pied sans changer d'allure, j'enrage quelquefois comme un chrétien; car, encore passe qu'on m'éclabousse depuis les pieds jusqu'à la tête, mais je ne puis pardonner les coups de coude que je reçois régulièrement et périodiquement. Un homme qui vient après moi et qui me passe me fait faire un demi-tour; et un autre qui me croise de l'autre côté me remet soudain où le premier m'avait pris; et je n'ai pas fait cent pas que je suis plus brisé que si j'avais fait dix lieues.<sup>761</sup>

Come una sorta di moderna Rica, la ragazza, per tentare di omologarsi alla gente del posto, oltre ad accelerare il passo<sup>762</sup>, pensa quindi di comprarsi una parrucca, venendo però dissuasa dalla commessa, che la scoraggerà con il suo atteggiamento velatamente razzista: «Ces perruques ici, c'est pour les Blanches qui en portent et vous, vous êtes noire»<sup>763</sup> (*BF*, 59), commenta, sprezzante, l'arcigna donna. «Pourquoi voulais-je acheter une perruque? En Afrique on vendait des perruques, mais je n'y avais pensé. Et là, comme ça, j'en voulais une. C'étais presque triste»<sup>764</sup> (*Ibidem*), rimugina la narratrice, abbattuta, lanciando quindi uno sguardo smarrito e disincantato al suo riflesso sulla vetrina di un negozio:

La façade en miroir d'une vitrine me renvoya le reflet de mon visage. Je n'en crus pas mes yeux. Je me dis rapidement que ce visage ne m'appartenait pas: j'avais les yeux hors de moi, la peau

---

<sup>760</sup> Tiziano Terzani, "Un indovino mi disse", in *Idem, Opere di Tiziano Terzani*, Milano, TEA, [1995] 2014, p. 261.

<sup>761</sup> «Forse non lo crederai: è un mese che sono qui, e non ho ancora visto nessuno camminare. Non c'è nessuno al mondo che meglio dei Francesi sappia sfruttare le risorse del proprio corpo: corrono, volano. Le lente vetture d'Asia, il passo cadenzato dei nostri cammelli, li farebbero addormentare. Quanto a me, che non sono affatto incline a questo modo di muoversi, e vado spesso a piedi senza cambiare andatura, a volte mi infurio come un cristiano: passi ancora che mi si inzaccheri dalla testa ai piedi, ma non posso perdonare le gomitate che ricevo regolarmente e periodicamente; uno che viene dietro di me mi supera e mi fa fare una giravolta, un altro che mi incrocia dalla parte opposta mi ricolloca subito dove il primo mi aveva trovato, e prima di aver fatto cento passi che sono più a pezzi che se avessi percorso dieci leghe.». Tr. it. di Lanfranco Binni. Montesquieu, *Lettres persanes*, Jean Starobinski (dir.), Paris, Gallimard, [1973] 2000, pp. 90-91; ed. it. *Idem, Lettere persiane*, tr.it. Lanfranco Binni, Milano, Garzanti, [2012] 2016, pp. 34-35.

<sup>762</sup> «sans m'en rendre compte, je courais presque comme les autres. Eux marchaient vite, mais moi je courais. J'étais exténuée mais ça allait; je ne comprenais pas pourquoi d'ailleurs» («senza rendermene conto, correvo come gli altri. Loro camminavano velocemente, ma io correvo. Ero esausta, ma andava bene così; d'altra parte, non ne capivo il perché») (*BF*, 58).

<sup>763</sup> «Questa parrucche sono per le donne bianche che ne portano, e Lei, Lei è nera».

<sup>764</sup> «Perché volevo comprare una parrucca? In Africa si vendevano le parrucche, ma non ci avevo mai pensato. E ora, improvvisamente, ne volevo una. Era quasi triste».



brillante et noire, le visage terrifiant. J'étouffais à nouveau parce que ce regard-là, c'était mon regard.<sup>765</sup> (*Ibidem*)

Ken è in Europa da poche ore e ha già compreso l'amara verità: lei è diversa, a partire dal colore della sua pelle, di un ebano prezioso ma quasi disturbante per i pallidi occidentali. Solo ora, finalmente approdata al «Nord référentiel»<sup>766</sup> (*BF*, 39), sferzata dal freddo e dall'indifferenza della folla frettolosa, la giovane donna prende coscienza del divario apparentemente incolmabile che la separa da «[s]es ancêtres les Gaulois»<sup>767</sup> (*BF*, 107) e, incontrando la sua immagine riflessa, percepisce che la storia del suo popolo affonda le proprie radici in un triste passato di dolore, di sangue, di odio coadiuvato e perpetrato dalla proliferazione del mito dell'uomo bianco:

Les gens tout autour de moi avaient la peau blanche jusque derrière les oreilles; ils étaient tous blancs avec des cheveux de toutes les couleurs et certains portaient des lunettes immenses. Comment ce visage pouvait-il m'appartenir? Je comprenais pourquoi la vendeuse m'avait dit qu'elle ne pouvait rien faire pour moi. *Oui, j'étais une Noire, une étrangère. Je me touchais le menton, la joue pour mieux me rendre compte que cette couleur était à moi. Oui, j'étais une étrangère et c'était la première fois que je m'en rendais compte.*<sup>768</sup> (*BF*, 59-60)

Questo passo del romanzo descrive il momento esatto in cui la ragazza si rende conto per la prima volta di *essere vista* dal Bianco solo ed esclusivamente *in quanto Nera*; anche Ken, come Fanon prima lei, ha sorpreso un passante qualunque pronunciare con disprezzo la fatidica frase: «Tiens, un nègre!»<sup>769</sup>. Amey Victoria Adkins ha brillantemente fatto notare come questo aneddoto ormai celebre tratto da *Peau noire, masques blancs* sia speculare a un episodio raccontato da Beauvoir ne *Le deuxième sexe*, già citato nella mia introduzione alla presente tesi:

“À treize ans, je me promenais, jambes nues, en robe courte”, m'a dit une autre femme. “Un homme a fait en ricanant une réflexion sur mes gros mollets. Le lendemain, maman m'a fait porter des bas et allonger ma jupe: mais je n'oublierai jamais le choc ressenti soudain à me *voir vue*.” La fillette sent que son corps lui échappe, il n'est plus la claire expression de son individualité; il lui devient étranger; et, au même moment, elle est saisie par autrui comme une chose: dans la rue, on la suit des yeux, on commente son anatomie; elle voudrait se rendre invisible; elle a peur de devenir chair et peur de montrer sa chair.<sup>770</sup>

<sup>765</sup> «La facciata in vetro di una vetrina mi restituì il riflesso del mio volto. Non credetti ai miei occhi. Mi dissi rapidamente che quel volto non mi apparteneva: avevo gli occhi sgranati, la pelle brillante e nera, il viso spaventoso. Mi mancò nuovamente il respiro perché quello sguardo era il mio sguardo.»

<sup>766</sup> «Nord referenziale».

<sup>767</sup> «i [suo]i antenati, i Galli».

<sup>768</sup> «La gente attorno a me aveva la pelle bianca fin dietro le orecchie; erano tutti bianchi con i capelli di tutti i colori e alcuni portavano degli occhiali immensi. / Quel volto, come poteva appartenermi? Ora capivo perché la commessa mi aveva detto di non potermi aiutare. Sì, ero una Nera, una straniera. Mi toccai il mento, la guancia per rendermi meglio conto che quel colore era proprio il mio. / Sì, ero una straniera ed era la prima volta che me ne rendevo conto.» Corsivi miei.

<sup>769</sup> Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 107; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>770</sup> «“A tredici anni, andavo in giro a gambe nude, con le sottane corte” mi ha detto un'altra donna; “un uomo fece un'osservazione scherzosa sui miei grossi polpacci. Il giorno dopo mia madre mi fece mettere delle calze e allungare la

Così come la ragazzina, nel saggio beauvoiriano, subisce l'osservazione non gradita di un uomo qualsiasi, vedendo il proprio corpo attraverso gli occhi e i commenti dell'estraneo, il Nero fanoniano viene additato dal passante di turno in quanto non-bianco, vivendo uno spossamento corporeo e identitario: «Between the two texts, readers find themselves met with two unique spectacles on the busy streets of France, streets that intellectually intersect at the site of the formation of the subject»<sup>771</sup>. La dinamica che emerge in entrambi gli episodi è peraltro ben descritta, a mio avviso, da questo duplice postulato di Bhabha, il quale ne sottolinea il comune processo di frammentazione dell'*io*: «Primo: esistere vuol dire dover instaurare un rapporto con un'alterità, col suo sguardo o col luogo in cui è collocata. [...] Secondo: il luogo di identificazione, colto nella tensione fra domanda e desiderio, è spazio di *scissione*»<sup>772</sup>. Con un gioco di palinsesti di sicuro interesse per Genette<sup>773</sup>, possiamo dunque dedurre che *Le baobab fou*, unendo la problematica razzista a quella di genere<sup>774</sup>, altro non è che l'ipertesto dei libri di Beauvoir e di Fanon, dove il primo funge anche da ipotesto per il secondo, in una catena ipertestuale di corpi spezzati potenzialmente infinita.

### Un corpo nero in un mondo di corpi bianchi

Nell'intreccio del romanzo, la dimensione corporea assume dunque un ruolo fondamentale, poiché è proprio a partire dalle evidenti differenze fisiche tra Ken e gli occidentali con cui entra in contatto durante il suo soggiorno belga che si verifica l'incontro-scontro tra le due culture, confermato anche solo semplicemente dalla sua immagine riflessa: «Le reflet dans le miroir, le visage, le regard, cette couleur qui me distinguait en me niant»<sup>775</sup> (*BF*, 133-134).

---

gonna: ma non dimenticherò mai il colpo subito improvvisamente nel *vedermi vista*." La bambina sente che il suo corpo le sfugge, che non è più la chiara espressione della sua individualità; le diventa estraneo; e, nello stesso tempo, è colta dagli altri come una cosa: per strada la seguono con gli occhi, commentando la sua anatomia; vorrebbe rendersi invisibile; ha paura di diventare carne e paura di mostrare la sua carne». Tr. it. di Roberto Cantini e Mario Andreose. Beauvoir, *Le deuxième sexe*, vol. 1, *op. cit.*, pp. 63-64; ed. it. *Eadem, Il secondo sesso, op. cit.*, p. 303. Corsivi di Beauvoir, Cantini e Andreose.

<sup>771</sup> «Tra i due testi, i lettori si trovano di fronte a due spettacoli unici nelle strade affollate di Francia, strade che si intersecano intellettualmente nel luogo di formazione del soggetto». Amey Victoria Adkins, *Black/Feminist Futures: Reading Beauvoir in Black Skin, White Masks*, "South Atlantic Quarterly", vol. 112, n° 4, 2013, p. 704. Adkins, nel suo articolo, mette inoltre in luce diversi altri punti di incontro tra i due autori, come la comune influenza di Merleau-Ponty, Husserl, Heidegger e Sartre e la prossimità, evidente già dai titoli, tra i loro capitoli "L'expérience vécue" e "L'expérience vécue du Noir", contenuti rispettivamente ne *Le deuxième sexe* e in *Peau noire, masques blancs*. Sulle relazioni intertestuali tra Fanon e Beauvoir, rimando anche a Toril Moi, *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*, Oxford, Oxford University Press, [1998] 2008 e Matthieu Renault, *Le genre de la race: Fanon, lecteur de Beauvoir*, "Actuel Marx", n° 55, 2014, pp. 36-48.

<sup>772</sup> Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, tr. it. Antonio Perri, Roma, Meltemi, 2001, pp. 66-67. Corsivo mio.

<sup>773</sup> Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; ed. it. *Idem, Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>774</sup> Cf. Lugones, *The Coloniality of Gender*, *art. cit.*

<sup>775</sup> «Il riflesso nello specchio, il volto, lo sguardo, quel colore che mi distingueva rinnegandomi».

La ricorrenza dell'esperienza del riflesso – prima nella toilette dell'aereo, poi sulla vetrina dei negozi, quindi riproposta ciclicamente nel romanzo – è indicativa del processo di alienazione vissuto dall'autrice-narratrice e si sostituisce, esacerbandolo, allo sguardo giudicante del soggetto bianco. Fanon, nel suo saggio, si sofferma su questa dinamica ricorrente nell'esperienza dell'individuo nero e colonizzato riprendendo a sua volta gli studi di Lacan:

Il y aurait certainement intérêt, en s'appuyant sur la notion lacanienne du *stade du miroir*, à se demander dans quelle mesure l'*imago* du semblable édifée chez le jeune Blanc à l'âge que l'on sait ne subirait pas une agression imaginaire à l'apparition du Noir. Quand on a compris ce processus décrit par Lacan, il ne fait plus de doute que le véritable Autrui du Blanc est et demeure le Noir. Et inversement. Seulement, pour le Blanc, Autrui est perçu sur le plan de l'image corporelle, absolument comme le non-moi, c'est-à-dire le non-identifiable, le non-assimilable. Pour le Noir, nous avons montré que les réalités historiques et économiques entraînent en ligne de compte. «La reconnaissance par le sujet de son image dans le miroir, dit Lacan, est un phénomène qui pour l'analyse de ce stade est deux fois significatif: le phénomène apparaît après six mois, et son étude à ce moment révèle de façon démonstrative les tendances qui constituent alors la réalité du sujet; l'image spéculaire, en raison même de ces affinités, donne un bon symbole de cette réalité: de sa valeur affective, illusoire comme l'image, et de sa structure, comme elle reflet de la forme humaine» (Jacques Lacan, *Encyclopédie française*, 8-40, 9 et 10.).<sup>776</sup>

Come confermato dalle teorie fanoniane, anche Ken, disorientata dall'azione colonizzatrice europea fin dalla sua nascita, cercherà invano di nascondere la sua pelle nera, inequivocabile manifesto della sua “africanità”<sup>777</sup>, dietro una maschera bianca che non le appartiene. «Ciò che emerge», constata Mara Surace, «è dunque che il nero già [le] appar[e] come il colore dei “dannati della terra”, per riprendere Fanon: il colore del lutto, dell'oscurità e quindi della degenerazione morale»<sup>778</sup>; Ken è, in definitiva, un corpo nero in un mondo di corpi bianchi, sebbene viva la sua

---

<sup>776</sup> «Sarebbe certamente interessante, basandosi sulla nozione lacaniana dello *stadio dello specchio*, domandarsi in che misura l'*imago* del suo simile costruitasi nel giovane Bianco all'età solita non subisca un'aggressione immaginaria alla comparsa del Nero. Una volta compreso questo processo descritto da Lacan, non resta più alcun dubbio sul fatto che il vero Altro del Bianco è e rimane il Nero. E viceversa. Solo che, per il Bianco, l'Altro è percepito sul piano dell'immagine corporea, assolutamente come il non-io, ovvero il non-identificabile, il non-assimilabile. Per il Nero invece si è mostrato come le realtà storiche ed economiche entrassero in gioco. “Il riconoscimento da parte del soggetto della sua immagine nello specchio, dice Lacan, è un fenomeno doppiamente significativo per l'analisi di questo stadio: il fenomeno appare dopo sei mesi e il suo studio a questo momento rivela in modo dimostrativo le tendenze che costituiscono allora la realtà del soggetto; l'immagine speculare, per via di queste affinità, offre un buon simbolo di questa realtà: del suo valore affettivo, illusorio come l'immagine, e della sua struttura, dal momento che riflette la forma umana” (*Encyclopédie française*, 8-40, 9 e 10).» Tr. it. di Silvia Chiletta. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., pp. 157-158; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, op. cit., pp. 150-151. Corsivi di Fanon e Chiletta. Sulla relazione tra Fanon e Lacan in *Peau noire, masques blancs*, Roberto Beneduce specifica inoltre che «Fanon [nella sua opera] analizza le relazioni fra bianchi e neri, fra coloni e colonizzati, mostrando come l'immaginario dei primi e dei secondi, la loro “soggettività”, non si costruiscono a partire da un generico Altro, come volevano le teorie psicoanalitiche di Lacan (lo “stadio dello specchio”) o di altri autori dell'epoca, ma di un Altro particolare, che quell'immaginario invade e costituisce, e il cui “desiderio” ossessiona: il nero o, rispettivamente il bianco». Roberto Beneduce, *Etnopsichiatria. Sofferenza mentale e alterità fra Storia, dominio e cultura*, Roma, Carocci, 2007, p. 88. Corsivo di Beneduce.

<sup>777</sup> Cf. Pape Gora Tall, *Africanità. Introspezione della cultura africana*, Pineto, Cose d'Africa, 2016.

<sup>778</sup> Mara Surace, “Le linee del colore”, in Marco Aime, Bruno Barba, Elena Garbarino e Mara Surace, *Antropologi tra le righe. Quattro saggi sull'incontro in letteratura*, Genova, Genova University Press, 2020, p. 61. Surace si riferisce naturalmente a Frantz Fanon, *Les damnés de la Terre*, Paris, Maspero, 1961.

nerrezza come un' *amputazione del suo entusiasmo*<sup>779</sup>. Già durante la sua adolescenza, in Senegal, la ragazza inizia infatti a provare un sentimento di rigetto nei confronti della sua cultura di origine, giacché, come ha sottolineato Treiber,

[l]'école et le mode de vie occidentaux importés durant la période coloniale, en inculquant de nouvelles références culturelles, introduisent des césures dans l'espace de départ, et l'Indépendance n'y change rien. La polarisation vers le "Nord référentiel" a pour contrepoint la dépréciation de l'espace d'origine, de son fonctionnement[.]<sup>780</sup>

Una lettrice e un lettore attenti possono cogliere gli indizi di questo pericoloso straniamento già a partire dal suo abbigliamento: il giorno della sua partenza per l'Europa, Ken racconta di essere «en tenue légère avec un petit cardigan sur les épaules»<sup>781</sup> (*BF*, 47) e di aver «voyagé avec [s]a plus belle robe, qu[']elle] portai[t] à des soirées et [elle] trouvai[t] que c'était la plus digne pour arriver au pays de [s]es "ancêtres"»<sup>782</sup> (*Ibidem*), segno del suo grande rispetto nei confronti della terra ospitante. L'indomani, ormai pronta per la sua nuova vita in Occidente, decide invece di vestirsi «de blanc, immaculée comme un sourire du pays socé ou comme une vierge en offrande»<sup>783</sup> (*BF*, 51), quasi potesse presagire tutto il dolore che di lì a pochi mesi avrebbe provato. Poco alla volta, il suo atteggiamento, dappriincipio impaurito e insicuro, si fa tuttavia spavaldo e provocante, così come il suo modo di apparire e di mostrarsi, sempre mirato all'ottenimento dell'approvazione altrui: «J'essayais de scandaliser la société, dans des robes transparentes aux couleurs vexantes, le crâne rasé, des chapeaux immenses, cherchant à afficher le surréalisme à l'envers, les délires intellectuels, le jeu de la couleur noire: être une femme noire qui plaise à l'homme blanc»<sup>784</sup> (*BF*, 119). D'altronde, Ken racconta che, già da ragazzina, nella lontana Africa, si divertiva a emulare i *look* sfoggiati dalle modelle sulle pagine patinate delle riviste europee, esibendosi in finte sfilate civettuole nelle strade del suo villaggio:

---

<sup>779</sup> Fanon descrive l'impossibilità di realizzare il suo desiderio di lattificazione, cioè di essere Bianco, dichiarando proprio che «le monde [l]'amputait de [s]on enthousiasme» («il mondo [lo] amputava del [su]o entusiasmo». Tr. it, di Silvia Chiletta). Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 112; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, op. cit., p. 113.

<sup>780</sup> «La scuola e lo stile di vita occidentali importati durante il periodo coloniale, inculcando dei nuovi riferimenti culturali, introducono delle cesure nello spazio della partenza, e l'Indipendenza non cambia nulla. La polarizzazione verso il "Nord referenziale" ha come contraccolpo il disprezzo del luogo di origine, del suo funzionamento[.]. Treiber, *Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative*, art. cit., p. 47.

<sup>781</sup> «in tenuta leggera con un piccolo cardigan sulle spalle».

<sup>782</sup> «con il [su]o abito più bello, che [lei] indossava alle serate e [...] trovava essere il più degno per arrivare al Paese dei [suo]i "antenati"».

<sup>783</sup> «di bianco, immacolata come un sorriso del Paese mandingo o come una vergine offerta in sacrificio». I mandingo sono uno dei maggiori gruppi etnici dell'Africa occidentale; parlano la lingua mandinka, anche chiamata "socé". Cf. Man Lafi Dramé, *Parlons mandinka*, Paris, L'Harmattan, 2003.

<sup>784</sup> «Cercavo di scandalizzare la società con degli abiti trasparenti dai colori disturbanti, la testa rasata, dei cappelli immensi, cercando di esibire il surrealismo al contrario, i deliri intellettuali, il gioco del colore nero: essere una donna nera che piacesse all'uomo bianco».

Je croyais avoir trouvé un moyen de me rassurer en me faisant “toubab”. Toujours les revues de mode de Paris qu’on pouvait acheter de seconde main au marché, toujours bonsoir à tort et à travers, toujours faire un tour dans le village pour me montrer, chaussant des chaussures à talons aiguille qui me donnaient si chaud et m’empêchaient de marcher gracieusement, le jupon qui je faisais dépasser exprès pour le montrer. Les décrépages permanents des cheveux, l’imitation des coiffures occidentales qui donnaient des visages déstructurés, le vernis rouge comme du sang qui me coulait des doigts.

Ah, Dieu! Que j’étais épuisée de vouloir plus que “ressembler”, me déformer!<sup>785</sup> (*BF*, 169)

«L’habillement permettait de me défouler», racconta la narratrice più avanti, «Un habillement à l’occidentale dans lequel j’étais si mal à l’aise, car je voulais faire prendre à mon corps souple comme les lianes de la brousse, l’attitude constipée qu’exigeait l’accoutrement»<sup>786</sup> (*BF*, 200). Queste sottili dinamiche spingono inoltre la protagonista, a partire dall’età scolare, a preferire la compagnia degli occidentali piuttosto che dei suoi connazionali: «Adolescente dans mon pays, je cherchais toujours à sortir avec un Blanc»<sup>787</sup> (*BF*, 63), spiega, sebbene in merito alla sua prima avventura amorosa in Europa con Louis, un belga, confessi di sentirsi «intimidée. C’était comme si [elle] j’avai[t] un peu honte d’être avec un Blanc»<sup>788</sup> (*BF*, 64). La loro relazione, d’altronde, culmina nella tragica esperienza dell’aborto, portando Ken a imbattersi nell’insensibilità e nella crudeltà di un medico cinico e razzista: «Je suis absolument contre le mélange. Chaque race doit rester telle. Les mélanges de race font des dégénérés; ce n’est pas du racisme. Je parle scientifiquement. Vous êtes Noire, restez avec les Noirs. Les Blancs entre les Blancs»<sup>789</sup> (*BF*, 72), la ammonisce severamente il ginecologo. Sconvolta, la ragazza non potrà evitare di interpretare il pallore del volto di quell’uomo disgustoso come un segno di spettrale malignità: «Nos yeux se croisèrent et j’eus peur. Peur de lui, peur de sa peau, pas blanche mais d’un vieux jaune défraîchi et maladif jusque derrière les oreilles»<sup>790</sup> (*BF*, 67). La sua repulsione nei confronti della pelle bianca, ormai interpretata come stigma del maligno, si proietterà anche sul povero Louis, il quale sembra tuttavia essere mosso da nobili sentimenti, tanto da insistere, senza successo, affinché Ken tenga il bambino e lo sposi; su di lui, la protagonista riversa tutta la sua rabbia e la sua frustrazione represses:

---

<sup>785</sup> «Credevo di aver trovato un modo per rassicurarmi facendomi “toubab”. Sempre con le riviste di moda di Parigi che si potevano acquistare di seconda mano al mercato, sempre buonasera a destra e a manca, sempre a fare un giro nel villaggio per mettermi in mostra, calzando delle scarpe col tacco alto che mi facevano così caldo da impedirmi di camminare sinuosamente, la gonna che facevo scivolare apposta per mostrarla meglio. I trattamenti liscianti ai capelli, l’imitazione delle acconciature occidentali che davano dei visi destrutturati, lo smalto rosso che mi colava come sangue dalle dita. / Ah, Dio! Com’ero esausta di voler, più che “assomigliare”, deformarmi!».

<sup>786</sup> «L’abbigliamento mi permetteva di scaricarmi. Un abbigliamento all’occidentale nel quale mi sentivo a disagio, perché volevo che il mio corpo morbido come le liane della giungla assumesse l’attitudine costipata che quel travestimento comportava».

<sup>787</sup> «Adolescente, al mio Paese, cercavo sempre di uscire con un bianco».

<sup>788</sup> «intimidita. Era come se avess[e] quasi vergogna di essere con un bianco».

<sup>789</sup> «Sono assolutamente contrario al meticcio. Ogni razza deve restare tale. I meticciosi delle razze creano dei degenerati; non è razzismo. Parlo scientificamente. Lei è Nera, resti coi Neri. I Bianchi, tra i Bianchi».

<sup>790</sup> «I nostri occhi si incrociarono ed ebbi paura. Paura di lui, paura della sua pelle, non bianca ma di un vecchio giallo appassito e malaticcio fin dietro alle orecchie».

Je le détestais jusqu'à sa peau, cette peau qui me fascinait là-bas dans le village, quand au milieu des hautes herbes jaunes, je rêvais. Je ne trouvais plus sa peau blanche mais jaune, parfois rose, surtout quand il venait du froid, pale comme un spectre dans le désert. Il était réellement malheureux, mais que pouvais-je faire?<sup>791</sup> (BF, 74)

L'esperienza traumatica dell'aborto, d'altra parte, la ferirà profondamente, più nell'anima che nel corpo, ribaltando completamente la sua percezione del mondo occidentale: «Je n'avais point mal. Je n'avais pas d'infection. J'étais tuée. Ce n'était pas l'intervention, c'était l'avortement en lui-même qui m'avait abattue»<sup>792</sup> (BF, 76). Il colonialismo europeo, macchiato da tutte le sue ombre nefaste, viene così quasi improvvisamente additato come l'origine di tutti i mali e tutte le sfortune, in opposizione alla più sana e rassicurante realtà africana: «Le colonialisme avait tout ébranlé. Et la conscience s'était noyée dans l'aliénation d'une troisième dimension fascinante et atroce. [...] / Là-bas, si j'y étais restée, comme avant la perle d'ambre dans l'oreille, je n'aurais jamais eu à subir un avortement»<sup>793</sup> (BF, 77). Il rinvio alla perla d'ambra è inoltre emblematico per sottolineare il trauma irrisolto dell'abbandono materno, evento cardine nella vita dell'autrice sul quale viene scaricata ogni responsabilità in merito alle sue scelte future, alimentando un pericoloso circolo vizioso che comprometterà, per la duplice istanza autoriale e narratoria, la costruzione di un'identità solida e compatta.

I risultati del doloroso distacco subito da parte della madre, unito al duplice processo di decolonizzazione vissuto tra Africa ed Europa, porteranno Ken a non saper riconoscersi né accettarsi nel suo stesso corpo, il quale risulta quindi inesorabilmente spezzato tra due dimensioni in eterno antagonismo: «Ah, que je fus longtemps mal et seule dans ma peau!»<sup>794</sup> (BF, 200), sospira con rammarico la voce narrante, una voce di una donna, una straniera, un'emarginata, che in troppe situazioni si è sentita diversa, a disagio, tanto da voler scappare da quell'involucro nero in cui si è spesso sentita in trappola, seppur consapevole di non avere via di scampo. La sua peculiare pigmentazione epidermica è lo stigma della sua dannazione<sup>795</sup>: «L'évidence était là, implacable. Ma noirceur était là, dense et indiscutable. Et elle me tourmentait, elle me pourchassait, m'inquiétait,

---

<sup>791</sup> «Lo detestavo anche per la sua pelle, quella pelle che, al mio villaggio, mi affascinava, quando fantasticavo tra le alte erbe gialle. Non trovavo più la sua pelle bianca, ma gialla, talvolta rosa, soprattutto quando veniva dal freddo, pallido come uno spettro del deserto. Era veramente squallido, ma cosa potevo farci?».

<sup>792</sup> «Non avevo affatto male. Non avevo alcuna infezione. Ero uccisa. Non fu l'intervento, fu l'aborto in sé ad abbattermi».

<sup>793</sup> «Il colonialismo aveva sconvolto tutto. E la coscienza era affogata nell'alienazione di una terza dimensione affascinante e atroce. [...] / Laggiù, se fossi rimasta, come prima della perla d'ambra nell'orecchio, non avrei dovuto subire un aborto».

<sup>794</sup> «Ah, come sono stata a lungo male e sola nella mia pelle!».

<sup>795</sup> Come suggerisce peraltro il titolo di una delle opere più conosciute di Fanon, *Les damnés de la Terre*, *op. cit.*

m'exaspérait»<sup>796</sup>, scrive Fanon in *Peau noire, masques blancs*, dando prova del processo di «épidermisation de cette [situation d']infériorité»<sup>797</sup>. Emblematico l'episodio in cui, dopo aver fatto uso di sostanze stupefacenti, Ken cerca addirittura di strapparsi via di dosso la sua stessa pelle sotto lo sguardo attonito dell'amica Laure: «Je m'arrachais la peau jusqu'au sang. Sa noirceur m'étouffait. [...] / [...] Je m'étais accrochée à elle [Laure] et lui demandais de m'arracher la peau; je ne voulais plus avoir la peau noire»<sup>798</sup> (*BF*, 137-138). Il disagio identitario e corporeo – anzi, epidermico – narrato da Bugul è peraltro ripreso da altri importanti autori che, come suggeriva Glissant, rivendicano il «diritto all'opacità»<sup>799</sup>: come l'eroina buguliana, infatti, Yacine Ndiaye, la protagonista de *Les petits de la guenon* (2009) del senegalese Boubacar Boris Diop, manifesta lo stesso pericoloso e violento complesso di inferiorità, che sfocia nel totale rigetto del suo stesso aspetto fisico: «Elle ne voulait plus être noire. [...] Elle, Yacine Ndiaye, n'avait pas peur de la vérité: il y a une couleur pour la crasse et jusqu'à la fin des temps ce sera la couleur noire. C'était aussi simple que cela»<sup>800</sup>; d'altro canto, segnala Surace, «[u]na filastrocca degli anni Sessanta riportata ne *La vita perfida* di Maryse Condé recita: “Une négresse qui buvait du lait / Ah, se dit-elle, si je le pouvais! / Tremper ma figure dans ce pot de lait / Je deviendrais plus blanche que tous les Français!”»<sup>801</sup>.

In modo del tutto analogo, per Ken quel color ebano, così sintomatico delle sue origini geografiche e biologiche, continuerà a essere motivo di un tormentato struggimento per molto tempo, perlomeno fino alla conclusione di *Cendres et braises*, secondo capitolo della trilogia, dove il nero della pelle, da stigma del dolore, si confonderà infatti con il nero delle ceneri e delle braci evocate dal titolo, le quali sanciranno sì la sua momentanea morte simbolica – psicologica ed emotiva –, ma, come la fenice che dalle sue ceneri rinasce, anche la sua rivincita e definitiva salvezza.

<sup>796</sup> «L'evidenza era lì, implacabile. La mia nerezza era lì, densa e indiscutibile. Mi tormentava, mi perseguitava, mi inquietava, mi esasperava». Tr. it. di Silvia Chiletta. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 114; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, op. cit., p. 115.

<sup>797</sup> «epidermizzazione di questa [situazione di] inferiorità». Tr. it. di Silvia Chiletta. *Ivi*, p. 11; *Ivi*, p. 28.

<sup>798</sup> «Mi strappavo la pelle fino al sangue. La sua nerezza mi soffocava. [...] / [...] Mi ero aggrappata a lei [Laure] e le chiedevo di strapparmi la pelle; non volevo più avere la pelle nera».

<sup>799</sup> «Io rivendico il diritto all'opacità. La troppa definizione, la trasparenza portano all'apartheid: di qua i neri, di là i bianchi. [...] L'opacità non è un muro, lascia sempre filtrare qualcosa. Un amico mi ha detto recentemente, che il diritto all'opacità dovrebbe essere inserito nei diritti dell'uomo». Tratto da un'intervista personale a Glissant a cura di Marco Aime, citato in Surace, “Le linee del colore”, art. cit., pp. 96-97. Sul concetto di *opacité* in Glissant, rimando inoltre a Patrick Crowley, “Édouard Glissant: opacité et imaginaires de nos politiques”, in Jean Bessière (dir.), *Littératures francophones et politiques*, Paris, Karthala, 2009, pp. 89-98.

<sup>800</sup> «Non voleva più essere nera. [...] Lei, Yacine Ndiaye, non aveva paura della verità: c'è un colore per identificare lo sporco e, fino alla fine dei tempi, quel colore sarà il nero. Era così maledettamente semplice». Boubacar Boris Diop, *Les petits de la guenon*, Paris, Philippe Rey, 2019, p. 385. *Les petits de la guenon* è la versione francese, auto-tradotta dallo stesso autore, di *Doomi golo*, romanzo in lingua wolof pubblicato nel 2003 per le edizioni Papyrus di Dakar.

<sup>801</sup> Surace, “Le linee del colore”, art. cit., p. 78. La filastrocca è così tradotta: «Una negretta che latte beveva / Ah, se potessi, sempre diceva / Immergere il viso in questa tazzina / Sarei più bianca di una Francesina!». Tr. it. di Guia Risari. Maryse Condé, *La vita perfida*, tr. it. Guia Risari, Roma, E/o, 2001, p. 271. L'edizione originale del romanzo di Condé è intitolata *La vie scélérate* (Paris, Seghers, 1987).

## Corpo e sessualità

Se la dimensione erotica appare centrale in tutta la produzione letteraria dell'autrice, è nella sua prima opera che ne troviamo, *in nuce*, gli aspetti principali, poi approfonditi nel corso della produzione letteraria successiva: dalla presentazione del matrimonio poligamico tradizionale, ancora diffuso nel Senegal contemporaneo, alla strumentalizzazione del sesso come mezzo di soggiogamento o di affermazione individuale, sino alla denuncia di una carnalità deviata e violenta, Ken Bugul, nelle pagine de *Le baobab fou*, rappresenta il corpo sensuale come un corpo dolorosamente spezzato, smarrito, in trappola, spesso ferito o prigioniero della sua stessa passività, in balia della maligna malizia del mondo, sempre sintomatico della grave alienazione identitaria della sua protagonista.

### Un freddo «risveglio di primavera»<sup>802</sup>

Nel romanzo, che mostra la difficoltosa e incessante ricerca identitaria della protagonista, scissa tra le sue origini africane e il suo «rêve éternel»<sup>803</sup> (*BF*, 115) di trovare se stessa in Europa, «[l]e Nord référentiel, le Nord Terre promise»<sup>804</sup> (*BF*, 39), l'autrice-narratrice proietta il suo malessere anche sulla sua sfortunata vita sessuale. La ragazza, infatti, abbandonata dalla madre in tenera età e semi ignorata dal resto della famiglia, è cresciuta con un insaziabile desiderio di affetto, che tenta inutilmente di colmare cedendo a un erotismo spesso malsano già durante l'adolescenza, sebbene almeno inizialmente la scoperta del proprio corpo e della sessualità sembrino compiacerla:

L'éveil à la sensualité se confirme cette même année passée chez le frère. Je sentais en moi ce que je distinguerais plus tard comme étant le désir. La vie m'enivrait et je me sentais de plus en plus femme. J'avais atteint l'âge où le corps précoce de la femme explose, où les sens s'érotisent. C'est l'âge où les hommes de mon pays préfèrent la femme: fraîche, robuste. J'étais consciente en moi d'une ébullition.<sup>805</sup> (*BF*, 179)

Ken approda alla pubertà e scopre il “risveglio di primavera”, come recita il titolo del celebre dramma di Frank Wedekind, opera cardine del teatro contemporaneo che, secondo Lacan, ha saputo illustrare abilmente tutto il disagio adolescenziale «de ce qu'est pour les garçons, de faire l'amour

---

<sup>802</sup> Si tratta di un riferimento al celebre dramma del drammaturgo tedesco Frank Wedekind, il cui titolo originale è *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*, tradotto in italiano come *Risveglio di primavera. Una tragedia di fanciulli*. La *pièce* fu scritta tra il 1890 e il 1891, ma fu presentata al pubblico per la prima volta solo nel 1906 sotto la regia di Max Reinhardt, direttore del Deutsches Theater di Berlino.

<sup>803</sup> «sogno eterno».

<sup>804</sup> «Il Nord referenziale, il Nord Terra promessa».

<sup>805</sup> «Il risveglio alla sensualità si confermò quello stesso anno trascorso da mio fratello. Sentivo dentro di me ciò che avrei distinto più tardi come il desiderio. La vita mi inebriava e mi sentivo sempre più donna. Avevo raggiunto l'età dove il corpo precoce della donna esplose, dove i sensi si erotizzano. È l'età in cui gli uomini del mio Paese preferiscono la donna: fresca, robusta. Ero consapevole di un'ebollizione in me.»



avec les filles, marquant qu'ils n'y songeraient pas sans l'éveil de leurs rêves»<sup>806</sup>. Un processo, questo, che illustra la sovrapposizione tra l'irruzione del desiderio sessuale e la componente onirica e immaginifica tipicamente adolescenziale, vissuta anche dalla narratrice de *Le baobab fou*: «Je devenais de plus en plus femme et les hommes me voulaient. J'aimais ce jeu»<sup>807</sup> (*BF*, 198), fantastica la ragazza, sebbene aggiunga di non essere realmente interessata alle *avances* dei suoi corteggiatori: «en réalité je ne voulais pas me marier. Je n'avais pas connu l'enchevêtrement des corps dans les ténèbres, je n'avais pas ressenti en moi vrombir le désir fort»<sup>808</sup> (*BF*, 199). Più che un appetito carnale, la fanciulla vuole infatti soddisfare il suo straziante bisogno di affetto e calore umano:

Je voulais l'amour. C'était pour chercher quelqu'un avec qui je pourrais pleurer et rire. Seulement le résultat était toujours un fiasco. Les gens attendaient des sentiments une bataille rangée où chacun déployait ses fastes et ses pouvoirs. L'amour était devenu un duel. Les grands sentiments tels que l'orgueil et l'honneur y étaient engagés.

Je rêvais d'amour comme toutes les personnes de mon âge. [...]

Je voulais m'abandonner, vivre ces sensations très fortes que ne procuraient que des liens très forts. J'avais seize ans et je voulais mourir.<sup>809</sup> (*BF*, 182)

Così, per Ken il primo contatto con la sessualità non corrisponde a un grande e idilliaco amore, ma viene invece consumato squallidamente con il suo professore di storia: «C'est cette année-là que je m'étais fait "dévierger" par mon professeur d'histoire. Expérimentant avec le corps, je n'en avais pas tiré ce que j'attendais des lectures, des propos tenus par les autres. La sexualité ne m'avait pas apporté l'orgasme»<sup>810</sup> (*BF*, 200). La ragazza scopre quindi anche troppo presto quell'«antinomia insuperabile che sembra minare la stabilità di ogni relazione amorosa: *l'inconciliabilità tra l'amore e la natura feticistica del desiderio sessuale*»<sup>811</sup>, mentre questo evento deludente segna inoltre al contempo la sua decisa volontà di rinnegare parte delle proprie origini e della propria cultura e di non

---

<sup>806</sup> «di che cosa significhi per i ragazzi fare all'amore con le ragazze, sottolineando come essi non ci penserebbero affatto senza il risveglio dei loro sogni». Tr. it. di Antonio di Ciaccia. Jacques Lacan, "Préface à l'Éveil du printemps", in *Idem, Autres écrits*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, 2001, p. 561; ed. it. *Idem*, "Prefazione a Risveglio di primavera", in *Idem, Altri scritti*, Antonio di Ciaccia (dir.), Torino, Einaudi, 2013, p. 554. Lacan aveva preparato questa prefazione, inclusa nel programma dello spettacolo, in occasione della sua rappresentazione al *Festival d'automne* del 1974.

<sup>807</sup> «Diventavo sempre più donna e gli uomini mi volevano. Mi piaceva quel gioco».

<sup>808</sup> «in realtà non volevo sposarmi. Non avevo conosciuto il groviglio dei corpi nelle tenebre, non avevo sentito ronzare in me, forte, il desiderio».

<sup>809</sup> «Volevo l'amore. Lo volevo per cercare qualcuno con cui poter piangere e ridere. Solamente che il risultato era sempre un fiasco. La gente si aspettava dai sentimenti una battaglia organizzata in cui ciascuno impiegava i suoi fasti e i suoi poteri. L'amore era diventato un duello. I grandi sentimenti come l'orgoglio e l'onore vi erano coinvolti. / Sognavo l'amore come tutte le persone della mia età. [...] / Volevo abbandonarmi, vivere quelle sensazioni fortissime che sanno procurare solo i legami fortissimi. Avevo sedici anni e volevo morire.»

<sup>810</sup> «È stato quell'anno che mi sono fatta "sverginare" dal mio professore di storia. Sperimentando con il corpo, non vi avevo ricavato ciò che mi aspettavo dalle mie letture, dai racconti degli altri. La sessualità non mi aveva procurato l'orgasmo».

<sup>811</sup> Massimo Recalcati, *Mantieni il bacio. Lezioni brevi sull'amore*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 46.

osservare la castità fino al matrimonio, come invece vorrebbe la tradizione islamica<sup>812</sup>. Alla ricerca e al soddisfacimento del desiderio amoroso, Ken sovrappone dunque fin da subito l'indagine in merito al suo «double chemin, celui d'être femme et noire»<sup>813</sup>, come se il sesso fosse la chiave per trovare non solo il nido perduto, ma anche se stessa.

### Sesso e smarrimento identitario

Una volta arrivata in Europa per il suo soggiorno di studio, la giovane protagonista, che all'epoca ha circa vent'anni, si lancia quindi in relazioni di vario tipo, ma sempre strumentalizzando inutilmente il sesso a guisa di *passerpartout* per conquistare l'attenzione degli altri.

Dalla sua «première idylle en Occident»<sup>814</sup> (*BF*, 64) con Louis, un Belga con il mito dell'Africa<sup>815</sup>, culminata poi nella tragica esperienza dell'aborto, alla convivenza con Jean Wermer, «dont l'évocation phonétique de son nom est clairement significative»<sup>816</sup> e che le farà scoprire la mondanità, «les vernissages, les rencontres avec des personnages surgis d'un autre univers[,] [r]ien à voir avec tout ce qu'elle [avait] appris dans les manuels scolaires»<sup>817</sup> (*BF*, 84), fino alla sperimentazione, mai veramente confessata, di un'«homosexualité feinte»<sup>818</sup> (*BF*, 120). Emblematica la sua ambigua relazione, infine, con la coppia Denoël, «ce genre d'Occidentaux qui cherchaient absolument à se faire des amis noirs»<sup>819</sup> (*BF*, 125) e con i quali la ragazza «aurait pu remplir le vide

---

<sup>812</sup> Come si evince da questo breve ma significativo passo: «je repensai à tout ce qui m'était arrivé depuis que ma verginité qui me rattachait à toute une génération de mœurs et de traditions s'était envolée avec mon professeur d'histoire» («ripensai a tutto ciò che mi era successo da quando la mia verginità, che mi legava a tutta una generazione di costumi e di tradizioni, era svanita con il mio professore di storia») (*BF*, 73).

<sup>813</sup> «doppio cammino, quello di essere donna e nera». Díaz Narbona, *Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul*, art. cit., p. 124.

<sup>814</sup> «primo idillio in Occidente».

<sup>815</sup> Così racconta Ken: «Idylle qui me servait à m'expliquer, à m'intégrer, à montrer que j'étais comme eux [les Occidentaux]: qu'il n'y avait aucune différence entre nous, qu'eux et moi, nous avions les mêmes ancêtres» («Idillio che mi serviva a spiegarmi, a integrarmi, a dimostrare che ero come loro [gli occidentali]: che non vi era alcuna differenza tra di noi, che io e loro avevamo gli stessi antenati») (*BF*, 64).

<sup>816</sup> «la cui evocazione fonetica del nome è chiaramente significativa». Díaz Narbona, *Ken Bugul ou la quête de l'identité féminine*, art. cit., p. 101. La fonetica del nome di questo personaggio sembra infatti voler condurre la protagonista *vers [la] mère*, cioè «verso [la] madre».

<sup>817</sup> «I *vernissage*, gli incontri con personaggi usciti da un altro universo[,] [n]iente a che vedere con ciò che avev[a] imparato nei manuali scolastici».

<sup>818</sup> «finta omosessualità». Come si evince chiaramente da questo breve passo: «nous étions de nouveau heureuses d'être allongées ensemble. Je lui touchais les seins et, bondissant de rires, elle m'enveloppait dans ses cheveux sentant aussi bon que le sable de Gouye par les nuits de pleine lune» («eravamo di nuovo felici di essere coricate insieme. Le toccavo i seni e, tremando dal ridere, lei mi avvolgeva nei suoi capelli profumati come la sabbia di Gouye nelle notti di luna piena») (*BF*, 121).

<sup>819</sup> «quel tipo di occidentali che cercano a tutti i costi di farsi degli amici neri».

familial, symbolique et de formation du foyer inexistant»<sup>820</sup>, se non fosse che Paul, il marito, «dès le premier jour, fut fou d[’elle]»<sup>821</sup> (*BF*, 125), scatenando la gelosia della moglie<sup>822</sup>.

Il corpo di Ken, in definitiva, è troppo sensuale, troppo esotico, troppo affascinante agli occhi acerbi degli occidentali, ma, allo stesso tempo, anche troppo diverso, troppo nero e troppo difficile da accettare in quel mondo di corpi bianchi, crudelmente spezzato in un’ossimorica condanna: un «body in excess»<sup>823</sup>, dalla nerezza scomoda e ingombrante, come suggerisce Teresa de Lauretis in merito all’opera di Fanon. Nel vano tentativo di riconciliarsi con se stessa e con la società circostante, di sentirsi finalmente accolta e benvenuta, la giovane donna comincia ad adeguarsi a un gioco pericoloso, dove il suo aspetto fisico, che attira gli sguardi incuriositi e affascinati degli europei, diviene ben presto un’inerme pedina per compiacere il loro gusto per l’esotico, mentre le sue meticolose tecniche di seduzione celano in realtà il suo ormai grave smarrimento identitario: «Et moi qui jouais si bien mon rôle! J’étais le pion dont ces gens-là avaient besoin pour s’affranchir d’une culpabilité inavouée. J’étais partout et en même temps je ne passais pas inaperçue, parce que j’étais une Noire, provocante, sophistiquée, qui connaissait leurs cultures, leurs civilisations»<sup>824</sup> (*BF*, 89-90). Secondo Treiber, «[c]e faisant, elle se fait réifier, chosifier, par un regard qui la cantonne à une altérité radicale où l’exotisme voisine avec une vision de genre, où le racisme latent se joint au machisme pour lui renvoyer le reflet de ses égarements et s’en repaître»<sup>825</sup>: parafrasando Stuart Hall, si può quindi affermare che lo sguardo che l’occidentale bianco rivolge a Ken ne riduce il corpo nero a un ambivalente oggetto di attrazione e repulsione, traducibile nell’atto di «eroticisation of the pleasure in looking»<sup>826</sup>. Nel romanzo buguliano, questo graduale e rischioso processo di oggettivizzazione corporale mirata all’approvazione altrui – dove l’alterità è sempre rappresentata dall’europeo bianco, che incarna il suo desiderio di bianchezza e conseguente inclusione – viene esasperato nel corso di una cena con alcuni conoscenti:

---

<sup>820</sup> «avrebbe potuto riempire il vuoto familiare, simbolico e di formazione del focolare inesistente». Díaz Narbona, *Ken Bugul ou la quête de l’identité féminine*, art. cit., p. 102.

<sup>821</sup> «fin dal primo giorno, fu pazzo di [lei]».

<sup>822</sup> Come racconta l’autrice-narratrice, amareggiata da questa ennesima delusione, «j’étais trop femme pour ne pas être une redoutable rivale. J’en étais consternée et cela ne faisait que confirmer les rapports décadents que les femmes occidentales entretiennent entre elles et avec toutes les autres femmes» («ero troppo donna per non essere una spaventosa rivale. Ne ero costernata e questo non faceva che confermare i rapporti decadenti che le donne occidentali intrattengono tra di loro e con le altre donne») (*BF*, 128).

<sup>823</sup> «corpo in eccesso». Teresa de Lauretis, *Difference Embodied: Reflections on Black Skin, White Masks*, “Parallax”, vol. 8, n°2, 2002, p. 56.

<sup>824</sup> «E io che giocavo così bene il mio ruolo! Ero la pedina di cui quella gente aveva bisogno per affrancarsi da una colpevolezza inconfessata. Ero ovunque e al tempo stesso non passavo mai inosservata, perché ero una Nera, provocante, sofisticata, che conosceva la loro cultura, la loro civiltà».

<sup>825</sup> «Così facendo, si fa reificare, oggettivizzare, da uno sguardo che la relega a un’alterità radicale dove l’esotismo rasenta una visione di genere, in cui il razzismo latente si unisce al maschilismo per restituirle il riflesso dei suoi smarrimenti, nutrendosene al tempo stesso». Treiber, *Ken Bugul. Les chemins d’une identité narrative*, art. cit., p. 48.

<sup>826</sup> «erotizzazione del piacere di guardare». Stuart Hall, “The After-life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why *Black Skin, White Masks?*”, in Read (dir.), *The Fact of Blackness*, op. cit., p. 16.

J'avais préparé un plat de mon pays. Ah, les Occidentaux, comme ils parlaient, gloussaient, soupiraient, en mangeant un plat exotique servi sur place par l'étranger. [...] Je jouais un défilé de mode africaine, me changeant tout le temps pendant que les gens mangeaient[.] [...] J'avais tout montré jusqu'au petit pagne, si suggestif, qu'on porte sous les vêtements; je leur en expliquais le sens érotique. Les hommes me happaient du regard, les femmes louchaient sur le petit pagne. Le mythe de l'érotisme du Noir se confirmait.<sup>827</sup> (BF, 132)

Di tutte le attenzioni e i complimenti ricevuti, purtroppo, la protagonista, ormai collassata in un mero «*self-as-Othered*»<sup>828</sup>, non sa che farsene, finendo per rendersi tristemente conto dell'amara seppur inconfessabile ovvietà: «Je me ridiculisais dans une tentative de renaissance»<sup>829</sup> (BF, 133).

### Il baratro della prostituzione

«C'était l'époque où l'Occident s'exotisait»<sup>830</sup> (BF, 89), spiega la protagonista: «[d]epuis qu'à l'exposition coloniale, l'Afrique, pour s'imposer, avait commencé à étaler ses fesses et sa peau à travers le monde»<sup>831</sup> (BF, 101), dando paraltro adito a leggende e teorie tanto xenofobe quanto fantasiose, tra cui spicca il «mythe de l'hypersexualité de l'homme noir»<sup>832</sup> (BF, 78), quella «puissance sexuelle hallucinante»<sup>833</sup> già discussa da Fanon e di cui parla anche Dany Laferrière nel suo celebre romanzo *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), un testo che, come ha messo in evidenza Aurélien Boivin,

---

<sup>827</sup> «Avevo preparato un piatto del mio Paese. Ah, gli occidentali, come parlavano, ridacchiavano, sospiravano, mangiando un piatto esotico servito sul posto dallo straniero. [...] / Mi esibii in una sfilata di moda africana, cambiandomi di continuo mentre la gente mangiava[.] [...] Avevo mostrato tutto fino al *petit pagne*, così suggestivo, che si porta sotto i vestiti; ne spiegai il significato erotico. Gli uomini mi brandivano con lo sguardo, le donne lottavano con quel *petit pagne*. Il mito dell'eroticismo del Nero si confermava.». Come spiega Christian Pastore in nota ne *La ventottesima moglie*, «il *pagne* è propriamente un rettangolo di stoffa variopinta, alla base dell'abbigliamento femminile subsahariano» (VM, 45). In merito alla ricorrenza e conseguente traduzione dei termini *pagne* e *boubou* in alcune edizioni italiane di testi di autori e autrici originari dell'Africa sub-sahariana, rimando a Chiara Elefante, «*Pagne e boubou* in alcune traduzioni italiane di romanzi contemporanei dell'Africa sub-sahariana tra testo e peritesto», in Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini e Francesca Paraboschi (dir.), «*La grâce de montrer son âme dans le vêtement*». *Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in Onore di Liana Nissim*, t. III, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 207-218.

<sup>828</sup> «*sé-come-l'Altro*». Hall, «The After-life of Frantz Fanon», *art. cit.*, p. 17. Corsivi di Hall.

<sup>829</sup> «Mi ridicolizzavo in un tentativo di rinascita».

<sup>830</sup> «Era l'epoca in cui l'Occidente si esotizzava».

<sup>831</sup> «Dall'esposizione coloniale, l'Africa, per imporsi, aveva iniziato a esibire le natiche e la pelle in giro per il mondo». L'Esposizione coloniale internazionale si tenne a Paris dal 6 maggio al 15 novembre 1931 con l'obiettivo di mostrare al popolo francese i possedimenti, i prodotti e le risorse frutto della colonizzazione anche per mezzo di quelli che divennero tristemente noti come gli «zoo umani», vera e propria «*exhibition de ces "corps-autres" pour un immense public*» («esibizione di quei «corpi-altri» per un immenso pubblico»). Pascal Blanchard, *Regard sur l'affiche: des zoos humains aux expositions coloniales*, «Corps», n° 4, 2008, p. 111.). Sulla delicata questione degli «zoo umani», rimando inoltre a Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo, Sandrine Lemaire (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004. La spinosa questione in merito al processo di colonizzazione e la sua proiezione ne *Le baobab fou* verrà approfondita nel prossimo paragrafo.

<sup>832</sup> «mito dell'ipersessualità dell'uomo nero».

<sup>833</sup> «potenza sessuale allucinante». Tr. it. di Silvia Chiletta. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, *op. cit.*, p. 154; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, *op. cit.*, p. 148.

ironise sur le mythe séculaire du Nègre Grand Baiseur et sur l'appétit sexuel démesuré du Noir aux yeux des Blanches. [...] C'est un roman de dénonciation de la société blanche et des préjugés dont les Noirs sont victimes, préjugés que l'auteur exagère, non sans cynisme, comme celui du Noir sex-symbol, ou encore celui qui veut que toute Blanche qui se respecte rêve de connaître une aventure avec un Noir.<sup>834</sup>

Se, per Angela Davis, la genesi di questo archetipo razzista affonda le sue radici nella volontà del colonizzatore europeo di impedire, anche in seguito all'abolizione della schiavitù, l'effettiva emancipazione del colonizzato<sup>835</sup>, l'autrice-narratrice de *Le baobab fou*, che ha plasmato il suo corpo per assecondare il desiderio dell'uomo bianco, vive la sua esperienza in Europa nutrendosi del veleno di questi stereotipi, che la spingeranno addirittura a prostituirsi: «Tu plais aux hommes, Ken, tu es une Noire, tu peux te faire une fortune»<sup>836</sup> (*BF*, 148), le viene languidamente suggerito. Ancora una volta, «c'est toujours à une autre instance que Ken attribue la responsabilité de sa vie de prostituée»<sup>837</sup>; il carattere apparentemente troppo debole e influenzabile della ragazza si lascia ancora una volta facilmente sedurre dall'illusione di essere finalmente accettata e amata, per poi ricavarne inevitabilmente l'ennesima e bruciante sconfitta: «J'étais désirée, je plaisais, la prostitution m'offrait l'instant d'une attention, une reconnaissance autre que celle qui m'identifiait dans le quotidien à ce que je ne voulais pas être. Prostituée au Blanc, je manquais une des faces de l'ambiguïté»<sup>838</sup> (*BF*, 151).

La giovane donna si ritrova così, quasi senza accorgersene, nella stanza di hotel di un ricco uomo d'affari, rapito dalla sua bellezza esotica, ma l'esperienza di quel corpo estraneo proteso verso di lei è descritto come disgustoso e rivoltante, tanto da essere percepito come un vero incubo ai limiti del reale:

L'homme n'arrêtait pas de me sourire, de me parler, et il avait commencé à me palper. Et si c'était le diable? [...] Palper ce corps, cette peau, cette couleur. J'avais envie de hurler. Ces mains rugueuses, nerveuses, parfois douces, froides à vous donner des frissons et puis qui soudain réchauffaient. [...]

Il me déshabilla, en fit autant pour lui et je dus me détourner en faisant semblant de regarder tout autour de moi, dans cette chambre si luxueuse. Je le vis chercher mon regard en s'approchant de moi. Il déposa un baiser sur mes lèvres et je crus [...] que tout ceci durerait pour la vie, car la

---

<sup>834</sup> «ironizza sul mito secolare del Negro Grande Scopatore e sull'appetito sessuale smisurato del Nero agli occhi delle Bianche. [...] È un romanzo di denuncia della società bianca e dei pregiudizi di cui i Neri sono vittime, pregiudizi che l'autore esagera, non senza cinismo, come quello del Nero sex-symbol, o ancora quello che vuole che ogni Bianca che si rispetti sogni di avere un'avventura con un Nero». Aurélien Boivin, Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer ou une dénonciation du racisme à travers la baise, "Québec français", n° 131, 2003, pp. 96-97.

<sup>835</sup> Cf. Angela Davis, *Donne, razza e classe*, tr. it. Marie Moïse e Alberto Prunetti, Roma, Alegre, 2018, p. 234.

<sup>836</sup> «Tu piaci agli uomini, Ken, tu sei una Nera, puoi farti una fortuna». Corsivi di Bugul.

<sup>837</sup> «è sempre a un'altra istanza che Ken attribuisce la responsabilità della sua vita da prostituta». Fianco, *La chair linguistique des femmes*, art. cit., p. 199.

<sup>838</sup> «Ero desiderata, piacevo, la prostituzione mi offriva l'istante di un'attenzione, un riconoscimento diverso da quello con cui mi identificavo nel quotidiano e che corrispondeva a quello che non volevo essere. Prostituentomi ai Bianchi, mi sottraevo a uno dei volti dell'ambiguità».

conscience de ce moment-là était le rejet total de toute équation de la raison, du réel. Je me sentais comme sortie d'un gouffre qui n'était autre que mes réalités et celles de la vie.<sup>839</sup> (BF, 153-154)

Seppur incredula di essere stata in grado di concedersi a un viscido sconosciuto, Ken non sembra capace di evitare il ripetersi di situazioni simili, tant'è che, poco tempo dopo, si fa adulare da un altrettanto sgradevole corteggiatore: «“Je ne peux pas rester à vous regarder ainsi, je n'en peux plus; j'ai hâte de vous posséder”, disait en riant “l'ami”. Il me serrait le haut du bras avec désir»<sup>840</sup> (BF, 212). Il corpo sensuale della protagonista si ritrova nuovamente tra le grinfie deliranti di passione di un amante non desiderato, al quale tuttavia non sa dire di no, ormai prigioniero di un circolo vizioso apparentemente inarrestabile:

Je me déshabillai dans le même coin, afin d'offrir seul ce corps dont je n'avais plus aucune idée et qui émouvait tant ces Blancs qui ne m'acceptaient qu'à ces moments-là. Le corps était vibrant de vérité, le corps ignorait le problème de l'indefini qui se posait constamment à la conscience qui l'animait.

[...] Il était là devant moi, me regardant comme un objet inaccessible. Et ce corps noir, cette couleur qui prenait toute forme d'explosion de phénomènes aliénants, soutenus par des fantasmes non acceptés.<sup>841</sup> (BF, 213)

Impossibile non percepire, anche in questo passaggio, l'eco del potente saggio fanoniano *Peau noire, masques blancs*, giacché «Ken Bugul is in some respect reminiscent of Mayotte Capécia and would certainly have been an interesting case study for Frantz Fanon»<sup>842</sup>: come sottolinea lo psichiatra martinichese riprendendo la psicanalista Anne Freud<sup>843</sup>, «[c]hez le nègre, il y a une exacerbation affective, une rage de se sentir petit, une incapacité à toute communion humaine qui le

---

<sup>839</sup> «L'uomo non smetteva di sorridermi, di parlarmi, e aveva cominciato a palparmi. E se fosse stato il diavolo? [...] Palpare quel corpo, quella pelle, quel colore. Avevo voglia di urlare. Quelle mani rugose, nervose, talvolta dolci, fredde da dare i brividi e poi improvvisamente calde. [...] / Mi spogliò, fece lo stesso per lui e dovetti voltarmi fingendo di guardare tutt'intorno a me, in quella stanza così lussuosa. Lo vidi cercare il mio sguardo avvicinandosi a me. Depose un bacio sulle mie labbra e credetti [...] che tutto questo sarebbe durato tutta la vita, poiché la coscienza di quel momento era il rifiuto totale di qualsiasi equazione della ragione, del reale. Mi sentivo come uscita da un baratro che non era altro che la mia realtà, la realtà della mia vita.»

<sup>840</sup> «“Non posso restare a guardarla così, non ne posso più; non vedo l'ora di possederla”, diceva ridendo “l'amico”. Mi stringeva la parte alta del braccio con desiderio».

<sup>841</sup> «Mi spogliai nello stesso angolo, in modo da offrire solo quel corpo di cui non avevo più nessuna opinione e che emozionava così tanto quei Bianchi che non mi accettavano che in quei momenti. Il corpo vibrava di verità, il corpo ignorava il problema dell'indefinito che si poneva costantemente la coscienza che lo animava. / [...] Era là, davanti a me, mi guardava come un oggetto inaccessible. E quel corpo nero, quel colore che assumeva ogni forma di esplosione di fenomeni alienanti, sostenuti da fantasmi non accettati.»

<sup>842</sup> «Ken Bugul ricorda per certi aspetti Mayotte Capécia e sarebbe stata senza dubbio un interessante caso di studio per Frantz Fanon». Abiéto Coli, *Autobiography or Autojustification.*, art. cit., p. 62. Fanon, nel suo saggio, assume il romanzo autobiografico *Je suis Martiniquaise* (1948) di Mayotte Capécia a guisa di esempio per dimostrare la controversa e nociva attrazione della donna nera per l'uomo bianco come conseguenza del colonialismo, definendolo «un ouvrage au rabais, prônant un comportement malsain» («un'opera al ribasso, che incita a un comportamento malsano»). Tr. it. di Silvia Chiletto. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 40; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, op. cit., p. 54).

<sup>843</sup> In particolar modo il suo testo *L'io e i meccanismi di difesa*, tr. it. Laura Zeller Tolentino, Firenze, Martinelli, 1968.

confinent dans une insularité intolérable»<sup>844</sup>, che, nel caso specifico di Bugul, la spingono fino alla sperimentazione della prostituzione. Nell'introduzione al capitolo dedicato a "L'homme de couleur et la Blanche" ("L'uomo di colore e la Bianca"), Fanon riflette infatti sulla corrispondenza tra la relazione erotica interrazziale ricercata dall'uomo nero e il suo esplicito desiderio di bianchezza, ovvero di sentirsi accettato in seno alla società "bianca":

De la partie la plus noire de mon âme, à travers la zone hachurée me monte ce désir d'être tout à coup *blanc*. Je ne veux pas être reconnu comme *Noir*, mais comme *Blanc*. Or – et c'est là une reconnaissance que Hegel n'a pas décrite – qui peut le faire, sinon la Blanche? En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. On m'aime comme un Blanc. Je suis un Blanc. Son amour m'ouvre l'illustre couloir qui mène à la prégnance totale... J'épouse la culture blanche, la beauté blanche, la blancheur blanche. Dans ces seins blancs que mes mains ubiquitaires caressent, c'est la civilisation et la dignité blanches que je fais miennes.<sup>845</sup>

Questa dinamica di alienazione al contempo corporea e identitaria viene descritta, seppur ovviamente da una prospettiva femminile, anche da Bugul, la quale, ne *Le baobab fou*, nel momento in cui decide di prostituirsi e di concedere il suo corpo nero a un uomo bianco, dichiara: «je ne voulais rien d'autre que d'être avec un Blanc, [...] je cherchais à être reconnue, [...] je voulais me faire accepter»<sup>846</sup> (*BF*, 152).

Nella vita reale come nella scrittura, il corpo buguliano viene quindi ridotto, attraverso il sesso, a uno sciagurato e mero strumento per tentare – sempre inutilmente – di restituire alla sua identità frammentata e ferita un'integrità psicologica ed emotiva apparentemente impraticabile, sino a sfociare ancor più tragicamente, come verrà mostrato nel capitolo seguente, dedicato a *Cendres et braises*, nell'esperienza traumatica della violenza di genere e nell'annichilimento assoluto tanto del corpo quanto dell'amore.

---

<sup>844</sup> «Nel negro c'è un'esacerbazione affettiva, una rabbia di sentirsi piccolo, un'incapacità alla comunione umana che lo confinano a un isolamento intollerabile». Tr. it. di Silvia Chiletta. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 48; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, op. cit., p. 60.

<sup>845</sup> «Dalla parte più nera della mia anima, attraverso la zona d'ombra, risale questo desiderio di essere improvvisamente *bianco*. Non voglio essere riconosciuto come *Nero*, bensì come *Bianco*. Ora – ed è questo un riconoscimento non descritto da Hegel – chi potrebbe fare ciò se non la Bianca? Amandomi ella mi prova che sono degno di un amore bianco. Mi si ama come un Bianco. Sono un Bianco. Il suo amore mi apre l'insigne corridoio che conduce alla gravidanza totale... Sposo la cultura bianca, la bellezza bianca, la bianchezza bianca... In questi seni bianchi che le mie mani ubiquitarie accarezzano, faccio mie le civiltà e la dignità bianche». Tr. it. di Silvia Chiletta. *Ivi*, p. 61; ed. it. *Ivi*, p. 71.

<sup>846</sup> «non volevo nient'altro che stare con un Bianco, [...] cercavo di essere apprezzata, [...] volevo farmi accettare».

### 3. *Cendres et braises*

#### Presentazione generale dell'opera

Il secondo romanzo di Ken Bugul, intitolato *Cendres et braises* e pubblicato nel 1994 da L'Harmattan all'interno della sua collezione "Encres noires", che, come specificato sul sito web della casa editrice, è una collana interamente «consacrée à la publication d'œuvres littéraires (romans et nouvelles) d'auteurs africains vivant sur le continent ou issus de la diaspora»<sup>847</sup>, è un libro di ardua lettura. Non di certo per una questione linguistica o di forma, giacché il testo, suddiviso in dieci capitoli, è redatto in un francese relativamente semplice, scorrevole, schietto, diretto, talvolta arricchito dall'irruzione di qualche sporadico termine in wolof. La difficoltà riscontrata nella lettura è provocata, al contrario, dai contenuti narrati: assumendo, come già era avvenuto ne *Le baobab fou*, la posizione di narratrice autodiegetica, l'autrice continua infatti la sua dolorosa autobiografia, interrotta alla fine dell'opera precedente nel momento in cui, in seguito al suo disastroso e deludente soggiorno in Belgio, decide di fare ritorno in Senegal. In *Cendres et braises*, che in italiano possiamo facilmente tradurre come "Ceneri e braci", Bugul ricorre a un'ampia analessi per raccontare l'incubo vissuto per cinque lunghi anni a Parigi, dove la scrittrice diventa succube e vittima di «une relation destructrice et pathologique»<sup>848</sup> con Y., un uomo possessivo e violento del quale non svelerà mai il nome per intero; l'opera anticipa al contempo il suo incontro salvifico, sfociato poi nel matrimonio, con un marabutto, sottotesto che rappresenterà il nucleo narrativo principale di *Riwan ou le chemin de sable* e chiuderà dunque il trittico autobiografico.

L'*incipit* del romanzo fionda la lettrice e il lettore *in medias res*, cominciando la narrazione dalla fine, ovvero dal ritorno di Mariètou-Marie – alter ego di Ken Bugul<sup>849</sup> – nel suo villaggio in Senegal dopo l'incubo vissuto in Francia, che racconterà, in un lungo *flash-back*, a partire dal terzo capitolo. È inoltre interessante notare come, in realtà, l'autrice ricorra all'espedito narrativo del

---

<sup>847</sup> «dedicata alla pubblicazione di opere letterarie (romanzi e racconti) di autori africani che vivono nel continente o sono reduci della diaspora». Come si legge sul sito web della casa editrice. Online, url: <https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=collection&no=115> (consultato il 30 ottobre 2020).

<sup>848</sup> «una relazione distruttiva e patologica». Anna Swoboda, *La peur, l'angoisse et la violence domestique dans Cendres et braises de Ken Bugul*, "Romanica Silesiana", t. I, n° 11, 2016, p. 255.

