

LA FIABA DELLA LIBERTÀ.
MIGRAZIONE E SALVEZZA
NELL'ESORDIO DI ORNELA
VORPSI

*The tale of freedom. Salvation and
migration in Ornella Vorpsi's debut work*

ANGELA BUBBA
angela.bubba2@gmail.com
Independent researcher

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6965-5297>

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-11_19

Texto recebido em / Text submitted on: 15/04/2025

Texto aprovado em / Text approved on: 30/07/2025

Biblos. Número 11, 2025 • 3.^a Série
pp. 431-449

RIASSUNTO

L'articolo tratta dell'esordio letterario dell'autrice albanese Ornela Vorpsi: *Il paese che non muore mai*, che ripercorre i suoi anni vissuti nel proprio paese di origine – all'epoca sotto la dittatura di Enver Hoxha – e analizza alcune delle più disumane limitazioni della libertà, pubblica almeno quanto privata. Particolare attenzione è rivolta all'elemento femminile, oltremodo vessato dal regime di Hoxha e destinatario di una profonda stigmatizzazione reiterata dalle medesime donne. Infine, è approfondito il legame col genere della fiaba, specie nella rilettura di Italo Calvino. Viene chiarita la connessione tra Vorpsi e l'autore italiano, e contestualizzata l'importanza che la fiaba esercita in questa rappresentazione, di un percorso di ricerca e lotta per la libertà.

Parole chiave: Ornela Vorpsi; Albania; dittatura; fiaba; Italo Calvino.

ABSTRACT

The article discusses the literary debut of Albanian author Ornela Vorpsi: *Il paese dove non si muore mai*, which retraces the years she lived in her home country – then under Enver Hoxha's dictatorship – and analyzes some of most inhumane limitations on freedom, both public and private. Special attention is given to the female condition, oppressed under Hoxha's regime and subjected to deep stigmatization, often perpetuated by women themselves. The article also explores the connection with the fairy tale genre through Italo Calvino's interpretation. It clarifies the relationship between Vorpsi, the Italian author and the significance of the fairy tale contextualized within this representation of a journey of struggle and search for freedom.

Keywords: Ornela Vorpsi; Albania; dictatorship; fairy tale; Italo Calvino

ALBANIA, PAESE ANCORA INCOMPRESO

In un intervento critico che ponga al centro il tema della libertà, eleggere come oggetto d'indagine l'Albania è senz'altro una scelta inusuale, alquanto in controtendenza rispetto a numerose altre possibilità di studio: una dichiarazione d'intenti, la mia, che s'inserisce nel solco stesso della parabola di questo Paese, la cui storia e cultura non hanno mai goduto nel corso del tempo di una particolare attenzione, anzi hanno scontato un sorta di peccato d'oscurità, un dovere al nascondimento o peggio all'indifferenza, una rinuncia alla rivelazione.

Consequentemente, l'effetto di distorsione che da decenni continua a generarsi rende ancora oggi quest'area dei Balcani, "con i suoi complessi problemi", "di difficile comprensione nel suo insieme"; e a ciò è da aggiungere anche l'evidenza che il "flusso, continuo e ripetuto, di notizie offerte dalla stampa specializzata non raggiunge la maggioranza dell'opinione pubblica" (Biagini, 2021: 1), contribuendo così a rendere questo piccolo ma cruciale punto del Mediterraneo ancora più relegato dentro sé stesso, in una posizione ingiustamente marginale e tristemente isolata rispetto a molti altri Paesi, non solo europei.

Restando sul contemporaneo, l'immaginario attuale dell'Albania non differisce molto da quello del più recente passato: pensare all'Albania oggi vuole dire pensare a un territorio vessato da una grave arretratezza, in larga parte ancora rurale e preda di speculazioni di vario genere. Un luogo su cui pesa l'eredità del brutale regime comunista di Enver Hoxha, dittatore incontrastato che esercitò la sua feroce autorità ininterrottamente per circa quarant'anni, a partire dalla fine della seconda guerra mondiale fino alla morte, avvenuta nell'aprile del 1985.

In quasi mezzo secolo, Hoxha istaurò quella che è considerata la più sanguinaria dittatura d'Europa, oltretutto la più duratura e pervasiva nei suoi effetti a medio e lungo termine, registrabili anche dopo la scomparsa del leader politico, all'interno di un popolo che risulta ancora dolorosamente marchiato, smembrato in quello che era il proprio mondo tradizionale e valoriale.

E i segni, le cicatrici di un simile trascorso sociopolitico, sono ugualmente visibili nell'arte che l'Albania ha prodotto, sono riscontrabili in numerose opere di artisti che hanno pagato anche con la propria vita, col proprio

sacrificio, alcuni per aver denunciato gli abusi di Enver Hoxha, altri anche solo per essersi discostati di poco dalle sue spietatissime leggi.

