

# La rappresentazione dell'artista e della sua opera come operazione di riscrittura e rielaborazione in chiave femminista e postcoloniale: *La linea del colore* (2020) di Igiaba Scego

Antonella Ippolito | Universität Potsdam  
 ippolito@uni-potsdam.de | ORCID: 0000-0002-9616-2957



© Antonella Ippolito

Ricevuto: 16-12-2024

Accettato: 13-03-2025

Pubblicato: 20-12-2025

## Resum.

La contribució analitza les diverses modalitats de reescritura de mites de l'art i de la literatura a la novel·la *La linea del colore* d'Igiaba Scego. La història narrada, que recorre l'experiència vital d'una artista nord-americana d'origen indígena al segle XIX, combina diversos referents de figures realment existents, però també d'obres literàries i pictòriques, entrelaçats en un mosaic de reminiscències. Mitjançant aquest joc de combinacions, l'escriptura és posada en relleu com a instrument artístic per excel·lència i vehicle de memòria transgeneracional, feminista i postcolonial.

**Paraules clau:** narració postcolonial; pintura; ècfrasi; afroamericà; apoderament de la dona.

## Abstract:

This contribution examines the various ways in which figures and works from art and literature are re-elaborated in the novel *La linea del colore* by Igiaba Scego. The narrative, which traces the experiences of a 19th-century Native American artist, interweaves references to historical figures alongside literary and artistic works, forming a mosaic of recollections. Through this interplay of combinations, writing emerges as a quintessential artistic tool and a medium for transgenerational, feminist, and postcolonial memory.

**Keywords:** postcolonial narration; painting; ekphrasis; Afro-American; woman empowerment.

## Abstract.

Il contributo analizza le diverse modalità di rielaborazione di figure e opere dell'arte e della letteratura nel romanzo *La linea del colore* di Igiaba Scego. La vicenda narrata, che ripercorre il vissuto di un'artista americana di origine indigena nel secolo XIX, combina infatti diversi riferimenti a personaggi realmente esistiti, ma anche ad opere letterarie e pittoriche, intrecciati in un mosaico di reminiscenze. Attraverso questo gioco di combinazioni, si mette in evidenza il ruolo della scrittura come strumento artistico per eccellenza e veicolo di memoria transgenerazionale, femminista e post-coloniale.

**Parole chiave:** narrativa postcoloniale; pittura; ekphrasis; afroamericani; empowerment femminile.

Con *La linea del colore* (2020) si chiude una trilogia di romanzi, iniziata nel 2008 con *Oltre Babilonia* e proseguita nel 2015 con *Adua*, che la stessa autrice, Igiaba Scego, definisce “trilogia della violenza coloniale” (p. 360).<sup>1</sup> La relazione, subito chiarita nella postfazione dal titolo *Making of* alla fine del volume (pp. 360-361), è segnalata già sul piano strutturale: il richiamo al cosiddetto massacro di Dogali (1887) e ai cinquecento soldati caduti in tale occasione nello scontro con l’Impero etiope inserisce in apertura del testo un riferimento a Piazza dei Cinquecento, scenario finale di *Adua*. Al centro di tutti e tre i testi sta la questione del meticciato, della guerra e dell’identità culturale, rappresentata attraverso strutture narrative polifoniche che danno spazio all’esperienza pluri- e translingue,<sup>2</sup> sullo sfondo di una rievocazione critica della storia dei territori dell’“Africa italiana”. Per tale ragione, i tre romanzi si posizionano ben al di là della cosiddetta “letteratura migrante di seconda generazione” nel cui ambito la produzione di Scego è generalmente inserita, per collocarsi pienamente nel contesto della letteratura postcoloniale. Si aggiungono anche le suggestioni provenienti dalle teorie femministe: all’interno della prospettiva appena riassunta, la narrazione mette costantemente in luce da un lato il problema dei rapporti di forza non solo tra colonizzatore e colonizzato, ma anche tra maschile e femminile e, nell’ambito nel femminile stesso, tra donne bianche e donne nere; dall’altro, il ruolo della corporeità e della percezione/autopercezione del corpo nello stabilirsi e perpetuarsi di tali rapporti.

Il terzo romanzo, che pur condivide con gli altri due le tematiche di fondo, si distingue per il ruolo centrale attribuito all’arte. Per questa ragione, il nostro studio intende concentrarsi sulle modalità di rappresentazione della figura dell’artista e dell’opera figurativa. *La linea del colore* evocata dal titolo ha, in questo senso, un doppio significato, sia letterale che simbolico. Essa è, innanzitutto – in implicito omaggio anche all’opera del sociologo W.E.B. DuBois<sup>3</sup> – la linea invisibile che separa le persone sulla base del colore della pelle, del genere

1. D’ora in poi il titolo del romanzo sarà abbreviato *LC*. Sulla “trilogia” e sul rapporto de *La linea del colore* con gli altri romanzi, che ci porterebbe troppo lontano approfondire si veda Frigeni (2023). Un’analisi del romanzo che mette a fuoco in particolare la semantica dello spazio è condotta da Teckentrup (2023). Sull’opera di Igiaba Scego (fino al 2018) si veda Romeo (2018, pp. 34-36).
2. Sulla letteratura translingue si veda in particolare Bruera (2017) e Comberiati (2010, pp. 168-175).
3. Cfr. LC, p. 362. In realtà, anche se fu DuBois a divulgare l’espressione utilizzandola ampiamente nella sua raccolta di saggi *The Soul of Black Folk* (Chicago: A. McClurg&Co, 1903), essa fu usata per la prima volta nell’articolo dell’attivista americano Frederick Douglass, che compare tra i personaggi del romanzo nelle vesti di Frederick Bailey (Douglass, 1881, p. 568). Una raccolta di testi di DuBois è edita in italiano con il titolo *Sulla linea del colore. Razza e democrazia negli Stati Uniti e nel mondo*, Ed. S. Mezzadra, Bologna: Il Mulino 2010.

