

## Esistere, ossia viaggiare La visione metaforica della vita in *Non c'è dolcezza* di Anilda Ibrahimi

Karol Karp

### Introduzione

Nella produzione di autori considerati rappresentanti della letteratura italiana della migrazione<sup>1</sup> campeggia la presenza dell'autobiografismo il quale, secondo Chiara Mengozzi, diviene il filo rosso di questa tendenza letteraria, oramai più che ventennale, e riflette espressamente il bisogno degli scrittori migranti di 'rendere conto di sé nella società cosiddetta di accoglienza'.<sup>2</sup> Va aggiunto però che il discorso autobiografico si nota in modo più visibile nelle loro opere d'esordio mentre in quelle successive si mescola con altri concetti. A titolo d'esempio possiamo evocare Elvira Dones (1960) che, come giustamente osserva Maria Cristina Mauceri, dopo la pubblicazione del suo primo romanzo *Senza bagagli* (1997) 'ha preso le distanze dalla scrittura d'impronta autobiografica'.<sup>3</sup> Ciò è caratteristico anche nel *corpus* di Anilda

---

<sup>1</sup> Il termine è stato introdotto da Armando Gnisci. Usandolo, lo studioso intende la produzione di autori in lingua italiana di origine straniera. Il fenomeno ha suscitato l'interesse di numerosi critici e sono state proposte altre definizioni, ad esempio 'letteratura italoфона' (Parati) 'letteratura dell'immigrazione' (Meneghelli, Quaquarelli) oppure 'scritture della migrazione' (Pezzarossa, Rossini). La formula di Gnisci, sebbene sia considerata problematica, ricorre con più frequenza nei testi dedicati all'analisi delle opere degli scrittori migranti. A proposito si vedano: A. Gnisci, *La letteratura della migrazione*, Torino, Lilit, 1998; G. Parati, 'ItaloPhone Voices', in: *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italiansica nell'Africa Australe*, VIII, 2 (1995), pp. 1-15; S. Adamo, 'Reciproci spaesamenti: note sulla "letteratura della migrazione" in Italia', in: *Quale storia*, I (2004), pp. 45-53; F. Sinopoli, 'Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia (1991-2003)', in: *Neohelicon*, 31, 1 (2004), pp. 95-109; D. Meneghelli, 'Finzioni dell'"io" nella letteratura italiana dell'immigrazione', in: *Narrativa. Nuova serie, Altri stranieri*, 28 (2006), pp. 39-51; R. Taddeo, *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Milano, Raccolto, 2006; L. Quaquarelli (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*, Milano, Morellini, 2010; D. Comberati, *Scrivere nella lingua dell'altro*, Bruxelles, Peter Lang, 2010; F. Pezzarossa & I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo*, Bologna, CLUEB, 2011; U. Fracassa, *Patrie e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Giulio Perrone Editore, 2012; Ch. Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013; C. Gibellini, *Scrittori migranti in Italia (1990-2012)*, Verona, Fiorini, 2013. A questo proposito è utile evocare anche uno studio recente di Fatemeh Pourjafari e Abdolali Vahidpour che indagano sulla letteratura della migrazione da un punto di vista globale, la inseriscono in un ampio contesto critico-teorico e la definiscono nell'ottica dei *postcolonial studies*. Viene rilevato come i lavori dei principali fondatori della teoria postcoloniale – quali Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak o Franz Fanon – consentano di comprendere il carattere di questa nuova letteratura e di individuarne i tratti distintivi. Cfr. F. Pourjafari & A. Vahidpour, 'Migration literature: a theoretical perspective', in: *The Dawn Journal*, 3, 1 (2014), pp. 679-692.

<sup>2</sup> Mengozzi, cit., pp. 7-8.

<sup>3</sup> M. C. Mauceri, 'Oltre il muro: dramma personale e nostalgia conflittuale in Dashuri e huaj di Elvira Dones', in: F. Sinopoli (a cura di), *La storia nella scrittura diasporica*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 86.

