

GIULIA SCIALPI

*Genealogie femminili in tempo di guerra: la figura della Fioraia di Sarajevo
in Venuto al mondo di Margaret Mazzantini*

L'intervento si concentra sulla portata della dimensione genealogica riscontrabile nel romanzo Venuto al mondo di Margaret Mazzantini. A partire dall'analisi del ruolo fondamentale giocato dalle immagini nella ricostruzione della guerra in Bosnia e, in particolare, dalle fotografie di Marco Boccia, di cui si ricorda quella, ormai celebre, della fioraia di Sarajevo – che, interrogata, non rivendica l'appartenenza a nessuna etnia – l'intervento si sofferma sul tema della genealogia, presente, all'interno del romanzo, su due piani, quello politico e quello della dimensione privata. Nel finale di Venuto al mondo, questi due piani finiscono per intersecarsi, e per saldarsi attorno a un concetto di "genealogia" che si rivela, proprio in seno a un conflitto di matrice etnica, portatore di una nuova visione etico-politica e anche di una nuova idea di maternità – quella di una genealogia senza ghènos.

Introduzione

Al cuore del romanzo *Venuto al mondo* di Margaret Mazzantini è il tema della genealogia, esplorato sia nella sua dimensione politica, in quanto l'autrice predilige l'aspetto di matrice etnica nel racconto del conflitto serbo-bosniaco¹, sia nella sua dimensione privata, poiché la protagonista del romanzo, significativamente chiamata Gemma (nome che «nel processo di gemmazione indica il primo abbozzo di un nuovo individuo»²), desidera avere un figlio per via di una maternità surrogata, al punto di intraprendere un viaggio verso Sarajevo anche quando l'incombente della guerra lo vieterebbe. In questo senso, il movimento compiuto da Gemma si configura come diametralmente opposto alle pretese della guerra, poiché si tratta di un movimento che cerca la vita assolutamente, in maniera svincolata da qualsiasi prototipo o circoscrizione ideale della vita. In questo senso, la ricerca di Gemma nega la logica stessa che presiede a un conflitto di matrice etnica, che persegue una certa idea di vita per mezzo dell'annientamento di tutte le altre che non le corrispondono e, dunque, attraverso l'allargamento progressivo del cerchio della morte. Nelle parole del filosofo Roberto Esposito, l'obiettivo preciso di ogni guerra – da realizzarsi attraverso l'identificazione precisa di una tipologia di nemico – è quello di «produrre una separazione, all'interno del continuum biologico, tra coloro che devono restare in vita e coloro che, invece, vanno respinti nella morte; (...) fissare una relazione diretta tra le due condizioni, nel senso che è appunto la morte dei secondi a consentire la sopravvivenza agevolata dei primi»³. A questo si aggiunga che in ogni conflitto etnico il dispositivo dello stupro interviene a «modificare in modo inedito il rapporto tra vita e morte conosciuto nelle guerre tradizionali»⁴: ci si ritrova così davanti al paradosso tragico in

¹ L'interesse di Mazzantini verso questioni specificamente femminili e l'urgenza di trattare il tema della maternità in maniera inedita – passando dal tema della maternità surrogata a quello dell'adozione – porta l'autrice a prediligere un aspetto del conflitto serbo-bosniaco, quello della sua matrice etnica, che è stato spesso sconfessato da quanti, giornalisti o storici, hanno invece insistito sulla dimensione sociale del conflitto; è il caso, ad esempio, della prospettiva adottata da Paolo Rumiz nel suo reportage *Maschere per un massacro. Quello che non abbiamo voluto sapere della guerra in Jugoslavia* (2012) e supportata, fra gli altri, dal lavoro di Marco Travaglini contenuto in *Bosnia, l'Europa di mezzo: Viaggio tra guerra e pace, tra Oriente e Occidente* (2015). Al contrario, la narrativa ha spesso privilegiato la dimensione etnica del conflitto, specialmente con l'intento di accostarsi alla questione dei campi di stupro e degli stupri etnici, e per occuparsi in questo modo dei *Zaboranljena djeca rata*, i figli della guerra; si pensi a un romanzo di recente pubblicazione come l'ultimo di Rosella Postorino, *Mi limitavo ad amare te* (Feltrinelli, 2023).

² M. MAZZANTINI, *Venuto al mondo*, Milano, Mondadori, 2008, 265.

³ R. ESPOSITO, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi, 2004, 115.

⁴ ESPOSITO, *ivi*, X-XI.

cui la vita proviene dalla morte, ovvero dall'imposizione di una sorta di «eugenetica positiva»⁵, che non si distingue in nulla da quella «eugenetica negativa»⁶ eseguita attraverso l'uccisione selettiva e diretta dei viventi.

