

Francesca Medaglia
Università Sapienza, Roma

Orlanda Amarilis e il folklore capoverdiano

Abstract

In this essay I analyze Soncente, racconti d'oltremare, published in Italian for the first time in 1995. Amarilis searches for her identity as a woman and as a migrant through the story and the description of the women of Cape Verde, which are closed in their own world. Soncente is composed of nine short stories, each of which is taken from one of Amarilis's three previous books, that describe a certain kind of world: Cais-do-sodré, Rolando di sora Concha, Salamansa from Cais-do-sodré tè Salamansa; Luisa figlia di Nica, Canal Gelado, Xanda from O Ilhéu dos Pássaros e Jack-piè-di-capra, Bico-de-lacre e Maira da Luz from A Casa dos mastros. This work may be rightly regarded as an emblem of Cape Verdean literature. Orlanda Amarilis devotes the majority of these nine short stories to the women of the islands, following the practices of oral storytelling and always remaining true to the suggestion of popular beliefs. She expresses her imagination through the structures of the family saga, often handed down from one figure that unifies several generations. Through the music, the dances, the colors, the songs and the superstitions, Amarilis illustrates a beautiful image of Cape Verde, despite the fact that she does not avoid dealing with all of the islands' problems: an image that is like a woman.

Keywords: *Cape Verde, Orlanda Amarilis, creolisation, hybridisation, popular beliefs, women literature.*

Soncente, racconti d'oltremare di Orlanda Amarilis, edito in traduzione italiana per la prima volta nel 1995, può essere a buon diritto considerato un emblema del mondo letterario capoverdiano. La serie di racconti che lo compongono ci invita a spingerci oltre i nostri confini abituali, oltre il già conosciuto e compreso, verso nuove e altre realtà: quello della scrittrice è al contempo da un lato un mondo chiuso e ben definito con le sue “regole” ed il suo folklore, dall'altro un mondo aperto al confronto con il diverso. E la Amarilis riesce ad aprirsi all'altrove, dedicando la maggior parte di questi nove racconti brevi alle donne di Capo Verde, seguendo i moduli del racconto orale e rimanendo sempre sospesa sulla linea delle suggestioni delle credenze popolari. L'autrice esprime il suo immaginario attraverso le strutture della saga familiare, spesso tramandata da una figura che unifica più generazioni e che racconta il mondo seguendo un tempo sospeso e non canonico fatto di cambi di tono e stile repentini, digressioni e salti improvvisi nel passato e nel futuro, apparentemente senza la presenza di una rigida cronologia con la fusione continua di più registri, dalla fantasia più sfrenata al realismo più crudo.

La Amarilis descrive il suo mondo che non può essere contenuto in una mera imitazione del reale, e la fantasia quindi diventa mezzo per esprimere la sua visione. Si serve per questo di storie talvolta realistiche, più spesso sconfinanti nel fantastico, tanto da somigliare a volte a racconti kafkiani.

La descrizione del mondo che le è proprio viene agilmente narrata grazie all'uso consapevole delle costruzioni allegoriche, come forma di menzogna in grado di arrivare al nucleo della realtà molto più incisivamente di qualsiasi realismo. Nell'ambiguità di chi perde la propria definizione le allegorie divengono lo strumento primo per il ritorno con la memoria al

luogo di partenza, che diventa sempre più lontano ed idealizzato fino a confondersi nel passare del tempo. A volte i personaggi si trasformano, infatti, in animali terrificanti che tendono a rappresentare paure e ansie del mondo che la Amarilis descrive. L'autrice, come scrittrice migrante, non potendo credere a verità universali, si affida al frammento e all'indeterminatezza, che diventano le caratteristiche principali del suo stile.

I racconti della Amarilis parlano di un mondo di donne, mai inventate e fortemente caratterizzate: sono forti e vitali, ma anche disperate e stanche di dover cercare ogni giorno di combattere per la sopravvivenza, ma sono soprattutto donne che non sono mai vinte.