Ibrahimi (1972), una scrittrice migrante d'espressione italiana dalle radici albanesi.<sup>4</sup> La trama del suo primo romanzo *Rosso come una sposa* (2008), si incentra sulla cultura dell'Albania, presentandone numerosi elementi pesantemente condizionati dalla tradizione albanese e dal comunismo, che perfettamente riflettono la realtà in cui lei è vissuta. Ibrahimi ha lasciato il paese natale nel 1994 per recarsi, prima in Svizzera, e poi, nel 1997, in Italia. Il suo ultimo romanzo *Non c'è dolcezza* (2012), non si concentra sulla cultura dell'Albania,<sup>5</sup> e l'autobiografismo non vi è tanto presente. La trama di quest'opera sembra essere imperniata sul tema del viaggio che s'intende qui indagare nella sua accezione ampia, non solo fisica ma soprattutto metaforica vista come l'esistenza dei protagonisti.<sup>6</sup> Adottando tale approccio metodologico ci riferiamo a Tzvetan Todorov che, caratterizzando la vita, pone l'accento sul suo carattere mobile determinato da nuove situazioni, nuove informazioni. La vita in quanto passaggio dalla nascita alla morte è un concetto limitato nel tempo, è un viaggio non solo nello spazio ma anche nella coscienza dell'individuo. Lo studioso identifica tutti i cambiamenti che vi avvengono proprio con l'atto del viaggiare.<sup>7</sup> A questo punto va citato anche Mario Salani, l'autore di una teoria simile a quella di Todorov, secondo la quale l'assunzione della nozione di viaggio come metafora della vita risulta dal fatto che ogni viaggio ha un inizio e una fine.<sup>8</sup>

### Lila ed Eleni: due esistenze in viaggio tra amore e odio

Arrivano gli tzigani, arrivano gli tzigani! – grida Lila nel cortile di casa pronta per uscire, il grembiule nero addosso e la cartella in mano. [...]  
Dobbiamo trovare la tzigana dell'anno scorso, – fa Eleni a Lila. – Mia madre dice che lei non ha mai sbagliato una volta. [...] Poi la vedono, seduta su un tappeto di paglia scuro. [...] Che volete sapere? – chiede loro, mentre l'altra donna si allontana asciugandosi gli occhi. Quello che è scritto, risponde Lila con voce sicura. [...]  
E va bene, – ride la tzigana. – Vediamo, – e prende la mano di Lila.  
Trascorrerete lontane molti anni delle vostre vite, tagliente sarà la nostalgia, – dice. Poi i vostri destini si riuniranno come due ruscelli d'acqua che si gettano nello stesso fiume. [...] Che altro si vede? – fa Eleni impaziente. [...]  
Sposerai colui che hai sempre amato, ma... [...] colui che non ti ha mai sognato [...].  
Una ninnananna crudele attraverserà la sua vita, – sussurra la vecchia indicando Lila a una giovane tzigana al suo fianco. – Una ninnananna accanto a una culla vuota.  
Il suo bambino morirà? – chiede con apprensione la giovane tzigana.  
No, Hava mia, no intreccerà le sue radici lontano dal grembo della madre.<sup>9</sup>

---

<sup>4</sup> La produzione dell'autrice ingloba tre romanzi: *Rosso come una sposa* (2008), *L'amore e gli stracci del tempo* (2009), *Non c'è dolcezza* (2012).

<sup>5</sup> Occorre dire che sebbene la cultura dell'Albania non sia centrale nella trama del romanzo non vi è completamente assente, in quanto Ibrahimi accenna ad esempio ad alcune credenze e tradizioni.

<sup>6</sup> Joanna Ugniewska analizza la vita intesa come viaggio in riferimento alla scrittura di Francesco Petrarca (1304-1374) nella quale viaggiare significa spostarsi, acquisire nuove conoscenze, penetrare nuovi mondi. cfr. J. Ugniewska, *Viaggiare, scrivere. Sulla letteratura di viaggio e sugli scrittori italiani contemporanei* (la traduzione a cura dell'autore del saggio, il titolo originale: *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich*), Warszawa, Zeszyty literackie, 2011, pp. 54-57. A proposito si vedano anche: J. Łukaszewicz & D. Artico (a cura di), *Il viaggio come realtà e come metafora*, Łask, Oficyna Wydawnicza Leksem, 2004; R. Regni, *Viaggio verso l'altro: comunicazione, relazione, educazione*, Roma, Armando Editore, 2003; F. Riva, *Filosofia del viaggio*, Roma, Lit Edizioni, 2013; C. Bronowski & K. Karp (a cura di), *La visione poliprospectica del viaggio in cerca delle identità perdute*, Toruń, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.

<sup>7</sup> T. Todorov, *The Morals of History*, trad. Alyson Waters, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995, p. 60.

<sup>8</sup> R. Iannone & E. Rossi & M. P. Salani (a cura di), *Viaggio nel viaggio: appunti per una sociologia del viaggio*, Roma, Meltemi, 2005, p. 61.

<sup>9</sup> A. Ibrahimi, *Non c'è dolcezza*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3-6.