L'ESORDIO DI ORNELA VORPSI OVVERO LA CONTINUAZIONE DI UNA LOTTA

È all'interno di questa compagine che dovremmo inserire la vicenda, comune quanto eccezionale, di Ornela Vorpsi: scrittrice, pittrice e fotografa nata a Tirana nel 1968; diventata nota, nel 2004, per aver dato alle stampe un romanzo andato incontro a un rapido successo internazionale, divenuto in breve un caso editoriale e capace di riportare lo sguardo del mondo sulla società albanese, specie sugli eventi più traumatici che l'hanno caratterizzata, all'interno dei quali si svolge la stessa infanzia e adolescenza di Ornela Vorpsi.

Per comprendere meglio la genesi dell'opera, e il suo successivo e non facile percorso editoriale, occorre conoscere le tappe essenziali della biografia di Vorpsi, la quale nel 1991 abbandona la propria terra natia e approda in Italia, dove s'iscriverà all'Accademia di Brera, a Milano. Successivamente, nel 1997, emigrerà di nuovo, stavolta verso la Francia, dove proseguirà un percorso interdisciplinare dedicato alla letteratura e alle arti visuali.

Il romanzo a cui mi riferisco, *Il paese dove non si muore mai*, viene scritto inizialmente in italiano. Vorpsi, dunque, non ricorre alla propria madrelingua bensì alla lingua del Paese che l'ha adottata subito dopo l'abbandono dell'Albania. Il testo tuttavia, almeno in un primo momento, non risulta convincente per l'editoria italiana, che ne rifiuta la pubblicazione.

Soffermiamoci su questo primo aspetto, ovvero sulla mancata accettazione di Ornela Vorpsi, che è certamente significativa, ed è da inserire nella contestualizzazione della cosiddetta letteratura migrante italoфона, ossia quella letteratura prodotta in lingua italiana da parte di autori e autrici la cui lingua madre non è appunto l'italiano.

Questa specifica branca letteraria si è affacciata nel panorama italiano a inizio degli anni '90, ed è sempre andata incontro a una difficile convivenza con la letteratura italiana ufficiale del canone. Si tratta quindi di una produzione artistica che nella sua fase aurorale ha goduto di una scarsissima

se non inesistente considerazione, ed è stata per questo recepita con molta difficoltà e lentezza anche dagli ambienti accademici, all'interno dei quali solo dopo molto tempo si è iniziato studiare scientificamente la letteratura migrante prodotta in italiano. Tutto il percorso di Ornela Vorpsi è perciò da leggere alla luce di tali vicissitudini, le medesime che la portarono a rivolgersi paradossalmente all'editoria extraitaliana. Infatti, come ricostruisce Daniele Comberiati, *Il paese dove non si muore mai* appare

per la prima volta in lingua francese, in traduzione, nel 2004, presso la nota casa editrice Actes Sud. Solo dopo il successo ottenuto in Francia, un editore italiano si è finalmente deciso a pubblicare il testo nella versione originale. Ci si trova quindi di fronte ad una lunga traslazione linguistica: l'autrice ha abbandonato la propria lingua-madre, l'albanese, per scrivere un testo sull'Albania (ma che nell'ultimo capitolo si sposta in Italia) con la sua seconda lingua, l'italiano, ovvero la lingua del primo paese di accoglienza. Non riuscendo però a trovare un editore, è stata costretta a pubblicare *Il paese dove non si muore mai* in traduzione francese. Tra l'altro è da notare che la versione francese [...] differisce non poco dall'originale, soprattutto per quanto riguarda la disposizione dei capitoli e l'introduzione di alcuni personaggi. (Comberiati, 2010: 225-226).

È questo uno di quei cortocircuiti non rari dell'editoria, non solo italiana, ma che in questo caso diventa ancora più emblematico, poiché riguarda un romanzo acclamato in numerosi Paesi, vincitori di moltissimi riconoscimenti e ancora oggi studiato in un contesto internazionale. La mia è naturalmente una puntualizzazione necessaria, che nell'economia di quest'articolo trova la sua più precipua giustificazione nel suo legame col tema che stiamo trattando: la libertà, di cui Ornela Vorpsi venne privata prima in Albania e poi (almeno fino al 2005) nella stessa Italia, una terra che ha letto quel romanzo –insieme a molti altri – con gli occhi del pregiudizio, del sospetto verso i migranti e della loro svalutazione. Siamo perciò di fronte a una grave limitazione delle proprie libertà: come chiamare infatti l'insistita capacità di ignorare l'espressione degli altri, che saranno perfino costretti a pubblicare in una

successiva, terza lingua (in questo caso il francese)? Non è forse una perdita di diritti? Non è anch'essa regresso, decadimento, costrizione?

Vorpsi ad ogni modo non ha mai condannato l'Italia e la sua lingua; al contrario ha sentito sempre quell'idioma vicino, eleggendolo come unico e pieno strumento di comunicazione della propria realtà creativa, la quale tuttavia risente del disorientamento implicito vissuto dall'autrice.