Attraverso i suoni, i rumori, le danze e i colori, attraverso i canti e le superstizioni, i tempi e i nomi la Amarilis riesce a farci visualizzare un'immagine di Capo Verde positiva, nonostante non tralasci mai di trattare di tutti i problemi di queste isole: l'immagine di un mondo che è donna.

Ed è in un contesto del genere che questa scrittrice colloca il suo pensiero, rigorosamente relativo, per muoversi nella totalità-mondo, rifiutando di muoversi in qualsiasi universale; la scrittrice migrante non fa della narrazione uno strumento di conquista, bensì di ricerca e di indagine, non disdegnando di seguire le linee già tracciate da chi l'ha preceduta e aprendosi, al tempo stesso, ai codici e ai registri più disparati. Non ha più senso allora parlare canonicamente di romanzo, in quanto questo non solo riunisce in sé tutti i generi, ma tutti i generi si confondono in esso: si tratta quindi non più di semplici narrazioni, ma di contro-narrazioni, profondamente lacerate, "in

grado di scardinare il discorso ideologico sotteso alle narrazioni canoniche”¹.

L’ingrediente, che rende particolare e molto apprezzabile il racconto della Amarilis, è l’essere libero dall’ansia dell’interpretazione, dalla costrizione mentale, che diventa volontà di spiegare e rendere tutto il più possibile trasparente, cancellando tutto ciò che è torbido e ogni traccia di ambiguità. Contrariamente a molti scrittori che tendono fortemente al controllo della scrittura, e che così facendo scrivono in venti pagine quello che si potrebbe dire, per giunta comodamente, in una, la Amarilis è sempre molto diretta e cruda: la sua scrittura, in alcune parti così aspra e diretta, è lontana dall’ansia della significazione, a volte, oserei dire, perfino violenta.

Nella narrativa migrante femminile la violenza è uno dei temi portanti e più viscerali, che appare solitamente sotto forma di stupro e, in ogni caso, di offesa alla sacralità del corpo. Nelle autrici migranti, poetesse o narratrici che siano, scrivere la violenza è un atto liberatorio; si pone come “atto dirompente per abbattere in maniera traumatica il muro del silenzio”², a cui sono state costrette: è un modo di prendere la parola per uscire dalla condizione di oggetto del discorso e diventare soggetto della narrazione e agente narrativo.

La scrittrice migrante è quindi portavoce del cambiamento ed è sempre sinonimo di mutamento, in una continua oscillazione tra qui e l’altrove; non si riconosce più nella vecchia immagine propria del mondo da cui è partita, ma neppure nella nuova che si è costruita e, ancor più grave, lo sguardo dell’altro non la riconosce, perché troppo diversa da sé: è sempre in agguato

¹S. Albertazzi, *Lo sguardo dell’altro. Le letterature postcoloniali*, Carocci, Roma, 2000, p.127.

²Ivi, p. 102.

quindi il pericolo della perdita dell'identità. Il suo è un viaggio senza una meta stabilita e precisa a cui tendere, senza una casa che possa essere mai considerata tale: il pericolo è allora quello dell'invisibilità.

Come sostiene Salman Rushdie, il migrante soffre per una "triplice dislocazione: perde il suo luogo, entra in una lingua straniera, e si trova circondato da esseri i cui codici di comportamento sociale sono molto diversi, e a volte persino offensivi, rispetto ai suoi (...) perché le radici, la lingua e le norme sociali sono tre fra le più importanti componenti nella definizione dell'essere umano. L'emigrante, cui sono negate tutte e tre, è obbligato a trovare nuovi modi di descrivere se stesso, nuovi modi di essere umano"³: l'identità quindi risulta in continua trasformazione, in una perenne esaltazione delle differenze nel rapporto con l'altro.

La scrittura non è altro che il riflesso e la manifestazione dello spaesamento, dell'ibridità e della creolizzazione linguistica, che "caratterizzano il suo farsi, insieme all'ambiguità che nasce dal distacco da un contesto di riconoscimenti in grado di definire l'individuo"⁴.

Perennemente sospese in uno stato di straniamento dal reale, al modo di *Storie di cronopios e di famas* di Cortázar, le scrittrici migranti si trovano davanti all'impossibilità di una connessione totale tra sé e il luogo, in una condizione di "negazione del tempo attraversando lo spazio"⁵.