Le parole della tzigana, apparentemente incredibili, pronunciate però in tono serio, fanno sì che appaia un certo mistero, un'atmosfera quasi surreale. Esse in fin dei conti si dimostreranno profetiche e corrisponderanno alle singole tappe del viaggio esistenziale compiuto da Lila ed Eleni. Abbiamo quindi a che fare con un certo determinismo, o meglio fatalismo, all'insegna del quale procede la storia presentata nel romanzo, raccontato in terza persona e ambientato prevalentemente in un villaggio albanese Urta. Il destino delinea il quadro della vita delle protagoniste e fuggirne risulta impossibile.

La prima tappa del viaggio delle amiche si caratterizza per la spensieratezza tipica della loro età; sono innamorate di un ragazzo di nome Andrea e attendono, purtroppo invano, un segno del suo interesse: il sentimento non è corrisposto. L'affetto rivolto a lui, conformemente al pensiero di Roland Barthes, il quale tratteggia una visione pluridimensionale del discorso amoroso,<sup>10</sup> si manifesta proprio attraverso l'atto dell'aspettare che può concernere vari concetti: una telefonata, un incontro, un segnale promesso.<sup>11</sup> Chi prova amore vive nell'attesa per la realizzazione delle "speranze amorose" di cui si nutre. Barthes afferma: 'la fatale identità dell'innamorato non è altro che: io sono quello che aspetta'.<sup>12</sup> Lo studioso rileva anche che l'attesa può ingabbiare la persona innamorata e trasformarla in un fantoccio immerso in un certo marasma il quale non le consente di agire e seguire il naturale ritmo della vita. In base a questa teoria constatiamo che l'amore paralizza le protagoniste, le priva della capacità di concentrarsi su un altro elemento presente nel loro spazio esistenziale.

Andrea non ama né Lila né Eleni; si sposa con Mandeta. Il matrimonio è infelice e si scioglie in un breve periodo di tempo. Il protagonista ha bisogno di una donna che si occupi di casa e fornisca aiuto a sua madre. Eleni pare ideale per rivestire tale ruolo e lo accetta senza esitazione. Finalmente si realizza il suo grande sogno, ossia la vita con l'uomo, la cui immagine riaffiora nella sua mente in continuazione; contemporaneamente però è cosciente che lui non ricambia il suo sentimento.

Lila non vive più a Urta, ha sposato il fratello di Andrea, Niko, e sembra aver dimenticato il vecchio amore. Il tempo modifica la vita delle protagoniste e fa sì che loro non siano più tanto legate quanto prima.

La pentola a pressione fischia. Mentre si alza a spegnere il fornello, Lila sorride. Il suo amore infantile ormai è solo un ricordo. Pensa all'estate del matrimonio di Andrea. Si rivede seduta in riva al fiume insieme a Eleni mentre piangono disperate. Prova una profonda tenerezza. Pensa che l'amore per Andrea era ciò che la legava di più a Eleni. Poi sono cresciute.<sup>13</sup>

Grazie al matrimonio di Eleni e Andrea le amiche diventano inaspettatamente membri di una famiglia; incomincia la seconda tappa del loro viaggio, della loro 'relazione amore-odio', come la definiscono Norma Bouchard e Valerio Ferme,<sup>14</sup> certamente più satura di pessimismo e tristezza di quella precedente. Eleni e Andrea non riescono ad avere figli. Lila, madre di tre ragazze, rimasta incinta di nuovo, è convinta di partorire un'altra femmina. Per rendere più felice la vita della vecchia amica e diminuire il numero dei propri impegni quotidiani, in accordo con il marito, promette di dare il bambino a Eleni. La *besa*, cioè la parola data, istituita dal Kanun, un codice culturale rispettato in alcune parti dell'Albania fino a oggi, come afferma

---

<sup>10</sup> R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ibrahim, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 43.

<sup>14</sup> N. Bouchard & V. Ferme, *Italy and the Mediterranean. Words, sounds and images of the post-cold war era*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 265.

Martine Bovo Romoeuf riferendosi all'opera di Carmine Abate (1954) intitolata *Il ballo tondo* (1991),<sup>15</sup> è un elemento importante della cultura albanese,<sup>16</sup> diffuso in vari testi. Il suo significato si percepisce ad esempio in una delle rapsodie, unità strutturalmente indipendenti, da cui è composto il romanzo abataniano.<sup>17</sup> Va detto che quasi il medesimo racconto viene evocato in *Non c'è dolcezza*. La differenza riguarda certi dettagli, quali ad esempio i nomi dei protagonisti. In Abate la protagonista viene chiamata Jurendina, in Ibrahimini invece Dhoqina, 'l'unica sorella di nove fratelli'.<sup>18</sup> Il perno della storia è uguale: la madre non intende consentire alla figlia di sposarsi con 'un cavaliere di un lontano paese'.<sup>19</sup> In fin dei conti uno dei figli la convince a non ostacolare il matrimonio, promettendo di riportare la figlia 'quando ce ne sarà bisogno'.<sup>20</sup> 'Nel giro di poco tempo tutti i maschi della famiglia morirono'.<sup>21</sup> La madre, immersa in una profonda solitudine, si rivolge a Kostandin evocando la sua promessa. Lui si solleva dalla tomba e porta la sorella a casa. Il messaggio trasmesso nella rapsodia<sup>22</sup> traduce la necessità di mantenere la parola nonostante le difficoltà che possano risulterne e di sicuro spinge avanti il viaggio intrapreso dalle due amiche.