Si può affermare che, scrivendo in italiano e vivendo in Francia, lo straniamento linguistico per Ornella Vorpsi sia duplice, in primo luogo perché abbandona la propria lingua-madre, e in secondo luogo perché non utilizza quella del paese di accoglienza. L'italiano diventa una lingua senza passato, senza infanzia, necessaria per affrontare gli anni vissuti in Albania sotto il regime comunista e per distaccarsene criticamente. Si può ipotizzare ugualmente che la decisione di continuare a scrivere in italiano rappresenti una maniera di legarsi alla lingua con la quale è riuscita a superare il proprio passato albanese. (Comberiati, 2010: 226-227).

Anche la stessa Ornella Vorpsi si esprimerà al riguardo. Nel corso di un'intervista del 2009 ha affermato di aver

[...] pensato spesso di scrivere in francese perché evidentemente è la lingua in cui vivo, è la lingua che parlo di più. Invece l'italiano per me rimane in senso stretto una lingua di casa, e di libri. Però mi sembra che con l'italiano ho scavato, ho creato una certa dimensione, e mi ci vorrebbe un grande coraggio, una grande forza per andare verso il francese – lingua che sento meno flessibile [...] mi sembra che il francese lascia meno spazio a manipolazioni. È una lingua che esige una certa forma, in una maniera un po' più forte della lingua italiana¹.

¹ L'intervista è stata curata da Emma Bond, Jennifer Burns e Maria Cristina Mauceri, ed è attualmente contenuta ne *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania* (Aa. Vv., 2013: 203).

E ancora, all'interno del medesimo dialogo:

[...] utilizzare una lingua che non abbia del vissuto mi riesce molto più facile, così come per gli altri autori è necessario e vitale lavorare nella propria lingua. Io ho proprio bisogno di avere distanza dai miei ricordi, distanza dal vissuto, mi è più facile, sono più serena².

In questo senso una lingua senza infanzia, secondo la definizione di Daniele Comberiati, si tramuta nell'unico mezzo effettivo per dar voce all'infanzia; una lingua senza passato è l'unico strumento che Vorpsi possiede per far rivivere proprio quel passato, il suo passato, che altrimenti sarebbe impossibile descrivere, data l'elevata drammaticità che lo caratterizza. Il trauma di una giovane albanese, che è anche il trauma di un intero popolo, può conquistare così la propria cittadinanza, può essere ammesso ad esistere tramite la parola scritta, e proprio in quel processo, non meno drammatico e tuttavia liberatorio, essere riscattato, per essere finalmente reso visibile, libero in un mondo che fino a quel momento l'aveva spesso ignorato.

La visibilità in questo modo acquisita, prima per mezzo della lingua francese, poi dell'italiano e in seguito di tante altre lingue, rende *Il paese dove non si muore mai* non solo gesto letterario ma anche atto di autentico valore etico e civile, un dispositivo di denuncia e lotta per i diritti umani, una chiamata alla consapevolezza di quanto accaduto in quel lembo di terra europea in un'epoca relativamente recentissima, e sulla quale occorre continuare a riflettere.

IL FEMMINILE COME APICE DELL'ABUSO

È il paese dove non si muore mai. Fortificati da interminabili ore passate a tavola, annaffiati dal rachi, disinfettati dal peperoncino delle imman-

² L'intervista è stata curata da Emma Bond, Jennifer Burns e Maria Cristina Mauceri, ed è attualmente contenuta *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania* (Aa. Vv., 2013: 212).

cabili olive untuose, qui i corpi raggiungono una robustezza che sfida tutte le prove.

La colonna vertebrale è di ferro. La puoi utilizzare come ti pare. Se capita un guasto, ci si può sempre arrangiare. Il cuore, quanto a lui, può ingrassare, necrosarsi, può subire un infarto, una trombosi e non so cos'altro, ma tiene maestosamente.

Siamo in Albania, qui non si scherza.

(Vorpsi, 2005: 5).

Così inizia *Il paese dove non si muore mai* nella sua versione italiana. Il lettore è scaraventato dentro un luogo descritto subito come difficilissimo, un panorama dove ogni cosa è metafora della brutalità e del sopruso perpetrati, un mondo straniante e durissimo: in particolare per le donne, condannate durante il regime di Enver Hoxha alle più umilianti vessazioni patriarcali, ridotte all'asservimento e costrette a una continua e mortificante oggettificazione da parte del genere maschile. Anche di questo Ornella Vorpsi informa i lettori fin dalle prime pagine del romanzo:

Quando il marito era via per affari o in prigione, si diceva alla donna che non avrebbe fatto male a ricucirsi un po' là sotto, in modo da convincerlo che aveva aspettato lui e soltanto lui, e che la sua dolorosa assenza le aveva ristretto lo spazio tra le cosce (in questo paese il marito ha un istinto molto sviluppato della proprietà privata).

[...]

Quando passi per la strada, i loro sguardi t'incrociano penetrandoti fino al midollo, così a fondo che il tuo essere diventa trasparente.

Una volta dentro di te, questo sbirciare diventa un'arte meticolosa.