o della classe sociale, distinguendo nettamente gruppi a cui accordare o negare determinati privilegi. Al contempo, nel significato di linea pittorica tracciata dal pennello intinto nel colore, essa indica metonimicamente l'arte della pittura. Il titolo evoca quindi subito la centralità dell'esperienza artistica come momento determinante per la crescita delle protagoniste e per la loro percezione di se stesse e del mondo circostante. La *linea del colore* sulla tela rappresenta un modo per uscire dalla condizione di subalternità determinata dalla linea metaforica voluta dalle forme di razzismo presenti nelle società del presente e del passato. Come vedremo, questa caratterizzazione è suggerita a partire dalle questioni relative alla rappresentazione dei neri e delle nere nella storia dell'arte italiana.

La stretta connessione di questo tema con quello del viaggio come secondo asse del racconto si manifesta nel sottotitolo, *Il Grand Tour di Lafanu Brown*. Come migrazione legata al bisogno di libertà, il viaggio è rappresentato in forma speculare attraverso i diversi personaggi della storia, in riferimento ai due livelli temporali del presente e del passato. La trama della narrazione è per buona parte sostenuta dagli spostamenti di Lafanu, figlia di una nativa Chippewa e di un haitiano, che in seguito a drammatiche esperienze di violenza razzista giunge in Europa e si stabilisce a Roma per coronare il sogno di diventare un'artista. La storia di Lafanu, narrata nei capitoli numerati e ispirata, sul piano della scrittura, al romanzo vittoriano, si alterna con intermezzi dal titolo *Incroci*, ambientati in Italia nel presente e incentrati sulle esperienze di una seconda protagonista, Leila. Anche lei meticcia in quanto italo-somala, la giovane curatrice d'arte riscopre la storia e la produzione artistica della Brown facendone oggetto di una mostra alla Biennale di Venezia. Quello di Lafanu Brown è quindi da una parte un cammino che percorre l'Atlantico a ritroso rispetto al percorso degli schiavi condotti nel continente americano, come sottolinea la narrazione;<sup>4</sup> dall'altro, un vero e proprio itinerario di formazione che consentirà alla protagonista di sviluppare il suo talento e conquistare il suo posto nel mondo dell'arte. In questo senso, il suo è a tutti gli effetti non solo un percorso di emancipazione e di conoscenza di sé, ma anche un *Grand Tour* analogo alla *Bildungsreise* di numerosi artisti e intellettuali tra Settecento e Ottocento. Gli *Incroci* portano invece all'attenzione del lettore il problema delle disuguaglianze connesse al "diritto allo spostamento" per i cittadini del sud globale provvisti

4. "Acqua tutto intorno. La stessa acqua che aveva visto in ceppi i suoi antenati. E ora lei andava nella direzione opposta a quella degli schiavi. Andava a cercare una specie di libertà. Sentivo che quella donna mi stava chiedendo aiuto. Ma io non sapevo come liberarla. Povera donna senza nome. Povera me che non riuscivo a darle un nome. Due sorelle nere, estranee l'una all'altra, divise dai secoli, ma così vicine nella sofferenza. Perché essere neri significava ancora una volta aver a che fare con le catene che laceravano la nostra carne". LC, p. 200.

di un “passaporto debole” attraverso la vicenda di Binti, la cugina di Leila, che vive in Somalia e tenta di raggiungere l’Europa affidandosi ai trafficanti. La figura di Binti è speculare a quella di Lafanu Brown e paralleli si possono considerare anche i loro percorsi, come mostra anche il soffermarsi dell’autrice sulle difficoltà vissute da Lafanu in Inghilterra per ottenere il permesso di proseguire verso l’Italia. A differenza di Lafanu, Binti non riuscirà a completare il suo viaggio: la violenza subita per mano dei trafficanti la ferma costringendola a tornare a casa, dove viene emarginata perché considerata disonorata. Ma anche nel suo caso sarà l’arte, insieme all’aiuto di una psichiatra, a restituirlle la speranza e a consentirle di riprendere in mano la sua vita.

### ***La linea del colore come mosaico di reminiscenze***

Seguendo il viaggio di Lafanu Brown, Scego cattura l’atmosfera della vita in diversi contesti: prima in una riserva di nativi americani, poi in un collegio abolizionista per promettenti studenti neri, a Roma nei decenni intorno all’Unità d’Italia e, infine, nel mondo dell’arte. La sua protagonista beneficia dell’assistenza condiscendente di benefattori bianchi, come pure del sostegno di numerose “sorelle”. Considerata in rapporto ai temi essenziali dell’intera trilogia a cui *La linea del colore* appartiene, la costellazione dei personaggi incarna una varietà di atteggiamenti di fronte alla questione razziale, molti dei quali invitano ad una riflessione critica. Incontriamo così figure che aderiscono alla causa abolizionista (o, nel presente, antirazzista) per ragioni essenzialmente paternistiche o semplicemente per desiderio personale di affermazione e prestigio (come le ricche americane Betsebea McKenzie ed Henrietta Callam o la mediocre artista Dafne Balduzzi “LEA”); accanto ad esse compaiono anche personaggi di neri liberi che fanno proprie la mentalità e i modi prevaricatori dei loro ex padroni. Il concetto di sopraffazione razziale viene tematizzato inoltre attraverso i rapporti tra donne bianche e donne nere. Così, esso acquisisce complessità grazie all’osservazione della dialettica nell’ambito di un gruppo già di per sé subordinato, mettendo in questione il concetto di sorellanza universale postulato dai movimenti femministi (cfr. Hooks, 1984/2000).