Così, il romanzo di Mazzantini, legando in modo inedito il tema della ricerca della maternità con quello degli stupri etnici, dà vita a una configurazione in cui il senso della genealogia non è più rivolto alla ricerca dell'origine, ma si apre – per dirla con Foucault - «a un campo di forze sprigionato dal succedersi degli eventi e dallo scontro dei corpi»⁷. Questa ermeneutica di *Venuto al mondo* si dispiega precisamente grazie alla figura chiave della fioraia di Sarajevo; presenza che per prima introduce, nel romanzo, un effetto di scardinamento della genealogia, da intendere sia in senso contingente come un “eticismo” in nome del quale si rivendica la propria superiorità sull'altro, sia nel senso più lato di una schematica della filiazione madre-figlio, ovvero di un legame diretto di sangue. Per risalire a questa figura sarà necessario, innanzitutto, ripercorrere le fonti impiegate da Mazzantini per ricostruire alcuni aspetti storico-contestuali che offrono l'ambientazione al suo romanzo.

Le fotografie come fonte e come motivo del romanzo

Le guerre jugoslave sono state uno dei primi conflitti mediatici a cui l'occidente ha assistito interrogandosi lucidamente sul ruolo giocato dal giornalismo e dai media nel veicolare informazioni e immagini che tenessero a debita distanza la realtà di questi conflitti, che si svolgevano solo a qualche centinaia di chilometri dalle coste italiane. Tale riflessione sulla funzione dei media è anche al cuore del romanzo di Mazzantini, che prende le mosse proprio da una riflessione sul rapporto dell'autrice con le immagini di guerra che passano alla televisione⁸, poi trasposta all'interno del romanzo; i protagonisti di *Venuto al mondo*, Gemma e il suo compagno Diego, di professione fotografo, decidono di andare a conoscere la guerra coi propri occhi, perché le immagini trasmesse dagli schermi non bastano a dire tutto e, anzi, hanno l'effetto di semplificare la tragedia, di renderla anonima: «La vediamo in televisione ogni sera, la guerra, questa è la vera novità. È vicina perché è a poche miglia di mare, è lontana perché ronza nello schermo tv»⁹. Intorno ai due protagonisti, invece, è «la quiete flaccida di Roma», dove l'indifferenza dilaga, straripa dai discorsi quotidiani, che traggono dalle informazioni televisive soltanto la consapevolezza generica «che accadono cose terribili»¹⁰, in un luogo geograficamente vicino, ma la cui storia non sembra avere niente in comune

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, 22.

⁸ In un'intervista del 2009 al Festival della Letteratura di Mantova, Mazzantini racconta l'aneddoto biografico che per lei ha segnato la nascita del progetto di fare questo romanzo: nella primavera del 1992, l'autrice, tenendo fra le braccia suo figlio appena nato, guarda per la prima volta in televisione le immagini di un conflitto che è appena iniziato in Croazia e che presto porterà la guerra di Bosnia. Mazzantini afferma, in particolare, di aver covato per molti anni il desiderio di scrivere di questa guerra, anche per rendere in qualche modo giustizia ad una guerra del mediterraneo liquidata dall'Europa come emergenza umanitaria senza che vi fosse un aiuto politico concreto. Per l'intervista completa, cfr. M. MAZZANTINI, 'Margaret Mazzantini, dopo la vittoria del Campiello, legge *Venuto al mondo*', 26/11/2009, <https://www.youtube.com/watch?v=CT6Q11Ox6jg>, consultato l'ultima volta il 30 luglio 2023.

⁹ MAZZANTINI, *Venuto...*, 205.

¹⁰ S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, 11.

con la nostra; così, una collega di Gemma in pausa pranzo: «I Balcani... non ci capisce un cazzo nessuno, dei Balcani [...] e a nessuno gliene frega un cazzo... giustamente»¹¹.

Per Mazzantini, invece, le immagini televisive e i reportage fotografici giocano un ruolo fondamentale nella composizione del romanzo; ci riferiamo in particolare alle fotografie di Mario Boccia¹², fotoreporter a Sarajevo durante l'assedio, che hanno offerto al romanzo diversi spunti testuali, sia letterari, sia simbolici. Il rapporto che il romanzo intrattiene con il materiale fotografico disponibile all'autrice non si sviluppa secondo le modalità classiche del fototesto¹³, poiché i rapporti intrattenuti dal testo con le immagini sono tutti occultati, non emergendo mai dalla documentazione personale dell'autrice: le fotografie, cioè, vengono totalmente assorbite nel tessuto della narrazione, ma non solo. La figura di Boccia, infatti, sembra aver influito su Mazzantini non solo sul piano visuale, ma anche, in senso più lato, nella costruzione di alcuni tratti del personaggio di Diego, col risultato di attribuirgli uno spessore che ha realmente qualcosa dell'esperienza di guerra. Ad esempio, il rapporto di questi con la fotografia subisce un'inversione graduale al contatto con la guerra vista a Sarajevo ed entra in declino definitivo quando Diego si rende conto che testimoniare la guerra significa partecipare, e competere, a un vero e proprio «mercato delle immagini»¹⁴:

Passa le giornate a riempire taniche d'acqua che poi porta negli appartamenti dei vecchi, della gente inabile rimasta sola. Costruisce stufe, trascina legna, spala neve, fa la spola tra i centri di distribuzione degli aiuti umanitari e le case delle famiglie che ha adottato e che ormai lo aspettano. Ha la faccia unta di manate di bambini che gli vengono in braccio, che lui porta su per le scale di quei palazzi senza luce, puzzolenti. Rischia lui la vita, invece di farla rischiare alle madri, perché gli uomini validi sono quasi tutti a combattere, a scavare trincee. Non fotografa quasi più, dice che non gli interessa, che Sarajevo è piena di fotografi e di reporter, gente che non serve a nulla, sciacalli. I giornali del mondo sono saturi di questi morti maciullati, di questi bambini sporchi in tuta da ginnastica, hanno bisogno di più spazio per la pubblicità, per i panettoni, i diamanti per sempre.¹⁵

La consapevolezza di questo personaggio sembra essere stata plasmata su alcune dichiarazioni di Boccia relative alla sua esperienza di «essere» un reporter in guerra, un fotografo che riporta dalla guerra delle immagini di vita¹⁶, più che delle immagini di guerra, al servizio dei mezzi d'informazione e che, per questo, sperimenta una sorta di separazione fra sé e coloro che “fanno” i fotografi di guerra, proprio perché non concepisce questo tipo di separazione¹⁷ fra sé e i civili, con

¹¹ MAZZANTINI, *Venuto...*, 295.

¹² Nei ringraziamenti del romanzo, così Mazzantini: «A Mario Boccia, le sue fotografie mi hanno fatto vedere». Mario Boccia è fotografo e giornalista free-lance che collabora con testate nazionali e internazionali. Ha lavorato per vent'anni in scenari di guerra in tutto il mondo (Balcani, Africa, America Latina, Medio Oriente); non si riconosce nella figura del “reporter di guerra”.

¹³ G. CARRARA, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020.

¹⁴ L. SERVETTI, *Prima della TV: fotoreporter in guerra*, in L. Cicognetti, L. Servetti, P. Sorlin (a cura di), *La guerra in televisione. I conflitti moderni tra cronaca e storia*, Venezia, Marsilio, 2003, 83.

¹⁵ MAZZANTINI, *Venuto...*, 383.

¹⁶ In un'intervista recente, Boccia afferma quanto segue: «Questo [modo di fotografare] molti non me lo riconoscevano come un valore, perché in effetti questo tipo di immagini sono poco commerciabili dal punto di vista della cosiddetta informazione di guerra, che vuole il sangue, la stretta di mano, la firma di un accordo, la rottura, l'attentato...». Per l'intervista integrale cfr. M. BOCCIA, 'Mario Boccia presenta la mostra *Sarajevo 1992-1996. L'assedio più lungo*', 21/12/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=0nHZ8E8yfck>, consultato il 30 luglio 2023.

¹⁷ Così Sontag: «A Sarajevo negli anni dell'assedio capitava spesso di sentire, nel bel mezzo di un bombardamento o del fuoco di un cecchino, un abitante della città che rivolgendosi ai fotoreporter,

cui si trova unito nella resistenza e nella solidarietà. Così Boccia, descrive la sua esperienza a Sarajevo in un articolo pubblicato nel think-tank «Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa»:

Non mi sono mai considerato un reporter di guerra, pur avendo lavorato in diversi conflitti. Non mi sono mai iscritto a quel club esclusivo e credo che mi rifiuterebbero pure la tessera. Piuttosto sono stato un reporter “in guerra”, un cronista che incontra e racconta le persone. Credo che fare il giornalista e il fotografo - non “essere” giornalista e fotografo, perché il lavoro non basta a identificare chi scegli di essere - per me sia stata una scusa.¹⁸