A casa si presentava lo stesso discorso:

– Non ti preoccupare, – è mia zia che parla, – ti manderemo dal medico per vedere se sei vergine o no.

[...]

In questo paese dove nessuno muore, mia zia non fa eccezione: non muore neanche lei.

Avevo delle immagini ricorrenti (mai dette a nessuno); prima di addormentarmi, a occhi socchiusi, sognavo il suo funerale.

Vedo: una sciarpa nera (ne avrei preferita una vaporosa di pizzo), che mi avrebbe stretto il collo proprio come a Madame Bovary o ad Anna Karenina. Di sicuro sarei stata pallida, avrei pianto a fiumi perché l'amavo tanto, ma il desiderio di liberarmi di lei e delle sue ire che si abbattevano tutte su di me era troppo forte.

(Vorpsi, 2005: 7-9).

Come vediamo, l'invadenza della sopraffazione è tale che viene istintivamente introiettata anche dalle stesse donne, e da queste fatta rimbalzare, in una triste trafila generazionale, sulle successive figlie e nipoti. Le donne diventano dunque complici della loro umiliazione, diventando prosecutrici inconsapevoli del medesimo movimento di svilimento e oltraggio, lo stesso che l'autrice tenta anche di stemperare chiamando in causa due modelli letterari, fra i più noti di tutti i tempi: Madame Bovary e Anna Karenina (entrambe, non casualmente, andate incontro a un destino infelicitissimo), oppure immaginando il funerale di una parente, come evento catartico che le permetterebbe di guadagnare anche un breve margine d'azione.

Nelle descrizioni di Vorpsi, inoltre, l'accento viene posto ripetutamente sulla sfera del sessuale, usato e evocato di continuo come terreno primario di offesa. La stessa genitalità femminile diviene allegoria di disprezzo, è assicurazione di mortificazione e vilipendio, è rovina.

La donna dunque è male proprio per il suo essere ontologicamente donna; è sbagliata a prescindere; è pericolo, vergogna, catastrofe. E a tutto ciò è da aggiungere l'isolamento, specie interiore, delle donne albanesi, vicine solo fisicamente, perché psicologicamente in duello l'una contro l'altra: un *modus vivendi* che rende ancora più evidente quello che Patrizia Resta definisce un fatto oggettivo delle albanesi, ovvero il loro naturale assoggettamento, la loro spontanea subordinazione, "che né il modello di emancipazione socialista [...] né quello che ha guidato i movimenti femministi degli ultimi anni, sono riusciti ad intaccare" (Resta, 1998: 51): descritte tradizionalmente come un "peso" per la famiglia d'origine, esse passeranno in seguito alla famiglia

del marito, dove “la loro funzione è assimilata a quella dell’“otre fatto per sopportare pesi e fatiche”” (Resta, 1998: 52).

Il risultato di una tale ingerenza sulle donne albanesi, portata scientemente avanti per secoli e che ha toccato uno dei culmini principali durante il regime di Hoxha, ha così prodotto l’aggravante di una lotta intestina fra le donne stesse, a tal punto debilitate da non poter neppure stringere segretamente alleanza. Ciò è chiarito da questo breve ma intensissimo passaggio:

Nel nostro caro paese dove non si muore mai, dove il corpo è forte come il piombo, abbiamo un detto, un detto profondo: «Vivi che ti odio, e muori che ti piango».

Questo adagio è la linfa del nostro paese. Dopo la morte nessuna brutta parola, oserei dire nessun cattivo pensiero, ti tocca più. La morte è rispetto. (Il rispetto degli albanesi si deve meritare; cominciate a morire e lo sveglierete, una volta morti finalmente lo otterrete).
(Vorpsi, 2005: 11).

Questa mancanza di ascolto, di comprensione, in una parola di amicizia, diventa più stringente, più dolorosa ed evidente quando le protagoniste sono le donne, similmente impossibilitate ad esercitare anche la più lieve forma di soccorso e di sorellanza: un automatismo anch’esso interiorizzato dalle albanesi, che lo hanno reso ripetizione e abitudine, e quindi in definitiva norma comportamentale, né da contraddire né tantomeno da variare.

Hoxha ha dunque ricreato un immaginario sociale, in peggio, ha risemantizzato il sentire di un intero popolo e ha fatto sì che i valori della complementarità e dell’aiuto umani fossero di fatto annullati, anzi decadessero come per effetto di una scomunica ufficiale, banditi per sempre dalla sfera antropologica dell’agire, così da non essere più previsti neppure tra donna e donna: una simile degenerazione ha di conseguenza reso il femminile albanese ancora più fragile di quanto già non fosse, trasformandolo in una materia ulteriormente soggetta alla violenza maschile, che infatti non ha tardato a manifestarsi.

The social environment depicted in this work is grim, and the solitude on these women absolute. The absence of a nurturing community is a result of the prejudices that women face whenever they are perceived to defy the rules of patriarchy. These women are repeatedly assaulted, often verbally in the streets and physically or sexually in private spaces.