Tuttavia, non è questo l’aspetto che ci preme sottolineare nell’ambito di questo studio, che intende piuttosto mettere a fuoco la costruzione dell’intero romanzo come rielaborazione di miti culturali<sup>5</sup>. Questo aspetto, ancora non

5. Una trattazione approfondita del concetto di mito in tutte le sue sfumature esulerebbe dallo scopo e dai limiti di questo contributo. Basti qui chiarire brevemente l’impiego del termine di “mito culturale”. A partire da un concetto moderno di “mitico” come modalità soggettiva di percezione dotata di un significato collettivo sovraindividuale, intendiamo con miti culturali figure storiche o fittizie della letteratura e dell’arte, ma anche concetti,

sufficientemente approfondito, è una peculiarità che permea l'intera tessitura narrativa. Da un lato, infatti, due personaggi – lo scrittore, patriota e anarchico Ulisse Barbieri e Frederick Bailey, modellato, pur con differenze su cui l'autrice insiste nella postfazione (p. 366), sul politico e scrittore statunitense Frederick Douglass (1818-1895)<sup>6</sup> – sono di per sé calchi di figure realmente esistite, rilevanti in rapporto con al tema della politica coloniale italiana e della causa abolizionista americana. Dall'altro, la narrazione si basa sulla continua evocazione di riferimenti culturalmente significativi per l'ambito tematico del testo. Così, il padre haitiano di Lafanu viene presentato come nipote di “un uomo coraggioso che aveva combattuto insieme a Toussaint Louverture” durante la campagna militare per l'indipendenza di Haiti dalla Francia (p. 23); l'autoritratto della pittrice olandese Judith Leijster spinge la protagonista a interrogarsi per la prima volta sull'arte come mezzo di auto-emancipazione (p. 35). Si pensi anche all'affiorare del ricordo di Beatrice Cenci, decapitata nella Roma papalina “da un potere ingiusto che odiava le donne” (p. 315). Si intrecciano quindi nell'architettura del romanzo numerosissimi riferimenti e archetipi culturali, a partire dal mito delle città d'arte tappe obbligate di ogni *Grand Tour* ottocentesco come Roma, Firenze e Venezia. Questo gioco di reminiscenze è significativo perché funzionale all'evidenza narrativa del tema dei rapporti di forza dominante/dominato e colonizzatore/colonizzato. È interessante, a questo proposito, osservare in particolare come il mito della *Roma eterna* sia interpretato attraverso la prospettiva già proposta da Igiaba Scego in *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città* (2014): lo sguardo si sofferma sui luoghi e sui monumenti spesso ignorati dai cittadini che li frequentano, la cui storia è però indissolubilmente legata alle vicende dell’“Africa Orientale Italiana”. Così è per il riferimento fondamentale a Piazza dei Cinquecento e alla cosiddetta Stele di Dogali, eretta a commemorazione della sconfitta dell'esercito italiano da parte delle truppe di ras Alula nel 1887 e trasformata dalla propaganda in un momento eroico:<sup>7</sup> all'inizio del racconto, Lafanu si trova nel piazzale proprio nel momento in cui arriva la notizia dell'eccidio. Gli insulti che la folla inferocita le rivolge ritenendola, in quanto nera, responsabile dell'accaduto – rendono tangibile l'inevitabile generarsi del razzismo dal colonialismo, come sintetizzerà l'anarchi-

idee e istituzioni, particolarmente significative per l'immaginario di uno o più gruppi sociali, e dotate di un potenziale narrativo più o meno sviluppato ma collettivamente valido e unificante. Si rinvia in tal senso al concetto ampliato di mito proposto da Barthes (1957) e da Brunel (1999).

6. Il nome di battesimo di Douglass era effettivamente Frederick Augustus Washington Bailey. La scrittrice insiste comunque, nella postfazione, sulle differenze tra il personaggio e la figura storica a cui è ispirato (LC, p. 366).
7. Sulla Roma di Scego cfr. Alessi (2023); su Roma negata cfr. Romeo (2018, p. 36).

co Barbieri, anch'egli presente alla scena, con il suo commento: "Ma non capite, branco di cretini, che i veri patrioti sono gli abissini?" (p. 29).

Vedremo ora come la tessitura di riferimenti alla base de *La linea del colore* avvenga con differenti modalità: mentre nella costruzione della figura protagonista agisce la combinazione di reminiscenze che rinviano a due personalità storiche, un'ulteriore strategia mobilita le opere d'arte – reali e finzionali – evocate nel testo. Quelle reali sono sottoposte a una lettura a partire da un punto di vista decentrato e focalizzato sulla presenza del tema della subordinazione razziale; quelle fintizie, al pari della figura di Lafanu Brown, sono costruite attraverso un mosaico di reminiscenze che portano in primo piano il messaggio emancipatorio da lei rappresentato, che tende a rovesciare una visione del mondo basata su stereotipi. Non da ultimo, Scego si serve della rielaborazione di miti a carattere squisitamente letterario, mettendo in evidenza, indirettamente, il potere della scrittura come strumento *artistico* per la comunicazione di una verità liberante.