<sup>849</sup> Mariètou è il nome anagrafico di Ken Bugul, mentre, come mi ha chiarito la stessa Bugul, «[d]ans *Cendres et braises*, c'est Y. qui m'appelle Marie au lieu de Mariètou. Marie est aussi un diminutif de Mariètou au Sénégal. L'utilisation de Marie dans *Cendres et braises* indique une adaptation à la française du prénom par Y. qui veut qu'elle soit "francisée" en quelque sorte, dans le rapport de possessivité qu'il entretient avec elle» («[i]n *Cendres et braises*, è Y. che mi chiama Marie invece di Mariètou. Marie è anche un diminutivo di Mariètou in Senegal. L'utilizzo di Marie in *Cendres et braises* indica un adattamento alla francese del nome da parte di Y., il quale vuole che lei sia in qualche modo "francesizzata" nel rapporto di possessività che intrattiene con lei») (mail del 6 febbraio 2021). Questa dichiarazione conferma inoltre la natura fortemente autobiografica del testo. D'ora in avanti, per riferirmi alla protagonista del romanzo, impiegherò dunque entrambi i nomi – Mariètou e/o Marie – a seconda del contesto.



metaracconto: la sua storia viene in effetti, almeno inizialmente, raccontata come confidenza al personaggio di Anta Sèye, una sua amica:

Anta Sèye s’installa sur la natte les genoux repliés devant elle. [...]

“Hé! toi, vraiment tu es perdue, hé! tu es restée trop longtemps, tout le monde pensait que tu n’allais plus revenir.”

“Maintenant Anta Sèye, c’est à toi que je parle, écoute moi [*sic*], je vais tout te raconter.”

[...]

Alors je commençais l’histoire.

Je ne savais plus si je la racontais à Anta Sèye qui était peut-être partie ou à moi-même ou à un auditeur invisible ou à l’environnement ou aux objets.<sup>850</sup> (CB, 40-41)

Per quanto riguarda il titolo, esso sembra sottolineare la posizione intermedia dell’opera all’interno della trilogia – dopo *Le baobab fou* e prima di *Riwan ou le chemin de sable*: le ceneri da cui rinascere dopo le terribili peripezie vissute a Bruxelles da una parte, la brace che simbolizza la resilienza dell’autrice, pronta a infiammarsi nuovamente di vita in seguito all’incubo consumatosi in Francia, dall’altra. Il fuoco, d’altronde, è un elemento vitale per l’essere umano, oltre a essere associato da Bugul alla figura materna, protettrice e custode del focolare domestico, nonché figura fondante del suo prisma creativo: «La Mère allumait toujours un feu. / Il n’était jamais éteint chez nous. / La Mère pouvait conserver l’une des énergies les plus condensées dans des grands pots de terre cuite remplis de cendre. C’était sous la cendre qu’elle conserva l’élément feu»<sup>851</sup> (CB, 36). Il ruolo centrale rivestito dalla madre è peraltro suggerito da altri elementi paratestuali: se, nella quarta di copertina, viene sottolineato che «[l]a Mère toujours est présente»<sup>852</sup>, proprio a lei l’autrice ha deciso di dedicare il romanzo<sup>853</sup>, dove viene inoltre connotata unicamente con parole gentili che sfiorano l’adulazione, quasi dimentica di quella mamma eternamente assente dipinta rabbiosamente nel testo precedente. D’altro canto, alla madre e al delicato legame filiale è riservato, come ne *Le baobab fou*, ampio spazio: il corpo materno si conferma infatti come *leitmotiv* privilegiato del romanzo, sebbene stavolta venga descritto, in modo del tutto opposto alla prima opera, come bello, buono, salvifico, protettivo e sempre prodigo di amore, dolce e confortevole rifugio pronto ad accogliere e guarire il corpo lacerato della figlia dai suoi burrascosi e deludenti trascorsi.

La tematica della corporeità femminile, tuttavia, non si esaurisce con i continui riferimenti alla genitrice, ma viene invece esplorata riprendendo il *fil rouge* – inesauribile nella scrittura

---

<sup>850</sup> «Anta Sèye si sistemò sulla stuoia, le ginocchia piegate davanti a lei. [...] / “Ehi, tu, sei veramente smarrita, eh! Sei rimasta via troppo a lungo, tutti pensavano che non saresti tornata.” / “Adesso, Anta Sèye, è a te che parlo, ascoltami, ti racconterò tutto.” / [...] / Così cominciai la storia. / Non sapevo più se la raccontavo ad Anta Sèye, che forse se n’era andata, o a me stessa, o a un ascoltatore invisibile, o all’ambiente circostante, o agli oggetti.»

<sup>851</sup> «La Madre accendeva sempre un fuoco. / Non era mai spento da noi. / La Madre poteva conservare una delle energie più condensate in grandi vasi di terracotta riempiti di cenere. Era sotto la cenere che conservava l’elemento fuoco».

<sup>852</sup> «La Madre è sempre presente».

<sup>853</sup> La dedica recita infatti: «À ma mère Aissatou Abba Diop» («A mia madre Aissatou Abba Diop») (CB, 4).

buguliana – della ricerca identitaria, già ampiamente affrontato nel primo capitolo della trilogia, esplorandolo però da una nuova prospettiva. Stavolta la scrittrice racconta infatti con dolore gli abusi che lei stessa ha subito tra le mura domestiche, mettendo in primo piano il suo corpo indifeso di «femme noire, [d’]une étrangère, plus fragile encore»<sup>854</sup> (CB, 143), maltrattato e seviziato sino a sfiorare suicidio e femminicidio: la narrazione del corpo spezzato assume dunque, in questo caso, la valenza di una vera e propria rivendicazione femminista, diventando un potente simbolo di lotta contro la purtroppo tanto attuale problematica della violenza di genere.

### **Ritorno alla madre e alla matria**

La prima, evidente riflessione che scaturisce in merito alla rappresentazione della figura materna in *Cendres et braises* è senz’altro che essa appare diametralmente opposta a quella proposta ne *Le baobab fou*: se, nella sua prima opera, Bugul ci consegna un’autobiografia tanto schietta quanto cruda, dove attribuisce la responsabilità del triste circolo vizioso di sventurati eventi del quale è vittima durante il suo soggiorno in Belgio proprio a «[s]a mère, la coupable»<sup>855</sup> (BF, 137), accusandola con rabbia e frustrazione di non averle dato l’amore e la cura di cui avrebbe avuto bisogno, il tono cambia radicalmente nel *sequel* del romanzo, in cui non solo la genitrice viene liberata da ogni colpa, ma è addirittura elogiata in ogni suo aspetto. Torna inoltre nuovamente l’idea del corpo materno come luogo, rifugio e nido sicuro, in un accostamento sempre più evidente tra la madre e la matria.

### **Ode alla «Mère, la créature la plus extraordinaire»<sup>856</sup>**

Uno dei principali indizi in merito alla rivalutazione del ruolo materno da parte della narratrice di *Cendres et braises* è suggerito dalla lettera maiuscola dell’appellativo *Mère*, come se si trattasse di un’autorità importante o, addirittura, di un personaggio dal profilo mistico, sebbene, perfettamente in linea con *Le baobab fou*, la figlia non si riferisca mai a lei utilizzando il possessivo *ma*, cioè “mia”, bensì preferisca utilizzare l’articolo determinativo *la*, forse come segno di rispetto in una società – quella senegalese – dove resistono alcune usanze del retaggio matriarcale<sup>857</sup>.

La figura materna è idealizzata in ogni suo dettaglio, a partire dal suo aspetto fisico, che, malgrado l’età ormai avanzata e i primi acciacchi della vecchiaia, appare ancora bello e infaticabile; la protagonista si stupisce della sua energia inesauribile e la descrive come eternamente in movimento: «La Mère allait et venait, ne restait pas en place. Elle soulevait une chose, la posait

---

<sup>854</sup> «donna nera, [di] una straniera, più fragile ancora».

<sup>855</sup> «[su]a madre, la colpevole».

<sup>856</sup> «Madre, la più straordinaria delle creature» (CB, 7).

<sup>857</sup> Cf. Tarikhu Farrar, *The Queenmother, Matriarchy, and the Question of Female Political Authority in Precolonial West African Monarchy*, “Journal of Black Studies”, vol. 27, n° 5, 1997, pp. 579-597.

ailleurs, arrangeait son mouchoir de tête, s'essuyait le visage d'un pan de sa camisole»<sup>858</sup> (CB, 30). Indaffarata nei suoi mille impegni domestici, la donna sembra quasi avvolta da un'aura di surreale vitalità e i suoi gesti meccanici e ordinati si impregnano di un'atmosfera mistica, ai confini con la sacralità:

Je m'arrêtai net: là, devant moi, au milieu de la cour, à côté d'une case, à l'ombre des choses, la Mère, les jambes allongées, penchée sur un ouvrage d'une blancheur éclatante. Je tenais toujours d'une main mon baluchon, de l'autre, les œufs. La cour était silencieuse. La Mère continuait à s'appliquer à son ouvrage; sur un petit fourneau malgache, à côté d'elle, fumait une bassine. Elle faisait du batik.<sup>859</sup> (CB, 28-29)

Il corpo della madre è dunque, innanzitutto, un corpo amato e ammirato dagli occhi meravigliati della figlia, che ne analizza con cura ogni straordinario particolare:

Les pieds de la Mère. Ils étaient uniques; des pieds moyens, plutôt longs. Elle marchait en arquant un peu les plantes. Sa cheville était d'une finesse. En ce début de saison sèche, elle avait les pieds un peu craquelés. Elle marchait pieds nus la plupart du temps. [...]  
La Mère avait un physique rythmique. La Mère était rythme même.<sup>860</sup> (CB, 10)

Così, gli interrogativi strazianti e martellanti «Oh mère! pourquoi partais-tu?»<sup>861</sup> (BF, 98) e «Pourquoi la mère était-elle partie?»<sup>862</sup> (BF, 178, 214), ripetuti senza sosta ne *Le baobab fou*, in *Cendres et braises* vengono sostituiti definitivamente da un rimorso diametralmente opposto che nasconde, in realtà, i suoi sopiti sensi di colpa: «Pourquoi n'étais-je pas restée avec la Mère?»<sup>863</sup> (CB, 13). Oltre ai rimpianti in merito alla sua vita personale e alla sua scelta di vivere per diversi anni in Europa, infatti, Mariétou si rende ora conto di aver trascurato a sua volta la genitrice, ormai anziana e bisognosa di attenzioni, sebbene la donna non solo non voglia ammettere di essersi indebolita con

---

<sup>858</sup> «La Madre andava e veniva, non stava mai ferma. Sollevava una cosa, la posava da un'altra parte, sistemava il suo foulard sulla testa, si asciugava il volto con un lembo della sua canotta».

<sup>859</sup> «Mi fermai di colpo: laggiù, davanti a me, in mezzo al cortile, accanto a una capanna, la Madre, le gambe allungate, piegata su qualcosa di un candore eclatante. / Tenevo ancora con una mano il mio fagotto, con l'altra le uova. / Il cortile era silenzioso. La Madre continuava a cimentarsi nel suo lavoro; su di un piccolo fornello malgascio, accanto a lei, una bacinella fumante. Faceva il batik.»

<sup>860</sup> «I piedi della Madre. Erano unici; dei piedi di medie dimensioni, piuttosto lunghi. Camminava inarcando un poco le piante. / La sua caviglia era di una finezza particolare. / In quell'inizio di stagione secca, aveva i piedi un po' screpolati. / Camminava a piedi nudi la maggior parte del tempo. / [...] / La Madre aveva un fisico ritmico. La Madre stessa era ritmo.»

<sup>861</sup> «Oh, madre! Perché stavi partendo?».

<sup>862</sup> «Perché la madre era partita?».

<sup>863</sup> «Perché non ero rimasta con la Madre?».

il normale trascorrere degli anni, ma, quasi fosse una sorta di divinità, in certi momenti sembra immune ai segni del tempo:

Quel âge devait-elle avoir maintenant?

La voir ainsi me rapprochait encore plus d'elle. Cette impression que la Mère était un symbole, faisait que je ne la situais pas dans le temps. Je ne la considérais pas comme un être temporel.

La Mère ne pouvait pas avoir d'âge.

La Mère, elle était la Mère. Rien d'autre.

Pourtant elle faisait ressentir l'âge, la vieillesse, le temporel par une crispation distincte dans l'effort. Elle ne voulait pas montrer qu'elle ne se sentait pas bien. Toujours Mère. Servir, donner.<sup>864</sup> (CB, 13)

Un corpo, certo, piegato anch'esso ai limiti della sua finitezza di essere mortale, ma che trova nella dimensione della maternità lo slancio verso l'infinito, la sua proiezione illimitata nel codice genetico delle future generazioni; un'eccezionalità che l'autrice sottolinea con insistenza soprattutto nei primi capitoli, dove, sulla scorta dello stile già adottato ne *Le baobab fou*, si intravedono le tracce di una scrittura musicale dall'andamento lirico e ricca di esclamazioni enfatiche, incursione di una «voce spezzata»<sup>865</sup> per mezzo di un verso che contamina, a livello narrativo e visivo, la fluidità e densità della prosa, dando forma a un vero e proprio canto di elogio per questa madre fuori dal comune: «Ah, la Mère, la créature la plus extraordinaire, le sentiment, le sang, la source!»<sup>866</sup> (CB, 7); «Mais la Mère était si généreuse et si disponible [...]. Ah! La Mère, elle acceptait tout»<sup>867</sup> (CB, 9); «La Mère. La créature indissociable. / Le sentiment de la culture. / [...] [C]et être auquel j'avais le plus pensé au monde»<sup>868</sup> (CB, 14). Non c'è dunque da stupirsi che, quando la protagonista, in seguito alle continue molestie del compagno violento e in preda alla disperazione più totale, tenterà l'estremo gesto del suicidio, il suo ultimo pensiero andrà proprio alla sua mamma: «J'avais ouvert le gaz, ayant fermé toutes les issues et avalé tous les comprimés en couleur au chevet du lit du côté de Y. / Et j'avais pensé à la Mère. / “Sa fille s'est suicidée à l'étranger”, entendrait-elle»<sup>869</sup> (CB, 134).

---

<sup>864</sup> «Quanti anni doveva avere adesso? / Vederla così mi avvicinava ancora di più a lei. Quell'impressione che la Madre fosse un simbolo faceva sì che non la situassi nel tempo. Non la consideravo come un essere temporale. / La Madre non poteva avere un'età. / La Madre, lei era la Madre. Nient'altro. // Tuttavia, faceva trasparire l'età, la vecchiaia, il tempo attraverso una contrazione distinta nel momento dello sforzo. Non voleva mostrare che non si sentiva bene. Sempre Madre. Servire, donare.»

<sup>865</sup> Cf. Scotto, *La voce spezzata*, op. cit.

<sup>866</sup> «Ah, la Madre, la più straordinaria delle creature, il sentimento, il sangue, la fonte!».

<sup>867</sup> «Ma la Madre era così generosa e disponibile [...]. Ah! La Madre, lei accettava tutto».

<sup>868</sup> «La Madre. La creatura inseparabile. / Il sentimento della cultura. / [...] [Q]uell'essere a cui avevo pensato di più al mondo».

<sup>869</sup> «Aprii il gas, dopo aver chiuso ogni via di uscita e aver ingoiato le pastiglie colorate accanto al lato di letto di Y. / E pensai alla Madre. / “Sua figlia si è suicidata all'estero”, le avrebbero detto».

### **Tra matria, locus amoenus e dynostie**

Mentre Ken, nel primo romanzo della trilogia, vive la scissione interiore di desiderare e al contempo rinnegare la madre, Mariétou-Marie, in *Cendres et braises*, racconta il loro distacco e la loro successiva riconciliazione, sovrapponendo al corpo materno la geografia del suo villaggio di origine.

Ritorna dunque, più forte che mai, la potente corrispondenza tra madre e matria: il Senegal, che ora viene descritto come un vero e proprio *locus amoenus*, è infatti, per Ken Bugul, una terra-donna. Se, come spiega Nathalie Carré nella quarta di copertina de *Le baobab fou*, la sua prima opera «permet aussi de redécouvrir la beauté d’une écriture réussissant l’équilibre précaire entre témoignage “choc” et transparence lumineuse des paysages d’enfance»<sup>870</sup>, la seconda eleva l’Africa a vero e proprio paradiso naturale e sociale, che, attraverso il contatto diretto con gli elementi della natura, permette alla protagonista di superare il male – fisico e psicologico – vissuto in Occidente. La funzione curativa e terapeutica affidata alla propria terra natale emerge in maniera evidente in questo passo, dove la pioggia che bagna il suolo africano assume una funzione purificatrice dai risvolti mistici:

Une brise fraîche remuait l’air.

Excitée je me ruais vers la chambre que j’occupais et qui, me disais-je, située à l’Est, recevrait les premières gouttes d’eau, mais soudain une rafale fit trembler les tôles.

Que de nostalgie, que de souvenirs, que de sensations.

Il fallait que je me lave avec cette eau de pluie: débarrasser mon corps de cette transpiration pendant les lourds instants de soupirs étouffés, pendant les longues ivresses sauvages.

Le grondement du tonnerre annihila les angoisses enfouies. L’éclair fulgurant balaya la cécité tenace.

Ah, ces gouttes d’eau sur ma peau m’inspiraient, me purifiaient.

Mille gloires à Dieu, le Maître de l’univers!<sup>871</sup> (CB, 114)

Caldo, accogliente, protettivo come il ventre fecondo della madre, il villaggio nativo, così come l’antica casa di famiglia, pulsano della presenza e dell’energia materna in ogni loro angolo. «La pièce sentait la Mère»<sup>872</sup> (CB, 8), ci segnala subito la narratrice raccontando con commozione il suo ritorno in Africa, che segna la sua duplice riconciliazione con la madre e con la matria: «Chaleur. Lumière. Soleil. / J’étais revenue. / Revenir à la Mère, revenir aux origines[,] revenir aux sources des

---

<sup>870</sup> «permette anche di riscoprire la bellezza di una scrittura che coniuga l’equilibrio precario tra testimonianza “shock” e trasparenza luminosa dei paesaggi d’infanzia».

<sup>871</sup> «Una brezza fresca smuoveva l’aria. / Eccitata, mi diressi verso la mia stanza che, mi dissi, essendo situata a Est, avrebbe ricevuto le prime gocce d’acqua, ma all’improvviso una raffica fece tremare le lamie. / Che nostalgia, che ricordi, che sensazioni. / Bisognava che mi lavassi con l’acqua di quella pioggia: liberare il mio corpo di quella traspirazione accumulata durante i lunghi istanti di sospiri soffocati, durante i pesanti inverni di repressione, durante le lunghe ebbrezze selvage. / Il rombo del tuono annientò le angosce sepolte. Il fulmine sfolgorante spazzò via la cecità tenace. / Ah, quelle gocce sulla mia pelle mi ispiravano, mi purificavano. / Sia lodato Dio, il Signore dell’universo!».

<sup>872</sup> «La stanza aveva il profumo della Madre».

choses, revenir dans l'environnement, revenir au familial, revenir pour la confrontation»<sup>873</sup> (CB, 33). Un rimpatrio che è, in realtà, un “rinmatrio”, l'unica soluzione possibile a quel *dismatria* – geniale neologismo a sostituire “espatrio” – di cui parla Igiaba Scego nel suo omonimo racconto:

Il nostro incubo si chiamava *dismatria*. Qualcuno a volte ci correggeva e ci diceva: “In italiano si dice espatriare, espatrio, voi quindi siete degli espatriati”. Scuotevamo la testa, un sogghigno amaro e ripetevamo il *dismatria* appena pronunciato. Eravamo dei *dismatriati*, qualcuno aveva tagliato il cordone ombelicale che ci legava alla nostra *matria*, la Somalia.<sup>874</sup>

Una concezione di identità strettamente legata alla fisicità materna imprescindibile anche nella scrittura buguliana, di cui troviamo d'altronde numerosi ed espliciti indizi già ne *Le baobab fou*: «La mort du père confirmait les répercussions du départ de la mère, l'enfance non vécue, le rêve bafoué, l'école française dans laquelle je fouillais en vain, la nécessité de racines pareilles à toutes ces veines qui reliaient l'enfant à la mère, ce cordon ombilical sûrement important»<sup>875</sup> (BF, 116).

Tuttavia, per Mariètou non è affatto semplice incarnare la figura della figlia esule, «[r]uolo scomodo e forse innaturale per un personaggio femminile. Non essere né la casa, né il focolare, né il rifugio di alcuno, ma anzi profuga e rifugiata essa stessa alla ricerca di un nuovo “ubi consistam”»<sup>876</sup>, per giunta di ritorno in una società – quella del Senegal degli anni Settanta – dove tornare a casa senza lavoro né marito dopo anni di assenza trascorsi all'estero non è certo considerato un comportamento adeguato per una ragazza della sua età. «Dans le retour couvent la violence de l'abandon maternel et le ressentiment. [...] Le regard des autres leur fait payer, à elle et à sa mère, son absence et ses égarements»<sup>877</sup>, suggerisce a questo proposito Treiber, riferendosi ai pettegolezzi velenosi delle male lingue del villaggio di cui le due donne sono vittime:

La Mère ne posait pas de questions.  
Pourtant je sentais que j'étais au centre de toutes les conversations du village.  
“Ah! la fille de Aïda Bâ Diop partie depuis si longtemps...”  
“Oui, elle est arrivée.  
“Mais est-elle venue pour rester ici?  
“Elle n'est pas encore mariée? Elle devrait quand même, elle n'est plus jeune;  
“Elle ne travaille pas? Elle devrait quand même pour aider sa mère qui est si fatiguée;  
“Pourquoi ne fait-elle pas comme tout le monde?”

<sup>873</sup> «Calore. Luce. Sole. / Ero tornata. / Tornare alla Madre, tornare alle origini[,], tornare alla fonte delle cose, tornare all'ambiente, tornare al familiare, tornare per il confronto».

<sup>874</sup> Igiaba Scego, “«Dismatria»”, in Gabriella Kuruvilla, Ingy Mubiayi, Igiaba Scego e Laila Wadia, *Pecore nere. Racconti*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 7-8. Corsivi di Scego.

<sup>875</sup> «La morte del padre confermò le ripercussioni della partenza della madre, l'infanzia non vissuta, il sogno calpestato, la scuola francese nella quale cercavo rifugio invano, la necessità di radici uguali a quelle vene che legavano il bambino alla madre, quel cordone ombelicale sicuramente importante». Corsivi miei.

<sup>876</sup> Csillaghy, *Esule e migrante*, art. cit., p. 29.

<sup>877</sup> «Il ritorno cova la violenza dell'abbandono materno e il risentimento. [...] Lo sguardo degli altri fa pagare loro, a lei e alla madre, la sua assenza e i suoi smarrimenti». Treiber, *Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative*, art. cit., p. 51.

“Il paraît qu’elle n’est pas en bonne santé?  
“Une espèce de folie.”<sup>878</sup> (CB, 34)

Il «retour au pays natal»<sup>879</sup> non viene in effetti raccontato da Bugul come un momento di felice e serena riconciliazione con la terra d’origine: al contrario, l’autrice ne mette qui in evidenza ogni spinosa criticità, descrivendola come una tappa dolorosa benché necessaria della sua vita. Riprendendo e ampliando il campo di indagine affrontato dal recente studio di Irène Chassaing, la narrazione buguliana assume pertanto la forma di una vera e propria *dysnostie*:

Loin d’être un moment de joie et d’apaisement, il [le retour au pays natal] apparaît comme la source de conflits et de violences capables de mettre en jeu le projet social et l’unité de la communauté tout entière. C’est cette difficulté associée au retour que nous désignerons dans cet ouvrage par le terme de *dysnostie*. Néologisme composé des mots grecs *dys* (“difficulté”) et *nostos* (“retour”), la *dysnostie* peut être définie comme une *maladie du retour*, mais dans un sens bien différent de celui du terme *nostalgie*.<sup>880</sup>

All’origine di questo percorso disnostico vissuto all’interno della relazione tra madre e figlia e tra matria e *dismatriata*, sussiste quindi la ferita della separazione provocata dalla duplice partenza delle due donne narrata ne *Le baobab fou*, ferita che in *Cendres et braises* verrà sanata solo nel momento in cui la protagonista realizzerà di non poter più rinunciare né all’affetto materno né alla terra natale:

Ah Dieu! en face de celle qui m’avait mise au monde je me sentais comme une étrangère.

[...]

Je n’étais pas une orpheline. Cet être était en face de moi et j’avais envie de pleurer. Je savais que c’était de ma faute. Je n’arrivais pas à “m’adapter” à la Mère. Et je le devais, pour survivre, sinon j’étais perdue pour toujours.

La Mère avait toutes les attentions du monde à mon égard. Elle m’aimait en sensations, en suggestions, en silence.

---

<sup>878</sup> «La Madre non faceva domande. / Tuttavia, sentivo di essere al centro di tutte le conversazioni del villaggio. / “Ah! La figlia di Aïda Bâ Diop partita da tempo... / - Sì, è tornata. / - Ma è tornata per restare qui? / - Non è ancora sposata? Ad ogni modo, dovrebbe, non è più giovane; / - Non lavora? Ad ogni modo, dovrebbe, per aiutare sua madre, che è così stanca; / - Perché non fa come fanno tutti? / - Sembra che non sia in buona salute? / - Una specie di follia.”».

<sup>879</sup> Per riprendere il titolo della celeberrima opera del padre della *négritude*: Aimé Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, [1983] 2005; ed. it. *Idem, Diario di un ritorno al paese natale*, tr. it. Graziano Benelli, Milano, Jaca Book, 1978.

<sup>880</sup> «Lungi da essere un momento di gioia o di sollievo, [il ritorno al paese natale] appare come la fonte di conflitti e di violenze capaci di mettere in gioco il progetto sociale e l’unità dell’intera comunità. È questa difficoltà associata al ritorno che designiamo, in quest’opera, con il termine *dysnostie* [in italiano traducibile come *disnostia*. N.d.A.]. Neologismo composto dalle parole greche *dys* (“difficoltà”) e *nostos* (“ritorno”), la *disnostia* può essere definita come una *malattia del ritorno*, ma in un senso ben differente da quello del termine *nostalgia*.» Irène Chassaing, *Dysnostie. Le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2019, p. 2. Mi permetto inoltre di rimandare alla mia scheda di lettura in merito al saggio di Chassaing: Elena Ravera, [Recensione a Irène Chassaing, *Dysnostie. Le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*], “Ponti/Ponts”, n° 20, 2020, pp. 270-271.

J'étais en train de la découvrir.<sup>881</sup> (CB, 108-109)

Per il personaggio buguliano, il ritorno alla madre e alla matria include quindi uno spazio ben più ampio della «stanza tutta per sé»<sup>882</sup> proposta da Virginia Woolf, estendendosi lungo il perimetro invisibile e ideale dei chilometri percorsi durante il suo difficoltoso viaggio in Occidente. Mariètou, non senza difficoltà, comprende finalmente che, per ritrovare se stessa, deve innanzitutto riconciliarsi con la madre e superare «ce fossé immense»<sup>883</sup> (CB, 89) che le divide da ormai troppi anni: «J'avais des problèmes d'appartenance à résoudre d'abord. [...] Je cherchais la Mère partout. C'était elle qui me manquait»<sup>884</sup> (CB, 107). Ma, come verrà approfondito in *Riwan ou le chemin de sable*, terzo capitolo della trilogia, sarà la conoscenza e il matrimonio con il *Serigne* a sanare ogni conflitto e risolvere in via definitiva le numerose e importanti tensioni irrisolte accumulate lungo il tragitto, geografico ed esistenziale, dell'autrice-narratrice: «En arrivant au village, je ne pensais pas retrouver le Marabout, je pensais retrouver la Mère. Il me permit de la retrouver, de la découvrir, de l'aimer, de la reconnaître»<sup>885</sup> (CB, 113), racconta infatti la donna, anticipando fin d'ora il «miracolo dell'incontro»<sup>886</sup> che, una volta per tutte, le salverà la vita.

### **Corpo, identità, ipseità<sup>887</sup>**

Come ha esplicitato più volte la stessa Ken Bugul, la sua scrittura nasce da una vera e propria «*évacuation thérapeutique*»<sup>888</sup>: il suo trittico autobiografico può essere in effetti considerato, nella sua interezza, come un lungo e sofferto diario personale pronto ad accogliere e custodire i sogni, i

---

<sup>881</sup> «Ah, Dio! Dinnanzi a colei che mi aveva messa al mondo mi sentivo come un'estranea. / [...] / Non ero un'orfana. Quell'essere era davanti a me e io avevo voglia di piangere. Sapevo che era colpa mia. Non riesco ad "adattarmi" alla Madre. E dovevo farlo, per sopravvivere, altrimenti sarei stata perduta per sempre. / La Madre aveva tutte le attenzioni del mondo per me. Mi amava con le sue sensazioni, con le sue suggestioni, in silenzio. / Lo stavo scoprendo poco alla volta.»

<sup>882</sup> Cf. Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, tr. it. Livio Bacchi Wilcock e Juan Rodolfo Wilcock, Milano, Il Saggiatore, [1963] 1980.

<sup>883</sup> «quel fossato immenso».

<sup>884</sup> «Avevo innanzitutto dei problemi di appartenenza da risolvere. [...] Cercavo la Madre prima di tutto. Era lei che mi mancava».

<sup>885</sup> «Arrivando al villaggio, non pensavo di trovare il Marabout, pensavo di trovare la Madre. Lui mi permise di trovarla, di scoprirla, di amarla, di riconoscerla».

<sup>886</sup> Recalcati, *Mantieni il bacio*, op. cit., p. 25.

<sup>887</sup> Ricordo brevemente che, in ambito filosofico, il termine "ipseità", caro a intellettuali come Jung e Ricœur, indica il principio attraverso cui l'individuo afferma il suo *sé* rispetto a se stesso. Secondo Galimberti, «[o]ccorre non confondere l'*identità* con l'*ipseità*, l'*idem* con l'*ipse*, l'*Io* col *Sé*. Per sottile che sia, la traccia linguistica, che ancora conserva la memoria della grande differenza, va approfondita. La sua debolezza non deve trarci in inganno, perché sotto l'apparente sinonimia di due parole si cela la più grande delle differenze, quella tra l'uomo e Dio. [...] Nasce l'*Io* nella sua *identità* come differenza interna all'*ipseità* da cui si distingue, e ciò vuol dire che prima di un esodo dal mondo, l'e-sistenza è un esodo da sé [...]. Ma questa autonomia apre subito un conflitto tra ciò che l'*Io* è e ciò che non è, tra l'*Io* e l'*altro dall'Io*. [...] L'*esteriorità* è già dentro di noi, perciò la possiamo proiettare "fuori" sugli "altri".». Umberto Galimberti, *La terra senza il male: Jung, dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 171. Corsivi di Galimberti.

<sup>888</sup> «evacuazione terapeutica». Le Gros, *Ken Bugul: «Je suis une réalité dissidente»*, art. cit.



pensieri e i tormenti intimi e inascoltati di un corpo ferito all'eterna ricerca della propria identità di donna, africana e intellettuale.

Tuttavia, sebbene la trilogia, seguendo il normale ordine cronologico degli eventi così come i continui spostamenti geografici della narratrice tra Africa ed Europa, sia integralmente incentrata sulla fedele narrazione del difficile percorso identitario affrontato dalla scrittrice, è nel secondo capitolo, cioè in *Cendres et braises*, che troviamo al contempo il momento più basso e difficoltoso del suo percorso, corrispondente al più totale smarrimento, e l'inizio della sua guarigione esistenziale. Come sottolinea Treiber,

[c]e qui se joue dans cette crise c'est la permanence de son identité. Ses différents voyages ont constitué l'itinéraire qui l'a conduite à la perte d'elle-même. Ce qu'elle a perdu en chemin c'est la possibilité de se maintenir elle-même parmi les siens. C'est une des dimensions de l'identité que Paul Ricœur désigne dans *Soi-même comme un autre* sous le terme d'"ipséité". Il ne s'agit pas des traits de caractère dont la permanence définit la singularité d'un être, c'est-à-dire sa "mêmeté", mais plus profondément de la dynamique du maintien de soi comme personne.<sup>889</sup>

Sin dalle prime pagine de *Le baobab fou*, appare evidente come l'ipseità di Ken Bugul, nella sua duplice istanza di autrice e narratrice, sia in continuo mutamento, protesa verso il desiderio più naturale e anelato da ogni essere umano: l'amore, che troverà, riconciliando se stessa con la terra e le tradizioni natali, solo in *Riwan ou le chemin de sable*. Prima di recuperare la pace interiore ed esteriore grazie all'incontro col marabutto del suo villaggio – evento cruciale nella sua esistenza, che viene anticipato nel secondo romanzo e ampiamente approfondito nel terzo –, la donna vive però un rapporto estremamente complesso e doloroso con il proprio *io* e con il proprio *sé* e, di conseguenza, con il proprio corpo, arrivando al punto di essere addirittura incapace di riconoscersi, come vedremo nelle pagine a venire, nella sua immagine riflessa.

### **Quel dialogo interrotto con «mon autre moi-même»<sup>890</sup>**

Il pericoloso processo di straniamento cominciato da Ken ne *Le baobab fou*, che, a partire dal colore della pelle, si auto-percepisce radicalmente diversa dai suoi «ancêtres les Gaulois»<sup>891</sup> (*BF*, 107) e

---

<sup>889</sup> «Ciò che viene messo in gioco in questa crisi è la permanenza della sua identità. I suoi diversi viaggi hanno costituito l'itinerario che l'ha condotta alla perdita di se stessa. Ciò che ha perso lungo il cammino è la possibilità di mantenere se stessa tra la sua gente. È una dimensione dell'identità che Paul Ricœur designa in *Soi-même comme un autre* [in italiano *Sé come un altro*. N.d.A.] con il termine di "ipseità". Non si tratta di tratti di carattere la cui permanenza definisce la singolarità di un essere, cioè la sua "medesimezza", ma più profondamente della dinamica del mantenimento di sé come persona.». Treiber, *Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative*, art. cit., p. 51. Treiber cita Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990; ed. it. *Idem, Sé come un altro*, Daniela Iannotta (dir.), Milano, Jaca Book, 1993.

<sup>890</sup> «il mio altro *io*» (*CB*, 117).

<sup>891</sup> «antenati, i Galli».

dagli europei, trova dunque la sua esacerbazione più tragica e profonda nelle terribili vicende narrate in *Cendres et braises*.

Qui, l'alter-ego letterario della scrittrice perde completamente il possesso tanto del suo corpo, manipolato, violato e maltrattato da un uomo violento, quanto delle sue azioni. Mentre vive le sue giornate vuote, la donna si sente come sdoppiata, smarrita, priva di una reale identità, alienata allo stesso modo dell'Orlando furioso che scopre di aver perduto l'amore di Angelica e grida, rivolgendosi a se stesso alla terza persona singolare, quasi recitasse la sua stessa orazione funebre: «Non son, non sono io quel che paio in viso: / quel ch'era Orlando è morto ed è sotterra»<sup>892</sup>. Come ha puntualizzato l'autrice, lo stesso nome con cui viene indicata la protagonista è sintomatico di quel processo di spossessamento identitario del quale si ritrova gradatamente vittima: «[l]'utilisation de Marie dans *Cendres et braises* indique une adaptation à la française du prénom par Y. qui veut qu'elle soit "francisée" en quelque sorte, dans le rapport de possessivité qu'il entretient avec elle»<sup>893</sup>. Mariètou non è più Mariètou: ora si chiama Marie.

In *Cendres et braises* le tracce dello straniamento corporeo e identitario si ripresentano in diversi passi del testo, dove la protagonista, ormai priva della sua vera personalità e costretta a condurre una vita da succube a causa della paura paralizzante provata nei confronti del compagno possessivo e aggressivo, percepisce il suo corpo e la sua esistenza come occupati da un'estranea, un'impostora, un'antagonista, e, in modo analogo all'Orlando di Ariosto, arriva addirittura a rivolgersi a se stessa alla seconda persona singolare e a instaurare un dialogo alienante con quello che arriverà a definire «mon autre moi-même»<sup>894</sup> (CB, 117):

Alors s'entama un dialogue avec *cet autre moi* depuis la rupture.

Rupture?

Non, ce n'était pas une rupture.

Comment pouvais-je rompre avec *toi*? Je porte *ton* nom et *ton* prénom, je porte *tes* origines et *tes* sources, je sens *ton* sang, *ton* propre sang dans mes veines, j'ai la couleur de *ta* peau.

[...]

Mais pourquoi es-tu partie si brusquement et pour si longtemps?<sup>895</sup> (CB, 38)

---

<sup>892</sup> Trattasi dei primi due versi della stanza 128 del capitolo XXIII, dove Orlando, in seguito al racconto di un pastore, viene a conoscenza dell'amore tra Angelica e Medoro e impazzisce. Italo Calvino ha raccontato magistralmente la disperazione dell'eroe cinquecentesco, parafrasando la sua scissione interiore e il drastico spossessamento tra il suo corpo e il suo senno: «Soffrì tanto che si disse: "Questo non posso più essere io perché Orlando è morto, ucciso da Angelica. Io sono il fantasma di me stesso che non potrà più trovare pace"». Italo Calvino, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, [1970] 2012, p. 54.

<sup>893</sup> «L'utilizzo di Marie in *Cendres et braises* indica un adattamento alla francese del nome da parte di Y., il quale vuole che lei sia in qualche modo "francesizzata" nel rapporto di possessività che intrattiene con lei». Mail del 6 febbraio 2021.

<sup>894</sup> «il mio altro io». Corsivo mio.

<sup>895</sup> «Quindi iniziò un dialogo con *quell'altra me* dopo la rottura. / Rottura? / No, non era una rottura. / Come potevo rompere con *te*? Porto il *tuo* cognome e il *tuo* nome, ho le *tue* origini e le *tue* radici, sento il *tuo* sangue, il *tuo* stesso sangue nelle mie vene, ho il colore della *tua* pelle. / [...] / Ma perché *tu* sei partita così all'improvviso e così a lungo?». Corsivi miei.

D'altronde, già nei primi due capitoli del romanzo, la ragazza si ritrova a subire il peso del giudizio degli abitanti del suo villaggio, impegnati a puntarle il dito contro e ad alimentare maldicenze e pettegolezzi su quella giovane partita per l'Occidente in cerca di fortuna e tornata senza un marito, senza un soldo e in preda a una profonda depressione; essi mettono in discussione anche la sua sanità mentale, domandandosi se sia «saine d'esprit»<sup>896</sup> (CB, 22) e descrivendola come in preda a «[u]ne espèce de folie»<sup>897</sup> (CB, 34): «[c]ette “espèce de folie” dont la charge la rumeur est à prendre au sérieux comme la traduction d'une véritable crise d'identité»<sup>898</sup>. La stessa Anta Sèye, la sua confidente, non esiterà a farle notare il suo evidente smarrimento, esclamando ingenuamente «Hé! toi, vraiment tu es perdue, hé!»<sup>899</sup> (CB, 40), frase involontariamente provocatoria che spingerà la narratrice a raccontarle tutta la sua dolorosa storia.

Il capitolo terzo si apre dunque con una profonda analepsi, che ripercorre brevemente gli eventi narrati ne *Le baobab fou*:

Dans les années soixante-dix, une enfant du pays, une jeune fille, que ses études avaient conduite à l'université, célibataire, pourtant en âge d'être mariée, issue d'une famille traditionnelle, se trouvait dans une situation spéciale.

Émancipée par elle-même ou par les circonstances, elle menait une vie où l'illusion de la liberté avait des relents amers. [...]

L'assimilation me laissait insatisfaite en réalité. J'étais remplie de toutes les formules, de toutes les perceptions de l'ailleurs. Ayant vécu dans cet ailleurs, de retour dans mon pays, je ne fréquentais que les gens qui avaient vécu là-bas eux aussi ou ceux qui en imitaient les façons, même sans y avoir jamais été.

[...]

Mais j'avais l'excuse d'avoir vécu autre chose ailleurs, j'avais l'excuse d'avoir été aliénée.<sup>900</sup> (CB, 43-45)

Interessante notare, in questo passo, come vi sia uno spontaneo e quasi automatico passaggio dalla terza alla prima persona singolare, un cambio di prospettiva nella narrazione che non solo sottolinea il carattere autobiografico del testo e il suo innegabile legame con *Le baobab fou*, ma enfatizza il processo di alienazione identitaria, ormai inesorabilmente in corso, della narratrice. Tornata in Senegal dopo le mille disavventure vissute in Belgio, la ragazza è ora in cerca di un

<sup>896</sup> «sana di mente».

<sup>897</sup> «una specie di follia».

<sup>898</sup> «Quella “specie di follia” di cui parlano i pettegolezzi è da considerare seriamente come la traduzione di una vera e propria crisi d'identità». Treiber, *Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative*, art. cit., p. 51.

<sup>899</sup> «Ehi, tu, sei veramente smarrita, eh!».

<sup>900</sup> «Negli anni Settanta, una bambina del villaggio, una ragazzina, che i suoi studi avevano condotto all'università, nubile, e tuttavia in età da matrimonio, cresciuta in una famiglia tradizionale, si trovava in una situazione speciale. / Emancipata da se stessa o dalle circostanze, viveva una vita dove l'illusione della libertà aveva dei risvolti amari. [...] / L'assimilazione, in realtà, mi lasciava insoddisfatta. Ero colma di tutte le formule, tutte le percezioni dell'altrove. Avendo vissuto in quell'altrove, di ritorno al mio Paese, non frequentavo altro che altra gente che aveva vissuto laggiù, o quelli che ne imitavano i modi, anche senza esserci mai stati. / [...] / Ma avevo la scusa di aver vissuto qualcos'altro altrove, avevo la scusa di essermi sentita alienata.».

equilibrio tra la sua nuova identità di donna emancipata e l'anelato desiderio di un amore che sappia restituire il suo posto nel mondo; così, quando incontra Y., l'affascinante uomo d'affari di Parigi, non oppone alcuna resistenza alla sua corte spietata, interpretando quella nuova esperienza romantica come la soluzione ottimale per ritrovare se stessa: «Tomber amoureuse, cela m'arrangeait. / Je n'arrivais pas à me trouver, à me déterminer»<sup>901</sup> (CB, 58).

### **L'annichilimento identitario**

A partire da quel momento, tuttavia, l'identità della donna viene completamente annullata dalla presenza violenta e totalizzante del suo nuovo amante, per il quale accetta anche di partire nuovamente per trasferirsi in Francia: in effetti, come spiega chiaramente Anna Swoboda, «la protagoniste est un individu qui désire la stabilité, l'amour et la sécurité, tout en étant angoissée face à l'abandon. Parce qu'elle ne peut chercher refuge auprès de personne, elle est très susceptible de devenir dépendante de son partenaire»<sup>902</sup>. La completa subordinazione a quello che ben presto si rivelerà essere il suo pericoloso aggressore si manifesta sin dall'inizio della loro relazione; la donna non tarda molto tempo a scoprire che il compagno è già sposato, ma, malgrado il peso schiacciante delle sue menzogne, non riesce a ribellarsi alla situazione e, anzi, diviene giorno dopo giorno una succube in eterna attesa: «Je passais toutes mes journées à attendre. Attendre un coup de téléphone, attendre un coup à la porte. Quand Y. apparaissait, c'était la délivrance»<sup>903</sup> (CB, 62).

La personalità della narratrice, così come le sua stessa esistenza, sbiadisce e appassisce inesorabilmente tra le subdole grinfie del suo aguzzino, divenendo la sua inerme pedina, il suo triste giocattolo: «j'étais consciente de ce qui se passait et je m'y complaisais parce que conditionnée, en tant que femme, à être là uniquement pour l'homme. Inconsciemment j'aimais me retrouver ainsi. Un homme me possédait»<sup>904</sup> (CB, 64). Il corpo di Mariètou non è più di Mariètou, ma di Y., il suo nuovo e rude padrone, che sa manipolare ogni gesto e movimento: «J'étais son luxe»<sup>905</sup> (CB, 70), ammette la ragazza, incapace di frenare il pericoloso processo di reificazione di cui è ormai tragicamente vittima. La protagonista, che tramite il compagno ha accesso ai luoghi più chic e snob dell'alta borghesia parigina, vive inoltre il paradosso di sentirsi perennemente a disagio, al centro di un mondo che non le appartiene; avvolta nei capi d'alta moda che l'uomo le impone di indossare e seduta nei

---

<sup>901</sup> «Innamorarmi, mi avrebbe sistemata. / Non riesco a trovarmi, a determinarmi».

<sup>902</sup> «la protagonista è un individuo che desidera la stabilità, l'amore e la sicurezza, oltre che essere angosciata di fronte all'abbandono. Siccome non può cercare rifugio in nessuno, è molto suscettibile nel diventare dipendente dal suo partner». Swoboda, *La peur, l'angoisse et la violence domestique dans Cendres et braises de Ken Bugul*, art. cit., p. 256.

<sup>903</sup> «Passavo tutte le mie giornate ad attendere. Attendere un colpo di telefono, attendere un bussare alla porta. Quando Y. appariva, era la liberazione».

<sup>904</sup> «ero consapevole di quello che stava accadendo e me ne compiacevo poiché condizionata, in quanto donna, a vivere solo per l'uomo. Inconsciamente amavo ritrovarmi così. Un uomo mi possedeva».

<sup>905</sup> «Ero il suo lusso».

ristoranti più costosi della capitale francese, il suo corpo, un tempo grido d'orgoglio e fiero simbolo della bellezza nera, è ora snaturato e camuffato dalla sua nuova vita di finta occidentale, sebbene resista in lei una profonda nostalgia per le sue radici lontane:

Les serveuses, mes sœurs, mes compatriotes, dans les restaurants, me regardaient avec *envie*, peut-être: chaque vêtement que je portais sentait l'argent.  
Se doutaient-elles à quel point j'avais *envie*, d'être avec elles, de parler le même langage, de rentrer à la maison, de vivre les réalités profondes de mon pays, de vivre le même sort qu'elles?<sup>906</sup>  
(CB, 69)

La polisemia del termine francese *envie* risulta, in questo passo, emblematico: l'invidia delle cameriere, sue consorelle, si sostituisce al suo desiderio di ricongiungimento con le proprie origini e con la Madre Africa. Il duplice spossamento corporeo e identitario della ragazza è quindi manifestato, come già avveniva ne *Le baobab fou*, dal suo modo di vestire: non è più lei a decidere cosa indossare, ma Y., che ha potere decisionale anche sul suo guardaroba, sulla sua acconciatura, sul suo modo di truccarsi, come racconta l'autrice in diversi momenti della narrazione: «Comme d'habitude avec Y., j'étais des plus élégantes. C'était ainsi qu'il voulait la femme qui devait l'accompagner. [...] Je représentais le type de la femme entretenue»<sup>907</sup> (CB, 70); «Certaines personnes me confondaient avec une jeune femme noire, une fille des Antilles qui tenait à l'époque la revue du Casino de Paris. Une très belle fille, grande, la tête presque rasée. / À l'époque j'avais la même coiffure qu'elle. C'était ainsi que Y. me voulait»<sup>908</sup> (CB, 74-75); «Y. avait horreur que je m'enlaidisse; il se mettait en colère et me le reprochait. / [...] / La maîtresse attendait toujours, propre, bien habillée, parfumée, palpitante»<sup>909</sup> (CB, 75); «Il fallait que je sois toujours habillée avec élégance. C'était ainsi que Y. le voulait et moi pour compenser un vide affectif profond, je m'investissais dans l'habillement»<sup>910</sup> (CB, 117).

Il corpo della donna buguliana viene dunque relegato al mero *status* di oggetto: trattato al pari della “roba” di Mazzarò<sup>911</sup>, esso è spossato della sua linfa vitale e invece posseduto dalla violenta

---

<sup>906</sup> «Le cameriere, mie sorelle, mie compatriote, nei ristoranti, mi guardavano con *invidia*, forse: ogni abito che indossavo profumava di soldi. / Non sospettavano, invece, a che punto avessi *voglia* di stare con loro, di parlare lo stesso linguaggio, di tornare a casa, di vivere le realtà profonde del mio Paese, di vivere come loro.». Corsivi miei.

<sup>907</sup> «Come sempre accadeva con Y., ero tra le più eleganti. Era così che voleva la donna che doveva accompagnarlo. [...] Rappresentavo il tipo di donna mantenuta».

<sup>908</sup> «Alcune persone mi confondevano con una giovane donna nera, una ragazza delle Antille che all'epoca gestiva la rivista del Casinò di Paris. Una ragazza molto bella, alta, la testa quasi rasata. / All'epoca avevo la sua stessa acconciatura. Era così che Y. mi voleva».

<sup>909</sup> «Y. aveva il terrore che mi imbruttissi; si arrabbiava e mi rimproverava. / [...] / L'amante attendeva sempre, pulita, ben vestita, profumata, palpitante».

<sup>910</sup> «Bisognava che fossi sempre vestita con eleganza. Era Y. che lo voleva e io, per compensare un vuoto affettivo profondo, mi impegnavo nel vestirmi bene».

<sup>911</sup> Cf. Giovanni Verga, “La roba”, in *Idem, Tutte le novelle*, vol. I, Milano, Mondadori, [1942] 1996, pp. 262-268.

supremazia maschilista, che lo priva di ogni libertà e ne controlla ogni dettaglio, annullando al contempo il desiderio e il libero arbitrio femminile:

Tous les soirs avant de me coucher, je faisais des mouvements de toutes sortes sous sa surveillance, des mouvements pour le cou, les seins, la taille. Il ne supportait pas que je prenne un gramme de trop. Il me voulait mince et je devais rester mince. Il me voulait seule et je devais rester seule. Il me voulait ferme, je ne devais pas manger de pain français. Il voulait mes cheveux courts et je devais aller régulièrement chez le coiffeur.  
Et moi, comment le voulais-je?<sup>912</sup> (CB, 142)

Ben presto, l'identità di Mariètou-Marie si sovrappone inoltre a quella della moglie di Y., divenendone una sorta di alter-ego esotico alle disposizioni dell'amante: «Elle et moi, nous étions la même femme que Y. aimait. / En noir et blanc»<sup>913</sup> (CB, 80). Una volta lasciato dalla consorte, che nel frattempo ha scoperto la relazione extraconiugale del marito, l'uomo cerca addirittura di proiettarne l'immagine ormai lontana sulla sua Marie, che viene quindi obbligata a recitare definitivamente il ruolo non richiesto di finta sposa occidentale: «Il avait commencé à m'acheter des vêtements classiques: des tailleurs, des maillots de bain d'une pièce. À présent je remplaçais sa femme et je devais m'habiller en conséquence»<sup>914</sup> (CB, 95). La protagonista si ritrova così a occupare un corpo la cui apparenza non la rispecchia e la cui condizione la sviscerisce, senza riuscire tuttavia a riappacificarsi in alcun modo con la «conscience aiguë de son “métissage” culturel frustré par son appartenance à une “génération condamnée, sans espoir” (CB, 104)»<sup>915</sup>. Imprigionata in una vita che non le appartiene, la giovane donna si limita a «promen[er] [s]on chien et [s]on autre [s]oi-même tranquillement»<sup>916</sup> (CB, 117), accettando di non essere più «la rescapée d'un système»<sup>917</sup>, bensì «la fugitive d'un monde»<sup>918</sup> (CB, 104). Mariètou, anzi, Marie, è ormai spogliata di ogni potere decisionale riguardo al suo corpo e alla sua stessa vita, ridotta a mero oggetto di piacere per il suo cinico amante, dal quale è incapace di allontanarsi: «Y. était fier de moi. / Je le servais. / Faire les courses, promener le chien et mon autre moi, faire la cuisine, aller chez le coiffeur. / Je n'allais plus chez la sœur Josepha.

---

<sup>912</sup> «Tutte le sere, prima di coricarmi, facevo dei movimenti di ogni sorta sotto la sua sorveglianza, dei movimenti per il collo, il seno, la vita. Non sopportava che potessi prendere un grammo di troppo. Mi voleva magra e dovevo restare magra. Mi voleva sola e dovevo restare sola. Mi voleva tonica, non dovevo mangiare il pane francese. Voleva i miei capelli corti e dovevo andare dal parrucchiere regolarmente. / E io, come lo volevo?».

<sup>913</sup> «Io e lei, eravamo la stessa donna amata da Y. / In bianco e nero».

<sup>914</sup> «Aveva cominciato a comprarmi degli abiti classici: dei tailleurs, dei costumi da bagno interi. In quel momento rimpiazzavo sua moglie e dovevo vestirmi di conseguenza».

<sup>915</sup> «coscienza acuta del suo “métissage” culturale frustrato dalla sua appartenenza a una “generazione condannata, senza speranza” (CB, 104)». Díaz Narbona, *Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul*, art. cit., p. 125.

<sup>916</sup> «porta[re] a passeggio il [su]o cane e l'altra [s]e stessa tranquillamente».

<sup>917</sup> «reduce di un sistema».

<sup>918</sup> «fuggitiva di un mondo».

Cela, c'était le début; maintenant je n'étais plus cette Noire-là. Y. me voulait dans sa culture, intégralement»<sup>919</sup> (CB, 119).

Se, per Ricœur, l'ipseità è intesa come la salvaguardia della promessa identitaria che spinge il soggetto incorruttibile ad accettare quella sfida senza tempo riassunta nella solenne formula «quand même mon désir changerait, quand même je changerais d'opinion, d'inclination, “je maintiendrai”»<sup>920</sup>, la protagonista del romanzo vive esattamente l'impossibilità nel mantenere questo giuramento: prima di conoscere Y., essa si descrive infatti come una giovane africana emancipata con «l'excuse d'avoir été aliénée»<sup>921</sup> (CB, 45), e, nel momento in cui la sua vita si unisce a quella del nuovo compagno, si illude di poter finalmente godere pienamente della sua libertà. Tuttavia, invece di raggiungere la sua anelata autoaffermazione, la donna si ritrova prigioniera di un tunnel apparentemente senza uscita, costretta a obbedire a ogni volere del suo cinico e crudele amante e impegnata in una metamorfosi perenne volta a farle incarnare l'immagine della sua (di lui) femmina ideale, un'immagine, tuttavia, che a lei è completamente estranea. La frammentazione della sua promessa di ipseità, promessa che in Bugul investe soprattutto la dimensione corporea, è esacerbata dal loro ennesimo e violento litigio, nel momento in cui la ragazza, scorgendo il suo volto riflesso, ammetterà di non sapersi riconoscere in quel viso sfigurato dal dolore:

J'avais étouffé des hurlements de douleur, de désespoir, d'humiliation. [...] [L]es traits de mon visage étaient déformés. J'en voyais le reflet sur l'écran muet de la télévision. Cet homme qui disait m'aimer, qui m'avait aimée, qui disait oublier que j'étais noire tellement j'étais assimilée à lui, comment pouvait-il en me traitant de sale négresse essayer de m'humilier, de me rabaisser en tant qu'être humain?<sup>922</sup> (CB, 133)

L'eroina di *Cendres et braises* vive, come il Fanon di *Peau noire, masques blancs*, «un décollement, un arrachement, une émorragie qui caill[e] du sang noir sur tout [s]on corps»<sup>923</sup>, mentre prende coscienza del suo essere doppiamente vittima, in quanto donna e in quanto Nera: Mariétou è, per Y., nient'altro che una *sale négresse*. La sua tragica condizione, ben rappresentata dall'immagine lacerante del corpo spezzato, fa eco, ancora una volta, alle riflessioni fanoniane e al suo lamento

---

<sup>919</sup> «Y. era fiero di me. / Io lo servivo. / Fare la spesa, portare a passeggio il cane e l'altra me stessa, cucinare, andare dal parrucchiere. / Non andavo più dalla sorella Josepha. Quello, era l'inizio; ora non ero più quel tipo di Nera. Y. mi voleva nella sua cultura, integralmente».

<sup>920</sup> «quand'anche il mio desiderio cambiasse, quand'anche io dovessi cambiare opinione, inclinazione, “manterò”». Tr. it. di Daniela Iannotta. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 149; ed. it. *Idem, Sé come un altro*, op. cit., p. 213.

<sup>921</sup> «la scusa di essersi sentita alienata».

<sup>922</sup> «Avevo soffocato delle urla di dolore, di disperazione, di umiliazione. [...] [I] tratti del mio volto erano deformati. Ne vedevo il riflesso sullo schermo muto della televisione. / Quell'uomo che diceva di amarmi, che mi aveva amata, che diceva di dimenticarsi che fossi nera tanto ero assimilata a lui, come poteva, trattandomi da sporca negra, cercare di umiliarmi, di degradarmi in quanto essere umano?».

<sup>923</sup> «uno scollamento, una lacerazione, un'emorragia che coagulava sangue nero su tutto il mio corpo». Tr. it. di Silvia Chiletta. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 110; ed. it. *Idem, Pelle nera, maschere bianche*, op. cit., p. 112.

lucido e straziante: «Mon corps me revenait étalé, disjoint, rétamé, tout endouillé dans ce jour blanc d’hiver. Le nègre est une bête, le nègre est mauvais, le nègre est méchant, le nègre est laid»<sup>924</sup>, scrive infatti l’autore martinichese. Tuttavia, la discriminazione razziale si sovrappone, nel testo di Bugul, all’odio misogino: quel corpo *disjoint* di cui parla Fanon, smembrato dallo sguardo razzista, è quindi, per la scrittrice senegalese, ulteriormente lacerato, schiacciato, annichilito dall’esperienza traumatica della barbarie maschilista. Senza neanche rendersene conto, la ragazza è precipitata nel circolo vizioso della violenza, una violenza inizialmente limitata alla dimensione psicologica, ma che comunque da subito si appropria del suo corpo e la rende schiava del volere assolutistico di Y., il quale le impone di aderire a certi canoni estetici e di sottostare ai suoi ordini, annullando, di fatto, la sua ipseità e la sua coerenza e promessa identitaria, quel bellissimo e potente «je maintiendrai»<sup>925</sup> suggellato da Ricœur. Una situazione, questa, tristemente nota in ambito psicologico, studiata attentamente dalla psichiatra e psicoterapeuta Marie-France Hirigoyen:

L’homme violent neutralise le désir de sa partenaire, réduit ou annule son altérité, ses différences, pour la transformer en objet. Il s’attaque à sa pensée, induit le doute sur ce qu’elle dit, pense, ou ressent, et en même temps fait en sorte que l’entourage cautionne cette disqualification. Cela empêche la femme de se révolter contre l’abus qu’elle subit, la rend obéissante, et l’amène à protéger son agresseur et à l’absoudre de toute violence.<sup>926</sup>

Come verrà mostrato al paragrafo seguente, la violenza messa in atto da Y. ai danni della protagonista sfocerà purtroppo ben presto anche nell’aggressione fisica, incatenandola giorno dopo giorno tra i passi di quella che la stessa autrice ricorda come una «valse infernale»<sup>927</sup> (*CB*, 162) o «diabolique»<sup>928</sup> (*CB*, 180).

## Il corpo violato

Se, in *Cendres et braises*, il corpo della donna deve sempre soddisfare il desiderio maschile, a partire dagli abiti che indossa e dal taglio di capelli, la violenza subita dalla protagonista non si limita alla sola sfera psicologica: Y. non tarderà infatti molto tempo nel mostrarsi per l’uomo cinico e crudele che renderà la sua vita un inferno, aggredendola, oltre che verbalmente, anche fisicamente, e dando

<sup>924</sup> «In quel bianco giorno d’inverno, il mio corpo mi era ritornato disgiunto, sfinito, sprofondato nel lutto. Il negro è cattivo, il negro è brutto». Tr. it. di Silvia Chiletta. *Ivi*, p. 111; ed. it. *Ibidem*.

<sup>925</sup> «manterò». Tr. it. di Daniela Iannotta. Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 149; ed. it. *Idem*, *Sé come un altro*, op. cit., p. 213.

<sup>926</sup> «L’uomo violento neutralizza il desiderio della sua partner, riduce o annulla la sua alterità, le sue differenze, per trasformarla in un oggetto. Attacca il suo pensiero, insinua il dubbio su ciò che dice, pensa o sente, e allo stesso tempo fa in modo che il suo *entourage* sostenga questa squalifica. Questo impedisce alla donna di ribellarsi contro l’abuso subito, la rende obbediente e la spinge a proteggere il suo aggressore e ad assolverlo da ogni violenza.». Marie-France Hirigoyen, *De la peur à la soumission*, “Empan”, n° 73, 2009, p. 26.

<sup>927</sup> «walzer infernale».

<sup>928</sup> «diabolico».



così prova di una brutalità inaudita che sfiorerà più volte il femminicidio e spingerà Mariètou-Marie a tentare il suicidio.

Anna Swoboda ha analizzato egregiamente l'evoluzione della relazione tossica descritta da Ken Bugul nel suo romanzo identificandone le diverse fasi teorizzate da Hirigoyen<sup>929</sup> e riassumendole nella seguente tabella comparativa<sup>930</sup>, che, per praticità, ho provveduto a tradurre direttamente in italiano:

Fase	Citazione	Traduzione
1. Fase di tensione, di irritabilità dell'uomo, legata, secondo lui, a preoccupazioni o difficoltà della vita quotidiana.	Sans savoir de quoi il s'agissait, je sentais qu'il y avait quelque chose. La façon avec laquelle il m'avait parlé présageait une situation où il ne fallait rien bousculer. (CB, 61)	Senza sapere di cosa si trattasse, sentivo che c'era qualcosa. Il modo in cui mi aveva parlato faceva presagire una situazione dove bisognava prestare attenzione.
	Il était bousculé par son travail, sa vie de famille et arrivait de plus en plus difficilement à trouver un moment pour que nous soyons ensemble. (CB, 69)	Era sopraffatto dal suo lavoro, dalla sua vita familiare ed era sempre più difficile trovare un momento per stare insieme.
	Au début nous nous parlions d'amour et de beauté; maintenant nous nous engueulions presque. Insatisfaits, nous étions. (CB, 71)	All'inizio parlavamo di amore e di bellezza; ora quasi ci scontravamo. Eravamo insoddisfatti.
	Il était anxieux, prenait des tranquillisants, était suivi par le médecin de la famille et buvait énormément d'alcool. (CB, 98)	Era ansioso, prendeva dei tranquillanti, era seguito dal suo medico di famiglia e assumeva moltissime bevande alcoliche.
	Mais comme il ne se sentait pas bien depuis quelque temps, je me pliais à tous ses désirs. (CB, 114)	Ma, poiché non si sentiva molto bene da qualche tempo, mi piegavo a tutti i suoi desideri.

<sup>929</sup> Le diverse fasi sono state individuate da Hirigoyen nel suo articolo *De la peur à la soumission*, art. cit., pp. 24-30. In modo analogo, altri numerosi psicologi e psicoterapisti hanno descritto la dinamica del maltrattamento a partire dal modello proposto originariamente da Leonore Walker nel 1979, definito come "ciclo della violenza". Tra i molti, mi limito a segnalare: Donald G. Dutton, *The Abusive Personality. Violence and Control in Intimate Relationship*, New York, The Guilford Press, 2007; Giacomo Grifoni, *Non esiste una giustificazione. L'uomo che agisce violenza domestica verso il cambiamento*, Castrovillari, Romano, 2013; Isabella Merzagora Betsos, *Uomini Violenti. I partner abusanti e il loro trattamento*, Milano, Raffaello Cortina, 2009; Leonore E. Walker, *The Battered Women*, New York, Harper and Row, 1979.

<sup>930</sup> Swoboda, *La peur, l'angoisse et la violence domestique dans Cendres et braises de Ken Bugul*, art. cit., pp. 257-258.

	Le travail de Y. n'allait pas bien, décidément tout allait mal pour lui. (CB, 116)	Il lavoro di Y. non andava bene, tutto gli andava decisamente male.
2. Fase di aggressione, dove l'uomo dà l'impressione di perdere il controllo di se stesso.	Il avait commencé à me frapper très fort en hurlant: "Espèce de putain, où étais-tu, avec qui?" [...] Il était hors de lui. J'avais très peur, soudain. Ici, personne ne viendrait à mon secours. (CB, 66)	Aveva cominciato a colpirmi molto forte, urlando: "Brutta puttana, dov'eri, con chi?" [...] Era fuori di sé. Improvvisamente, provai molta paura. Lì, nessuno mi avrebbe soccorso.
	Y. commençait à se montrer très violent avec moi. Il me battait à plusieurs reprises et très sauvagement sous n'importe quel prétexte. (CB, 98)	Y. cominciava a mostrarsi molto violento con me. Mi picchiava più e più volte e molto selvaggiamente per qualsiasi pretesto.
	Il avait fait irruption dans la salle de bain où je me trouvais et m'avait giflée avec une telle force que j'avais été projetée contre le mur. (CB, 130)	Fece irruzione nel bagno dove mi trovavo e mi tirò uno schiaffo con una forza tale da scaraventarmi contro il muro.
	Oui, il était capable de me tuer. Il était méconnaissable. (CB, 178)	Sì, era capace di uccidermi. Era irrecognoscibile.
	"Putain, je vais te tuer." Et un coup de poing m'envoya embrasser le parquet. (CB, 184)	"Puttana, ti uccido." E un pugno mi scaraventò contro il parquet.
3. Fase delle scuse, del pentimento, dove l'uomo cerca di annullare o minimizzare il suo comportamento.	[...] tout à coup je l'entendis changer de ton et m'appeler doucement: "Voyons Marie, tu ne te rends pas compte à quel état tu es pour aller ainsi dans la rue, allez, viens, rentre vite, tu vas prendre froid." Il m'effrayait. (CB, 66)	[...] tutto d'un tratto lo sentii cambiare tono e chiamarmi dolcemente: "Dai Marie, tu non ti rendi conto in che stato ti ritrovi ad andare in giro, su, svelta, rientra in casa, prenderai freddo." Mi spaventava.
	"Marie, viens, je t'aime tu sais, mais je suis terriblement jaloux", suppliait Y. (CB, 67)	"Marie, vieni, io ti amo, lo sai, ma sono terribilmente geloso", supplicava Y.
	"Je te demande pardon, mimi mon chéri, ah! je suis fou, nous sommes fous tous les deux; nous nous aimons et nous nous détruisons." (CB, 160)	"Ti chiedo perdono, tesoro mio caro, ah! Sono pazzo, siamo tutti e due pazzi; ci amiamo e ci distruggiamo a vicenda."
	"Je t'aime, oh! je suis fou, pardonne-moi, je suis fou, je te jure; je ne sais pas ce qui m'a pris, je t'aime; je ne peux pas vivre sans toi [...]" (CB, 179)	"Ti amo, oh! Sono pazzo, perdonami, sono pazzo, te lo giuro: non so cosa mi sia preso, io ti amo; non posso vivere senza di te [...]"

4. Fase di riconciliazione, chiamata anche fase della “luna di miele”; l’uomo adotta un atteggiamento gradevole, diventa improvvisamente attento, premuroso.	Une demi-heure plus tard, Y. et moi, nous étions dans les bras l’un de l’autre, passionnés, fous. Il séchait mes larmes et me demandait pardon à genoux, pleurant, malheureux [...] en me promettant tout l’amour du monde. (CB, 67)	Mezz’ora più tardi, io e Y. eravamo l’uno nelle braccia dell’altra, appassionati, folli. Asciugava le mie lacrime e mi chiedeva perdono in ginocchio, piangendo, disperato [...], promettendomi tutto l’amore del mondo.
	Y. et moi avons passé la nuit, cette nuit-là, serrés l’un contre l’autre comme nous ne l’avions plus fait depuis longtemps. (CB, 162)	Io e Y. passammo la notte, quella notte, stretti l’uno contro l’altra, come non avevamo più fatto da tempo.
	Y. était très affectionné, affectueux, tendre. (CB, 168)	Y. era dolce, affettuoso, tenero.
	Nous nous étions fait monter une bouteille de champagne dans la chambre comme pour sceller un amour indestructible. (CB, 168)	Ci eravamo fatti portare una bottiglia di champagne in camera come per suggellare un amore indistruttibile.
	“Mon amour, ma vie, je t’aime”, était tout notre langage. (CB, 168)	“Amore mio, vita mia, ti amo”, non ci dicevamo altro.

Lo studio di Swoboda mostra chiaramente che, a ogni fase del “ciclo della violenza”, il corpo di Mariètou-Marie, come accade in ogni relazione tossica, viene sempre più privato della propria libertà e si ritrova inesorabilmente spezzato, ferito, abusato: Y., il suo carnefice, esige di possedere e controllare ogni suo movimento, ogni suo pensiero, vuole farla sua prigioniera, le cambia addirittura il nome di nascita “francesizzandolo”, ma, come ci suggerisce Sartre<sup>931</sup>, come può la libertà essere imprigionata? L’estrema profanazione dell’amore corrisponde dunque alla volontà, da parte dell’uomo violento, in questo caso incarnato e ben rappresentato da questo viscido e disgustoso personaggio, di perseguire l’«annientamento dell’alterità concreta che la donna è, espressione greve della sopraffazione del maschio sulla donna e sintesi di ogni altra»<sup>932</sup>, appropriazione indebita della sua persona, umiliazione profonda e lacerante della sua dignità umana a livello psicologico e carnale, «sempre con l’illusoria idea di cancellare, prendendola, la sua autonomia e il suo mistero»<sup>933</sup>.