(Radi, 2021: 207).

La libertà che guadagna Ornela Vorpsi lasciando l'Albania, prima per l'Italia e poi per la Francia, riguarda dunque anche questo specifico campo: è una libertà politica ma anche corporale in senso ampio, oltretutto intellettuale e naturalmente interiore, perfino spirituale. Quest'ultimo aspetto lo si coglie da un rapido ma tremendo dialogo tra la giovane protagonista e la sua maestra di scuola, all'interno di una delle lezioni tipo risalenti al periodo dittatoriale albanese, in cui qualsiasi riferimento al trascendente era fortemente vietato.

- Compagna maestra, ma se ne rende conto che l'universo non può essere senza fine? Chiuda gli occhi. Lo immagina senza fine, ma vede? Non è possibile, deve finire da qualche parte, altrimenti si sarebbe stancato anche se è l'universo.

- Tu Ornela non hai le idee chiare in testa, manchi di convinzioni di carattere etico. Le tue insinuazioni posso essere giudicate di carattere mistico, alludi forse alla presenza di qualcuno?

- Non credo, non alludo a niente, ma non si può essere senza fine, mi è impossibile che sia senza fine.

- Ornela, adesso siediti, ti consiglio di studiare un po' meglio il materialismo dialettico e la teoria dell'evoluzione della specie -. E poi continua rivolgendosi alla classe: - Dovete studiare per bene le opere fondamentali di Darwin, dovete essere armati davanti al nemico: mettiamo caso che Ornela esprima i suoi dubbi al nemico, lui ne può approfittare per metterla su una strada sbagliata; quella della religione, che, come sappiamo, è l'oppio dei popoli.

(Vorpsi, 2005: 69).

Dunque, la dittatura invade anche lo spazio personalissimo che attiene alle confessioni religiose. E la dittatura di Enver Hoxha, uomo che si dichiarava marxista-leninista ortodosso, inasprì fortemente questo aspetto, tanto da arrivare a dichiarare ufficialmente l'Albania il primo Paese ateo al mondo. Non solo, questa volontà politica venne messa per iscritto negli anni '60, all'interno dell'articolo 37 della Costituzione albanese, che recitava: "Lo Stato non riconosce alcuna religione e supporta la propaganda atea per inculcare alle persone la visione scientifico-materialistica del mondo" (Franza, 2017); mentre nel 1977 toccò all'articolo 55 del Codice penale, che regolamentava la reclusione da tre a dieci anni per propaganda religiosa nonché per conservazione e distribuzione di materiale di argomento religioso (Franza, 2017).

Dunque l'unico credo ultraterreno possibile, per Ornella Vorpsi e per qualunque albanese vissuto in quei tempi, era una religione statale, una religione in cui ad essere venerato non era nient'altro che lo Stato e più precisamente lo Stato diretto da Hoxha, capace anche di giungere alla successiva, paradossale imposizione di quello che è stato definito un confessionismo ateo.

Ora un tale, pesantissimo carico ideologico, come abbiamo letto sopra, viene gettato senza alcuna sensibilità addosso a una bambina, un giovane essere che legittimamente arriva a porsi domande sul mondo e i suoi misteri, sulla sua imperscrutabilità, sulla sua infinitezza. La risposta del regime è tuttavia violenta e immediata, bloccando sul nascere qualsiasi curiosità, e prima ancora qualsiasi tentativo di coscienza autocritica.

È interessante a questo punto notare come la ribellione di Ornella si origini a partire da una riflessione sul tema della libertà, scatenata sempre da un contesto scolastico e avente come protagonista il celebre quadro di Eugène Delacroix *La liberà che guida il popolo*.

In prima fila sulle barricate c'è una donna, sembra persino la più coraggiosa tra i rivoluzionari. La foto è stampata male, faccio vedere la pagina al nonno.

– Guarda, nonno! E poi dite che le donne sanno solo far da mangiare.

– Ah sì, – mi risponde, – è un quadro molto conosciuto, vai a vederlo a colori nella piccola enciclopedia italiana [...]

Corro a vederlo a colori, perché i colori cambiato tutto, cerco il nome del

pittore, ma non... non è la stessa pittura, eppure sì, è proprio lei. Non capisco. Ma qui la donna – la coraggiosa donna – ha i seni di fuori! Nel mio libro di storia no!

– Ma nonno, cos'è questo brutto scherzo? Nel mio libro di storia lei ha i seni coperti da una stoffa bianca, e nell'enciclopedia dell'Italia capitalista i suoi seni svolazzano in aria. Qual è il quadro vero? Non è che gli italiani vogliono compromettere la figura della donna, e insieme a lei anche la rivoluzione? (Vorpsi, 2005: 67).