### **La figura dell'artista come sovrapposizione-intreccio di reminiscenze**

A differenza dai personaggi maschili di Barbieri e Douglass, Lafanu Brown è il prodotto della fusione di due riferimenti storici ben precisi. Il profilo artistico è esemplato sulla figura della scultrice Edmonia Lewis (1844-1907), con cui Lafanu condivide le origini e parte della sua storia. Lewis, la prima scultrice nera a ottenere fama internazionale, era infatti figlia di un afroamericano e di una nativa Chippewa e, come Lafanu, era stata allevata dalle zie materne in questa tribù, dedita alla produzione e vendita di oggetti di artigianato per turisti in visita alle cascate del Niagara. Grazie all'appoggio di un fratellastro, poté per un certo tempo frequentare l'Oberlin College in Ohio (Coberlin nel romanzo), una delle prime scuole ad accettare studenti donne e neri, ma fu costretta a lasciare la scuola senza diploma a causa di ripetute accuse, probabilmente a sfondo razziale.<sup>8</sup> In seguito iniziò a Boston lo studio della scultura e una carriera artistica personale, trovando successo tra gli abolizionisti come autrice di medaglioni che ritraevano i principali attivisti della causa, tra cui John Brown e Robert Gould Shaw: Tuttavia, le veniva regolarmente ricordata la sua razza e la sua diversità in quanto artista donna, cosa che contribuì a farle lasciare gli Stati Uniti per trasferirsi a Roma nel 1865. Qui entrò in contatto

8. Le accuse riguardavano il presunto avvelenamento di due compagne. Lewis fu assolta, ma subì una violenta aggressione da parte di sconosciuti. Circa un anno dopo il processo per avvelenamento, fu nuovamente accusata di aver rubato del materiale al college. Cfr. <https://edmonialewis.org/elBlog/index.php/2021/02/19/edmonia-lewis-biography/> (ultimo accesso 13.11.2024).

con un gruppo di artiste americane<sup>9</sup> e proseguì la sua attività creando statue in stile neoclassico su scene bibliche e temi legati alle popolazioni native americane e all'oppressione dei neri. ottenendo grande successo tra gli americani espatriati o di passaggio. La fotografia di Lafanu Brown (p. 101) ricalca da vicino una fotografia di Edmonia Lewis con scialle scattata intorno al 1870. Su questo riferimento Scego innesta però un altro modello, intrecciando le esperienze della scultrice con quelle di Sarah Parker Remond (1826-1894). Afroamericana nata libera, Parker Remond fu un medico e attivista internazionale per l'abolizione della schiavitù, i diritti umani e il suffragio femminile, anche lei molto legata all'Italia e in particolare alle città di Firenze, dove studiò, e Roma, dove esercitò la professione fino alla morte e visse al centro di una comunità cosmopolita di espatriati che comprendeva membri della sua famiglia americana, artisti e scrittori.

Di questa figura, nota tra l'altro per la sua amicizia con Frederick Douglass, che le fece visita nel 1866, il personaggio di Lafanu Brown riprende soprattutto alcune esperienze. La città natale della Remond, Salem (Massachusetts) si riflette in Salenius, dove è ambientata la maggior parte della giovinezza di Lafanu; in particolare, l'episodio della serata a teatro in cui la ragazza, che intende assistere alla rappresentazione del *Don Giovanni* (p. 38-39) viene respinta all'ingresso per ragioni razziali, è esemplato su un fatto realmente accaduto. Nel 1853, a Sarah Parker Remond, accompagnata dalla sorella e da un amico giornalista, fu impedito di prendere i posti che avevano riservato all'*Howard Athenaeum* di Boston per il *Don Pasquale* di Donizetti,<sup>10</sup> perché erano tra quelli occupati dagli spettatori bianchi. Al rifiuto del gruppo, fu chiamata la polizia, che allontanò con la forza la Remond, strappandole il vestito e spingendola giù per una rampa di scale. L'episodio, che nel romanzo ha per Lafanu conseguenze drammatiche, divenne nella realtà storica un caso giudiziario famoso come primo tentativo di superare la segregazione razziale in un locale pubblico. Il rapporto tra il personaggio romanzesco e la figura di Sarah Parker Remond si sviluppa anche a partire dal ruolo dell'Italia non solo come centro di attrazione culturale, di speciale importanza per gli artisti a causa del suo glorioso passato, ma anche come luogo relativamente libero dai pregiudizi razziali.

9. Si tratta del circolo legato all'attrice Charlotte Cushman, per cui si veda Foose Parrot (2010). L'appartenenza di Lewis a questo gruppo ha suscitato ipotesi circa una sua presunta omosessualità, di cui però non esiste nessuna prova.

10. Sarah Parker Remond denunciò per aggressione sia l'agente della compagnia teatrale che l'ufficiale di polizia di Boston che, su sua richiesta, l'aveva allontanata con violenza, vincendo la causa. Cfr. Parker Remond (1861, pp. 281-282). Sulla biografia della Remond si veda Salenius (2016).

Assistiamo quindi al montaggio di elementi tratti dalla biografia di entrambe le figure reali menzionate dall'autrice nella postfazione, in una struttura che si richiama al romanzo storico ed alla tradizione del romanzo vittoriano.<sup>11</sup> Questo procedimento contribuisce alla costruzione di un personaggio femminile d'invenzione che non solo rappresenti il tema del riscatto e dell'emancipazione della donna nera in un mondo "bianco" – più o meno ostile, ma sempre e comunque escludente – attraverso la cultura e l'arte, ma funga anche da "personaggio-ponte" (p. 366) con lo scopo di mettere in evidenza, come un caso di studio, fenomeni sociali caratteristici di contesti geografici e storici assai lontani e diversi tra loro. Su questa base si inseriscono poi le reminiscenze volta per volta evocate nel testo a partire dal motivo dell'arte, e in particolare dell'arte femminile. La ricerca di sé da parte di Lafanu è, nelle sue varie fasi, sostenuta dal riferimento occasionale a un gran numero di pittrici come la già citata Judith Leijster, Rosalba Carriera, Elisabeth Vigée-Lebrun (p. 126), Sofonisba Anguissola e Artemisia Gentileschi (p. 129): tutte personalità che, con funzione esemplare, sottolineano in generale il ruolo dell'arte come campo di autoaffermazione e di crescita. Il riferimento al caso di Artemisia Gentileschi sottolinea, in particolare, la capacità dell'arte di ridare un senso a un'esistenza segnata dalla violenza di genere ancor prima che razzista e nazionalista.