La Amarilis si mette alla ricerca della sua identità di donna e di migrante attraverso il racconto e la descrizione delle donne di Capo Verde. *Soncente* è composto da nove racconti, ognuno dei

³S. Rushdie, *Günter Grass*, in Id., *Imaginary Homelands*, Granta Books, London, 1991, pp. 277-278.

⁴S. Albertazzi, *op. cit.*, p. 131.

⁵E.J. Leed, *La mente del viaggiatore*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 102.

quali è tratto da uno dei suoi tre precedenti libri pubblicati: *Cais-do-sodré*, *Rolando di sora Concha*, *Salamansa da Cais-do-sodré tè Salamansa*; *Luisa figlia di Nica*, *Canal Gelado*, *Xanda* da *O Ilhéu dos Pássaros* e *Jack-piè-di-capra*, *Bico-de-lacre* e *Maira da Luz* da *A Casa dos mastros*.

La protagonista della prima storia, *Cais-do-sodré*, è la giovane Andresa, una donna emigrata di Capo Verde, che non riesce a fare a meno di parlare e chiacchierare con gli altri immigrati capoverdiani che incontra: “Si, si. Ma perché continuare a chiacchierare? È ora che lo perda questo vizio. Il vizio di dar corda a qualsiasi sfaccendato del mio paese”⁶. Un giorno incontra un’altra donna, Tanha, con la quale, spinta da un desiderio per lei incomprensibile, inizia a chiacchierare. Le due parlano di Capo Verde, dei parenti rimasti nell’Arcipelago e di S. Nicolau da dove entrambe provengono. Attraverso il loro raccontarsi e raccontare la Amarilis ci introduce nelle usanze capoverdiane e in particolare ci narra alcune storie folkloristiche e superstizioni di questo popolo: “Solo chi non avesse mai sentito raccontare storie di spettri, storie di catene trascinate sulla strada della Pontinha, in notti di vento, dai sortilegi del demonio, o di cavalli al galoppo che attraversavano la *morada* sul far dell’alba”⁷ e “(...) i *maçoncos* hanno un patto col diavolo. Ad Andresa piaceva molto ascoltare queste storie diffuse dalla bocca del popolo. E il popolo ci credeva moltissimo”⁸. Andresa, da un po’ di tempo, come lei stessa dice, sente il bisogno di creare un ponte fatto di ricordi tra lei e la sua *Mãe-Terra*, ovvero la Terra Madre, e lo fa parlando con i compaesani che incontra; eppure sente questo bisogno

⁶O. Amarilis, *Soncente racconti d’oltremare*, Aiep Editore, Rep. di San Marino, 1995, p. 13.

⁷Ivi, p. 15.

⁸Ivi, p. 20.

nonostante “non ha nessuna affinità con le persone di quindici anni prima. Non sono neppure le stesse”⁹. È come se Andresa nello svolgersi del racconto facesse un percorso a ritroso per ri-appropriarsi delle sue radici attraverso i ricordi veicolati da una donna, che si può dire, rappresenta in quel momento il suo unico contatto con la terra madre. Questa situazione viene messa in evidenza dal fatto che più la narrazione prosegue, più appaiono numerose le parole tipicamente capoverdiane a puntellare il tessuto linguistico come *mondrongos*¹⁰, *maçoncos*, *mornas* e *saudade*, fino a intere frasi: “*sora Chica Maçarosa ta buli ta buli, ta buli ta bem*”¹¹.

Nella seconda storia, *Rolando di sora Concha*, viene raccontata la morte di Rolando, un giovane in età scolare, che, dopo aver avuto un incidente, viene portato dal medico e muore. La storia alterna tre punti di vista: il primo è quello di due ragazze Djula e Djôzinha, che accorrono insieme agli altri paesani per vedere cosa è successo, il secondo è quello di Rolando, e il terzo è quello di Concha, la madre del giovane. Le due giovani descrivono quello che succede attorno al corpo di Rolando, che è stato investito da un camioncino che è uscito di strada: “tutti volevano vedere (...) sembrava una festa (...)”¹². Il paese, inizialmente avvolto nel silenzio, si anima e tutti iniziano a correre verso il corpo di Rolando: intorno c’è clamore e agitazione e si fa un gran parlare di quello che può essere avvenuto; tutti si spingono, come ad un concerto, per riuscire a vedere quello che sta succedendo. Nel frattempo Rolando,

⁹Ivi, p. 18.