Secondo il Barthes dei *Fragments d’un discours amoureux*, l’Altro è sempre «“atopos” [...], c’est-à-dire inclassable, d’une originalité sans cesse imprévue»<sup>934</sup>, e, in quanto tale, la sua libertà, al

<sup>931</sup> Sartre analizza esaustivamente questo paradosso ne *L’Être et le Néant. Essai d’ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943; ed. it. *Idem, L’Essere e il Nulla. Saggio di ontologia fenomenologica*, tr. it. Giuseppe Del Bo, Milano, Mondadori, 1958.

<sup>932</sup> Vanzo, “Erotismo e violenza, una prospettiva fenomenologica”, in *Idem* (dir.), *Il maschio violento*, op. cit., p. 17.

<sup>933</sup> Come afferma Dino, il protagonista de *La noia* di Moravia: Alberto Moravia, *La noia*, Milano, Bompiani, [1960] 1980, pp. 229-230. Citato in Recalcati, *Mantieni il bacio*, op. cit., p. 70.

<sup>934</sup> «“atopos” [...], cioè inclassificabile, dotato di una originalità sempre imprevedibile». Tr. it. di Renzo Guidieri. Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, op. cit., p. 43; ed. it. *Idem, Frammenti di un discorso amoroso*, op. cit., p. 38.

prossimo, risulta inesorabilmente e perennemente inafferrabile: Recalcati riflette quindi su come «[i]l possesso geloso vorrebbe sopprimere l'impenetrabilità dell'amata, limitare la sua libertà fino a ridurla a un oggetto tra gli altri sul quale poter esercitare il proprio dominio illimitato»<sup>935</sup>, pericolosa dinamica a cui la lettrice e il lettore assistono inermi anche nel romanzo di Bugul. La protagonista di *Cendres et braises* è infatti caratterizzata proprio dalla sua vitalità e dal suo desiderio di emancipazione, così insolito per la sua cultura d'origine, ma del tutto normale nella moderna e dinamica Parigi a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta; eppure, è proprio un uomo nato e cresciuto nell'Occidente "civilizzato" a rifiutarsi di accettare il libero arbitrio della compagna, manipolandola e umiliandola per mezzo di vili violenze tanto fisiche quanto psicologiche. Il suo obiettivo, come quello di ogni maschio dispotico, consiste proprio nel voler negare alla donna il suo diritto a esistere in quanto donna, giacché, secondo Brian Vanzo, «[l]o stupro e l'omicidio si pongono in linea concettuale di continuità con l'istituzionalizzazione dei poteri e delle culture patriarcali che non riconoscono il corpo di donna come persona»<sup>936</sup>. Non a caso, Riccardo Iacona ha definito la violenza domestica come una vera e proprio "guerra":

Perché di guerra si tratta, di uomini che si armano per uccidere le loro donne, quelle con cui stanno e quelle con cui sono stati. Gli assassini infatti sono quasi sempre loro, mariti, ex mariti, partner, ex partner. Una guerra che prima di finire sui giornali nasce nelle case, all'interno delle famiglie, nel luogo che dovrebbe essere il più sicuro e protetto. E invece diventa improvvisamente il più pericoloso, una prigione, l'anticamera della morte. È una guerra che ha un obiettivo immediato: annientare, ridurre al silenzio la donna che ha osato alzare la testa, che ha detto no, che ha scelto di lasciare il compagno o che si è rivolta a un giudice; e un obiettivo strategico, più a lungo termine: impedire alle donne [...] di essere libere di scegliere, di vivere, di amare.<sup>937</sup>

L'io della protagonista di *Cendres et braises* viene infatti distrutto, demolito, annientato giorno dopo giorno come una vittima di guerra, quasi sino a scomparire; quando Ken Bugul, ormai al termine del romanzo, fa dire al suo alter-ego Marie, picchiata e sevizata per l'ennesima volta, «Je ne sentais plus rien. / Je ne pensais plus. / J'étais anéantie dans ce qu'il y avait de plus profond en moi et que j'étais incapable de palper, de définir»<sup>938</sup> (CB, 146), esprime esattamente l'annichilimento dell'identità femminile a opera dell'azione violenta maschile. Addirittura, poche pagine dopo, arriverà ad affermare: «Je ne pensais plus à rien. / Je ne sentais plus rien. / [...] Je ne souffrais plus»<sup>939</sup> (CB, 149), come se il suo corpo fosse privo di vita, separato definitivamente dal mondo sensibile e divenuto, di conseguenza, apatico e indifferente al male inflittogli. Violata, torturata, schiacciata, la

<sup>935</sup> Recalcati, *Mantieni il bacio*, op. cit., p. 71.

<sup>936</sup> Vanzo, "Erotismo e violenza, una prospettiva fenomenologica", art. cit., in *Idem, Il maschio violento*, op. cit., p. 15.

<sup>937</sup> Riccardo Iacona, *Se questi sono gli uomini. La strage delle donne*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 3-4.

<sup>938</sup> «Non sentivo più niente. / Non pensavo più. / Ero annientata in ciò che vi ero di più profondo in me e che ero incapace di tastare, di definire».

<sup>939</sup> «Non pensavo più a niente. / Non sentivo più niente. / [...] Non soffrivo più».

ragazza si rifiuta di provare ancora una qualsiasi sensazione, abbracciando, invece, l'unica scelta che crede ormai possibile: ingoiare tutti gli ansiolitici che trova in casa, aprire il gas e tentare il suicidio. Per fortuna, il suo gesto estremo non andrà in porto: «C'était ma voisine de palier qui avait senti une odeur tenace de gaz; [...] [i]ls me réveillèrent et j'en voulus à la mort qui elle non plus ne voulait pas de moi»<sup>940</sup> (CB, 134). La donna scappa così miracolosamente a una morte altrimenti certa, a riconferma del fatto che il suo nome, Ken Bugul, se l'è scelto bene<sup>941</sup>.

#### 4. *Riwan ou le chemin de sable*

##### Presentazione generale dell'opera

La scrittura irriverente e a tratti «dissidente»<sup>942</sup> di Ken Bugul raggiunge forse i suoi esiti più riusciti nel romanzo che le è valso, a pochi mesi dalla pubblicazione, il “Grand prix littéraire de l’Afrique noire”: se, da un lato, *Riwan ou le chemin de sable*, che in Italia è stato tradotto per i tipi di Baldini Castoldi Dalai sotto il titolo *La ventottesima moglie* (2006)<sup>943</sup>, rappresenta l'ultimo capitolo del trittico autobiografico inaugurato con *Le baobab fou* e proseguito con *Cendres et braises*, dall'altro, come ha segnalato all'unisono la critica, si distacca dalle due opere precedenti per la sua singolare complessità e profondità formale e contenutistica, confermandosi, ancora oggi, come l'impresa letteraria buguliana più apprezzata e riconosciuta tanto dal grande pubblico quanto dagli studi di settore. Come viene sintetizzato efficacemente nella quarta di copertina, l'opera è essenzialmente «une réflexion lucide et sans complaisance sur les traditions, la polygamie, la monogamie, l'aliénation, la séduction, la vie et la mort»<sup>944</sup>: dando la parola a una polifonia di voci femminili e mischiando sapientemente il suo vissuto reale con leggende popolari e fatti inventati, l'autrice «ripercorre [infatti] il suo incontro con l'anziano Serigne avvenuto nel suo villaggio natio, seguito da curiosità, attrazione, e conclusosi con un ingresso nell'harem dove finisce per diventare la ventottesima moglie, appunto, del marabutto» (VM, risvolto di copertina).

---

<sup>940</sup> «Fu la mia vicina di pianerottolo a sentire un odore tenace di gas; [...] [m]i risvegliarono e ne volli alla morte, giacché neanche lei non ne voleva più sapere di me».

<sup>941</sup> Ricordo che Ken Bugul, in lingua wolof, significa proprio “colei che nessuno vuole”.

<sup>942</sup> Come suggerisce il titolo dell'articolo di Le Gros, *Ken Bugul: «Je suis une réalité dissidente»*, art. cit.

<sup>943</sup> Tutte le traduzioni in italiano del romanzo originale sono tratte dalla seguente edizione: Ken Bugul, *La ventottesima moglie*, tr. it. Christian Pastore, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006. Qualora la traduzione di Pastore non riportasse letteralmente alcuni passi del romanzo originale da me citati nel corpo della tesi, interverrò opportunamente in nota per segnalare la traduzione a mia cura. Non posso in ultimo esimermi dal segnalare che, di tutto il corpus letterario analizzato in questo elaborato, il quale include tre opere di Dupré e altrettante di Bugul, *Riwan ou le chemin de sable* è l'unico testo a essere stato tradotto in italiano.

<sup>944</sup> «una riflessione lucida e senza compromessi sulle tradizioni, la poligamia, la monogamia, l'alienazione, la seduzione, la vita e la morte».

Fin dalla sua pubblicazione, il testo è stato al centro di numerosi dibattiti in merito alla posizione adottata dalla scrittrice nei confronti della dimensione poligamica senegalese<sup>945</sup>, che, a dispetto di una qualsiasi lettura femminista di stampo occidentale – in questo caso troppo approssimativa, parziale e semplicistica –, sembra voler difendere e rivalutare questa struttura sociale e familiare tradizionale diffusa ancora oggi in Senegal e in diversi Paesi del continente africano e non solo. Ad ogni modo, secondo quanto efficacemente segnalato da Catarina Martins,

[a]s portrayed in Bugul's novel, both monogamy and polygyny may be adequate for some female subjectivities. Polygyny is not outright rejected but shown as an option for certain women who may find it advantageous and consciously chose it as the best way for self-fulfillment. This choice depends on the diverse intersections that compose the identities of naturally heterogeneous women with complex life paths.<sup>946</sup>

Le luci e le ombre dell'unione poliginica e della comunità guidata dal «Grand Serigne»<sup>947</sup> (RCS, 9) vengono svelate attraverso tre diversi personaggi: la narratrice principale, che corrisponde essenzialmente alla presenza autoriale e ricopre la duplice funzione di voce narrante «*autodiegétique et omnisciente*»<sup>948</sup>; Rama, «la fille de Mbos, dont le cou long et fin avait tant fait rêver les plus beaux partis de Mbos»<sup>949</sup> (RCS, 71), che, offerta in dono dal padre per consumare suo malgrado un matrimonio combinato con il marabutto, non si piegherà alle rigide regole del *Ndiguel*<sup>950</sup> e

---

<sup>945</sup> Segnalo, qui di seguito, alcuni tra i più significativi: Díaz Narbona, *Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul: critique féministe, critique africaniste*, art. cit.; Mouhamadou Cissé, *Résistance féministe/féminine contre les institutions sociales: Riwan ou le chemin de sable (K. Bugul), Une si longue lettre (M. Bâ), Traversée de la mangrove (M. Condé) et Pluie et vent sur Télumée Miracle (S. Schwarz-Bart)*, "Les Cahiers du GRELCEF", n° 6, 2014, pp. 17-34; Catarina Martins, *Polyphonic Disconcert around Polygyny: Riwan ou le chemin de sable by Ken Bugul (Senegal) and Niketche. A Story of Polygamy by Paulina Chiziane (Mozambique)*, "Cahiers d'études africaines", n° 220, 2015, pp. 787-810; Antje Ziethen, *L'espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, "Présence Francophone", vol. 67, n° 1, 2006, pp. 80-92.

<sup>946</sup> «Come viene mostrato nel romanzo di Bugul, sia la monogamia che la poliginia possono rivelarsi adatte per la soggettività femminile. La poliginia non viene rinnegata in modo assoluto, bensì descritta come un'opzione per quelle donne che possono trovarla vantaggiosa e sceglierla coscienziosamente come la via migliore per la loro autorealizzazione. Questa scelta dipende dalle diverse intersezioni che compongono le identità di donne eterogenee con alle spalle vissuti complessi». Martins, *Polyphonic Disconcert around Polygyny*, art. cit., pp. 801-802.

<sup>947</sup> «Grande Serigne» (VM, 8).

<sup>948</sup> «*autodiegética e omnisciente*». Cissé, *Résistance féministe/féminine contre les institutions sociales*, art. cit., p. 22. Corsivi di Cissé.

<sup>949</sup> «la ragazza di Mbos, il cui collo lungo e sottile aveva fatto sognare i migliori partiti di Mbos» (VM, 68).

<sup>950</sup> Si tratta di uno dei principi della confraternita *murid*, risalente all'esoterismo islamico, il quale promette al discepolo il raggiungimento del paradiso in cambio della sua sottomissione ad Allah. Come spiega la stessa Ken Bugul durante un'intervista, «[c]'est le fait de se soumettre et de s'abandonner à quelqu'un. C'est le dynamisme du mouridisme. La femme peut être uniquement sous le Ndiguel de son mari, alors que les hommes mourides doivent chercher un Serigne pour être sous son Ndiguel. Cette soumission totale est également la garantie du paradis. On préfère faire abstraction d'une vie matérielle et physique pour accéder à la vie éternelle» («È il fatto di sottomettersi e abbandonarsi a qualcuno. È la dinamica del muridismo. La donna può essere anche solo sotto il *Ndiguel* di suo marito, mentre gli uomini *murid* devono cercare un *Serigne* per essere sotto il suo *Ndiguel*. Questa sottomissione totale corrisponde alla garanzia del paradiso. Significa preferire fare astrazione di una vita materiale e fisica per accedere alla vita eterna»). Renée Mendy-Ongoundou, *Ken Bugul revient avec Riwan*, "Amina", n° 349, 1999, pp. 67-68. Per un approfondimento su muridismo e sufismo, rimando inoltre a John Spencer Trimingham, *The Sufi Orders in Islam*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

cometterà il fatale peccato di adulterio; Riwan, un uomo con disturbi psichici che, decidendo di servire con silenziosa ubbidienza il *Serigne*, diventerà, a differenza di Rama, un vero e proprio «Sysiphe du Ndiguel»<sup>951</sup> (RCS, 176) e saprà così ritrovare la sua pace interiore.

La struttura del romanzo, invece, è circolare, giacché all'antefatto presentato nella prime pagine, dove viene riportata la frenesia degli abitanti del villaggio di Dianké in seguito alla proliferazione di una notizia scandalosa, «une chose qui devait être terrible et qui avait eu lieu chez le Serigne, le Grand Serigne»<sup>952</sup> (RCS, 9), corrisponde la fine dell'opera, in cui viene svelato che si tratta proprio dell'atto di adulterio compiuto da Rama e della sua successiva fuga e morte tra le fiamme che hanno incendiato «la concession de [s]a famille [...] jusqu'aux cendres»<sup>953</sup> (RCS, 222).

Se ci si sofferma, quindi, sul titolo, esso appare rivelatore dell'essenza più intima e profonda dell'opera. Il personaggio eponimo di Riwan, infatti, «apparaît en quelque sorte comme [l]a doublure»<sup>954</sup> della stessa autrice-narratrice, a cui è speculare: la follia e il «long calvaire»<sup>955</sup> (RCS, 22) manifestati dal primo corrisponderebbero dunque alla «névrose»<sup>956</sup> (RCS, 166) e alla «longue et douloureuse plaie intérieure»<sup>957</sup> (RCS, 167) della seconda, mentre l'incontro con il *Serigne* rappresenta per entrambi la loro salvezza e guarigione spirituale. Un'analogia, questa, che viene sottolineata proprio dalla scrittrice:

Riwan arrive fou chez le Serigne. Moi aussi je suis arrivée folle parce que j'étais bourrée de contradictions. L'errance dans laquelle je me trouvais est une forme de folie. Riwan, quant à lui, est arrivé enchaîné parce qu'on le trouvait dangereux. Mais en arrivant chez le Serigne, il trouve la sérénité. Quant à moi, mon vécu et mon bagage intellectuel faisaient que j'avais besoin d'analyser. J'ai eu besoin de plus de temps pour retrouver la paix que Riwan. Au fur et à mesure, le Serigne a réussi à nous apaiser tous les deux.<sup>958</sup>

Il parallelismo viene evidenziato anche dall'*io* narrante, quando si domanda con insistenza: «Et si Riwan avait été une femme? / Mais Riwan n'était pas une femme. / [...] / Et si Riwan avait été une femme? / Ou plutôt: une femme pouvait-elle être Riwan?»<sup>959</sup> (RCS, 31), interrogativo che,

---

<sup>951</sup> «Sisifo del Ndiguel» (VM, 174).

<sup>952</sup> «una cosa probabilmente terribile che era accaduta dal Serigne, il Grande Serigne» (VM, 8).

<sup>953</sup> «la casa della [sua] famiglia [...] fino a diventare cenere» (VM, 220).

<sup>954</sup> «appare in qualche modo come [lo] sdoppiamento». Roger Fopa Kuete, *Identité, langues et savoirs dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, "Tydskrif vir Letterkunde", vol. 56, n° 2, 2019, p. 49.

<sup>955</sup> «lungo calvario» (VM, 19).

<sup>956</sup> «nevrosi» (VM, 164).

<sup>957</sup> «lunga e dolorosa ferita interiore» (VM, 165).

<sup>958</sup> «Riwan arriva pazzo dal *Serigne*. Io anche vi sono arrivata pazza, perché ero ebba di contraddizioni. L'erranza nella quale mi trovavo era una forma di follia. Riwan, quanto a lui, è arrivato incatenato perché si pensava che fosse pericoloso. Ma una volta arrivato dal *Serigne*, trova la serenità. Quanto a me, il mio vissuto e il mio bagaglio intellettuale facevano sì che avessi bisogno di un'analisi. Ho avuto bisogno di più tempo rispetto a Riwan per ritrovare la pace. A poco a poco, il *Serigne* è riuscito a calmarci entrambi.». Mendy-Ongoundou, *Ken Bugul revient avec Riwan*, art. cit., pp. 67-68.

<sup>959</sup> «E se Riwan fosse stato una donna? / Ma Riwan non era una donna. / [...] / E se Riwan fosse stato una donna? / O piuttosto: una donna poteva essere Riwan?» (VM, 29).

secondo Roger Fopa Kuete, «pourrait exprimer l'ambiguïté qu'a eu la narratrice à se situer elle-même du point de vue de son genre et même de son orientation sexuelle»<sup>960</sup>. Bugul ha inoltre specificato che,

[a]u départ, le livre avait été intitulé "Rama". [...] Mais l'éditeur a préféré changer de titre. Et mettre en avant "Riwan" qu'il trouvait tout aussi fascinant. Je voulais aussi parler des religions et des illusions dans lesquelles nous vivons. Et profiter de ce personnage, pourtant traditionnel, pour dire que nous ne fonctionnons pas tout le temps selon des leurres. Quelque part, ce personnage avec lequel j'ai vécu toute ma vie, me ressemblait.<sup>961</sup>

D'altra parte, il sentiero di sabbia, che unisce la casa della narratrice alla dimora del *Serigne* e lungo il quale la donna incontra quotidianamente il fedele e silenzioso Riwan, nasconde molteplici valori simbolici, tutti ricollegati a un complesso e polimorfo concetto di identità dalle reminiscenze deleziane<sup>962</sup>, come verrà mostrato più avanti. Nel titolo, i due elementi – Riwan e il *chemin* sabbioso – sono inoltre affiancati dalla preposizione disgiuntiva *ou*, "oppure", per segnalarne immediatamente l'ambivalenza metaforica rispetto al percorso identitario della protagonista.

In ultimo, l'estetica del corpo ricercata nel romanzo rappresenta perfettamente la scissione identitaria sperimentata dalla duplice istanza autoriale e narratoria, fondante, come si è visto, anche dei primi due capitoli della trilogia: il corpo dell'autrice-narratrice è dunque, ancora una volta, un corpo spezzato, alla continua ricerca di se stesso e di un posto dove sentirsi finalmente a casa, finalmente libero, e che, dopo una lunga e difficoltosa narrazione distribuita su tre opere e oltre seicentotrenta pagine, riesce finalmente a riconciliarsi con quel «moi de mon identité»<sup>963</sup> (RCS, 168) anelato per più di trent'anni<sup>964</sup> grazie all'incontro con il *Serigne*. Inoltre, la dimensione corporea femminile che emerge dal romanzo non è mai univoca, bensì moltiplicata – o spezzata – nella variopinta polifonia di voci e corpi di donna provenienti dall'harem del marabutto; un vivace concerto

---

<sup>960</sup> «potrebbe esprimere l'ambiguità che ha avuto la narratrice a situare se stessa dal punto di vista del suo genere e anche del suo orientamento sessuale». Fopa Kuete, *Identité, langues et savoirs dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., p. 51.

<sup>961</sup> «All'inizio, il libro era stato intitolato "Rama". [...] Ma l'editore preferì cambiare il titolo. E mettere in primo piano "Riwan", che trovava altrettanto affascinante. Volevo al contempo parlare delle religioni e delle illusioni nelle quali viviamo. E approfittare di questo personaggio, sebbene tradizionale, per dire che noi non funzioniamo tutto il tempo secondo dei miraggi. In qualche modo, questo personaggio con il quale ho vissuto tutta la mia vita, mi assomigliava.». Mendy-Ongoundou, *Ken Bugul revient avec Riwan*, art. cit., p. 67-68.

<sup>962</sup> È quanto sostiene brillantemente Ziethen quando fa notare che la protagonista del romanzo, allo stesso modo del soggetto nomade studiato da Gilles Deleuze e Félix Guattari nel loro saggio *Mille plateaux* (Paris, Minit, 1980; ed. it. *Idem, Mille piani*, tr. it. Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi, 1980) si muove su spazio liscio, morbido, osmotico: «Comme le nomade de Deleuze, [elle] se distribue dans l'espace "lisse" qui est littéralement fait de sable et où sont suspendues les limites conventionnelles» («Come il nomade di Deleuze, si distribuisce nello spazio "liscio" che è letteralmente fatto di sabbia e dove sono sospesi i limiti convenzionali»). Ziethen, *L'espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., p. 87.

<sup>963</sup> «Io della mia identità» (VM, 165).

<sup>964</sup> Il tempo della narrazione complessivo della trilogia, infatti, corrisponde a oltre seicentotrentacinque pagine, nelle quali l'autrice racconta i suoi primi trenta-trentacinque anni di vita (tempo della storia fattuale).



animato da risa, pianti, sussurri, pettegolezzi e sospiri grazie al quale Bugul ricostruisce sapientemente l'atmosfera esotica e sensuale di cui è impregnata la piccola comunità poligamica descritta nel suo testo, nel tentativo di rispondere a un grande interrogativo: «Comment deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, dix, douze, dix-huit femmes pouvaient-elles appartenir à un seul homme et vivre ensemble, unies à lui par les liens immémoriaux du sang et du sexe?»<sup>965</sup> (RCS, 32). Ecco che, in modo analogo alla *pièce Tout comme elle* di Dupré, l'identità e la fisicità della donna si moltiplicano all'infinito, proiettando il corpo e il destino della protagonista a mo' di un *kaléidoscorps*<sup>966</sup>.

Come verrà mostrato nei paragrafi successivi, la rappresentazione della corporeità femminile affrontata in *Riwan ou le chemin de sable* – sempre caratterizzata da una frammentarietà ricorrente – viene quindi articolata secondo le tre problematiche seguenti: il corpo come arma di seduzione e luogo abitato dal piacere carnale; il corpo come mezzo per comprendere l'incontro-scontro tra culture diverse e il rapporto tra individuo e società; il corpo come strumento di ricerca e auto-affermazione identitaria.

## Il corpo sensuale

Sulla scorta degli eventi e delle sensazioni narrate ne *Le baobab fou* e in *Cendres et braises*, anche *Riwan ou le chemin de sable* si conferma come un'opera estremamente sensuale: la dimensione carnale, mediante la quale Bugul racconta la società poligamica senegalese tradizionale e tutte le sue esotiche contraddizioni, attraversa l'intera narrazione, permettendo alla lettrice e al lettore di addentrarsi tra gli intimi segreti dell'harem del marabutto, origliare le fantasie erotiche confidate tra una sposa e l'altra, osservare affascinato le loro danze seducenti, scoprire tutto il dolceamaro di una sessualità condivisa in ogni suo aspetto.

Evocando una suadente polifonia di voci di donne, la penna buguliana dà vita a una serie di «micro-récits [...] contribuant à donner forme à un “je” féminin»<sup>967</sup>, la cui carica erotica viene distribuita tra i loro diversi vissuti: se, da un lato, il corpo sensuale raccontato e descritto nel romanzo non è dunque univoco, ma frammentato – leggasi “spezzato” – in un variopinto mosaico di avventure, storie e sottotesti che l'autrice tesse sapientemente all'intreccio principale, dall'altro è proprio il sesso lo strumento riparatore del corpo spezzato dal dolore e in cerca di una nuova completezza identitaria.

---

<sup>965</sup> «Come potevano due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto, dieci, dodici, diciotto donne appartenere a un solo uomo e vivere insieme, unite a lui dai legami eterni del sangue e del sesso?» (VM, 30).

<sup>966</sup> St-Germain, *Kaléidoscorps*, op. cit.

<sup>967</sup> «micro-racconti [...] che contribuiscono a dar forma a un “io” femminile». Amadou Falilou Ndiaye e Moussa Sagna, *Le baobab fou, Riwan ou le chemin de sable et De l'autre côté du regard: les autobiographies féministes de Ken Bugul*, “Nouvelles Études Francophones”, vol. 32, n° 1, 2017, p. 66.

## Un amore salvifico e sensuale

Sebbene tutti i personaggi siano pervasi da una sottile e suadente carica erotica, in alcuni essa emerge in modo più evidente rispetto ad altri; è il caso, *in primis*, del *Serigne*, che la stessa autrice ricorda, anche al di fuori del romanzo, come un amante generoso e passionale: «C'est vrai qu'il était doux et il faut le dire! (rires). On n'imagine pas qu'un Serigne est un être humain. Mais lorsque la porte se ferme, c'est un être de chair et de sang. Il a envie de s'amuser et de discuter»<sup>968</sup>.

Nel libro, l'intesa tra i due si evince sin dai loro primi incontri, durante i quali il desiderio carnale è trattenuto e condensato nello sguardo intenso e carico di significati che l'uomo rivolge alla donna: «Bien que j'eusse la tête baissée, je sentais l'intensité de son regard posé sur moi. Ses paroles traversaient mon esprit»<sup>969</sup> (*RCS*, 16). Riprendendo la poetica dello sguardo di Bernard Noël, possiamo dunque leggere, in questo passo tanto breve quanto eloquente, un movimento estremamente sensuale che si sposta da occhio e parola (di lui) a corpo (di lei): come scrive Scotto, «[s]i rivela qui la matrice intimamente erotica della conoscenza, che unifica lo spazio per via della penetrazione dell'esterno nell'interno e viceversa»<sup>970</sup>, precludendo all'atto sessuale vero e proprio che sarà in effetti consumato, nel testo buguliano, più avanti. Per la narratrice, l'unione coniugale e sessuale con il *Serigne* sancisce inoltre il lieto fine del suo percorso di liberazione e di riappropriazione identitaria, come si evince dal loro congiungimento carnale in occasione della prima e passionale notte di nozze, «cette première nuit où [elle] connu[t] une autre forme se sensualité, une autre forme d'amour, une autre forme de jouissance»<sup>971</sup> (*RCS*, 161), che la scrittrice racconta con un linguaggio dai toni lirici, quasi si trattasse di un componimento poetico distaccato dal resto della narrazione in prosa:

La nuit était limpide et fraîche.  
Je la passai avec le Serigne.  
Ce n'était pas plus la référence spirituelle.  
Nous ne parlâmes pas de Dieu, et pas du diable non plus.  
Non ne parlâmes de rien.  
Nous ne parlâmes pas.  
Nous ne parlâmes pas du tout.  
J'avais frêmi à son contact quand ses mains s'emparèrent de mes seins, de mes fesses, caressèrent mon dos, avec douceur.  
C'était un homme.

---

<sup>968</sup> «È vero che era dolce, bisogna ammetterlo! (ride). Uno non immagina che un *Serigne* è un essere umano. Ma non appena la porta si chiude, è un essere in carne e ossa. Ha voglia di divertirsi e di chiacchierare». Mendy-Ongoundou, *Ken Bugul revient avec Riwan*, *art. cit.*, pp. 67-68.

<sup>969</sup> «Benché avessi la testa bassa, sentivo l'intensità del suo sguardo posato su di me. Le sue parole attraversavano il mio spirito» (*VM*, 14).

<sup>970</sup> Scotto, *Le corps écrivain*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>971</sup> «una prima notte in cui avev[a] conosciuto un'altra forma di sensualità, un'altra forma di piacere» (*VM*, 159).

Un homme le long de mes chemins secrets.<sup>972</sup> (RCS, 158)

Mentre il marabutto, considerato dagli abitanti del villaggio come una sorta di semidio, «un repère spirituel et intellectuel»<sup>973</sup> (RCS, 151), perde finalmente la sua aura di misticismo per rivelarsi invece come un uomo reale, «un être de chair et de sang»<sup>974</sup> (*Ibidem*), la giovane donna, grazie al sentimento amoroso che la lega al *Serigne*, culminato nell'estasi del piacere carnale appena scoperto, recupera finalmente la sua pace interiore, riconciliandosi con il suo stesso corpo sino ad allora maltrattato e sofferente: «Je me sentais bien. J'avais passé une des meilleures nuits de ma vie. J'avais dormi d'un sommeil profond et bienfaisant, un sommeil réparateur de toute une vie de tourments, après avoir connu enfin le vrai et pur plaisir»<sup>975</sup> (RCS, 164-165). La nuova vita insieme al suo nuovo amore si rivela così fin da subito eccitante e ristoratrice in ogni suo aspetto, mentre la dimensione sessuale appare come una fonte inesauribile di gioia, salute e serenità:

Ma sensualité se développait. Je n'avais jamais connu de telles sensations. Je me souvenais que je n'avais jamais pu vraiment jouir, avant cette rencontre, de l'amour de la vie et de la pureté de l'air que je respirais. Depuis que je me trouvais avec le Serigne, c'était une atmosphère de sensualité qui, en aiguisant les sens, avivait l'intensité de notre vécu. [...] J'étais disponible à chaque instant car à chaque moment, tous les gestes, tous les regards, certaines maladresses mêmes étaient des milliers d'invites silencieuses à des sensations, des sentiments et des effusions violentes et fortes.<sup>976</sup> (RCS, 169)

Inaspettatamente, diventare la ventottesima sposa del marabutto sancisce un nuovo e felice inizio per l'autrice-narratrice, che, grazie a quell'intensa unione, sperimenta un'esperienza sessuale inedita, nobile, sana e capace di guarire il suo corpo spezzato, ferito, mortificato dalle tante delusioni passate:

La sensation de mon corps et de mon plaisir du moment me semblait une première. Jamais avant je n'avais senti autant de douceur chez un homme. Et combien de fois j'avais joué au jeu de la

---

<sup>972</sup> «La notte era limpida e fresca. / La passai con il Serigne. / Non era più un punto di riferimento spirituale. / Non parliamo di Dio, e neanche de diavolo. / Non parliamo di niente. / Non parliamo. / Non parliamo affatto. / Provai un fremito al contatto delle sue mani, quando esse s'impossessarono del mio seno, delle mie natiche, quando carezzarono la mia schiena, con dolcezza. / Era un uomo. / Un uomo che percorreva i miei cammini segreti.» (VM, 155-156). Si tratta inoltre di un altro chiaro esempio della contaminazione, tipica della scrittura buguliana, tra poesia e prosa, come se il romanzo assumesse improvvisamente la forma di un *poème en prose*.

<sup>973</sup> «un punto di riferimento spirituale e intellettuale» (VM, 149).

<sup>974</sup> «una creatura fatta di carne e sangue» (*Ibidem*).

<sup>975</sup> «Stavo bene. Avevo trascorso una delle migliori notti della mia vita. Avevo dormito un sonno profondo e ristoratore, un sonno in grado di riparare a tutta una vita di tormenti, dopo aver conosciuto finalmente il vero e puro piacere» (VM, 162).

<sup>976</sup> «La mia sensualità andava crescendo. / Non avevo mai conosciuto sensazioni simili. Ricordavo che, prima di quell'incontro, non ero mai riuscita a godere realmente dell'amore per la vita, della purezza dell'aria che respiravo. Da quando mi incontravo con il Serigne, un'atmosfera di sensualità, acuendo i sensi, ravvivava l'intensità del nostro vissuto. [...] Ero disponibile in qualsiasi istante poiché, in ogni momento, ogni gesto, ogni sguardo, persino certe goffaggini, non erano altro che inviti silenziosi per sensazioni, sentimenti ed effusioni travolgenti.» (VM, 166-1167).

jouissance, comme des milliers de femmes, qui, comme moi, jouaient aux femmes émancipées, aux femmes modernes.<sup>977</sup> (RCS, 165)

### **Rama, «la petite fille effrontée»<sup>978</sup>**

Ma la narratrice non è la sola a godere dei piaceri carnali garantiti dal matrimonio con il potente *Serigne*: il personaggio che, infatti, rappresenta al meglio l'eros e le sue seduzioni è senz'altro la giovane e frizzante Rama, una delle sue co-spose, percepita, non a caso, come acerrima rivale. In realtà, si tratta di una figura complessa segnata da un destino tragico, la cui unione col marabutto, suggellata contro la sua volontà per volere del padre, si concluderà con l'adulterio e la morte di entrambi, l'una bruciata viva nella notte mentre cerca rifugio nella casa dei genitori, l'altro per il dolore insopportabile di essere stato tradito da una delle numerose mogli: «[t]rop jeune encore, trop attachée à la vie terrestre et au plaisir charnel, elle refuse d'adopter le rôle traditionnel de la femme mouride»<sup>979</sup>, infrangendo le regole imposte dalla tradizione e andando incontro alla sua rovina.

La ragazza, inizialmente timida e ingenua, arriva a cospetto del *Serigne*, suo futuro sposo, accompagnata dalla zia; è comprensibilmente impaurita da quell'uomo molto più vecchio di lei e, in quanto nubile, è ancora vergine, ignara dei piaceri e dispiaceri coniugali che l'attendono. Sebbene sin dall'inizio venga descritta come una fanciulla attraente e desiderabile, la rappresentazione della sua corporeità cambia sensibilmente nel corso della narrazione, accompagnando la sua maturazione psicologica ed emotiva. Ad esempio, se, durante i primi incontri col neo-marito, Rama, nel sedersi, assume sempre la medesima posizione di reverenza e rispetto<sup>980</sup>, giacché «[u]ne épouse de Serigne, surtout une épouse du Grand Serigne, ne devait pas avoir le regard baladeur»<sup>981</sup> (RCS, 125), mentre il suo volto nasconde «[d]es yeux d'enfant triste, embués de larmes»<sup>982</sup> (RCS, 93), ben presto, scoperta e apprezzata l'intimità del matrimonio, si trasforma in una donna sempre più seducente e irresistibile, oltre che bramosa di assecondare i suoi insaziabili appetiti sessuali, come ben si evince da alcuni passi del testo: «Rama, [...] au contact de l'amour sans question, avait embeilli, pris du poids et était

---

<sup>977</sup> «Mi sembrava di sentire il mio corpo e il piacere per la prima volta. Mai prima di allora avevo avvertito tanta dolcezza da parte di un uomo. E quante volte, nel gioco del piacere, io avevo recitato... come migliaia di donne che, come me, recitavano la parte delle donne emancipate, delle donne moderne.» (VM, 163).

<sup>978</sup> «la ragazzina sfacciata» (RCS, 212; VM, 210).

<sup>979</sup> «Ancora troppo giovane, troppo attaccata alla vita terrestre e al piacere carnale, rifiuta di adottare il ruolo tradizionale della donna *murid*». Ziethen, *L'espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., pp. 83-84.

<sup>980</sup> Come ci viene suggerito dalla voce narrante a più riprese: «[elle] s'installe sur le tapis dans la même position que la veille» (RCS, 80) («si sistemò sul tappeto nella stessa posizione del giorno prima» (VM, 77)); «sans jeter un regard dans la cour, revint sur ses pas, la tête baissée, pour reprendre sa position habituelle» (*Ibidem*) («senza dare nemmeno un'occhiata al cortile, tornò sui suoi passi, a testa bassa, per riprendere la posizione abituale» (*Ibidem*)); «Elle n'avait pas levé la tête une seule fois pendant tout ce temps» (RCS, 82) («Per tutto il tempo non alzò la testa nemmeno una volta» (VM, 79)); «elle reprit la position habituelle, tête baissée, le corps ramassé sur lui-même» (RCS, 83) («ripresero la sua posizione abituale, la testa bassa, il corpo rannicchiato su se stesso» (mia traduzione)).

<sup>981</sup> «la sposa del Serigne, del Grande Serigne, non doveva lasciare vagare lo sguardo» (VM, 122).

<sup>982</sup> «degli occhi da bambina triste, gonfi di lacrime» (VM, 90).

devenue plus désirable»<sup>983</sup> (RCS, 126); «Elle avait besoin de se retrouver seule dans sa chambre pour se tortiller dans son lit quand les effluves de ses ébats amoureux submergeaient ses sens et la mouillaient jusqu'à son petit pagne fatal»<sup>984</sup> (RCS, 128);

Rama en peu de temps était devenue une puissante et belle femme. L'amour lui avait développé les traits, affiné les sens. Sa tête haute était parée des plus belles tresses qu'elle portait avec grâce. Sa taille avait conservé, malgré quelques rondeurs, sa finesse et ses fesses proéminentes avaient conservé la fermeté des croupes des jeunes juments. Rama ébranlait même les femmes.<sup>985</sup> (RCS, 143)

La sua crescente disinibizione, però, distoglierà la sua attenzione dal letto coniugale, facendola cadere in tentazione nel sorprendere uno dei discepoli del *Serigne* mentre urina nei pressi della sua proprietà; un episodio alquanto singolare, caratterizzato da un linguaggio schietto e audace, che mira a sottolineare fino a che punto si spinga la cupidigia dell'incauta e ribelle ragazza:

Sa première réaction fut de maudire l'intrépide qui osait uriner à côté du petit champ des femmes, mais elle se ravisa tout de suite car elle venait d'apercevoir dans toute sa splendeur la verge de l'homme. Il la tenait d'une main et un liquide transparent en coulait. Rama fut comme pétrifiée et ne bougea plus d'un pouce. Elle n'arrêtait pas de fixer son regard sur ce membre qui semblait être tendu vers elle, en prenant des proportions énormes. Secouée de frissons, elle continuait à le fixer. Ayant fini d'uriner, l'homme qui ne se rendait pas compte qu'on l'observait, secoua son sexe et Rama en jouit presque, car elle sentait déjà ce sexe en elle.<sup>986</sup> (RCS, 206-207)

Divenuta per lei un'autentica ossessione, la visione di «ce membre qu'elle voyait partout»<sup>987</sup> (RCS, 207) perseguita Rama fino a quando non riesce a consumare il tanto agognato rapporto sessuale con l'uomo sconosciuto, sancendo sì la fine del suo matrimonio e della sua stessa vita, ma anche la sua definitiva – seppur tragica – liberazione da quell'«engrenage dont elle ne pouvait se dégager»<sup>988</sup> (RCS, 67). In un certo senso, dunque, anche per lei, in modo analogo a quanto accade per la narratrice principale, il sesso rappresenta la sua emancipazione e riappropriazione identitaria, «un désir aveugle

---

<sup>983</sup> «Rama, che [...] viveva un amore privo di problemi, si era fatta più bella, aveva preso peso ed era diventata più desiderabile» (VM, 123).

<sup>984</sup> «Aveva bisogno di stare da sola in camera per potersi contorcere liberamente nel letto, quando gli effluvi dei giochi amorosi le travolgevano i sensi e la bagnavano fino al *petit pagne* fatale» (VM, 125. Corsivi di Pastore.).

<sup>985</sup> «Rama era diventata in poco tempo una donna bella e potente. L'amore aveva maturato in lei i suoi tratti, aveva affinato i suoi sensi. La sua testa era agghindata con bellissime trecce che portava con grazia. Il suo corpo aveva mantenuto, malgrado qualche rotondità, una linea invidiabile e le natiche prominenti avevano conservato una fermezza degna della groppa delle giovani giumente. / Rama non lasciava indifferenti neanche le donne.» (VM, 140).

<sup>986</sup> «La sua prima reazione fu di maledire l'intrepido che si permetteva di urinare di fianco all'orto delle donne, ma si trattenne non appena vide nel suo pieno splendore la verga dell'uomo. L'uomo la teneva in mano mentre ne colava un liquido trasparente. Rama restò come pietrificata. Non riusciva a distogliere lo sguardo da quel membro che sembrava essere proteso verso di lei, assumendo delle dimensioni enormi. Scossa da brividi, continuava a fissarlo. Terminato di urinare, l'uomo, che non si era accorto di essere osservato, scosse il proprio sesso facendo quasi godere Rama, che sentiva già quel sesso dentro di sé.» (VM, 205).

<sup>987</sup> «quel membro[...] che vedeva ovunque» (VM, 206).

<sup>988</sup> «ingranaggio da cui non poteva liberarsi» (VM, 64).

et violent»<sup>989</sup> (RCS, 209) più forte di qualsiasi imposizione socio-culturale in grado di restituire al suo corpo spezzato e ferito una rinnovata – benché effimera – completezza. Il parallelismo con l'altrettanto sfortunato personaggio di Roxane, la moglie prediletta di Usbek, il protagonista delle *Lettres persanes* di Montesquieu, appare inevitabile: nell'ultima, celeberrima lettera (l'epistola CLXI), indirizzata proprio al marito lontano, la donna gli confessa il suo tradimento e descrive il suo imminente suicidio per avvelenamento, segnando così la fine tragica del potere tirannico del sultano esercitato per anni sull'harem persiano<sup>990</sup>; entrambi gli *explicit* delle due opere si chiudono quindi su due immagini simili, correlate al violento declino del sistema poligamico in seguito alla ribellione – e conseguente morte – del soggetto femminile.

### **Il sesso: gioco di seduzioni e di potere**

La tematica della sessualità, ad ogni modo, non viene affrontata da Bugul unicamente raccontando le avventure erotiche dei vari personaggi, ma è ripresa costantemente nel corso della narrazione attraverso brevi descrizioni e digressioni esemplificative in merito agli usi e ai costumi tradizionali del sistema poligamico senegalese. La lettrice e il lettore, infatti, vengono immersi in un mondo esotico e voluttuoso, dove la cura del corpo, l'abbigliamento e la gestualità femminile rappresentano il nucleo pulsante di quella piccola comunità ordinata da severe leggi gerarchiche e simboli ricorrenti: il Senegal che ci viene raccontato dalla scrittrice è il ritratto di un universo estremamente gioioso e vivace, un'esplosione di colori, sapori e profumi suadenti che passano innanzitutto dai corpi di «ces femmes de tous les âges, de tous les teints, de toutes les tailles, de toutes les formes»<sup>991</sup> (RCS, 96).

Il romanzo è ricco di dettagli sugli abiti tradizionali indossati dalle novelle spose, il cui obiettivo principale consiste nel sedurre il marito con l'aiuto di tessuti preziosi e indumenti sensuali:

La jeune mariée changeait de toilette au moins trois fois dans la journée. Le boubou du matin neuf et si riche qui faisait de l'innocence et de la pureté, de la sensualité et du désir! La camisole de l'après-midi qui faisait d'une petite fille une femme! La taille basse du soir qui faisait d'une sage, une ensorceleuse! Comment une petite fille passait-elle si rapidement de l'autre côté où le sexe avec son lot d'enjeux socioculturels, son lot de plaisirs, d'attentes, de désirs, de soupirs, de frustrations, faisait la loi et entassait petit à petit un fagot de sentiments des plus denses!  
Ah, le sexe!<sup>992</sup> (RCS, 85)

<sup>989</sup> «un desiderio cieco e violento» (VM, 208).

<sup>990</sup> «Oui, je t'ai trompé; j'ai séduit tes eunuques; je me suis jouée de ta jalousie; et j'ai su, de ton affreux sérail, faire un lieu de délices et de plaisirs» («Sì, ti ho ingannato: ho corrotto i tuoi eunuchi, mi sono presa gioco della tua gelosia, e del tuo orrendo serraglio ho saputo fare un luogo di delizie e di piaceri». Tr. it. di Lanfranco Binni.): così inizia l'ultima, tragica lettera scritta da Roxane al marito. Cf. Montesquieu, *Lettres persanes*, op. cit., p. 350; ed. it. *Idem, Lettere persiane*, op. cit., p. 222.

<sup>991</sup> «[quella] donne di tutte le età, di tutte le taglie e di tutte le carnagioni» (VM, 93).

<sup>992</sup> «La giovane sposa cambiava vestito almeno tre volte al giorno. Il *boubou* del mattino, così nuovo e ricco, che mostrava l'innocenza e la purezza, la sensualità e il desiderio! La *camiciola* del pomeriggio che faceva di una bambina una donna! Il *taille basse* della sera che faceva di una ragazza virtuosa un'incantatrice! Ecco come una bambina passava rapidamente in un mondo in cui il sesso, fatto di implicazioni socio-culturali, di piacere, di attese, di desideri, di sospiri, di frustrazioni,

L'attenzione dedicata al proprio aspetto fa infatti parte di quell'intricato gioco di seduzioni insegnato alle ragazzine fin dall'età dell'adolescenza: «[à] cet âge entre la petite fille et la femme, il y avait l'apprentissage de la séduction et de la sensualité. Les corps étaient frais, fermes. Les formes étaient nettes et se développaient par cet apprentissage»<sup>993</sup> (RCS, 90); la stessa Rama, una volta divenuta moglie del *Serigne*, viene ritratta minuziosamente mentre si prepara di tutto punto, sebbene la zia le ricordi che, non essendo più nubile, deve cambiare, oltre allo stato civile, anche il modo di apparire e rassegnarsi a «[s]'habiller en sokhna»<sup>994</sup> (RCS, 91):

Elle s'enduisit ensuite tout le corps d'une crème blanche et fortement parfumée, prit son temps en fouillant de nouveau dans son sac de voyage, et en sortit un ensemble taille basse et pagne de couleur rosé. Elle souleva le haut aux fines bretelles tressées et en le faisant danser avec les deux mains, en admira la coupe en godets qui ferait ressortir la cambrure des fesses et soulignerait la finesse de sa taille.<sup>995</sup> (*Ibidem*)

In particolar modo, la ricorrenza del *pagne*, che, come spiega Pastore in nota nell'edizione italiana, «è propriamente un rettangolo di stoffa variopinta, alla base dell'abbigliamento femminile subsahariano» (VM, 45), sottolinea la spiccata sensualità delle numerose donne che popolano il racconto; non un semplice indumento, ma un'infallibile arma di seduzione e, al contempo, di affermazione, espressione e creatività individuale:

Le petit pagne était l'élément indispensable dans la relation amoureuse. D'abord la jeune fille pubère commençait à le porter dès l'apparition de ses premières règles, parfois même avant. À cet âge-là, il ne servait qu'à symboliser la femme. L'apercevoir sous les habits maladroitement transparents des jeunes pubères était déjà un signal et constituait un détail sensuel qui attisait les sens des futurs prétendants. [...] Il y avait le petit pagne utilisé la nuit et le petit pagne qu'on portait dans la journée pour la suggestion et qui en même temps servait de jupon si par mégarde une femme perdait son grand pagne.

[...] Le spectacle des petits pagnes tendus sur le fil à linge dans les maisons, était un spectacle magnifique.

Des œuvres d'art!

Brodés à la main, patchworkés, assemblés!

Liberté d'expression!

---

dettava legge e accumulava a poco a poco un fascio di intensi sentimenti! / Ah, il sesso!» (VM, 81-82. Corsivi di Pastore.). Come spiega Pastore in nota, mentre per *boubou* si intende un «[a]mpio, lungo e variopinto vestito indossato sia dagli uomini che dalle donne» (VM, 21), il *taille basse* è «[u]n completo a due pezzi, chiamato anche *jupe pagne*» (VM, 76. Corsivi di Pastore.).

<sup>993</sup> «A quell'età intermedia, non più bambina e non ancora donna, si imparava l'arte della seduzione e della sensualità. I corpi erano freschi, sodi. Le forme erano nette e si sviluppavano grazie a tale apprendistato» (VM, 87).

<sup>994</sup> «vestir[s]i da sokhna» (VM, 88). *Sokhna* significa letteralmente «Signora, moglie del Serigne» (VM, 8).

<sup>995</sup> «Si spalmò poi tutto il corpo con una crema bianca dal profumo intenso, frugò per un po' nella sacca da viaggio, e ne tirò fuori un completo *taille basse* e un *pagne* rosa. / Si sistemò il corpetto dalle sottili spalline intrecciate, facendole danzare con le mani, ne ammirò il taglio a *godet* che sottolineando la curva dei fianchi, avrebbe valorizzato la sua figura.» (VM, 88. Corsivi di Pastore.).

Tout un génie créatif qui se développait avec ce pagné de la sensualité, du désir, de la provocation, de l'amour, de la jouissance!<sup>996</sup> (RCS, 197-197)

E, infatti, uno dei messaggi indubbiamente più significativi suggeriti dal romanzo è che, contro ogni apparenza, è la donna la vera detentrica dell'«hégémonie sexuelle»<sup>997</sup> in seno al contesto poligamico tradizionale: l'harem del marabutto è quindi teatro di un fitto intreccio di giochi politici e di seduzione, svelando come, anche all'interno del sistema poliginico senegalese, esista una precisa e ponderata «politica del sesso»<sup>998</sup>, dove, tuttavia, è la figura femminile a detenere il potere. È quanto spiega la stessa autrice, stupita anch'essa di fronte a questa inaspettata scoperta:

Mais ce qui me fit surtout accepter plus tard la polygamie quand j'en perçus les autres enjeux, ce fut la révélation qu'elle avait beaucoup à voir avec le sexe. Maintenant je comprenais pourquoi dans certaines régions d'Afrique, l'éducation sexuelle des petites filles était l'initiation la plus importante. Des femmes spécialisés, identifiées dans la communauté, prenaient en charge les jeunes filles à éduquer et se retiraient avec elles dans des lieux secrets, pour leur apprendre les techniques de la séduction, de l'amour, de l'acte sexuel. Le but: *retenir l'homme, le mari, le posséder, le manipuler, le dominer.*

*Le tuer.*

*Par le sexe.*

*Si nécessaire.*<sup>999</sup> (RCS, 201)

Il sesso, chiarisce Bugul, è dunque la chiave del matrimonio, ma, al contempo, anche degli equilibri sociali della comunità tradizionale senegalese, in seno alla quale esso viene trattato come una vera e propria disciplina da tramandare da una generazione di donne e l'altra al fine non solo di garantire una corretta e sana crescita demografica, ma utile «également à prévenir les accès violents

---

<sup>996</sup> «Il *petit pagne* era un elemento indispensabile nel rapporto amoroso. Una ragazza cominciava a portarlo subito dopo la comparsa delle prime mestruazioni, a volte anche prima. A quell'età serviva solo per testimoniare il fatto di essere donna. Intravederlo sotto i vestiti trasparenti delle ragazze era già un elemento sensuale che accendeva i sensi dei futuri pretendenti. [...] C'era il *petit pagne* che si usava la notte e il *petit pagne* che, durante il giorno, eccitava e, nello stesso tempo, sarebbe servito come gonna nel caso in cui, per distrazione, una donna avesse perso il suo *grande pagne*. / [...] Lo spettacolo dei *petit pagne* stesi ad asciugare era magnifico. / Opere d'arte! / Ricami, patchwork! / Libertà d'espressione! / Quanto genio creativo si sprigionava attraverso quel *pagne* simbolo di sensualità, di desiderio, di provocazione, d'amore, di piacere!» (VM, 195-196. Corsivi di Pastore.). Cf. anche Chiara Elefante, «Pagne e *boubou* in alcune traduzioni italiane di romanzi contemporanei dell'Africa sub-sahariana tra testo e peritesto», *art. cit.*

<sup>997</sup> «egemonia sessuale». Cf. Chilembwe, *L'hégémonie sexuelle dans Riwan ou le chemin de sable et Mes hommes à moi de Ken Bugul*, *art. cit.*

<sup>998</sup> Questa la traduzione italiana del titolo di uno dei maggiori saggi femministi degli anni Settanta, nel quale Kate Millet indaga il legame tra sesso e politica. In quest'opera l'autrice sottolinea tuttavia come la donna sia sottomessa sessualmente e politicamente dall'uomo e non, al contrario di quanto emerge dal romanzo buguliano, viceversa: Cf. Kate Millet, *La politica del sesso*, tr. it. Bruno Oddera, Milano, Rizzoli, 1971.

<sup>999</sup> «Ma quel che soprattutto, in seguito, mi fece accettare la poligamia, nel momento in cui ne percepii i vantaggi, fu la rivelazione che aveva molto a che vedere con il sesso. Adesso capivo perché, in molte regioni dell'Africa, l'educazione sessuale delle bambine fosse l'iniziazione più importante. Alcune donne, autorizzate dalla comunità, si assumevano la responsabilità delle ragazze da educare e si ritiravano con esse in luoghi segreti, per insegnare loro le tecniche della seduzione, dell'amore, dell'atto sessuale. Lo scopo: *trattenere l'uomo, il marito, possederlo, manipolarlo, dominarlo. / Ucciderlo. / Attraverso il sesso. / Se necessario.*» (VM, 199-200. Corsivi miei.). Non è un caso, inoltre, che nell'edizione italiana questo passo del romanzo venga riportato nella quarta di copertina, in modo da sottolinearne l'importanza.



de jalousie»<sup>1000</sup> (*Ibidem*) e a tutelare l'ordine familiare. Si tratta di rivelazioni scottanti, che, anche grazie all'importante diffusione dell'opera e al successo riscontrato in seguito alla vittoria del “Grand prix littéraire de l’Afrique noire”, hanno ben presto alimentato, intorno al testo, un acceso dibattito in merito alla possibilità o impossibilità di coniugare femminismo e poligamia: come verrà approfondito nel paragrafo seguente,

[f]ace à l'idée généralement acceptée que les femmes sont dominées dans des relations polygames, Ken Bugul dévoile une situation où les femmes se réjouissent de se retrouver dans cette situation. Selon elle, le féminisme occidental ne peut pas convenir partout; chaque culture est unique et élabore des moyens d'existence propres qui lui conviennent.<sup>1001</sup>

Similmente al personaggio di Rama, «la petite fille effrontée»<sup>1002</sup> (*RCS*, 212), la scrittrice si conferma ancora una volta come una voce coraggiosa e «sans langue de bois»<sup>1003</sup>, pronta a decostruire con disinibizione ogni stereotipo sessista, classista e razzista, anche quelli più spigolosi per il pubblico occidentale.

## Corpo e società

Come si è visto, quindi, la forza e l'originalità di *Riwan ou le chemin de sable* risiedono non solo nella sua ricchezza formale e contenutistica, ma anche nel fatto che il romanzo, in modo del tutto inaspettato tanto per il pubblico occidentale quanto per quello africano, «is full of unsolved contradictions and definitely neither abides to the criticism of polygyny that might be expected by readers from the North nor to its defense as a part of an African authenticity»<sup>1004</sup>.

Senza la pretesa di difendere o, al contrario, contestare la cultura e le tradizioni senegalesi, Ken Bugul, nella sua opera, intreccia i destini dei vari personaggi facendoli muovere all'interno di un contesto narrativo ben preciso e delineato, l'harem esotico e misterioso «de la concession du Serigne de Daroulère»<sup>1005</sup> (*RCS*, 9), che l'autrice usa sapientemente come pretesto per descrivere la vita degli

---

<sup>1000</sup> «anche a prevenire gli impeti violenti della gelosia» (*VM*, 200).

<sup>1001</sup> «Contraffondendosi all'idea generalmente accettata che le donne nelle relazioni poligamiche sono dominate, Ken Bugul svela una situazione dove le donne sono felici di trovarsi in quella situazione. Secondo lei, il femminismo occidentale non può funzionare ovunque; ogni cultura è unica ed elabora a suo modo i mezzi di sussistenza che più le convengono.». Chilembwe, *L'hégémonie sexuelle dans Riwan ou le chemin de sable et Mes hommes à moi de Ken Bugul*, art. cit., p. 49.

<sup>1002</sup> «la ragazzina sfacciata» (*VM*, 210).

<sup>1003</sup> L'espressione francese *langue de bois*, che significa letteralmente “lingua di legno”, si usa per indicare un discorso privo di contenuti, vago e dagli intenti affabulatori, caratteristiche che poco si addicono alla scrittura di Ken Bugul, come suggerisce, appunto, il titolo di una sua intervista: Cf. Ka, *Mariétou Mbaye (Ken Bugul) sans langue de bois*, art. cit.

<sup>1004</sup> «è pieno di contraddizioni irrisolte e, in definitiva, non aderisce né alla critica della poliginia che potrebbe aspettarsi il lettore del Nord, né alla sua difesa in quanto parte di un'autenticità africana». Martins, *Polyphonic Disconcert around Polygyny*, art. cit., p. 802.

<sup>1005</sup> «della concessione del Serigne di Daroulère» (*VM*, 7).

uomini e (soprattutto) delle donne che lo abitano e raccontare le luci e le ombre dell'unione poligamica.

### **Poligamia vs. monogamia: un dibattito irrisolto**

La tematica della poliginia, ampiamente diffusa nel contesto islamico, è ricorrente nella letteratura africana sia francofona che anglofona<sup>1006</sup> ed è ancora oggi al centro di numerosi dibattiti che sfociano non solo nella critica rivolta ai *gender studies*, ma interessano anche ricerche di carattere sociologico e antropologico.

Se il femminismo occidentale ha infatti sempre denunciato e condannato la poligamia diffusa nel continente africano e in altre parti del mondo, autori come Martins hanno invece sottolineato che «African women become locked within a Eurocentric framework of perception that directly and exclusively associates monogamy with equality and emancipation»<sup>1007</sup>, opponendosi dunque all'ormai obsoleta «idea of the “eternal victim” applied to women from the so-called Third World»<sup>1008</sup>: in sostanza, la poliginia, una pratica che, per molti individui – maschi e femmine – originari di diversi contesti geografici, rappresenta ancora oggi una caratteristica sociale, culturale e identitaria per loro essenziale, dovrebbe essere concepita come il risultato di una libera scelta per entrambi i sessi. Gli esponenti di questa diatriba in favore o contro i matrimoni poligamici, comunque, non mancano: se si pensa agli anni Settanta, ad esempio, periodo in cui Bugul ha cominciato la sua avventura letteraria intraprendendo la scrittura della sua trilogia, mentre, da un lato, il sociologo e agronomo maliano Fodé Diawara li difende senza riserve, innanzandoli a unica soluzione efficace contro «l'aliénation culturelle»<sup>1009</sup> subita dal soggetto africano ancora in preda agli strascichi del periodo coloniale, dall'altro spicca il pensiero militante di intellettuali come Awa Thiam, la quale, nel suo testo fondatore *La Parole aux négresses* (1978), rivendica invece la necessità, per la donna nera, di compiere una vera e propria rivoluzione al fine di estirpare ed estinguere per sempre ogni forma di poligamia, che essa considera un sistema sessista, opprimente e discriminatorio per l'intero genere femminile:

N'est-il pas temps que les Nègresses se donnent l'impérieuse tâche de prendre la parole et d'agir?  
Ne faut-il pas qu'elles s'en octroient le droit, exhortées, guidées non par les chefs de

---

<sup>1006</sup> Solo per citare qualche esempio celebre: Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, Londra, Heinemann, 1958; Ousmane Sembène, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973; Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1979; Flora Nwapa, *Efuru*, Londra, Heinemann, 1966; Buchi Emecheta, *The Joys of Motherhood*, Londra, Allison & Busby, 1979.

<sup>1007</sup> «le donne africane vengono osservate tramite un contesto di riferimento eurocentrico che associa direttamente ed esclusivamente la monogamia all'equità e all'emancipazione». Martins, *Polyphonic Disconcert around Polygyny*, art. cit., p. 787.

<sup>1008</sup> «idea dell'“eterna vittima” applicata nei confronti delle donne del cosiddetto Terzo Mondo». *Ibidem*.

<sup>1009</sup> «alienazione culturale». Fodé Diawara, *Le Manifeste de l'homme primitif*, Paris, Grasset, 1972, p. 193.

gouvernements fantoches patriarcaux, mais par le vif désir de mettre fin à leur misérable condition de force productive et de reproductrices, surexploitées par le capital et le patriarcat?<sup>1010</sup>

Chiaramente, la questione legata a monogamia e poligamia chiama in causa una connessione diretta con l'antropologia culturale: questa disciplina ci permette infatti di distinguere i vari tipi di unioni e relazioni umane, partendo dal presupposto che, come già intuito da Aristotele, l'uomo è un animale sociale che vive all'interno di sistemi ben definiti, *in primis* la famiglia e il matrimonio. Il legame matrimoniale, in particolare, è da intendersi, in senso antropologico, come un'istituzione socio-culturale che coinvolge due o più persone e ne trasforma lo *status* (giuridico, sociale, di genere, ecc.); reca inoltre implicazioni concernenti le relazioni sessuali, assicura alla eventuale prole una posizione nella società e, infine, stabilisce vincoli fra i parenti delle parti in causa<sup>1011</sup>. Questa definizione include, dunque, sia i matrimoni monogamici (modello di relazione costituito da due soli partner alla volta) che quelli poligamici (modello di relazione costituito da più di due partner alla volta), dove questi ultimi si possono suddividere in poliginie (l'unione di un uomo con più donne contemporaneamente, molto comune, ad esempio, nel contesto islamico) e poliandrie (l'unione di una donna con più uomini contemporaneamente, più rara rispetto alla poliginia, ma di cui troviamo diversi casi in Tibet, in Nepal, nell'India Meridionale, in Sri Lanka, in Camerun e in Nigeria). Quindi, le unioni non-monogamiche o poliamorose, anche definite “non-monogamie etiche”, sono diffuse in diverse parti del mondo, ma difficilmente accettate dalla visione mononormativa occidentale, secondo la quale le relazioni sessuali e romantiche possono verificarsi solo tra una coppia monogama (possibilmente eterosessuale)<sup>1012</sup>.

Di conseguenza, per il femminismo di matrice europea può effettivamente risultare difficile riconoscere nel matrimonio poliginico una rivendicazione di emancipazione femminile: per comprendere la scelta dell'autrice-narratrice di *Riwan ou le chemin de sable*, la quale decide di ricongiungersi con le sue origini senegalesi e di vivere – serenamente e liberamente – il sistema poligamico tradizionale, è pertanto necessario, a mio avviso, allontanarsi dalla propria esperienza individuale e appropriarsi di un'ottica di relativizzazione culturale, evitando dunque di perpetuare lo stereotipo coloniale e imperialista che, ancora oggi, ci spinge spontaneamente ad additare ciò che è “diverso” come inferiore e retrogrado. A questo proposito, appare esemplare la riflessione proposta

---

<sup>1010</sup> «Non è forse il tempo che le donne nere si diano l'imperioso compito di prendere la parola e agire? Non bisogna forse che esse se ne concedano il diritto, esortate, guidate non dai capi dei governi fantocci patriarcali, ma dal vivo desiderio di mettere fine alla loro misera condizione che le riduce a forza produttiva e riproduttiva, sovrasfruttate dal capitale e dal patriarcato?». Awa Thiam, *La Parole aux négresses*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978, p. 20.

<sup>1011</sup> Cf. Emily A. Schultz e Robert H. Lavenda, *Antropologia culturale*, tr. it. Alessandra Olivieri, rev. Vincenzo Padiglione, Bologna, Zanichelli, [1999] 2006, pp. 250-255.

<sup>1012</sup> In merito ai concetti di mononormatività e poliamore, rimando a Jorge N. Ferrer, *Mononormativity, Polypride, and the “Mono-Poly Wars”*, “Sexuality & Culture”, vol. 22, 2018, pp. 817-836.

da Fanon ne *L'an V de la révolution algérienne* (1959) e, in particolar modo, al capitolo “L’Algérie se dévoile”, dove l’autore racconta di una precisa misura di soggiogazione socio-culturale adottata dai soldati francesi durante la guerra di indipendenza algerina: essi privavano infatti le donne musulmane del loro velo e, sebbene questo “svelamento” fosse spesso seguito da uno stupro e simboleggiasse, quindi, una vile violenza, la narrazione riportata in Francia era quella della missione coloniale “civilizzatrice” che aveva il merito di salvare le donne algerine dall’oppressione dell’islam. In altre parole, quello che ai nostri occhi di occidentali può apparire come strano od offensivo (anche perché spesso mascherato da pregiudizi o stereotipi), in culture distanti e luoghi del mondo a noi estranei è invece la norma e non crea, in realtà, particolari discriminazioni. Al saggio fanoniano fa peraltro riferimento anche il recente studio della sociologa Sara Farris, tradotto in italiano da Marie Moïse e Marta Panighel con il titolo *Femonazionalismo. Il razzismo nel nome delle donne* (2019), che, come segnala Emanuela Mangiarotti, «introduce il concetto di *femonazionalismo* come categoria analitica che identifica il confluire di progettualità politiche diverse intorno alla necessità di emancipare le donne migranti non occidentali da ciò che si considera la causa principale della loro oppressione: gli uomini di colore e l’inferno patriarcale delle loro tradizioni e pratiche religiose»<sup>1013</sup>, tentando dunque di scardinare e decostruire il *topos*, già lungamente denunciato da Gayatri Chakravorty Spivak<sup>1014</sup>, secondo cui l’uomo bianco dovrebbe salvare la donna nera dall’uomo nero. Sta dunque a noi, cittadini e cittadine dell’ampia e variegata civiltà umana, qualunque sia la nostra storia e dovunque affondino le nostre radici geografiche, identitarie e culturali, *decolonizzare il nostro sguardo*<sup>1015</sup> e il nostro pensiero per accogliere, anche qualora sia difficile da comprendere, le scelte di chi ha vissuto un trascorso differente – ma non per questo meno legittimo – dal nostro.

L’opera di Ken Bugul si regge in equilibrio tra queste molteplici e complesse considerazioni: la narratrice principale, alter-ego della scrittrice, rappresenta infatti inizialmente il «Nord référentiel»<sup>1016</sup> (*BF*, 39) moderno e istruito, che nulla ha a che fare con la comunità tradizionale del Senegal che le ha dato i natali e in seno alla quale, tuttavia, cerca difficoltosamente di reinserirsi dopo le sue disavventure in Europa: «En ces premières années d’indépendance, je ne songeais qu’à mon émancipation. Je voulais être une femme bardée de diplômes qui épouserait un homme bardé de diplômes de l’école occidentale»<sup>1017</sup> (*RCS*, 39). Nelle pagine introduttive del romanzo, la distanza tra

<sup>1013</sup> Emanuela Mangiarotti, [Recensione a Sara Farris, *Femonazionalismo. Il razzismo nel nome delle donne*], “AboutGender”, vol. 9, n°17, 2020, p. 308.

<sup>1014</sup> Cf. Gayatri Chakravorty Spivak, *Selected Subaltern Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

<sup>1015</sup> Cf. Marina De Chiara, “Decolonizzare lo sguardo. Bravi selvaggi, chicane irriverenti, note afro-napoletane”, in *Eadem* (dir.), *Sud Immaginari. Colonialità del potere, chicane ribelli, interferenze blues*, Mantova, Universitas Studiorum, 2019, pp. 1-5.

<sup>1016</sup> «Nord referenziale».

<sup>1017</sup> «In quei primi anni d’indipendenza, pensavo solo alla mia emancipazione. Volevo essere una donna provvista di diplomi che avrebbe sposato un uomo provvisto di diplomi della scuola occidentale» (*VM*, 36).

questi due mondi viene suggerita dal fatto che la protagonista fa visita al *Serigne*, emblema del sistema poligamico africano, tenendo «un livre à la main»<sup>1018</sup> (RCS, 13), un libro di cui, sebbene non venga svelato né il titolo né l'autore, tratta «[d]es problèmes de la femme posés par d'autres femmes»<sup>1019</sup> (RCS, 17), ovvero di tematiche care al femminismo di stampo occidentale con il quale Bugul è venuta in contatto nei suoi anni all'estero. Secondo Cissé, «[c]e procédé est porteur de sens dans la mesure où il pourrait s'agir d'un livre qui donne à lire des témoignages de femmes sur les difficultés de leur vie conjugale. La mise en abyme permet à l'auteure de légitimer le sujet de la polygamie»<sup>1020</sup>, instaurando dunque un (inaspettato) ponte tra Africa poligamica e Occidente monogamo e avallando al contempo la possibilità di una pacifica e fruttifera convivenza tra questi due poli solo apparentemente antonimici e inconciliabili.