La piccola Ornella rimane sconcertata di fronte a quella scoperta, meglio ancora di fronte all'attestazione di quella condanna. Una condanna a qualsiasi genere di libertà e visione personali, una condanna al corpo e allo spirito, una condanna alla fantasia in particolare, una condanna alla vita. Vorpsi inoltre connette il valore dell'emancipazione a quello della sensualità, attraverso il riferimento fisico del seno, che ricopre di fatti un valore non marginale nell'opera di Delacroix. L'accento su quel preciso elemento è un altro modo per riflettere sulla condizione femminile, sul suo specifico stato di donna albanese: cioè falsata, come la protagonista del dipinto sotto censura, coperta, rieducata, zittita.

LA FIABA COME PRIMA POSSIBILITÀ LIBERTARIA

A questo punto è necessario evidenziare che per il titolo del suo romanzo Vorpsi si è rifatta a un'opera di Italo Calvino, ripresa dalla scrittrice in forma letterale: *Il paese dove non si muore mai*³, contenuta nelle celebri *Fiabe italiane*,

³ La fiaba descritta da Calvino è basata su una variante popolare veronese, in cui un giovane protagonista, contrariato dall'idea di morire, si mette alla ricerca di un luogo esente da morte. Dopo averlo trovato, ed averci vissuto in piena agiatezza per moltissimi anni, il giovane, preso da nostalgia, fa visita ai posti del suo passato, desideroso d'incontrare tracce e persone della vita precedente. Il suo desiderio, tuttavia, non può essere soddisfatto, in quanto nessun segno del passato è ormai visibile. Tornerà per questo indietro, incontrando nel mentre un vecchio che si rivelerà essere la morte, la quale, astutamente, trascinerà con sé il ragazzo.

La storia è stata trasmessa anche in altre varianti, italiane e straniere, diverse a seconda dell'area geografica di provenienza.

duecento narrazioni fiabesche di origine italiana riunite in un'unica raccolta e pubblicate nel 1956.

In primo luogo è importante rilevare che Calvino, influenzato dagli studi di Propp, ha lavorato a questa ricognizione e riscrittura di fiabe non solo per esaltare il piacere di “una narrazione spontanea e popolare”, e nemmeno per un “gusto del fantasioso fine a se stesso”. Piuttosto, ciò che “interessa a Calvino è l'infinita gamma di possibilità presenti nell'universo della fiaba italiana, il suo essere un modo diverso, nuovo e utile, di guardare il mondo, e, forse, di cambiarlo in meglio” (Gaiba, 2004: 151).

È una sottolineatura difficilmente ignorabile, relativamente all'opera di cui ci siamo occupando. Infatti la possibilità di variare, la moltiplicazione delle opzioni, l'infinito repertorio di percorsi, scelte, ripensamenti e ritorni, in breve la declinazione del senso di libertà che il meccanismo fiabesco offre, più di ogni altra costruzione narrativa, deve aver pesato anche inconsciamente sull'attrazione dimostrata da Vorpsi, non soltanto verso l'argomento della fiaba riportata da Calvino ma anche, e forse ancor prima, verso il genere fiabesco in toto, per le intrinseche qualità strutturali che lo costituiscono.

Nel romanzo di Vorpsi lo vediamo già dalla trama, costruita seguendo le tappe principali del genere fiabesco: l'esordio iniziale, poi la serie di complicazioni, quindi lo sviluppo delle diverse peripezie vissute da chi racconta e in conclusione il finale. In questo modo l'autrice, con grande maestria, fa immergere il lettore nel suo romanzo che in realtà è una fiaba, immettendolo in quel vortice che passa dall'esposizione aurorale del suo dramma e procede man mano per piccole e grandi prove, avventure, ostacoli: le cosiddette peripezie, fino ad arrivare ad un immaginato quanto catartico lieto fine, che riesce miracolosamente ad essere previsto; così come ad essere prevista, e ciò non deve sorprendere, è la sottolineatura del ruolo dell'eroe, in questo caso eroina, che è sempre la protagonista e voce narrante della vicenda, variamente accompagnata da aiutanti ed antagonisti, sia pure in modalità ambigue e transitorie (meno nette rispetto alla fiaba tradizionale) e immancabilmente spinta, da sé stessa, verso una gloriosa conquista finale, ovvero la libertà, cui addebitare l'agognato scioglimento dell'andamento problematico della storia.

Non mancano poi altri moduli più istituzionalmente ricollegabili alla narrazione fiabesca, in primis quelli della reiterazione⁴ e dell'indeterminatezza⁵; e se ciò può farci pensare di star leggendo qualcosa spostato a volte sull'asse del fantastico, dall'altra parte questa stranissima, scioccante fiaba montata su da Vorpsi crea volutamente un vertiginoso effetto contrario, dove il surrealismo conduce a una penetrazione ancora più profonda del reale, più precisamente alla verità che intende esprimere la scrittrice, in merito alla propria vita e di riflesso alla vita del popolo cui appartiene. È questa una intentio compositiva nettissima, da riconnettere a una posizione altrettanto chiara di Calvino, il quale a suo tempo volle chiarire, all'interno dell'introduzione al volume citato, che le fiabe sono illuminate da un coefficiente altissimo di sincerità: equazione che Vorpsi, e lo dimostra la sua opera, deve avere assolutamente assimilato.