¹⁰Questo termine significa “sporco bianco” e corrisponde al modo in cui venivano chiamati i portoghesi durante il periodo coloniale: cfr. ivi, p. 156.

¹¹O. Amarilis, *op. cit.*, p. 19, con traduzione dell’autrice (p. 153): “Sora Chica Maçarosa verrà e se ne andrà, verrà e se ne andrà”.

¹²O. Amarilis, *op. cit.*, p. 28.

mentre viene trasportato dal dottore, parla al lettore descrivendo le sue sensazioni: “Come diavolo sono finito qui? Non ho più tanto caldo, sono leggero, leggero”¹³. Mentre avviene tutto questo, le donne del paese intonano canti per accompagnare il passaggio del corpo, finché Rolando muore e viene introdotto il punto di vista di sora Concha.

Ora è importante sottolineare che noi comprendiamo che Rolando è morto dalla reazione delle donne del paese che interrompono il loro canto e dalla reazione di sora Concha, che inizia a pulire il corpo del figlio con un fazzoletto che si era tolto dal seno e che bagna il corpo con le sue lacrime: infatti Rolando crede di essere vivo e cerca di consolare la madre, che però non lo sente: “Non piangere, mamma. Non è niente. Allora, mamma?”¹⁴. Pian piano Rolando, dalla posizione straniata in cui si trova, inizia a realizzare il cambiamento che è avvenuto in lui: “Sentiva il nucleo della vita come se ne avesse colto tutta l’esperienza. Si sentiva capace di fare un discorso (...) È anche vero che mi hanno portato. È buffo, ho avuto la sensazione di essere venuto sempre dietro di me”¹⁵. C’è quindi un doppio livello narrativo, da una parte lo svolgersi dei funerali di Rolando, dall’altra il giovane che parla a sé e di se stesso: i due livelli verranno abilmente riuniti solo nelle ultime righe del racconto, quando, mentre viene calato il coperchio sulla bara del giovane, al sentire le urla della madre, Rolando realizza: “E la sorpresa stupefatta di Rolando coincise con la disperazione di sora Concha, ed entrambi gridavano: No, no, no”¹⁶. La scena sociale del popolo che accorre curioso fa da cornice alla storia

¹³Ivi, p. 32.

¹⁴Ivi, p. 37.

¹⁵*Ibidem*.

¹⁶Ivi, p. 41.

fantastica della giovane vittima che la narra in un dialogo da morto con sua madre.

La terza storia, *Salamansa*, ha come narratore un altro uomo, Baltazar, attorno al quale vediamo ruotare varie donne, tra cui Linda, la protagonista. Baltazar, ormai maturo, al sentire l'odore dei gelsomini, ricorda, quando, durante la sua giovinezza, andava con un gelsomino all'occhiello a trovare Linda, una ragazza di rua do Cavoquinho, via in cui albergavano le prostitute. Linda, per molto tempo, "aveva riempito le sue notti di ragazzo che si affacciava alla vita dei grandi"¹⁷, finché lui stesso se ne era innamorato e la relazione era poi durata molti anni. La descrizione dell'amore tra i due costruita dalla Amarilis è piena di particolari, tanto che è facile riuscire a visualizzare l'immagine dell'amore e della passione sbocciata tra i due: "A volte sentiva sulle orecchie, sulle guance, l'umido del sudore che affiorava sulla sua pelle di creola e scorreva lungo il solco dei seni"¹⁸.