Sigmund Freud, studiando la condizione dell'individuo nell'ottica della nozione di cultura, rileva che lui mira soprattutto alla propria felicità.<sup>23</sup> L'impossibilità di raggiungerla può essere provocata dalle regole imposte dalla cultura che prevedono atteggiamenti precisi. Lila partorisce un maschio; sebbene sia molto attaccata a lui e non desideri più darlo a Eleni, si sente obbligata a essere fedele alla *besa*. In un certo senso la cultura, costringendola ad agire contrariamente alla sua volontà, costituisce la fonte delle sue sofferenze. Lei si presenta come una vittima del codice culturale che vige nella realtà di cui fa parte. Vale la pena rilevare che il lato oppressivo della cultura campeggia anche in altri scrittori d'espressione italiana di origine albanese. Nel romanzo *Vergine giurata* (2007)<sup>24</sup> della già menzionata Elvira Dones la legge del Kanun, costringe una giovane ragazza, Hana, a travestirsi da uomo per assumerne i ruoli sociali.<sup>25</sup> Franca Pellegrini mette in risalto che la tradizione albanese riserva a una ragazza orfana due possibilità: 'accettare un matrimonio combinato o diventare "uomo"'.<sup>26</sup> Hana sceglie la seconda alternativa. Come Lila, decide di adempiere ai doveri imposti dalla cultura. A un certo punto però, al contrario della protagonista di Ibrahimini, rifiuta di seguirli: lascia l'Albania per recarsi negli Stati Uniti in cerca della sua identità femminile.

Arlind viene affidato a Eleni e Andrea. La madre cerca di incontrarlo regolarmente. I momenti di separazione non sono che un'attesa. Così, la protagonista non riesce a vivere in modo normale, in quanto è bloccata da rimorsi di coscienza,

<sup>15</sup> C. Abate, *Il ballo tondo*, Milano, Mondadori, 2010.

<sup>16</sup> M. Bovo Romoeuf, *L'epopea di Hora. La scrittura migrante di Carmine Abate*, Firenze, Franco Cesati, 2008, p. 25.

<sup>17</sup> Le rapsodie sono un elemento rilevante del folclore dell'Albania. cfr. G. De Rada, *Rapsodie d'un paese albanese*, Firenze, Bencini, 1866.

<sup>18</sup> Ibrahimini, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 77.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Ambedue gli autori apertamente attingono dalla ricchezza del folclore albanese. Nelle opere di Abate però il suo quadro si rivela sicuramente più ampio, in quanto il concetto di cultura costituisce uno dei motivi dominanti della sua poetica. In Ibrahimini, come detto, il concetto di cultura risulta onnipresente soltanto nel romanzo d'esordio *Rosso come una sposa*.

<sup>23</sup> S. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, trad. Jerzy Prokopiuk, Warszawa, Wydawnictwo KR, 1992, pp. 57-68.

<sup>24</sup> E. Dones, *Vergine giurata*, Milano, Feltrinelli, 2009.

<sup>25</sup> F. Pellegrini, 'Traslazioni narrative: strategie di mediazione in Vergine giurata di Elvira Dones e Rosso come una sposa di Anilda Ibrahimini', in: E. Bond & D. Comberiati (a cura di), *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Nardò, Besa, 2013, p. 151.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