### **La messa in scena dell'opera d'arte in *La linea del colore***

Coerentemente con la centralità del tema dell'arte, nell'intero romanzo viene evidenziato come Lafanu Brown sperimenti il mondo che la circonda con una modalità essenzialmente visiva: l'esperienza dello stupro, ad esempio, è rappresentata come la perdita della capacità di vedere i colori (cfr. anche Carroli, 2010; Kirchmair, 2017),<sup>12</sup> che non a caso verrà recuperata quando la protagonista ritrova un rapporto positivo con la sessualità (l'esperienza dell'autoerotismo è in questo senso associata alla visione di tinte vivaci e di un arcobaleno; p. 234-235). In questo contesto, uno degli elementi che conferiscono coerenza alla struttura stratificata e polifonica de *La linea del colore* è il riferimento continuo a opere d'arte, sia reali che finzionali, intendendo con queste ultime le opere attribuite a Lafanu Brown, quali la *Diana cacciatrice* (p. 185) o *L'Incantata* (p. 341). La messa in scena delle opere reali, in particolare, è stata assimilata da un recente studio al procedimento tradizionale dell'*ekphrasis* (cfr.

11. Il riferimento a Nathaniel Hawthorne, nonché ad una vasta gamma di autori letterari a cui la rappresentazione del mondo descritto in *La linea del colore* si ispira (Dickens, Goethe, Wharton, James, Forster, Stendhal, Byron, Mary Shelley) è reso esplicito nella postfazione (LC, pp. 356-357).

12. Si osserva qui il parallelo col personaggio di Zuhra in *Oltre Babilonia*.

Schwarz Lausten, 2023). Tuttavia, si tratta di una rappresentazione che è ben lontana dal semplice artificio retorico della descrizione verbale di un prodotto squisitamente visuale all'interno del testo letterario: il testo si muove, piuttosto, in direzione di vere e proprie riletture, intendendo per rilettura un'interpretazione/traduzione soggettiva volta a mettere in discussione i messaggi convenzionalmente attribuiti alle opere tematizzate. In questo senso, Igiaba Scego fa propria la prospettiva “pedagogica” attribuita al personaggio di Leila al momento della scelta che la porterà a diventare curatrice d'arte (p. 62):

Fu allora che il futuro mi apparve chiaro. In quel momento decisi, ma ne fui consapevole solo nei giorni seguenti, che avrei aiutato le persone a guardare meglio. Ad andare oltre la superficie, a decodificare i dipinti, i bassorilievi, le statue che avevano attorno.

Lo sguardo dell'osservatore fittizio sulle opere d'arte ne mette volta per volta in rilievo la funzione catalizzatrice di processi di consapevolezza: la presa di coscienza avviene, proprio nel senso di una “decodifica” di significati, attraverso la capacità del prodotto artistico di rendere visivamente la sofferenza legata alla questione coloniale e razziale. Non si troverà quindi quella ricerca di un effetto di *enargeia*, o efficacia visiva che caratterizza l'*ekphrasis* in senso tradizionale, quanto piuttosto la rappresentazione dell'oggetto pittorico (o scultoreo) quale “dispositivo energetico” con funzione che supera la mera riproduzione percettiva del dato oggettivo, “aperto” carico di tracce di significato sempre nuove.<sup>13</sup> Alla descrizione effettiva del manufatto è dedicato uno spazio assai limitato, per favorire invece l'identificazione del personaggio osservatore con le figure dipinte o scolpite, percepite come vive e senzienti. Il primo esempio di questo tipo di interpretazione dell'opera figurativa è la Fontana dei Quattro Mori di Marino, fatta erigere nel 1632 dopo la vittoria di Lepanto, un elemento centrale in quanto viene vista sia nel presente, con gli occhi di Leila (p. 61-62) sia dal punto di vista di Lafanu Brown (p. 307-308), portando in entrambi i casi all'attenzione non l'aspetto celebrativo del monumento, ma il dolore dei quattro mori incatenati con cui le protagoniste si identificano e il loro colore nero: in particolare, l'esperienza del confronto con la fontana ha per Leila un carattere epifanico, trascendendo il legame del monumento con la storia europea e conferendogli un valore che rinvia alla memoria del popolo africano e afro-americano in generale. È infatti questo momento a determinare (nel passo sopra citato) la decisione di “aiutare le persone a guardare meglio”<sup>14</sup> di fronte

13. Ci riferiamo al concetto di dispositivo applicato all'opera d'arte (ma anche al testo letterario) da Jean-François Lyotard (1980/1973). Sull'intermedialità letteraria cfr. Klettke (2001, pp. 286-299); Klettke (2009, p. 84).

14. La stessa prospettiva si applica al monumento al Granduca di Toscana a Livorno, che

all'indifferenza degli italiani, che, intenti a celebrare la festa del vino di Marino, non si accorgono di avere davanti a sé statue che riproducono il dolore dei vinti schiavizzati.