Come ci racconta lo stesso Baltazar, mentre era intento a corteggiare la ragazza che sarebbe diventata poi sua moglie, sentiva profondamente che il desiderio lo spingeva verso Linda: "Respirò a fondo e la possedette come si teme che un fiore ci si possa sfogliare tra le mani"¹⁹. Attraverso la descrizione dell'amore giovanile di Linda e Baltazar veniamo proiettati in una Capo Verde antica, costruita sulla modulazione accorta di suoni e colori caldi e inebrianti. La Amarilis in questo quadro di tenerezza fa irrompere la violenza dell'uomo sulla donna, uno dei tratti più tipici, come detto, delle narratrici migranti, facendoci raccontare da Baltazar, di quando ingelositosi per un

¹⁷Ivi, p. 44.

¹⁸Ivi, p. 46.

¹⁹Ivi, p. 46.

altro cliente di Linda: “Perso il controllo, ricorda ancora adesso di averla coperta di calci e infine la fuga, stanco e vinto”²⁰. Baltazar ricorda questi episodi avvenuti tanto tempo fa e si scopre a desiderare il corpo di Linda come venti anni prima; tutta la storia ha come filo conduttore l’odore dei gelsomini del passato e di quelli che nel presente si schiudono profumati nel giardino dell’uomo, finché come risvegliatosi da un sogno Baltazar chiede alla sua domestica Antoninha, se sa che fine abbia fatto la bella Linda, trasportando così la figura della prostituta e della donna che aveva amato nel suo presente. La domestica gli risponde che Linda è emigrata a São Tomè e che la giovane che lui aveva conosciuto tanti anni prima era sua zia, aggiunge che anche lei vorrebbe recarsi a São Tomè, per cercare di avere un futuro migliore di quello che le isole materne possono offrirle. Baltazar desidera di poter rivedere Linda, e si rende conto che “Sarebbe capace di fare qualche sciocchezza se incontrasse la Linda di nuovo”²¹ e, fatto questo pensiero, si allontana dal cortile e dall’odore di gelsomini. Con questo racconto la Amarilis ci descrive alcune delle donne di Capo Verde, donne vive e passionali, che vendono il loro corpo, che subiscono la violenza come se fosse normale accettarla: caratteristica tipica delle donne di queste isole, che ancora oggi vivono la violenza e il sopruso maschile come una condizione culturale delle loro isole. Troviamo poi una sorta di figura-ombra del passato che accompagna il narratore lungo tutto lo svolgersi della storia e che ritorna ossessivamente nello spazio comune.

La quarta storia è *Luisa figlia di Nica* ed è quella di una giovane donna che tenta di staccarsi dalle superstizioni del suo

²⁰Ivi, pp. 47-48.

²¹Ivi, p. 50.

paese. In casa sua la madre ha deciso di ospitare il giovane Anton gravemente malato. Tutti credono sia opera di stregoneria, che il giovane sia stato maledetto, solo Luisa è convinta che si tratti di tubercolosi, e per questo motivo le liti con la madre si fanno sempre più accese. Luisa decide allora di condurre Anton in paese per il gran ballo che si svolgerà la sera, ma durante il tragitto difficile che li aspetta iniziano ad accadere strani fatti, tra cui l'incontro con la vecchia pazza del paese, finché Anton sparisce inspiegabilmente e Luisa corre in lungo e in largo per il paese a cercarlo. In realtà Luisa non si è mai allontanata dalla porta di casa dove la madre, Nica, la trova svenuta. Nica decide allora di portarla dentro e di chiudere tutte le finestre perché nessuno del paese possa pensare che la sua famiglia è maledetta. Arriva a casa di Nica una parente, Tatóia, e Nica si sfoga con lei: “Ah gente, lei parlava solo di Anton. (...) quando io provavo a dire qualcosa, interrompeva immediatamente il discorso. Litigava con me (...) Non c’era verso di ragionare. (...) Ma io lo sapevo, Tatóia, e lo sai anche tu, Anton, il nostro cugino di Santo Antão, là, della Ribeira do Paul, è morto tanto tempo fa, la Luisa non era nemmeno nata”²², e subito dopo Luisa inizia a digrignare i denti e ad avere convulsioni: allora Tatóia scappa via convinta che quella casa sia stregata. Ancora una volta siamo caduti nella beffa ordita dalla Amarilis: ha costruito sapientemente una storia con dovizia di particolari e nelle ultime righe ci ha fatto scoprire che era tutta una menzogna. Qui la verità viene invertita: infatti l’indicazione di una prima pista da seguire conduce alla confusione dei codici e della lettura su un medesimo piano, quello realmente vero e quello appena immaginato, che conduce

²²Ivi, p. 66.

a un viaggio frustrante che rappresenta una vertigine nel desiderio di conoscere l'Altro.