### **Un corpo spezzato tra poligamia e monogamia**

Il corpo della narratrice ci appare quindi fin dall'*incipit* come il corpo spezzato, ferito, provato di una giovane ed esausta immigrata redenta, una sorta di figliol prodigo al femminile che, cercata e non trovata la fortuna tra il Belgio e la Francia come narrato rispettivamente ne *Le baobab fou* e in *Cendres et braises*, fa ritorno, sconfitta, alla sua matria<sup>1021</sup>; nel momento in cui incontra il potente e affascinante *Serigne*, tuttavia, mentre comincia la sua duplice guarigione e rinascita interiore ed esteriore, il suo corpo finalmente ritemprato si ritrova ora diviso, nuovamente spezzato, tra due mondi apparentemente opposti e inconciliabili: da un lato, la rigida e millenaria tradizione, incarnata dal marabutto; dall'altro, la libertà e l'emancipazione femminile scoperte e apprezzate in Europa.

La giovane donna, di fronte a quell'*aut aut* culturale e identitario, inizia dunque a osservare con curiosità e a descrivere accuratamente quanto accade intorno a lei, facendoci parte di una dimensione dove la realtà della poligamia è ancora ampiamente diffusa e incoraggiata: si tratta di un piccolo e intricato universo di silenti gelosie, matrimoni combinati, complesse dinamiche coniugali, arditi giochi di seduzione al quale anche lei, diventando la ventottesima sposa del marabutto, prenderà ben presto e consapevolmente parte, scoprendo che, contro ogni aspettativa, è possibile conciliare la sua formazione ed educazione occidentale con le sue radici senegalesi. Come spiega chiaramente Martins,

---

<sup>1018</sup> «un libro in mano» (VM, 11).

<sup>1019</sup> «dei problemi delle donne esposti da altre donne» (VM, 15).

<sup>1020</sup> «Questo procedimento ha senso nella misura in cui potrebbe trattarsi di un libro che riporta le testimonianze delle donne sulle difficoltà della loro vita coniugale. La *mise en abyme* permette all'autrice di legittimare il soggetto della poligamia». Cissé, *Résistance féministe/féminine contre les institutions sociales*, art. cit., p. 21.

<sup>1021</sup> In merito al concetto di “matria”, centrale in tutta la trilogia buguliana, rimando ai già testi di Csillaghy, *Esule e migrante: dubbi antichi per donne moderne*, op. cit. e di Scego, “Dismatria”, op. cit.

Bugul underlines the subjectivities of the parties involved in polygynous practices and the complexities of contexts, stating that notions such as freedom, power and happiness may be understood by each subject according to individual paths in which multiple referents intersect. The author does not stand for polygyny nor for the oppression of women, as her own biography demonstrates extensively. Still, she was confronted with particularly difficult life circumstances, in which “*celle dont personne ne veut*” found reasons to look for the protection and the social and mental sense of order that [only] traditional knowledge and spirituality could offer her.<sup>1022</sup>

In seguito alla sua nuova unione coniugale, la protagonista scopre dunque a poco a poco le misteriose dinamiche di quello che, per lei, è un mondo nuovo, inaspettato, sorprendente; un mondo popolato, innanzitutto, da donne:

Ce monde de femmes me plaisait beaucoup et j’avais de plus en plus envie de rester avec elles. Elles m’apprenaient les secrets de la sérénité par leurs réactions face aux événements quotidiens qui se passaient autour d’elles. Partager une partie de ma vie avec ces femmes valait mille leçons de yoga ou de méditation transcendante. Elles étaient pourtant vivantes, réelles, concrètes, riaient aux éclats parfois, écoutaient les plaisanteries érotiques, quelques-unes en racontaient, surtout les plus jeunes et elles avaient dépassé les petites zones intermédiaires de la vie où l’on se ruinait l’âme en des questionnements vaines.<sup>1023</sup> (RCS, 178)

L’elogio della poligamia viene inoltre rafforzato da una serie di «raisonnements qui se veulent antagonistes envers l’Occident»<sup>1024</sup> e che vengono articolati in una severa critica al femminismo occidentale dal quale la stessa autrice era stata influenzata durante i suoi difficili anni trascorsi in Europa:

Mon éducation religieuse et plus tard mon éducation moderne m’avaient préparée à appartenir à un seul homme qui serait lui aussi à moi toute seule. Pour la femme qu’on avait voulu faire de moi, la relation était basée sur la possession exclusive. Une conception capitaliste, décadente, de la relation et du sentiment. [...] Pendant toutes les années passées au village, je n’avais jamais entendu une seule femme se plaindre d’une relation insatisfaisante. [...] Alors que nous, nous nous enfermons dans nos névroses pour toujours, jusqu’au jour où notre type nous lâche et va se défouler ailleurs.

---

<sup>1022</sup> «Bugul sottolinea la soggettività delle parti coinvolte nelle pratiche poliginiche e la complessità dei contesti, sostenendo che nozioni quali la libertà, il potere e la felicità possono essere elaborate da ogni soggetto in base ai suoi percorsi individuali, nei quali si intersecano molteplici riferimenti. L’autrice non appoggia né la poliginia né l’oppressione della donna, come la sua stessa biografia dimostra esaurientemente. Eppure, si è confrontata con circostanze di vita particolari, nelle quali “*celle dont personne ne veut*” ha trovato le ragioni per cercare la protezione e l’ordine sociale e mentale che [solamente] la cultura e la spiritualità tradizionali potevano offrirle.». Martins, *Polyphonic Disconcert around Polygyny*, art. cit., p. 798. Corsivi di Martins.

<sup>1023</sup> «Quel mondo di donne mi piaceva molto, e la voglia di restare con loro era sempre maggiore. Mi insegnavano il segreto della serenità attraverso le loro reazioni di fronte agli avvenimenti quotidiani. Condividere una parte della mia vita con quelle donne valeva mille lezioni di yoga o di meditazione transcendente. Erano vive, reali, concrete, a volte ridevano fragorosamente, ascoltavano le battute spinte, ne dicevano, soprattutto le più giovani, e avevano superato quelle fasi intermedie della vita in cui ci si angosciava in vani interrogativi.» (VM, 176).

<sup>1024</sup> «ragionamenti che vogliono essere antagonisti verso l’Occidente». Díaz Narbona, *Une lecture à rebrousse-temps de l’œuvre de Ken Bugul*, art. cit., p. 126.

Qui de nous est capable de libérer son corps comme une vraie femme du terroir?<sup>1025</sup> (RCS, 183-184)

Contro ogni pregiudizio e debole apparenza, la comunità poligamica descritta da Bugul sembra infatti garantire al soggetto femminile «the ideal circumstances for happiness»<sup>1026</sup>, giacché, assicurandogli protezione e ricchezze, si è confermato, nei secoli, come un sistema che «[a] pu fonctionner en société traditionnelle, selon des règles bien établies (et garanties par une série de contrôles sociaux et familiaux), lorsqu’il n’y avait aucune autre formule connue qui puisse exercer sa tentation»<sup>1027</sup>.

Tuttavia, in altre pagine del romanzo Bugul stempera il suo crescente entusiasmo nei confronti della struttura poliginica africana, mostrando invece gli aspetti più arretrati e discriminatori dell’universo coniugale senegalese, dove il corpo della donna in balia del potere decisionale prima del padre e poi del marito è, suo malgrado, la triste vittima. Basti pensare al personaggio di Rama, il quale incarna l’esempio raccapricciante di un matrimonio combinato tra un settantenne e una ragazzina ancora minorenne consegnata per volere dei suoi stessi genitori a mo’ di pacco regalo nelle mani del potente *Serigne*: «[a]s an adolescent she was simply delivered to the marabout as a religious gift and all her dreams concerning marriage and the rituals associated to courting and marriage ceremonies were frustrated»<sup>1028</sup>. L’autrice sottolinea questa crudele reificazione della corporeità femminile proprio nel momento in cui Rama scopre dal padre di dover diventare l’ennesima sposa di un uomo sconosciuto e molto più vecchio di lei<sup>1029</sup> attraverso la ripetizione del termine *don*, cioè “dono”:

Il venait de faire de sa fille au Serigne, au Grand Serigne. Geste ne pouvait être plus fort ni plus élevé.

*Don.*

*Don d’une personne.*

*Don de sa fille bien-aimée.*

---

<sup>1025</sup> «La mia educazione religiosa e più tardi la mia educazione moderna mi avevano preparata ad appartenere a un unico uomo che sarebbe stato, a sua volta, soltanto mio. Per la donna che avevano voluto fare di me, la relazione era basata sul possesso esclusivo. Una concezione capitalista, decadente, della relazione e del sentimento. [...] Per tutti gli anni trascorsi al villaggio, non avevo mai sentito una sola donna lamentarsi di una relazione non soddisfacente. [...] / [...] Noi, invece, ci blocchiamo nelle nostre nevrosi per sempre, fino al giorno in cui il nostro uomo ci pianta e va a sfogarsi altrove. / Chi di noi è in grado di liberare il proprio corpo come una vera donna del Paese d’origine?» (VM, 182-183).

<sup>1026</sup> «Le circostanze ideale per la felicità». Martins, *Polyphonic Disconcert around Polygyny*, art. cit., p. 801.

<sup>1027</sup> «[ha] potuto funzionare nella società tradizionale, secondo delle regole ben stabilite (e garantite da una serie di controlli sociali e familiari), in quanto non vi era alcun’altra formula conosciuta che potesse esercitare la sua tentazione». Denise Brahimi e Anne Trevarthen, *Les femmes dans la littérature africaine: portraits*, Paris/Abidjan, Karthala/CÉDA, 1998, p. 16.

<sup>1028</sup> «Appena adolescente, viene semplicemente recapitata al marabutto come un dono di tipo religioso e tutti i suoi sogni riguardo al matrimonio e ai rituali associati al corteggiamento e alle cerimonie matrimoniali vengono distrutti». Martins, *Polyphonic Disconcert around Polygyny*, art. cit., p. 800.

<sup>1029</sup> La narratrice ci suggerisce infatti chiaramente che «[l]e Serigne pouvait être le grand-père de Rama» (RCS, 72) («Il Serigne avrebbe potuto essere il nonno di Rama» (VM, 69)).

*Don total.*  
*Don fatal.*  
*Don sans partage.*<sup>1030</sup> (RCS, 37)

D'altronde, anche le stesse raccomandazioni pronunciate dalla figura paterna prima di promettere la figlia in matrimonio al *Serigne* non appaiono certamente come un inno femminista:

Montre que tu as reçu une bonne éducation.  
Sois une femme soumise.  
Plie-toi à la volonté de ton mari.  
Ne te mêle pas de ce qui ne te regarde pas.  
Que tes yeux ne voient rien.  
Que tes oreilles n'entendent rien.  
Que ta bouche ne dise rien.  
Que ton pied soit court.  
Que ta main soit courte.  
Sois sourde, muette et aveugle.  
N'oublie pas, soumets-toi à sa volonté.<sup>1031</sup> (RCS, 57)

Altrove, infine, la scrittrice si sofferma sui rituali nuziali senegalesi tradizionali, dove la perdita della verginità della novella sposa in seguito alla prima notte di nozze viene sottoposta a rigidi e umilianti controlli. Il corpo femminile, il cui destino è aggrappato a una mera macchia di sangue sul lenzuolo matrimoniale, è dunque soggetto a pressioni angoscianti fin dalla tenera età, tanto più che alla dimostrazione della sua cosiddetta integrità morale e imenale sono legati anche l'onore e il futuro della sua famiglia:

Aux premières lueurs de l'aube ou avant, dès que l'homme ouvrait la porte, la Badiène se ruait dans la chambre nuptiale pour chercher avec frénésie une tache, une goutte colorée, une trace de sang sur le drap ou le pagne. [...] Dès que la Badiène, elle, trouvait ce qu'elle cherchait, c'était le *sarxolé*, le youyou strident de la griotte qui annonçait la nouvelle, youyou qui déchirait l'air aux premières lueurs de l'aurore. C'était la bonne nouvelle alors, la bonne nouvelle qui sauvait l'honneur de la famille et des générations futures. [...] Le déshonneur pouvait pousser au suicide une jeune mariée. Elle pouvait se jeter dans un puits. Le déshonneur pouvait aussi contraindre toute une famille à l'exil. [...] Pourtant on essayait d'expliquer que certaines filles pouvaient naître sans hymen ou pouvaient le perdre au cours d'une chute ou de tout autre accident. Non, il n'y avait rien à faire: il fallait arriver vierge au mariage.<sup>1032</sup> (RCS, 48-49)

---

<sup>1030</sup> «Aveva appena fatto *dono* di sua figlia al Serigne, al Grande Serigne. Non poteva esserci gesto più grande. / *Dono*. *Dono* di una persona. / *Dono* della figlia prediletta. / *Dono* totale. / *Dono* fatale. / *Dono* senza compromessi.» (VM, 34. Corsivi miei.).

<sup>1031</sup> «Fa' vedere che hai ricevuto una buona educazione. / Sii una donna sottomessa. / Piegati alla volontà di tuo marito. / Non ti immischiare in ciò che non ti riguarda. / Che i tuoi occhi non vedano niente. / Che le tue orecchie non sentano niente. / Che la tua bocca non dica niente. / Che il tuo piede sia corto. / Sii sorda, muta e cieca. / Non dimenticare, sottomettiti alla sua volontà.» (VM, 54).

<sup>1032</sup> «Alle prime luci dell'alba o anche prima, appena l'uomo apriva la porta, la Badiène si precipitava nella camera nuziale per cercare freneticamente una macchia, una goccia colorata, una traccia di sangue sul lenzuolo o sul *pagne*. [...] Non appena la Badiène trovava quello che cercava, si levava il *sarxolé*, l'acuto stridente della griot che annunciava la notizia, squarciando l'aria alle prime luci dell'alba. Era la buona notizia, la buona notizia che salvava l'onore della famiglia e delle generazioni future. [...] Il disonore poteva spingere al suicidio una giovane sposa, che magari finiva per gettarsi nel



Un'usanza che, tuttavia, è ben nota anche alla lettrice e al lettore europei e italiani, in quanto per nulla dissimile dagli usi e i costumi nostrani: della rottura dell'imene come simbolo imprescindibile di purezza femminile parla infatti, ad esempio, Moravia ne *Gli indifferenti* (1929) attraverso il personaggio di Carla, oltre che Oriana Fallaci nel suo romanzo d'esordio *Penelope alla guerra* (1962)<sup>1033</sup>. Come non ricordare, inoltre, i *Comizi d'amore* (1965) di Pasolini: quando, nel corso del documentario, l'autore intervista un contadino calabrese chiedendogli se una donna abbia il diritto di sposarsi anche senza aver preservato la sua verginità, egli non esita a rispondere, con marcato accento dialettale: «Quando te la pigli te la pigli vergine, o niente. Non c'è bisogno che dire»<sup>1034</sup>.

Bugul sembra dunque suggerirci che, secondo un triste paradosso, ciò che più accomuna la comunità poligamica senegalese e la società monogama occidentale, seppur secondo dinamiche e meccanismi differenti, è proprio il rischio di sottomissione della donna rispetto all'uomo in seno a questi due mondi certamente distanti, ma retti entrambi da un patriarcato latente, soffocante e difficilmente estirpabile. Se, come propone la scrittrice, poligamia, monogamia e tutte le loro varie sfaccettature devono infatti rappresentare una libera scelta per entrambi i sessi, il suo romanzo, sulla scorta dei primi due capitoli della trilogia, vuole nuovamente ribadire lo stesso vivido e vibrante messaggio universale: non può esistere, in nessun angolo o anfratto della Terra, storia d'amore degna di questo nome senza il rispetto e la stima reciproci.

## Corpo e riconciliamento identitario

Il trittico autobiografico di Ken Bugul non poteva naturalmente chiudersi senza prima risolvere una volta per tutte la problematica centrale dell'intera trilogia: torna dunque anche in questo terzo testo uno dei *leitmotiv* fondanti della produzione letteraria buguliana, ovvero la ricerca incessante della propria identità individuale, frammentata, come ricorderanno bene la lettrice e il lettore de *Le baobab fou* e di *Cendres et braises*, tra un tentativo malriuscito di occidentalizzazione e un difficoltoso reinserimento nella madre patria.

Se, nei primi due romanzi, la sventurata protagonista fugge in Europa alla ricerca di se stessa, scontrandosi tuttavia con amare e scottanti delusioni che non faranno altro che esacerbare la sua già

---

pozzo. Il disonore poteva anche costringere all'esilio un'intera famiglia. [...] Eppure si cercava di spiegare che alcune ragazze potevano nascere prive d'imene, o che questo poteva essersi lacerato in seguito, ad esempio, a una caduta. Ma era tutto inutile: al matrimonio bisognava arrivare vergini.» (VM, 46. Corsivi di Bugul e di Pastore.).

<sup>1033</sup> Anche in molte zone d'Italia era infatti usanza comune, in passato, esporre dalla finestra o dal balcone dei novelli sposi il lenzuolo macchiato di sangue dopo la prima notte di nozze.

<sup>1034</sup> Tratto da Pier Paolo Pasolini, *Comizi d'amore*, Italia, Arco film, 1965, 89'.

complicata alienazione culturale e identitaria, *Riwan ou le chemin de sable* sancisce finalmente il suo tanto anelato ricongiungimento con «[l]e [s]oi de [s]on identité»<sup>1035</sup> (RCS, 168), nonché la guarigione – fisica e spirituale – del suo corpo e della sua ipseità spezzati.

### Un sentiero di sabbia (e di vita)

L'opera inizia mostrandoci la narratrice principale completamente perduta, smarrita, senza punti di riferimento; tornata nel suo villaggio natale a casa della madre dopo le tante peripezie vissute in Europa, la giovane donna si pente di aver cercato fortuna all'estero, ignorando e sottostimando l'importanza delle sue radici africane:

Comme je regrettais d'avoir voulu être autre chose, une personne quasi irréelle, absente de ses origines, d'avoir été entraînée, influencée, trompée, d'avoir joué le numéro de la femme émancipée, soi-disant moderne, d'avoir voulu y croire, d'être passée à côté des choses, d'avoir raté une vie, peut-être. Parce qu'on m'avait dit de renoncer à ce que j'étais, alors que j'aurais dû rester moi-même et mieux m'ouvrir à la modernité.<sup>1036</sup> (RCS, 111)

La protagonista, «[d]échirée entre la vie d'une femme intellectuelle qui a vécu en Europe et celle d'une épouse soumise aux lois du mouridisme»<sup>1037</sup>, sembra tuttavia cosciente della dolorosa frammentarietà del suo *io* e del suo *se*<sup>1038</sup> provocata dall'erranza in terra straniera e dall'inevitabile incontro-scontro tra due culture marcatamente eterogenee: «J'avais l'impression de mener une double vie. [...] Je voulais mener une seule vie remplie de toutes ces différentes vies de mon existence»<sup>1039</sup> (RCS, 160), ammette, in preda allo sconforto; infatti, sarà solo percorrendo, giorno dopo giorno, quell'esotico *chemin de sable* evocato nel titolo dell'opera che la ragazza riuscirà a recuperare la pace e la serenità che temeva perdute per sempre.

Da un punto di vista spaziale, il sentiero di sabbia rappresenta l'*aurea mediocritas* geografica che permette alla narratrice, anche dopo le nozze col marabutto, di tornare liberamente al suo modesto domicilio familiare condiviso con la madre, invece di ubbidire ai *diktat* imposti dalla tradizione e stabilirsi definitivamente nella dimora del neo-marito:

---

<sup>1035</sup> «L'Io della [su]a identità» (VM, 165).

<sup>1036</sup> «Quanto mi dispiaceva aver voluto essere diversa, una persona quasi irreali, estranea alle proprie origini, essere stata trascinata, influenzata, ingannata, aver recitato il ruolo della donna emancipata, o sedicente moderna, aver voluto crederci, essere passata accanto alle cose, aver forse fallito nella vita. Perché mi avevano detto di rinunciare a ciò che ero, mentre avrei dovuto restare me stessa per meglio aprirmi alla modernità.» (VM, 108).

<sup>1037</sup> «Dilaniata tra la vita di una donna intellettuale che ha vissuto in Europa e quella di una sposa sottomessa alle leggi del muridismo». Ziethen, *L'espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., p. 85.

<sup>1038</sup> Cf. Galimberti, *La terra senza il male*, op. cit., p. 171.

<sup>1039</sup> «Avevo l'impressione di condurre una doppia vita. Non avevo via di scampo. Volevo che un'unica vita comprendesse tutte le differenti vite della mia esistenza» (VM, 158).

Femme mouride et intellectuelle errante, la protagoniste réussit à négocier un espace réconciliateur où s'estompent les oppositions binaires préconçues telles que Afrique/Europe, féminin/masculin, privé/public. Cette zone intermédiaire, symbolisée par le chemin de sable, se révélera comme milieu dynamique d'où la narratrice cherche à mobiliser ses compatriotes et à inspirer des changements.<sup>1040</sup>

Un privilegio, questo, che le consente, a differenza di quanto accade alle sue co-spose, di non annullare la sua identità femminile per onorare in modo esclusivo il suo nuovo ruolo di moglie, ma di preservare la sua unicità di «femme, secrètement redoutée, mais [...] femme»<sup>1041</sup> (RCS, 159). Secondo quanto spiegato efficacemente da Ziethen,

[a]lors que sa maison lui rappelle son indépendance et son altérité, la maison du serigne représente son appartenance à la communauté mouride. Grâce à un mouvement circulaire et permanent sur ce chemin, il se crée graduellement un espace où se rejoignent les morceaux de son existence déchirée, un espace réconciliateur où sa rupture intérieure peut être guérie. En traversant et retraversant la distance entre ces deux points fixes, la protagoniste s'installe dans l'interstice, c'est-à-dire dans un lieu intermédiaire qui réunit l'Afrique mouride et l'Afrique influencée par l'Europe. C'est sur ce chemin de sable que naît alors une nouvelle identité qui échappe aux contraintes sociales et spatiales.<sup>1042</sup>

La relazione tra il marabutto e l'autrice-narratrice stabilisce dunque per quest'ultima non solo l'anelata conquista di un equilibrio sentimentale in seno alla società senegalese tradizionale dopo tante disavventure vissute in terra straniera, ma, al contempo, la sua ancor più agognata riconciliazione con se stessa. Risulta quanto mai centrale, dunque, la dimensione del corpo, un corpo inesorabilmente spezzato, tormentato, attanagliato da paure e insicurezze e che, partito alla volta del «Nord référentiel»<sup>1043</sup> (BF, 39) e scontratosi con le dolorose vicende narrate nei primi due romanzi della trilogia, nel momento di concedersi al nuovo marito mostrerà tutte le sue angosce e ferite nascoste:

Comment offrir à ce Serigne, un corps meurtri par des amours sauvages, ce corps blessé par les griffes d'une vie tumultueuse, d'une vie de recherches, de quête, d'identification, d'abandon, de

---

<sup>1040</sup> «Donna *murid* e intellettuale errante, la protagonista riesce a negoziare uno spazio riconciliatore dove si annullano le opposizioni binarie prestabilite come Africa/Europa, femminile/maschile, privato/pubblico. Questa zona intermedia, simbolizzata dal sentiero di sabbia, si rivelerà come ambiente dinamico da cui la narratrice cerca di mobilitare i suoi compatrioti e ispirare dei cambiamenti.». Ziethen, *L'espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., p. 82.

<sup>1041</sup> «donna, segretamente temuta, ma [...] donna» (VM, 157).

<sup>1042</sup> «Mentre la sua casa le ricorda la sua indipendenza e la sua alterità, la casa del *Serigne* rappresenta la sua appartenenza alla comunità *murid*. Grazie a un movimento circolare e permanente su quel sentiero, viene creato gradualmente uno spazio dove si riassemblano i pezzi della sua esistenza spezzata, uno spazio riconciliatore dove la sua rottura interiore può essere guarita. Attraversando e riattraversando la distanza tra questi due punti fissi, la protagonista si installa nell'interstizio, cioè in un luogo intermediario che riunisce l'Africa *murid* e l'Africa influenzata dall'Europa. È su questo sentiero di sabbia che nasce allora una nuova identità che sfugge alle costrizioni sociali e spaziali.». Ziethen, *L'espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., pp. 85-86.

<sup>1043</sup> «Nord referenziale».

retrouvailles manquées avec la mère, de retrouvailles manquées avec la source, d'une vie déchirée par des veillées interminables?  
[...] J'étais là comme une poupée brisée, abandonnée dans une poubelle, un soir, dans une rue déserte.<sup>1044</sup> (RCS, 154)

Come si è visto nei paragrafi precedenti, il sesso è in effetti l'elemento imprescindibile per attuare e completare il percorso di auto-affermazione identitaria buguliano, una dinamica che può essere colta anche secondo una prospettiva fenomenologica di matrice levinassiana:

La *carne* è evanescenza, limitale tra coseità e *ipseità*, modalità dell'essere presenti che opera un percorso a ritroso del corpo molecolare all'intensità della vita fino all'intuizione dell'essere. Si pone così a cerniera tra la materialità della cosa e la spiritualità della persona, manifestando l'esistenza soggettiva nella sua interezza dove la dimensione preponderante perché avvenga l'apertura (a sé e all'altro) deve essere quella della tenerezza e della reciproca consapevolezza della fragilità.<sup>1045</sup>

La stessa sabbia dei caldi paesaggi senegalesi, già evocata nel titolo e che, secondo Deleuze e Guattari, ben si addice all'identità mobile dell'individuo errante<sup>1046</sup>, si carica così di un'inedita spinta erotica – seppur mediata da un'atmosfera mistica – non appena la protagonista varca l'ingresso del cortile della concessione del *Serigne*:

Le sable de cette cour était sûrement passé au tamis fin tous les jours. Pas un seul morceau de caillou, pas un seul brin, pas une seule brindille de quelque chose n'y traînaient. J'avais envie de m'étendre dessus, complètement nue.  
Et ce fut dans cette cour, avec le Serigne, que je découvris le sable rosé, l'azur bleuté et que j'eus l'impression de sentir l'air que je respirais, comme pour la première fois.<sup>1047</sup> (RCS, 27-28)

D'altronde, come racconta la scrittrice in occasione di un'intervista inedita, la corrispondenza tra sabbia e nudità evocata in questo passo non è casuale, ma vuole sottolineare la loro comune dimensione di purezza ancestrale e, non meno importante, il percorso di emancipazione fisica e identitaria femminile: «[d]énuder le corps c'est le libérer de toutes ses pesanteurs afin de l'émanciper. Ainsi les femmes peuvent se rapprocher leur corps [*sic*] pour une libération totale»<sup>1048</sup>.

---

<sup>1044</sup> «Come offrire a quel Serigne un corpo già provato da amori selvaggi, un corpo ferito dagli artigli di una vita tumultuosa, di una vita di ricerca, d'identificazione, di abbandono, di riappacificazioni mancate con la propria madre, di riappacificazioni mancate con le proprie origini, di una vita lacerata da veglie interminabili? / [...] Ero lì come una bambola rotta, abbandonata in un bidone della spazzatura, di sera, in una via deserta» (VM, 151).

<sup>1045</sup> Vanzo, "Erotismo e violenza, una prospettiva fenomenologica", *art. cit.*, in *Idem, Il maschio violento, op. cit.*, pp. 25-26. Corsivi di Vanzo. Vanzo rimanda inoltre a Emmanuel Lévinas, *Totalità e infinito, op. cit.*, p. 263.

<sup>1046</sup> Cf. Deleuze e Guattari, *Mille plateaux, op. cit.*; ed. it. *Idem, Mille piani, op. cit.*

<sup>1047</sup> «La sabbia di quel cortile veniva sicuramente passata al setaccio ogni giorno. Non era rimasto un solo ciottolo, non un solo filo d'erba, non un solo ramoscello. Avevo voglia di sdraiarmi sopra, completamente nuda. / Fu proprio in quel cortile, con il Serigne, che scoprii la sabbia rosa dai riflessi azzurrognoli, e che ebbi l'impressione di sentire l'aria che respiravo come se fosse la prima volta.» (VM, 25).

<sup>1048</sup> «Denudare il corpo significa liberarlo di tutte le sue pesantezze col fine di emanciparlo. Così le donne possono riappropriarsi del loro corpo per una emancipazione totale». Intervista inedita a cura di Tite Lattro.

Consumata la prima notte di nozze con il nuovo marito, la protagonista fa poi ritorno alla propria abitazione, ripercorrendo a ritroso quello stesso sentiero di sabbia già attraversato tante volte, ma con un'andatura, un passo, uno sguardo del tutto nuovi, come se il suo corpo e il suo spirito avessero subito una metamorfosi:

Comment reprendre dans l'autre sens, le chemin de sable que j'empruntais tous les jours pour aller saluer le Serigne. Ce chemin de sable dont je connaissais par cœur les milliers de grains à qui j'avais en silence raconté une grande partie de ma vie passée hors du village. [...] Maintenant ce chemin de sable que je devais reprendre pour retourner à la maison m'effrayait encore plus. J'allais l'emprunter après ma première nuit avec le Serigne.<sup>1049</sup> (RCS, 161-163)

Inoltre, secondo Ziethen, «[l]e sable, plus encore que simple milieu extérieur, s'inscrit physiquement dans son corps, remplissant son être et guérissant les blessures d'une vie à la dérive»<sup>1050</sup>; la donna non si limita infatti a calpestarla, ma la ingoia avidamente, come se volesse trasformarsi a sua volta in materia sabbiosa e instaurare con l'elemento naturale un rapporto simbiotico: «J'avais commencé par manger du sable, de ce sable brillant de mon village, quand arrivée au seuil des choses, je dus presque subir une purification. Et ce fut avec ce sable que je me purifiai»<sup>1051</sup> (RCS, 204).

## Il riflesso ritrovato

Mentre la narratrice percorre a ritroso il sentiero di sabbia per far ritorno alla propria abitazione, l'iniziale titubanza rispetto a quelle emozioni per lei inedite cede rapidamente il posto a una rasserenante sensazione di completezza interiore, un sollievo e una leggerezza attesi per lunghi anni: «Je me levai de mon lit où j'étais restée allongée, m'approchai de mon miroir et contemplai mon visage. Il était radieux»<sup>1052</sup> (RCS, 166), racconta la donna, ancora in preda agli effluvi inebrianti dell'amore estatico; nella sua immagine riflessa finalmente radiosa, felice, appagata, possiamo dunque scorgere la sintesi e il completamento del suo percorso, narrato e suddiviso nelle tre opere.

---

<sup>1049</sup> «Come riprendere, in senso opposto, il sentiero di sabbia che percorrevo ogni giorno per andare a salutare il Serigne? Il sentiero di sabbia di cui conoscevo a memoria ogni granello, a cui avevo tacitamente raccontato, [sic] gran parte della vita che avevo passato fuori dal villaggio. [...] / Adesso il sentiero di sabbia che dovevo ripercorrere per tornare a casa mi spaventava ancora di più. Stavo per percorrerlo dopo la mia prima notte di nozze.» (VM, 159-160).

<sup>1050</sup> «La sabbia, più ancora che un semplice luogo esterno, si iscrive fisicamente nel suo corpo, riempiendo il suo essere e guarendo le ferite di una vita alla deriva». Ziethen, *L'espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., p. 87.

<sup>1051</sup> «Avevo cominciato col mangiare sabbia, la sabbia brillante del mio villaggio. Una volta arrivata alla soglia della comprensione dovetti quasi subire una purificazione. E fu con quella sabbia che mi purificali» (VM, 203).

<sup>1052</sup> «Mi alzai dal letto, mi avvicinai allo specchio e osservai il mio viso. Era radioso» (VM, 164).

Il *leitmotiv* del riflesso come chiave identitaria era infatti già presente ne *Le baobab fou*, quando Ken, appena giunta in Belgio, osserva con sgomento la sua immagine proiettata sulla vetrina di un negozio, stentando a riconoscersi:

La façade en miroir d'une vitrine me renvoya le reflet de mon visage. Je n'en crus pas mes yeux. Je me dis rapidement que ce visage ne m'appartenait pas: j'avais les yeux hors de moi, la peau brillante et noire, le visage terrifiant. J'étouffais à nouveau parce que ce regard-là, c'était mon regard.<sup>1053</sup> (*BF*, 59)

L'autrice riprende quindi «la métaphore du miroir qui aide à mettre en relief [...] le contraste entre un pan de la culture traditionnelle de son village et la culture moderne»<sup>1054</sup> anche in *Cendres et braises*, mostrandoci Mariétou-Marie al culmine della sua sofferenza e della sua disperazione nel momento in cui, dopo essere stata picchiata per l'ennesima volta da Y., scorge il suo volto sfigurato dal dolore specchiato nello schermo del televisore: «J'avais étouffé des hurlements de douleur, de désespoir, d'humiliation. [...] [J]e hurlais à la mort sans faire sortir aucun son: les traits de mon visage étaient déformés. J'en voyais le reflet sur l'écran muet de la télévision»<sup>1055</sup> (*CB*, 133).

L'alienazione, lo smarrimento, l'angoscia trasmessi dai riflessi descritti nei primi due capitoli della trilogia vengono ora felicemente soppiantati dal riverbero di uno sguardo sano e gioioso, uno sguardo che ha saputo finalmente ritrovare e rivedere se stesso: il corpo spezzato della protagonista, grazie all'incontro con il marabutto lungo il sentiero di sabbia, è infine guarito «d'une longue et douloureuse plaie intérieure»<sup>1056</sup> (*RCS*, 167), riacquistando dunque la sua consapevolezza e completezza identitaria e riconciliando le esperienze vissute in Occidente con la ricchissima eredità culturale senegalese e africana:

Ainsi le Serigne m'avait offert et donné la possibilité de me réconcilier avec moi-même, avec mon milieu, avec mes origines, avec mes sources, avec mon monde sans lesquels je ne pourrais jamais survivre. J'avais échappé à la mort de mon moi, de ce moi qui n'était pas à moi toute seule. De ce moi qui appartenait aussi aux miens, à ma race, à mon peuple, à mon village et à mon continent.  
Le moi de mon identité.<sup>1057</sup> (*RCS*, 167-168)

---

<sup>1053</sup> «La facciata in vetro di una vetrina mi restituì il riflesso del mio volto. Non credetti ai miei occhi. Mi dissi rapidamente che quel volto non mi apparteneva: avevo gli occhi sgranati, la pelle brillante e nera, il viso spaventoso. Mi mancò nuovamente il respiro perché quello sguardo era il mio sguardo.»

<sup>1054</sup> «la metafora dello specchio che aiuta a mettere in evidenza [...] il contrasto tra un lembo della cultura tradizionale del suo villaggio e la cultura moderna». Fopa Kuete, *Identité, langues et savoirs dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., p. 46.

<sup>1055</sup> «Avevo soffocato delle urla di dolore, di disperazione, di umiliazione. [...] [U]rlavo a morte senza far uscire alcun suono: i tratti del mio volto erano deformati. Ne vedevo il riflesso sullo schermo muto della televisione.»

<sup>1056</sup> «da una lunga e dolorosa ferita interiore» (*VM*, 165).

<sup>1057</sup> «Il Serigne mi aveva offerto la possibilità di riconciliarmi con me stessa, con il mio ambiente, con le mie origini, con un mondo senza il quale non sarei mai riuscita a sopravvivere. Ero scampata alla morte del mio Io, un Io che non apparteneva a me soltanto. Un Io che apparteneva anche ai miei, alla mia razza, al mio popolo, al mio villaggio, al mio continente. / L'Io della mia identità.» (*Ibidem*).

Vestendo i panni di un moderno Césaire al femminile e pronunciando una dichiarazione che risuona inevitabilmente dell'eco del movimento della *négritude*, la protagonista comprende infine l'importanza dell'aver «retrouvé [s]on village, [s]es sens, [s]on milieu, [s]on [s]oi-même posé dans un petit coin et qui [l]'attendait depuis»<sup>1058</sup> (*RCS*, 181), come se il rimedio a tutti suoi mali fosse sempre stato a portata di mano, ma, per troppi anni, fosse stata suo malgrado incapace di coglierlo. *Riwan ou le chemin de sable* chiude dunque la trilogia autobiografica di Bugul lanciando un messaggio di vibrante speranza dai toni femministi dedicato a tutti quei corpi spezzati, quei «corps perdu[s]»<sup>1059</sup> cesariani di donne che, in modo analogo a quello dell'autrice-narratrice, arrancano alla ricerca di una soluzione identitaria, ancora smarriti lungo il loro sentiero di sabbia e nell'attesa di poter esclamare, un giorno migliore: «Et voici que je suis venu!»<sup>1060</sup>.

---

<sup>1058</sup> «ritrovato il [su]o villaggio, i [suo]i sensi, il [su]o ambiente, il [su]o Io, un Io riposto in un angolo e che [la] aspettava da tempo» (*VM*, 179).

<sup>1059</sup> Come suggerisce il titolo della raccolta poetica *Corps perdu* di Aimé Césaire: Aimé Césaire, *Corps perdu*, illustrazioni di Pablo Picasso, Paris, France, 1949.

<sup>1060</sup> «Ed eccomi arrivato!». Tr. it. di Graziano Benelli. Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, op. cit., p. 22; ed. it. *Idem*, *Diario di un ritorno al paese natale*, op. cit., p. 41. L'inno di Césaire, ormai divenuto un grido di libertà universale, risuona nelle stesse parole conclusive del romanzo di Bugul, quando la protagonista afferma: «J'étais devenue ce que j'étais, j'étais devenue moi-même» (*RCS*, 218) («Ero divenuta ciò che ero, ero divenuta me stessa» (*VM*, 216)). Al verbo *venir* impiegato da Césaire, che rimanda, in senso geografico, al viaggio narrato nel suo *Cahier*, corrisponde quindi il suo derivato *devenir* scelto da Bugul, che, alla dimensione spaziale, sovrappone esplicitamente quella identitaria.

# **IV. CORPI SPEZZATI A CONFRONTO: UN BILANCIO FINALE**



## 1. Il corpo (del testo) spezzato

Se la rappresentazione della dimensione fisica della donna – eternamente scissa, ferita o infinitamente sdoppiata – permane il focus tematico di buona parte della produzione letteraria dupreana e buguliana, essa viene raccontata, nei sei testi qui presi in esame, con soluzioni formali analogamente frammentarie: al corpo spezzato femminile corrisponde, per entrambe le autrici, una parola altrettanto franta, che, mentre in Dupré mantiene la musicalità di un *poème en prose*, in Bugul nasce da una sapiente commistione tra lingua scritta e orale, tradendo comunque sempre l'ombra di un singhiozzante ma latente gesto autobiografico.

Alle fratture estetiche ricercate dalle due scrittrici nei loro rispettivi tritici è dedicato questo capitolo, che introduce la quarta e ultima parte del presente lavoro e in cui ho voluto cogliere l'invito proposto da Fabio Scotto nel suo saggio *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, impegnandomi a riflettere su come «la forma esercit[i] una funzione imprescindibile proprio in quanto modulazione dello spazio testuale attraverso l'articolazione vocale che disegna e definisce una distanza fatta di pieni e di vuoti, di sillabe e silenzi la cui alternanza è prossima al moto del respiro, fisico e mentale del[la] poeta»<sup>1061</sup>.

### Autobiografie spezzate

Avendo scelto di dedicare la quarta e ultima parte della mia tesi dottorale a un raffronto finale tra Louise Dupré e Ken Bugul, per mezzo del quale identificare e analizzare i punti nevralgici simili e dissimili tra le due autrici, non potevo che iniziare questa mia disamina conclusiva con quella che, a mio avviso, può forse essere considerata come la principale caratteristica in comune delle loro scritture, perlomeno da un punto di vista formale: la ricorrenza e la predilezione di uno sguardo – esplicito e non – autobiografico, che, dal «corps écrivant»<sup>1062</sup>, si posa sul *corps écrit* e viceversa, alimentando un profondo e incessante dialogo tra corpo autoriale, corpo narratorio e corpo del testo.

Sebbene entrambe le scrittrici siano mosse da un desiderio intimo e viscerale nei confronti del gesto letterario, il quale è spesso provocato da un sentimento di urgenza dai toni femministi o, più semplicemente, scaturisce dall'umanissimo bisogno di raccontare e raccontarsi, i testi dupreani e buguliani affrontano il discorso legato all'autoreferenzialità in letteratura con soluzioni non sempre

---

<sup>1061</sup> Scotto, *La voce spezzata, op. cit.*, p. IX. Sebbene Scotto si concentri, nel suo testo, sull'universo poetico in lingua francese dal Rinascimento ai giorni nostri, mi permetto di includere Ken Bugul nella definizione di "poeta", benché sia autrice, perlomeno sino a oggi, unicamente di racconti e romanzi: la trilogia buguliana qui analizzata, infatti, risuona dell'influenza dell'*oraliture* e, come vedremo più avanti, è caratterizzata, a livello stilistico, da una modulazione costante tra lingua scritta e lingua orale. La prosa buguliana risulta quindi piacevolmente contaminata da un verseggiare inatteso ma costante, che spezza a più riprese il testo a livello visivo e tipografico, sfociando in un'originale commistione tra i due generi.

<sup>1062</sup> Cf. Scotto, *le corps écrivant*, cit.

analoghe, che si inseriscono tuttavia all'interno dell'ampia cornice offerta dallo spinoso e ormai longevo dibattito in merito alle opere ora più nebulosamente catalogate come «*récits de vie*»<sup>1063</sup>: questo primo paragrafo si propone dunque di ripercorrere brevemente la *querelle* intorno ai concetti-chiave di autobiografia, romanzo autobiografico e *autofiction*, per poi indagarne l'applicazione concreta nel lavoro delle due autrici protagoniste della presente ricerca.

### **La lunga *querelle* autobiografica**

A partire dalle *Confessions* (1782-1789) di Jean-Jacques Rousseau, teorici e critici della letteratura hanno cercato di attribuire al genere autobiografico una definizione universale, senza tuttavia riuscire a identificarlo e descriverlo in modo univoco: anche la proposta offerta da Philippe Lejeune nel suo celebre *Pacte autobiographique* appare ormai troppo rigida e restrittiva<sup>1064</sup>. A cavallo tra XX e XXI secolo, si è dunque assistito a una vera e propria disputa letteraria, che, da un lato, ha visto la distinzione tra autobiografia e *autofiction* al centro di un vivace dibattito, mentre, dall'altro, la pubblicazione del *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française* (2017) a cura di Françoise Simonet-Tenant ha rappresentato

il tentativo di fare il punto su una riflessione teorica avviata nel 1975 da Philippe Lejeune con il suo *Pacte autobiographique*, e da allora sviluppatasi intensamente, in forme a volte ipertrofiche e talora incoerenti, a testimonianza comunque di un fortissimo interesse sia da parte degli studiosi che da parte dei lettori nei confronti di quello che è riduttivo chiamare semplicemente un genere, per via delle sue molteplici e sempre nuove incarnazioni.<sup>1065</sup>

Lo stesso Lejeune, infatti, «remettra l'ouvrage sur le métier»<sup>1066</sup>, prima nel 1986 con *Moi aussi*, poi nel 2005 con *Signes de vie. Le Pacte autobiographique 2*, fino ad arrivare alle osservazioni proposte nel suo recente saggio *Écrire sa vie. Du pacte au patrimoine autobiographique*, pubblicato nel 2015. Tuttavia, da Joshua Wilner a Georges Gusdorf<sup>1067</sup>, l'idea del patto lejeuniano ha conosciuto, negli anni, diversi detrattori: nel loro libro *L'Autobiographie* (1997), per esempio, Jacques Lecarme

---

<sup>1063</sup> «racconti di vita». Nicolas Boileau, "Un genre à part: l'autobiographie et la gynocritique", in Claude Le Fustec e Sophie Marret (dir.), *La fabrique du genre: (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 303.

<sup>1064</sup> Lejeune, nel suo saggio, così definisce l'autobiografia: «*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*» («*Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità*»). Tr. it. di Franca Santini.). Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 14; ed. it. *Idem, Il patto autobiografico*, op. cit., p. 12. Corsivi di Lejeune e Santini.

<sup>1065</sup> Gabriella Bosco, [Recensione a Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*], "Studi francesi", n° 184, 2018, pp. 186-187.

<sup>1066</sup> «rimetterà mano alla sua opera». Carole Allamand, *Le "Pacte" de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie: édition critique et commentaire*, Paris, Honoré Champion, 2018, pp. 87-88.

<sup>1067</sup> Si pensi ai seguenti testi: Joshua Wilner, "Autobiography and Addiction: The Case of De Quincey", *Genre*, vol. 14, n° 4, 1981, pp. 493-503 e Georges Gusdorf, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990.

ed Éliane Lecarme-Tabone si oppongono all'interpretazione tradizionale di autobiografia, ritenendola riduttiva in quanto sembra ignorare il carattere sfocato di ogni identità, soggetto-oggetto di una perpetua metamorfosi, così come i molteplici modi di raccontarla. Recenti studi ginocritici, da parte loro, hanno messo in dubbio la compatibilità della definizione di Lejeune con le nuove tendenze scritturali del movimento femminista, tanto che Sidonie Smith e Julia Watson, nel loro saggio *Women, Autobiography, Theory: A Reader* (1998), hanno affermato: «we would have to consider how Lejeune's concept of the pact might need to be modified in feminist practices»<sup>1068</sup>. Inoltre, come sottolinea Nicolas Boileau,

[l']autobiographie telle que Lejeune l'a définie est une structure vide de contenu et le combat contre l'utilisation abusive du terme ne peut à [s]on sens se limiter à un déploiement générique encore plus réducteur. Il faut au contraire, à la lumière de ces questions d'hétéroglossie, de performativité [...], s'attacher à [...] la question essentielle que l'autobiographie pose, à savoir raconter sa vie pour dire cette "vérité personnelle, individuelle, intime de l'auteur" (*Pacte*, 42), qu'elle soit ou non fragmentaire, qu'elle soit ou non monolithique, qu'elle soit ou non féminine.<sup>1069</sup>

L'autore del *Pacte* risponderà alle critiche appoggiandosi alla nozione di "identità narrativa" proposta da Ricœur<sup>1070</sup>, segnalando ironicamente che, per lui, «un autobiographe ce n'est pas quelqu'un qui dit la vérité sur sa vie, c'est quelqu'un qui dit qu'il dit la vérité sur sa vie»<sup>1071</sup>. In ogni caso, il genere autobiografico sembra essere per sua natura difficile da etichettare e definire in maniera univoca, poiché indissolubilmente legato alla sfera soggettiva e identitaria: non si tratta semplicemente di atto testamentario da parte dell'*io* scrivente, ma di un vero e proprio patto di fiducia – da qui il titolo del celebre saggio lejeuniano – con la lettrice e il lettore.

Il desiderio di raccontarsi e la pudica necessità di non svelarsi mai del tutto si combinano con l'emergere, negli ultimi anni, di nuove forme autobiografiche considerate più appropriate per descrivere i recenti atteggiamenti letterari di natura intima. A questo proposito, in una conferenza tenuta all'Université de Lausanne il 9 ottobre 2009, Philippe Gasparini ha sottolineato che

---

<sup>1068</sup> «dovremmo considerare in che modo il concetto di patto di Lejeune possa essere modificato nelle pratiche femministe». Sidonie Smith e Julia Watson, *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Madison, The University Wisconsin Press, 1998, p. 38.

<sup>1069</sup> «L'autobiografia come la definiva Lejeune è una struttura priva di contenuto, e la lotta contro l'uso improprio del termine non può, a mio avviso, limitarsi a un impiego generico ancora più riduttivo. Al contrario, alla luce di queste questioni di eteroglossia, di performatività [...], bisogna mettere a fuoco [...] la questione essenziale che l'autobiografia pone, cioè raccontare la propria vita per raccontare questa "verità personale, individuale, intima dell'autore" (*Pacte*, 42), che sia o meno frammentaria, che sia o meno monolitica, che sia o meno femminile.». Boileau, "Un genre à part: l'autobiographie et la gynocritique", *op. cit.*, p. 304.

<sup>1070</sup> Cf. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*

<sup>1071</sup> «un autobiografo non è qualcuno che racconta la verità sulla sua vita, è qualcuno che dice di raccontare la verità sulla sua vita». Philippe Lejeune, "L'autobiographie existe-t-elle?", in AA.VV., *Biographie et autobiographie au XX<sup>e</sup> siècle*, atti del 20° convegno dell'AGES (Montpellier, 16-17 maggio 1987), Cahiers de l'Institut d'études germaniques, Université Paul Valéry Montpellier III, p. 84.

ces textes n'appartiennent pas à un genre clairement identifié. En tout cas pas en France. L'allemand a "Ich Roman" et "Bildungsroman", le japonais "shishōsetsu", l'américain "autobiographical novel", "non-fiction", ou "faction". Jusqu'aux années quatre-vingt, il n'y avait pas d'équivalent qui soit entré dans l'usage en français. "Roman personnel" et "roman autobiographique" étaient des expressions désuètes, plus ou moins associées à un romantisme poussiéreux, des catégories ignorées ou récusées aussi bien par les auteurs que par les universitaires. Enfin, il est courant que des textes strictement autobiographiques, au sens où on l'entend depuis Philippe Lejeune, soient publiés sous l'étiquette mensongère "roman" ou sous le label euphémisant "récit" qui occultent leur visée référentielle.<sup>1072</sup>

Quindi, interrogandosi sull'origine storica dell'*autofiction* e chiedendosi «[s]i c'est le nom actuel d'un genre ou le nom d'un genre actuel»<sup>1073</sup>, nel volume collettivo *Stratégies autofictionnelles/Estrategias autoficcionales* (2014), «Gasparini a rencontré dans l'immense corpus antérieur à 1600 [...] des textes mêlant indices de fiction et de référentialité. S'il serait anachronique de les nommer "autofiction", ils relèvent, selon lui, d'une "tentation autofictionnelle" qui inscrit les textes contemporains dans une histoire des plus longues et passionnantes»<sup>1074</sup>. Ricordando le parole di Lejeune quando affermava che «[t]oute [s]on analyse était partie d'une évidence: "Comment distinguer l'autobiographie du roman autobiographique?"»<sup>1075</sup>, il saggista identifica quest'ultimo con il neologismo *autofiction* introdotto da Doubrovsky nella quarta di copertina di *Fils*:

Autobiographie? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.<sup>1076</sup>

---

<sup>1072</sup> «questi testi non appartengono a un genere chiaramente identificato. Almeno non in Francia. Il tedesco ha l'"Ich Roman" e il "Bildungsroman", il giapponese il "shishōsetsu", l'americano l'"autobiographical novel", il "non-fiction" o "faction". Fino agli anni '80, non esisteva un equivalente in francese. "Roman personnel" e "roman autobiographique" erano espressioni obsolete, più o meno associate a un polveroso romanticismo, categorie ignorate o respinte sia dagli autori che dagli accademici. Infine, è frequente che i testi strettamente autobiografici, nel senso in cui è stato inteso a partire da Philippe Lejeune, siano pubblicati sotto l'etichetta ingannevole di "romanzo" o sotto l'etichetta eufemistica di "racconto", che oscurano il loro intento referenziale.». Philippe Gasparini, "De quoi l'autofiction est-elle le nom?", intervento pronunciato all'Université de Lausanne il 9 ottobre 2009, n. p., online, url: <https://docs.google.com/file/d/0Bx7yjhc6TEMwblNNMkt5cUVnRmM/edit> (consultato il 27 aprile 2021).

<sup>1073</sup> «Se è il nome attuale di un genere o il nome di un genere attuale». *Ibidem*.

<sup>1074</sup> «Gasparini ha rintracciato nell'immenso corpus anteriore al 1600 [...] testi che mescolano indici di finzione e referenzialità. Mentre sarebbe anacronistico chiamarle "autofiction", esse sono, a suo avviso, parte di una "tentazione autofictionnelle" che colloca i testi contemporanei in una storia tra le più lunghe e appassionanti». Arnaud Genon, *L'autofiction comme stratégie*, "Autofiction.org", 4 gennaio 2015, n. p., online, url: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2015/01/04/Lautofiction-comme-strategie> (consultato il 28 aprile 2021).

<sup>1075</sup> «Tutta la [su]a analisi era partita da un fatto ovvio: "Come si può distinguere l'autobiografia dal romanzo autobiografico?"». Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 25.

<sup>1076</sup> «Autobiografia? No. È un privilegio riservato alle persone importanti di questo mondo al tramonto della loro vita e in un bello stile. Narrativa di eventi e fatti strettamente reali; perché non, invece, *autofiction*, cioè l'aver confidato il linguaggio di un'avventura all'avventura del linguaggio, al di fuori della saggezza e della sintassi del romanzo, sia esso tradizionale o nuovo.». Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977, quarta di copertina.

In modo analogo a Gasparini, Vincent Colonna, nel suo studio *Autofictions & autres mythomanies littéraires* (2004), insiste sulla fluidità formale della scrittura *autofictionnelle* e dimostra che «l'autofiction, loin de se réduire à une définition univoque ou à une forme simple, est un phénomène complexe, mouvant, qui regroupe un ensemble de pratiques différentes»<sup>1077</sup>, distinguendola inoltre in quattro sottogeneri: l'*autofiction* fantastica, l'*autofiction* autobiografica, l'*autofiction* speculare, l'*autofiction* intrusiva. Per Isabelle Grell, invece, si tratta essenzialmente di

un racconto connotato da uno stile, socialmente riconoscibile e impegnato, interamente riconosciuto da un IO che è l'autore. Racconto, per evitare il termine del romanzo o di autobiografia, connotato da uno stile, perché è proprio lo stile, la sottile musica poetica che ogni autore percepisce quando scrive, che distingue l'*autofiction* dall'autobiografia classica, che si iscrive piuttosto nella cronaca di una vita. Socialmente riconoscibile e impegnata, perché in una *autofiction* non viene riportato il racconto di tutta la vita del protagonista, ma solo di una parte, che è “in situazione”, se si vuole riprendere l'espressione di Sartre. Infine, “interamente riconosciuta da un IO”, poiché lo scrittore porta lo stesso nome del narratore e ne assume la responsabilità [...].<sup>1078</sup>

Così, anche se Régine Robin, ormai diversi anni fa, notava che «[n]ous ne savons encore fort peu de choses sur ce que serait l'autofiction»<sup>1079</sup>, questo genere ibrido, in equilibrio tra il bisogno di autenticità e il diritto a preservare alcune «censures intérieures»<sup>1080</sup>, alimenta l'interesse di molti autori e autrici<sup>1081</sup> di oggi, che, a cavallo tra il XX e il XXI secolo, hanno trovato in questa forma letteraria dal perimetro sfocato la loro più confortevole *aurea mediocritas* espressiva.

<sup>1077</sup> «l'*autofiction*, lungi dal ridursi a una definizione univoca o a una formula semplice, è un fenomeno complesso, in movimento, che raggruppa un insieme di pratiche differenti». Alain Rathé, [Recensione a Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*], “Québec français”, n° 138, 2005, p. 43.

<sup>1078</sup> Alessandra Falco, *Sull'autofiction – Intervista a Isabelle Grell*, “Groupe de recherche sur l'extrême contemporain (GREC)”, 15 gennaio 2014, n. p., online, url: <http://www.grecart.it/it/stampa/item/126-sull-autofiction-intervista-a-isabelle-grell/126-sull-autofiction-intervista-a-isabelle-grell> (consultato il 28 aprile 2021). Maiuscole di Falco. Corsivi miei.

<sup>1079</sup> «Sappiamo ancora molte poche cose sull'*autofiction*». Régine Robin, “L'Autofiction: le sujet toujours en défaut”, in Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme e Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes/Université de Paris X, 1993, p. 76.

<sup>1080</sup> «censure interiori». Annie Ernaux, “Vers un je transpersonnel”, in *Ivi*, p. 220.

<sup>1081</sup> Sebbene l'auto-narrazione di sé sia dunque ricorrente tanto nella letteratura maschile che in quella femminile o *queer*, mi sembra comunque opportuno segnalare che, come scrive Béatrice Didier, la quale limita tuttavia la sua visione a un binarismo di genere, «les écrits de femmes ont une parenté qu'on ne trouverait pas dans les écrits d'hommes» («gli scritti delle donne hanno un'affinità difficile da trovare negli scritti degli uomini»). Didier, *L'écriture femme*, *op. cit.*, p. 10.), ed essa sembra in effetti corrispondere, in ogni epoca e latitudine geografica, proprio alla ricorrenza di una scrittura autoreferenziale. Numerosi e validi studi analizzano il rapporto tra letteratura femminile francofona e letteratura autobiografica, tra i quali mi limito a segnalare i seguenti: Chris Hogarth e Natalie Edwards, *This “Self” Which Is Not One: Women's Life Writing in French*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010; Shirley Jordan, *Autofiction in the Feminine*, “French Studies”, vol. 67, n° 1, pp. 76-84; Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie des femmes*, “Fabula-LhT”, n° 7, 2010, n. p., online, url: <https://www.fabula.org/lht/7/lecarme-tabone.html> (consultato il 29 aprile 2021); Jeannine Paque, *Le geste autobiographique dans la littérature féminine: une esthétique*, “Textyles”, n° 9, 1992, pp. 211-220.

## L'autobiografia in Louise Dupré

Dalla poesia alla prosa, la vasta ed eterogenea produzione letteraria dupreana appare inevitabilmente costellata di numerosi elementi ispirati al suo vissuto personale: riferimenti alla famiglia, ricordi dell'infanzia, reminiscenze di esperienze felici o dolorose, aneddoti ed echi della sua vita privata. È d'altronde l'autrice stessa ad affermare, in un'intervista per la rivista letteraria "Voix et Images", che «[t]oute œuvre est, d'une certaine façon, autobiographique»<sup>1082</sup>.

Eppure, come molte scrittrici e molti scrittori contemporanei, Dupré si discosta dalla rigida interpretazione di autobiografia formulata del primo Lejeune, avvicinandosi piuttosto al genere *autofictionnel* e permettendo dunque alla sua immaginazione di alimentare il processo scritturale:

je m'ennuierais, il me semble, si je devais m'en tenir aux faits de ma vie. Et d'ailleurs, la mémoire ne déforme-t-elle pas toujours les faits? Ne recrée-t-elle pas, jusqu'à un certain point, le passé? Ainsi, je ne nie aucunement qu'il y ait une base autobiographique [dans ma littérature], mais je m'en tiens pas à cela. [...] Je dirais que mon écriture vient de mon expérience des choses plus que de l'autobiographie.<sup>1083</sup>

Alla base di questi presupposti, non stupisce constatare che il suo *io* autoriale si manifesti, più o meno esplicitamente, in ogni suo testo; la contaminazione tra esperienza personale e creatività letteraria emerge dunque anche nel trittico preso in esame in questa tesi, dove i diversi corpi spezzati ritratti dalla penna dupreana tradiscono l'impronta, se non dell'autobiografia pura, del «pacte oxymoronique»<sup>1084</sup> di matrice dubrovskyana.

## La peau familière

Come ha avuto modo di sottolineare l'autrice nel corso di un'intervista a mia cura, «dans la poésie lyrique, le "je" a un côté autobiographique»<sup>1085</sup>: il verso sarebbe dunque, secondo la sua interpretazione, la struttura testuale privilegiata per raccontare l'universo più intimo e segreto dell'istanza autoriale, in quanto, per la sua natura formale, «ce "je" sort de lui, devient plus grand que

---

<sup>1082</sup> «Ogni opera è, in un certo senso, autobiografica». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., p. 22. Nella "Conversation" con Brigitte Haentjens, in appendice a *Tout comme elle*, Dupré ribadirà questa idea: «D'ailleurs, je trouve que tout est autobiographique, si on considère comme autobiographique notre rapport au monde, les gens qu'on rencontre, les confidences. Ce qu'on voit à la télévision, les livres qu'on lit» («D'altronde, trovo che tutto sia autobiografico, se si considera come autobiografico il nostro rapporto col mondo, la gente che incontriamo, le confidenze. Quello che guardiamo in televisione, i libri che leggiamo») (*TCE*, 85-86).

<sup>1083</sup> «credo che mi annoierei se dovessi restare legata ai fatti della mia vita. Inoltre, la memoria non deforma forse sempre i fatti? Essa non ricrea forse, fino a un certo punto, il passato? Dunque, non nego affatto che [nella mia letteratura] ci sia una base autobiografica, ma non mi limito a questo. [...] Direi che la mia scrittura viene dalla mia esperienza delle cose più che dall'autobiografia». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., p. 22.

<sup>1084</sup> «patto ossimorico». Hélène Jaccopard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993, p. 81.

<sup>1085</sup> «nella poesia lirica, l'"io" a un lato autobiografico». Intervista inedita del 1° dicembre 2017, Montréal.

lui-même et essaie de rejoindre l'autre, il tend vers l'universel. Ce "je" qui origine de moi vise à embrasser le monde»<sup>1086</sup>.

Questo principio si applica, in effetti, a tutta la produzione poetica dupreana, dove la dimensione dell'interiorità appare sempre protesa verso l'esterno, verso una realtà i cui limiti sfociano al di là del perimetro individuale: la verità del(la) poeta, secondo Dupré, non è mai il risultato di una ricerca singolare ed egoistica, bensì propone, grazie alla generosità della parola, una costante apertura verso l'Altro. È esattamente quanto accade nelle pagine de *La peau familière*, dove, a partire dall'evocazione dei gesti quotidiani legati all'ambito familiare, la prima sezione eponima ci presenta tutto l'orrore della guerra in Libano trasmesso al telegiornale serale davanti agli occhi attoniti della poetessa, di sua figlia e di sua madre (*PF*, 9-23); la narrazione mediatica di quella cruda «mise en scène de l'apocalypse»<sup>1087</sup> (*PF*, 14) congiunge infatti il destino della piccola storia dell'autrice con quello della grande Storia del mondo, unendo tragicamente il freddo e sicuro Québec con la calda ma sofferente Africa e divenendo, al contempo, suo movente letterario:

et je me fais voyante: cette rumeur au texte, comme hallucinatoire, un sixième sens, décidément, inquiet à travers ses fuites, une rumeur de fin, prématurée, violente, comme dans un mauvais film, et les yeux de ma fille collés à la télévision, une rumeur de mort, je la vois, réellement, et les yeux de ma mère qui s'achèvent sur le drame, je griffonne malgré tout ma passion, cela fait sens, cette douloureuse évidence, cela tient d'une éthique peut-être, quelque chose comme NE PAS ACCEPTER D'ALLER À LA PERTE [...].<sup>1088</sup> (*PF*, 11)

Le tracce autobiografiche emergono con insistenza anche nella seconda sezione, dove compaiono, impregnati di macabre «odeurs funéraires»<sup>1089</sup> (*PF*, 29), numerosi riferimenti alla famiglia della poetessa: le tristi immagini de «l'aïeule au clavier»<sup>1090</sup> (*PF*, 27); l'evocazione angosciante de «la mort du père cette énigme»<sup>1091</sup> (*PF*, 31); il ricordo straziante di se stessa bambina, «celle qui première a vu pleurer la mère»<sup>1092</sup> (*PF*, 33). L'atto poetico, in questo caso, vuol dunque denunciare il dolore sopito e accumulato per lunghi anni di sofferti silenzi, un dolore seppellito invano di generazione in generazione e custodito proprio da un mosaico di donne unite dalla stessa consanguineità e dal loro voto silenzioso:

---

<sup>1086</sup> «questo "io" esce da se stesso, diventa più grande di se stesso e cerca di raggiungere l'altro, tende verso l'universale. Questo "io" che ha origine da me mira ad abbracciare il mondo». *Ibidem*.

<sup>1087</sup> «messa in scena dell'apocalisse».

<sup>1088</sup> «e mi faccio veggente: questo rumore del testo, come allucinatorio, un sesto senso, decisamente, inquieto attraverso le sue fughe, un rumore di fine, prematuro, violento, come in un brutto film, e gli occhi di mia figlia incollati alla televisione, un rumore di morte, lo vedo, realmente, e gli occhi di mia madre che finiscono sul dramma, scarabocchio malgrado tutto la mia passione, questo ha senso, questa dolorosa evidenza, questo viene da un'etica forse, qualcosa come NON ACCETTARE DI ANDARE IN PERDITA [...].». Maiuscole di Dupré.

<sup>1089</sup> «odori funerei».

<sup>1090</sup> «la bisnonna al pianoforte».

<sup>1091</sup> «la morte del padre questo enigma».

<sup>1092</sup> «colei che per prima ha visto piangere la madre».

me taire, voilà. toujours quand la famille travaille. une consigne de sang parcourant les âges. d'autres avant moi que j'imagine silencieuses au piano les doigts à transcrire fidèlement les gammes comme on brode son linceul ces femmes en noir l'œil à la nostalgie d'une sonate je les aperçois dos vouté à barrer quelque déception d'alliance ou de rang.<sup>1093</sup> (PF, 30)

La duplice tematica della morte e della memoria cede quindi il passo a un'inattesa tenerezza nella terza parte della raccolta, nella quale Dupré, riprendendo il motto femminista "Le privé est politique"<sup>1094</sup>, tratteggia, come suggerisce il titolo, gli inevitabili "désordres du privé", cioè i "disordini del privato" correlati al suo vissuto di donna e di mamma. Attraverso un verseggiare dalle reminiscenze lacaniane – basti pensare all'insistenza sul simbolo dello specchio –, l'autrice è ora pronta a svelare gli alti e i bassi del suo doppio ruolo di madre e di lavoratrice, puntando il dito contro un sistema ancora troppo ancorato a dinamiche patriarcali e inadatte al sostegno di una sana maternità. I riferimenti autoreferenziali sono molteplici ed espliciti: dagli aneddoti di vita reale e ordinaria divisa tra la casa, la figlia e il lavoro, all'accento ai suoi esordi di scrittrice, avvenuti, come sappiamo dalla sua biografia, all'età di ventisei anni con la creazione collettiva *Si Cendrillon pouvait mourir!* e poi confermati proprio con la pubblicazione, otto anni più tardi, de *La peau familiale*<sup>1095</sup>.

Mentre la quarta sezione, dal titolo "Lieux réversibles", tradisce l'ombra autobiografica alternando il punto di vista di *je*, "io", a quello di *elle*, "lei", dando vita a un dialogo tra un'anonima protagonista femminile e i suoi stessi, tormentati pensieri, la prima persona singolare è invece interamente dominante in quella successiva, che riprende il tema familiare introducendo la figura della zia di Dupré, affetta da disturbi psichici. Si tratta di pagine intense e pungenti, in cui i ricordi frammentari dell'infanzia della poetessa ne svelano crudamente i piccoli traumi sepolti:

Des chuchotements dans la vieille cuisine. Je collais l'oreille à la tapisserie.

– Elle devient violente, elle a frappé son père.

Et ces mots: asile, camisole. Sourire. La tante forcée à la camisole. Impression blanche, moelleuse. Tout cela remonte maintenant, les bras fixes à la table. Je retiens mon souffle sous la poussée.<sup>1096</sup> (PF, 78)

---

<sup>1093</sup> «tacere, ecco. sempre quando la famiglia lavora. una consegna di sangue che percorre le epoche. altre prima di me che immagino silenziose al pianoforte le dita a trascrivere fedelmente le scale come si ricama il proprio sudario queste donne in nero l'occhio alla nostalgia di una sonata le percepisco la schiena ricurva a schiacciare qualche delusione matrimoniale o di rango.»

<sup>1094</sup> In italiano "Il personale è politico". Cf. Carol Hanish, "The personal is political", in Shulamith Firestone e Anne Koedt (dir.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, Radical Feminism, 1970; disponibile online, url: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (consultato il 26 marzo 2021).

<sup>1095</sup> «tardive, bien sûr, cette passion du papier» («tardiva, certo, questa passione per la carta») (PF, 56), scrive infatti Dupré nella raccolta.

<sup>1096</sup> «Dei bisbigli nella vecchia cucina. Incollavo l'orecchio alla tappezzeria. // – Sta diventando violenta, ha colpito suo padre. // E quelle parole: clinica, camicia di forza. Sorriso. La zia costretta alla camicia di forza. Impressione bianca, molle. Tutto ciò ritorna ora, le braccia fisse al tavolo. Trattengo a fatica il respiro.»