In un'ottica analoga, attraverso il punto di vista delle sue protagoniste, Scego sottopone il canone dell'educazione artistica classica – elemento cardine del *Grand Tour* dei visitatori ottocenteschi in Italia – ad una revisione, mettendo a fuoco la presenza di persone nere nelle opere: sarà copiando queste figure (dalla *Schiava* di Annibale Carracci, al gondoliere del *Miracolo della reliquia della croce al ponte di Rialto*, fino ai telamoni neri della tomba del doge Pesaro nella Basilica veneziana dei Frari) che Lafanu Brown svilupperà le proprie competenze artistiche. Alcune opere pittoriche, in particolare, sono sottoposte ad un'analisi che, per così dire, decostruisce l'impianto retorico dell'immagine, spostando l'attenzione sul ruolo subordinato dei personaggi neri e attribuendo loro dei sentimenti, come avviene per la tavola raffigurante *Santa Lucia davanti al giudice* (1532) di Lorenzo Lotto. Il punto di vista di Leila si addentra nella storia rappresentata immaginando i sentimenti della nutrice nera che trattiene, nell'angolo inferiore a destra, un bambino bianco che vorrebbe muoversi verso il centro della scena. Nel taccuino di Lafanu Brown questo personaggio, inserito per giocare sul contrasto di colori o, secondo un'altra interpretazione, per evocare il passaggio dal buio alla luce connesso con il giorno di santa Lucia (coincidente col solstizio invernale prima della riforma del calendario gregoriano),<sup>15</sup> è oggetto di numerosi studi: il loro tema fondamentale, come mette in luce la riflessione di Leila, sembra essere l'ansia attribuita alla ragazza nera di fronte all'idea di commettere un errore nel suo compito di bambinaia e di essere conseguentemente punita. La storia di santa Lucia viene quindi integrata sovrapponendo al un personaggio dipinto un profilo psicologico del tutto immaginario, grazie al quale viene veicolata una lettura non eurocentrica del quadro: sul filo dell'empatia che si crea nel lettore (sia quello all'interno della finzione, cioè Leila, che quello reale) tale lettura collega diversi piani storici e geografici nel segno del dolore dello schiavo.

La stessa cosa avviene con il *Martirio di San Sebastiano* (1565) di Paolo Veronese, che Lafanu ha modo di visitare durante il suo soggiorno a Venezia, nella chiesa dedicata a questo santo a Dorsoduro (p. 214-215). In questo caso, la lettura dell'opera da parte di Lafanu è affidata ad una lettera indirizzata alla sua maestra. Ancora una volta, il punto focale dell'opera si sposta dall'effettivo

presenta anch'esso quattro figure di mori in catene (LC, p. 235).

15. In origine si trattava di due bambini, come mostrano gli schizzi preparatori. Per ulteriori dettagli sull'interpretazione della donna nera come "guardiana della porta del solstizio", cfr. McGrath (2001).

protagonista della scena, San Sebastiano in procinto di essere fustigato, a una figura marginale, il bambino nero quasi nascosto tra la folla di dignitari, donne, schiavi e curiosi che assiste al supplizio. Ma il confronto puntuale della descrizione contenuta nel testo con il dipinto mostra che, anche in questo caso, la ricostruzione va oltre un procedimento ecfrastico in senso stretto. La ricezione emozionale, da parte di Lafanu, della “storia” rappresentata da Veronese vi aggiunge infatti elementi non direttamente deducibili dal dipinto, come il fatto che il ragazzino nero abbia in mano “le fruste con cui sarà fustigato il santo” (p. 215). A partire da questo dettaglio, gli viene attribuito un preciso atteggiamento psicologico che culmina nell'autoidentificazione della protagonista con il personaggio della tavola:

Colpisce questa sua immobilità, mentre tutto si muove intorno a lui. È così solenne in quel suo dolore muto. [...] Sa che la colpa, tutta la colpa di quel martirio, ricadrà sulle sue spalle. E che fuori scena qualcuno gliela farà pagare. È lui il capro espiatorio. [...] La tristezza del bambino nasce dalla consapevolezza che il martirio del santo un giorno sarà anche il suo, il mio, quello della nostra gente [...] Quel bambino triste dipinto da Veronese in fondo sono io. Siamo tutti quelli che hanno l’Africa dentro il sangue (*ibid.*).

Il potere dell’opera d’arte come dispositivo che convoglia e libera energie pulsionali è esemplificato dalla messa in scena dell’*Allegoria dell’Africa* (1691-1694), del gesuita Andrea Pozzo, quale figura dell’orgoglio e della forza. Questa immagine, che Lafanu ha modo di vedere nella chiesa romana di Sant’Ignazio di Loyola e con cui finisce con l’identificarsi in quanto rappresentante del popolo di pelle nera<sup>16</sup> fornisce l’ispirazione per un’opera veramente autentica e lontana dai dipinti di maniera finora realizzati, che obbediscono alle aspettative del mercato dell’arte: dopo numerosi tentativi di ricreare una personificazione del continente africano in forma di donna incatenata, la pittrice arriverà all’intuizione che l’unico modo per dar vita a un’immagine veramente efficace è raffigurarne la definitiva liberazione, in un’opera che avrà per titolo *Forever Free*.