dalla continua riflessione sull'errore commesso la quale influisce in modo negativo sulla sua psiche. 'Lila era distante, persa in un posto irraggiungibile e ospitale, dove non nevicava mai eppure il gelo la faceva da padrone. Né vento, né pioggia, in cielo nessun volo d'uccello, nel cuore solo l'attesa'.<sup>27</sup> La donna prova una profonda tristezza, la quale, secondo Julia Kristeva, è il segno più evidente della depressione e caratterizza coloro che hanno perso la speranza.<sup>28</sup> Infatti Lila non sembra sperare di riavere il figlio. La sua esistenza si dimostra vuota, priva di senso e va verso la morte. Lei vive, ma in realtà, è morta: 'le colleghe avevano cercato inutilmente di tirarla su. Ho lasciato il mio bambino, - ripeteva lei senza sosta, - l'ho abbandonato, e io sono ancora viva. Ma che viva? Sono morta anche se non sono sepolta!'.<sup>29</sup> Lo stato della protagonista pare di nuovo conforme al pensiero di Kristeva, secondo la quale la vita imbevuta di melancolia, trauma e crucci è pronta a spegnersi in ogni momento.<sup>30</sup> Avuto un sogno premonitore, Lila si rende conto che il suo viaggio esistenziale sta per finire.

Ma questa volta il sogno era stato davvero premonitore. A volte succede. E Lila se lo sentiva che questa era la volta buona. Non pensava però che sarebbe successo così presto. Avrebbe voluto salutare un'ultima volta il suo bambino, ma evidentemente la vecchia signora aveva urgenza [...]. Lila aveva sentito i passi. Passi leggeri che stavolta non l'avevano ingannata. E allora aveva sorriso.<sup>31</sup>

Il trapasso di Lila, presentato in un'atmosfera quasi surreale, onirica, può essere visto come fuga dalla realtà penosa che la donna deve fronteggiare, come forma di liberazione.<sup>32</sup> Lei abbandona la dimensione terrena in pace ponendo fine al viaggio fatto con la vecchia amica. Anche Eleni vive sovente momenti di tristezza, ad esempio durante le difficoltà nell'allattamento del neonato. Lui diviene l'elemento più prezioso nella sua vita, perciò intende tenerlo vicino a ogni costo. Così 'vorrebbe andarsene lontano. In un posto dove nessuno conosce il suo passato. Con sé porterebbe Arlind. Una vita nuova per loro due, la vita di una madre col suo bambino'.<sup>33</sup> Il desiderio di dimenticare il passato, soprattutto il fatto di non essere la madre biologica di Arlind e di cominciare una vita nuova, libera dello sguardo altrui, riaffiora di frequente nella sua mente, ma si dimostra irrealizzabile. La donna, conformemente alla teoria di Henri Bergson, trasforma il passato in presente, conservandone nella memoria, sia coscientemente sia incoscientemente, tutti gli elementi.<sup>34</sup>

Maria Cristina Mauceri, seguendo Sigmund Freud, sottolinea che 'l'angoscia sopraggiunge quando una situazione ricorda un evento traumatico del passato. L'angoscia sarebbe una reazione originaria all'impotenza del trauma ed è riprodotta in seguito in una situazione di pericolo come segnale di allarme'.<sup>35</sup> In riferimento a quanto appena rilevato, pare giusto constatare che Eleni vive all'insegna di una continua paura. Ricorda incessantemente, come detto, che il figlio è suo solamente grazie alla decisione di Lila; teme che in futuro lui scopra la verità e la lasci. La condizione di ambedue le donne risulta simile. Sono delle figure tragiche, la cui vita s'imbeve di sofferenza e inesorabilmente mira a una meta precisa: Lila muore per il

---

<sup>27</sup> Ibrahim, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 131.

<sup>28</sup> J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, trad. Michał Paweł Markowski, Remigiusz Rzyński, Universitas, Kraków, 2007, p. 25.

<sup>29</sup> Ibrahim, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 130.

<sup>30</sup> Kristeva, *Czarne słońce*, cit., p. 5.

<sup>31</sup> Ibrahim, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 128.

<sup>32</sup> Kristeva, *Czarne słońce*, p. 5.

<sup>33</sup> Ibrahim, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 111.

<sup>34</sup> H. Bergson, *Problem osobowości. Wykłady edynburskie*, trad. Piotr Kostyło, Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN, 2004, p. 26.

<sup>35</sup> M. C. Mauceri, *Variazioni sul tema dello sguardo nei romanzi d'esordio di Dones e Kubati*, in: Bond & Comberati, *Il confine liquido*, cit., p. 196.

dolore che la penetra, Eleni perde Arlind. Un giorno, Asmà, una giovane tzigana gli svela di chi è figlio, e ciò lo spinge ad abbandonare la casa ed andare alla ricerca della sua vera identità.