La quinta narrazione, *Canal Gelado*, ha come protagonista una bambina, Mandinha, e le sue incursioni al Canal Gelado per andare a guardare il giovane e tubercoloso Lela e per comprare il *cimbrão*. Attraverso i racconti delle giornate della piccola la Amarilis ci permette di conoscere di più le donne e le usanze del suo paese: la madre della piccola è una donna che regge da sola sulle spalle il peso della famiglia, come molto spesso accade a Capo Verde e questo è anche il caso della madre di Lela, che vende i *cimbrão* per mantenere il figlio malato. Donne sole e che combattono: un'isola in cui gli uomini rimangono sempre bambini deresponsabilizzati, che siano figli, padri o mariti, mentre le donne sono sempre coloro che si occupano della famiglia, dei bisogni e del sostentamento della comunità, in una società organizzata come un antico matriarcato; sono donne sole e abbandonate dai loro uomini che cercano un futuro migliore allontanandosi da quelle isole di cui le donne rimangono le uniche custodi. Questo racconto è l'esito di una simmetria compositiva, sottesa a una proposta paradigmatica di diversi processi diegetici e discorsivi: in particolare l'alibi che muove la narrazione nasce dal bisogno apparente di raccontare una storia secondaria nella quale si affaccia una storia principale da cui emergono le varie tematiche.

La storia successiva, intitolata *Xanda*, narra di una ragazza di nome Xanda, bianca e coi capelli biondi, contrariamente al resto della sua famiglia, costituita dalla madre e dalla sorella: anche in questo caso ci troviamo davanti ad una famiglia composta solo da donne. Ma Xanda non è diversa dagli altri solo per il suo aspetto fisico, lo è anche per il suo carattere irriverente verso l'autorità familiare e sociale: "Xanda si dava un sacco di arie,

era sgarbata con la madre, mostrava la lingua alla sorella, rompeva le scatole a tutti, lì in casa”²³ e in particolare verso i *mondrongos*, i dominatori bianchi, che lei si ostina a chiamare *piducas*, pidocchi. Sarà proprio questo suo brutto vizio a crearle dei problemi: infatti lei e la madre vengono chiamate a colloquio dall’Amministratore portoghese, in quanto Xanda ha mancato di rispetto a due *mondrongos* chiamandoli *piducas*. Ma questo incontro porta ad un esito inaspettato, in quanto Xanda diventa l’amante dell’Amministratore e poco tempo dopo la giovane annuncia alla sua famiglia la sua partenza per Lisbona. Come ci dice la stessa autrice, il racconto sarebbe finito qui se un giovane, Ildo, parente della ragazza, non l’avesse incontrata ad un incrocio e si fosse reso conto che Xanda, per vivere, vendeva il suo corpo. Parecchio tempo dopo a casa di un suo amico, il Tuta, Ildo vide entrare una giovane che gli parve essere Xanda, ma non era così. Tuta raccontò a Ildo che Xanda era fuggita a Dakar da più di sei mesi e che nessuno sapeva più nulla di lei: l’unica notizia, nemmeno troppo sicura, era che Xanda aveva avuto un bambino che sarebbe stato allevato da una donna di Boa Vista; aggiunse poi che lui non si immischiava nei pettegolezzi e così il Tuta mise fine a quella serie di domande e al racconto. Punto focale della storia è lo spaesamento del migrante e il senso di oppressione dato dai colonizzatori dinamizzato attraverso l’erotismo.