Con *Forever Free* ci troviamo di fronte ad un interessante caso di vera e propria “riscrittura”. Si tratta, infatti, di un dipinto esistente solo sul piano della finzione, ma che, proprio come avviene per il personaggio della sua autrice, veicola una ben precisa reminiscenza, in questo caso intermediale. Il riferimento è la scultura omonima di Edmonia Lewis, realizzata a Roma nel 1867, una delle prime opere d’arte a celebrare l’emancipazione degli schiavi. L’opera

16. “Lei e la creatura di Andrea Pozzo avevano la stessa pelle nera, gli stessi ricci e la postura sobria e controllata. Era una chiara iconografia dell’Africa. Era la personificazione del continente da dove erano arrivati gli antenati di suo padre” (p. 320).

rappresenta un uomo seminudo, con i capelli ricci, in atto di sollevare il braccio sinistro da cui pende una catena spezzata, presumibilmente collegata alla palla su cui è appoggiato il piede; il braccio destro è invece appoggiato sulla spalla di una donna inginocchiata con le mani giunte. Il tema della liberazione è rappresentato in una sorta di *mise en abyme* dalla presenza di un grillo addomesticato, con una catena anch'essa spezzata, sulla caviglia sinistra di questa figura: entrambi i personaggi hanno lo sguardo rivolto verso l'alto in un atteggiamento di preghiera o di ringraziamento, forse rivolto a Dio, forse ad Abraham Lincoln, il cui *Proclama di emancipazione* è direttamente citato sulla base della scultura. Colpisce il fatto che, nell'ambito dell'impianto neoclassico dell'opera, soltanto la figura maschile abbia dei tratti che ne tradiscono l'origine, mentre quella femminile è uniformata al tipo europeo-caucasico, caratteristica tipica dell'arte di Edmonia Lewis.<sup>17</sup> Inoltre, per molti versi ancora stereotipato è lo schema compositivo, che sembra subordinare la donna alla protezione da parte dell'uomo, espressa dal gesto della mano. La “riscrittura” di Igiaba Scego attraverso Lafanu Brown ribalta proprio questi aspetti dell'opera, mettendo al centro del dipinto fittizio un'unica figura femminile, in cui l'artista convoglia “tutti gli sguardi delle donne che aveva conosciuto”, sia nere che bianche, e realizza a questo scopo un'operazione di *bricolage* che innesta sul riferimento allo schiavo liberato di Edmonia Lewis una reminiscenza alla *Nascita di Venere* di Botticelli:

La donna era in piedi su una conchiglia, fiera della sua pelle, una Venere nera. E poi quelle catene spezzate che la ragazza mostrava con orgoglio. *Forever Free* (p. 340).

La figura si distanzia però da qualsiasi banalizzazione nel senso di un “femminile idealizzato”<sup>18</sup> per l'atteggiamento “con i seni esposti e la capigliatura corta”, il suo “guarda[re] il mondo con aria di sfida”. La capigliatura corta è, in questo senso, non soltanto una presa di distanza da uno stereotipo (e dal modello iconografico di Botticelli), ma anche un accenno a quella caratterizzazione etnica del personaggio volutamente tralasciata da Lewis.

### Il mito letterario: una celebrazione della potenza della scrittura

Accanto alla rielaborazione dei riferimenti artistici, *La linea del colore* si distingue – un aspetto che a tutt'oggi è rimasto inosservato – anche per il richiamo a

17. Un altro esempio di questo tipo di procedimento sono i lineamenti della figura femminile nella scultura *The Old Arrow-Maker and His Daughter*, ispirata a un poema di H.W. Longfellow.

18. Si veda lo stereotipo, in negativo, della Venere nera come topos pornografico in Adua (2015).

testi letterari diventati canonici o a figure che, nel loro valore emblematico, acquisiscono una valenza mitica. Questa dimensione è chiaramente visibile già nell'esergo del romanzo, una citazione dell'*Adonais* (1821) di Percy Bysshe Shelley, il poeta (non nominato nel testo) di cui Lafanu visita la tomba nel cimitero acattolico di Roma. Dell'elegia, composta in morte di Keats, sono riportati in particolare i versi che si riferiscono alla Città Eterna come “paradiso, sepolcro, città, deserto”<sup>19</sup> e sembrano avviare, con l'esortazione “Go thou to Rome”, il tema del viaggio e della sua meta finale come luogo di conciliazione e di pace ritrovata. Tra i vari riferimenti letterari (da ricordare anche Elizabeth Barrett-Browning), di gran lunga il più evidente, che percorre come un filo conduttore l'intera narrazione, è quello a *Corinne ou l'Italie* (1807) di Germaine de Staël, lettura prediletta di Lafanu Brown. Il personaggio di Corinne, in quanto “mito letterario”<sup>20</sup> si presta ad un processo di auto-identificazione da parte della pittrice<sup>21</sup> sia per la sua doppia identità nazionale (designata da Scego con il termine volutamente marcato di “mezzosangue”) sia per il suo ruolo di “donna di genio” che, per poter realizzarsi come artista, deve necessariamente uscire dal suo Paese e andare alla ricerca di una terra dove ci sia spazio per la bellezza e la poesia. Allo stesso modo, la storia di Corinne che si allontana volontariamente da Oswald costituisce un implicito parallelo all'iniziale allontanamento di Lafanu da Frederick Bailey, che la ama ma non è in grado di capire il ruolo totalizzante dell'arte nella sua vita. Di Corinne, “la sua Corinna” Lafanu parla a una giornalista venuta a intervistarla come l'eroina di cui “lei cercava, seppur goffamente, di ricalcare le gesta” (p. 273): “Da lei ho preso tutto l'amore per il bello. A volte mi sembra di guardare questa città con i suoi occhi pieni di innocenza e di virtù”.