### Viaggi individuali, tra bugie e realtà

Bugiarda è la vita anche per lui. Con lui sono stati tutti bugiardi. La madre che lo ha partorito e che lo ha dato via per uno stupido sogno e una stupida promessa. Anche l'altra madre che lo ha cresciuto, in quel silenzio che copriva i loro giorni come un mantello pesante pensando di ingannare il destino. Tutti sono stati bugiardi. Tranne il latte di Hava. Il soffio di quella lingua sconosciuta che lo avvolgeva all'alba mentre lui suggeriva affamato, l'odore del suo corpo di madre annusato quando lei lo cullava. Solo questo è stato vero. Ma vere sono state anche le parole di Asmà mischiate al latte e alle lacrime di entrambi sull'orlo dell'alba che lo ha reso davvero orfano.<sup>36</sup>

Arlind si sente smarrito nei confronti della realtà che a un tratto gli pare falsa e vuota, 'si trova con una vita non sua'<sup>37</sup> e si rende conto che le persone di cui si fida lo ingannano da tempo. La sua vera madre lo fa per rimanere fedele alla *besa*. Eleni invece desidera che il microcosmo, creato da lei stessa attorno al suo "falso" nucleo familiare, continui a esistere. La protagonista costruisce infatti un proprio mondo ben chiuso in cui, conformemente alle parole di Theodor Adorno, bisogna mentire per poter continuare a vivere.<sup>38</sup> Leszek Kołakowski, parlando di come gli adulti dovrebbero presentare ai bambini l'esistenza della menzogna, mette in evidenza che nella vita essa è indispensabile ed è difficile farne a meno. Al contempo il filosofo la considera distruttiva, ma, se viene usata, ciò deve essere un'azione cosciente.<sup>39</sup> Eleni, decidendo di rivestire il ruolo di madre, è consapevole della necessità di immergersi in un mondo fittizio; comunque ne nota molti vantaggi, tra cui la possibilità di rinsaldare la relazione con Andrea. La presenza del figlio adottivo nella vita della coppia assume una funzione molto importante: non solo avvicina i coniugi, ma ha anche un significato sociale poiché, come sostiene Silvia Camilotti, 'nella società di allora, una coppia priva di figli non era ben accolta'.<sup>40</sup> La pressione sociale dunque, come nelle opere di altri scrittori migranti italiani di origine albanese, quali ad esempio Ornella Vorpsi o Elvira Dones, si dimostra molto forte.

I pilastri su cui Eleni costruisce il suo microcosmo non sono sicuramente molto stabili. Il marito non cambia l'atteggiamento nei suoi confronti, si nutre sempre dei ricordi dei momenti trascorsi con Mandeta. Nel capitolo che conclude il romanzo, il protagonista, seduto nel cortile davanti a casa sua, ammira il rumore provocato dai passanti dietro il recinto proprio come se aspettasse qualcuno. Ad un tratto inizia a canticchiare una canzone.

Non ha mai cantato, questa è la prima volta, e fremendo cerca invano nella memoria le altre parole della canzone. Eleni si sporge sulla porta. Resta muta come la luna dietro i rami anneriti dalla stagione.

– Mandeta, – sussurra Andrea. – Mandeta mia, sei tornata.

Eleni stringe i pugni come in una resa disperata. Poi si avvicina ad Andrea e lo abbraccia.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> Ibrahim, *Non c'è dolcezza*, cit., pp. 180-181.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>38</sup> T. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharataneho zycia*, trad. Małgorzata Łukasiewicz, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1999, p. 26.

<sup>39</sup> L. Kołakowski, *Kultura i fetysze*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1967, p. 183.

<sup>40</sup> S. Camilotti, 'Recensione a Anilda Ibrahim, *Non c'è dolcezza*, Torino, Einaudi, 2012', in: *Altrelettere*, p. 3, [www.altrelettere.uzh.ch](http://www.altrelettere.uzh.ch) (19.07.2014).

<sup>41</sup> Ibrahim, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 230.

Il nome Mandeta si presenta come un tipo di formula magica, in quanto, una volta pronunciato, fa sì che attorno ad Andrea si crei una dimensione peculiare, quasi surreale, in cui lui, avendo l'impressione di essere vicino alla donna amata, si sente felice. Secondo Giorgio Agamben<sup>42</sup> la magia è portatrice di felicità e ciò caratterizza anche il caso del protagonista il quale incoscientemente diventa un mago che fa compiere il ritorno dell'ex-moglie. La volontà peccaminosa di rivederla si materializza però solo nella sua interiorità. A Eleni non resta che abbracciare il povero e accettare la sorte di una donna mai amata. Il viaggio esistenziale di Andrea, contrariamente a quello di Lila ed Eleni, non porta al raggiungimento della meta prefissata, ossia all'incontrare Mandeta; turbato dall'amore infelice vive fuori dal vero mondo, chiuso nella gabbia dei suoi desideri irrealizzabili.