Il lavoro di Boccia rispetto alla costruzione del romanzo non solo ha il merito di portare al centro di *Venuto al mondo* la questione della rappresentabilità della guerra, del ruolo che in guerra possono avere i giornalisti e i fotografi al di là di ogni richiesta proveniente dal mondo dell'informazione occidentale e al di là di ogni «effetto CNN». Attraverso l'assimilazione dell'esperienza di Boccia nella guerra di resistenza dei civili a Sarajevo, il romanzo sembra muovere nella direzione di una sorta di decostruzione di ogni gesto rappresentativo, cioè «ri-presentativo», della guerra: « [Diego] Non spedisce più i rullini, come faceva prima, tramite qualche giornalista che tornava in Italia. [...] spesso scatta senza nemmeno la pellicola. Se glielo dico scuote le spalle. È uguale dice, non cambia un cazzo».¹⁹ A stornare l'attenzione di Diego dalle immagini di guerra non è soltanto la sovrabbondanza di quest'ultime, o la manipolazione cui esse possono essere sottoposte nei media occidentali; è piuttosto il bisogno di eliminare ogni schermo, di partecipare, di esporsi: si tratta di una diversa consapevolezza della vita, che mette in margine la guerra, cerca di debilitarla in quanto soggetto di rappresentazione.

La figura della «fioraia di Sarajevo e basta»

All'interno del lavoro fotografico di Boccia c'è una fotografia che, in particolar modo, si impone sulla altre per il suo portato simbolico rispetto alle vicende del romanzo, ma anche per la sua capacità di imprimere un senso non scontato al racconto della guerra, e di trascenderlo, al punto da diventare, anche in altri contesti, immagine dell'umanità che resiste in mezzo alla devastazione. Si tratta della fotografia della *Fioraia di Sarajevo*, una donna che confezionava mazzolini di fiori di carta al Markale, mercato coperto nel centro della città, e che Boccia racconta di aver incontrato per la prima volta nel febbraio 1992, qualche mese prima che la guerra arrivasse in Bosnia, e di aver poi ritrovato, sempre al mercato, nei due successivi anni di assedio.

La fotografia della fioraia porta con sé una storia molto delicata, che non si ferma a Sarajevo, ma che ha anche a che fare con la sua ricezione. Lo scatto viene realizzato da Boccia in occasione di un suo ritorno al mercato dopo il primo massacro del Markale (5 febbraio 1994): Boccia decide di ritrarre la fioraia, con l'intenzione di tornare in seguito da lei per poterle consegnare la foto sviluppata. Tuttavia, dopo il secondo massacro di civili al Markale (28 febbraio 1995), tornato nuovamente al mercato, Boccia scoprirà che il banco di fiori non esiste più.

facilmente riconoscibili dall'attrezzatura appesa al collo, urlava: *State aspettando che scoppi un'altra bomba per fotografare qualche cadavere?»* in Sontag, *Davanti...*, 97.

¹⁸ M. BOCCIA, 'La lezione di vita della fioraia' di Sarajevo', «Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa» (balcanicaucaso.org), 27/08/2021, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Italia/Mario-Boccia-la-lezione-di-vita-dalla-fioraia-di-Sarajevo-212498>, consultato l'ultima volta il 30 luglio 2023.

¹⁹ MAZZANTINI, *Venuto...*, 381.

Questa storia non è mai stata raccontata pubblicamente da Boccia fino al 2019, proprio perché, a guerra in corso, nessuna testata aveva ritenuto di pubblicare la fotografia della fioraia, non trovandola un materiale interessante rispetto a narrazioni di guerra più efferate. Soltanto nel 2019, Boccia ha deciso di rendere nota questa storia, per mezzo di un articolo²⁰ scritto ancora per balcanicaucaso.org, col quale rispondeva alla richiesta di raccontare un episodio inedito della sua esperienza a Sarajevo. In seguito, il racconto di quell'incontro è recentemente diventato un libro illustrato per giovani lettori, intitolato proprio *La fioraia di Sarajevo* (Orecchio Acerbo, 2021).

Prima di allora, del resto, la storia era già entrata nella documentazione personale di Mazzantini, che l'aveva registrata durante una conversazione privata con Boccia, in cui le erano state mostrate fotografie e altri materiali ancora inediti. Mazzantini, come sappiamo, ha deciso di inserire l'episodio della fioraia nel tessuto della narrazione di *Venuto al mondo*, e l'ha raccontato per la prima volta, come segue:

Ci sono cose che porterò indietro, e che mi salveranno. Il sorriso della fioraia di via Titova mi salverà.

Un giorno le chiesi come si chiamava. Forse pensò che fosse una domanda subdola, da giornalista. Dal cognome sarei potuta risalire alla sua etnia.

«Cvjećarka sarajevska» rispose.