Corinne è, però, una poetessa: un'eroina della scrittura. Come tale, richiama anche il valore che la scrittura stessa ha per Lafanu, pur restando subordinata all'arte figurativa, come strumento di autoriflessione e autorappresentazione. La narrazione delle vicende di Lafanu si suppone, infatti, narrata dalla stessa pittrice in una lettera ad Ulisse Barbieri, che si è innamorato di lei e vorrebbe sposarla, per raccontargli la propria storia e permettergli di comprenderla appieno. Non a caso, il romanzo si conclude con una sorta di flashback sull'immagine dello “scrittoio di mogano [...] che l'aveva vista piegata per mesi a scrivere su fogli di simil pergamena” (p. 346) e sulle pagine che sta per

19. “Go thou to Rome – at once the Paradise, / the grave, the city, and the wilderness” (*Adonais* xlix, 433-34, in Shelley, 1992, p. 497).

20. Su Corinne come mito letterario si veda il lavoro di Pennacchia Punzi (2001), in particolare il primo capitolo.

21. Cfr. soprattutto pp. 134-135.

consegnare ad Ulisse. In questo modo, è la scrittura a emergere dal racconto come strumento artistico per eccellenza e veicolo di memoria transgenerazionale, femminista e post-coloniale in un flusso di narrazione che ricostruisce e analizza il passato per veicolare un messaggio rivolto al presente e all'attualità.

## Bibliografia

### Fonti primarie

Scego, I. (2015), *Adua*. Firenze: Giunti.  
Scego, I. (2008), *Oltre Babilonia*. Roma: Donzelli.  
Scego, I. (2020), *La linea del colore*. Milano: Bompiani.

### Fonti secondarie

Alessi, S. (2023). Roman Routes in Italian Postcolonial Women Writers. *Interventions*, 26(7), 1011-1033.

Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.

Bruera, F. (2017). Translinguisme littéraire. Frontières, représentations et définitions. In F. Bruera (Ed.), *Écrivains en transit. Translinguisme littéraires et identités culturelles/Scrittori in transito. Translinguismo letterario e identità culturali* [Numero monografico] (*CoSMo Comparative Studies in Modernism*, 11, pp. 9-18). Torino: Università degli Studi di Torino.

Brunel, P. (1999). *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*. Paris: Du Rocher.

Carroli, P. (2010). *Oltre Babilonia?* Postcolonial Female Trajectories towards Nomadic Subjectivity. *Italian Studies*, 65(2), 204-218.

Comberiati, D. (2010). *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Bruxelles: Peter Lang.

Douglass, F. (1881). The Color Line. *North American Review*, 132(295), 567-577.

DuBois, W.E.B. (1903). *The Soul of Black Folk*. Chicago: A. McClurg&Co.

Feeze Parrott, S. (2010). Networking in Italy: Charlotte Cushman and 'The White Marmorean Flock.' *Women's Studies*, 14(4), 305-338.

Frigeni, V. (2023). Entro/oltre il romanzo di famiglia: la trilogia della violenza coloniale di Igiaba Scego. *Quaderni d'Italianistica*, 44(2), 73-99.

hooks, b. (2000). *Feminist Theory. From Margin to Center* [Ed. originale 1984]. London: Pluto Press.

Kirchmair, M. (2017), Figuration eines Farbverlusts. *Oltre Babilonia* von Igiaba Scego als Überlebenserzählung zwischen Italien, Somalia und Argentinien. In M. Kirchmair, *Postkoloniale Literatur in Italien. Raum und Bewegung in Erzählungen des Widerständigen* (pp. 231-245) Bielefeld: Transcript.

Klettke, C. (2001). *Simulakrum Schrift: Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valéry, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*. München: Fink.

Klettke, C. (2009), *Le possibili vite di un artista - Andrea De Carlo e la varietà delle sue*

*alterità immaginate*. Firenze: Cesati.

Lyotard, J.-F. (1980). *Des dispositifs pulsionnels* (Edizione originale 1973). Paris: Bourgois.

McGrath, E. (2011). Lotto's Lucy, her name and her black companion, in: P. Jackson & G. Rebecchini (Edd.), *Mantova e il Rinascimento italiano. Studi in onore di Davis S. Chambers, Editoriale Simonetti* (pp. 191-211). Mantova: Sometti.

Parker Remond, S. (1861). Sarah P. Remond. In M. D. Hill (Ed.), *Our Exemplars, Poor and Rich; or Biographical Sketches of Men and Women Who Have, by an Extraordinary Use of Their Opportunities, Benefited Their Fellow-Creatures* (pp. 276-286). London: Cassell, Petter, and Galpin.

Pennacchia Punzi, M. (2001). *Il mito di Corinne. Viaggio in Italia e genio femminile in Anna Jameson, Margaret Fuller e George Eliot*. Roma: Carocci.

Romeo, C. (2018). *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*. Milano: Le Monnier Università.

Salenius, S. (2016). *An Abolitionist Abroad: Sarah Parker Remond in Cosmopolitan Europe*. Amherst: University of Massachusetts Press.

Schwarz Lausten, P. (2023). "Il monocolore non esiste": Postcolonial ekphrasis in Igiaba Scego's novel *La linea del colore. Il grand tour di Lafanu Brown*, in *Globe: A Journal of Language, Culture and Communication*, 17, 149-158.

Shelley, P. B. (1992). *The Complete Poems of Percy Bysshe Shelley*. New York: Modern Library.

Teckentrup, F. (2023). Invektivität verorten. Raumsemantik in Igiaba Scegos *La linea del colore*. In F. Teckentrup, *Narrationen der Herabsetzung. Inszenierungen von Invektivität in aktuellen italienischen Migrationserzählungen* (pp. 169-231). Bielefeld: transcript.