Da quanto detto sino ad ora, risulta ben evidente che il microcosmo creato da Eleni fin dall'inizio è destinato al fallimento. Al suo crollo definitivo contribuisce la scomparsa di Arlind che, accingendosi a ritrovare il suo vero padre, Niko, si reca nella capitale, nella casa della sorella Klara. Il viaggio intrapreso dal protagonista è individuale e lo caratterizzano due dimensioni: fisica e spirituale. La prima concerne lo spostamento verso un luogo preciso per raggiungere lo scopo prefissato. La seconda consiste nell'intenzione di cimentarsi con la nuova identità familiare, per sentirsi "completo".

Arlind ha sempre vissuto in attesa di qualcosa. Gli sembrava che gli mancasse sempre un pezzo, in ogni momento. Guardava la grande torta che sua madre gli aveva preparato per il compleanno e pensava che mancasse un ingrediente che l'avrebbe resa migliore e così non gli andava più di mangiarla. E anche la tazza di latte che gli portava Eleni al mattino era sempre insufficiente, mancava il resto rimasto nella pentola. Ma poi non riusciva nemmeno a finirla e ci immergeva il gatto. Tutti dicevano che era viziato, ma lui non si sentiva viziato. Piuttosto incompleto.<sup>43</sup>

La vita di Arlind va avanti all'insegna di una mancanza, di un vuoto. Lui sembra accorgersene, ma non è in grado di definirne il motivo. Secondo Paul Ricoeur l'individuo riesce ad acquistare un'autoconoscenza completa, il cosiddetto 'punto d'arrivo', soltanto attraverso esperienze molto importanti.<sup>44</sup> In base alla teoria arriviamo alla conclusione che il protagonista conosce se stesso appieno nel momento della scoperta delle sue radici. Ricoeur sostiene anche che l'individuo sovente non sia cosciente di chi è, in quanto sul processo di acquisizione dell'autoconoscenza influiscono gli altri che non di rado vi introducono informazioni false.<sup>45</sup> Il pensiero dello studioso descrive perfettamente la situazione di Arlind. La scoperta della sua identità rimane a lungo un compito da fare, un'analisi da compiere. L'identità del giovane è un elemento determinato dalle esperienze di vita, dalle informazioni ricevute. Come afferma Ricoeur, l'esistenza dell'individuo viene continuamente influenzata da vari avvenimenti che formano il suo "io".<sup>46</sup>

Arlind prova un bisogno impellente del contatto con la realtà di cui sfortunatamente non ha potuto fare parte e perciò decide di compiere un viaggio.

---

<sup>42</sup> G. Agamben, *Profanacje*, trad. Mateusz Kwaterko, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006, p. 30.

<sup>43</sup> Ibrahimi, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 209.

<sup>44</sup> P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, trad. Hanna Igalson, Warszawa, De Agostini, 2003, p. 232.

<sup>45</sup> K. Rosner, *Paul Ricoeur – filozoficzne źródła jego hermeneutyki*, in: *Paul Ricoeur język, tekst, interpretacja*, trad. Katarzyna Rosner & Piotr Graff, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989, p. 16.

<sup>46</sup> P. Ricoeur, *Essays on Biblical Interpretation*, trad. Robert Sweeney, Philadelphia, Fortress Press, 1980, p. 114.

Guarda il cortile davanti al palazzo, dove lui avrebbe giocato con i bambini del quartiere, come ci avevano giocato le sue sorelle. Guarda le finestre e gli sembra di vedere affacciarsi zia Lila, sua madre. Una vita mai vissuta. Sul balcone, i fili su cui la madre stendeva il bucato. Ci avrà steso pure i suoi vestitini di neonato, bagnati anche delle sue lacrime. Non sa se se la sente di entrare nella stanza in cui dormiva sua madre. Nella stanza dove per mesi è stato chiuso con lei. Una stanza vuota può restituirti il calore di un abbraccio?<sup>47</sup>