Che nome è?, chiesi a Gojko. Rise di quella vecchia fata furba. *Non è un nome proprio, cvjećarka vuol dire fioraia.*

Cvjećarka di Sarajevo e basta. Né serba, né musulmana, né croata. Fioraia di Sarajevo e basta.²¹

La fioraia di Sarajevo non rivendica alcuna appartenenza: in questo senso, davanti a questa figura, il concetto di identità si ritrae dalle tradizionali sacche di certezza, dai dispositivi classici di riconoscimento, eppure non si rinchiude all'interno di alcuna teologia negativa del genere «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo». In altri termini, la fioraia rivendica la sua non appartenenza a nessuna etnia questo suo “non” appartenere è un atto infinitamente affermativo (*machtende Nein*). Tirandosi al di fuori di qualunque militanza, di qualunque “potere di”, necessariamente limitato, la figura della fioraia conquista una “potenza” assoluta, rispetto a qualunque ideologia, sempre rinchiusa entro i confini di un'identità che genera, di fatto, la necessità stessa del conflitto (così Sontag: «Per i militanti l'identità è tutto»²²).

È così che l'identità della fioraia, là dove sembra assottigliarsi, finisce invece per indicare un progetto dello stare al mondo che suppone, e senz'altro richiede, un altro modo di relazionarsi a se stessi e all'altro; precisamente, un modo di relazionarsi che non sia più determinato dal proprio *genus* (identità, filiazione, genere, nazione, etc.), né influenzato da quello altrui e che schiuda, dunque, una nuova possibilità di vita. Sarà Pietro, figlio di Gemma e di Aska, a realizzarla, venendo al mondo.

²⁰ Così, nel racconto di Boccia: «Dopo qualche chiacchiera elementare, le feci la domanda più stupida, chiedendole quale fosse la sua *etnia*. Mi rispose subito: *Sono nata a Sarajevo*. Credendo di essere furbo (oltre che stupido) le chiesi quasi subito quale fosse il suo nome. E lei mi disse qualcosa che annotai su un foglietto. La fotografai e ci salutammo. Più tardi, chiesi a un mio amico se quel nome che avevo scritto era serbo, croato o musulmano. *Quale nome?* Rispose, *Qui c'è scritto solo – fioraia* – (ndr. Cvjećara). Avevo ricevuto la prima lezione», BOCCIA, 'La fioraia di Sarajevo', «Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa» (balcanicaucaso.org), 06/02/2019, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/La-fioraia-di-Sarajevo-192501>, consultato l'ultima volta il 30 luglio 2023.

²¹ MAZZANTINI, *Venuto...*, 376.

²² SONTAG, *Davanti...*, 9.

Per una genealogia fuori dall'origine

L'incontro della protagonista Gemma con la fioraia iscrive il romanzo in una dimensione di comprensione nuova dell'esistenza collettiva. Si tratta di un ideale che Gemma assorbirà gradualmente lungo il suo cammino verso la maternità, passando attraverso diverse fasi, ognuna delle quali rispecchierà una certa idea del «venire al mondo» e, dunque, di cosa sia una genealogia. Questo percorso, come sappiamo, porterà Gemma lontano – al riparo – dalle sue paure iniziali del tipo: «Ho paura dei figli degli altri. Ho paura della mappa genetica, del corredo d'origine. [...] Il mondo si tenesse i suoi figli. Io mi tengo la mia incompatibilità alla vita»²³, spingendola dapprima a confrontare la sua idea di maternità con la scienza, che predispone e monitora, e poi ad accettare la nascita di un altro essere umano come risultato di un evento spontaneo, sul quale nessun tipo di controllo è possibile.

A metà del racconto, dopo aver fatto vanamente i conti con la lunga burocrazia per le adozioni, Gemma e Diego partono alla volta dell'Ucraina, in cerca di una donna-cicogna che possa aiutarli a diventare genitori; la ricerca tuttavia non va a buon fine, specialmente perché si impone con troppa evidenza agli occhi dei protagonisti come le condizioni di povertà delle donne ucraine non costituiscano un ambiente ideale per la gestazione e la nascita di un figlio. Dopo aver abbandonato l'iter medico-ospedaliero in Ucraina – mentre il conflitto impazza in Croazia ma i bosniaci ancora non credono che la guerra arriverà a Sarajevo – Gemma e Diego vi fanno ritorno, ed è lì che viene in loro aiuto Aska, giovane trombettista punk, che accetta di concepire il figlio di Gemma tramite un rapporto sessuale con Diego, in cambio dei soldi che le serviranno per realizzare il suo sogno di viaggiare per il mondo. A poco a poco, si viene a scoprire come i personaggi di Gemma e di Aska siano pensati per completarsi, secondo i modi di un chiaroscuro sfumato che esplora morbidamente lo spettro del femminile, diversamente da quanto avveniva, ad esempio, nei caratteri stilizzati delle due protagoniste di *Manola* (1998).