La settima storia, *Jack-piè-di-capra*, riguarda il tentativo di ribellione di alcuni ragazzi e un giovane storpio Jack, che tradisce i suoi fratelli: “(...) vuol mettere fratelli contro fratelli. Sicuro”²⁴. Un gruppetto di giovani sta organizzando una serie di rivolte da portare avanti giorno dopo giorno per ottenere

²³Ivi, p. 95.

²⁴Ivi, p. 109.

l'indipendenza; uno di loro, Norberto, fa addirittura correggere un testo da lui scritto in creolo, che era una sorta di proclama politico, da un signore del luogo, Nhôse, che essendo colto conosceva il portoghese. Per una serie di equivoci quel proclama finisce in mano ad un altro gruppo di rivoltosi e proprio Jack viene accusato, dai suoi compagni, di averlo scritto. La storia finisce all'improvviso: la mattina dopo essere stato accusato Jack viene trovato impiccato nel solaio di casa della nonna. Tutta la storia è abbastanza rapida e lineare, scritta in un linguaggio semplice e diretto e serve solo come pretesto per descriverci la vita a Capo Verde prima dell'indipendenza.

L'ottava storia, *Bico-de-lacre*, parla di Chiquinha, una bambina malata, che viene costretta dai familiari, insieme al fratellino Dani, a prendere l'olio di gattuccio, un pesce, per curarsi. Un giorno la zia scambia la bottiglia di gattuccio con quella di *curcas* e la dà da bere ai bambini: subito i due vengono portati dal medico che consiglia di dar loro del brodo in maniera che rimettano, e la nonna prontamente esegue gli ordini. Il tempo passa e i due bambini sembrano guariti, finché la piccola non inizia a fare cose strane: apprezza morbosamente la macellazione delle bestie e spinge la sorella nell'acqua nel tentativo di affogarla. Iniziano tutti a dirle che è cattiva e ogni occasione è buona per ribadirlo, finché la piccola non inizia a trasformarsi anche esteriormente: "I miei denti lentamente crebbero, lentamente uscirono dalla bocca e quasi arrivarono al petto. Gli occhi cominciarono a stringersi e, alla fine, c'erano solo due minuscoli orifizi (...) Erano cresciute, le mie orecchie, e avevano iniziato ad arrotolarsi. Mi impedivano di udire (...) Il peggio, il peggio. Un codino di pelle aveva cominciato a spuntare in fondo al coccige"²⁵.

²⁵Ivi, p. 135.

Dopo questa kafkiana trasformazione la piccola continua ad aggirarsi per la casa e, come ci dice lei stessa, a compiere cattiverie ed era come se fosse diventata invisibile: nessuno la cercava o le rivolgeva più parola. Decise allora di andare al cimitero e lì trovò una tomba con i nomi dei suoi familiari: il nonno, la nonna, la zia e alla fine il suo. Mentre scappava dal cimitero, domandandosi come si fossero permessi di scrivere lì il suo nome, udì il trillare di un piccolo uccellino grigio-azzurro, il *bico-de-lacre*. Cominciò a correre finché non cadde per terra e le lacrime che le sgorgavano diventavano palline di vetro multicolore che la ferivano, e le sue ferite si trasformavano in viscidì rospi: “la notte mi crollò addosso. Il bico-de-lacre trillò ancora due volte (ora sentivo bene) e tacque”²⁶. Questo breve racconto ci trasporta in quel mondo fantastico, che, come ho già detto, fa parte dell’orizzonte di scrittura delle narratrici migranti, dove la trasformazione e il fantastico diventano un nuovo modo di conoscere il reale e di affrontare la separazione dalla realtà avvenuta a livello inconscio che lacera la loro identità.