Infine, le ultime due parti dell'opera si distaccano dal cupo ricordo di ferite passate per perdersi con disinibizione nell'audace evocazione del «rhythme des ventres gris»<sup>1097</sup> (PF, 99), come si evince dalla lettura dei versi di “Programme double”. Qui l'*io* lirico e autobiografico compare esplicitamente una sola volta, seppur con forza e risolutezza: dopo tanti tentennamenti riguardo all'abbandonarsi o meno al piacere carnale, Dupré prende ora una posizione e dichiara apertamente «j'acquiesce»<sup>1098</sup> (PF, 97), ormai decisa a vivere l'avventura erotica senza più remore. In “Sargasso Sea”, che chiude la raccolta poetica, la scrittura sensuale si intreccia quindi con la malinconica evocazione di un amore estivo ormai lontano nello spazio e nel tempo: «c'était l'été de quoi me souviendrais-je au juste»<sup>1099</sup> (PF, 103), ammette nostalgica l'autrice, lanciandosi in un verseggiare libero dalla metrica così come dal giudizio e confidando alla lettrice e al lettore le sue gesta erotiche di gioventù.

In conclusione, appare evidente che *La peau familière* sia intrisa di riferimenti alla vita della sua scrittrice, seppur sapientemente camuffati dalla nebulosità propria del genere poetico. È ne *L'album multicolore* che troviamo conferma del carattere autobiografico dell'opera, nonché delle comprensibili preoccupazioni di Dupré rispetto alle reazioni che la sua pubblicazione avrebbe sollevato all'interno della sua famiglia, soprattutto da parte della madre:

Il est difficile pour une famille d'avoir un enfant qui écrit, écrit dans un genre littéraire près de l'autobiographie, comme c'est le cas de la poésie. Ma mère avait dû encaisser le coup quand j'ai publié mon premier recueil de poèmes, *La peau familière*. Même si je m'étais réfugiée derrière certaines constructions complexes de la modernité, elle savait lire, je parlais de mes origines, de ma difficulté à vivre, elle l'avait très bien saisi. Après réflexion, elle m'avait dit, *Tu as bien fait d'écrire ça si tu le penses vraiment*. Et nous n'en avons jamais reparlé.<sup>1100</sup> (AM, 235)

Un timore, questo, che accompagnerà l'autrice per il resto della sua lunga e prolifica carriera, caratterizzata da «un'écriture funambule»<sup>1101</sup> in equilibrio precario tra il desiderio di raccontarsi e la preoccupazione di ferire o, peggio, tradire i suoi cari: «Écrire commence par une trahison»<sup>1102</sup>,

<sup>1097</sup> «ritmo dei ventri grigi».

<sup>1098</sup> «annuisco».

<sup>1099</sup> «era l'estate di cui mi ricorderò precisamente».

<sup>1100</sup> «È difficile per una famiglia avere un figlio che scrive, che scrive in un genere vicino all'autobiografia, come la poesia. Mia madre dovette incassare il colpo quando pubblicai la mia raccolta poetica, *La peau familière*. Anche se mi ero rifugiata dietro alcune costruzioni complesse della modernità, lei sapeva leggere, parlavo delle mie origini, della mia difficoltà di vivere, lei l'aveva capito bene. Dopo averci riflettuto un po', mi disse, *Hai fatto bene a scrivere queste cose se le pensi veramente*. E non ne abbiamo mai più parlato.». Corsivi di Dupré.

<sup>1101</sup> «una scrittura funambolica». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., p. 20. Inoltre, ne *L'album multicolore*, Dupré scriverà di aver «toujours avancé comme une funambule sur le fil de la poésie» («sempre avanzato come una funambola sul filo della poesia») (AM, 236), mentre l'immagine del funambolo è ripresa nel titolo della sua raccolta di racconti *L'été funambule*.

<sup>1102</sup> «Scrivere comincia da un tradimento». Dupré, *Tout près*, op. cit., p. 10.

ammetterà in effetti Dupré nella sua raccolta di poesie *Tout près*. Si tratta di un tradimento tuttavia necessario per denunciare, come ben dimostrano le sette, intense sezioni de *La peau familière*, l'orrore e la crudeltà incomprensibili della guerra, della violenza, dell'odio, della malattia, della morte, ma anche per decantare la meraviglia dell'incontro con l'Altro, sia esso un tenero figlio o un amante passionale. Il testo conduce quindi generosamente la lettrice e il lettore nei meandri di una foresta koltesiana<sup>1103</sup> dai molteplici sentieri autobiografici, accompagnandolo con discrezione con un ininterrotto ed elegante «tutoiement autoréférentiel»<sup>1104</sup> il cui riverbero continuerà a vibrare incessantemente anche nelle opere a venire, tessendo una più ampia e articolata autobiografia o *autofiction* intertestuale.

### **Tout comme elle**

I sensi di colpa brucianti percepiti da Dupré in seguito alla pubblicazione della sua prima raccolta poetica *La peau familière* torneranno tuttavia con maggior violenza in occasione dell'intenso lavoro di scrittura e successiva messa in scena del testo teatrale *Tout comme elle*, nato dalla sinergica collaborazione con la drammaturga montrealense Brigitte Haentjens. Se, nella prima opera, i riferimenti alla famiglia e alle vicende personali dell'autrice erano infatti sfumati da un linguaggio poetico spesso di difficile interpretazione, la *pièce* presenta invece, con un vocabolario schietto e diretto, tutta la crudezza e l'amarezza della «féminité dans son aspect terrifiant, monstrueux»<sup>1105</sup>.

Scavando nell'intimità più segreta e profonda della relazione tra madre e figlia, la scrittrice nutre i quattro atti con espliciti richiami alla sua stessa esperienza di donna, senza evitare di sorvolare sugli aneddoti più personali e dolorosi e cadere nuovamente nel timore di un tradimento consumato ai danni dei suoi cari:

Dans *Tout comme elle*, plusieurs petits tableaux de la première partie sont presque autobiographiques, ce qui m'a rendue mal à l'aise. Au théâtre, on amplifie: le théâtre est un art de l'exagération. J'ai des tableaux qui sont très durs: la fille qui va voir sa mère âgée et qui avoue: "C'est l'ennui, devant ma mère qui raconte, l'ennui comme les dimanches d'automne au collège,

---

<sup>1103</sup> Si possono in effetti apprezzare alcune similitudini tra *La peau familière* e *La nuit juste avant les forêts* (testo creato nel 1977 e pubblicato solo nel 1988) di Bernard-Marie Koltès: la scrittura impetuosa che rifiuta le convenzioni e le norme interpretive; l'attenzione dedicata alla voce dell'Altro, dell'emarginato, dell'individuo sofferente; la narrazione del conflitto e dell'odio umano; ma forse, soprattutto, la conclusione, che, in entrambe le opere, squarcia il buio del dolore con una commovente e luminosa dichiarazione d'amore, dove il celebre «je t'aime, camarade» («ti amo, compagno») koltesiano trova il suo corrispettivo nel verseggiare erotico delle due ultime sezioni della raccolta di Dupré. Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Les Éditions de Minuit, [1988] 2021, p. 63; ed. it. *Idem, La notte prima della foresta*, tr. it. Giandonato Crico, Roma, Gremese, 1990, p. 60.

<sup>1104</sup> «darsi del tu autoreferenziale». Nicoletta Dolce, *Plus haut que les flammes: «Ton poème a surgi de l'enfer»*, art. cit., p. 16.

<sup>1105</sup> «femminilità nel suo aspetto terrificante, mostruoso». Louise Dupré, *Écrire à la croisée de l'intime et du politique*, testo inedito, p. 6. Il testo mi è stato gentilmente fornito dalla stessa Dupré.

les os qui craquent à force d'ennui". En entendant cela dans la bouche d'une comédienne, j'ai eu l'impression de trahir ma mère.<sup>1106</sup>

Il gesto autobiografico dal quale nasce *Tout comme elle* è dunque vissuto, almeno in parte, con angoscia, un'angoscia che viene trasmessa, a causa della durezza delle immagini rappresentate, anche a chi legge: l'amore materno appare qui più distruttivo che protettivo, in antitesi con gli idillici stereotipi veicolati dal pensiero collettivo. Ancora una volta, è *L'album multicolore* a svelare e confessare i timori della figlia scrittrice rispetto al carattere autoreferenziale dell'opera:

*Tout comme elle*, en 2006, a fait ressurgir mon inquiétude. Je m'étais inspirée de lectures, de confidences, d'observations, mais j'avais une mère moi aussi, je ne pouvais en faire abstraction, et certains éléments de notre relation, minimes parfois, disparaissaient. Heureusement, ma mère n'a pas voulu venir voir le spectacle à Montréal, c'était trop loin, trop fatiguant. Et je ne lui ai pas donné le livre [à sa mère]. Certains tableaux sont durs, celui par exemple où la fille s'ennuie auprès de sa vieille mère, où ses os craquent à force d'ennui. Comment nier qu'il m'est arrivé de m'ennuyer sous la mauvaise lumière du salon? Mais un petit moment comme celui-là se trouve amplifié dans le texte, c'est le propre du théâtre de transformer un détail en événement dramatique.

Quelques mois plus tard, j'ai appris qu'elle avait commandé le livre à une librairie près de chez elle. [...] Avait-elle eu du chagrin, s'était-elle demandé si je l'aimais, ou si elle avait été une bonne mère? Je n'étais pas capable de lui poser directement la question.<sup>1107</sup> (AM, 238-239)

La *pièce* ci pone infatti di fronte all'evidenza che la catena generazionale femminile è portatrice, di madre in figlia, di «une hérédité de la douleur»<sup>1108</sup> spesso difficile da accettare: come spiega la scrittrice,

*Tout comme elle* est un texte dur par moments, je le reconnais, un texte sans concessions, aux antipodes de toute vision rédemptrice. Il met en scène d'abord une voix de fille, puis une fille qui devient mère et qui, finalement, verra sa fille devenir femme à son tour, dans l'infinie transmission de la féminité.<sup>1109</sup>

---

<sup>1106</sup> «In *Tout comme elle*, diversi piccoli quadri della prima parte sono quasi autobiografici, cosa che mi ha messo a disagio. A teatro, si amplifica: il teatro è un'arte dell'esagerazione. Ci sono dei quadri che sono molto duri: la figlia che va a trovare la madre anziana e ammette: "Che noia, davanti a mia madre che racconta, la stessa noia delle domeniche d'autunno ai tempi della scuola, le ossa che scricchiolano per la troppa noia". Ascoltando questa frase dalla bocca di un'attrice, ho avuto l'impressione di tradire mia madre.». Intervista inedita del 1° dicembre 2017, Montréal.

<sup>1107</sup> «*Tout comme elle*, nel 2006, ha fatto riaffiorare la mia inquietudine. Mi ero ispirata a letture, a confidenze, a osservazioni, non potevo farne astrazione, e certi elementi della nostra relazione, talvolta minimi, trasparivano. Fortunatamente, mia madre non volle venire a vedere lo spettacolo a Montréal, era troppo lontano, troppo faticoso. E non le ho regalato il libro [a sua madre]. Alcuni quadri sono duri, quello per esempio dove la figlia si annoia al fianco della madre anziana, in cui le sue ossa scricchiolano per la noia. Come negare che mi era capitato di annoiarmi? Ma un piccolo momento come quello viene amplificato nel testo, è la caratteristica del teatro trasformare un dettaglio in avvenimento drammatico. / Qualche mese più tardi, ho scoperto che aveva ordinato il libro a una libreria vicino a casa sua. [...] Era stato, per lei, doloroso, si era chiesta se l'amassi, o se fosse stata una brava madre? Non ero capace di chiederglielo direttamente.».

<sup>1108</sup> «eredità del dolore». Dupré, *Écrire à la croisée de l'intime et du politique*, op. cit., p. 8.

<sup>1109</sup> «*Tout comme elle* è un testo duro in alcuni momenti, lo riconosco, un testo senza concessioni, agli antipodi di ogni visione redentrice. Mette in scena prima una voce di figlia, poi una figlia che diventa madre e che, infine, vedrà sua figlia diventare madre a sua volta, nell'infinita trasmissione della femminilità.». Ivi, p. 7.

La trasmissione e la consapevolezza del dolore vengono tuttavia stemperate dai piccoli, costanti e confortanti richiami a una rassicurante ordinarietà, tutti ricordi autentici di vita vissuta strettamente legati alla figura materna: significativo, a questo proposito, il rimando alla tazza di tè, che torna, oltre che in *Tout comme elle*, anche ne *L'album multicolore*. È la stessa autrice a precisare l'origine autobiografica di questo dettaglio intertestuale: «La mère ne boit ni du vin ni du café, mais du thé. Ce sont sans doute mes origines sherbrookoises qui reviennent»<sup>1110</sup>.

Così, in modo analogo a *La peau familière* e perfettamente in linea con l'intero corpus letterario dupreano, anche questo toccante testo teatrale, sebbene sia stato «très douloureux à écrire»<sup>1111</sup> (*TCE*, 80), lascia comunque il giusto spazio a immagini portatrici di speranza grazie soprattutto alla lucida e mai banale messa in scena di Haentjens, «où la douleur côtoie la fantaisie, le ludisme, l'humour, et parfois l'ironie, [et] nous rappelle que l'engagement n'est pas inconciliable avec le plaisir et la beauté»<sup>1112</sup>: un *engagement* certamente femminista, che proietta la dimensione autobiografica ben oltre l'esperienza individuale e autoriale per accogliere e raccontare, grazie alla generosità del linguaggio scenico e drammatico, tutte le voci, i corpi e le vite spezzate di una stessa «généalogie infinie des filles et des mères»<sup>1113</sup> (*TCE*, 9).

## **L'album multicolore**

«*L'album multicolore* est le seul livre où je me suis dit: “Je n’inventerai pas”»<sup>1114</sup>: è sufficiente questa breve dichiarazione di Dupré per comprendere come, dinnanzi a quest'opera in prosa catalogata, sul sito dell'editore Hélotrope, sotto la categoria *romans*<sup>1115</sup>, ma il cui paratesto ci suggerisce invece che

---

<sup>1110</sup> «La madre non beve né vino né caffè, ma tè. Sono senza dubbio le mie origini sherbrookesi che ritornano». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., p. 15. Si pensi, ad esempio, ai passi seguenti tratti dalle due opere: «Elle boit son thé» («Lei beve il suo tè») (*TCE*, 15); «Elle est là, assise devant moi, elle boit son thé» («Lei è là, seduta di fronte a me, beve il suo tè») (*TCE*, 18); «comme ma mère m'observait, moi aussi, le soir, en buvant son thé» («come mia madre mi osservava, a sua volta, la sera, bevendo il suo tè») (*TCE*, 64); «Elle est assise à table, dans la cuisine, elle boit son thé» («Lei è seduta a tavola, in cucina, beve il suo tè») (*AM*, 111); «Elle est assise à table, près de la fenêtre, elle se repose, elle boit son thé» («Lei è seduta a tavola, vicino alla finestra, si riposa, beve il suo tè») (*AM*, 135); «Quand nous étions enfants, elle nous servait notre repas pour ensuite s'asseoir tranquillement, prendre le temps de manger, puis siroter sa tasse de thé» («Quando eravamo bambini, ci serviva il nostro pasto, per poi sedersi tranquillamente, prendersi il tempo di mangiare, quindi sorseggiare la sua tazza di tè») (*AM*, 206); «Elle aimait manger, prendre sa tasse de thé» («Le piaceva mangiare, prendere la sua tazza di tè») (*AM*, 246).

<sup>1111</sup> «molto doloroso da scrivere».

<sup>1112</sup> «dove il dolore affianca la fantasia, il gioco, lo humor, e talvolta l'ironia, [e] ci ricorda che l'*engagement* non è inconciliabile con il piacere e la bellezza». Dupré, *Écrire à la croisée de l'intime et du politique*, op. cit., p. 12.

<sup>1113</sup> «genealogia infinita di figlie e di madri».

<sup>1114</sup> «*L'album multicolore* è il solo libro dove mi sono detta: “Non inventerò”». Intervista inedita del 1° dicembre 2017, Montréal.

<sup>1115</sup> Online, url: [https://www.editionsheliotrope.com/librairie/64/1\\_album\\_multicolore](https://www.editionsheliotrope.com/librairie/64/1_album_multicolore) (consultato il 26 maggio 2021).

si tratta di «un récit de deuil»<sup>1116</sup> (*AM*, quarta di copertina), la sua relazione con l'autobiografia sia particolarmente significativa. In effetti, mentre *La peau familière* e *Tout comme elle*, sebbene presentino alcune eloquenti tracce autobiografiche, a causa dei loro rispettivi generi letterari – raccolta poetica l'una e *pièce* teatrale l'altra – evitano di aderire ermeticamente a una scrittura rigidamente ed esclusivamente autoreferenziale, il terzo testo dupreano qui analizzato sembra invece tendere verso la più limpida e cristallina autenticità fattuale e farsi quindi vero e proprio «témoignage»<sup>1117</sup>, come annuncia peraltro la fotografia della madre in copertina.

Nonostante le solide intenzioni dell'autrice, lo sforzo di fedeltà al patto autobiografico di matrice lejeuniana ha però sollevato numerose incertezze durante la composizione del testo: da un lato, infatti, la scrittrice temeva, ancora una volta, che condividere la storia familiare avrebbe rischiato di apparire come un tradimento nei confronti delle persone a lei vicine, tanto che nel libro pronuncia una severa autocondanna: «Ce récit est peut-être une fraude. Pire, une trahison»<sup>1118</sup> (*AM*, 79); dall'altro, era invece consapevole che i fatti narrati sarebbero stati inevitabilmente filtrati dalla sua soggettività individuale, che non corrisponde ovviamente alla verità assoluta e universale:

Effectivement, ce que je ne savais pas, je ne l'ai pas écrit: j'ai laissé des trous, mais je n'ai pas créé des situations parce que j'avais fait le "pacte autobiographique" au début. Ce qui ne veut pas dire que, parce que c'est autobiographique, il n'y a pas de fiction: je suis retournée à ma mémoire, et l'on sait que la mémoire est une construction, l'on sait qu'elle n'est pas fidèle. Par exemple, j'ai écrit que mes deux grand-mères ont eu une hystérectomie. Mais l'une de mes cousines m'a dit, à la parution du livre, que ma grand-mère Dupré avait été opérée pour le foie. J'ai essayé d'être le plus authentique possible à partir de ce que je savais, de ce que ma mère m'avait dit, de ce qu'on m'avait répété, ce qui ne veut pas dire que tout est véridique dans le livre.<sup>1119</sup>

L'inevitabile imprecisione dettata dalla nebulosità della memoria è uno dei limiti che separano fantasia romanzesca e sforzo autobiografico, forse la «soglia»<sup>1120</sup> più spigolosa da attraversare, per parafrasare Yves Bonnefoy, ai fini del compimento dell'atto poetico:

---

<sup>1116</sup> «un racconto del lutto». Si ricorda, a questo proposito, che, mentre in francese i testi di natura autobiografica vengono normalmente definiti come *récits*, in modo da distinguerli dalla narrazione fittizia propria del *roman*, la lingua italiana impiega il termine "romanzo", eventualmente seguito dall'aggettivo "autobiografico", in entrambi i casi.

<sup>1117</sup> «testimonianza». Yvon Paré, [Recensione a Louise Dupré, *L'album multicolore*], *Est-il encore possible de porter le deuil?*, "Lettres québécoises", n° 156, 2014, p. 34.

<sup>1118</sup> «Questo romanzo è una frode. Peggio, un tradimento».

<sup>1119</sup> «Effettivamente, ciò che non sapevo, non l'ho scritto: ho lasciato dei buchi, ma non ho creato altre situazioni perché avevo fatto il "patto autobiografico" all'inizio. Questo non significa che, poiché è autobiografico, non ci sia della finzione: mi sono appoggiata alla mia memoria, e si sa che la memoria è una costruzione, si sa che non è fedele. Per esempio, ho scritto che le mie due nonne hanno avuto un'isterectomia. Ma una delle mie cugine mi ha detto, alla pubblicazione del libro, che mia nonna Dupré era stata operata al fegato. Ho cercato di essere quanto più autentica possibile a partire da ciò che sapevo, da ciò che mia madre mi aveva detto, da ciò che mi era stato ripetuto, il che non significa che il libro sia veritiero al cento per cento.». Intervista inedita del 1° dicembre 2017, Montréal.

<sup>1120</sup> L'immagine della soglia come ostacolo alla scrittura è centrale nella raccolta poetica *Dans le leurre du seuil* (Paris, Mercure de France, 1975) di Yves Bonnefoy: come chiarisce Fabio Scottò nell'introduzione alla sua recente traduzione del testo bonnefoyano, «scrivere è cercare di varcare una soglia, quella dell'indicibile, scontrarsi a una porta coriacea, ingannevole, chiusa. La parola che non valica quella soglia rimane vuota, il linguaggio prigioniero della sua sterile

Dans un roman, je pourrais donner corps à Louisa [la grand-mère paternelle de Dupré. N.d.A.], je rêverais, j'écrirais que mon père a été ravi que je porte le prénom de sa mère, il la voyait ressusciter en moi, il me reconnaissait alors comme son enfant. Mais je n'écris pas un roman. Ce récit est celui du silence. Le silence de tout ce qui a été perdu, oublié, égaré dans la mémoire des générations. Silence du non-dit aussi. J'écris en gardant les yeux rivés sur ce qui restera éternellement dans l'ombre.<sup>1121</sup> (AM, 256)

Danielle Laurin osserva tuttavia che «[i]l n'y a pas de subterfuge. Pas de barrière entre auteure et narratrice. Pas de faux-fuyants de la part de Louise Dupré. Elle ne se cache plus dans la fiction, dans le poème»<sup>1122</sup>: ci troviamo dinnanzi a una scrittura sincera, reale, genuina, squisitamente concreta, dove Dupré (la scrittrice) incontra e racconta Louise (la figlia), si spoglia di ogni tentazione romanzesca, nomina i luoghi della sua infanzia, condivide gli aneddoti di casa, respira profumi ormai lontani, ripercorre le varie tappe della sua vita sempre accanto alla madre, sempre con o contro di lei, svelando le luci e le ombre di questo amore così grande e spinoso al tempo stesso. *L'album multicolore* è dunque, a tutti gli effetti, la sua opera più prossima al genere autobiografico, sebbene l'autrice-narratrice metta in atto alcune strategie per tutelare la privacy dei suoi cari, sorvolando su certi dettagli, nascondendo alcuni nomi, cercando, insomma, di proteggere i segreti di famiglia. Per esempio, mentre il nome completo delle persone decedute viene riportato per intero, Dupré evita di nominare quelle ancora in vita, optando invece per alcune sigle: «Je les ai identifié[e]s par leurs seules initiales par pudeur: je suis une femme pudique»<sup>1123</sup>, mi ha spiegato durante un nostro incontro.

Risulta difficile, dunque, assegnare un'etichetta che descriva efficacemente il genere letterario de *L'album multicolore*, che appare, in ultima analisi, un testo ibrido in bilico tra romanzo, autobiografia (poiché l'autrice vi narra la sua e la vita della madre), *récit* e *autofiction*, tutte definizioni che, da Lejeune a Gasparini, risultano ancora oggi di ardua catalogazione. Appare inoltre emblematico che, ne *La préparation du roman*, Roland Barthes, sulla scorta di Mallarmé, individui nell'«Album» una vera e propria forma testuale opposta al «Livre»: il semiologo francese puntualizza

---

nerezza. Scrivere è quindi sfidare un ostacolo, forzarlo e per forzarlo, per entrare nel dire, occorre un atto di forza, anche violento, che vinca una resistenza», che, nell'opera dupreana, è rappresentata dallo sforzo mnemonico. Yves Bonnefoy, *Nell'inganno della soglia*, tr. it. Fabio Scotto, Milano, Il Saggiatore, 2021, p. 22.

<sup>1121</sup> «In un romanzo, potrei dar corpo a Louisa [la nonna paterna di Dupré. N.d.A.], sognerei, scriverei che mio padre era felice che portassi il nome di sua madre, la vedeva resuscitare in me, mi riconosceva, quindi, come la sua bambina. Ma io non scrivo un romanzo. Questo racconto è il racconto del silenzio. Il silenzio di tutto ciò che è andato perduto, dimenticato, smarrito nella memoria delle generazioni. Anche il silenzio del non-detto. Scrivo mantenendo gli occhi puntati su ciò che resterà per sempre nell'ombra.»

<sup>1122</sup> «Non vi sono sotterfugi. Nessuna barriera tra autrice e narratrice. Nessuna parola volante da parte di Louise Dupré, che non si nasconde più nella finzione, nella poesia». Danielle Laurin, [Recensione a Louise Dupré, *L'album multicolore*] *La mère immortelle*, «Le Devoir», 5 aprile 2014, n. p., online, url: <http://www.ledevoir.com/culture/livres/404554/la-mere-immortelle> (consultato il 27 maggio 2021).

<sup>1123</sup> «L[e] ho identificat[e] con le sole iniziali per pudore: sono una donna pudica». Intervista inedita del 1° dicembre 2017, Montréal.

che ciò che caratterizza l'Album è, infatti, «l'absence de structure»<sup>1124</sup>, mentre il suo carattere «*Rhapsodique*»<sup>1125</sup> può, secondo la mia lettura, corrispondere a una delle caratteristiche principali del testo di Dupré; l'immagine dell'album, scelta come titolo di quest'opera dallo stile singolare e frammentario, coinciderebbe dunque, secondo la definizione barthesiana, anche al suo genere letterario: non un romanzo, né un'autobiografia o un racconto, ma un'autentica raccolta di frammenti reali, riflessioni personali e spontanee istantanee di vita vissuta.

Comunque lo si voglia definire, l'evidente carattere autoreferenziale de *L'album multicolore* supera tuttavia ogni discussione formale, proteso, per impiegare un altro termine caro a Barthes, verso l'unica vera missione di esaudire il desiderio incontrastabile di *scripturire*<sup>1126</sup>. Eccoli, dunque, il patto – autobiografico od ossimorico – di Dupré: un patto che nasce, prima di tutto, dal dolore del lutto e dal bisogno di recuperare non soltanto il ritratto e la presenza della madre, ma la sua intera esistenza. L'autobiografia – o la ricerca dell'autobiografia – rappresenta in questo caso un salvifico tentativo di riconciliazione tra vita e letteratura, due mondi diversi che finalmente si incontrano e si armonizzano, modulati dal gesto autobiografico di un doppio *io*, quello della figlia e della scrittrice.

### **L'autobiografia in Ken Bugul**

Come sottolineato più volte nel corso di questa tesi, il rapporto tra Ken Bugul e l'autobiografia è, di fatto, motivo fondante della maggior parte della sua produzione letteraria. Vissuta come un'autentica «*évacuation thérapeutique*»<sup>1127</sup>, la scrittura si traduce, nella letteratura buguliana, in un pungente atto militante di denuncia contro le discriminazioni razziste, sessiste e classiste d'Africa e d'Europa, i due continenti tra i quali la donna ha costruito, oltre al suo itinerario narrativo, anche il suo percorso personale ed esistenziale.

Appare emblematico, a questo proposito, che la critica abbia identificato le sue tre prime opere come facenti parte di un trittico autobiografico<sup>1128</sup>, etichetta che la stessa autrice non ha mai, in effetti,

---

<sup>1124</sup> «Assenza di struttura». Tr. it. di Emiliana Galiani e Julia Ponzio. Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Paris, Seuil, 2015, p. 343; ed. it. *Idem, La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, vol. II, Emiliana Galiani e Julia Ponzio (dir.), Milano, Mimesis, 2010, p. 300.

<sup>1125</sup> «*Rapsodico*». *Ivi*, p. 344; ed. it. *Ivi*, p. 301. Corsivi di Barthes e di Galiani e Ponzio.

<sup>1126</sup> Ovvero, in latino arcaico, quello che Barthes traduce come il «*Vouloir-Écrire*» («*Voler-Scrivere*»). Tr. it. di Emiliana Galiani e Julia Ponzio, il desiderio intimo e profondo dal quale scaturisce l'atto scritturale. *Ivi*, p. 28; ed. it. Roland Barthes, *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, vol. I, Emiliana Galiani e Julia Ponzio (dir.), Milano, Mimesis, 2010, p. 44. Corsivi di Emiliana Galiani e Julia Ponzio.

<sup>1127</sup> «evacuazione terapeutica». Le Gros, *Ken Bugul: «Je suis une réalité dissidente»*, art. cit.

<sup>1128</sup> Tra i molti studi dedicati alla questione autobiografica nei romanzi di Bugul, mi limito a segnalare i seguenti: Adrien Huannou, «*«Se tuer pour renaître»: la question identitaire dans les romans de Ken Bugul*», in Claude Filteau e Michel Beniamino (dir.), *Mémoire et culture*, Limoges, Presses Universitaires, 2006, pp. 213-223; Susanne Gehrmann, «*Désir de/du Blanc dans l'écriture autobiographique de Ken Bugul*», in Susanne Gehrmann e János Riesz (dir.), *Le Blanc du Noir: Représentations de l'Europe et des Européens dans les littératures africaines*, Münster, Lit Verlag, 2004, pp. 181-194; Gehrmann, *La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone*, art. cit.; Alpha Noël Malonga, «*Migritude*», *amour et identité: l'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul*, «Cahiers d'Etudes Africaines», vol. 46, n°

rinnegato. Al contrario: Bugul è assolutamente consapevole della forza ideologica veicolata dalla natura autoreferenziale dei fatti narrati nei suoi romanzi, seppur ammetta che, in modo analogo alle opere di Dupré, sussista una spontanea contaminazione tra realtà fattuale e libera creatività letteraria: *Le baobab fou*, *Cendres et braises* e *Riwan ou le chemin de sable* ripercorrono dunque fedelmente i suoi primi trent'anni di vita, ma modulando sapientemente sincerità e immaginazione.

### **Le baobab fou**

Già a partire da *Le baobab fou*, la precisa definizione del genere letterario solleva alcuni dubbi e incertezze: se la prima edizione dell'opera, edita dalle Nouvelles Éditions Africaines, segnalava significativamente che «[l]a collection Vies d'Afrique est ouverte seulement au récit du vécu des êtres et ne peut comporter d'imaginaire que celui qu'aura élaboré l'auteur comme substance de son bagage culturel»<sup>1129</sup>, la stessa autrice mi ha chiarito che, per lei, il testo è in realtà «une autofiction, mais pour l'époque on disait autobiographie et autobiographie romancée. Cependant à un très large pourcentage, il s'agit de vécus réels. Pour moi, c'est une autobiographie qui comprend des vécus intensifiés par des non vécus pourtant familiers»<sup>1130</sup>.

Che non si tratti di semplicemente di un «[r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»<sup>1131</sup>, ma di un libro ricco, al contempo, di elementi e aneddoti allegorici dal sapore mistico, appare ovvio fin dalle prime pagine, quando lettrice e lettore vengono immersi nell'atmosfera surreale suggerita degli eventi semi-legendari riportati nella “Pré-histoire de Ken” (*BF*, 9-31). Unendo il destino di Ken – suo perfetto alter-ego – a quello del baobab – simbolo nazionale del Senegal –, l'autrice attribuisce un tono epico alla narrazione della sua infanzia, della sua adolescenza e della sua prima giovinezza, confidando alla carta i traumi vissuti, da bambina, in un'Africa in piena transizione politica e, da giovane adulta, durante il suo deludente viaggio in Europa, «vers la Terre

---

1, 2006, pp. 169-178; Catherine Mazauric, *Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome)*, “Dalhousie French Studies”, vol. 74-75, 2006, pp. 237-252; Guy Ossito Midiohouan, *Ken Bugul: de l'autobiographie à la satire socio-politique*, “Notre Librairie”, vol. 146, 2001, pp. 26-28.

<sup>1129</sup> «La collezione *Vies d'Afrique* è aperta solamente al racconto del vissuto personale e non può comportare altro immaginario che quello che sarà elaborato dall'autore come sostanza del suo bagaglio culturale». Ken Bugul, *Le baobab fou*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1982, p. 183. La dicitura è tuttavia scomparsa nella sua riedizione del 2009 per i tipi di Présence Africaine.

<sup>1130</sup> «un'autofiction, ma all'epoca veniva definito come un'autobiografia o un'autobiografia romanzata. Ad ogni modo, in una percentuale molto elevata, si tratta di fatti reali. Per me, è un'autobiografia che comprende dei vissuti intensificati da dei non-vissuti tuttavia familiari». Mail del 6 febbraio 2021.

<sup>1131</sup> «Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità». Tr. it. di Franca Santini. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 14; ed. it. *Idem, Il patto autobiografico*, op. cit., p. 12. Corsivi di Lejeune e Santini.



promise»<sup>1132</sup> (BF, 42). Questa contaminazione tra realtà fattuale e narrazione mistica è uno dei tratti salienti della scrittura buguliana: secondo Karine Gendron, la scrittrice

souligne aussi son imposture autobiographique par différentes modalités, comme l'usage d'un animisme qui donne à la narration une couleur de réalisme magique, empêchant du coup le lecteur d'adhérer à ses propos. Par exemple, elle prête au baobab du village la faculté de rêver[...] [...] Entre le rêve nostalgique d'un passé révolu (l'Afrique d'avant la colonisation) et l'idéalisation d'un futur inatteignable (l'Europe inclusive), le personnage de Ken avance par une série de désillusions qui repositionnent chaque fois sa vision du monde. Sa position ambivalente lui donne le visage typique du personnage ironique, associé par Hamon à l'étranger ou au nomade, et lui permet d'éviter la fixation de l'identité en convoquant de multiples valeurs.<sup>1133</sup>

Appare inoltre molto significativo il fatto che la scrittrice sia stata costretta a pubblicare l'opera, davvero rivoluzionaria per l'epoca, proteggendo la sua identità anagrafica dietro a uno pseudonimo: su consiglio del suo editore, preoccupato dalle polemiche che avrebbe suscitato il testo, la donna sceglie quindi di ribattezzarsi come "Ken Bugul", che, in lingua wolof, significa "colei che nessuno vuole" e, in Senegal, viene tradizionalmente assegnato alle bambine nate in seguito a più aborti spontanei, proprio per sottolineare che neppure la morte vuole averci niente a che fare:

Il n'avait jamais publié d'autobiographie et encore moins d'une femme qui parlait de sexualité, de drogue, de culture hippie et remettait en question les symboliques de la mère, de la famille! C'était scandaleux pour une femme sénégalaise musulmane, issue d'un milieu traditionnel et d'un père marabout, de parler de ces choses là [sic]. Finalement, j'ai proposé le prénom d'une de mes copines au village, qui vit toujours, Ken Bugul Seck. C'est après que je me suis rendu [sic] compte qu'inconsciemment le fait d'utiliser ce prénom, qui signifie en wolof "personne n'en veut", est lié à mon parcours personnel.<sup>1134</sup>

Niente a che vedere, comunque, con una pratica corruttiva della realtà ai danni del genere autobiografico, che viene invece, in questo senso, rispettato: se, da un lato, il nome dell'autrice

---

<sup>1132</sup> «verso la Terra promessa».

<sup>1133</sup> «sottolinea anche la sua farsa autobiografica con modalità differenti, come l'uso di un animismo che conferisce alla narrazione un colore di realismo magico, impedendo all'improvviso al lettore di aderire ai suoi propositi. Per esempio, dona al baobab del villaggio la facoltà di sognare[...] [...] Tra il sogno nostalgico di un passato terminato (l'Africa prima della colonizzazione) e l'idealizzazione di un futuro irraggiungibile (l'Europa inclusiva), il personaggio di Ken avanza per una serie di disillusions che rimettono in discussione ogni volta la visione del mondo. La sua posizione ambivalente gli dona il volto tipico di personaggio ironico, associato da Hamon allo straniero o al nomade, e gli permette di evitare la fissazione dell'identità mettendo in gioco molteplici valori.». Karine Gendron, *Intra-intertextualité ironique et éthique de la responsabilité chez Ken Bugul*, "Revue Chameaux", n° 9, 2016, n. p., online, url: <https://revue-chameaux.org/numeros/litteratures-francophones-et-ironie/intra-intertextualite-ironique-et-ethique-de-la-responsabilite-chez-ken-bugul/> (consultato il 3 agosto 2021). Gendron si riferisce a Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 117.

<sup>1134</sup> «Non aveva mai pubblicato autobiografie e ancora meno di una donna che parlava di sessualità, di droga, di cultura hippie e rimetteva in discussione i simboli della madre, della famiglia! Era scandaloso per una donna senegalese musulmana, cresciuta in un ambiente tradizionale e da un padre marabutto, parlare di quelle cose. Così, ho proposto il nome di una delle mie amiche del villaggio, che vive tutt'ora, Ken Bugul Seck. Solo dopo mi sono resa conto che inconsciamente il fatto di utilizzare questo nome, che in wolof significa "nessuno la vuole", è legato al mio percorso personale.». Le Gros, *Ken Bugul: «Je suis une réalité dissidente»*, art. cit.

riportato in copertina (Ken Bugul) corrisponde a quello della narratrice (Ken), confermando dunque che la persona che scrive corrisponde a quella che racconta<sup>1135</sup>, dall'altro, come segnala Lejeune, l'impiego di un nome d'arte non va in alcun modo a inficiare la fedeltà e la trasparenza di quanto narrato:

Un pseudonyme, c'est un nom différent de celui de l'état civil, dont une personne réelle se sert pour *publier* tout ou partie de ses écrits. Le pseudonyme est un nom d'*auteur*. Ce n'est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume, un second nom, exactement comme celui qu'une religieuse prend en entrant dans les ordres. Certes, l'emploi du pseudonyme peut parfois couvrir des supercheries ou être imposé par des motifs de discrétion: mais il s'agit alors le plus souvent de productions isolées, et presque jamais d'une œuvre se donnant pour l'autobiographie d'un *auteur*. Les pseudonymes littéraires ne sont en général ni des mystères, ni des mystifications; le second nom est aussi authentique que le premier, il signale simplement cette seconde naissance qu'est l'écriture publiée. [...] Le pseudonyme est simplement une différenciation, un dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité.<sup>1136</sup>

Inoltre, l'*incipit* del primo capitolo del romanzo buguliano si apre sulla lucida constatazione «Ken Bugul se souvient»<sup>1137</sup> (*BF*, 39), dove l'impiego della terza persona singolare, che permette apparentemente alla scrittrice di mantenere una certa distanza dall'omonima narratrice, viene prontamente sostituito dall'irruzione dalla prima: «Ce matin-là, nous nous faisons nos adieux. / Je partais. / Les autres restaient»<sup>1138</sup> (*Ibidem*).

Ad ogni modo, ciò che colpisce la lettrice e il lettore de *Le baobab fou* non è solo la sua sincerità a tratti sconcertante, bensì piuttosto la rabbia trasmessa dalla narratrice, la cui potenza ed eloquenza si fa denuncia universale: nonostante alcune incursioni fittizie e romanzesche, è forse proprio la parola nuda, schietta, cruda con cui Bugul ci accompagna nel resoconto di una parte importante della sua vita e con la quale non ci risparmia gli aneddoti più scabrosi e dolorosi (l'aborto, l'abbandono materno, il razzismo, la droga, la prostituzione) a suggellare, pagina dopo pagina, il suo patto autobiografico. Christian Ahihou nota tuttavia che la scrittura buguliana «est généralement caractérisée par le ton de colère d'une part, et par les questionnements sans réponse qui mettent en évidence une abduction de la raison, de l'autre»<sup>1139</sup>; l'autrice si serve infatti di un linguaggio

---

<sup>1135</sup> La narratrice de *Le baobab fou* è, infatti, autodiegetica, in quanto è la protagonista dei fatti da lei narrati.

<sup>1136</sup> «Uno pseudonimo è un nome diverso da quello dello stato civile, di cui una persona reale si serve per *pubblicare* tutti o parte dei suoi scritti. È un nome di *autore*, non proprio un nome falso, ma un nome "di penna", un secondo nome, come quello che una monaca prende entrando in convento. A volte l'uso dello pseudonimo può coprire dei falsi o essere imposto da motivi di discrezione: ma allora si tratta di produzioni isolate, e quasi mai di un'opera proposta come autobiografia di un *autore*. Gli pseudonimi non sono, in generale, né misteri né mistificazioni; il secondo nome è autentico quanto il primo, indica semplicemente una seconda nascita: la scrittura pubblicata. [...] Lo pseudonimo è semplicemente una differenziazione, uno sdoppiamento del nome, che non cambia nulla dell'identità.». Tr. it. di Franca Santini. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 24; ed. it. *Idem*, *Il patto autobiografico*, *op. cit.*, p. 24. Corsivi di Lejeune e Santini.

<sup>1137</sup> «Ken Bugul si ricorda».

<sup>1138</sup> «Quel mattino, ci dicemmo addio. / Io partivo. / Gli altri restavano.». Corsivi miei.

<sup>1139</sup> «è generalmente caratterizzata, da una parte, dal tono di collera, e, dall'altra, dalle interrogazioni senza risposta che mettono in evidenza un'adduzione della ragione». Christian Ahihou, *Le règne du sémiotique: fondaments de la poéticité*

iperbolico che, deformando la realtà, tende verso l'esagerazione e un'«accumulation extensive»<sup>1140</sup> giocata sull'exasperazione delle emozioni, strategia retorica volta a provocare una reazione da parte di chi legge: «[e]lle crée l'hyperbole qui tend à susciter d'office, soit la compassion du lecteur dans le sens positif, soit son antipathie dans le sens négatif»<sup>1141</sup>, tanto che, per Abiéto Coli, si tratterebbe più di una forma di autogiustificazione che di un'autobiografia<sup>1142</sup>. Si pensi, ad esempio, al climax ascendente di interrogativi senza risposta rivolti alla madre nelle ultime pagine del romanzo<sup>1143</sup> o agli episodi strazianti dedicati alla partenza della genitrice (*BF*, 96-98), alla sperimentazione dei paradisi artificiali (*BF*, 137-138) e alla sua prima, traumatica esperienza come prostituta (*BF*, 153-154): tutti passi dai chiari risvolti autobiografici raccontati con una lucidità disarmante, seppur talvolta annebbiata da una comprensibile rabbia.

In definitiva, sebbene, come confermato dalla stessa autrice, da un punto di vista formale si tratti più di un'*autofiction* che di un'autobiografia, *Le baobab fou* è innegabilmente dominato da «une écriture spéculaire, autobiographique au sens littéral du mot: une biographie, une graphie du vivant, une vie qui s'écrit, s'épanche, s'auto-écrit»<sup>1144</sup>. Per Bugul, il patto autobiografico, seppur non sempre rigoroso, rappresenta quindi un atto liberatorio, una vera e propria «démarche thérapeutique»<sup>1145</sup> che, da ormai quasi quarant'anni, continua a emozionare e commuovere lettori e lettrici di ogni generazione, facendo dell'opera un classico della letteratura mondiale di lingua francese.

## Cendres et braises

La prospettiva autoreferenziale adottata per *Le baobab fou* viene mantenuta anche nel secondo capitolo del trittico autobiografico: anche in questo caso, lo stile, caratterizzato da un linguaggio iperbolico e da una retorica giocata sul *pathos*, si distanzia talvolta dall'autobiografia pura e oggettiva, sfociando in una scrittura *autofictionnelle* volta a suscitare la compassione e il consenso di chi legge.

---

du langage romanesque chez Ken Bugul, "RELIEF", vol. 5, n° 1, 2011, p. 40, online, url: <https://revue-relief.org/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-101687> (consultato il 31 maggio 2021).

<sup>1140</sup> «accumulazione estensiva». *Ivi*, p. 41.

<sup>1141</sup> «Essa crea l'iperbole, che tende a suscitare automaticamente sia la compassione del lettore in senso positivo, sia la sua antipatia in senso negativo». *Ibidem*.

<sup>1142</sup> Cf. Abiéto Coli, *Autobiography or Autojustification*, art. cit.

<sup>1143</sup> «Pourquoi la mère était-elle partie? Pourquoi m'avoir laissée sous le baobab toute seule?» («Perché la madre era partita? Perché lasciarmi sotto il baobab tutta sola?») (*BF*, 214); «Il ne faut jamais laisser l'enfant seul sous le baobab. La mère ne devait jamais partir. Pourquoi était-elle partie?» («Non bisogna mai lasciare il bambino solo sotto il baobab. La madre non sarebbe mai dovuta partire. Perché era partita?») (*Ibidem*); «Oh mère, que vous ai-je fait? Qu'avez-vous fait? Ah, si vous me voyiez en ce moment, comme je voudrais mourir!» («Oh madre, che cosa vi ho fatto? Cosa mi avete fatto? Ah, se voi mi vedeste in questo momento, come vorrei morire!») (*BF*, 215). Corsivi di Bugul.

<sup>1144</sup> «una scrittura speculare, autobiografica nel senso letterale della parola: una biografia, una grafia del vivente, una vita che si scrive, si sfoga, si auto-scrive». Assiba D'Almeida e Hamou, *L'Écriture féminine en Afrique noire francophone*, art. cit., p. 43.

<sup>1145</sup> «pratica terapeutica». Ka, *Mariétou Mbaye (Ken Bugul) sans langue de bois*, art. cit., n. p.

Impiegando l'espedito letterario del metaracconto<sup>1146</sup>, l'autrice continua dunque la narrazione della sua vita là dove l'aveva lasciata al termine del primo romanzo, concentrandosi sui terribili cinque anni vissuti a Parigi al fianco di un uomo crudele e violento. Tuttavia, mentre ne *Le baobab fou* il nome della narratrice (Ken) corrisponde al *nom de plume* della scrittrice (Ken Bugul), in *Cendres et braises* la protagonista viene identificata in due modi diversi, ma che comunque non fanno riferimento allo pseudonimo: alcuni abitanti del suo villaggio natale si rivolgono a lei chiamandola "Mbaye", cioè il suo cognome (CB, 18), mentre Y., il suo cinico compagno, manifesta il suo potere assolutistico su di lei francesizzando il suo nome, che, invece di "Mariétou", diventa quindi "Marie". Come ha chiarito la stessa Bugul, «[d]ans *Cendres et braises*, c'est Y. qui m'appelle Marie au lieu de Mariétou. Marie est aussi un diminutif de Mariétou au Sénégal. L'utilisation de Marie dans *Cendres et braises* indique une adaptation à la française du prénom par Y. qui veut qu'elle soit "francisée" en quelque sorte, dans le rapport de possessivité qu'il entretient avec elle»<sup>1147</sup>. Questo duplice rimando anagrafico ci dà comunque nuova conferma della natura autobiografica dei fatti narrati.

Infine, appare significativo che la scrittrice abbia preferito non riportare per intero il nome del suo compagno e amante parigino, identificandolo invece tramite un'anonima iniziale puntata: "Y.". In modo analogo a Dupré, che, ne *L'album multicolore*, evita, per un eccesso di pudore o per rispetto della privacy altrui, di nominare esplicitamente alcune persone reali, anche Bugul opta, seppur solo in questo caso, per una semplice e discreta sigla: una scelta forse dettata da un rancore mai guarito nei confronti dell'uomo che tanto l'ha fatta soffrire, oppure un segnale di rinascita e di rivincita per se stessa, come per ribadire che quel misero individuo ormai non conta più nulla, il suo nome è stato dimenticato, cancellato, censurato, ridotto a semplice crittogramma e, dopo le tante violenze subite, ora è proprio "colei che nessuno vuole" a decidere chi meriti o meno di essere menzionato nei suoi libri.

### **Riwan ou le chemin de sable**

Dei tre testi di Bugul qui presi in esame, *Riwan ou le chemin de sable* è senz'altro il più complesso non solo a livello stilistico-tematico, ma anche per quanto riguarda la questione autobiografica: anche in questo caso, non ci troviamo di fronte a un'autobiografia pura e cruda, aderente al rigido *pacte*

---

<sup>1146</sup> Come si evince nelle ultime pagine del secondo capitolo, la narratrice decide di confidare la sua storia all'amica Anta Sèye (CB, 40-41).

<sup>1147</sup> «In *Cendres et braises*, è Y. che mi chiama Marie invece di Mariétou. Marie è anche un diminutivo di Mariétou in Senegal. L'utilizzo di Marie in *Cendres et braises* indica un adattamento alla francese del nome da parte di Y., il quale vuole che lei sia in qualche modo "francesizzata" nel rapporto di possessività che intrattiene con lei». Mail del 6 febbraio 2021.

*autobiographique* proposto da Lejeune, bensì piuttosto dinnanzi a un testo ibrido, «une traversée continuelle entre l’oralité et l’écriture»<sup>1148</sup>.

A conti fatti, l’opera sembra rientrare di merito nella categoria dell’*autofiction*: in effetti, se gran parte degli eventi narrati risale all’esperienza diretta vissuta dalla scrittrice, la quale è stata realmente la ventottesima sposa di un marabutto del suo villaggio d’origine<sup>1149</sup>, altri aneddoti sono frutto sia della sua immaginazione, sia della trasposizione di alcune storie e leggende tramandate dalla cultura senegalese, come dimostra la vicenda di Rama: «Il y a une quarantaine d’années, on m’a raconté une légende. C’était un garde-fou que la société fabrique pour faire peur aux jeunes filles. Il s’agissait d’une femme qui avait trompé son mari, s’était sauvée de son village et sa maison avait brûlé»<sup>1150</sup>, racconta l’autrice. Inoltre, sebbene i protagonisti del romanzo siano tre (la narratrice principale, Riwan e Rama), essi coincidono tutti con l’istanza autoriale, frammentando dunque le tracce autobiografiche nei vissuti e nei profili dei diversi personaggi: se «Riwan apparaît en quelque sorte comme sa doublure»<sup>1151</sup>, Bugul ha specificato che «en même temps j’aurais aimé être “Rama”. Elle me ressemble»<sup>1152</sup>. Con una battuta dallo stile flaubertiano, la scrittrice ha infatti precisato che «Riwan, Rama et la narratrice-personnage, sont les personnages centraux. Si on les mélange: c’est moi»<sup>1153</sup>.

Infine, in modo analogo a *Cendres et braises*, «le lecteur peut détecter les traces d’une conversation entre la narratrice et une autre personne à qui elle raconte son histoire»<sup>1154</sup>, espediente narrativo che si riaggancia peraltro alla lunga tradizione africana dell’*oraliture*<sup>1155</sup> e che sembra

---

<sup>1148</sup> «una traversata continua tra l’oralità e la scrittura». Ziethen, *L’espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., p. 89.

<sup>1149</sup> È la stessa autrice a sottolinearlo in occasione di alcune interviste, tra cui segnalo quella curata da Mendy-Ongoundou, *Ken Bugul revient avec Riwan*, art. cit.

<sup>1150</sup> «Una quarantina di anni fa, mi è stata raccontata una leggenda. Era una di quelle storie fabbricate dalla società per far paura alle ragazzine. Si trattava di una donna che aveva tradito il marito, si era salvata nel suo villaggio e la sua casa era andata a fuoco». Ivi, p. 67. In un’altra dichiarazione, invece, Ken Bugul afferma: «je ne sais plus si cette histoire a réellement existé, ou alors s’il s’agit d’une légende» («non so più se questa storia sia realmente esistita, o se si tratti di una leggenda»). Boniface Mongo-Boussa, *La passion de la liberté. Entretien avec Ken Bugul*, “Notre Librairie”, n° 142, 2000, p. 104. Inoltre, nel romanzo viene specificato che «[l]e nom de Rama faillit entrer dans la légende» (RCS, 222) («[i]l nome di Rama rischiò di entrare nella leggenda» (VM, 220)).

<sup>1151</sup> «Riwan appare in qualche modo come il suo sdoppiamento». Fopa Kuete, *Identité, langues et savoirs dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., p. 49.

<sup>1152</sup> «allo stesso tempo avrei voluto essere “Rama”. Lei mi somiglia». Mendy-Ongoundou, *Ken Bugul revient avec Riwan*, art. cit., pp. 67-68.

<sup>1153</sup> «Riwan, Rama e la narratrice-personaggio sono i personaggi principali. Se li mescoliamo: sono io». *Ibidem*. Questa affermazione sembra riprendere in effetti la famosa battuta attribuita tradizionalmente a Gustave Flaubert: «Madame Bovary, c’est moi!» («Madame Bovary, sono io!»).

<sup>1154</sup> «il lettore può individuare le tracce di una conversazione tra la narratrice e un’altra persona a cui racconta la sua storia». Ziethen, *L’espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., p. 90. Come fa notare Ziethen, si tratta di formule ricorrenti o domande incalzanti di un interlocutore nascosto, veri e propri indizi di un dialogo in corso, quali, ad esempio, «Mais depuis quand? / [...] / Comment cela, le beau-frère du Serigne?» (RCS, 69) («Ma quanto tempo prima? [...] / Come, il cognato del Serigne?» (VM, 66)).

<sup>1155</sup> Per quanto riguarda il concetto di *oraliture*, rimando alla prima parte della tesi e ai seguenti testi: Bernabé, Chamoiseau e Confiant, *Éloge de la Créolité*, op. cit. (ed. it *Idem*, *Elogio della Creolità*, op. cit.); Laroche, *La double scène de la*

trovare conferma nella dedica dell'opera, la quale recita: «À Mame Yandé Fall, ma copine de la ville / et a mes très regrettées nièces / Sokhna Mbaye et Mame Diarra Diagne / à qui je raconte ceci aujourd'hui»<sup>1156</sup> (RCS, 7). Anche a livello paratestuale, dunque, l'opera conferma la sua natura testamentaria, divenendo, per Bugul, una sorta di confessionale dove esercitare la sua «démarche thérapeutique»<sup>1157</sup> senza il timore del giudizio altrui. La scrittura viene quindi da lei vissuta con un approccio quasi psicoanalitico, è anzi il più puro atto d'amore e di coraggio verso se stessa, che permetterà al doppio *io* narrante e scrivente di constatare serenamente, nell'*explicit* del testo: «J'étais devenue ce que j'étais, j'étais devenue moi-même»<sup>1158</sup> (RCS, 218).

## Scritture spezzate

Oltre alla comune predilezione per il genere autobiografico, che rileva, per entrambe le autrici, il loro intrinseco desiderio di manifestare al mondo le rispettive *voci spezzate*<sup>1159</sup>, la frammentarietà della scrittura di Dupré e Bugul è confermata anche da altri aspetti compositivi e da altre soluzioni estetiche.

In generale, le due scrittrici articolano la tematica del corpo spezzato raccontandola, dal verso alla prosa, con una parola anch'essa frammentaria e frammentata: alla sintassi singhiozzante de *La peau familière* corrisponde la narrazione ruvida e sussultante de *Le baobab fou*; alla polifonia di voci femminili provenienti dall'harem del marabutto di *Riwan ou le chemin de sable* coincide il dialogo incessante ed estemporaneo dell'infinita genealogia di madri e di figlie elaborato in *Tout comme elle*; infine, le “Instantanés” e il susseguirsi apparentemente arbitrario di immagini, ricordi e sensazioni de *L'album multicolore* sembrano riflettersi nelle profonde analessi e nei continui salti temporali affrontati in *Cendres et braises*.

## La scrittura spezzata di Dupré

Delle tre opere dupreane analizzate in questa tesi, *La peau familière* è senz'altro la più emblematica a livello stilistico e formale: le sette parti che compongono i frammenti testuali di questo *poème en prose*, fatta eccezione per la quinta, “Les biographies d'usage”, evitano infatti le maiuscole, dando

---

*représentation, oraliture et littérature dans la Caraïbe, op. cit.*; Lee, *Les romancières du continent noir: anthologie, op. cit.*; Pala e Ly (dir.), *La femme africaine dans la société précoloniale, op. cit.*

<sup>1156</sup> «A Mame Yandé Fall, la mia amica di città, / e alle nipoti di cui sento tanto la mancanza, / Sokhna Mbaye Mame Diarra Diagne, / a cui oggi racconto questa storia» (VM, 5). Corsivi miei.

<sup>1157</sup> «pratica terapeutica». Ka, *Mariétou Mbaye (Ken Bugul) sans langue de bois, art. cit.*, n. p.

<sup>1158</sup> «Ero divenuta ciò che ero, ero divenuta me stessa» (VM, 216).

<sup>1159</sup> Ripenso nuovamente al titolo del testo di Scotto, *La voce spezzata, op. cit.*

luogo a «un effet d'illisibilité voulu»<sup>1160</sup> che pone l'accento, appunto, sul mistero insito nella comune quotidianità. Anche l'iniziale della prima parola dell'*incipit*, che si apre col dimostrativo *cela* (“questo”), rifiuta ogni convenzione tipografica, ponendoci *ex abrupto* al centro di quel teatrino dell'orrore che sono le immagini dei bombardamenti provenienti dal Libano. Questo universo «familier sans majuscules»<sup>1161</sup> impregnato di un'atmosfera domestica suggerisce l'impotenza dell'essere umano di fronte al corso inarrestabile della Storia, mentre i passi in maiuscolo, che rompono il testo a livello visuale e semantico, sembrano riprodurre un grido – di dolore, di disperazione, talvolta di angosciato stupore –, come una sorta di inquieto avvertimento per la lettrice e il lettore. Tuttavia, la punteggiatura non è abolita; anzi, essa non esita ad accompagnarci, tra una virgola e l'altra, tra i nodi di una sintassi spesso complessa, inestricabile, ai limiti di uno *stream of consciousness* joyciano costruito intorno a immagini violente: è proprio a partire da questa violenza figurativa che Dupré ci introduce alla sua poetica del dolore, un dolore innanzitutto fisico, che va a «frôler la peau»<sup>1162</sup> (*PF*, 9), ma sempre orientato alla rappresentazione della sofferenza femminile, «puisque les femmes souffrent»<sup>1163</sup> (*PF*, 21).

Sebbene le ultime due parti dell'opera si allontanino dai toni cupi e a tratti macabri delle pagine precedenti, introducendo invece una disinibita carica erotica, anche in questo caso la frammentarietà del corpo del testo coincide con una singolare frantumazione del corpo umano; è dunque interessante ricordare che l'etimologia del lessema “sesso” venga generalmente individuata nella radice latina “sec-” del verbo *secare*, cioè tagliare, separare, distinguere: «la vita sessuale è luogo di una ferita, quindi è anche esperienza di debolezza e di vulnerabilità»<sup>1164</sup>, scrive a tal proposito Brian Vanzo. D'altronde, per Roland Barthes, il discorso amoroso e, di conseguenza, sessuale, è necessariamente un discorso frammentato di un corpo frammentario, dove linguaggio e corporeità sono dettati da meccanismi analoghi: «Le langage est une peau: je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir»<sup>1165</sup>. Infine, se, per Recalcati, «un incontro è sempre fatto di dettagli, di frammenti, di pezzi di corpo: sguardi, profumi, suono della voce, colore dei capelli o degli occhi, abiti, silhouette.

<sup>1160</sup> «un effetto di illeggibilità voluto», come sottolinea André Brochu riferendosi ai concetti di *scriptibilité* e *lisibilité* proposti da Roland Barthes: Brochu, *De la maturité à l'accomplissement*, art. cit., p. 30.

<sup>1161</sup> «familiare senza maiuscole». *Ivi*, p. 29.

<sup>1162</sup> «sfiorare la pelle».

<sup>1163</sup> «poiché le donne soffrono».

<sup>1164</sup> Brian Vanzo, “Erotismo e violenza, una prospettiva fenomenologica”, art. cit., in *Idem* (dir.), *Il maschio violento*, op. cit., p. 24.

<sup>1165</sup> «Il linguaggio è una pelle: io sfrego il mio linguaggio contro l'altro. È come se avessi delle parole a mo' di dita, o delle dita sulla punta delle mie parole. Il mio linguaggio fremito di desiderio». Tr. it. di Renzo Guidieri. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 87; ed. it. *Idem*, *Frammenti di un discorso amoroso*, op. cit., p. 77.

*Non ci si innamora mai di anime, ma sempre e solo di corpi*»<sup>1166</sup>, in modo analogo Bénédicte Abraham, in uno studio sui *Fragments* barthesiani, ha sottolineato che

[i]l y a encore quelque chose de fondamentalement fragmentaire dans la réalité amoureuse (dont la forme pathologique serait le fétichisme): l'être aimé est "découpé", "fragmenté" en symboles qui renvoient à lui (photos, vêtements, objets...). Le discours amoureux ne présente pas de perspective unifiée mais une perspective fragmentée de l'être aimé.<sup>1167</sup>

Questa duplice frammentarietà del corpo (umano e testuale) è indubbiamente centrale ne *La peau familière*, dove le poesie della raccolta sono in effetti caratterizzate dal loro forte impatto visivo rispetto alla distribuzione tipografica del testo, soprattutto a causa della singolare divisione, più che in strofe, in vere e proprie porzioni testuali – o, per riprendere la terminologia barthesiana, in *frammenti* –, ses-sioni<sup>1168</sup> verbali separate tra loro da ampi spazi di bianchi silenzi. D'altro canto, come ricorda Scotto nel suo saggio *La voce spezzata*, a partire da Baudelaire e dal suo *Le Spleen de Paris*, alla forma stessa del *poème en prose* corrisponde «l'impossibilità dell'esattezza scientifica di una definizione di genere, stante la soggettività della nozione di lunghezza e brevità»<sup>1169</sup>, proponendo tuttavia «una poesia dentro la prosa che di quella poesia serbi la musicalità senza affidarla alla circolarità della rima e mantenendosi lirica per immedesimazione con il moto dell'anima, della fantasia e della coscienza»<sup>1170</sup>, un triplice e intimissimo movimento che, nella poetessa quebecchese, si traduce in lacerti di frasi sparpagliati sulla superficie opaca della pagina.

Dupré ripropone una scrittura spezzata e frammentaria anche in *Tout comme elle*: divisa in quattro atti, ciascuno dei quali composto da dodici brevi quadri scenici, l'opera esplora infatti uno dei *topoi* preferiti dalla penna dupreana, ovvero la relazione tra madre e figlia come processo di doppia costruzione dell'identità femminile, scomponendo l'*io* femminile in un'infinita proiezione di voci e di corpi di donna. «Je ne voulais pas faire un texte "psychologique". Et c'est pour ça, je pense, que la forme fragmentaire ou par petits tableaux, mais qui restent de toute façon fragmentaires, m'a semblé

---

<sup>1166</sup> Recalcati, *Mantieni il bacio*, op. cit., pp. 26-27. Corsivi di Recalcati.

<sup>1167</sup> «C'è ancora qualcosa di fundamentalmente frammentario nella realtà amorosa (di cui il feticismo sarebbe la forma patologica): l'essere amato è "tagliato", "frammentato" in simboli che rinviano a lui (foto, abiti, oggetti...). Il discorso amoroso non presenta una prospettiva univoca, ma una prospettiva frammentata dell'essere amato». Bénédicte Abraham, *Les Fragments d'un discours amoureux de Roland Barthes*, "Séminaire sur le structuralisme français", giugno 2009, Dresda, Germania, n. p., online, url: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00447801/document> (consultato il 18 novembre 2020).

<sup>1168</sup> Sebbene qui il gioco di parole sembri funzionare, è necessario segnalare che l'etimologia del termine "sessione" poco c'entra con la sfera sessuale, ma è invece da ricondurre al latino *sessio*, derivato di *sessus*, participio passato di *sedere*, cioè "star seduto". Più pertinente, invece, la corrispondenza tra "sesso" e "sezione", quest'ultima derivante dal latino *sectio*, *-onis*, ossia "taglio". Cf. le voci "sessión" e "sezióne" nel Vocabolario di Treccani, online, url: <https://www.treccani.it/vocabolario/sessione/> (consultato il 10 dicembre 2021).

<sup>1169</sup> Scotto, *La voce spezzata*, op. cit., p. 22.

<sup>1170</sup> *Ivi*, p. 23.



la seule forme possible»<sup>1171</sup> (*TCE*, 87), spiega l'autrice, mentre Haentjens ha sottolineato che «[s]on texte est comme la vie, fait de fragments, d'instantanés contradictoires»<sup>1172</sup> (*Ibidem*). La regista e drammaturga quebecchese ha d'altronde tradotto questa corallità grazie alla potente presenza sul palco di cinquanta attrici, raccontando, attraverso un linguaggio fisico e coreografico, l'incontro-scontro vissuto da «UNE voix disséminée en cinquante énonciatrices»<sup>1173</sup>. Pierre L'Hérault ha giustamente segnalato come il termine *chœur*, cioè “coro”, si confonda per omofonia con *cœur*, ossia “cuore”, evidenziando che «[c]ette inévitable surimpression rend compte du rapport du texte et de sa mise en scène qui est celui du cœur et du corps. [...] Sans fin et sans fond: mémoire du corps dont on se détache et du corps qui se détache. À la fois blessure de la séparation et désir d'éloignement»<sup>1174</sup>.

Per quanto concerne *L'album multicolore*, infine, gli aspetti formali confermano, già a partire dall'autoreferenzialità degli eventi narrati, l'importanza di uno sconnesso e ondivago *storytelling* corporeo del ricordo: mentre l'organizzazione strutturale del romanzo segue un preciso percorso tripartito<sup>1175</sup>, le minuziose e quanto mai curate scelte linguistiche, dove ogni parola è il risultato di una precisa e ponderata scelta, non possono non ricordare, ancora una volta, la musicalità di un *poème en prose*, come si confà, d'altronde, allo stile dupreano. Inoltre, mentre la prima e la terza parte sono essenzialmente narrative, la seconda, intitolata non a caso “Instantanés”, si caratterizza per la sua struttura singolare: quest'ampia sezione è infatti composta da diversi quadri che propongono, senza seguire alcun ordine temporale, altrettanti ricordi e aneddoti raccontati dall'autrice. Per Sandrina Joseph, in effetti,

[c]es derniers fonctionnent tel un kaléidoscope permettant au lecteur de réarranger les différentes facettes de la femme que Dupré a aussi bien connue que méconnue, ce sur quoi elle butte systématiquement dans les première et troisième parties de *L'album multicolore*: jamais les innombrables bribes de la vie de sa mère ne constitueront une somme cohérente, jamais sa mère ne lui appartiendra tout entière. Le travail du deuil est donc double: il faut écrire pour faire le deuil de la mère morte, mais, en écrivant sur elle, renoncer à tout espoir de complétude, voire de consolation [...].<sup>1176</sup>

<sup>1171</sup> «Non volevo fare un testo “psicologico”. Ed è per questo motivo, penso, che la forma frammentaria o in piccoli quadri, ma che restano ad ogni modo frammentari, mi è sembrata la sola forma possibile».

<sup>1172</sup> «Il [s]uo testo è come la vita, fatto di frammenti, di istanti contraddittori».

<sup>1173</sup> «UNA voce disseminata in cinquanta enunciatrici». Stéphane Lépine, *Un chœur qui bat: propos et entretiens sur l'œuvre de Louise Dupré et la production de la pièce* Tout comme elle mise en scène par Brigitte Haentjens, Montréal, Publications Sibyllines, 2006, p. 5. Maiuscole di Lépine.

<sup>1174</sup> «Questa inevitabile sovrapposizione è manifestata dal rapporto del testo e della sua messa in scena che è quello del cuore e del corpo. [...] Senza fine e senza fondo: memoria del corpo da cui ci si distacca e del corpo che si distacca. Al contempo ferita della separazione e desiderio di allontanamento». Pierre L'Hérault, *Le battement des mots*, “Spirale”, n° 209, 2006, p. 52.

<sup>1175</sup> Le tre parti in cui è divisa l'opera si intitolano, rispettivamente, “Une odeur de chrysanthèmes” (“Un odore di crisantemi”), “Instantanés” (“Istantanee”) e “La grâce du jour” (“La grazia del giorno”).