Gemma è una donna che porta in sé, nel suo stesso nome, un bisogno profondo di genealogia, che si manifesta sì nel desiderio di avere un figlio (dice Mazzantini: «forse Diego è il primo figlio di Gemma»²⁴), ma anche in quello di riconoscersi come figlia, attraverso il suo affidamento alla cura di altre donne (dalla psicoterapeuta romana a Velida, donna sarajevita a casa della quale Gemma e Diego trascorrono i primi tempi dell'assedio) e attraverso il ripensamento doloroso dei gesti sbrigativi di sua madre: «Di mia madre, dico che non l'ho mai vista nuda, che mi metteva il deodorante nelle scarpe da ginnastica e mi faceva mangiare coi piatti di plastica per fare prima. Piango sul nulla. Su quei piatti di plastica, su quella sterilità»²⁵. È per questo che quando Aska accetterà di stringere il patto con Gemma e Diego, diventerà «*moi malenchii dom*, la mia piccola casa»²⁶ per Gemma, ovvero la futura madre di suo figlio, ma anche la sua propria madre – Aska, in

²³ MAZZANTINI, *Venuto...*, 154.

²⁴ EAD., 'Venuto al mondo, Mondadori, 2010. Dalla carta alla pellicola' intervista a Fahrenheit, Rai Radio 3, del 22/10/2019, <https://www.raiplaysound.it/audio/2019/10/Margaret-Mazzantini--Venuto-al-mondo-Mondadori-2010--d7227ea5-468a-46b2-bc19-a848ea8462bf.html>, consultato l'ultima volta il 30 luglio 2023.

²⁵ MAZZANTINI, *Venuto...*, 173.

²⁶ Ivi, 235.

questo modo, si farà portatrice di una linea genealogica che si legge nei due sensi e si conferma doppiamente valida.

Aska è invece la pecora ribelle del racconto di Andric, che scappa dalla casa dei suoi genitori in cerca di libertà; che sceglie da sola il proprio nome, recidendo così ogni tipo di filiazione e quindi, in un certo senso, rimettendosi al mondo da sola. Il racconto della pecora ribelle, che riesce a salvarsi dall'assalto del lupo attraverso la sua capacità di danzare, è già da sempre metafora del destino di Aska; di questo personaggio che porta in sé, e su di sé, i simboli di un inseguimento lanciato verso la vita, nonostante tutta la violenza, e la cui fertilità, letterale e metaforica, è suo malgrado sempre insidiata da un potere di morte – ne parla la sua t-shirt dei Nirvana con la stampa dell'album *In Utero*, una delle cui tracce, del resto, porta il titolo di «Rape me».

Allora l'incontro fra le due donne dà luogo a una vera e propria «frammentazione»²⁷, che colpisce l'idea di maternità scindendola in due figure – quella della madre intenzionale e quella della madre gestazionale; ed è proprio grazie a queste due diverse figure-funzioni del materno, grazie a questo passaggio dalla «dalla madre alle madri»²⁸, che riconosciamo nella nascita di Pietro, così come nel fondo ideale di questo romanzo, la storia di una genealogia prettamente femminile. Lo sdoppiamento del materno, questa maternità divisa fra i due personaggi di Gemma e di Aska, rappresenta infatti il venir meno del fondamento su cui si regge ogni genealogia tradizionale – diciamo pure maschile, patriarcale – ovvero la rivendicazione di un'origine unica, di una identità dell'origine che accomuna tutta una discendenza; di un *étnos*, appunto.

Tuttavia, non solo la genealogia di Pietro non ha un'origine unica; essa sfugge anche a ogni possibile *intenzionalità* che vorrebbe precederla o organizzarla. La genealogia di Pietro è una linea non retta, è una sequenza che si spezza, ma che spezzandosi si apre: riceve in sé la Storia e di questa, in particolare, imprime in sé l'atto dello stupro da parte del nemico, il dispositivo di controllo politico che questo rappresenta. È quanto accade nell'episodio, centrale nel romanzo, dello stupro di Aska: i piani di procreazione di un figlio vengono mandati all'aria quando i nazionalisti cetnici invadono la locanda in cui Aska e Diego avrebbero dovuto trascorrere una notte insieme. A questa violenza, Diego non potrà che assistere impotente, trovando solo la forza di testimoniare con una fotografia.