In sostanza, afferma lo scrittore,

le fiabe sono vere.

Sono, prese tutte insieme, nelle loro sempre ripetuta e sempre varia casistica di vicende umane, una spiegazione generale della vita, nata in tempi remoti e serbata nel lento ruminio delle coscienze contadine fino a noi; sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino: la giovinezza, dalla nascita che sovente porta in sé un auspicio o una condanna, al distacco dalla casa, alle prove per diventare adulto e poi maturo, per confermarsi come essere umano. E in questo sommario disegno, tutto: la drastica divisione dei viventi in re e poveri, ma la loro parità sostanziale;

⁴ Questa è riscontrabile nella serie di ambientazioni proposte così come nella descrizione dei sentimenti, quindi dell'interiorità dei personaggi coinvolti. Non ultima, è la stessa scrittura a procedere spesso per ripetizioni di formule, fraseggi, battute.

⁵ Anche una buona dose di indefinitezza aleggia nel romanzo di Vorpsi, che dà vita a un racconto assai oscuro, per quanto esplicito, a una narrazione volutamente sospesa, che chiude l'Albania in una sorta di recinto tragico e magico insieme, ragionando misteriosamente sulla sua violenza.

la persecuzione dell'innocente e il suo riscatto come termini d'una dialettica interna ad ogni vita; l'amore incontrato prima di conoscerlo e subito sofferto come bene perduto; la comune sorte di soggiacere a incantesimi, cioè d'essere determinato da forze complesse e sconosciute, e lo sforzo per liberarsi e autodeterminarsi inteso come un dovere elementare, insieme a quello di liberare gli altri, anzi il non potersi liberare da soli, il liberarsi liberando; la fedeltà a un impegno e la purezza di cuore come virtù basilari che portano alla salvezza ed al trionfo; la bellezza come segno di grazia, ma che può essere nascosta sotto spoglie d'umile bruttezza come un corpo di rana; e soprattutto la sostanza unitaria del tutto, uomini bestie piante cose, l'infinita possibilità di metamorfosi di ciò che esiste.

(Calvino, 1956: VIII).

Metamorfosi, dunque, come concetto contenitivo finale e riassuntivo, ma soprattutto come immagine di palingenesi e rinascita, emblema di rinnovamento radicale, simbolo di nuova esistenza: applicando tutto ciò a un riferimento dittatoriale, a una dimensione di segregazione prima e di affrancamento dopo, capiremo quali ben più profondi, intensi e rigeneranti effetti esso possa avere: nel caso che stiamo trattando, effetti di liberazione prima immaginativa ovvero psicologica, e poi fisica, su piano privato tanto quanto pubblico.

La scelta della fiaba di Ornela Vorpsi non è dunque un'azione neutrale, la sua preferenza non nasce per caso e incarna naturalmente una visione artistico-estetica tanto quanto sociale-politica. Per Ornela Vorpsi, a tutti gli effetti una scampata al massacro prima che un'autrice, una superstite, una sopravvissuta, la fiaba funzionerà così da strumento incendiario, mezzo davvero memorabile e capace più di ogni altro di avvicinarla alla libertà, a quella tecnicamente conquistata come a quella descritta a posteriori nel proprio resoconto finzionale. L'ecfrasi libertaria di quest'autrice è per questo più intesa quando sul procedere cronachistico innesta il tono della leggenda, aggiunge cioè l'atmosfera fiabesca e sfocia, pur all'interno della tragedia, in una dimensione da racconto meraviglioso; il che potrebbe sembrare legittimamente una regressione più o meno inconscia, un abbassamento dovuto,

anche in relazione all'età della protagonista della storia (cioè principalmente Vorpsi bambina): questo saremmo tentati di pensarlo, almeno leggendo superficialmente il testo, che saggiato in maniera accurata risponde invece in altra maniera, e colloca l'influenza del genere fiabesco su un piano molto più stratificato, oltretutto perfettamente coerente con le scelte formali-stilistiche e biografiche dell'autrice.

Inoltre, è bene inoltre ricordare che il patrimonio culturale albanese, in seno al quale Vorpsi si è formata, è largamente debitore alla tradizione orale, allo stesso modo essenziale per la conservazione dei racconti fiabeschi in tutto il mondo. Proprio l'Albania da questo punto di vista costituisce un caso davvero emblematico in relazione all'oralità: basti solo pensare al corpus giuridico del "Kanun", così denominato, messo per iscritto solo in tempi recenti eppure in grado di regolamentare tutti gli aspetti della vita albanese per secoli⁶.