<sup>1176</sup> «Questi ultimi funzionano come un caleidoscopio, permettendo al lettore di recuperare le diverse sfaccettature della donna che Dupré ha conosciuto e al contempo non conosciuto, ciò contro cui si scontra sistematicamente nella prima e terza parte de *L'album multicolore*: i frammenti di vita di sua madre non formeranno mai una somma coerente, sua madre non le apparterrà mai per intero. Il lavoro del lutto è quindi doppio: bisogna scrivere per fare il lutto della madre morta,

Ogni breve brano è identificato da una parola chiave che ne introduce la tematica, costruendo così, pagina dopo pagina e ricordo dopo ricordo, un autentico album di famiglia, dove la parola sostituisce l'immagine: al corpo spezzato del soggetto scrivente (l'autrice) e del soggetto scritto (la madre) corrisponde quindi, anche qui, una spezzettatura formale del corpo del testo, giacché, secondo Marianne Hirsch, «[a]utobiography and photography share[...] a fragmentary structure and an incompleteness that can be only partially concealed by narrative and conventional connections»<sup>1177</sup>. Come spiega la stessa Dupré, infatti, questi piccoli frammenti testuali sono stati concepiti come se si trattasse di vere e proprie fotografie verbali:

j'ai d'abord écrit la première et la troisième partie. La première partie est narrative: j'ai raconté, montré qui était ma mère, j'ai parlé de sa mère, de sa grand-mère, etc. Et plus j'avais dans le récit, plus celui-ci devenait une réflexion sur la relation mère-enfant, sur le deuil. J'ai écrit ces deux parties-là – la première et la troisième –, en continuité. Ensuite, en me relisant, j'ai constaté que je parlais de ma mère, mais qu'on ne la voyait pas suffisamment. On savait ce que j'en pensais, mais on ne savait pas vraiment comment elle agissait dans la vie concrète. J'ai donc écrit les instantanés. Ces très courts textes, je les voyais comme une série de photos dans un album. [...] Ces textes, qui montrent la mère en action, je les ai mis entre les deux autres parties pour que le lecteur et la lectrice aient l'impression de la voir.<sup>1178</sup>

Parafrasando Jean-Luc Nancy, sembra dunque che l'autrice proponga un'ecfrasi dei suoi stessi ricordi a partire da uno sforzo di memoria, cercando «de recueillir les mots qui se forment à la surface de celle-ci»<sup>1179</sup>. D'altronde, come ha sottolineato Michele Cometa in merito al concetto di *ekphrasis* nozionale già proposto da John Hollander<sup>1180</sup>, «[I]e descrizioni comprese nei romanzi propongono

---

ma, scrivendo su di lei, rinunciare a ogni speranza di completezza, ossia di consolazione [...]». Sandrina Joseph, *La chambre blanche, la chambre noire: L'album multicolore de Louise Dupré*, "Les Cahiers Anne Hébert", n° 16, 2019, p. 52.

<sup>1177</sup> «Autobiografia e fotografia condividono[...] una struttura frammentaria e un'incompletezza che possono essere solo in parte dissimulate da connessioni narrative e convenzionali». Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 84.

<sup>1178</sup> «ho innanzitutto scritto la prima e la terza parte. La prima parte è narrativa: ho raccontato, mostrato chi era mia madre, ho parlato di sua madre, di sua nonna, ecc. E più avanzavo nel racconto, più esso diventava una riflessione sulla relazione madre-bambino, sul lutto. Ho scritto queste due parti – la prima e la terza –, in continuità. In seguito, ho constatato che parlavo di mia madre, ma non la si vedeva abbastanza. Si sapeva cosa pensavo di lei, ma non si sapeva per davvero come lei agiva nella vita concreta. Ho quindi scritto le istantanee. Questi testi molto corti, li vedevo come una serie di fotografie di un album. [...] Questi testi, che mostrano la madre in azione, li ho messi tra le altre due parti affinché il lettore e la lettrice abbiano l'impressione di vederla.». Intervista inedita del 1° dicembre 2017, Montréal.

<sup>1179</sup> «di raccogliere le parole che si formano sulla sua superficie». Secondo Nancy, «[e]ntendons par *ekphrasis* la parole issue de l'image: non pas celle que nous pouvons prononcer à propos d'elle mais celle qu'elle nous propose ou suggère elle-même. L'*ekphrasis* à ce compte n'est pas un commentaire, ni une analyse ni une évaluation [...]. Il y a autant de modes de l'*ekphrasis* qu'il y a de façons de parler» («[i]ntendiamo per *ekphrasis* la parola scaturita dall'immagine: tuttavia, non la parola che possiamo pronunciare in merito all'immagine, ma la parola che l'immagine stessa ci suggerisce. L'*ekphrasis* non è, in questo senso, un commento, né un'analisi o una valutazione [...]. Vi sono tante modalità di *ekphrasis* quanti sono i modi di parlare»). Jean-Luc Nancy, *Ekphrasis*, "Études françaises", vol. 51, n° 2, 2015, pp. 25-26.

<sup>1180</sup> John Hollander, *The Poetics of Ekphrasis*, "Word & Image", vol. 4, n° 1, 1988, pp. 209-219.

molto spesso quadri del tutto inventati o solo lontanamente riconducibili ad immagini reali»<sup>1181</sup>, confondendosi talvolta con processi mentali quali i sogni, i pensieri o, appunto, i ricordi. Sebbene sia chiaro che Dupré non si riferisca, nei suoi “Instantanés”, a opere d’arte – reali o fittizie –, possiamo scorgere, nel suo esercizio mnemonico coadiuvato, inoltre, da fotografie e oggetti concreti citati a più riprese nel corso del testo, un processo creativo che, come il movimento ecfrastico, passa dall’immagine alla parola: si pensi, ad esempio, alla macchina da cucire della madre (AM, 37, 168, 183, 243), alla sedia a dondolo (AM, 115, 171, 261), alla riproduzione delle ballerine di Degas (AM, 54, 177), o all’album fotografico di famiglia che, tra l’altro, dà il titolo al libro (AM, 129).

### La scrittura spezzata di Bugul

Anche gli aspetti formali della scrittura di Bugul riflettono, come già visto per Dupré, la tematica del corpo spezzato: se l’autrice ha scelto di tripartire il lungo e articolato racconto della sua vita, spezzandolo dunque in una vera e propria trilogia, è addentrandoci nella lettura del ciclo autobiografico che possiamo scorgere la finezza ed efficacia delle scelte estetiche da lei adottate.

Innanzitutto, sfogliando i tre romanzi, salta immediatamente agli occhi una sorta di sgretolamento o frammentazione della parola scritta sulla pagina: si può infatti notare, durante l’intero trittico, una sottile ma costante invasione del verso che va a rompere, già a livello visivo, la continuità della prosa, traccia ineluttabile dell’antica eredità dell’*oraliture*: nulla di cui stupirsi, giacché, come spiega Sperti, «[o]ggi la letteratura del subcontinente francofono [...] risente ed eredita una parte dei suoi processi di scrittura da temi e immaginari appartenenti alla millenaria tradizione precoloniale orale, che si sono ibridati con la tradizione scritta di matrice occidentale»<sup>1182</sup>. Da un punto di vista formale, quindi, «[l]’écriture hétérogène de Bugul comprend un style elliptique et aigu se manifestant par de petits poèmes [...] ou de petits refrains qui donnent au texte un certain rythme et un aspect musical»<sup>1183</sup>. Questa attenta ricerca ritmica, già presente ne *Le baobab fou* e in *Cendres et braises*, emerge con maggiore evidenza in *Riwan ou le chemin de sable*, che si apre con le tre brevissime frasi nominali «Un lundi. / Jour de marché. / À Dianké.»<sup>1184</sup> (RCS, 9), poi riprese a guisa di ritornello nel corso dell’intero romanzo e riproposte infine, con una lieve *variatio*, nella conclusione: «À Dianké. / C’était jour de marché. / Un lundi.»<sup>1185</sup> (RCS, 223). Ad ogni modo, gli esempi di questa singolare estetica testuale, tradotta in una densa prosa dalle incursioni liriche per mezzo di numerosi frammenti

<sup>1181</sup> Michele Cometa, “Topografie dell’*ékphrasis*: romanzo e descrizione”, in Laura Anna Macor e Federico Vercellone (dir.), *Teoria del romanzo*, Milano, Mimesis, 2009, p. 75.

<sup>1182</sup> Sperti, *La letteratura africana in francese, op. cit.*, p. 23.

<sup>1183</sup> «La scrittura eterogenea di Bugul comprende uno stile ellittico e acuto che si manifesta attraverso piccole poesie [...] o piccoli ritornelli che danno al testo un certo ritmo e un aspetto musicale». Ziethen, *L’espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul, art. cit.*, p. 89.

<sup>1184</sup> «Lunedì. / Giornata di mercato. A Dianké.» (VM, 7).

<sup>1185</sup> «A Dianké. / Era giorno di mercato. Lunedì.» (VM, 221).

poetici, sono molteplici in tutte e tre le opere e servono all'autrice per enfatizzare alcuni passi significativi della narrazione; si pensi, ad esempio, alla partenza di Ken per il Belgio narrato nelle prime pagine de *Le baobab fou*, all'*explicit* dai toni mistici di *Cendres et braises* o al primo incontro tra la narratrice e le ventisette spose del *Serigne* raccontato in *Riwan ou le chemin de sable*:

Ce matin-là, nous nous faisons nos adieux.  
Je partais.  
Les autres restaient.  
Je partais très loin. Je m'arrachais pour tendre vers le Nord.  
Le Nord des rêves, le Nord des illusions, le Nord des allusions.  
Le Nord référentiel, le Nord Terre promise.<sup>1186</sup> (*BF*, 39)

Je découvris les délices des mets simples et l'instant merveilleux avant la pluie et après la pluie.  
Je sentais en moi une nouvelle fraîcheur des sens et des sensations.  
Que les matins sont délicieux à la campagne.  
Des matins bleus.  
Des matins violets.  
Des matins jaunes.  
Des matins roses.  
Des matins dorés.  
Des matins d'or.<sup>1187</sup> (*CB*, 190)

Des faces.  
Des visages.  
Des faces de femmes.  
Des visages de femmes.  
Des femmes assises, des femmes debout.  
Des femmes qui allaient, des femmes qui venaient, des femmes qui étaient couchées.  
Des femmes partout.  
Rien que des femmes.<sup>1188</sup> (*RCS*, 26)

Talvolta, come ha spiegato giustamente Ziethen, la musicalità creata da queste formule basate su giochi di parole, ripetizioni, rime, allitterazioni e assonanze rivela «une langue empreinte des traces de son pays, de ses sons, couleurs et arômes. Parsemé d'interjections et d'expressions en langue wolof liées surtout à la famille, à l'alimentation et à la musique, le texte véhicule les connaissances et la

---

<sup>1186</sup> «Quel mattino, ci dicemmo addio. / Io partivo. / Gli altri restavano. / Partivo per molto lontano. Mi staccavo per tendere verso il Nord. / Il Nord dei sogni, il Nord delle illusioni, il Nord delle allusioni, / Il Nord di riferimento, il Nord Terra promessa.»

<sup>1187</sup> «Scoprii le delizie dei cibi semplici e l'istante meraviglioso prima della pioggia e dopo la pioggia. Sentivo in me una nuova freschezza dei sensi e delle sensazioni. / Come sono deliziosi i mattini in campagna. / Dei mattini blu. / Dei mattini viola. / Dei mattini gialli. / Dei mattini rosa. / Dei mattini dorati. / Dei mattini d'oro.»

<sup>1188</sup> «Facce. / Volti. / Facce di donne. / Volti di donne. / Donne sedute, donne in piedi. / Donne che andavano, donne che venivano, donne sdraiate. / Donne dappertutto. / Nient'altro che donne.» (*VM*, 24).

mémoire d'un peuple»<sup>1189</sup>, come quando, in *Riwan ou le chemin de sable*, la scrittrice condensa la spiegazione sul ruolo rivestito dal *Serigne* in qualche verso dal gusto decisamente esotico:

Un Serigne devait avoir son village, son lieu, son daar, son daara.  
Darou Marnane,  
Darou Salam,  
Darou Mousty,  
Darou Rahmane,  
Darou Xudos,  
Darou Miname.  
Ndeem.  
Mouride!  
Une dynamique.  
Mentale.  
Spirituelle.  
Émotionnelle.  
Économique.  
Diadieuf Bamba!<sup>1190</sup> (*RCS*, 101-102)

Infine, come nota Ahihou, i tre romanzi risultano redatti da quello che potremmo definire come un autentico idioletto buguliano,

l'idiolecte de Ken Bugul. Cet idiolecte, à l'analyse, repose sur trois expériences personnelles de l'auteur que sont: la perte de la mère à l'âge d'environ cinq ans, (synonyme de la perte de la chance de poursuivre et d'achever l'apprentissage de la langue maternelle), les restrictions de la langue du wolof supposée être sa langue maternelle, puis le refuge de l'école française pour s'approprier et non pour apprendre la langue française selon ses propres termes. [...] La formation de cette langue ou de cet idiolecte et l'usage qui peut en découler comme langage parlé ou écrit fait entendre une cacophonie ambiante et à la rigueur déroutante.<sup>1191</sup>

Le esperienze vissute dalla scrittrice si riflettono dunque nella sua specifica articolazione linguistica e verbale della realtà che la circonda, tanto da forgiare una lingua tutta sua, nata dalla contaminazione tra il wolof, imparato dalla madre, e il francese, appreso a scuola e approfondito

---

<sup>1189</sup> «una lingua impregnata delle tracce del suo Paese, dei suoi suoni, colori e aromi. Disseminato di interiezioni ed espressioni in wolof legati soprattutto alla famiglia, all'alimentazione e alla musica, il testo veicola le conoscenze e la memoria di un popolo». Ziethen, *L'espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, art. cit., p. 90.

<sup>1190</sup> «Ogni Serigne doveva avere il proprio villaggio, il suo luogo, il suo daar, il suo daara. / Darou Marnane, / Darou Salam, / Darou Mousty, / Darou Rahmane, / Darou Xudos, / Darou Miname. / Ndeem. / Murid! / Una dinamica. / Mentale. / Spirituale. / Emozionale. / Economica. / Diadieuf Bamba!» (*VM*, 98-99). Il traduttore italiano, in nota, precisa inoltre che il *daara* è la «[c]omunità di lavoro agricolo e scuola di formazione spirituale, dall'arabo *dâ'irat*: cerchio» (*VM*, 98), mentre «[d]iadieuf è una forma contratta di *dieure dieuf*, ovvero "complimenti" in lingua wolof. Cheick Ahmadou Bamba è il fondatore della dottrina murid» (*VM*, 99). Corsivi di Pastore.

<sup>1191</sup> «l'idioletto di Ken Bugul. Questo idioletto, all'analisi, si basa su tre esperienze personali dell'autrice, che sono: la perdita della madre all'età di circa cinque anni (sinonimo della perdita dell'opportunità di continuare e portare a termine l'apprendimento della lingua materna), le restrizioni della lingua wolof, che dovrebbe essere la sua lingua materna, poi il rifugio nella scuola francese per appropriarsi e non per apprendere la lingua francese alle sue condizioni. [...] La formazione di questa lingua o di questo idioletto e l'uso che se ne può trarre come linguaggio parlato o scritto culmina in una cacofonia tutt'intorno dal rigore sconvolgente.». Ahihou, *Le règne du sémiotique*, art. cit., pp. 34-35.

durante i suoi soggiorni in Europa. L'idioletto di Ken Bugul risulta quindi scisso tra due mondi geograficamente, culturalmente e linguisticamente distanti: la giovane donna si impossessa di un registro comunicativo ricco, ma a tratti anche confuso, che ne traduce, al contempo, la violenta e profonda ferita interiore, nonché il proprio corpo spezzato tra l'uno e l'altro continente.

## 2. Rappresentazioni del corpo spezzato: intersezioni tematiche

Le analisi e le riflessioni emerse nelle precedenti sezioni, che hanno privilegiato un approccio monografico dedicato alle rispettive peculiarità poetiche delle due autrici rispetto alla rappresentazione del corpo spezzato, intendono ora confluire nel presente capitolo, volto a individuare e mettere in evidenza quelle che potremmo definire come le loro "intersezioni tematiche".

Appare infatti ovvio, ormai giunta quasi al termine della mia analisi, che, sebbene Dupré e Bugul appartengano a due contesti storici, geografici e culturali nettamente distinti e distanti, le loro rispettive produzioni letterarie, entrambe incentrate sulla narrazione dell'essere donna e sulla sua specifica dimensione corporea, portano i segni di una spontanea, inconsapevole e tuttavia ricchissima contaminazione reciproca<sup>1192</sup>: dalla figura della madre, origine biologica e ancestrale della vita, il cui corpo è però al contempo un terreno di scontri e incomprensioni, alla sfera sessuale e all'esaltazione sensoriale, la parola delle due scrittrici nasce dall'esplorazione del dolore e della soggettività femminile, scaturendo in un costante e struggente interrogativo identitario ed esistenziale.

### Madre e maternità

Come mostrato nell'analisi delle loro opere, la figura materna è, per entrambe le autrici, centrale: non solo, naturalmente, per il loro percorso esistenziale, ma anche per alimentare la loro creatività letteraria. «J'ai l'impression que tout ce que j'ai fait porte sur le rapport mère-fille»<sup>1193</sup> (TCE, 80), spiega infatti Dupré nella "Conversation" in appendice a *Tout comme elle*, mentre Bugul, in occasione di un'intervista, non esita ad ammettere il legame indissolubile tra la sua scrittura e il trauma, mai davvero risolto, della partenza della madre:

Le départ de la mère est l'élément fondateur de ma vie et de mon écriture, bref de tout ce que je fais dans la vie. S'il n'y avait pas le départ de la mère, certainement que je n'aurai pas écrit et que je ne serai pas devenue ce que je suis aujourd'hui. Le départ de la mère est un élément déclencheur

---

<sup>1192</sup> Per quanto riguarda il processo di reciproca contaminazione tra Québec e Africa subsahariana francofona, mi permetto di rimandare al mio testo "Contaminazioni transoceaniche tra *gender* e *postcolonial studies*", *art. cit.*

<sup>1193</sup> «Ho l'impressione che tutto ciò che ho fatto riguardi il rapporto madre-figlia».

et un leitmotiv et aussi source d'inspiration, même comme je le dis, j'en ai profité pour justifier des insuffisances existentielles et trouver des excuses.<sup>1194</sup>

La produzione letteraria dupreana, come vuole la letteratura meta-femminista, affronta la tematica della maternità e del legame madre-figlia mettendone in risalto luci e ombre, ben consapevole che «[l]a fonction maternelle, longtemps utilisée pour assujettir les femmes, est à redéfinir de même que, plus largement, la question de la filiation»<sup>1195</sup>. Riferendosi ai romanzi di Nicole Houde (*La maison du remous*, 1986), di Monique LaRue (*La cohorte fictive*, 1979), di Madeleine Ouellette-Michalska (*La maison Trestler ou le 8<sup>e</sup> jour d'Amérique*, 1984) e di Anne Hébert (*Le premier jardin*, 1988), le quali rappresentano la figura e l'esperienza materna con inedita schiettezza, Lori Saint-Martin ha in effetti constatato che «l'expérience même de la maternité donne naissance et forme à l'œuvre, remettant en question de vieilles idées reçues sur les femmes et la création par le biais d'un nouveau discours de mère»<sup>1196</sup>. È proprio la sincerità, talvolta frastornante, riservata alla rappresentazione dell'aspetto più fisico dell'essere madre a rendere la visione di Dupré, insieme al contributo di altre quebecchesi quali Suzanne Jacob (*L'obéissance*, 1991; *Rouge mère et fils*, 2001), Élise Turcotte (*Le bruit des choses vivantes*, 1991) e Ying Chen (*L'ingratitude*, 1995; *Un enfant à ma porte*, 2008), una delle più efficaci e significative del panorama quebecchese contemporaneo in lingua francese. Nel corpus letterario di sua produzione preso in esame in questa tesi, infatti, il corpo materno viene descritto, innanzitutto, come pervaso dal dolore e dalla sofferenza, mentre il rapporto tra madre e figlia, spogliato della sua aura utopica e idilliaca, è raccontato senza tacere le sue inevitabili criticità. In queste pagine spesso tormentate, l'autrice non dimentica mai tuttavia di ribadire la laica sacralità della maternità, poiché «la vita in quanto vita umana ha necessità di incontrare queste mani, le nude mani della madre, le mani che salvano dal precipizio dell'insensatezza»<sup>1197</sup>.

Anche il trittico autobiografico di Bugul, d'altronde, dedica alcuni dei suoi passi più belli e toccanti alla figura materna, riflettendo perfettamente una delle tendenze tematiche più diffuse nel

---

<sup>1194</sup> «La partenza della madre è l'elemento fondante della mia vita e della mia scrittura, in breve di tutto ciò che faccio nella vita. Se non ci fosse stata la partenza della madre, di certo non avrei scritto e non sarei diventata quello che sono oggi. La partenza della madre è un elemento scatenante, un *leitmotiv* e anche una fonte di ispirazione; al contempo, come ho detto, ne ho approfittato per giustificare delle insufficienze esistenziali e per trovare delle scuse.». Intervista inedita a cura di Tite Lattro.

<sup>1195</sup> «La funzione materna, lungamente utilizzata per soggiogare le donne, va ridefinita allo stesso modo della questione, più generale, che concerne la relazione filiale». Boisclair e Dussault Frenette, *Mosaïque: l'écriture des femmes au Québec (1980-2010)*, art. cit., p. 44.

<sup>1196</sup> «l'esperienza stessa della maternità dà alla luce e forma l'opera, rimettendo in questione dei vecchi luoghi comuni sulla donna e la creazione mediante un nuovo discorso materno». Saint-Martin, *Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec*, art. cit., p. 86.

<sup>1197</sup> Recalcati, *Le mani della madre*, op. cit., p. 23.

contesto letterario femminile dell’Africa subsahariana contemporanea: se infatti, fino agli anni Sessanta, l’immagine della madre corrispondeva all’

[i]ncarnation mythique du continent qu’il fallait réhabiliter contre la colonisation (utilisation politique), [elle] a été ensuite l’illustration des conceptions rétrogrades en désaccord avec les nouvelles sociétés issues des changements pré et post-indépendances. Cette image a été aussi niée et refusée par une nouvelle génération de femmes qui ne pouvaient plus accepter le statut assigné aux femmes; plus tard cette mère dévorante et castratrice, bourreau et victime de l’application du système traditionnel, a symbolisé l’élément avec lequel il fallait absolument rompre, même si cette rupture dans la généalogie féminine déclenchait la crise absolue.<sup>1198</sup>

I romanzi buguliani descrivono efficacemente «la crise des héroïnes»<sup>1199</sup> proprio a partire dal rapporto conflittuale tra l’*io* narrante e l’istanza materna, spesso assente o rinnegata dalla stessa figlia, dove, in modo analogo a quanto accade in *Tu t’appelleras Tanga* (1988) di Calixthe Beyala, «la figure de la mère se transforme en un miroir identitaire où se reflètent les contre-images que les auteurs du moment se sentent forcées de montrer. La contestation (soit par le rejet ou par l’absence) de la mère se double ainsi d’un projet de quête identitaire féminine»<sup>1200</sup>.

In ogni caso, per entrambe le autrici, il rapporto con la maternità – vissuta realmente, per tutte e due, nella duplice prospettiva di figlie e quindi di genitrici<sup>1201</sup> – si consuma nella sperimentazione di una continua frammentazione fisica: l’amore apparentemente intangibile tra una mamma e la sua bambina viene, nei loro testi, audacemente demolito, spogliato della sua aura di mistica perfezione e raccontato senza tacere i suoi spigoli pungenti e le sue «écharde sous les ongles»<sup>1202</sup> (*TCE*, 57), ma comunque mai dimenticando l’affetto innegabile per «l’éternelle mère, source jamais tarie, l’indispensable femme sans laquelle la vie ne serait pas»<sup>1203</sup> (*BF*, 23).

Ne *La peau familière*, la prima immagine materna che compare è proprio quella freudiana della madre soccorritrice<sup>1204</sup>, seppur giocata sulla dicotomia geografica Québec-Libano: «18 heures,

---

<sup>1198</sup> «Incarnazione mitica del continente che bisognava riabilitare contro la colonizzazione (impiego politico), [essa] è stata quindi l’illustrazione delle concezioni retrograde in disaccordo con le nuove società nate dai cambiamenti pre- e post-indipendenze. Questa immagine è stata anche negata e rifiutata da una nuova generazione di donne che non potevano più accettare lo *status* assegnato alle donne; più tardi, questa madre divorante e castratrice, carnefice e vittima dell’applicazione del sistema tradizionale, ha simboleggiato l’elemento con il quale bisognava assolutamente rompere, anche se questa rottura nella genealogia femminile avrebbe innescato la crisi assoluta.». Díaz Narbona, *La représentation de la mère*, art. cit., p. 53.

<sup>1199</sup> «la crisi delle eroine». *Ivi*, p. 46.

<sup>1200</sup> «la figura della madre si trasforma in uno specchio dove si riflettono le contro-immagini che le autrici del momento si sentono obbligate a mostrare. La contestazione (sia del rifiuto che dell’assenza) della madre si sdoppia quindi in un progetto identitario femminile». *Ibidem*.

<sup>1201</sup> Sia Dupré che Bugul, infatti, hanno una figlia. Tuttavia, per quanto concerne il *corpus* studiato in questa tesi, mentre la prima affronta la tematica della maternità adottando anche il punto di vista della madre, la seconda descrive unicamente la sua esperienza di figlia.

<sup>1202</sup> «schegge sotto le unghie».

<sup>1203</sup> «l’eterna madre, fonte mai esaurita, la donna indispensabile senza cui non vi sarebbe la vita».

<sup>1204</sup> Della figura della madre soccorritrice parlava già Freud: Cf. Freud, “Progetto di una psicologia”, art. cit., in *Idem*, *Opere*, op. cit., p. 224.



les actualités, je mets la table pour ma fille. ailleurs, des femmes, jupons souillés qui cachent leurs enfants. qui crient leur désespoir sous les feux les carnages»<sup>1205</sup> (PF, 14). Da un lato del globo, infatti, l'io lirico, innegabilmente autobiografico, prepara la cena per la figlia, al sicuro tra le mura della loro casa accogliente; dall'altro, invece, segnalato dall'avverbio di luogo *ailleurs*, «millions de femmes»<sup>1206</sup> (PF, 10) molto meno fortunate fuggono dall'orrore della guerra, tentando disperatamente di portare in salvo i loro bambini indifesi. Il ruolo della madre è dunque, in entrambi i casi, quello di proteggere e accudire la propria creatura, sebbene in due condizioni drasticamente differenti; il messaggio suggerito, che riverbererà con forza nelle pagine successive, è chiaro: ciò che accomuna tutte le mamme del mondo o, più in generale, la figura femminile, è la propensione alla sofferenza, «puisque les femmes souffrent»<sup>1207</sup> (PF, 21), ma anche le cura e la dedizione per l'Altro. La figura materna, nelle sezioni successive, viene quindi associata al *leitmotiv* del dolore, il quale si ripresenta sotto forme e tematiche diverse: morte, malattia, paura e soffocanti discriminazioni di genere, riassumibili in «une consigne de sang parcourant les âges»<sup>1208</sup> (PF, 30), attanagliano l'anelata libertà femminile, ritrovata solo nell'*explicit* della raccolta attraverso la disinibizione sessuale che contraddistingue la sezione conclusiva “Sargasso Sea” (PF, 101-126).

Bugul, dal canto suo, elabora un *portrait* materno analogo, volto alla cura e all'accudimento, nel secondo capitolo della trilogia: in *Cendres et braises*, infatti, la madre negligente de *Le baobab fou* lascia sorprendentemente il posto a una mamma eccezionale, descritta addirittura come «la créature la plus extraordinaire, le sentiment, le sang, la source»<sup>1209</sup> (CB, 7), in perfetta antitesi con Y., l'uomo cinico e violento con cui la sfortunata protagonista vive invece una relazione tossica e pericolosa. La donna assente e indifferente dipinta con rabbia e risentimento nel romanzo precedente è qui dispensata da ogni colpa e responsabilità; a lei sono invece dedicate parole dolci, riconoscenti e lusinghiere, tanto da ritrarla come «[l]a créature indissociable. / Le sentiment de la culture»<sup>1210</sup> (CB, 14). Il suo corpo, d'altronde, è ammirato dagli occhi increduli della figlia, la quale ne contempla quasi estasiata ogni minimo particolare:

Les pieds de la Mère. Ils étaient uniques; des pieds moyens, plutôt longs. Elle marchait en arquant un peu les plantes.  
Sa cheville était d'une finesse.  
En ce début de saison sèche, elle avait les pieds un peu craquelés.  
Elle marchait pieds nus la plupart du temps.

<sup>1205</sup> «ore 18, le notizie, preparo la tavola per mia figlia. altrove, alcune donne, gonne macchiate che nascondono i loro bambini. che gridano la loro disperazione sotto il fuoco delle carneficine».

<sup>1206</sup> «milioni di donne».

<sup>1207</sup> «poiché le donne soffrono».

<sup>1208</sup> «una consegna di sangue che percorre le epoche».

<sup>1209</sup> «la più straordinaria delle creature, il sentimento, il sangue, la fonte».

<sup>1210</sup> «La creatura inseparabile. / Il sentimento della cultura».

[...]

La Mère avait un physique rythmique. La Mère était rythme même.<sup>1211</sup> (CB, 10)

Ciononostante, sebbene questi due testi trattino il profilo materno con estrema positività, il tono cambia drasticamente nelle altre opere. Per quanto riguarda Dupré, mentre ne *La peau familière* l'immagine della mamma viene descritta con dolcezza, immortalata mentre si prende cura dell'adorata figlia in una comunione dei corpi e degli spiriti ben raffigurata dalla metafora casalinga dei «vêtements de femme et de fillette qui s'entremêlent sur la corde [à linge]»<sup>1212</sup> (PF, 55), la prospettiva muta radicalmente in *Tout comme elle*: la *pièce* teatrale non lascia infatti alcun posto all'idillica magia della maternità, raffigurando invece la relazione tra madre e figlia con rabbia, violenza e frustrazione. Il corpo è, in questo «texte de la séparation»<sup>1213</sup> (TCE, 88), doppiamente spezzato: anche carnalmente, la figlia si stacca infatti dalla madre, prima al momento della nascita, segnato dalla rottura del cordone ombelicale, poi al momento dell'adolescenza, l'età dell'indipendenza. Questa doppia e indispensabile scissione, interpretata da Dupré come un violento strappo, una ferita, una lacerazione della carne, è condensata nel termine lacaniano *ravage*<sup>1214</sup>, che ribadisce immediatamente l'idea che, «chez les femmes, la douleur est dans le corps»<sup>1215</sup> (TCE, 90). Questo concetto è peraltro ripreso anche da Bugul ne *Le baobab fou*, dove, se da un lato la relazione con la madre rappresenta un trauma lacerante che segnerà il resto della sua vita e della sua produzione letteraria, dall'altro la narratrice, segnata in modo indelebile dall'abbandono materno, è destinata, similmente alla *pièce* dupreana, alla continua sperimentazione del dolore: anche in questo caso, il corpo femminile appare dunque eternamente spezzato, sia a causa del movimento di separazione fisica tra madre e figlia, sia dai traumi vissuti in seguito a questa dolorosa e insanabile divisione. Entrambe le opere mettono quindi in scena la straziante *sépartition*<sup>1216</sup> tra due donne legate tuttavia paradossalmente e indissolubilmente da una ferita in comune, segno fisico e indelebile della «nécessité de racines pareilles à toutes ces veines qui reli[...]ent l'enfant à la mère, ce cordon

---

<sup>1211</sup> «I piedi della Madre. Erano unici; dei piedi di medie dimensioni, piuttosto lunghi. Camminava inarcando un poco le piante. / La sua caviglia era di una finezza particolare. / In quell'inizio di stagione secca, aveva i piedi un po' screpolati. / Camminava a piedi nudi la maggior parte del tempo. / [...] / La Madre aveva un fisico ritmico. La Madre stessa era ritmo.».

<sup>1212</sup> «vestiti di donna e di bambina che si intrecciano sulla corda [del bucato]».

<sup>1213</sup> «testo della separazione».

<sup>1214</sup> Come ricorda Jézéquel, «[à] titre anecdotique mais significatif, le titre initial “Ravages” jugé trop destructeur a été remplacé par le nouveau titre révisé *Tout comme elle*, illustrant mieux la dichotomie du rapport mère-fille et la complexité de leur union» («[a] titolo aneddótico ma significativo, il titolo iniziale “Ravages” [“Devastazioni”], giudicato troppo distruttivo, è stato sostituito dal nuovo titolo, riformulato in *Tout comme elle*, il quale illustra meglio la dicotomia del rapporto madre-figlia e la complessità della loro unione»). Jézéquel, *Louise Dupré: Les espaces de l'écriture*, op. cit., p. 155.

<sup>1215</sup> «nelle donne, il dolore è nel corpo».

<sup>1216</sup> Sul concetto di *sépartition* lacaniana, qui già ampiamente affrontato, rimando nuovamente a Lacan, *Le Séminaire. Livre X*, op. cit.; ed. it. *Idem, Il seminario. Libro X*, op. cit.

ombilical sûrement important»<sup>1217</sup> (*BF*, 116), giacché, come ricorda Dupré, «[n]ous portons toutes et tous, au milieu du ventre, la cicatrice d'une blessure première, la coupure du cordon ombilical, qui laisse présager pour l'enfant un autre arrachement: la séparation d'avec la Mère archaïque»<sup>1218</sup>.

Infine, *L'album multicolore* e *Riwan ou le chemin de sable* sembrano offrirci una possibile soluzione all'antagonismo dei corpi spezzati di madre e figlia. Il romanzo di Dupré, infatti, si serve di una scrittura esplicitamente autobiografica per dipingere il ritratto della madre defunta con nostalgica dolcezza; l'autrice si allontana dalle parole dure di *Tout comme elle* e descrive la maternità, qui definita «la pierre angulaire de la féminité»<sup>1219</sup> (*AM*, 228), proprio a partire dalla sua esperienza personale, esplorandone sia le criticità che i momenti di limpida tenerezza, sebbene il momento della separazione tra mamma e figlia rappresenti, ancora una volta, «une souffrance qui s'incruste dans la chair»<sup>1220</sup> (*AM*, 76). Il terzo capitolo della trilogia buguliana, d'altronde, si allontana dalla figura materna, a cui la scrittrice aveva invece dedicato numerose e toccanti pagine nei due testi precedenti<sup>1221</sup>, per concentrarsi invece sul suo incontro salvifico con il *Serigne*, incontro che ha permesso tuttavia alla giovane donna di riconciliarsi con se stessa e con la madre: «En arrivant au village, je ne pensais pas retrouver le Marabout, je pensais retrouver la Mère. Il me permit de la retrouver, de la découvrir, de l'aimer, de la reconnaître»<sup>1222</sup> (*CB*, 113), anticipa infatti la voce narrante in *Cendres et braises*. L'esperienza come ventottesima moglie del potente marabutto permette dunque a Ken Bugul non solo di affermarsi in seno alla rigida società poligamica senegalese, ma anche di trovare un confidente e potente alleato a cui raccontare le sue paure e le sue debolezze: il nuovo marito è per lei «celui à qui je pouvais dire que ma mère ne m'aimait pas»<sup>1223</sup> (*RCS*, 163), l'uomo dinnanzi a cui la genitrice, inizialmente contraria alla loro unione, «impuissante devant le Serigne, devant ce village, ces gens, s'était inclinée»<sup>1224</sup> (*RCS*, 153). La presenza materna è di conseguenza latente durante l'intero romanzo, ma il trauma dell'abbandono raccontato ne *Le baobab fou* appare ora distante; la frattura tra le due donne sembra essersi finalmente sanata per lasciare il posto al tempo della riconciliazione, mentre il corpo spezzato della figlia ha finalmente ritrovato la sua inedita e anelata interezza identitaria.

---

<sup>1217</sup> «necessità di radici uguali a quelle vene che lega[...]no il bambino alla madre, quel cordone ombelicale sicuramente importante».

<sup>1218</sup> «Noi portiamo tutte e tutti, al centro del nostro ventre, la cicatrice di una prima ferita, il taglio del cordone ombelicale, che lascia presagire al bambino un altro strappo: la separazione dalla Madre arcaica». Dupré, *Écrire d'une main blessée*, *op. cit.*, n. p.

<sup>1219</sup> «pietra angolare della femminilità».

<sup>1220</sup> «una sofferenza che si incrosta nella carne».

<sup>1221</sup> Oltre al trittico qui analizzato, mi preme ricordare che, in *De l'autre côté du regard* (2003), altro romanzo dai chiari risvolti autobiografici, Bugul mette in scena un dialogo immaginario con la madre ormai scomparsa.

<sup>1222</sup> «Arrivando al villaggio, non pensavo di trovare il Marabutto, pensavo di trovare la Madre. Lui mi permise di trovarla, di scoprirla, di amarla, di riconoscerla».

<sup>1223</sup> «l'uomo [...] a cui potevo confessare che mia madre non mi amava» (*VM*, 161).

<sup>1224</sup> «impotente nei confronti del Serigne, di quel villaggio e di quella gente, si era inchinata» (*VM*, 150).

## Dal dolore all'amore

Un altro elemento in comune tra il trittico dupreano e quello buguliano, sempre correlato all'aspetto tematico, è il loro analogo movimento e percorso narrativo, che, in entrambi i casi, si sviluppa tra i due poli antitetici del dolore e dell'amore: il corpo raccontato dalle due autrici è dunque ripetutamente, metaforicamente ed emotivamente spezzato tra sofferenze di varia natura, ma anche destinato a trovare conforto nell'incontro con l'Altro. Se, nella trilogia di Bugul, i tragici eventi de *Le baobab fou* e di *Cendres et braises* trovano un sereno epilogo con la luminosa conclusione di *Riwan ou le chemin de sable*, dove la narratrice, in seguito alle più terribili peripezie dell'infanzia e della giovinezza, trova infine la sua integrità psicofisica e identitaria riconciliandosi con le proprie radici senegalesi, anche i tre testi di Dupré seguono una traiettoria simile, offrendo alla lettrice e al lettore «assez de lumière dedans pour lutter contre le noir»<sup>1225</sup> (AM, 269) e consegnandogli, con la serena maturità e consapevolezza di chi ha sofferto e ha imparato a rialzarsi dalle mille cadute di una vita, nient'altro che la promessa di «un bel héritage»<sup>1226</sup> (*Ibidem*).

## Dalla douleur alla douceur: l'«écriture funambule»<sup>1227</sup> di Dupré

La rappresentazione del dolore è d'altronde senza dubbio uno dei *films rouges* più importanti dell'intera produzione letteraria dell'autrice quebecchese, tanto che, in una nota intervista per la rivista “Voix et Images”, non esita a dichiararlo:

mon écriture se fonde d'abord et avant tout sur la blessure, l'abandon et la mort. [...] La violence et la blessure sont étroitement liées. Ce qui m'intéresse dans l'écriture, c'est la violence ordinaire, celle qu'on ne remarque pas parce qu'elle fait partie de la vie, qu'elle ne porte pas le nom de violence. [...] Je ne veux surtout pas en rajouter, ni exposer la violence pour l'exposer, mais essayer de la comprendre. J'essaie de mettre une tension dans mes textes entre cette présence de la violence – et parfois de la cruauté – et la douceur, un mot d'un autre siècle mais qui, pour moi, est important et qu'il faut rapatrier.<sup>1228</sup>

Cercare la dolcezza insita nel dolore più intimo, profondo e lacerante, individuare la *douceur* nella *douleur*, raccontarne l'antitesi senza tempo a partire da due termini semanticamente opposti ed

---

<sup>1225</sup> «abbastanza luce dentro per lottare contro il nero».

<sup>1226</sup> «una bella eredità».

<sup>1227</sup> «scrittura funambolica». Paterson, *Entretien avec Louise Dupré*, art. cit., p. 20.

<sup>1228</sup> «la mia scrittura si fonda soprattutto e innanzitutto sulla ferita, l'abbandono e la morte. [...] la violenza e la ferita sono strettamente legate. Ciò che mi interessa nella scrittura è la violenza ordinaria, quella che non viene notata perché fa parte della vita, che non porta il nome di violenza. [...] Men che meno, non voglio aggiungere né esporre la violenza tanto per esporla, ma voglio cercare di comprenderla. Cerco di creare una tensione nei miei testi tra questa presenza della violenza – e talvolta della crudeltà – e la dolcezza, una parola di un altro secolo ma che, per me, è importante e bisogna rimpatriare.». *Ivi*, pp. 17-18.

eppure graficamente separati da una sola consonante: questa la missione letteraria della scrittrice, caratterizzata da «une écriture funambule, qui avance sur un fil, en essayant de garder l'équilibre»<sup>1229</sup> e che ha raccontato il binomio dolore-dolcezza ne *La peau familière*, in *Tout comme elle* e ne *L'Album multicolore* declinandolo secondo diversi sotto-temi, ma sempre rivolgendosi alla soggettività e corporeità femminile; come spiega Dupré stessa, «[i]l y a du noir dans mes textes mais, en contrepartie, l'amour est très présent, sous toutes ses formes: amour pour un homme, pour un enfant, amitié pour un homme ou une femme, etc. Ce sont des figures de la présence, de l'espoir, d'une force vitale...»<sup>1230</sup>.

La raccolta poetica appare, in questo senso, particolarmente significativa, non solo a livello intertestuale, e cioè rispetto al percorso globale del trittico, ma anche da un punto di vista intratestuale: lo strazio dei corpi massacrati dalla guerra raffigurati nella prima parte viene infatti delicatamente stemperato dalla graduale introduzione di immagini correlate al vissuto quotidiano della poetessa, al ricordo dei suoi cari, alla proiezione di molteplici e complementari ritratti di donna, fino a sfociare, nelle ultime pagine, in un erotismo esplicito e del tutto inatteso. La pelle, che, già a partire dal titolo, è l'elemento unificante dell'opera, accompagna lo slittamento semantico da dolore ad amore: barriera tra l'*io* e il mondo, è l'involucro universale, anzi, *familière*, per eccellenza, il minimo comun denominatore della complessa e variegatissima esperienza umana: l'autrice ci guida infatti dalla «terreur debout, transparente, à frôler la peau»<sup>1231</sup> (*PF*, 9) della prima sezione all'«odeur des huiles sur la peau»<sup>1232</sup> (*PF*, 52), profumo inconfondibile dell'amore tra madre e figlia, della terza, mentre il malinconico ricordo della «peau blonde»<sup>1233</sup> (*PF*, 79) del padre defunto lascia infine il posto all'evocazione della «peau ouverte»<sup>1234</sup> (*PF*, 96) al piacere carnale, culminante nel gesto sensuale, estemporaneo e autoreferenziale di «mon doigt sur sa peau»<sup>1235</sup> (*PF*, 106).

Un ragionamento diverso sostiene invece la struttura architettonica di *Tout comme elle*: il testo teatrale non segue infatti una traiettoria che, dall'exasperazione della sofferenza, culmina, come accade ne *La peau familière*, nell'esaltazione dell'amore, giacché i quarantotto *tableaux* di cui è composto risultano tutti attraversati da una medesima, cupa vibrazione. La relazione tra madre e figlia è qui violentemente spogliata della sua aura utopica e stereotipata, per restituirci, al contrario, le situazioni e gli aspetti più crudi della (vera) maternità; la tensione tra dolore e amore assume quindi

<sup>1229</sup> «una scrittura funambolica, che avanza su di un filo, cercando di mantenere l'equilibrio». *Ivi*, p. 20.

<sup>1230</sup> «C'è del nero nei miei testi, ma, in compenso, l'amore è sempre presente, sotto tutte le sue forme: amore per un uomo, per un bambino, amicizia per un uomo o una donna, ecc. Sono figure della presenza, della speranza, di una forza vitale...». *Ibidem*.

<sup>1231</sup> «terrore in piedi, trasparente, che strofina la pelle».

<sup>1232</sup> «odore degli olii sulla pelle».

<sup>1233</sup> «pelle bionda».

<sup>1234</sup> «pelle aperta».

<sup>1235</sup> «il mio dito sulla sua pelle».

il movimento fluido e vertiginoso di una vorticoso spirale dolceamara, la quale culmina, nel quarto e ultimo atto, in uno straziante interrogativo senza risposta, tramandato di generazione in generazione:

Ce silence, ce bloc dur de silence, ce tombeau scellé, devant moi, comme un amour qui ne pardonne pas, une question de fille à une mère chaque fois sans réponse: *Que fais-tu de ma douleur?* On se revoit dans les yeux de sa fille, on réentend sa propre question adressée à une mère sans réponse: *Ma douleur, que fais-tu de ma douleur?*<sup>1236</sup> (TCE, 72)

Se è proprio dall'amore tra le due donne che nasce il dolore, concepito da Dupré come tratto genetico femminile per eccellenza, sicché «chez les femmes, la douleur est dans le corps»<sup>1237</sup> (TCE, 90), l'opera occupa una sorta di spazio cuscinetto all'interno del trittico, fungendo da punto di transizione da un testo all'altro: così, mentre *La peau familière* si chiude con un inno all'eros e alla disinibizione carnale, la *pièce* spezza l'idillio romantico e sensuale evocando con cruda fermezza «le silence terrifié dans les yeux de [l]a mère»<sup>1238</sup> (TCE, 40), un silenzio che prepara tuttavia il terreno per *L'album multicolore*, dove l'autrice prosegue e approfondisce, seppur addolcendo i toni, la sua riflessione sul rapporto tra madre e figlia, ora investito più che mai dell'esercizio autobiografico.

Il romanzo, dunque, rappresenta la terza e ultima tappa del percorso dupreano da dolore ad amore, mettendo a nudo, come suggerisce Marie Carrière, tutte le sfaccettature di una letteratura fondata sull'«éthique du care»<sup>1239</sup>. In questo struggente «récit de deuil»<sup>1240</sup> (AM, quarta di copertina), infatti, «le care se manifeste comme une phénoménologie du vécu ordinaire, une ontologie éthique du sujet, ainsi qu'une poétique. Si la relation mère-fille au cœur du texte renvoie d'abord le care à une dimension dyadique, le care se déploie tout autant à l'échelle collective»<sup>1241</sup>, dove l'attenzione della scrittrice-narratrice, non priva di rimandi meta-femministi, è interamente rivolta alla cura quasi cristiana del prossimo, qui incarnato dal personaggio materno in fin di vita. Il dolore raccontato nell'*incipit*, che ci restituisce l'immagine di una figlia sgomenta dinnanzi al corpo pallido e ormai defunto della genitrice, trova, nella lenta e necessaria elaborazione del lutto confidata alla lettrice e al lettore lungo le duecentosessantatré pagine del libro, una cura nella cura: è infatti il ricordo della

---

<sup>1236</sup> «Questo silenzio, questo blocco duro di silenzio, questa tomba sigillata, davanti a me, come un amore che non perdona, una domanda da figlia a madre ogni volta senza risposta: *Che ne fai del mio dolore?* Ci si rivede negli occhi della figlia, si sente nuovamente la stessa domanda indirizzata a una madre senza risposta: *Il mio dolore, che ne fai del mio dolore?*». Corsivi di Dupré.

<sup>1237</sup> «nelle donne, il dolore è nel corpo».

<sup>1238</sup> «il silenzio terrorizzato negli occhi [della] madre».

<sup>1239</sup> Marie Carrière, *L'éthique du care et l'écriture postmillénaire de Louise Dupré*, "Temps zéro", n° 12, 2018, n. p., online, url: <https://tempszero.contemporain.info/document1631> (consultato il 27 agosto 2021).

<sup>1240</sup> «racconto del lutto».

<sup>1241</sup> «il care si manifesta come una fenomenologia del vissuto ordinario, un'ontologia etica del soggetto, oltre che come una poetica. Se la relazione madre-figlia al centro del testo rinvia innanzitutto il care a una dimensione diadica, il care si sviluppa parimenti verso una scala collettiva». Carrière, *L'éthique du care et l'écriture postmillénaire de Louise Dupré*, art. cit., n. p.

Cécile ancora giovane, forte, sorridente e combattiva, oltre alle reminiscenze dei momenti, belli e brutti, trascorsi insieme nel tempo di una vita, a restituire all'autrice un nuovo slancio vitale e letterario. Anche in questo caso, come già rilevato per *La peau familière*, il percorso da dolore ad amore segue un duplice movimento: *L'album multicolore* termina infatti la trilogia dupreana consegnandoci un messaggio di luminosa speranza, condensato nell'*explicit* dell'opera dall'espressione «C'est un bel héritage»<sup>1242</sup> (AM, 269), sebbene questa rassicurante conclusione segni al contempo la fine della traiettoria narrativa intratestuale che, introdotta dalle immagini cupe e macabre di «Une odeur de chrysanthèmes»<sup>1243</sup> – questo il titolo della prima sezione del romanzo –, si chiude sulle profonde e limpide riflessioni affrontate nell'ultima parte, dall'eloquente titolo «La grâce du jour»<sup>1244</sup>. La consapevolezza di essersi occupata con amore e dedizione della madre malata e sofferente durante i suoi ultimi anni di vecchiaia permette in effetti alla donna, trafitta dall'assordante e irreversibile assenza materna, di mitigare i suoi sensi di colpa laceranti, la paura di non essere stata all'altezza delle aspettative della sua famiglia, l'angoscia di aver deluso quella mamma a tratti austera, ma anche dolcissima. È la cura riservata all'accudimento della genitrice, fuori e dentro dal testo, prima e dopo la sua morte, ad aiutare Dupré a recuperare, ora che la madre non c'è più, il ricordo di quel volto tanto amato e ormai sbiadito: ecco che la scrittura dupreana diventa, come per Bugul, «une démarche thérapeutique»<sup>1245</sup>, l'esercizio salvifico e necessario per superare il trauma del lutto, nonché il manifesto del suo amore filiale più profondo, incondizionato e sincero.

### **Da dolore ad amore: il percorso circolare di Bugul**

Il sentiero narrativo ed esistenziale da dolore ad amore è altresì affrontato efficacemente da Bugul nella sua trilogia autobiografica del corpo spezzato; tuttavia, a differenza di Dupré, l'autrice senegalese articola questo duplice percorso in un ampio movimento intertestuale, seguendo diacronicamente lo sviluppo degli eventi dalla sua infanzia all'età adulta e suddividendoli, quindi, nei tre romanzi.

*Le baobab fou* è l'inizio di tutto: l'opera racconta i primi anni di vita della scrittrice-narratrice, trascorsi nel suo villaggio natale in Senegal e segnati, da un lato, dalla colonizzazione e dalla scolarizzazione francese e, dall'altro, dall'assenza di entrambi i genitori. La protagonista, senza punti di riferimento culturali e familiari chiari e stabili, tenterà quindi di recuperare la propria identità partendo per il Belgio in seguito all'ottenimento di una borsa di studio, esperienza che si rivelerà traumatica e deludente e che non farà altro che renderla ancora più estranea al mondo e a se stessa:

---

<sup>1242</sup> «È una bella eredità».

<sup>1243</sup> «Un odore di crisantemi».

<sup>1244</sup> «La grazia del giorno».

<sup>1245</sup> «pratica terapeutica». Ka, *Mariétou Mbaye (Ken Bugul) sans langue de bois*, art. cit., n. p.

L'école française, nos ancêtres les Gaulois, la coopération, les échanges, l'amitié entre les peuples avaient créé une nouvelle dimension: l'étranger.

Ne plus pouvoir reconnaître chez les siens les liens vrais qui façonnaient et pouvait guider les destins. Cette aura de sérénité et d'acceptation était sûrement nécessaire. J'avais trop joué avec un personnage: une femme, une Noire qui avait cru longtemps à ses ancêtres gaulois et qui, non reconnue, avait tout rejeté à une enfance non vécue, à la colonisation, à la séparation du père et de la mère.<sup>1246</sup> (BF, 157)

Nata e cresciuta in una società – quella del Senegal oppresso e colonizzato degli anni Cinquanta e Sessanta – imbevuta della contaminazione tra Africa ed Europa, una volta approdata ai suoi vent'anni la giovane donna decide infatti di tentare di sanare il suo vuoto affettivo lasciando casa e cercando altrove, in un luogo lontano e idealizzato, l'amore tanto sognato. Il sesso è l'inutile mezzo con cui Ken cerca invano di sentirsi finalmente amata e accettata: dopo la sua deludente prima volta con il suo professore di storia (BF, 200), la ragazza si dedicherà a molteplici e altrettanto inappaganti incontri erotici con diversi uomini, sia africani che europei, fino a sfiorare un'«homosexualité feinte»<sup>1247</sup> (BF, 120) con alcune amiche. Nessuna relazione, carnale o platonica che sia, sembra tuttavia colmare il suo bisogno lacerante di calore umano, tanto che la sua sete d'amore, esacerbata dall'ormai severissimo processo di alienazione identitaria, la spingeranno alla sperimentazione della prostituzione: «J'étais désirée, je plaisais, la prostitution m'offrait l'instant d'une attention, une reconnaissance autre que celle qui m'identifiait dans le quotidien à ce que je ne voulais pas être. Prostituée au Blanc, je manquais une des faces de l'ambiguïté»<sup>1248</sup> (BF, 151), si giustifica la smarrita e triste protagonista. *Le baobab fou* si conclude proprio su questo scenario inquietante, dove il dolore trionfa macabramente sull'amore; il tragico destino di Ken, rientrata infine al suo villaggio natale dopo le mille disavventure vissute in Belgio, si riflette sull'albero di baobab morente, suo perfetto alter-ego: «Sans parole, je prononçais l'oraison funèbre de ce baobab témoin et complice du départ de la mère, le premier matin d'une aube sans crépuscule. Longtemps, je restai là devant ce tronc mort, sans pensée»<sup>1249</sup> (BF, 222). L'*explicit* del romanzo consegna dunque alla lettrice e al lettore il fallimento di quella che ora appare a tutti gli effetti come un'antieroina, emblema della sconfitta della donna nera, intellettuale ed emancipata che, fuggendo nel mondo dei bianchi, torna al punto di

---

<sup>1246</sup> «La scuola francese, i Galli, nostri antenati, la cooperazione, gli scambi, l'amicizia tra i popoli avevano creato una nuova dimensione: lo straniero. / Non poter più riconoscere tra le persone vicine i veri legami che plasmavano e potevano guidare i destini. Quell'aura di serenità e di accettazione erano sicuramente necessarie. Avevo giocato troppo con un personaggio: una donna, una Nera che aveva creduto a lungo ai suoi antenati galli e che, non riconosciuta, aveva addossato tutta la colpa su un'infanzia non vissuta, sulla colonizzazione, sulla separazione dal padre e dalla madre.»

<sup>1247</sup> «finta omosessualità».

<sup>1248</sup> «Ero desiderata, piacevo, la prostituzione mi offriva l'istante di un'attenzione, un riconoscimento diverso da quello con cui mi identificavo nel quotidiano e che corrispondeva a quello che non volevo essere. Prostituendomi ai Bianchi, mi sottraevo a uno dei volti dell'ambiguità».

<sup>1249</sup> «Senza parole, pronuncia l'orazione funebre di quel baobab testimone e complice della partenza della madre, il primo mattino di un'alba senza crepuscolo. Restai a lungo là, davanti a quel tronco morto, senza pensieri».



partenza amareggiata, *senza parole e senza pensieri* da esprimere, attonita, muta, zittita per l'ennesima volta e inerme, abbandonata, smarrita come il giorno della partenza della madre, trauma infantile irrisolto nonché nucleo narrativo ed esistenziale fondante della scrittura e della vita di Ken Bugul.

Alla figura materna è d'altronde dedicato il secondo capitolo del ciclo autobiografico buguliano, dove l'autrice ne riabilita completamente la posizione: la genitrice, dapprima dipinta con rabbia e frustrazione come assente e negligente nei confronti della figlia, è ora elogiata in ogni suo aspetto, tanto da essere immediatamente definita come «la créature la plus extraordinaire, le sentiment, le sang, la source»<sup>1250</sup> (CB, 7). Sebbene la narratrice sembri dunque finalmente riconciliarsi con la madre e recuperare, da questo punto di vista, un po' di serenità, *Cendres et braises* non è un'opera estranea al dolore, anzi: dei sei testi studiati in questa tesi è probabilmente, a livello tematico, il più duro e sconvolgente. Bugul vi narra infatti la relazione tossica e violenta con Y., un uomo d'affari di Parigi, descritta come una vera e propria «“valse diabolique” entre une femme noire et un homme blanc, [...] l'oraison funèbre d'un amour monstre»<sup>1251</sup>. Vittima, per cinque lunghi anni, di torture fisiche e psicologiche, l'autrice racconta con estrema lucidità uno dei momenti più difficili e tragici della sua vita: il romanzo è, in realtà, il crudo resoconto della profanazione, dell'annichilimento e del massimo svilimento dell'amore, dolorosa e incomprensibile figurazione «dell'annientamento dell'alterità concreta che la donna è, espressione greve della sopraffazione del maschio sulla donna e sintesi di ogni altra»<sup>1252</sup>. Com'è ovvio, in *Cendres et braises* non c'è spazio per il discorso amoroso, che viene invece schiacciato violentemente da un odio sottile e misogino; ciononostante, la scrittrice-narratrice si rifiuta di annegare nel suo dolore e decide di chiudere il libro con un messaggio di speranza, il quale proietta la narrazione verso il *sequel* dell'opera, *Riwan ou le chemin de sable*, annunciando il matrimonio salvifico con il *Serigne*: «Ma Mère vient d'apprendre par la Mauresque et sa voisine que le Marabout m'avait épousée. / Mille Gloires au Créateur des Harmonies Éternelles»<sup>1253</sup> (CB, 190). La frase conclusiva del romanzo condensa i tre elementi essenziali del trionfo dell'amore per Bugul: la presenza della figura materna, l'incontro con il suo futuro sposo e la ritrovata fede e spiritualità. Dopo tutto il male, la sofferenza, la disperazione, queste tre breccie scintillanti illuminano ora la vita e la scrittura buguliana, indirizzando la lettrice e il lettore verso l'ultima parte del trittico autobiografico.

---

<sup>1250</sup> «la più straordinaria delle creature, il sentimento, il sangue, la fonte».

<sup>1251</sup> «“walzer diabolico” tra una donna nera e un uomo bianco, [...] l'orazione funebre di un amore mostro». Treiber, *Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative*, art. cit., p. 50.

<sup>1252</sup> Vanzo, “Erotismo e violenza, una prospettiva fenomenologica”, art. cit., in *Idem, Il maschio violento*, op. cit., p. 17.

<sup>1253</sup> «Mia Madre ha appena scoperto dalla Moresca e sua vicina di casa che il marabutto mi ha sposata. / Gloria Infinita Al Creatore delle Armonie Eterne».

Con la pubblicazione di *Riwan ou le chemin de sable*, infine, «le cercle se ferme»<sup>1254</sup>: l'impresa autobiografica iniziata ben diciassette anni prima con *Le baobab fou* trova, in quello che è tutt'ora considerato come il capolavoro di Ken Bugul, la sua circolare e perfetta conclusione. Il cammino della scrittrice-narratrice, segnato da esperienze difficili e dolorose e dalla sua incessante ricerca di un'integrità identitaria e di un luogo dove sentirsi finalmente a casa, riconduce la giovane donna, ferita e smarrita dalle disavventure vissute in Europa, al suo punto di partenza originario, là dove tutto ha avuto inizio: la narrazione del terzo capitolo della trilogia riparte proprio da quel «tout petit village situé dans une région du Sénégal qu'on appelle le Ndoucoumane»<sup>1255</sup> (*BF*, 35), non lontano «de la concession du Serigne de Daroulère»<sup>1256</sup> (*RCS*, 9). La protagonista, descritta inizialmente come trafitta da «une longue et douloureuse plaie intérieure»<sup>1257</sup> (*RCS*, 167), grazie all'incontro e all'unione – carnale e spirituale – con il marabutto potrà recuperare, pagina dopo pagina, la tanto anelata serenità: come rilevato da Díaz Narbona, «son mariage est montré comme une véritable intégration dans son milieu et dans son propre parcours identitaire: [...] [e]n fait, Ken Bugul, dont l'œuvre traduit la circularité du parcours, terminera la quête identitaire entreprise par l'accomplissement de son mariage et, de ce fait, par son inclusion dans le système traditionnel»<sup>1258</sup>. Sono dunque la sperimentazione e la riappropriazione dell'amore, tradotte rispettivamente nell'inizio della relazione con il *Serigne*, anche nella sua sensualità più esplicita<sup>1259</sup>, e nella riconciliazione con la madre, a guarire e colmare il corpo spezzato della narratrice:

La rencontre avec le Serigne annule la solitude et favorise l'harmonie brisée. Certes, l'histoire de Ken se parachève ainsi à partir de la récupération de la mère, mais aussi à partir de l'élection du Serigne. Le cercle se ferme définitivement avec l'intervention de ce personnage qui nous rappelle, et de par son âge et de par sa conception de la vie, le père perdu, la promesse manquée. [...] En effet, si *Le baobab fou* était plutôt le roman de l'expérience, de la douleur de la parole, *Riwan ou le chemin de sable* porte à terme la libération annoncée à la fin de *Cendres et braises*: “les Harmonies célestiales”, qui clôturent le deuxième roman sont confirmées, dans le troisième roman, par l'accession à l'équilibre de l'auteure-narratrice, par son acquisition finalement d'une place dans un endroit paisible pour y vivre, d'une place dans l'Ordre recherché.<sup>1260</sup>

<sup>1254</sup> «il cerchio si chiude». Díaz Narbona, *Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul*, art. cit., p. 125.

<sup>1255</sup> «in un villaggio molto piccolo situato in una regione del Senegal chiamata Ndoucoumane».

<sup>1256</sup> «della concessione del Serigne di Daroulère» (*VM*, 7).

<sup>1257</sup> «una lunga e dolorosa ferita interiore» (*VM*, 165).

<sup>1258</sup> «il suo matrimonio viene mostrato come un'autentica integrazione nel proprio spazio e nel proprio percorso identitario: [...] [i]nfatti, Ken Bugul, la cui opera traduce la circolarità del percorso, terminerà la ricerca identitaria in corso per mezzo del suo matrimonio e, di conseguenza, per la sua inclusione nel sistema tradizionale». Díaz Narbona, *Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul*, art. cit., p. 129.

<sup>1259</sup> Rimando, per quanto concerne il corpo sensuale in *Riwan ou le chemin de sable*, al paragrafo dedicato.

<sup>1260</sup> «L'incontro con il Serigne annulla la solitudine e favorisce il ritorno dell'armonia spezzata. Certo, la storia di Ken si completa anche a partire dalla riconciliazione con la madre, ma anche a partire dalla scelta del Serigne. Il cerchio si chiude definitivamente con l'intervento del personaggio che ci ricorda, sia per la sua età che per la sua concezione della vita, il padre perduto, la promessa mancata. [...] In effetti, se *Le baobab fou* era soprattutto il romanzo dell'esperienza, del dolore della parola, *Riwan ou le chemin de sable* porta a termine la liberazione annunciata alla fine di *Cendres et braises*: “le Armonie celestiali” che chiudono il secondo romanzo sono confermate, nel terzo romanzo, dall'ascesa all'equilibrio dell'autrice-narratrice, dalla sua conquista, finalmente, di un posto in un luogo dove vivere tranquilla, di un posto

Il più significativo e luminoso dei punti in comune tra scrittura dupreana e buguliana è quindi questa comune parabola narrativa che, dal buio, sfocia nella luce. In entrambi i trittici, infatti, il bene, assumendo molteplici sembianze e trovando soluzioni inaspettate, vince sul male, mentre la parola d'amore si conferma, ancora una volta, come l'unica arma possibile contro l'odio. In Dupré come in Bugul, direbbe Recalcati, «[o]gni volta l'amore ci salva dalla ferita del mondo»<sup>1261</sup>.

---

nell'Ordine tanto ricercato.». Díaz Narbona, *Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul*, art. cit., pp. 130-131.

<sup>1261</sup> Recalcati, *Mantieni il bacio*, op. cit., p. 119.

# CONCLUSIONE

Assumere l'immagine del corpo spezzato come paradigma letterario al centro di un'analisi comparatistica tra due autrici apparentemente così distanti ed eterogenee come Louise Dupré e Ken Bugul ha rappresentato, fin dal principio della concezione e della redazione del presente elaborato, una scelta che mi ha obbligata a riflettere e soffermarmi su una serie di molteplici e variegate questioni, di carattere letterario e non solo. Se l'elaborazione di questa tesi è il risultato di tre anni di studi e ricerche nell'ambito del corso di Dottorato in Studi Umanistici Transculturali dell'Università degli Studi di Bergamo, essa condensa in realtà il tempo e lo spazio di vita da me affrontati lungo questa importante tappa della mia esistenza, percorsa dentro e fuori il contesto accademico bergamasco. È alle intuizioni e suggestioni ricavate nel corso della mia esperienza da dottoranda che dedico queste pagine conclusive, le quali si propongono d'illustrare al contempo gli obiettivi raggiunti dalla mia ricerca.

In primo luogo, specularmente a quanto fatto nella mia introduzione, vorrei soffermarmi su un'importante esperienza personale, che ha toccato, in realtà, il destino del mondo intero nell'ultimo biennio, influenzando tutt'altro che tiepidamente il mio lavoro di ricerca dottorale: mi riferisco, com'è forse ovvio, alla pandemia di Covid-19, che si è diffusa tragicamente, a partire dalla fine del 2019, in tutto il globo, provocando milioni di morti e contagiati in ogni continente. La città di Bergamo – la cui provincia è stata la più colpita del nostro Paese durante la prima ondata – è diventata il triste simbolo della violenza del virus in Italia: come dimenticare l'immagine devastante dei camion dell'esercito che trasportano altrove i feretri dei defunti uccisi dall'epidemia, non essendoci ormai più posto nel forno crematorio cittadino<sup>1262</sup>? Durante quei mesi a dir poco difficili, io mi sono ritrovata, come del resto chiunque altro, rinchiusa tra i cinquanta metri quadri del mio appartamento, con una tesi di Dottorato da scrivere e un'angoscia crescente e incontenibile con cui convivere. Con biblioteche, librerie e università inaccessibili e i contatti umani ridotti al minimo, ho sperimentato, dunque, l'auto-relegazione domiciliare, dalla quale ho, contro ogni aspettativa, appreso qualcosa: nell'immobilità forzata ma necessaria, nella staticità obbligata ma divenuta, in quella eccezionale circostanza, salvifica, seduta alla mia scrivania e davanti al mio computer priva ormai di ispirazione, mi è infatti tornata improvvisamente in mente la storia incredibile di Nikola Šop. Il mio breve passato da aspirante slavista è riapparso con impeto per rammentarmi, nel momento del bisogno, l'esempio virtuoso da seguire.

Nikola Šop (Jajice, Bosnia ed Erzegovina, 1904-Zagreb, Croazia, 1982) è stato un poeta di origini bosniache vissuto ai tempi dell'ex Jugoslavia: seppur ancora poco studiato dalla critica italiana, io ho avuto la fortuna di scoprirne il lavoro prezioso grazie alla compianta Prof.ssa Fedora

---

<sup>1262</sup> Cf. [https://www.ecodibergamo.it/stories/bergamo-citta/defunti-in-altre-citta-per-la-cremazionemezzi-dellesercito-trasportano-le-bare\\_1345643\\_11/](https://www.ecodibergamo.it/stories/bergamo-citta/defunti-in-altre-citta-per-la-cremazionemezzi-dellesercito-trasportano-le-bare_1345643_11/) (consultato il 16 dicembre 2020).

Ferluga Petronio, che, all'epoca della mia laurea triennale, era titolare della cattedra di Letteratura serba e croata all'Università degli Studi di Udine. La sua produzione letteraria è come spaccata – leggasi *spezzata* – a metà: le poesie scritte prima della Seconda guerra mondiale, tra cui spiccano le *Pjesme siromašnog sina* (“Poesie di un figlio povero”) (1926) e *Isus i moja sjena* (“Gesù e la mia ombra”) (1934), sono attraversate da un cristianismo mistico che abbraccia una visione francescana della natura, mentre quelle successive, come *Tajanstvena prela* (“Filature segrete”) (1943), *Kučice u svemiru* (“Casette nel cosmo”) (1957) e *Nedohod* (“Il non veniente”) (1979), inaugurano un'inedita poetica cosmica dai profondi toni filosofici. Questo improvviso cambiamento è provocato, in realtà, da un evento tragico: il 6 aprile del 1941, infatti, Šop viene ferito durante il primo bombardamento tedesco di Belgrado; l'incidente gli provoca lesioni gravissime e irreversibili alla colonna vertebrale, che lo lasceranno paralizzato per il resto dei suoi giorni. Nonostante la sua paralisi quasi totale, egli non si dà per vinto, anzi, non si dà per morto, e continua imperterrito la sua vita e la sua attività di scrittore. Il suo handicap non gli consente neanche di tenere una penna tra le dita, e infatti è la moglie che, con amore e dedizione, trascrive tutto ciò che il marito, per anni, costretto a letto, le detta. Nasce così, dal suo corpo spezzato, condannato, imprigionato dall'immobilità eterna, la sua poesia cosmica: quella stessa condizione disperata che gli impedisce anche il più semplice movimento, gli consente, contro ogni più nero pronostico e assumendo le sembianze di un miracoloso paradosso, di trovare dentro di sé, proprio grazie all'introspezione obbligata a cui la paralisi lo costringe, l'ineffabile bellezza dell'infinito altrimenti rimasta, al suo sguardo di poeta, probabilmente inesplorata<sup>1263</sup>. Lungi dal voler paragonare la mia – privilegiata, momentanea e, in fin dei conti, confortevole – condizione di confinamento all'inconcepibile tragedia toccata crudelmente a Šop, non ho potuto evitare di rintracciare, in quella comune, seppur radicalmente diversa, situazione di staticità forzata, una qualche analogia che mi permettesse di ritrovare nuova forza e rinvigorito coraggio da investire nell'esercizio della scrittura. All'aneddoto, anch'esso autobiografico e correlato alla tematica del corpo, narrato nella mia introduzione, desidero dunque affiancare questa seconda esperienza personale, che mi ha permesso di affrontare da un nuovo punto di vista la problematica della corporeità, declinandola sia con la dimensione femminile evocata dal mio ricordo d'infanzia, sia con il lavoro delle due autrici da me scelte per il mio progetto dottorale.