Nelle parole di un testo che Michel Foucault dedica a Jean Hyppolite nel 1971, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, l'articolazione esistente fra genealogia, Storia, e origine viene esposta come segue: «La genealogia non si oppone alla Storia [...] si oppone, al contrario, al dispiegamento metastorico di significati ideali e di teleologie indefinite. Essa si oppone alla ricerca dell'*origine*»²⁹. In questo senso, la discendenza derivante da uno stupro etnico non è già da intendersi come 'genealogia': essa deve intendersi, piuttosto, come una teleologia, ovvero come un movimento precisamente indirizzato verso un fine – un *têlos*, appunto – che è costituito dall'origine unica, consustanziale a un *ghènos*; dal feticismo dell'origine racchiuso nel progetto del mantenimento dell'*étnos* lungo un'intera

²⁷ R. ONNIS – M. SPINELLI, 'Dalla madre alle madri? Fra distopia, mito e realtà', «Narrativa», XLIII (2021), 59-76: 10.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Trad. dell'autrice. Nel testo originale: «La généalogie ne s'oppose pas à l'histoire [...] ; elle s'oppose au contraire au déploiement métahistorique des significations idéales et des indéfinies téléologies. Elle s'oppose à la recherche de l'*origine*». Cfr: M. FOUCAULT, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* in S. Bachelard (a cura di), *Hommage à Jean Hyppolite*, Paris, PUF, 1971, 145-172: 146.

linea di discendenza³⁰. Questa origine viene designata da Foucault con il termine, mutuato dalla filosofia nietzschiana, di *Ursprung*, «identità prima»³¹:

L'essenza esatta della cosa, la sua possibilità più pura, la sua identità accuratamente ripiegata su se stessa, la sua forma immobile e anteriore a tutto ciò che è esterno, accidentale e successivo. Cercare questa origine significa provare a ritrovare *ciò che era già*, il *ciò stesso* di un'immagine perfettamente identica a sé stessa; significa considerare come avventizie tutte le peripezie che possono essersi verificate.³²

Al contrario, la genealogia cui Gemma e Aska danno vita – il figlio che Gemma accoglierà assolutamente (come in Pasolini: «Dei loro futuri figli essi sanno soltanto che saranno figli») – rappresenta un vero momento di inversione nei confronti dell'origine. La Storia si è impressa nella nascita di Pietro, l'ha determinata, ma non definisce l'esistenza di questo figlio nato. Pietro porta in sé una traccia della Storia, non ne è simbolo; in questo senso, il suo rapporto con la Storia è assimilabile a quello espresso da Carlo Ginzburg nel suo concetto di *microstoria*, quando afferma che la storia dell'anonimo mugnaio friulano Menocchio – che costituirebbe una lacuna, tutt'al più un aneddoto o una nota a piè di pagina per la storiografia tradizionale – ha in sé il potere di condurre a una comprensione piena del fenomeno dell'Inquisizione nel Cinquecento³³. Si tratta, del resto, di un'idea che Ginzburg accoglie dalla letteratura: «da *Guerra e pace*, dalla convinzione espressa da Tolstoj che un fenomeno storico può diventare comprensibile soltanto attraverso la ricostruzione dall'attività di tutte le persone che vi hanno preso parte»³⁴. Non è la Storia a generare gli individui; tutt'al più essa lascia su di loro dei segni, tracce di provenienza (*Herkunft*), ciò che Foucault descrive come segue: «essa perturba ciò che si pensava immobile, frammenta ciò che si credeva integro; essa mostra l'eterogeneità di ciò che si credeva identico a se stesso»³⁵.

È in questo che consiste la scoperta di Gemma nelle ultime pagine del romanzo, occupate dalla confessione di Aska, che seguono da vicino le crepe di un terreno umano dissestato dalla Storia. «La verità è nascosta nelle pieghe di quella guerra»³⁶: è lì che si trova la *microstoria* che Pietro rappresenta, la lacuna della Storia fuori dalla quale Pietro viene portato alla luce; del resto, la nascita – ogni nascita – avviene, per eliminazione dell'origine. Così, sognando il fantasma di Diego, Gemma lo vede distruggere l'unica testimonianza dell'origine etnica di Pietro, lo stupro di Aska, e dice a se stessa:

³⁰ Gli stupri dei nazionalisti cetnici avevano come obiettivo quello di attuare una purificazione etnica, che doveva realizzarsi non solo tramite la generazione di una progenie serba, ma anche con la purificazione diretta della donna violentata, che diveniva così serba a sua volta. Nel romanzo, inoltre, Aska è una giovane bosniaca musulmana, cioè fa parte di una comunità particolarmente avversa al nazionalismo serbo.

³¹ «Une identité première», in FOUCAULT, *ivi*, 148.

³² Trad dell'autrice. Nel testo originale: «L'essence exacte de la chose, sa possibilité la plus pure, son identité soigneusement repliée sur elle-même, sa forme immobile et antérieure à tout ce qui est externe, accidentel et successif. Rechercher une telle origine, c'est essayer de retrouver *ce qui était déjà*, le *cela même* d'une image exactement adéquate à soi ; c'est tenir pour adventices toutes les péripéties qui ont pu avoir lieu», FOUCAULT, *ibid.*

³³ C. GINZBURG, 'Microstoria : due o tre cose che so di lei', «Quaderni storici», XXIX (1994), 86, 511-539: 527.