L’ultima storia, *Maira da Luz*, ha come protagonista una giovane ragazza in età scolare. La narrazione si apre con il racconto del primo giorno di liceo di Maira, particolarmente entusiasta di frequentare la scuola in quanto non tutti se lo potevano permettere e perché era una possibilità che le veniva data per migliorare il suo futuro. La Amarilis ci parla dei primi e innocenti amori della giovane, delle interrogazioni, della quotidianità, scolastica e non solo, delle gite e dell’unico dolore che oscura la felicità di Maira: i genitori non potevano permettersi di farle continuare gli studi e questo fatto l’avrebbe fatta ritornare una ragazza comune senza istruzione. Decide

²⁶Ivi, p. 138.

allora di trovarsi un lavoro, di andare a fare l'insegnante a Tarrafal e proprio per questo prepara tutti i documenti. Ma, proprio quando la madre scopre, insieme alla compagna antipatica di scuola di Maira, Cesarina, i progetti della figlia, succede qualcosa di inaspettato: Maira si trasforma in un insetto, in una macchia marrone simile alle cimici, che Cesarina schiaccia con tutta la sua violenza; la madre della giovane lancia un urlo e subito dopo viene rinchiusa in casa perché ritenuta pazza. La Amarilis ci fornisce alcuni elementi per decifrare il motivo di questa trasformazione, dicendoci che la causa di tutto ciò era stato l'abbandono dei suoi sogni e desideri da parte di Maira, cosa che conseguentemente l'aveva portata alla perdita dell'immagine di sé: "Che ne aveva fatto dei suoi sogni di bambina? Chi, infine, le aveva tracciato il destino? (...) ritrattasi per la paura nel nucleo dell'io (...) Maira da Luz era sparita senza lasciare traccia"²⁷.

Soncente è un'opera, in cui la minuziosa e trasparente creatività dei drammi umani si armonizza con una grande tecnica letteraria, che dimostra come la Amarilis abbia assimilato le lezioni precedenti, senza per questo, rinunciare al nuovo e all'invenzione. Qui la Amarilis tenta di re-impossessarsi delle sue radici attraverso un uso sapiente della lingua, in un continua tensione verso la Madre Terra, in un continuo assurdo letterario fatto di reale e fantastico, di singolare e plurale, in cui la tematica della migrazione fa da sfondo corroborante delle vicende.

Chiaramente non mancano i temi tipici capoverdiani come: l'insularismo e l'isolamento, la carenza naturale delle isole e l'esodo migratorio che questo provoca, la nostalgia orfica, che

²⁷Ivi, pp. 151-152.

profondamente e indissolubilmente si connette a questo popolo, come l'ambiguità e le contraddizioni.

Questa ambiguità, che lega tutte le storie, può essere in parte addebitata anche alla dicotomica immagine, che si crea nella mente del migrante, della sua Madre Terra; infatti se da un lato viene sentita come piena di problemi e arida tanto da portare al proprio allontanamento, dall'altra viene idealizzata come ricordo di un luogo immutabile e sempre fecondo, pronto ad accogliere il ritorno dei suoi figli: ci troviamo davanti ad un passato immaginario che alimenta l'identità e il presente attraverso la nostalgia.

L'identità del migrante rimane sospesa tra due mondi, le radici e l'altrove, ed è appunto identità creola: non più monolitica e statica, ma in trasformazione e movimento continuo, in un processo dinamico e relazionale, come "una combinazione di auto-identificazioni e di identificazioni da parte degli altri, primariamente quelle dell'infanzia, ma anche quelle dei gruppi sociali cui si partecipa in seguito"²⁸.

Sempre all'ambiguità concorre il rapporto che i capoverdiani hanno con la *Terra longe*: il viaggio verso l'altrove non solo viene recepito come spostamento nello spazio, ma viene anche caricato di simboli e metafore che sottendono ad una continua trasformazione di sé. C'è quindi un rinegoziamento continuo della propria identità, profondamente caratterizzata dall'ibridismo, come se ci trovassimo davanti l'emblema del cosmopolitismo.

Il mondo capoverdiano viene rappresentato dalla Amarilis attraverso le donne di Capo Verde, che con i colori e suoni tipici del loro mondo, divengono allegoria dell'umanità femminile.

²⁸G. Bottolomy, *After the Odyssey: a study of Greek Australians*, University of Queensland Press, Brisbane, 1979, p. 18.

Presentandosi come autrice fratturata in due lingue e sospesa tra due mondi, la Amarilis propone un'immagine del mondo capoverdiano in cui l'identità femminile coincide con l'Arcipelago.