Una seconda riflessione è quindi legata all'aspetto formale forse più evidente di questa tesi. Se il francese funge da importante ponte culturale e comunicativo tra il Québec e il Senegal, accomunando, sotto il profilo linguistico, le opere di Dupré e di Bugul, è proprio optando

---

<sup>1263</sup> Per approfondire la figura di Šop e il suo lavoro letterario, rimando ai testi di Fedora Ferluga Petronio *Il mondo cosmico di Nikola Šop: vita ed opere di un poeta metafisico*, Udine, Forum, 2000 e *Nikola Šop, poeta del cosmo*, Udine, Forum, 2007.

scientemente di scontrarmi con la «soglia»<sup>1264</sup> della traduzione che ho potuto comprendere pienamente cosa volesse dire Italo Calvino quando suggeriva che «tradurre è il vero modo di leggere un testo»<sup>1265</sup>. Soffermarmi su ogni termine, soppesare ogni parola, interrogare vocabolari e dizionari, rallentando inevitabilmente il mio processo di scrittura, ha trasmesso quel carattere di frammentarietà da me ricercato nei testi delle due autrici anche al testo da me redatto, che si è ritrovato *spezzato* a sua volta tra due codici linguistici differenti: l'italiano, la mia lingua materna, e il francese, la mia «*langue du cœur, la langue adoptive, la langue épousée, la langue aimée*»<sup>1266</sup>. Dai versi carichi di un'estetica postmoderna contenuti ne *La peau familière*, al linguaggio tra il teatrale e lo psicologico di *Tout comme elle*, passando per la prosa, senz'altro meno ostica, de *L'album multicolore* e dei romanzi *Le baobab fou*, *Cendres et braises* e *Riwan ou le chemin de sable*, questi ultimi impregnati di una musicalità che richiama la millenaria tradizione dell'*oraliture* africana, ho quindi accolto l'invito lanciato da Henri Meschonnic, con riferimento all'*oralité de l'écrit*, in *Poétique du traduire*, laddove, auspicando una rivalutazione e una nobilitazione del lavoro della traduttrice e del traduttore, l'autore parla del «*rôle unique, et méconnu, de la traduction comme révélateur de la pensée du langage et de la littérature*»<sup>1267</sup>.

Una terza e ultima considerazione è infine evidentemente rivolta al rapporto, raccontato dalle due scrittrici, che il soggetto-donna intrattiene con il proprio corpo, una relazione controversa che, a causa di articolate dinamiche storiche, antropologiche e sociali difficilmente sradicabili, appare oggi sempre più spinoso e complesso e, di conseguenza, popola ormai il dibattito femminile e femminista a ogni latitudine del pianeta. Snocciolare questa delicata problematica lungo l'asse geo-culturale Québec-Senegal è stata l'occasione preziosa per avvicinare due realtà, indubbiamente dissimili sotto svariati punti di vista, ponendole sotto la stessa, policroma lente degli studi di genere. Le evidenti e comprensibili diversità tra i rispettivi *background* culturali e i caratteri personali di Louise Dupré e di Ken Bugul sfociano infatti, nelle sei opere qui prese in esame, in un mosaico di voci, gesti, sguardi, volti di donna il cui denominatore comune risulta essere proprio il loro carattere frammentario, seppur con le dovute e sostanziali differenze. La prima, ne *La peau familière*, in *Tout comme elle* e ne

---

<sup>1264</sup> Nuovamente, l'immagine bonnefoiana della soglia come ostacolo alla scrittura mi torna utile per comunicare, in questo caso, la difficoltà insita nell'atto traduttivo: come chiarisce Fabio Scottò nell'introduzione alla sua traduzione del testo di Bonnefoy, infatti, «scrivere è cercare di varcare una soglia, quella dell'indicibile, scontrarsi a una porta coriacea, ingannevole, chiusa». La parola che non valica quella soglia rimane vuota, il linguaggio prigioniero della sua sterile nerezza. Scrivere è quindi sfidare un ostacolo, forzarlo e per forzarlo, per entrare nel dire, occorre un atto di forza, anche violento, che vinca una resistenza». Bonnefoy, *Nell'inganno della soglia*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>1265</sup> Come suggerisce il titolo del suo testo "Tradurre è il vero modo di leggere un testo" in Italo Calvino, *Saggi (1945-1985)*, Mario Barenghi (dir.), vol. II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1825-1831.

<sup>1266</sup> «lingua del cuore, la lingua adottiva, la lingua sposata, la lingua amata». Tr. it. di Fabrizio Ascari. Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset/Fasquelle, 1998, p. 162; ed. it. *Idem, Identità assassine. La violenza e il bisogno di appartenenza*, tr. it. Fabrizio Ascari, Milano, La nave di Teseo, 2021, p. 145.

<sup>1267</sup> «ruolo unico, e misconosciuto, della traduzione come rivelazione del pensiero del linguaggio e della letteratura». Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 10.

*L'album multicolore*, affronta in effetti la problematica del corpo spezzato attraverso i personaggi – molto spesso dai chiari rimandi autoreferenziali – della madre, della figlia, dell'amante, affrontando sia argomenti crudi e cupi (quali la guerra, la violenza, la malattia, la vecchiaia, la morte) che temi carichi di delicata dolcezza (specialmente la maternità e il desiderio amoroso): le reminiscenze familiari e le esperienze di vita vissuta abbracciano tuttavia sempre un messaggio universale, componendo, grazie al potere della parola, «des lettres d'audace»<sup>1268</sup> (*PF*, 13) indirizzate a «une lignée immémoriale de femmes»<sup>1269</sup> (*AM*, 255), tutte appartenenti alla stessa «généalogie infinie des filles et des mères»<sup>1270</sup> (*TCE*, 9). La seconda, invece, nel suo trittico autobiografico composto da *Le baobab fou*, *Cendres et braises* e *Riwan ou le chemin de sable*, narra le sue dis-avventure lungo la «color line»<sup>1271</sup> che divide Africa ed Europa, mostrandoci un corpo spezzato non solo da eventi sconvolgenti e traumatici (la partenza della madre, il razzismo, l'odio misogino), ma, soprattutto, franto in quanto fanonianamente scisso tra due mondi inconciliabili, tra la sua pelle nera e il suo desiderio bianco. Per entrambe le autrici, sebbene la frammentazione corporea femminile coincida, quasi sempre, con un'esperienza dolorosa, essa rappresenta al contempo l'occasione per un'introspezione profonda, culminante, in ambo i casi, in un finale luminoso, dove, alle «Harmonies Éternelles» buguliane (*CB*, 190) corrisponde il «bel héritage» (*AM*, 269) dupreano.

Il mio elaborato è dunque il risultato di un denso triennio di studi durante il quale, come probabilmente mai avrei potuto immaginare prima dei tragici eventi correlati all'emergenza pandemica, ho avuto modo di sperimentare *sulla mia pelle* che cosa significhi unire la piccola e la grande Storia grazie al gesto letterario: «si on écrit à partir de son corps, il s'agit du corps “socialisé”, pris dans les rets de l'histoire personnelle et de l'Histoire avec un grand H»<sup>1272</sup>, spiega in effetti Dupré nell'intervista in appendice, mentre Bugul, ripensando al legame tra il suo corpo, la sua vita e la sua scrittura, ricorda che

Privée de langage, le corps m'a servi de langage. Privée de communication, le corps m'a servi de relais. Au fur et à mesure, le corps représente un langage, un moyen d'expression, un moyen de communication et un moyen de perception. La société dans laquelle je suis née ne donnait pas la parole au sexe féminin et il lui était recommandé même si elle avait l'autorisation, de ne pas en abuser, de ne dire que ce qui est communément accepté, toléré, autorisé.<sup>1273</sup>

<sup>1268</sup> «delle lettere di audacia».

<sup>1269</sup> «parole, gesti, atteggiamenti di una stirpe immemore di donne».

<sup>1270</sup> «genealogia infinita di figlie e di madri».

<sup>1271</sup> «linea del colore». William Edward Burghardt Du Bois, *The Philadelphia Negro*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, [1899] 1996, p. 325.

<sup>1272</sup> «si tratta del corpo “socializzato”, preso nelle reti della storia personale e della Storia con la S maiuscola». Tratto dall'intervista doppia a Louise Dupré e Ken Bugul in appendice alla tesi.

<sup>1273</sup> «Privata del linguaggio, il corpo mi è servito da linguaggio. Privata della comunicazione, il corpo mi è servito da rifugio. Man mano, il corpo può rappresentare un linguaggio, un mezzo di espressione, un mezzo di comunicazione e un mezzo di percezione. La società in cui sono nata non dava la parola al sesso femminile e le veniva raccomandato, anche



È questo, a mio avviso, l'aspetto più significativo che emerge dalla lettura e dall'analisi dei testi presi in esame in questo lavoro: raccontare il proprio corpo, le sue debolezze, le sue fragilità, ma anche i suoi umanissimi istinti e desideri, coincide, per entrambe le scrittrici, con un atto socialmente impegnato, sia esso esplicito o meno. Il corpo spezzato dupreano e buguliano non si limita dunque a rappresentare, per la ricercatrice o il ricercatore, un efficace caso di studi monografico, ma si configura come potente simbolo di un «inconfort»<sup>1274</sup> universale, capace, da un lato, di denunciare un sistema patriarcale latentemente velenoso e tossico, e, dall'altro, di restituirci una *caleidoscopica*<sup>1275</sup> e paradigmatica immagine della donna capace di travalicare i confini geografici e le barriere culturali.

In conclusione, se, con l'elaborazione di questa tesi, sono ben lontana dal voler presentare una ricerca completa ed esaustiva rispetto alla rappresentazione della corporeità femminile nei testi di queste due scrittrici di spicco della letteratura in lingua francese contemporanea, spero perlomeno di aver saputo porre delle solide fondamenta per ricerche e approfondimenti futuri. Questo elaborato mi appare inoltre come un buon auspicio: quello di riuscire anch'io, analogamente a quanto mi hanno insegnato Louise Dupré e Ken Bugul durante questo percorso, ad amare, accettare e comprendere fino in fondo il mio corpo di donna, un corpo che, ancora oggi, a ormai più di vent'anni da quel giudizio un po' maligno e probabilmente troppo infantile che mi vedeva come un "maschiaccio", lo spietato e insindacabile riflesso dello specchio mi restituisce ogni giorno in tutta la sua frammentata esistenza.

---

se ne avesse avuto l'autorizzazione, di non abusarne, di dire solo ciò che è comunemente accettato, tollerato, autorizzato.».  
Tratto dall'intervista doppia a Louise Dupré e Ken Bugul in appendice alla presente tesi.

<sup>1274</sup> «disagio», come suggerisce il titolo dell'opera di Paule Saint-Onge, *La saison de l'inconfort* (1968).

<sup>1275</sup> Il gioco di parole basato sui termini "caleidoscopio" e "corpo" mi è implicitamente suggerito dal saggio di St-Germain, *Kaléidoscorps*, *op. cit.*

# RINGRAZIAMENTI

I miei più sinceri ringraziamenti vanno, innanzitutto, al Prof. Fabio Scotto, mio relatore e stimato Maestro, che ha accettato di seguirmi durante questi tre importanti anni di studi non solo sostenendomi dal punto di vista accademico, fornendomi puntuali e utili consigli e suggerimenti finalizzati a migliorare le mie ricerche, ma anche, se non soprattutto, dal punto di vista umano. È alla sua saggezza, comprensione e generosità che indirizzo i miei più grati e affettuosi pensieri, con la speranza di poter continuare a coltivare, negli anni a venire, la nostra collaborazione e amicizia.

Un grazie vivissimo va altresì alla Prof.ssa Michela Gardini, la quale, in qualità di mia correlatrice, ha affiancato il Prof. Scotto nella supervisione del mio progetto di tesi, apportando, in quanto docente e insegnante di pregio, un punto di vista senz'altro prezioso e arricchente per il mio lavoro.

Ho avuto inoltre l'onore di pregiarmi, nel corso di questo denso triennio, dell'intervento diretto delle due autrici da me studiate, Louise Dupré e Ken Bugul: sebbene, a causa delle evidenti distanze geografiche, peraltro acuite dall'emergenza sanitaria ancora in corso, non sia stato purtroppo possibile incontrarci di persona, entrambe non hanno mai esitato a rispondere alle mie e-mail, culminate poi nell'intervista doppia inserita in appendice al presente elaborato, permettendomi quindi di comprendere efficacemente diversi aspetti della loro scrittura altrimenti a me inaccessibili. Alla loro disponibilità e gentilezza va la mia immensa e commossa gratitudine.

Anche alla mia vivace famiglia, alle mie colleghe e ai miei colleghi di Dottorato, alle mie amiche e ai miei amici, alcuni fisicamente distanti, ma sempre vicini col cuore, va tutta la mia riconoscenza. Senza il loro appoggio costante, le loro parole d'incoraggiamento e i loro sguardi d'intesa, raggiungere questo obiettivo sarebbe stato per me indubbiamente molto più difficile e tedioso.

Infine, il mio ultimo e più speciale grazie va a Enrico, un ragazzo bellissimo conosciuto all'inizio del mio percorso dottorale e poi divenuto, pochi mesi prima della consegna di questa tesi, mio marito. A lui, che mi ha accompagnata come nessun altro avrebbe potuto fare in questi impegnativi anni di studi, accogliendo e mitigando le mie notti bianche e i miei momenti di sconforto, dedico questo lavoro che tanto mi rappresenta e che è, come spero lui sappia, anche frutto del nostro amore.

# BIBLIOGRAFIA

### **Corpus letterario analizzato**

Dupré, Louise, *La peau familière*, Montréal, Remue-ménage, 1983.

--, *Tout comme elle*, suivi d'une conversation avec Brigitte Haentjens, Montréal, Québec Amérique, 2006.

--, *L'album multicolore*, Montréal, Héliotrope, 2014. (Ried. Montréal, Héliotrope, 2016.)

Bugul, Ken, *Le baobab fou*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1982. (Ried. Paris, Présence Africaine, 2009.)

--, *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan, 1994.

--, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1998. (Ed. it. *La ventottesima moglie*, tr. it. Christian Pastore, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006.)

### **Altre opere di Louise Dupré**

*Si Cendrillon pouvait mourir!*, creazione collettiva, Montréal, Remue-ménage, 1980.

*Où*, Montréal, Nouvelle Barre du jour, 1984.

*Chambres*, Montréal, Remue-ménage, 1986. (Ried. Montréal, Remue-ménage, 1991 e 1996.)

«*Quand on a une langue on peut aller à Rome*», con Normand de Bellefeuille, Montréal, Nouvelle Barre du Jour, 1986.

*Bonheur*, Montréal, Remue-ménage, 1988.

*La théorie, un dimanche*, con Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Cotnoir, Gail Scott e France Théoret, Montréal, Remue-ménage, 1988.

*Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Remue-ménage, 1989.

*Noir déjà*, Montréal, Le Noroît, 1993.

*Renoncement*, testo poetico accompagnato da sei pitture originali di Jean-Luc Herman, Paris, Jean-Luc Herman, 1995.

*La memoria*, Montréal, XYZ, 1996. (Ried. Montréal, XYZ, 1997; Tournai, La Renaissance du Livre, 2002.)

*Tout près*, Montréal, Le Noroît, 1998. (Ried. Montréal, Le Noroît, 2021.)

*Parfois les astres*, con Denise Desautels e Jacques Fournier, Montréal, Roselin, 2000.

*La Voie lactée*, Montréal, XYZ, 2001. (Ried. Montréal, Bibliothèque québécoise, 2010.)

*Les mots secrets*, Montréal, La Courte Échelle, 2002.

---

<sup>1276</sup> Per le opere di Louise Dupré e di Ken Bugul, viene indicata l'edizione originale, seguita dalla segnalazione di eventuali riedizioni. Per i testi di altri autori e autrici, invece, si rimanda all'edizione effettivamente consultata.

*Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, con Jaap Lintvelt e Janet M. Paterson, Québec, Nota bene, 2002.

*Le noir, la lumière*, testo poetico accompagnato dagli acquerelli originali di Chan Ky-Yut, tre esemplari unici, Ottawa, 2002.

*Une écharde sous ton ongle*, Montréal, Le Noroît, 2004.

*L'été funambule: nouvelles*, Montréal, XYZ, 2008.

*Plus haut que les flammes*, Montréal, Le Noroît, 2010.

*La main hantée*, Montréal, Le Noroît, 2016.

*Théo à jamais*, Montréal, Hélioïtrope, 2020.

### **Altre opere di Ken Bugul**

*La folie et la mort*, Paris, Présence Africaine, 2000.

“Charlie Brown, l’ami de Bassawa”, in AA.VV., *Nouvelles d’Afrique. À la rencontre de l’Afrique par ses grands ports*, Paris, Gallimard, 2003. (Ed. it. “Charlie Brown, l’amico di Bassawa”, in Chiara Piaggio e Igiaba Scego (dir.), tr. it. Giulia Gazzelloni, *Africana. Raccontare il Continente al di là degli stereotipi*, Milano, Feltrinelli, 2021.)

*De l’autre côté du regard*, Paris, Le Serpent à plumes, 2004. (Ried. Alliance internationale des éditeurs indépendants, 2008; ed. it. *Dall’altra parte del cielo*, tr. it. Christian Pastore, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004.)

“La femme du Gouverneur”, in AA.VV., *L’Europe, vues d’Afrique. Nouvelles*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2004.

*Rue Félix-Faure*, Paris, Hoëbeke, 2005. (Ried. Paris, Le Serpent à plumes, 2018; Dakar, Amalion, 2021.)

*La pièce d’or*, Paris, UBU, 2006. (Ed. it. *La moneta d’oro*, tr. it. Ombretta Marchetti, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008.)

*Mes hommes à moi*, Paris, Présence Africaine, 2008.

*Aller et retour*, Dakar, Athena Edif, 2006.

*Cacophonie*, Paris, Présence Africaine, 2014.

*Nouvelles du Sénégal*, con Mariama Bâ, Aminata Sow Fall, Fatou Diome, Khadi Hane, Nafissatou Dia Diouf, Paris, Magellan & Cie, 2018.

*Plus d’autre choix?*, Zurich, OSL, 2019.

### **Altre opere letterarie consultate**

Arcan, Nelly, *À ciel ouvert*, Paris, Seuil, 2007.

Barthes, Roland, *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977. (Ed. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, tr. it. Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1979.)

- , *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980. (Ed. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 1980.)
- , *Variations sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Carlo Ossola (dir.), Torino, Einaudi, 1999.
- , *Journal de deuil*, Paris, Seuil/Imec, 2009. (Ed. it. *Dove lei non è*, tr. it. Valerio Magrelli, Torino, Einaudi, 2010.)
- Bernier, Jovette, *La chair décevante*, Montréal, Fides, [1931] 1982.
- Bersianik, Louky, *L'Euguélionne: roman tryptique*, Montréal, Typo, [1976] 2012.
- Bonnefoy, Yves, *Dans le leurre du seuil*, Paris, Mercure de France, 1975. (Ed. it. *Nell'inganno della soglia*, tr. it. Fabio Scotti, Milano, Il Saggiatore, 2021.)
- Brossard, Nicole, *Picture theory*, Montréal, Nouvelle Optique, 1982.
- , *L'amèr ou Le chapitre effrité*, Montréal, Typo, [1977] 2013.
- Capécia, Mayotte, *Je suis Martiniquaise*, Paris, Corrêa, 1948.
- Catullo, Gaio Valerio, *Poesie*, Luca Canali (dir.), Firenze, Giunti, 2007.
- Césaire, Aimé, *Corps perdu*, illustrazioni di Pablo Picasso, Paris, Fragrance, 1949.
- , *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, [1983] 2005. (Ed. it. *Diario di un ritorno al paese natale*, tr. it. Graziano Benelli, Milano, Jaca Book, 1978.)
- Chen, Ying, *L'ingratitude*, Montréal, Babel, [1995] 1999.
- Condé, Maryse, *La vie scélérate*, Paris, Seghers, 1987. (Ed. it. *La vita perfida*, tr. it. Guia Risari, Roma, E/o, 2001.)
- Diop, Boubacar Boris, *Les petits de la guenon*, Paris, Philippe Rey, 2019.
- Duras, Marguerite, *La vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987. (Ed. it. *La vita materiale*, tr. it. Laura Guarino, Milano, Feltrinelli, 1988.)
- Kane, Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961. (Ed. it. *L'ambigua avventura*, Giulia de Martino (dir.), tr. it. Cristina Brambilla, Milano, Jaca Book, [1979] 1996.)
- Koltès, Bernard-Marie, *La nuit juste avant les forêts*, Paris, Minuit, [1988] 2021. (Ed. it. *La notte prima della foresta*, tr. it. Giandonato Crico, Roma, Gremese, 1990.)
- Labrèche, Marie-Sissi, *Borderline*, Montréal, Boréal, [2000] 2003.
- Levi, Primo, *Se questo è un uomo. La tregua*, Torino, Einaudi Tascabili, [1947] 1995.
- Lilar, Suzanne, *Une enfance gantoise*, Paris, Grasset, 1976.
- Luzi, Mario, *Frase e incisi di un canto salutare*, Milano, Garzanti, 1990.
- Montesquieu, *Lettres persanes*, Jean Starobinski (dir.), Paris, Gallimard, [1973] 2000. (Ed. it. *Lettere persiane*, tr.it. Lanfranco Binni, Milano, Garzanti, [2012] 2016.)
- Moravia, Alberto, *La noia*, Milano, Bompiani, [1960] 1980.
- Rilke, Rainer Maria, *Poesie*, tr. it. Giaime Pintor, Torino, Einaudi, [1942] 1983.
- Rimbaud, Arthur, *Poesie*, tr. it. Gian Piero Bona, Torino, Einaudi, 1973.
- Roth, Philip, *L'animale morente*, tr. it. Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi, 2002.

- Rothschild, Anne, *Nous avons tant voyagé*, Châtelineau, Taillis Pré, 2018.
- Saint-Onge, Paule, *La saison de l'inconfort*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968.
- Scego, Igiaba, “«Dismatria»”, in Gabriella Kuruvilla, Mubiayi Ingy, Igiaba Scego e Laila Wadia, *Pecore nere. Racconti*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Senghor, Léopold Sédar, *Chants d'ombre* suivis de *Hosties noires*, Paris, Seuil, [1945] 1956.
- Terzani, Tiziano, “Un indovino mi disse”, in *Idem, Opere di Tiziano Terzani*, Milano, TEA, [1995] 2014.
- Théoret, France, *Vertiges*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1979.
- , *Nécessairement putain*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1980.
- , *Nous parlerons comme on écrit*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1982.
- Turcotte, Élise, *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002.
- Valéry, Paul, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1960.
- , *L'idea fissa*, Valerio Magrelli (dir.), Milano, Adelphi, [1985] 2008.
- Verga, Giovanni, “La roba”, in *Idem, Tutte le novelle*, vol. I, Milano, Mondadori, [1942] 1996.
- Vézina, Medjé, *Le choix de Jacqueline Vézina dans l'œuvre de Médje Vézina*, Montréal, Les Presses laurentiennes, 1984.
- Wedekind, Frank, *Risveglio di primavera*, Gianni Bertocchini, (dir.), Genova, Il Nuovo Melangolo, [1891] 2007.

## Studi critici<sup>1277</sup>

### Su Louise Dupré

- Anoll, Lídia, «*Il n'est pas trop tard pour l'impossible*», “Çédille. Revista de estudios franceses”, n° 13, 2017, pp. 535-538.
- Beauchemin, Mélanie e Watteyne, Nathalie, *Bibliographie de Louise Dupré*, “Voix et Images”, vol. 34, n° 2, 2009, pp. 97-118.
- Boivin, Aurélien, *La memoria ou l'art de réapprendre l'amour et la vie*, “Québec français”, n° 118, 2000, pp. 89-91.
- Bonenfant, Joseph, *L'emprise de trois poésies*, “Voix et images”, vol. 15, n° 2, 1990, pp. 282-286.
- Boucher, Andrée, *Cyclicité: relation mère-fille, subjectivité et deuil dans La femme de ma vie de Francine Noël et L'album multicolore de Louise Dupré*, tesi magistrale, non pubblicata, Université du Québec à Montréal, 2019.
- Brochu, André, *De la maturité à l'accomplissement: La trajectoire poétique de Louise Dupré*, “Voix et Images”, vol. 34, n° 2, 2009, pp. 29-41.

<sup>1277</sup> Tutti i siti web sono stati consultati per l'ultima volta in data 28 dicembre 2021.



- Carrière, Marie, *L'éthique du care et l'écriture postmillénaire de Louise Dupré*, "Temps zéro", n° 12, 2018, n. p., online, url: <https://tempszero.contemporain.info/document1631>.
- Cyr, Catherine, *Mater Dolorosa: Tout comme elle*, "Jeu", n° 120, 2006, pp. 19-23.
- Corriveau, Hugues, *Tout comme le corps parle*, "Lettres québécoises", n° 122, 2006, pp. 33-36.
- Coté-Fournier, Laurence, *L'esprit de famille*, "Liberté", n° 306, 2015, p. 47.
- Dolce, Nicoletta, Plus haut que les flammes: «Ton poème a surgi de l'enfer», "Nouvelles Études Francophones", vol. 30, n° 1, 2015, pp. 16-31.
- Hébert-Dolbec, Anne-Frédérique, *Louise Dupré, sonder la détresse*, "Le Devoir", 1° febbraio 2020, n. p., online, url: <https://www.ledevoir.com/lire/571886/fiction-quebecoise-louise-dupre-sonder-la-detresse>.
- Jézéquel, Anne-Marie *Louise Dupré: Les espaces de l'écriture*, tesi di Dottorato, non pubblicata, University of Cincinnati, 2006.
- Jobin, Émilie, *Un corps à soi: Socio-anthropologie des corps vulnérables au féminin dans La cloche de verre (2004), Malina (2000) et Tout comme elle (2006) de Sibyllines*, tesi magistrale, non pubblicata, Université de Montréal, 2011.
- Joseph, Sandrina, *Dans les moindres détails: La fiction de Louise Dupré*, "Voix et Images", vol. 34, n° 2, 2009, pp. 73-85.
- , *La chambre blanche, la chambre noire: L'album multicolore de Louise Dupré*, "Les Cahiers Anne Hébert", n° 16, 2019, pp. 46-55.
- L'Hérault, Pierre, *Le battement des mots*, "Spirale", n° 209, 2006, pp. 53-54.
- Laurin, Danielle, [Recensione a Louise Dupré, *L'album multicolore*] *La mère immortelle*, "Le Devoir", 5 aprile 2014, n. p., online, url: <http://www.ledevoir.com/culture/livres/404554/la-mere-immortelle>.
- Lépine, Stéphane, *Un chœur qui bat: propos et entretiens sur l'œuvre de Louise Dupré et la production de la pièce Tout comme elle mise en scène par Brigitte Haentjens*, Montréal, Publications Sibyllines, 2006.
- Marquis, André, *La répétition de l'intime*, "Lettres québécoises", n° 45, 1987, pp. 44-46.
- Paré, Yvon, [Recensione a Louise Dupré, *L'album multicolore*], *Est-il encore possible de porter le deuil?*, "Lettres québécoises", n° 156, 2014, pp. 33-34.
- Paterson, Janet M., *Entretien avec Louise Dupré*, "Voix et images", vol. 34, n° 2, 2009, pp. 11-23.
- Thibault, Dominique, [Recensione a Louise Dupré, *La Voie lactée*], "Québec français", n° 123, 2001, pp. 20-21.
- Watteyne, Nathalie, *Tout comme elle: L'intime et le non-dit*, "Voix et Images", vol. 34, n° 2, 2009, pp. 87-96.
- Whitfield, Agnès, *Les écritures au féminin*, "Lettres québécoises", n° 56, 1989-1990, pp. 40-41.

## Su Ken Bugul

Coli, Ayo Abiétoú, *Autobiography or Autojustification: Rereading Ken Bugul's Le baobab fou*, "The Literary Griot", vol. 11, n° 2, 1999, pp. 56-69.

Ahihou, Christian, *Le règne du sémiotique: fondaments de la poéticité du langage romanesque chez Ken Bugul*, "RELIEF", vol. 5, n° 1, 2011, pp. 33-43, online, url: <https://revue-relief.org/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-101687>.

Bisanswa, Justin, *L'histoire et le roman par surprise dans Mes hommes à moi de Ken Bugul*, "Œuvres & Critiques", vol. 36, n° 2, 2011, pp. 21-44.

Brinker, Virginie, «*La vie ce n'est que des histoires*», "La plume francophone", 4 febbraio 2010, n. p., online, url: <http://la-plume-francophone.over-blog.com/article-ken-bugul-mes-hommes-a-moi-44236751.html>.

Chilembwe, Maxwell, *L'hégémonie sexuelle dans Riwan ou le chemin de sable et Mes hommes à moi de Ken Bugul*, "French Studies in Southern Africa", n° 49, 2019, pp. 38-58.

Cissé, Mouhamadou, *Résistance féministe/féminine contre les institutions sociales: Riwan ou le chemin de sable (K. Bugul), Une si longue lettre (M. Bâ), Traversée de la mangrove (M. Condé) et Pluie et vent sur Téliumée Miracle (S. Schwarz-Bart)*, "Les Cahiers du GRELCEF", n° 6, 2014, pp. 17-34.

Coulibaly, Adama, *Les paradoxes de l'écriture du corps féminin chez Ken Bugul: Le cas de Le baobab fou et La Folie et la mort*, "Dialogues francophones", n° 16, 2010, pp. 173-190.

Díaz Narbona, Inmaculada, *Ken Bugul ou la quête de l'identité féminine*, "Francofonía", n° 4, 1995, pp. 91-106.

--, *Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul: critique féministe, critique africaniste*, "Études françaises", vol. 37, n° 2, 2001, pp. 115-131.

Edwins, Shirin, *African Muslim Communities in Diaspora: The Quest for a Muslim Space in Ken Bugul's Le baobab fou*, "Research in African Literatures", vol. 35, n° 4, 2004, pp. 75-90.

Falilou Ndiaye, Amadou e Sagna, Moussa, *Le baobab fou, Riwan ou le chemin de sable et De l'autre côté du regard: les autobiographies féministes de Ken Bugul*, "Nouvelles Études Francophones", vol. 32, n° 1, 2017, pp. 57-69.

Fopa Kuete, Roger, *Identité, langues et savoirs dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, "Tydskrif vir Letterkunde", vol. 56, n° 2, 2019, pp. 46-53.

Gehrmann, Susanne, "Désir de/du Blanc dans l'écriture autobiographique de Ken Bugul", in Susanne Gehrmann e János Riesz (dir.), *Le Blanc du Noir: Représentations de l'Europe et des Européens dans les littératures africaines*, Münster, Lit Verlag, 2004, pp. 181-194.

--, *La traversée du Moi dans l'écriture autobiographique francophone*, "Revue de l'Université de Moncton", vol. 37, n° 1, 2006, pp. 67-92.

Gendron, Karine, *Intra-intertextualité ironique et éthique de la responsabilité chez Ken Bugul*, "Revue Chameaux", n° 9, 2016, n. p., online, url: <https://revuechameaux.org/numeros/litteratures-francophones-et-ironie/intra-intertextualite-ironique-et-ethique-de-la-responsabilite-chez-ken-bugul/>.

González Alarcón, Isabel Esther, *Douleur, exil et déchéance dans Le baobab fou de Ken Bugul*, "Cuadernos de Investigación Filológica", voll. 37-38, 2011-2012, pp. 139-150.

Hogarth, Christopher, "The Unwanted One Wants More: The Notion of Plurality through Heritage in Ken Bugul's *Le baobab fou*", in Natalie Edward e Christopher Hogarth (dir.), *This "Self" Which is*

*Not One: Women's Life Writing in French*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 99-118.

Huannou, Adrien, “«Se tuer pour renaître»: la question identitaire dans les romans de Ken Bugul”, in Claude Filteau e Michel Beniamino (dir.), *Mémoire et culture*, Limoges, Presses Universitaires, 2006, pp. 213-223.

Hugues, *Errer dans les rues de Dankar pour «retrouver sa tête», et rêver à une indépendance africaine qui aurait fait de même. Une impressionnante synthèse poétique et politique*, “Charybde 27: le Blog”, 8 febbraio 2014, n. p., online, url: <https://charybde2.wordpress.com/2014/02/08/note-de-lecture-aller-et-retour-ken-bugul/>.

Ka, Seydou, *Mariétou Mbaye (Ken Bugul) sans langue de bois*, “New African – Le Magazine de l’Afrique”, 4 settembre 2018, n. p., online, url: <https://magazinedelafrique.com/politique/marietou-mbaye-ken-bugul-sans-langue-de-bois-2/>.

Lattro, Tite, *L’aventure du corps féminin dans La Folie et la mort de Ken Bugul: hybridation corporelle, “décorporisation” ou jeu du fantastique*, “Loxias”, n° 38, 2012, n. p., online, url: <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7188>.

Le Gros, Julien, *Ken Bugul: «Je suis une réalité dissidente»*, “The dissident”, 22 agosto 2015, n. p., online, url: <https://the-dissident.eu/ken-bugul-suis-realite-dissidente/>.

Malonga, Alpha Noël, “*Migritude*”, *amour et identité: l’exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul*, “Cahiers d’Etudes Africaines”, vol. 46, n° 1, 2006, pp. 169-178.

Martins, Catarina, *Polyphonic Disconcert around Polygyny: Riwan ou le chemin de sable by Ken Bugul (Senegal) and Niketche. A Story of Polygamy by Paulina Chiziane (Mozambique)*, “Cahiers d’études africaines”, n° 220, 2015, pp. 787-810.

Mazauric, Catherine, *Fictions de soi dans la maison de l’autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome)*, “Dalhousie French Studies”, voll. 74-75, 2006, pp. 237-252.

--, “Spiritualités féminines religieuses et profanes chez Ken Bugul”, in Pierre Halen e Florence Paravy (dir.), *Littératures africaines et spiritualité*, Presses universitaires de Bordeaux, n° 2, 2016, pp. 253-269.

Mabanckou, Alain, “Préface”, in Ken Bugul, *De l’autre côté du regard*, Alliance internationale des éditeurs indépendants, 2008.

Mendy-Ongoundou, Renée, *Ken Bugul revient avec Riwan*, “Amina”, n° 349, 1999.

Mongo-Boussa, Boniface, *La passion de la liberté. Entretien avec Ken Bugul*, “Notre Librairie”, n° 142, 2000, pp. 104-106.

Nimrod, *Du Climat de peur de Wole Soyinka à Rue Félix-Faure de Ken Bugul*, “Africultures”, 14 giugno 2005, n. p., online, url: <http://africultures.com/du-climat-de-peur-de-wole-soyinka-a-rue-felix-faure-de-ken-bugul-3844/>.

Ossito Midiohouan, Guy, *Ken Bugul: de l’autobiographie à la satire socio-politique*, “Notre Librairie”, vol. 146, 2001, pp. 26-28.

Sechele-Nthapelelang, Rodah, *Écriture femme et le retour à l’enfance pour mieux se définir: Le baobab fou de Ken Bugul*, “Intercambio”, vol. 2, 2009, pp. 273-282, online, url: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/int/article/view/4178>.

Swoboda, Anna, *La peur, l’angoisse et la violence domestique dans Cendres et braises de Ken Bugul*, “Romanica Silesiana”, t. I, n° 11, 2016, pp. 254-262.

Tervonen, Taina, *La folie et la mort de Ken Bugul*, "Africultures", 31 maggio 2001, n. p., online, url: <http://africultures.com/la-folie-et-la-mort-1944/>.

Treiber, Nicolas, *Ken Bugul. Les chemins d'une identité narrative*, "Hommes et migrations", n° 1297, 2012, pp. 44-55, online, url: <https://journals.openedition.org/hommesmigrations/1545>.

Watson, Julia, "Exile in the Promised Land: Self-Decolonization and Bodily Re-Membering in Ken Bugul's *The Abandoned Baobab*", in Gisela Brinkler-Gabler e Sidonie Smith (dir.), *Writing New Identities: Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 143-162.

Ziethen, Antje, *L'espace sexué dans Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul*, "Présence Francophone", vol. 67, n° 1, 2006, pp. 80-92.

## **Culture e letteratura in lingua francese**

Boujou, Emmanuel, "Avant-propos. Pourquoi 'French Global', ici, maintenant?", in Christie McDonald e Susan Rubin Suleiman (dir.), *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 7-9.

Combe, Dominique, *Les littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010.

Deltel, Danielle, "Introduction", in AA.VV., *Convergences et divergences dans les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1992.

François, Cyrille, *Le débat francophone*, "Recherches & Travaux", n° 76, 2010, pp. 131-147, online, url: <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/413?lang=en#bodyftn12>.

Lambert, Fernando, "Préface", in Joseph Paré, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Kraal, 1997.

Le Bris, Michel e Rouaud, Jacques (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

Lefèvre, Marine, *Le soutien américain à la Francophonie. Enjeux africains, 1960-1970*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010.

McDonald, Christie e Suleiman, Susan Rubin (dir.), *French Global: A New Approach to Literary History*, New York, Columbia University Press, 2010. (Ed. fr. *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2010.)

Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

Najjar, Alexandre, *Expliquer l'eau par l'eau*, "Le Monde", 29 marzo 2007, n. p., online, url: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/29/expliquer-l-eau-par-l-eau\\_889166\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/29/expliquer-l-eau-par-l-eau_889166_3260.html).

Ndiaye, Christiane, "La Francophonie imprévue : pour une poétique de la relation", in Ambroise Kom (dir.), *Francophonie et dialogues des cultures. Mélanges offerts à Fernando Lambert*, Québec, GRELCA, 1999, pp. 25-35.

Pinhas, Luc, *Aux origines du discours francophone. Onésime Reclus et l'expansionnisme colonial français*, "Communication & Langages", n° 140, 2004, pp. 69-82.

Sozzi, Lionello (dir.), *Storia europea della letteratura francese*, vol. 2: "Dal Settecento all'età contemporanea", Torino, Einaudi, 2013.

Tétu, Michel, *La Francophonie. Histoire, problématique, perspectives*, Montréal, Guérin, 1987.

Tétu de Labsade, Françoise (dir.), *Littérature et dialogue interculturel*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997.

Toledo, Camille de, *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008.

## **Femminismo e gender studies**

Adkins, Amey Victoria, *Black/Feminist Futures: Reading Beauvoir in Black Skin, White Masks*, "South Atlantic Quarterly", vol. 112, n° 4, 2013, pp. 697-723.

Andrade, Susan Zulema, *African Fictions and Feminism: Making History and Remaking Traditions*, tesi di Dottorato, University of Michigan, 1992.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, voll. 1 e 2, Paris, Gallimard, [1949] 2013. (Ed. it. *Il secondo sesso*, tr. it. Roberto Cantini e Mario Andreose, Milano, Il Saggiatore, [1961] 2016.)

Bersianik, Louky, *La main tranchante du symbole*, Montréal, Rémue-ménage, 1990.

Boisclair, Isabelle e Dussault Frenette, Catherine, *Mosaïque: l'écriture des femmes au Québec (1980-2010)*, "Recherches féministes", vol. 27, n° 2, 2014, pp. 39-61.

Boisclair, Isabelle, Landry, Pierre-Luc e Poirier Girard, Guillaume (dir.), *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Les Presse de l'Université de Montréal, 2020.

Borgomano, Madeleine, *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par les femmes en Afrique francophone*, Abidjan, CÉDA, 1989.

Brahimi, Denise e Trevarthen, Anne, *Les Femmes dans la littérature africaine: portraits*, Paris/Abidjan, Karthala/CÉDA, 1998.

Brossard, Nicole, *L'amèr ou Le chapitre effrité*, Montréal, Typo, [1977] 2013.

Brown, Anne, "Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la Révolution tranquille", in Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin dans les textes québécois*, t. I, Montréal, XYZ, 1992, pp. 139-153.

Casalini, Brunella, *Rappresentazioni della femminilità, postfemminismo e sessismo*, "Iride", n° 62, 2011, pp. 43-59.

Chemain, Arlette, "L'Émergence d'une littérature féminine de langue française en Afrique subsaharienne", in Peter Hawkins e Annette Lavers (dir.), *Protée noir. Essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1992, pp. 143-158.

Chetcuti, Natacha, *De «On ne naît pas femme» à «On n'est pas femme». De Simone de Beauvoir à Monique Wittig*, "Genre, sexualité & société", n° 1, 2009, n. p., online, url: <https://journals.openedition.org/gss/477>.

Collectif Clio, *Histoire des femmes du Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze, [1982], 1992.

Condé, Maryse, *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979.

Connell, Noreen e Wilson, Cassandra, *Rape: the first Sourcebook for Women*, New York, New American Library, 1974.

D'Almeida, Irène Assiba, *Femme? Féminisme? Misovire? Les romancières africaines face au féminisme*, "Notre librairie", n° 117, 1994, pp. 48-51.

-- e Sion Hamou, *L'Écriture féminine en Afrique noire francophone. Le temps du miroir*, "Études littéraires", vol. 24, n° 2, 1991, pp. 41-50.

Davis, Angela, *Donne, razza e classe*, tr. it. Marie Moïse e Alberto Prunetti, Roma, Alegre, 2018.

De Gregorio, Concita, *Una madre lo sa. Tutte le ombre dell'amore perfetto*, Milano, Mondadori, 2008.

Descaries-Bélanger, Francine e Corbeil, Christine, *La maternité: un défi pour les féministes*, "International Review of Community Development/Revue internationale d'action communautaire", n° 18, 1987, pp. 141-152.

Díaz Narbona, Inmaculada, *La représentation de la mère: indicateur de changement dans la littérature des femmes?*, "Francofonía", n° 11, 2002, pp. 41-54.

Didier, Béatrice, *L'écriture-Femme*, Paris, PUF, 1999.

Dupré, Louise, "La critique au féminin: réalité et utopie", in Claudin Potvin e Janice Williamson (dir.), *Women's Writing and the Literary Institution/L'écriture au féminin et l'institution littéraire*, Edmonton, University of Alberta, Research Institute for Comparative Literature, 1992, pp. 69-77.

--, "La critique-femme, esquisse d'un parcours", in Annette Hayward e Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Triptique, 1992, pp. 397-406.

--, "La critique au féminin", in Claude Duchet e Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire, objets et méthodes*, Paris/Montréal, Presses de l'Université de Vincennes/XYZ, 1993, pp. 379-386.

--, *Quelques notes sur la critique femme*, "Tangences", n° 51, 1996, pp. 144-156.

--, *Écrire d'une main blessée*, discorso inaugurale al XXXII Incontro internazionale quebecchese degli scrittori "L'écrivain/e et la blessure", 2003, n. p.

Dutton, Donald G., *The Abusive Personality. Violence and Control in Intimate Relationship*, New York, The Guilford Press, 2007.

Evans, Elizabeth, *The Politics of Third Wave Feminisms: Neoliberalism, Intersectionality, and the State in Britain and the US*, London, Palgrave Macmillan, 2015.

Falquet, Jules, *Déclaration du Combahee River Collective*, "Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes", n° 14, 2006, pp. 53-67.

Farris, Sara, *Femonazionalismo. Il razzismo nel nome delle donne*, tr. it. Marie Moïse e Marta Panighel, Roma, Alegre, 2019.

Fauré, Christine (dir.), *Nouvelle Encyclopédie Politique et Historique des femmes (Europe-Amérique)*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

Friday, Nancy, *My Mother/My Self: The Daughter's Search for Identity*, New York, Delacorte, 1977. (Ed. fr. *Ma mère, mon miroir*, tr. fr. Théo Carlier, Paris, Laffont, 1979; ed. it. *Mia madre, me stessa*, tr. it. Silvia Levi, Milano, Mondadori, 1980.)

Gagnon, Évelyne, *Circulation lyrique et persistance critique: le passage au XXI<sup>e</sup> siècle chez Nicole Brossard*, "Voix et Images", vol. 37, n° 3, 2012, pp. 69-83.

Gagnon, Madeleine, *Autobiographie I. Fictions*, Montréal, VLB, [1977] 1982.

- Gould, Karen, *L'écrivaine/la putain ou le territoire de l'inscription féminine chez France Théoret*, "Voix et Images", vol. 14, n° 1, 1988, pp. 31-38.
- Grifoni, Giacomo, *Non esiste una giustificazione. L'uomo che agisce violenza domestica verso il cambiamento*, Castrovillari, Romano, 2013.
- Gualmini, Elisabetta, *Le mamme ce la fanno*, Milano, Mondadori, 2014.
- Gubin, Éliane et al. (dir.), *Le siècle des féminismes*, Paris, L'Atelier, 2004.
- Haicault, Monique, *La gestion ordinaire de la vie en deux*, "Sociologie du Travail", vol. 26, n° 3, 1984, pp. 268-277.
- Hanisch, Carol, "The personal is political", in Shulamith Firestone e Anne Koedt (dir.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, Radical Feminism, 1970; disponibile online, url: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>.
- Hartmann, Heidi, "The unhappy marriage of Marxism and feminism: Towards a more progressive union", in Linda J. Nicholson (dir.), *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, New York, Routledge, 1997, pp. 97-122.
- Hirigoyen, Marie-France, *De la peur à la soumission*, "Empan", n° 73, 2009, pp. 24-30.
- Iacona, Riccardo, *Se questi sono gli uomini. La strage delle donne*, Milano, Chiarelettere, 2015.
- Irigaray, Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974. (Ed. it. *Speculum. L'altra donna*, tr. it. Luisa Muraro, Milano, Feltrinelli, 1975.)
- , *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.
- , *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune, 1981.
- , *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Gallimard, 1995.
- Jacomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Ginevra, Droz, 1993.
- Joubert, Lucie (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota Bene, 2000.
- Kadiobra-Kassi, Bernadette, *De la littérature au féminin à la Littérature: sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne)*, tesi di Dottorato, Université de Laval, 2003.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1985.
- Lecarme-Tabone, Éliane, *L'autobiographie des femmes*, "Fabula-LhT", n° 7, 2010, n. p., online, url: <http://www.fabula.org/lht/7/lecarne-tabone.html>.
- Lee, Sonia, *Les romancières du continent noir: anthologie*, Paris, Hatier, 1994.
- Lelarge, Isabelle, *Rideau: entrevue avec Brigitte Haentjens*, "ETC", n° 80, 2007, pp. 15-19.
- Lequin, Lucie e Mavrikakis, Catherine (dir.), *La francophonie sans frontières. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Lessagna, Marie Magdeleine, *Entre mère et fille: un ravage*, Paris, Pauvert, 2000.

Mangiarotti, Emanuela, [Recensione a Sara Farris, *Femonazionalismo. Il razzismo nel nome delle donne*], "AboutGender", vol. 9, n°17, 2020, pp. 308-311.

Marivat, Gladys, *Aminata Sow Fall: "On obtient plus de résultats quand on apprend aux femmes à se battre"*, "Le Monde Afrique", 20 marzo 2018, n. p., online, url: [https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/20/aminata-sow-fall-on-obtient-plus-de-resultats-quand-on-apprend-aux-femmes-a-se-battre\\_5273702\\_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/03/20/aminata-sow-fall-on-obtient-plus-de-resultats-quand-on-apprend-aux-femmes-a-se-battre_5273702_3212.html).

Merzagora Betsos, Isabella, *Uomini Violenti. I partner abusanti e il loro trattamento*, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

Millet, Kate, *La politica del sesso*, tr. it. Bruno Oddera, Milano, Rizzoli, 1971.

Moi, Toril, *Simone de Beauvoir: The Making of an Intellectual Woman*, Oxford, Oxford University Press, [1998] 2008.

Nkealah, Naomi, (*West*) *African Feminisms and Their Challenges*, "Journal of Literary Studies", vol. 32, n° 2, 2016, pp. 61-74.

Oberhuber, Andrea, "Corps expérience, corps limite dans l'écriture des femmes aujourd'hui", in Philippe Robichaud (dir.), *Voix et voies de l'expérience en littérature. Ouvrage collectif d'après le 7e colloque étudiantin de l'ADELFIES*, Université McGill, 2015, pp. 79-88, online, url: [https://issuu.com/filelippe/docs/ouvrage\\_collectif\\_\\_\\_\\_partir\\_du\\_7e\\_c](https://issuu.com/filelippe/docs/ouvrage_collectif____partir_du_7e_c).

Obianuju Acholonu, Catherine, *Motherism: The Afrocentric Alternative to Feminism*, Owerri, Afa Publications, 1995.

Ouellette-Michalska, Madeleine, *L'échappée des discours de l'œil*, Montréal, L'Hexagone, 1990.

Pala, Achola O. e Ly, Madina, *La femme africaine dans la société précoloniale*, Paris, Unesco, 1979.

Ravera, Elena, "Contaminazioni transoceaniche tra *gender* e *postcolonial studies*: il doppio caso di Québec e Africa subsahariana francofona", in Valentina Romanzi, Alessandro Secomandi e Danilo Serra (dir.), *Contaminazioni. Un approccio interdisciplinare*, Bergamo, Lubrina Bramani, 2021, pp. 243-258.

Rich, Adrienne, *Naître d'une femme*, Paris, Denoël/Gonthier, [1976] 1980.

Saint-Martin, Lori, *Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec*, "Voix et images", vol. 18, n° 1 (52), 1992, pp. 78-88.

Salaün, Élise, *Oser Éros*, Québec, Nota bene, 2010.

Schneider, Monique, *Le paradigme féminin*, Paris, Flammarion, [2004] 2006.

Silvero, Giulia, "Cara, bastava che chiedessi", "Il Post", 2 settembre 2017, n. p., online, url: <https://www.ilpost.it/giuliasiviero/2017/09/02/cara-bastava-che-chiedessi/>.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Selected Subaltern Studies*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

Thiam, Awa, *La Parole aux négresses*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978.

Turbiau, Aurore, "Le privé est politique" comme paradoxe littéraire: révolution et intimité chez les Québécoises Louky Bersianik et France Théoret, "Textes et contextes" n° 15-2, 2020, n. p., online, url: <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=3022>.

Vanzo, Brian, "Erotismo e violenza, una prospettiva fenomenologica", in *Idem* (dir.), *Il maschio violento. Interrompere la spirale della violenza ed evitare recidive*, Milano, FerrariSinibaldi, 2017, pp. 15-37.



Vegetti Finzi, Silvia, *Il bambino della notte. Divenire donna, divenire madre*, Milano, Mondadori, 1990.

Walker, Leonore E., *The Battered Women*, New York, Harper and Row, 1979.

Walker, Rebecca, *Becoming the Third Wave*, “Ms.”, 1992, pp. 39-41.

Woolf, Virginia, *Una stanza tutta per sé*, tr. it. Livio Bacchi Wilcock e Juan Rodolfo Wilcock, Milano, Il Saggiatore, [1963] 1980.

## Storia e letteratura del Québec

Bélair, Michel, *Le Nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973.

Biron, Michel, Dumont, François e Nardout-Lafarge, Élizabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, [2007] 2010.

Boivin, Aurélien, *Pour une lecture du roman québécois. De Maria Chapdelaine à Volkswagen Blues*, Québec, Nota Bene, 1996.

--, *Regards sur la littérature québécoise*, “Québec français”, n° 174, 2015, pp. 65-68.

Boisclair, Isabelle e Dussault Frenette, Catherine, *Mosaïque: l'écriture des femmes au Québec (1980-2010)*, “Recherches féministes”, vol. 27, n° 2, 2014, pp. 39-61.

Boisclair, Isabelle, Landry, Pierre-Luc e Poirier Girard, Guillaume (dir.), *QuébeQueer. Le queer dans les productions littéraires, artistiques et médiatiques québécoises*, Montréal, Les Presse de l'Université de Montréal, 2020.

Bombardier, Denise, *Dictionnaire amoureux du Québec*, Paris, Plon, 2014.

Brown, Anne, “Brèves réflexions sur le roman féminin québécois à l'heure de la Révolution tranquille”, in Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin dans les textes québécois*, t. I, Montréal, XYZ, 1992, pp. 139-153.

Collectif Clio, *Histoire des femmes du Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze, [1982], 1992.

Diego Martínez, Rosa de, *Origine, Recommencement et Émergence de la Littérature Québécoise*, “Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses”, vol. 30, n° 1, 2015, pp. 37-53.

Dolce, Nicoletta, *La porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, Québec, Nota Bene, 2012.

Doyon, Nova e Cotnam, Jacques, *La Gazette littéraire de Montréal (1778-1779)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010.

Dupré, Louise, *Quelques notes sur la critique femme*, “Tangences”, n° 51, 1996, pp. 144-156.

Ferraro, Alessandra, *Una voce attraverso il velo. L'alterità del linguaggio mistico e missionario di Marie de l'Incarnation*, Venezia, La Toletta, 2014.

Frigo, Alberto, [Recensione ad Alessandra Ferraro, *Una voce attraverso il velo. L'alterità del linguaggio mistico e missionario di Marie de l'Incarnation*], “Revue de l'histoire des religions”, n° 3, 2017, pp. 568-569.

Germain, Jean-Claude, *Les Enfants de Chénier en 1969*, “La revue de l'aut'journal”, n° 12, inverno 2009-2010, pp. 13-22.

- Green, Mary Jean, *Women and Narrative Identity: Rewriting the Quebec National Text*, Montréal, Mc Gill/Queens UP, 2001.
- Joubert, Jean-Louis *et al.*, *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas, 1986.
- Joubert, Lucie (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota Bene, 2000.
- Larose, Karim e Rondeau, Frédéric (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016.
- Larrue, Jean-Marc, "La contre-culture et le théâtre francophone", in Karim Larose e Frédéric Rondeau (dir.), *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, pp. 283-314.
- Lemire, Maurice, *Bonheur d'occasion ou le salut par la guerre*, "Recherches sociographiques", vol. 10, n° 1, 1969, pp. 23-35.
- , "La Littérature québécoise de 1960-1990", in Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine. 1960-1996*, Montréal, Guérin, 1997, pp. 1-33.
- (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. I, Montréal, Fides, 1978.
- (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. II, Montréal, Fides, 1980.
- (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. III, Montréal, Fides, 1982.
- (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. I, Québec, Presses de l'Université Laval, 1991.
- e Saint-Jacques, Denis (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. III, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996.
- Lequin, Lucie e Mavrikakis, Catherine (dir.), *La francophonie sans frontières. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Lesage, Marie-Christine, *La dramaturgie québécoise contemporaine: petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation*, "Pausa", n° 32, 2010, pp. 1-11.
- Martel, François, *Les Enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu: transcription et commentaires*, tesi di Dottorato, non pubblicata, Université de Sherbrooke, 2015.
- Moisan, Clément, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Québec, Nota bene, 2008.
- Paterson, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993.
- , *Le Postmodernisme québécois. Tendances actuelles*, "Études littéraires", vol. 27, n° 1, 1994, pp. 77-88.
- Pont-Humbert, Catherine, *Littérature du Québec*, Paris, Nathan, 1998.
- Quirion, Jean, Chiasson, Guy e Charron, Marc, *Des canadiens français aux québécois: se nommer à l'épreuve du territoire?*, "Recherches sociographiques", vol. 58, n° 1, 2017, pp. 143-157.
- Rioux, Marcel, *La Question du Québec*, Montréal, Parti Pris, [1969] 1976.
- Saint-Martin, Lori, *Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec*, "Voix et images", vol. 18, n° 1 (52), 1992, pp. 78-88.

Turgeon, Alexandre, *Robert La Palme et les origines caricaturales de la Grande Noirceur duplessiste: conception et diffusion d'un mythe au Québec, des années 1940 à nos jours*, tesi di Dottorato, non pubblicata, Université de Laval, 2015.

## Storia e letteratura del Senegal e dell'Africa subsahariana

Anonimo, *La collectivité léboue et le grand Serigne de Dakar*, "Sénégal d'aujourd'hui", n° 19, 1971, pp. 20-22.

Andrade, Susan Zulema, *African Fictions and Feminism: Making History and Remaking Traditions*, tesi di Dottorato, non pubblicata, University of Michigan, 1992.

Bancel, Nicolas, Blanchard, Pascal, Boëtsch, Gilles, Deroo, Éric e Lemaire, Sandrine (dir.), *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004.

Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick e Confiant, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989. (Ed. it. *Elogio della creolità*, Daniela Marin (dir.), tr. it. Eleonora Salvadori, Como, Ibis, 1999.)

Blanchard, Pascal, *Regard sur l'affiche: des zoos humains aux expositions coloniales*, "Corps", n° 4, 2008, pp. 111-128.

Blair, Dorothy, *Senegalese Literature: A critical History*, Boston, Twayne, 1984.

Boëtsch, Gilles e Savarese, Eric, *Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion*, "Cahiers d'études africaines", vol. 39, n° 153, pp. 123-144.

Boivin, Aurélien, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer ou une dénonciation du racisme à travers la baise*, "Québec français", n° 131, 2003, pp. 94-97.

Borgomano, Madeleine, *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par les femmes en Afrique francophone*, Abidjan, CÉDA, 1989.

Brahimi, Denise e Trevarthen, Anne, *Les femmes dans la littérature africaine: portraits*, Paris/Abidjan, Karthala/CÉDA, 1998.

Chemain, Arlette, "L'Émergence d'une littérature féminine de langue française en Afrique subsaharienne", in Peter Hawkins e Annette Lavers (dir.), *Protée noir. Essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1992, pp. 143-158.

Chevrier, Jacques, *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*, Paris, Armand Colin, 1984.

--, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999.

Colin, Roland, *Les contes noirs de l'Ouest africain. Témoins majeurs d'un humanisme*, Paris, Présence Africaine, [1957] 2005.

Condé, Maryse, *La parole des femmes. Essai sur des romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1979.

Crowder, Michael, *Senegal. A Study of French Assimilation Policy*, London, Methuen, 1967.

D'Almeida, Irène Assiba, *Femme? Féminisme? Misovire? Les romancières africaines face au féminisme*, "Notre librairie", n° 117, 1994, pp. 48-51.

-- e Hamou, Sion, *L'Écriture féminine en Afrique noire francophone. Le temps du miroir*, "Études littéraires", vol. 24, n° 2, 1991, pp. 41-50.

Davis, Angela, *Donne, razza e classe*, tr. it. Marie Moïse e Alberto Prunetti, Roma, Alegre, 2018.

- Diaw, Alioune, *De la célébration à la profanation: le corps féminin dans la littérature africaine francophone*, "Afrique et développement", vol. 43, n° 1, 2018, p. 21-42.
- Diawara, Fodé, *Le Manifeste de l'homme primitif*, Paris, Grasset, 1972.
- Diop, Boubacar Boris, Odile Tobner e François-Xavier Verschave, *Nérophobie*, Paris, Les Arènes, 2005.
- Dorsinville, Roger, *Vies d'Afrique: une collection vérité*, "Notre librairie", n° 81, 1985, pp. 147-150.
- Burghardt Du Bois, William Edward, *The Philadelphia Negro*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, [1899] 1996.
- Elefante, Chiara, "Pagne e boubou in alcune traduzioni italiane di romanzi contemporanei dell'Africa sub-saharienne tra testo e peritesto", in Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini e Francesca Paraboschi (dir.), "La grâce de montrer son âme dans le vêtement". *Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in Onore di Liana Nissim*, t. III, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 207-218.
- Farrar, Tarikhu, *The Queenmother, Matriarchy, and the Question of Female Political Authority in Precolonial West African Monarchy*, "Journal of Black Studies", vol. 27, n° 5, 1997, pp. 579-597.
- Gérard, Albert S. (dir.), *European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*, vol. 1, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986.
- Gora Tall, Pape, *Africanità. Introspezione della cultura africana*, Pineto, Cose d'Africa, 2016.
- Hammouti, Abdellah, *Coups de pilon de David Diop ou la poésie militante*, "Éthiopiennes", n° 76, 2006, n. p., online, url: [http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id\\_article=1492](http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1492).
- Hardy, Georges, *Une conquête morale, l'enseignement en AOF*, Paris, Colin, 1917.
- Kadiobra-Kassi, Bernadette, *De la littérature au féminin à la Littérature : sujets du discours et écriture dans le roman francophone au féminin (Québec/Afrique subsaharienne)*, tesi di Dottorato, non pubblicata, Université de Laval, 2003.
- Lafi Dramé, Man, *Parlons mandinka*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Langui, Konan Roger, *La femme senghorienne entre symbolisme et représentation de l'idéal nègre*, "Éthiopiennes", n° 19, 2013, pp. 27-41.
- Laroche, Maximilien, *La double scène de la représentation, oraliture et littérature dans la Caraïbe*, Québec, GRELCA, 1991.
- Lee, Sonia, *Les romancières du continent noir: anthologie*, Paris, Hatier, 1994.
- Léger, Jean-Marc, *Le temps dissipé*, Montréal, HMH, 1999.
- Michel, Jacqueline, *Léopold Sédar Senghor: le corps de la femme noire ou la géographie magique d'une terre*, "Les Lettres Romanes", vol. 56, n° 3-4, 2002, pp. 259-267.
- Miller, Christopher L., *Theories of Africans: Francophone Literature and Anthropology in Africa*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.
- Mouralis, Bernard, *Littérature et développement*, Paris, Silex, 1984.
- Ndao, Cheik Aliou, *Abdou Anta Kâ et le théâtre africain*, "Présence africaine", n° 159, 1999, pp. 204-206.

- Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Nissim, Liana, Modenesi, Marco e Riva, Silvia, *L'incanto del fiume, il tormento della savana. Storia della letteratura del Mali*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Pala, Achola O. e Ly, Madina, *La femme africaine dans la société précoloniale*, Paris, Unesco, 1979.
- Piaggio, Chiara e Scego, Igiaba (dir.), *Africana. Raccontare il Continente al di là degli stereotipi*, Milano, Feltrinelli, 2021.
- Sharpley-Whiting, Tracy Denean, *Négritude Women*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Signaté, Ibrahima, *Littérature sénégalaise: bilan succinct et perspectives*, "Éthiopiennes", n° 35, 1983, n. p., online, url: <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article934>.
- Spencer Trimmingham, John, *The Sufi Orders in Islam*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- Sperti, Valeria, *La letteratura africana in francese. Dalla Négritude ai giorni nostri*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2013.
- Spleth, Janice, *The Arabic Constituents of Africanité: Senghor and the Queen of Sheba*, "Research in African Literatures", vol. 33, n° 4, pp. 60-75.
- Thiam, Awa, *La Parole aux négresses*, Paris, Denoël/Gonthier, 1978.

### **Prospettive critiche sul corpo e teorie dell'*embodiment***

- Bawin-Legros, Bernadette e Casman, Marie-Thérèse, *Vieillir au féminin: quiétude ou inquiétude?*, "Cahiers du Genre", n° 31, 2001, pp. 149-165.
- Ben Jelloun, Tahar, *Sortir du ventre de la mère*, "Recherches et Travaux", n° 30, 1986, pp. 5-7.
- Boëtsch, Gilles e Savarese, Eric, *Le corps de l'Africaine. Érotisation et inversion*, "Cahiers d'études africaines", vol. 39, n° 153, pp. 123-144.
- Chawaf, Chantal, *La chair linguistique*, "Les Nouvelles littéraires", n° 2534, 1976, p. 18.
- Côté, Michèle, *Devenir-vieille: l'étude du processus du vieillissement de quelques femmes québécoises*, "Sciences Sociale et santé", vol. 14, n° 3, 1996, pp. 47-65.
- Csordas, Thomas J., *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*, "Ethos", vol. 18, n° 1, 1990, pp. 5-47.
- Diaw, Alioune, *De la célébration à la profanation: le corps féminin dans la littérature africaine francophone*, "Afrique et développement", vol. 43, n° 1, 2018, p. 21-42.
- Etoke, Nathalie, *Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone: taxonomie, enjeux et défis*, "CODESRIA Bulletin", n° 3-4, 2006, pp. 43-47.
- Ferrer, Jorge N., *Mononormativity, Polypride, and the "Mono-Poly Wars"*, "Sexuality & Culture", vol. 22, 2018, pp. 817-836.
- Fianco, Fabiana, *La chair linguistique des femmes. Quand le texte se fait corps et sexe*, "Il Tolomeo", n° 21, 2019, pp. 177-206.
- Fusaschi, Michela, *Corpo non si nasce, si diventa: antropologiche di genere nella globalizzazione*, Roma, CISU, [2013] 2018.

- , *Quando il corpo è delle altre*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2011.
- Irigaray, Luce, *Le corps-à-corps avec la mère*, Montréal, Pleine Lune, 1981.
- Langui, Konan Roger, *La femme senghorienne entre symbolisme et représentation de l'idéal nègre*, "Éthiopiennes", n° 19, 2013, pp. 27-41.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964. (Ed. it. *Il visibile e l'invisibile*, Mauro Carbone (dir.), tr. it. Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 2003.)
- Mothoagae, Itumeleng Daniel, *Reclaiming our Black Bodies: Reflections on a Portrait of Sarah (Saartjie) Baartman and the Destruction of Black Bodies by the State*, "Acta Theologica", vol. 36, n° 24, 2016, pp. 62-83.
- Lauretis, Teresa de, *Difference Embodied: Reflections on Black Skin, White Masks*, "Parallax", vol. 8, n°2, 2002, pp. 54-68.
- Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961. (Ed. it. *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, tr. it. Adriano Dell'Asta, Milano, Jaca Book, 1980.)
- Michel, Jacqueline, *Léopold Sédar Senghor: le corps de la femme noire ou la géographie magique d'une terre*, "Les Lettres Romanes", vol. 56, n° 3-4, 2002, pp. 259-267.
- Nancy, Jean-Luc, *L'«il y a» du rapport sexuel*, Paris, Galilée, 2001.
- , *Il y a du rapport sexuel – et après*, "Littérature", n° 142, 2006, pp. 30-40.
- Nissim, Liana, *Vieillir selon Flaubert*, Milano, Ledizioni, 2012.
- Nochlin, Linda, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, London, Thames & Hudson, [1994] 2001.
- Noël, Bernard, *Journal du regard*, Paris, P.O.L., 1988.
- Olivier, Sandra, *Calixthe Beyala: l'é-CRI-ture du corps féminin*, "Africultures", n° 19, giugno 1999, n. p., online, url: <http://africultures.com/calixthe-beyala-le-cri-ture-du-corps-feminin-881/>.
- Ouellette-Michalska, Madeleine, "L'espace comme lieu d'altérité", in *L'écrivain et l'espace*, Montréal, L'Hexagone, 1985, pp. 47-56.
- , *L'échappée des discours de l'œil*, Montréal, L'Hexagone, 1990.
- Scheper-Hughes, Nancy e Lock, Margaret M., *The Mindful Body: A Prolegomenon to Future Work in Medical Anthropology*, "Medical Anthropology Quarterly", vol. 1, n° 1, 1987, pp. 6-41.
- Scotto, Fabio, *Le corps écrivain. Saggi sulla poesia francese contemporanea da Valéry a oggi*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2019.
- Spleth, Janice, *The Arabic Constituents of Africanité: Senghor and the Queen of Sheba*, "Research in African Literatures", vol. 33, n° 4, pp. 60-75.
- St-Germain, Philippe, *Kaléidoscorps. Sur quelques métamorphoses corporelles dans la littérature québécoise*, Longueuil, L'Instant même, 2019.
- Violi, Alessandra, *Il corpo nell'immaginario letterario*, Milano, Mimesis, 2013.