³⁴ *Ivi*, 523.

³⁵ Trad. dell'autrice. Nel testo originale: «elle [*la provenance*] inquiète ce qu'on percevait immobile, elle fragmente ce qu'on pensait uni; elle montre l'hétérogénéité de ce qu'on imaginait conforme a soi-même», FOUCAULT, *Nietzsche...*, 152.

³⁶ MAZZANTINI, *Venuto...*, 517.

Si siede sul legno della sua bara. Si stiracchia le gambe, mi guarda. Ha quel rullino ancora in tasca. Lì ci sono i volti dei diavoli, uno di loro ha ucciso il bambino blu, uno di loro è il padre di Pietro. Il giovane fotografo scemo non ha mai fatto uno scoop. Trascina la pellicola, la brucia alla luce. Toglie Pietro dalla Storia, lo mette nel mondo.³⁷

Venire al mondo significa per Pietro venire fuori dall'origine, da ogni identità precostituita dalla Storia o dagli altri; si tratta del movimento che fonda la direzione dell'esistere, dell'*ex-sistere*, come spiega Irigaray: «Diventiamo esistenti recidendo il legame con la nostra origine – *ex-sistendo*. [...] Siamo l'ek-stasi di un'unione, l'imprevedibile avvento di un inappropriabile evento»³⁸. È per questo che Pietro non è semplicemente *nato*, ma è *venuto al mondo*. Non è l'origine che espelle l'individuo da sé, ma è l'individuo che, mettendosi al mondo, estirpa la sua origine, dichiarando irriducibile l'unicità della propria esistenza. Pietro come Aska, come la fioraia di Sarajevo; come una nuova idea di vita.

Conclusione

Venuto al mondo è il racconto di una ricomposizione che tenta di realizzarsi su diversi piani, ogni volta che le storie dei suoi protagonisti si frammentano e i loro destini paiono interrompersi. La guerra sembra un punto di non ritorno, eppure la vita persiste, in virtù della sua potenza an-archica, irriducibile. La nascita di Pietro, la rinascita di Aska, l'eredità di Diego e la maternità "ritrovata" di Gemma: tutto questo accade perché un progetto assoluto di vita è sotteso a questo racconto; ne diventa figura «il sorriso della fioraia di via Titova», protagonista di una foto oggi celebre scattata dal fotografo Mario Boccia a Sarajevo, nel febbraio del 1994. La fioraia, che si presenta soltanto come tale e che non definisce la propria identità per mezzo dell'appartenenza a nessuna etnia, porta in sé le parole potenti di un'opposizione radicale a qualunque etica di circoscrizione della vita, forgiata dall'ossessione di una superiorità etnica che dirige, e confonde, i fili di questa guerra in corso durante l'assedio di Sarajevo, che si esercita anche, con speciale accanimento, sui corpi violentati delle donne bosniache.

Il contributo proposto ha voluto leggere il romanzo *Venuto al mondo* di Margaret Mazzantini proprio alla luce di questo sguardo portato dalla fioraia di Sarajevo: così, nel dipanarsi dei fili del romanzo, i personaggi di Diego, Gemma, Aska e Pietro continuano a sfuggire alle dinamiche di corrispondenza e di appartenenza ad alcuna origine, da intendersi qui come radice unica, vincolante, identica a se stessa, fine ultimo di un ideale metafisico di vita. Per tutti loro, «L'identità è una libera scelta, non è iscritta nel sangue»³⁹, per citare le parole con cui Boccia, nel 2021, accompagnava la foto della fioraia di Sarajevo. La genealogia cui questi personaggi danno vita si lascia attraversare dagli eventi, non obbedisce a nessun principio: essa mette in pratica, in maniera inevitabile ma consapevole, una sorta di contro-effettuazione della genealogia. Ciò significa che il concetto di *ghènos* viene svuotato del suo significato e della sua efficacia, sia sul piano privato – dove la filiazione di sangue non conta, non ha mai contato – sia sul piano politico. È su questo punto, precisamente, che il romanzo continua a parlare, e a interrogarci.

³⁷ Ivi, 519.

³⁸ L. IRIGARAY, *Nascere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, 10.

³⁹ BOCCIA, 'La lezione di vita della fioraia di Sarajevo', «Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa», [balcanicaucaso.org](https://www.balcanicaucaso.org/balcanicaucaso.org), 27/08/2021, <https://www.balcanicaucaso.org/aree/Italia/Mario-Boccia-la-lezione-di-vita-dalla-fioraia-di-Sarajevo-212498>, consultato l'ultima volta il 30 luglio 2023.