Le mie ultime osservazioni possono infine accostate anche a un altro elemento costitutivo dell'identità di Ornela Vorpsi, che oltre ad essere una sopravvissuta è stata e continua ad essere una migrante, ossia una rappresentante di quelle vite fatte d'erranza, di soglie perenni, di peregrinazioni, incroci ed attese. L'autrice difatti non è mai tornata a vivere stabilmente in Albania, neppure dopo il crollo della dittatura. Dall'Italia si è spostata in Francia e in questo Paese è rimasta, continuando a portare avanti un intenso percorso di ridefinizione identitaria: condizione che ha ugualmente a che vedere con la natura delle fiabe. Queste, infatti, hanno per Calvino

una natura migratoria: viaggiano nel tempo e nello spazio, attraversando anni, continenti, strati sociali, descrivendo di volta in volta un itinerario

⁶ Con "Kanun" s'intende un importante quanto temibile corpus di norme albanesi, originatosi probabilmente nel Medio Evo nell'area montana dell'Albania e da lì tramandato oralmente di generazione in generazione. Messo per iscritto solo nel '900, disciplinava la vita degli albanesi dalla nascita fino alla morte, e si basava sostanzialmente sui concetti di onore, giustizia, ospitalità, vendetta. Non è ovviamente questa la sede critica in cui approfondire il riferimento, che rimane però senz'altro utile a farci comprendere quanto Vorpsi sia implicitamente connessa a quel mondo, di cui anche il moralismo del "Kanun" è espressione.

di ascesa o discesa, costruendo una narrazione che si riproduce e trasforma continuamente gli ascoltatori in narratori e viceversa. Il narratore di fiabe, infatti, lascia le proprie impronte sul testo che viene così a trovarsi segnato dalle mani attraverso le quali è passato nel suo girovagare.
(Barsotti, 2020: 115).

Vista da questo punto di vista, la fiaba è effettivamente, inequivocabilmente quel tipo di narrazione che può dare voce a un percorso migrante, a un percorso odepórico e sempre mutante, a una natura fisica e interiore in perenne rivisitazione. Inoltre,

Queste caratteristiche strutturali della fiaba, che ne fanno un vero e proprio nucleo generativo di ogni racconto, soddisfano un'altra esigenza profonda del Calvino narratore, la ricerca del "modello", un modello che faccia coesistere le regole del gioco con la libertà del giocatore, ovvero il narratore e – perché no? – il lettore.
(Barsotti, 2020: 115).

L'attenzione torna dunque al tema libertario, amplificato implicitamente dalla struttura della fiaba, la quale rimbalza non solo tra le mani della narratrice Vorpsi ma anche tra quelle del lettore o della lettrice, come abbiamo appena letto: aspetto non secondario, questo, e anzi di sicuro interesse, uno scambio di sguardi che espande e vivifica la realtà raccontata, rendendo ancora più affascinante *Il paese dove non si muore mai*: non un romanzo bensì un romanzo fiabesco, una delle più rilevanti testimonianze sull'essere ancora vivi, sull'essere fuggiti e l'essere salvi da uno dei peggiori regimi di sempre.

BIBLIOGRAFIA

- Aa. Vv., Emma Bond, Daniele Comberiati (a cura di) (2013). *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*. Nardò: Besa.
- Barsotti, Susanna (2020). Calvino interprete della fiaba e rappresentante dello strutturalismo. *Studi sulla formazione*, 1, 111-121. Firenze: Firenze University Press.

- Biagini, Alessandro Folco (2021). *Storia dell'Albania contemporanea. Dagli illiri all'Impero ottomano, dall'indipendenza alla dittatura di Enver Hoxha ai giorni nostri*. Milano: Bompiani.
- Calvino, Italo (1956). *Fiabe italiane*. Torino: Einaudi.
- Comberiati, Daniele (2010). *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Bruxelles: Peter Lang.
- Franza, Carlo (2017). I martiri cristiani albanesi e l'inferno di Enver Hoxha. Il ricordo a 70 anni (gennaio 1947-2017) dalla persecuzione. *Il Giornale*, <https://blog.ilgiornale.it/franza/2017/02/01/i-martiri-cristiani-albanesi-e-l-inferno-di-enver-hoxha-il-ricordo-a-70-anni-gennaio-1947-2017-dalla-persecuzione/>
- Gaiba, Carlo (2004). Italo Calvino. In Gabriella Fenocchio (a cura di), *La letteratura italiana. Il Novecento: Dal Neorealismo alla globalizzazione* (139-164). Milano: Mondadori.
- Radi, Lidia (2021). Albania Mon Amour: Tales of Female Love and Duty in the Italian Writings of Vorpsi, Dones, and Ibrahim. In Marie Orton; Graziella Parati; Ron Kubati (a cura di), *Contemporary Italian Diversity in Critical and Fictional Narratives* (199-213). Lanham: Fairleigh Dickinson University Press
- Resta, Patrizia (1998). La condizione femminile in Albania. In Gioia Di Cristofaro Longo; Luciana Mariotti (a cura di), *Etnografia al femminile. Saggi ed esperienze* (51-71). Roma: Armando.
- Vorpsi, Ornella (2005). *Il paese dove non si muore mai*. Torino: Einaudi.