## **Autobiografia e autofiction**

- Allamand, Carole, *Le "Pacte" de Philippe Lejeune ou l'autobiographie en théorie: édition critique et commentaire*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- Boileau, Nicolas, "Un genre à part: l'autobiographie et la gynocritique", in Claude Le Fustec e Sophie Marret (dir.), *La fabrique du genre: (dé)constructions du féminin et du masculin dans les arts et la littérature anglophone*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 289-304.
- Bosco, Gabriella, [Recensione a Françoise Simonet-Tenant (dir.), *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*], "Studi francesi", n° 184, 2018, pp. 186-187.
- Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.
- Ernaux, Annie, "Vers un je transpersonnel", in Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme e Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes/Université de Paris X, 1993, pp. 219-221.
- Falco, Alessandra, *Sull'autofiction – Intervista a Isabelle Grell*, "Groupe de recherche sur l'extrême contemporain (GREC)", 15 gennaio 2014, n. p., online, url: <http://www.grecart.it/it/stampa/item/126-sull-autofiction-intervista-a-isabelle-grell/126-sull-autofiction-intervista-a-isabelle-grell>.
- Gagnon, Madeleine, *Autobiographie I. Fictions*, Montréal, VLB, [1977] 1982.
- Gasparini, Philippe, "De quoi l'autofiction est-elle le nom?", intervento pronunciato all'Università de Lausanne il 9 ottobre 2009, n. p., online, url: <https://docs.google.com/file/d/0Bx7yjhc6TEMwblNNMkt5cUVnRmM/edit>.
- Genon, Arnaud, *L'autofiction comme stratégie*, "Autofiction.org", 4 gennaio 2015, n. p., online, url: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2015/01/04/Lautofiction-comme-strategie>.
- Gusdorf, Georges, *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Parigi, Odile Jacob, 1990.
- , *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- Hogarth, Chris e Edwards, Natalie, *This "Self" Which Is Not One: Women's Life Writing in French*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2010.
- Jacomard, Hélène, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine: Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz, 1993.
- Jordan, Shirley, *Autofiction in the Feminine*, "French Studies", vol. 67, n° 1, pp. 76-84.
- Lecarme-Tabone, Éliane, *L'autobiographie des femmes*, "Fabula-LhT", n° 7, 2010, n. p., online, url: <https://www.fabula.org/lht/7/lecarne-tabone.html>.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. (Ed. it. *Il patto autobiografico*, tr. it. Franca Santini, Bologna, Il Mulino, 1986.)
- , *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- , "L'autobiographie existe-t-elle?", in AA.VV., *Biographie et autobiographie au XX<sup>e</sup> siècle*, atti del 20° convegno dell'AGES (Montpellier, 16-17 maggio 1987), Cahiers de l'Institut d'études germaniques, Université Paul Valéry Montpellier III, pp. 81-94.
- Paque, Jeannine, *Le geste autobiographique dans la littérature féminine: une esthétique*, "Textyles", n° 9, 1992, pp. 211-220.

Rathé, Alain, [Recensione a Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*], “Québec français”, n° 138, 2005, pp. 43-45.

Robin, Régine, “L’Autofiction: le sujet toujours en défaut”, in Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme e Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes/Université de Paris X, 1993, pp. 73-86.

Smith, Sidonie e Watson, Julia, *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Madison, The University Winsconsin Press, 1998.

Wilner, Joshua, “Autobiography and Addiction: The Case of De Quincey”, *Genre*, vol. 14, n° 4, 1981, pp. 493-503.

### **Migrazione, erranza, diaspora, postcolonial e decolonial studies**

Adkins, Amey Victoria, *Black/Feminist Futures: Reading Beauvoir in Black Skin, White Masks*, “South Atlantic Quarterly”, vol. 112, n° 4, 2013, pp. 697-723.

Beneduce, Roberto, *Etnopsichiatria. Sofferenza mentale e alterità fra Storia, dominio e cultura*, Roma, Carocci, 2007.

Bhabha, Homi K., *I luoghi della cultura*, tr. it. Antonio Perri, Roma, Meltemi, 2001.

Chassaing, Irène, *Dysnostie. Le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2019.

Csillaghy, Andrea, *Esule e migrante: dubbi antichi per donne moderne*, “Oltreoceano: rivista sulle migrazioni”, n° 2, 2008, pp. 27-30.

De Chiara, Marina, “Decolonizzare lo sguardo. Bravi selvaggi, chicane irriverenti, note afro-napoletane”, in Eadem (dir.), *Sud Immaginari. Colonialità del potere, chicane ribelli, interferenze blues*, Mantova, Universitas Studiorum, 2019, pp. 1-5.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, [1952] 2015. (Ed. it. *Pelle nera, maschere bianche*, tr. it. Silvia Chiletti, Pisa, ETS, 2015.)

--, *L’An V de la révolution algérienne*, Paris, Maspero, 1959.

--, *Les damnés de la Terre*, Paris, Maspero, 1961.

Hall, Stuart, “The After-life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why *Black Skin, White Masks*?”, in Alan Read (dir.), *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation*, Seattle, Bay Press, 1996, pp. 12-37.

hooks, bell, “Feminism as a persistent critique of history: What’s love got to do with it?”, in Alan Read (dir.), *The Fact of Blackness. Frantz Fanon and Visual Representation*, Seattle, Bay Press, 1996, pp. 76-85.

Maalouf, Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset/Fasquelle, 1998. (Ed. it. *Identità assassine. La violenza e il bisogno di appartenenza*, tr. it. Fabrizio Ascari, Milano, La nave di Teseo, 2021.)

Moïse, Marie, “Process of Subjectivation through the Lens of Coloniality of Gender”, in Marian Blanco e Clara Sainz de Barabda (dir.), *Investigación joven con perspectiva de género II*, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género, 2017, pp. 393-408.

Lugones, Maria, *The Coloniality of Gender*, “Worlds & Knowledges Otherwise”, n° 2, 2008, pp. 1-17.



Ravera, Elena, [Recensione a Irène Chassaing, *Dynostie. Le récit du retour au pays natal dans la littérature canadienne francophone contemporaine*], "Ponti/Ponts", n° 20, 2020, pp. 270-271.

Remotti, Francesco, *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*, Bari, Laterza, 2013.

Renault, Matthieu, *Le genre de la race: Fanon, lecteur de Beauvoir*, "Actuel Marx", n° 55, 2014, pp. 36-48.

Schultz, Emily A. e Lavenda, Robert H., *Antropologia culturale*, tr. it. Alessandra Olivieri, rev. Vincenzo Padiglione, Bologna, Zanichelli, [1999] 2006.

Surace, Mara, "Le linee del colore", in Marco Aime, Bruno Barba, Elena Garbarino e Mara Surace, *Antropologi tra le righe. Quattro saggi sull'incontro in letteratura*, Genova, Genova University Press, 2020, pp. 59-99.

## Approcci psicoanalitici

Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London, Routledge, 1996.

Freud, Anne, *L'Io e i meccanismi di difesa*, tr. it. Laura Zeller Tolentino, Firenze, Martinelli, 1968.

Freud, Sigmund, "Progetto di una psicologia", in *Idem, Opere*, Cesare L. Musatti (dir.), vol. 2, Torino, Bollati-Boringhieri, 1968, pp. 193-284.

--, "Lutto e melanconia", in *Idem, Opere*, Cesare L. Musatti (dir.), vol. VIII, Torino, Bollati-Boringhieri, 1976, pp. 102-118.

Galimberti, Umberto, *La terra senza il male: Jung, dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 1984.

Lacan, Jacques, *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je: telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, "Revue française de psychanalyse", ottobre 1949, pp. 449-455.

--, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, 1986. (Ed. it. *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Jacques-Alain Miller e Antonio Di Ciaccia (dir.), tr. it. Maria Delia Contri, Roberto Cavasola e Antonio Di Ciaccia, Einaudi, Torino, 1994.)

--, *Le Séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, 1994. (Ed. it. *Il seminario. Libro IV. La relazione d'oggetto (1956-1957)*, Jacques-Alain Miller e Antonio Di Ciaccia (dir.), tr. it. Roberto Cavasola, Céline Menghi e Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2007.)

--, "Préface à l'Éveil du printemps", in *Idem, Autres écrits*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, 2001, pp. 561-564. (Ed. it. "Prefazione a *Risveglio di primavera*", in *Idem, Altri scritti*, Antonio di Ciaccia (dir.), Torino, Einaudi, 2013, pp. 553-555.)

--, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, Jacques-Alain Miller (dir.), Paris, Seuil, 2004. (Ed. it. *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Jacques-Alain Miller e Antonio Di Ciaccia (dir.), tr. it. Adele Succetti e Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2007.)

Recalcati, Massimo, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*, vol. I, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

--, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Milano, Feltrinelli, [2015] 2016.

--, *Mantieni il bacio. Lezioni brevi sull'amore*, Milano, Feltrinelli, 2019.

Winnicott, Donald W., *The Child, the Family, and the Outside World*, London, Penguin, 1973.

## Altri studi critici

Abraham, Bénédicte, *Les Fragments d'un discours amoureux de Roland Barthes*, "Séminaire sur le structuralisme français", giugno 2009, Dresda, Germania, n. p., online, url: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00447801/document>.

Aouillé, Sophie, [Recensione a Roland Barthes, *Journal de deuil*], "Essaim", vol. 23, n° 2, 2009, pp. 173-174.

Barthes, Roland, *La préparation du roman. Cours au Collège de France 1978-79 et 1979-80*, Paris, Seuil, 2015. (Ed. it. *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, voll. I e II, Emiliana Galiani e Julia Ponzio (dir.), Milano, Mimesis, 2010.)

Bauman, Zygmunt, *La società dell'incertezza*, tr. it. Roberto Marchisio e Savina L. Neirotti, Bologna, Il Mulino, 1999.

Bourdieu, Pierre, "Le champ littéraire", in AA.VV., *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, pp. 3-46.

Calvino, Italo, "Tradurre è il vero modo di leggere un testo" in *Idem, Saggi (1945-1985)*, Mario Barenghi (dir.), vol. II, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1825-1831.

--, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, [1970] 2012.

Cometa, Michele, "Topografie dell'ékphrasis: romanzo e descrizione", in Laura Anna Macor e Federico Vercellone (dir.), *Teoria del romanzo*, Milano, Mimesis, 2009, pp. 61-77.

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980. (Ed. it. *Mille piani*, tr. it. Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi, 1980.)

Derrida, Jacques, *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas (dir.), Paris, La Différence, 2013. (Ed. it. *Pensare al non vedere: Scritti sulle arti del visibile (1979-2004)*, Alfonso Cariolato (dir.), Milano, Jaka Book, 2016.)

Ferluga Petronio, Fedora, *Il mondo cosmico di Nikola Šop: vita ed opere di un poeta metafisico*, Udine, Forum, 2000.

--, *Nikola Šop, poeta del cosmo*, Udine, Forum, 2007.

Finkielkraut, Alain, «*Tout d'un coup, il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne*», "Rue Descartes", vol. 34, n° 4, 2001, pp. 87-92.

Fukuda, Daisuke, *L'enfant qui jouait le jeu de la Mère. Le cas de Roland Barthes*, "Savoirs et clinique", n° 11, 2009, pp. 44-51.

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. (Ed. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.)

Grignani, Maria Antonietta, *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007.

Guibal, Francis, *L'étrange aventure de la paternité selon Emmanuel Levinas*, "Revue d'histoire et de philosophie religieuses", n° 2, 2007, pp. 177-188.

Guillén, Claudio, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, Il Mulino, 1998.

Hollander, John, *The Poetics of Ekphrasis*, "Word & Image", vol. 4, n° 1, 1988, pp. 209-219.

Mondino, Marco, *Bar Barthes. Roland Barthes: Variazioni sulla scrittura*, "FN", 8 maggio 2014, n. p., online, url: <http://federiconovaro.eu/roland-barthes-variazioni-sulla-scrittura/>.

Moretti, Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, [1986] 1999.

Kapeliouk, Amnon, *Sabra et Chatila: Enquête sur un massacre*, Paris, Seuil, 1982. (Ed. it. *Sabra e Chatila. Inchiesta su un massacro*, tr. it. Giancarlo Paciello, Roma, Corrispondenza Internazionale, 1983.)

Marinovich, Greg e Silva, João, *The Bang-Bang Club*, New York, Basic Books, 2000.

Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

Modonesi, Carlo e Tamino, Gianni (dir.), *Fast science: la mercificazione della conoscenza scientifica e della comunicazione*, Milano, Jaca Book, 2008.

Nancy, Jean-Luc, Ekphrasis, "Études françaises", vol. 51, n° 2, 2015, pp. 25-35.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990. (Ed. it. *Sé come un altro*, Daniela Iannotta (dir.), Milano, Jaca Book, 1993.)

Ryngaert, Jean-Pierre e Sermon, Julie, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

Sartori, Giovanni, *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Bari, Laterza, 1997.

Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943. (Ed. it. *L'Essere e il Nulla. Saggio di ontologia fenomenologica*, tr. it. Giuseppe Del Bo, Milano, Mondadori, 1958.)

Scotto, Fabio, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Roma, Donzelli, 2012.

Watteyne, Nathalie (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota Bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006.

## Contributi audio e video

Barrot, Olivier, "Ken Bugul: *La pièce d'or*", *Un livre, un jour*, programma televisivo trasmesso sul canale "France 3" (21 marzo 2006), 2'57", online, url: <https://www.ina.fr/video/3052749001>.

Bergman, Ingmar, *Det sjunde inseglet [Il settimo sigillo]*, Svezia, Svensk Filmindustri, 1957, 96'.

Leblanc, Monique, *Plus haut que les flammes*, Canada, Office National du Film Canada, 2019, 1h44'.

Pasolini, Pier Paolo, *Comizi d'amore*, Italia, Arco film, 1965, 89'.

Voser, Silvia, *Ken Bugul – Personne n'en veut*, Senegal, Waka Films SA, 2014, 62'.

## Sitografia

Association des Écrivains de Langue Française, url: <http://adelf.info/>.

Association Sénégalaise des Éditeurs, url: <http://www.as-editeurs.org/propos>.

Editorial Baile del Sol, url: <https://bailedelsol.org/>.

Carol Hanisch, url: <http://carolhanisch.org/>

Doppiozero, url: <https://www.doppiozero.com/>.

Eco di Bergamo, url: <https://www.ecodibergamo.it/>.

Gouvernement République du Sénégal, url: <https://sec.gouv.sn/>.

Éditions L'Harmattan, url: <https://www.editions-harmattan.fr/index.asp>.

Éditions Le Noroît, url: <https://lenoroit.com/>.

Emma. Politique, trucs pour réfléchir et intermèdes ludiques, url: <https://emmaclit.com/>.

Encyclopedia Britannica, url: <https://www.britannica.com/>.

Encyclopédie canadienne, url: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr>.

Lire les femmes écrivains et les littératures africaines, url :  
<https://aflit.arts.uwa.edu.au/FEMECHome.html>.

Office national du film du Canada, url: <https://www.onf.ca/>.

Vocabolario Treccani, url: <https://www.treccani.it/vocabolario/>.

**APPENDICE. PER UNA  
SCRITTURA DEL CORPO  
SPEZZATO: INTERVISTA DOPPIA A  
LOUISE DUPRÉ E A KEN BUGUL**

## Premessa

Mi pregio di concludere il mio lavoro con il diretto e prezioso contributo delle due autrici protagoniste di queste pagine. Dopo quattro ampie sezioni in cui ho presentato e analizzato le loro opere e la loro predilezione per il *leitmotiv* della corporeità – spezzata – femminile, Louise Dupré e Ken Bugul trovano ora lo spazio per confrontarsi e dialogare in merito alle loro rispettive produzioni letterarie in questa “intervista doppia”<sup>1278</sup>.

La relazione inscindibile tra corpo e scrittura, il rapporto controverso tra madre e figlia, la ricorrenza di uno sguardo autobiografico e di un linguaggio esplicito e sensuale sono solo alcuni dei punti d’incontro tra le due scrittrici, che, seppur geograficamente distanti, ci offrono, qui di seguito, due testimonianze autentiche e sorprendentemente coese di cosa significhi, oggi, appartenere al variegato e ricchissimo universo della letteratura contemporanea femminile transnazionale in lingua francese.

\*\*\*

---

<sup>1278</sup> A causa dell’evidente difficoltà di organizzare un incontro di persona con le due autrici, viste le considerevoli distanze geografiche tra Italia, Québec e Senegal e l’emergenza sanitaria globale ancora in corso, ho preferito inviare loro un questionario scritto. Dupré e Bugul hanno quindi potuto rispondere con la calma necessaria, così da consentirmi poi di confrontare, in un secondo momento, i loro rispettivi interventi. Il questionario, naturalmente, è stato redatto in lingua francese e quindi da me tradotto integralmente in italiano. Le traduzioni vengono riportate, per praticità, tra parentesi quadre, in coda alle varie domande e risposte.

**Elena Ravera:** Dans son essai *Le corps écrivain*<sup>1279</sup>, Fabio Scotto conçoit la dimension corporelle et la présence physique de l'écrivain comme l'élément indispensable et propédeutique à tout acte scripturaire. D'ailleurs, selon Barthes «[l]e langage est une peau: je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir»<sup>1280</sup>. Combien de votre corps et de votre expérience sensorielle du monde y a-t-il dans votre écriture? Est-ce que cette correspondance entre corps et écriture représente le résultat d'une étude et d'une introspection profonde ou elle naît, plus simplement, presque spontanément, avec un mouvement instinctif qui, de l'intérieur à l'extérieur, se transforme en parole écrite? Quelle est donc, pour vous, la relation entre corps et écriture?

[Nel suo saggio *Le corps écrivain*, Fabio Scotto concepisce la dimensione corporea e la presenza fisica dello scrittore come l'elemento indispensabile e propedeutico a qualsiasi atto di scrittura. D'altronde, secondo Barthes, «[i]l linguaggio è una pelle: io sfrego il mio linguaggio contro l'altro. È come se avessi delle parole a mo' di dita, o delle dita sulla punta delle mie parole. Il mio linguaggio fremito di desiderio»<sup>1281</sup>. Quanto c'è, del vostro corpo e della vostra esperienza sensoriale, nella vostra scrittura? Questa corrispondenza tra corpo e scrittura rappresenta il risultato di uno studio e di un'introspezione profonda o essa nasce, più semplicemente, quasi spontaneamente, con un movimento istintivo che, dall'interno all'esterno, si trasforma in parola scritta? Qual è dunque, per voi, la relazione tra corpo e scrittura?]

**Louise Dupré:** Au Québec comme en France, la relation entre le corps et l'écriture a été au centre des réflexions des femmes durant les années 1970 et 1980. Cette vision a été même parfois taxée d'*essentialiste*, comme si le fait d'être une femme avait une incidence sur la forme même d'un texte. Pour ma part, je crois que, si on écrit à partir de son corps, il s'agit du corps "socialisé", pris dans les rets de l'histoire personnelle et de l'Histoire avec un grand H. Mais, sans raviver le débat, je tiens à souligner que ces discussions ont permis de prendre conscience de l'importance du corps dans l'acte d'écrire. Chez les femmes tout particulièrement, on a voulu la réconciliation du corps et de l'esprit, du cœur et de la pensée. On a voulu reconnaître la place du pulsionnel dans l'écriture. Dans mon processus créateur, j'accorde une grande place au pulsionnel. Pour moi, l'écriture doit d'abord provenir des sens – la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat ou le goût – pour aller ensuite vers l'émotion, puis vers la pensée. En d'autres termes, mon écriture poétique et romanesque commence dans le ventre, si vous me permettez ce terme cru, et monte jusqu'au cœur, et ensuite jusqu'à la tête. Je ne pratique pas une écriture cérébrale, je veux qu'on entende respirer mes textes, qu'on les entende jouir, se réjouir, avoir peur, avoir mal, espérer. Comme Barthes, j'essaie que les mots deviennent une peau,

---

<sup>1279</sup> Scotto, *Le corps écrivain*, op. cit.

<sup>1280</sup> Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 87.

<sup>1281</sup> Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, op. cit., p. 77.

une chair à vif, un véritable corps qui vibre tel un instrument de musique. Bien sûr, mon écriture a des liens avec la femme que je suis. Je souscris parfaitement à la réflexion de Fabio Scotto, qui est théoricien mais aussi poète: homme ou femme, l'auteur est tributaire de la personne de l'écrivain. Il ne peut pas "trafiquer" son écriture. S'il le fait, le lecteur et la lectrice sentent que le texte n'est pas authentique. Et on n'adhère pas à un texte qui nous paraît "fabriqué". Dans les ateliers d'écriture que j'animais à l'Université du Québec à Montréal, je disais souvent qu'on n'écrit pas ce qu'on veut, mais ce qu'on peut. Façon d'affirmer que l'écrivain doit lâcher prise et se laisser guider par l'écriture qui lui vient.

[In Québec come in Francia, il rapporto tra il corpo e la scrittura è stato al centro delle riflessioni delle donne negli anni Settanta e Ottanta. Questa visione è stata talvolta addirittura tacciata di essere *essenzialista*, come se il fatto di essere una donna avesse un'incidenza sulla forma stessa di un testo. Da parte mia, credo che, se si scrive a partire dal proprio corpo, si tratta del corpo "socializzato", preso nelle reti della storia personale e della Storia con la *S* maiuscola. Ma, senza ravvivare il dibattito, tengo a sottolineare che queste discussioni hanno permesso di prendere coscienza dell'importanza del corpo nell'atto di scrivere. In particolare, nelle donne si è voluta raggiungere la riconciliazione del corpo e della mente, del cuore e del pensiero. Abbiamo voluto riconoscere il ruolo del pulsionale nella scrittura. Nel mio processo creativo, concedo grande spazio alla sfera delle pulsioni. Per me, la scrittura deve prima provenire dai sensi – la vista, l'udito, il tatto, l'olfatto o il gusto – per poi andare verso l'emozione, quindi verso il pensiero. In altre parole, la mia scrittura poetica e romanzesca comincia nel ventre, se mi permette questo termine crudo, e sale fino al cuore, quindi fino alla testa. Non pratico una scrittura cerebrale, voglio che dei miei testi si senta il respiro, che li si senta godere, gioire, avere paura, star male, sperare. Come Barthes, cerco di far sì che le parole diventino pelle, carne viva, un vero corpo che vibra come uno strumento musicale. Certo, la mia scrittura ha a che fare con la donna che sono. Sottoscrivo perfettamente la riflessione di Fabio Scotto, che è un teorico ma anche un poeta: uomo o donna, l'autore dipende dalla persona che è lo scrittore. Non può "manomettere" la sua scrittura. Se lo fa, il lettore e la lettrice sentono che il testo non è autentico. E non ci si immedesima in un testo che ci sembra "fabbricato". Nei laboratori di scrittura che animavo all'Université du Québec à Montréal, dicevo spesso che non si scrive ciò che si vuole, ma ciò che si può. È un modo per affermare che lo scrittore deve lasciarsi andare e lasciarsi guidare dalla scrittura che gli viene da dentro.]

**Ken Bugul:** Mon écriture est en général une écriture instinctive. Je ne procède pas d'une réflexion ou d'une démarche. J'écoute mon corps d'abord. Peut-être que je pourrais le retravailler. Ce n'est pas l'inspiration qui me fait écrire, c'est l'écriture qui m'inspire. Le corps est un élément de base dans mon travail. La première conscience que j'ai eue toute petite, c'était le corps. Le mien ainsi que celui des autres. C'est par le corps que je me suis identifiée en tant qu'individu, que j'ai été identifiée en tant que fille et plus tard en tant que femme, que j'identifie les autres. Privée de langage, le corps m'a servi de langage. Privée de communication, le corps m'a servi de relais. Au fur et à mesure, le corps représente un langage, un moyen d'expression, un moyen de communication et un moyen de perception. La société dans laquelle je suis née ne donnait pas la parole au sexe féminin et



il lui était recommandé même si elle avait l'autorisation, de ne pas en abuser, de ne dire que ce qui est communément accepté, toléré, autorisé. Dans mon éducation de base, je me rappelle d'une grande sœur qui parlait peu avec moi avec des mots. Elle ne parlait qu'avec une attitude, qu'avec un regard, qu'avec une expression corporelle. Et, plus tard, cela a influencé mon écriture.

[La mia scrittura è, in generale, una scrittura istintiva. Non parto da una riflessione o da un'attitudine particolare. Come prima cosa, ascolto il mio corpo. Forse potrei lavorarci ancora su. Non è l'ispirazione che mi fa scrivere, è la scrittura stessa che mi ispira. Il corpo è un elemento fondamentale del mio lavoro. La prima consapevolezza che ho avuto da bambina è stata il corpo. Il mio e quello degli altri. È attraverso il corpo che mi sono identificata come individuo, che sono stata identificata come ragazza e più successivamente come donna, che identifico gli altri. Privata del linguaggio, il corpo mi è servito da linguaggio. Privata della comunicazione, il corpo mi è servito da rifugio. Man mano, il corpo può rappresentare un linguaggio, un mezzo di espressione, un mezzo di comunicazione e un mezzo di percezione. La società in cui sono nata non dava la parola al sesso femminile e le veniva raccomandato, anche se ne avesse avuto l'autorizzazione, di non abusarne, di dire solo ciò che è comunemente accettato, tollerato, autorizzato. Durante il periodo della scuola elementare, mi ricordo di una sorella maggiore che parlava poco con me con le parole. Parlava solo con un atteggiamento, solo con uno sguardo, solo con un'espressione corporea. E, più tardi, questo ha influenzato la mia scrittura.]

**E. R.:** Dans les six ouvrages que j'ai choisis comme *corpus* littéraire de ma thèse, on remarque une forte composante autobiographique, où la problématique du corps demeure toujours centrale: qu'il s'agisse d'expériences douloureuses, d'une réflexion sur le rapport entre mère et fille ou de références liées à la sphère sexuelle, la sincérité de la narration correspond très souvent à une représentation corporelle réelle et concrète. Quel est, donc, le rapport entre corps et autobiographie dans votre écriture?

[Nelle sei opere che ho scelto come *corpus* letterario della mia tesi, si può notare una forte componente autobiografica, in cui la problematica del corpo rimane sempre centrale: che si tratti di esperienze dolorose, di una riflessione sul rapporto tra madre e figlia o di riferimenti legati alla sfera sessuale, la sincerità della narrazione corrisponde molto spesso ad una rappresentazione corporea reale e concreta. Qual è, dunque, il rapporto tra corpo e autobiografia nella vostra scrittura?]

**L. D.:** En fait, je crois que les référents autobiographiques font partie intégrante de toute écriture. Non pas comme désir de correspondre parfaitement au vécu, mais comme terreau, base de l'expérience du sujet écrivain. Je ne nie pas que mon écriture soit autobiographique: d'ailleurs, les théoriciens de la poésie affirment que le *je* lyrique s'appuie sur un *je* autobiographique. Et mon écriture en témoigne: elle rend compte de ma vie de femme, de mes souvenirs – réels ou inventés –, de ma perception des autres, de ma relation avec ma mère, de mon rapport à ma fille, de mes amours passés et présentes, de mes douleurs et de mes joies, de mes voyages, des livres que j'ai lus, des

spectacles auxquels j'assiste, et même de mes rêves, car mes rêves m'appartiennent, ils font partie de ma réalité. L'écrivain se nourrit de ce qu'il voit, entend, sent, touche et, à son tour, il essaie de faire voir, entendre, sentir et toucher à ses lecteurs et lectrices ce qu'il perçoit de son entourage. L'écriture doit plonger ses racines dans le monde sensible. Ceci dit, je ferais une différence entre *La peau familière* et *Tout comme elle*, qui tiennent davantage de l'écriture poétique, et *L'album multicolore*, qui se veut un récit autobiographique, au sens strict du terme. Dans les deux premiers livres, les éléments autobiographiques sont revisités par l'imagination, la fiction: mon rapport au corps y est davantage fantasmé que dans *L'album multicolore*, où j'ai voulu rester fidèle aux événements, aux émotions, aux sentiments que j'avais vécus en faisant le deuil de ma mère. Et pourtant, j'ai cherché à atteindre à la sincérité dans les trois livres. Car c'est le travail de l'écriture qui produit une impression de sincérité: il faut que le lecteur et la lectrice aient la sensation qu'une personne en chair et en os leur adresse la parole. À chaque fois, il faut qu'ils sentent qu'il y a «des mots au bout de mes doigts»<sup>1282</sup>, selon la belle expression de Roland Barthes.

[In realtà, credo che i riferimenti autobiografici siano parte integrante di ogni scrittura. Non come desiderio di corrispondere perfettamente al vissuto, ma come terreno, base dell'esperienza del soggetto che scrive. Non nego che la mia scrittura sia autobiografica: del resto, i teorici della poesia affermano che l'*io* lirico si basa su un *io* autobiografico. E la mia scrittura lo testimonia: rende conto della mia vita di donna, dei miei ricordi – reali o inventati –, della mia percezione degli altri, della mia relazione con mia madre, del mio rapporto con mia figlia, dei miei amori passati e presenti, dei miei dolori e delle mie gioie, dei miei viaggi, dei libri che ho letto, degli spettacoli ai quali ho assistito, e anche dei miei sogni, perché i miei sogni mi appartengono, fanno parte della mia realtà. Lo scrittore si nutre di ciò che vede, ascolta, sente, tocca e, a sua volta, cerca di far vedere, ascoltare, sentire e toccare ai suoi lettori ciò che percepisce del suo ambiente. La scrittura deve affondare le sue radici nel mondo sensibile. Detto questo, segnalerei una differenza tra *La peau familière* e *Tout comme elle*, che hanno più a che fare con la scrittura poetica, e *L'album multicolore*, che vuole essere un racconto autobiografico, nel senso stretto del termine. Nei primi due libri, gli elementi autobiografici sono rivisitati dall'immaginazione, dalla finzione: il mio rapporto con il corpo è più fantasioso rispetto a *L'album multicolore*, dove ho voluto rimanere fedele agli eventi, alle emozioni, ai sentimenti che ho provato quando ho dovuto elaborare il lutto di mia madre. Eppure, ho ricercato la sincerità in tutti e tre i libri. Perché è il lavoro stesso della scrittura che produce un'impressione di sincerità: bisogna che il lettore e la lettrice abbiano la sensazione che una persona in carne ed ossa stia rivolgendolo la parola. Ogni volta, devono sentire che ci sono «delle parole a mo' di dita»<sup>1283</sup>, secondo la bella espressione di Roland Barthes.]

**K. B.:** Comme je l'ai dit plus haut, je n'ai que le corps comme identité ou plutôt comme condition, une condition de femme. Je n'ai que le corps pour socialiser, pour exister. C'est pour cela que, dans mes écrits autobiographiques, la place du corps est importante. C'est avec ce corps qui

---

<sup>1282</sup> Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 87.

<sup>1283</sup> Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, op. cit., p. 77.

réduisait mon existence, que je me suis rebellée. C'est ce corps que j'ai désacralisé pour me construire un autre moi-même. C'est avec ce corps que j'ai été blessée, c'est avec ce corps que j'ai subi. C'est avec ce corps que j'ai souffert. C'est ainsi que dans certaines de mes fictions, comme *La folie et la mort*, j'ai "brûlé" le corps du personnage Fatou Ngouye, fait "défigurer" le personnage Mom Dioum avec le tatouage. Dans la troisième partie de mon cycle autobiographique, *Riwan ou le chemin de sable*, les corps sont présents et multiples et j'utilise tous ces corps pour justifier mon écriture. C'est dans le corps qui est enfermé que je déconstruis le personnage. Le corps nu, le corps habillé, le corps désiré, le corps objetisé, le corps justificatif, le corps caution, le corps malmené, mais aussi le corps à travers lequel je peux raconter ma vie. J'ai été conditionnée dans un corps et je l'ai brisé et démembré à travers mon écriture pour dévoiler tout ce qui est enfermé en lui, avec autant de violence sinon plus.

[Come ho detto in precedenza, ho solo il corpo come identità o piuttosto come condizione, una condizione di donna. Ho solo il corpo per socializzare, per esistere. Per questo, nei miei scritti autobiografici, il posto occupato dal corpo è importante. È con questo corpo che limitava la mia esistenza che mi sono ribellata. È questo il corpo che ho desacralizzato per costruirmi un'altra me stessa. È con questo corpo che sono stata ferita, è con questo corpo che ho subito. È con questo corpo che ho sofferto. È per questo che, in alcuni dei miei romanzi, come *La folie et la mort*, ho "bruciato" il corpo del personaggio di Fatou Ngouye, fatto "sfigurare" il personaggio di Mom Dioum con il tatuaggio. Nella terza parte del mio ciclo autobiografico, *Riwan ou le chemin de sable* [tradotto in italiano con il titolo *La ventottesima moglie*. N.d.A.], i corpi sono presenti e molteplici e uso tutti questi corpi per dare una giustificazione alla mia scrittura. È nel corpo rinchiuso in se stesso che decostruisco il personaggio. Il corpo nudo, il corpo vestito, il corpo desiderato, il corpo oggettivizzato, il corpo come prova, il corpo in ostaggio, il corpo maltrattato, ma anche il corpo attraverso il quale posso raccontare la mia vita. Sono stata creata in un corpo e l'ho spezzato e smembrato attraverso la mia scrittura per svelare tutto ciò che è chiuso in lui, con altrettanta violenza se non di più.]

**E. R.:** Dans votre double triptyque, le corps souffrant, brisé par plusieurs expériences douloureuses, se transforme très souvent en corps amoureux, un corps finalement comblé par la rencontre sensuelle: je pense, par exemple, à l'horreur de la guerre évoqué dans la première section de *La peau familière*, qui va laisser la place à un érotisme explicite dans la dernière partie, ou au choc de l'abandon de la mère raconté dans *Le baobab fou*, remplacé par l'union salvifique avec le Serigne dans *Riwan ou le chemin de sable*. Est-ce que l'amour, dans toutes ses formes et ses manifestations, est donc, selon vous, la solution et le remède aux blessures, physiques et émotives, infligées par la cruauté du monde?

[Nel vostro doppio trittico, il corpo sofferente, spezzato da diverse esperienze dolorose, si trasforma molto spesso in corpo innamorato, un corpo finalmente colmato dall'incontro sensuale: penso, per esempio, all'orrore della guerra evocato nella prima sezione de *La peau familière*, che lascerà il posto a un erotismo esplicito nell'ultima parte, o allo shock dell'abbandono della madre narrato ne *Le baobab fou*, rimpiazzato dall'unione salvifica

con il *Serigne in Riwan ou le chemin de sable* [tradotto in italiano con il titolo *La ventottesima moglie*. N.d.A.]. L'amore, in tutte le sue forme e manifestazioni, è dunque, secondo voi, la soluzione e il rimedio alle ferite, fisiche ed emotive, inflitte dalla crudeltà del mondo?]

**L. D.:** Dans mes premiers recueils de poésie et mes premiers romans, dont *La peau familière*, la dimension érotique est très présente effectivement. Et elle est toujours liée à l'amour, contrairement aux textes actuels que publient les jeunes femmes au Québec où, très souvent, l'érotisme ne coïncide pas avec le sentiment amoureux, comme s'il fallait satisfaire les besoins corporels alors qu'on ne croit pas à une relation positive et durable avec l'Autre. C'est l'époque qui le veut. Chez moi, il y a toujours eu une foi dans la relation à l'Autre, et mon écriture témoigne de cette croyance, du désir de faire corps avec l'Autre. Il y a dans l'érotisme de mes livres un côté presque mystique, je ne le cache pas. Il ne s'agit pas d'une solution ou d'un remède aux blessures de l'enfance, aux déceptions de l'âge adulte ou aux horreurs qu'on voit tous les jours dans le monde, mais d'une force qui permet d'échapper à la solitude, de continuer la route, de résister, d'espérer. C'est Éros qui lutte contre Thanatos. Dans le texte théâtral *Tout comme elle* et dans le récit *L'album multicolore*, l'érotisme est beaucoup moins présent, parce que les deux textes portent sur la relation entre mères et filles. Mais je tiens à souligner que, quand Brigitte Haentjens a mis en scène *Tout comme elle*, elle a choisi pour les comédiennes des costumes très féminins, connotant un érotisme à la fois subtil et assumé. Il y a une part d'érotisme dans la relation mère-fille, comme dans toutes les relations. Cet érotisme n'est pas lié à la sexualité, mais plutôt à la sensualité. D'ailleurs, les théoriciennes ont beaucoup insisté sur le fait que l'érotisme féminin a des racines dans tout le corps. C'est ce que mon écriture cherche à rendre: un rapport sensuel au monde, qui permet de regarder la vie positivement, avec audace et confiance, sans se laisser déborder par la douleur. Mais j'aborde aussi de plus en plus dans mes livres l'amour au sens du mot grec *agapè*, qui représente la charité, le don désintéressé, l'empathie, la compassion, cette fois comme mère et grand-mère. Je me soucie du sort du monde pour mes enfants et petits-enfants, que je laisserai à ma mort, mais aussi pour l'humanité. Le mot *amour* s'ouvre progressivement, devient un levier qui me permet d'agir, de lutter contre l'horreur, l'inertie et le désespoir.

[Nelle mie prime raccolte di poesia e nei miei primi romanzi, tra cui *La peau familière*, la dimensione erotica è effettivamente molto presente. Ed è sempre legata all'amore, contrariamente ai testi attuali pubblicati dalle giovani donne in Québec dove, molto spesso, l'érotismo non coincide con il sentimento amoroso, come se si dovessero soddisfare i bisogni corporei quando non si crede a una relazione positiva e duratura con l'Altro. È quanto vuole l'epoca. In me c'è sempre stata una fede nel rapporto con l'Altro, e la mia scrittura testimonia questa convinzione, il desiderio di fare corpo con l'Altro. Nell'érotismo dei miei libri c'è un lato quasi mistico, non lo nascondo. Non si tratta di una soluzione o di un rimedio alle ferite dell'infanzia, alle delusioni dell'età adulta o agli orrori che vediamo

ogni giorno nel mondo, ma di una forza che permette di sfuggire alla solitudine, di continuare la propria strada, di resistere, di sperare. È Eros che lotta contro Thanatos. Nel testo teatrale *Tout comme elle* e nel romanzo autobiografico *L'album multicolore*, l'erotismo è molto meno presente, perché entrambi i testi riguardano il rapporto tra madri e figlie. Ma voglio sottolineare che, quando Brigitte Haentjens ha messo in scena *Tout comme elle*, ha scelto per le attrici costumi molto femminili, connotati da un erotismo allo stesso tempo sottile ed esplicito. C'è una parte di erotismo nella relazione madre-figlia, come in tutte le relazioni. Questo erotismo non è legato alla sessualità, ma piuttosto alla sensualità. Inoltre, diverse studiose hanno insistito molto sul fatto che l'erotismo femminile ha radici in tutto il corpo. Questo è ciò che la mia scrittura sta cercando di trasmettere. Un rapporto sensuale con il mondo, che permette di accostarsi alla vita positivamente, con audacia e fiducia, senza lasciarsi sopraffare dal dolore. Ma nei miei libri affronto sempre più spesso l'amore nel senso della parola greca *agapè*, che rappresenta la carità, il dono disinteressato, l'empatia, la compassione, questa volta come madre e nonna. Mi preoccupo del destino del mondo per i miei figli e nipoti, che lascerò alla mia morte, ma anche per l'umanità. La parola *amore* si apre progressivamente, diventa una leva che mi permette di agire, di lottare contro l'orrore, l'inerzia e la disperazione.]

**K. B.:** Pas forcément l'amour dans son sens brut, mais plutôt dans la sensualité du sentiment.

La sensualité du contact avec la mère, la sensualité dans une relation non pas physique avec le Serigne, mais dans une forme de complicité. Je crois que la sensualité résume mon idée de l'amour, car elle met les sens en exergue.

[Non necessariamente l'amore nel suo senso grezzo, ma piuttosto nella sensualità del sentimento. La sensualità del contatto con la madre, la sensualità in una relazione non fisica con il Serigne, ma in una forma di complicità. Credo che la sensualità riassume la mia idea di amore, perché pone in evidenza i sensi.]

**E. R.:** Dans votre écriture, la relation entre mère et fille occupe une place importante: si on pense à vos textes *Tout comme elle* et *Le baobab fou*, la maternité et la filiation sont pourtant racontées avec une sincérité parfois bouleversante, sans cacher leurs zones d'ombre et en montrant une violence souvent inattendue par rapport au cliché idyllique de l'amour maternel. Dans votre représentation du rapport entre mère et fille, la dimension physique revêt, encore une fois, un rôle charnière, où le mouvement de séparation entre ces deux «corps semblable[s]» (*TCE*, 89) est inexorablement signé par un «fossé immense» (*CB*, 89). Quelle place occupe le corps dans votre conception de la relation filiale et maternelle et pourquoi est-elle pour vous une thématique si importante?

[Nella vostra scrittura, il rapporto tra madre e figlia occupa un posto importante: se si pensa ai vostri testi *Tout comme elle* e *Le baobab fou*, la maternità e la filiazione sono raccontate con una sincerità a volte sconvolgente, senza nascondere le loro zone d'ombra e mostrando una violenza spesso inaspettata rispetto al cliché idilliaco dell'amore materno. Nella vostra rappresentazione del rapporto tra madre e figlia, la dimensione fisica riveste, ancora una volta, un ruolo essenziale, in cui il movimento di separazione tra questi due «corps

semblable[s]»<sup>1284</sup> (TCE, 89) è inesorabilmente segnato da un «fossé immense»<sup>1285</sup> (CB, 89).  
Che posto occupa il corpo nella vostra concezione della relazione filiale e materna e perché  
è per voi un tema così importante?]

**L. D.:** Le lien à la mère est le noyau dur, le nœud de la psyché féminine. La mère est pour l'enfant le premier objet d'amour: entre mère et enfant, on assiste à une relation fusionnelle, passionnelle, qui doit évoluer à mesure que l'enfant grandit. Le garçon passera dans le monde des hommes alors que la fille restera dans le monde maternel. Elle devra trouver sa propre identité sans se séparer complètement de sa mère, ce qui ne se fait pas sans heurts. La relation à la mère ne se vit pas comme un long fleuve tranquille: elle implique des malentendus, de l'agressivité, des désaccords, parfois même de la haine, comme on le voit souvent durant l'adolescence des filles, moment charnière où celles-ci doivent trouver leur individualité propre. La passion implique nécessairement de la violence. Or, comment parler de violence, d'agressivité ou de haine sans faire référence au corps? On se retrouve devant la pulsion à l'état brut, celle qui s'inscrit dans la chair, fait battre plus vite le cœur, donne mal au ventre, rend parfois malade. La passion n'a rien de cérébral, elle rappelle la prédominance du physique sur l'intellect. En ce sens, le lien à la mère nous rappelle que celle-ci est une "peau familière": elle enveloppe, protège, mais aussi peut isoler, voire emprisonner ou asphyxier. *Tout comme elle* est un texte très dur, j'en suis consciente, mais je crois qu'il est juste, d'après les témoignages de psychanalystes et de psychologues qui ont lu le livre. Même si certains tableaux sont traversés par des souvenirs personnels, j'ai lu plusieurs ouvrages sur la relation mère-fille avant de l'écrire. Le livre a une visée universelle, alors que *L'album multicolore* aborde ma propre relation à ma mère. Il est plus tendre, plus chaleureux. Ce récit de deuil m'a permis de voir ma mère comme une femme, de départager ses forces et ses faiblesses, de reconnaître son rôle dans ma vie. De dénouer les liens de la passion pour entrer avec elle dans une relation pacifiée. De me séparer d'elle, véritablement, tout en continuant de l'aimer.

[Il legame con la madre è il nucleo fondante, il nodo della psiche femminile. La madre è per il bambino il primo oggetto d'amore: tra madre e figlio, si assiste ad una relazione di fusione, passionale, che deve evolversi via via che il bambino cresce. Il ragazzo passerà nel mondo degli uomini mentre la ragazza resterà nel mondo materno. Dovrà trovare la propria identità senza separarsi completamente da sua madre, il che non avviene senza intoppi. La relazione con la madre non si vive come un lungo fiume tranquillo: implica malintesi, aggressività, disaccordi, a volte anche odio, come si vede spesso durante l'adolescenza delle ragazze, momento cardine dove queste devono trovare la propria individualità. La passione implica necessariamente violenza. Ora, come parlare di violenza, di aggressività o di odio senza fare riferimento al corpo? Ci si ritrova davanti alla pulsione allo stato grezzo, quella che si annida nella carne, che fa accelerare il battito cardiaco, che dà il mal di pancia, che a volte fa ammalare. La passione non ha niente di cerebrale, rimanda alla

<sup>1284</sup> «corp[i] simil[i]».

<sup>1285</sup> «fossato immenso».

predominanza del fisico sull'intelletto. In questo senso, il legame con la madre ci ricorda che questa è una "pelle familiare": avvolge, protegge, ma può anche isolare, addirittura imprigionare o asfissiare. *Tout comme elle* è un testo molto duro, ne sono consapevole, ma credo che sia giusto, se mi baso sulle testimonianze di psicoanalisti e psicologi che hanno letto il libro. Anche se alcuni quadri sono attraversati da ricordi personali, ho letto diversi libri sulla relazione madre-figlia prima di scriverlo. Il libro ha un obiettivo universale, mentre *L'album multicolore* affronta il mio rapporto con mia madre. È più tenero, più dolce. Questo racconto del lutto mi ha permesso di vedere mia madre come una donna, di distinguere i suoi punti di forza e le sue debolezze, di riconoscere il suo ruolo nella mia vita. Di sciogliere i legami della passione per entrare con lei in una relazione rappacificata. Di separarmi da lei, per davvero, pur continuando ad amarla.]

**K. B.:** Le premier amour, c'est la relation filiale. Cette relation explore tous les sens par le contact physique, depuis le placenta, l'étreinte de l'enfant dans les bras, le sein de la mère. Ensuite il y a les odeurs, les attouchements avec le bain, le port au dos, les jeux, les regards, les sons émis avec les berceuses, comme la berceuse de *De l'autre côté du regard*. Le contact physique occupe une place prépondérante et constitue la base de toutes les autres émotions sensorielles. Sans contact physique primordial, le lien maternel est rompu.

[Il primo amore, è la relazione filiale. Questa relazione esplora tutti i sensi attraverso il contatto fisico, la placenta, la stretta del bambino tra le braccia, il seno della madre. Poi ci sono gli odori, le carezze durante il bagnetto, il portare il bambino a cavalluccio sulla schiena, i giochi, gli sguardi, i suoni emessi delle ninne nanne, come la ninna nanna di *De l'autre côté du regard* [tradotto in italiano con il titolo *Dall'altra parte dello sguardo*. N.d.A..]. Il contatto fisico occupa un posto preponderante e costituisce la base di tutte le altre emozioni sensoriali. Senza contatto fisico primordiale, il legame materno è rotto.]

**E. R.:** Un autre point en commun dans vos ouvrages est la récurrence du symbole du miroir: si la protagoniste de la trilogie bugulienne emploie à plusieurs reprises son reflet comme une sorte de métaphore existentielle<sup>1286</sup>, qui lui renvoie à chaque étape de sa vie l'image extérieure de son état d'âme intérieur, chez Dupré le miroir se lie lacaniennement avec la problématique de la maternité et de la filiation<sup>1287</sup>. Pourriez-vous me donner un mot sur l'importance jouée par le symbole du miroir dans votre écriture par rapport à l'affirmation du sujet féminin et son rapport avec son propre corps?

---

<sup>1286</sup> Je me réfère notamment aux passages suivants: «La façade en miroir d'une vitrine me renvoya le reflet de mon visage. Je n'en crus pas mes yeux. Je me dis rapidement que ce visage ne m'appartenait pas: j'avais les yeux hors de moi, la peau brillante et noire, le visage terrifiant. J'étouffais à nouveau parce que ce regard-là, c'était mon regard» (*BF*, 59); «J'avais étouffé des hurlements de douleur, de désespoir, d'humiliation. [...] [J]e hurlais à la mort sans faire sortir aucun son: les traits de mon visage étaient déformés. J'en voyais le reflet sur l'écran muet de la télévision» (*CB*, 133); «Je me levai de mon lit où j'étais restée allongée, m'approchai de mon miroir et contemplai mon visage. Il était radieux» (*RCS*, 166).

<sup>1287</sup> Je pense, par exemple, aux passages suivants: «cette douloureuse évidence, séparer les chevelures, déjouer les pièges du miroir» (*PF*, 43); «mère fille à l'heure du bain avant de s'écarter du miroir pour mieux se rejoindre» (*PF*, 63); «Moi, à jamais séparée de la haine, à jamais séparée d'elle, ma mère, à jamais séparée. Un jour, j'ai pris mon petit bagage et je me suis mise en chemin, en la laissant derrière avec sa fille bien-aimée, sa merveille, sa magie blanche, son miroir. Un jour, il faut partir sans se retourner» (*TCE*, 41).

[Un altro punto in comune nelle vostre opere è la ricorrenza del simbolo dello specchio: se la protagonista della trilogia buguliana usa ripetutamente il suo riflesso come una sorta di metafora esistenziale<sup>1288</sup>, che le rimanda a ogni tappa della sua vita l'immagine esteriore del suo stato d'animo interiore, in Dupré lo specchio si lega lacanianamente con la problematica della maternità e della filiazione<sup>1289</sup>. Potreste dirmi una parola sull'importanza del simbolo dello specchio nella vostra scrittura rispetto all'affermazione del soggetto femminile e al suo rapporto con il proprio corpo?]

**L. D.:** La théorie lacanienne sur le stade du miroir a été importante pour moi, mais la théorisation féministe a aussi été précieuse. Je pense par exemple à l'ouvrage de Nancy Friday intitulé *Ma mère, mon miroir*<sup>1290</sup>, qui a provoqué chez moi une réflexion sur la maternité et la filiation, réflexion que j'ai poursuivie. Non seulement la mère permet-elle à l'enfant de se reconnaître dans le miroir, mais elle est aussi pour la fille un miroir, miroir dans lequel la fille se projette, mais dont elle doit se distancier peu à peu pour s'épanouir et se réaliser, ce qui est loin d'être simple. La mère doit le comprendre et aider sa fille à y parvenir. J'irai plus loin: la mère transmet à sa fille ses valeurs, sa vision corporelle, son rapport au corps, et notamment au désir, à la sexualité, à la séduction. Or, beaucoup de femmes de ma génération ont eu des mères qui étaient des «mère[s] patriarcale[s]»<sup>1291</sup>, selon la belle expression de Nicole Brossard, et qui se miraient dans le regard des hommes. Elles ont appris à leurs filles à se regarder à travers les yeux des hommes, à répondre au désir de ceux-ci, à s'habiller, à se comporter et à agir pour leur plaire. Dans ces conditions, comment récupérer son propre regard? Comment briser le miroir? Ce fut l'un des enjeux de mon écriture, axée sur la recherche d'une vérité subjective, sur la découverte d'un désir qui m'est propre. Mais cheminer vers son propre désir, c'est le travail d'une vie. La subjectivité passe par l'image de soi, celle qu'on a et celle qu'on veut donner. On comprend pourquoi le corps reste au centre des préoccupations des femmes, ce qui est d'ailleurs encouragé par la publicité, le cinéma et même souvent par les arts visuels. Dans mes textes, j'ai voulu déconstruire, briser même une vision corporelle féminine

---

<sup>1288</sup> Mi riferisco ai passi seguenti: «La facciata in vetro di una vetrina mi restituì il riflesso del mio volto. Non credetti ai miei occhi. Mi dissi rapidamente che quel volto non mi apparteneva: avevo gli occhi sgranati, la pelle brillante e nera, il viso spaventoso. Mi mancò nuovamente il respiro perché quello sguardo era il mio sguardo» (*BF*, 49); «Avevo soffocato delle urla di dolore, di disperazione, di umiliazione. [...] [U]rlavo alla morte senza emettere alcun suono: i tratti del mio volto erano deformati. Ne vedevo il riflesso sullo schermo muto della televisione» (*CB*, 133); «Mi alzai dal letto, mi avvicinai allo specchio e osservai il mio viso. Era radioso» (*VM*, 164).

<sup>1289</sup> Penso, per esempio, ai passi seguenti: «questa dolorosa evidenza, separare le capigliature, svelare le trappole dello specchio» (*PF*, 43); «madre figlia all'ora del bagnetto prima di allontanarsi dallo specchio per rincontrarsi meglio» (*PF*, 63); «Io, separata per sempre dall'odio, separata per sempre da lei, mia madre, separata per sempre. Un giorno, ho preso il mio piccolo bagaglio e mi sono messa in cammino, lasciandola indietro con la sua figlia adorata, la sua meraviglia, la sua magia bianca, il suo specchio. Un giorno o l'altro, bisogna partire senza voltarsi» (*TCE*, 41).

<sup>1290</sup> Cf. Nancy Friday, *My Mother/My Self: The Daughter's Search for Identity*, New York, Delacorte, 1977; pour l'édition en langue française: *Eadem, Ma mère, mon miroir*, Paris, Laffont, coll. "Réponses", 1979.

<sup>1291</sup> Nicole Brossard, *L'amèr ou Le chapitre effrité*, Montréal, Typo, coll. "Essais et livres de référence", [1977] 2013, p. 24.



répondant aux normes de la société. L'affirmation de la subjectivité passe par l'acceptation de son corps propre, ce qui suppose amour et compassion envers soi-même.

[La teoria lacaniana sullo stadio dello specchio è stata importante per me, ma anche la teoria femminista è stata preziosa. Penso per esempio all'opera di Nancy Friday intitolata *Mia madre, me stessa*<sup>1292</sup>, che ha provocato in me una riflessione sulla maternità e la filiazione, riflessione che poi ho continuato. Non solo la madre permette alla figlia di riconoscersi nello specchio, ma è a sua volta uno specchio per la sua bambina, specchio in cui la figlia si riflette, ma da cui deve distanziarsi a poco a poco per fiorire e realizzarsi, processo che è ben lungi dall'essere semplice. La madre deve capirlo e aiutare sua figlia a farlo. Andrò oltre: la madre trasmette alla figlia i suoi valori, la sua visione corporea, il suo rapporto con il corpo, e in particolare con il desiderio, con la sessualità, con la seduzione. Tuttavia, molte donne della mia generazione hanno avuto madri che erano «madr[i] patriarcal[i]», secondo la bella espressione di Nicole Brossard, e che si specchiavano nello sguardo degli uomini. Hanno insegnato alle loro figlie a guardarsi attraverso gli occhi degli uomini, a rispondere al loro desiderio, a vestirsi, a comportarsi e ad agire per piacere agli uomini. In queste condizioni, come recuperare il proprio sguardo? Come rompere lo specchio? Questa è stata una delle sfide della mia scrittura, incentrata sulla ricerca di una verità soggettiva, sulla scoperta di un desiderio che mi appartiene per davvero. Ma camminare verso il proprio desiderio è il lavoro di una vita. La soggettività passa attraverso l'immagine di sé, quella che si ha e quella che si vuole dare all'Altro. È comprensibile che il corpo rimanga al centro delle preoccupazioni delle donne, il che d'altronde è incoraggiato dalla pubblicità, dal cinema e spesso anche dalle arti visive. Nei miei testi, ho voluto decostruire, rompere la visione del corpo femminile aderente alle norme della società. L'affermazione della soggettività passa attraverso l'accettazione del proprio corpo, che presuppone amore e compassione verso se stessi.]

**K. B.:** C'est le reflet qui permet un dédoublement. Cette distanciation donne plus d'opportunités d'introspection et donne une "image" de soi qui peut convenir ou ne pas convenir. Avec l'écriture, ce reflet permet de mieux appréhender la condition et le rapport par rapport à la condition. Il faut cependant éviter l'effet narcissique qui dévierait de l'auto-inspection et de la rétrospection. Le reflet permet aussi de sortir de l'enfermement dans un corps subi pour un corps détaché qui permet de s'en échapper.

[È il riflesso che permette uno sdoppiamento. Questo distanziamento dà più opportunità di introspezione e dà un'"immagine" di sé che può piacere o non piacere. Con la scrittura, questo riflesso permette di comprendere meglio la propria condizione e il rapporto con la propria condizione. Occorre tuttavia evitare l'effetto narcisistico, che devierebbe verso l'auto-ispezione e la retrospezione. Il riflesso permette anche di uscire dalla prigionia in un corpo subito, per accedere invece a un corpo libero di fuggire.]

**E. R.:** Avec ma thèse, j'ai voulu croiser le travail de deux auteurs originaires de deux territoires apparemment différents – le Québec et le Sénégal –, mais qui, dans leurs œuvres, peignent

---

<sup>1292</sup> L'edizione italiana del saggio di Friday, già citata più volte in questa tesi, è infatti intitolata *Mia madre, me stessa*, rimanendo dunque più fedele, rispetto alla traduzione francese, alla versione originale in lingua inglese.

pourtant des portraits de femmes avec plusieurs points en commun: la récurrence du leitmotiv du corps brisé et ses différentes articulations thématiques et formelles dans vos productions littéraires respectives est un indice très fort, me semble-t-il, de la puissance de la contamination culturelle au sein du contexte francophone contemporain. En tant qu'écrivaines francophones, qu'est-ce que vous pensez du débat autour des termes "francophonie", «littérature-monde»<sup>1293</sup> et «French global»<sup>1294</sup>? Qu'est-ce que signifie, pour vous, appartenir à ce polymorphe et très riche univers des lettres en langue française?

[Con la mia tesi, ho voluto incrociare il lavoro di due autrici originarie di due territori apparentemente diversi – il Québec e il Senegal –, ma che, nelle loro opere, dipingono tuttavia ritratti di donne con vari punti in comune: la ricorrenza del *leitmotiv* del corpo spezzato e le sue diverse articolazioni tematiche e formali nelle vostre rispettive produzioni letterarie è un indizio molto forte, a mio avviso, della potenza della contaminazione culturale all'interno del contesto francofono contemporaneo. In quanto scrittrici francofone, cosa pensate del dibattito sui termini di "francofonia", *littérature-monde* e *French Global*? Cosa significa per voi appartenere a questo multiforme e ricchissimo universo delle lettere in lingua francese?]

**L. D.:** Le débat autour des notions de "francophonie", de "littérature-monde" et de "French global" a été primordial et il le reste encore aujourd'hui. Je ne dispose pas de l'espace nécessaire pour le commenter ici, mais je tiens à mentionner qu'il a fait évoluer une vision centralisatrice "franco-française" qui excluait les littératures francophones des autres pays. Il a révélé la richesse et la diversité des cultures francophones dans le monde, il a permis la rencontre entre différentes cultures. En ce sens, le fait de réunir dans une thèse deux auteures apparemment si éloignées et d'établir des ressemblances entre les imaginaires est non seulement révélateur, mais très enrichissant. Mais il montre aussi que, malgré les différences entre les continents et les sociétés – différences majeures qu'il ne s'agit pas de nier, il va sans dire –, il y a des fondements universels à la condition des femmes, à leur rapport à l'Autre, à leur éducation. Quand Brigitte Haentjens a mis en scène *Tout comme elle* en anglais à Toronto, avec cinquante comédiennes issues de nombreuses origines, les comédiennes ont souligné que le rapport mère-filles était, dans leur culture, très semblable à celui que j'abordais dans le texte. Cela m'a étonnée et m'a fait profondément réfléchir. Le patriarcat sévit sur toute la planète et il n'est pas près de disparaître, hélas! S'il se montre plus ou moins coercitif selon les continents et les cultures, il continue à marquer la vie, la psyché et le corps des femmes. Il a une incidence sur leur vision du monde, leur pensée et leur écriture. Même dans les sociétés plus libérales, les idées machistes renaissent de leurs cendres quand on croit qu'elles sont bel

---

<sup>1293</sup> Le Bris et Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, op. cit.

<sup>1294</sup> McDonald et Suleiman (dir.), *French Global*, op. cit.

et bien mortes. Notre vigilance doit être constante. Voilà pourquoi l'écriture des femmes est si importante pour témoigner de la réalité des femmes, de leurs blessures et de leurs désirs. Je ne considère pas l'écriture que je pratique comme militante. Mais, en explorant la subjectivité, je cherche à mieux comprendre la psyché des femmes et à établir avec elles une solidarité qui soit porteuse de changements et d'espoir.

[Il dibattito sulle nozioni di "francofonia", di *littérature-monde* e di *French Global* è stato fondamentale e lo rimane ancora oggi. Non ho lo spazio per commentarlo in questa sede, ma vorrei ricordare che ha permesso l'evoluzione di una visione centralizzatrice "franco-francese" che escludeva le letterature francofone degli altri Paesi. Ha rivelato la ricchezza e la diversità delle culture francofone nel mondo, ha permesso l'incontro tra culture diverse. In questo senso, riunire in una tesi due autrici apparentemente così distanti e stabilire dei punti d'incontro tra i loro rispettivi immaginari non è solo rivelatore, ma molto arricchente. Ma mostra anche che, nonostante le differenze tra i continenti e le società – differenze che non si tratta di negare, va da sé –, ci sono dei fondamenti universali sulla condizione delle donne, sul loro rapporto con l'Altro, sulla loro educazione. Quando Brigitte Haentjens ha messo in scena *Tout comme elle* in inglese a Toronto, con cinquanta interpreti di origini diverse, le attrici hanno sottolineato che il rapporto madre-figlia era, nella loro cultura, molto simile a quello che ho raccontato nel mio testo. Questo mi ha stupito e mi ha fatto riflettere profondamente. Il patriarcato imperversa su tutto il pianeta e non è prossimo a scomparire, ahimè! Mentre si mostra più o meno coercitivo secondo i continenti e le culture, continua comunque a segnare la vita, la psiche e il corpo delle donne. Ha un impatto sulla loro visione del mondo, il loro pensiero e la loro scrittura. Anche nelle società più liberali, le idee maschiliste rinascono dalle loro ceneri quando invece si crede che siano ormai morte. La nostra vigilanza deve essere costante. Ecco perché la letteratura femminile è così importante per testimoniare la realtà delle donne, le loro ferite e i loro desideri. Non considero la scrittura che pratico come militante. Ma, esplorando la soggettività, cerco di comprendere meglio la psiche delle donne e di stabilire con esse una solidarietà che sia portatrice di cambiamenti e di speranza.]

**K. B.:** Pour moi, tous ces univers des lettres en langue française m'importent peu d'y appartenir ou non. Ce qui m'importe, c'est l'écriture. Que les spécialistes classent une œuvre dans l'un ou l'autre, c'est leur métier. Moi, c'est écrire entre autres et ce que j'écris répond à des échos intérieurs. J'écris d'abord pour moi-même dans un processus de rectification ou de recréation de ce que ma condition a fait de moi et de toutes les expériences que j'ai vécues dans mon parcours. Cela ne veut pas dire non plus que je cherche à atteindre une finalité, un but. Je suis dans la dynamique de la vie qui à chaque instant apporte d'autres expériences et d'autres vécus et ainsi je ne pourrai jamais cesser d'écrire tant qu'il y a la vie autour de moi. Je me rectifie et mon écriture s'en ressent. C'est pour cela que je n'ai pas de style. J'ai une écriture adaptée à chaque vécu. Et je ne me retourne jamais. Je suis une vie.

[A me, personalmente, importa poco di appartenere o meno a questi universi di letteratura in lingua francese. Ciò che mi importa, invece, è la scrittura. Che gli specialisti classifichino un'opera in una o l'altra maniera, è il loro mestiere. Io, tra le altre cose, scrivo, e ciò che

scrivo risponde a echi interiori. Scrivo innanzitutto per me stessa, in un processo di rettifica o ricreazione di ciò che le mie esperienze hanno fatto di me nel mio percorso. Ciò non significa, tuttavia, che io cerchi di raggiungere un obiettivo, uno scopo. Mi lascio trasportare dalle dinamiche della vita, che in ogni momento porta altre esperienze e altri vissuti; di conseguenza, non potrò mai smettere di scrivere finché ci sarà vita intorno a me. Io cambio, mi correggo, e la mia scrittura ne risente. Ecco perché non ho uno stile preciso. Ho una scrittura adattata a ogni mio vissuto. E non mi volto mai indietro. Io sono una vita.]

\*\*\*

## Breve commento conclusivo

La doppia intervista qui proposta ci permette di ripercorrere, proprio a partire dalle parole delle due autrici, i punti nevralgici affrontati nel corso del presente lavoro.

Innanzitutto, appare senz'altro significativo che entrambe le scrittrici riconoscano nella sensualità della scrittura – qui da intendersi come espressione verbale dei sensi e delle percezioni offerte dal corpo umano – l'aspetto più interessante del rapporto tra dimensione fisica e dimensione letteraria: per Dupré, infatti, «l'écriture doit d'abord provenir des sens – la vue, l'ouïe, le toucher, l'odorat ou le goût – pour aller ensuite vers l'émotion, puis vers la pensée»<sup>1295</sup>, mentre Bugul dichiara di difendere strenuamente «une écriture instinctive»<sup>1296</sup>, dove è il suo stesso corpo a fungere, nella vita reale come nei suoi romanzi, da mezzo di comunicazione: «Privée de langage, le corps m'a servi de langage»<sup>1297</sup>, racconta, memore della sua infanzia e giovinezza difficili narrate con coraggio nel suo ciclo autobiografico. D'altronde, la ricorrenza dell'autobiografia è un secondo punto d'incontro tra il trittico buguliano e quello dupreano: se, per l'una, la scrittura autoreferenziale rappresenta la manifestazione intrinseca di una precisa poetica del corpo spezzato – «J'ai été conditionnée dans un corps et je l'ai brisé et démembré à travers mon écriture pour dévoiler tout ce qui est enfermé en lui, avec autant de violence sinon plus»<sup>1298</sup>, scrive Bugul –, per l'altra essa coincide sempre con l'attenta ricerca di «une impression de sincérité: il faut que le lecteur et la lectrice aient la sensation qu'une personne en chair et en os leur adresse la parole»<sup>1299</sup>.

L'amore, quindi, si conferma per entrambe come macro-tematica fondamentale: per l'autrice quebecchese si tratta di mostrare la tensione crescente di «Éros qui lutte contre Thanatos»<sup>1300</sup>, giacché il sentimento amoroso, in tutte le sue molteplici forme, «devient un levier qui [lui] permet d'agir, de lutter contre l'horreur, l'inertie et le désespoir»<sup>1301</sup>; per la senegalese, invece, esso è condensato nella «sensualité du sentiment»<sup>1302</sup>, la quale, in fin dei conti, «résume [s]on idée de l'amour, car elle met les sens en exergue»<sup>1303</sup>.

---

<sup>1295</sup> «la scrittura deve prima provenire dai sensi – la vista, l'udito, il tatto, l'olfatto o il gusto – per poi andare verso l'emozione, quindi verso il pensiero».

<sup>1296</sup> «una scrittura istintiva».

<sup>1297</sup> «Privata del linguaggio, il corpo mi è servito da linguaggio».

<sup>1298</sup> «Sono stata creata in un corpo e l'ho spezzato e smembrato attraverso la mia scrittura per svelare tutto ciò che è chiuso in lui, con altrettanta violenza se non di più».

<sup>1299</sup> «un'impressione di sincerità: bisogna che il lettore e la lectrice abbiano la sensazione che una persona in carne ed ossa stia rivolgendo loro la parola».

<sup>1300</sup> «Eros che lotta contro Thanatos».

<sup>1301</sup> «diventa una leva che [le] permette di agire, di lottare contro l'orrore, l'inerzia e la disperazione».

<sup>1302</sup> «sensualità del sentimento».

<sup>1303</sup> «riassum[e] la [su]a idea di amore, perché pone in evidenza i sensi».

Anche il rapporto tra madre e figlia permane per entrambe uno dei *leitmotiv* ricorrenti, offrendo nuove piste di indagine sulla corporeità femminile; Dupré pone infatti in evidenza il fatto che «le lien à la mère nous rappelle que celle-ci est une “peau familière”: elle enveloppe, protège, mais aussi peut isoler, voire emprisonner ou asphyxier»<sup>1304</sup>, posizione analoga a quella di Bugul, secondo cui «[c]ette relation explore tous les sens par le contact physique, depuis le placenta, l'étreinte de l'enfant dans les bras, le sein de la mère. Ensuite il y a les odeurs, les attouchements avec le bain, le port au dos, les jeux, les regards, les sons émis avec les berceuses»<sup>1305</sup>.

Infine, se le due autrici sono evidentemente interessate al simbolo dello specchio, l'una interpretandolo con una scrittura dai toni femministi e l'altra inscrivendolo in una prospettiva di indagine identitaria, entrambe si dicono determinate a perseguire la loro impresa letteraria in seno al variegato e polimorfo contesto della letteratura in lingua francese, al fine, secondo Dupré, di «mieux comprendre la psyché des femmes et à établir avec elles une solidarité qui soit porteuse de changements et d'espoir»<sup>1306</sup> e di gridare al mondo, come suggerisce lucidamente Bugul, «Je suis une vie»<sup>1307</sup>.

---

<sup>1304</sup> «il legame con la madre ci ricorda che questa è una “pelle familiare”: avvolge, protegge, ma può anche isolare, addirittura imprigionare o asfissiare».

<sup>1305</sup> «Questa relazione esplora tutti i sensi attraverso il contatto fisico, la placenta, la stretta del bambino tra le braccia, il seno della madre. Poi ci sono gli odori, le carezze durante il bagnetto, il portare il bambino a cavalluccio sulla schiena, i giochi, gli sguardi, i suoni emessi delle ninne nanne».

<sup>1306</sup> «comprendere meglio la psiche delle donne e di stabilire con esse una solidarietà che sia portatrice di cambiamenti e di speranza».

<sup>1307</sup> «Io sono una vita».