Arrivato davanti alla vera casa di famiglia, il protagonista pare invaso da sensazioni ambigue. Da un lato desidera entrare per vederla e saperne di più, dall'altro il luogo evoca l'immagine di quello che ha perso per sempre, provocando rammarico e nostalgia. In fin dei conti viene invitato dalla sorella Klara che fra poco diventerà la sua complice nella ricerca del padre. Niko si rivela un membro dei servizi segreti del partito comunista, dei cosiddetti 'guerrieri silenziosi, persone senza nome, senza faccia e senza identità'. 'Di identità', come nota uno dei protagonisti del romanzo, 'ne avevano fin troppe. Cambiavano look continuamente, possedevano numerosi passaporti. Sembravano persone comuni. [...] Per le loro famiglie erano morti, per lo stato erano eroi'.<sup>48</sup> Infatti Niko è costretto a fingere il proprio trapasso per recarsi in Italia e compiere una missione. La dittatura crolla, ma lui non torna. Si pone una domanda sul perché? Forse non vive più? Il suo viaggio, secondo Klara, traduce la volontà di dimenticare i crucci affrontati nel cammino esistenziale, comprese la morte della moglie e la necessità di stare lontano dal figlio. In tale prospettiva lo spostamento dà la possibilità di staccarsi dalla realtà penosa che si deve fronteggiare, la possibilità di cominciare una vita nuova. Il vero obiettivo di Niko non viene a galla, e le considerazioni di Klara sono sicuramente condizionate dalla delusione provata nei suoi confronti. A un tratto il padre si trasforma in una persona sconosciuta, lontana e falsa e ciò può provocare emozioni negative, giudizi sbagliati.

Va sottolineato che in alcuni punti la vita di Niko converge con quella di Arlind. Sia il padre che il figlio rimangono a lungo in una problematica situazione identitaria. Arlind è ignaro della sua identità familiare a causa della decisione della madre; l'identità di Niko va nascosta vista la pressione del regime. Ambedue gli uomini si dimostrano come marionette manipolate dalla sorte. Dell'infelicità di Niko va incolpato il sistema politico, ossia il comunismo, di quella di Arlind la cultura che costringe Lila a mantenere la promessa.

## Conclusioni

Il destino di tutti i protagonisti presentati nella nostra ricerca risulta molto complicato, imbevuto di incertezze, misteri, paure, e quasi completamente privo di gioia. Loro non sono che 'viaggiatori avvolti nelle pieghe di quella scomoda coperta che si chiama vita'.<sup>49</sup> Viaggiare significa mirare al ritrovamento della propria identità mai conosciuta, aspirare alla realizzazione dei sogni che garantiscano felicità e pace, dimenticare i crucci. La meta che si desidera raggiungere non si presenta però che come un'astrazione. Ciò nonostante nell'interiorità di alcuni protagonisti rimane viva una luce di speranza mantenuta accesa dall'atto dell'aspettare.

Decisamente la sorte non è generosa con i protagonisti, poiché, nella vita, come afferma la stessa Ibrahimi, 'non c'è dolcezza' e l'uomo è destinato alla sconfitta esistenziale vista nel romanzo come impossibilità di essere felici e provocata da diversi fattori, quali: amore non corrisposto, nostalgia, impotenza, pressione sociale, tradizione.

---

<sup>47</sup> Ibrahimi, *Non c'è dolcezza*, cit., p. 198.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 224.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 165.



**Parole chiave:** Anilda Ibrahim, letteratura della migrazione, viaggio, esistere, identità

**Karol Karp**, assistant professor presso la Cattedra d'Italianistica dell'Università Niccolò Copernico di Toruń, insegna lingua e letteratura italiana. Il suo campo di ricerca riguarda il teatro italiano del primo Novecento e la cosiddetta letteratura italiana della migrazione. Autore di vari studi dedicati alle suddette problematiche, tra cui la monografia *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale pirandelliana nei drammi gombrowicziani* (Toruń 2012). Inoltre è curatore delle monografie *Artista Biografia Creazione* (Toruń 2012), *Unità d'Italia. Letteratura, lingua, cultura, didattica* (Toruń 2013) e co-curatore de *La visione polipropettica del viaggio in cerca delle identità perdute* (Toruń 2014).

Katedra Italianistyki  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
ul. Bojarskiego 1  
87-100 Toruń (Polonia)  
karol\_karp@vp.pl

## **SUMMARY**

### **Live and travel**

The metaphorical vision of life in the novel *Non c'è dolcezza* by Anilda Ibrahim

The essay, divided into two parts, aims to investigate the motif of journey in the novel *Non c'è dolcezza* by Anilda Ibrahim, a migrant author of Albanian origin. The journey is considered mainly as a metaphor for the existence of the characters, who often seem to be puppets completely controlled by fate. These characters "travel" both together (Lila, Eleni) and individually (Arlind, Andrea) in order to determine their identity, realize the dreams which would let them feel happy and forget the problems faced in their everyday lives. Analysis shows that happiness is often impossible because human life is full of negative factors which provoke an existential failure; the message transmitted by Ibrahim is very pessimistic. The theoretical basis of the article is constituted by the works of such scholars as Theodor Adorno, Giorgio Agamben, Henri Bergson, Roland Barthes, Sigmund Freud, Leszek Kołakowski, Julia Kristeva and Paul Ricoeur.