BIANCA VALLARANO

Alcuni esempi di intertestualità mediterranea e memoria delle donne nella produzione letteraria breve di Elisa Chimenti

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024),
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca,
Roma, Adi editore, 2026

Panel «Se la memoria ha un futuro. Scrittura femminile dell'esilio nel Mediterraneo (XX sec.)»
a cura di C. Cederna, B. Vallarano

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

BIANCA VALLARANO

Alcuni esempi di intertestualità mediterranea e memoria delle donne nella produzione letteraria breve di Elisa Chimenti

Il contributo presenta alcuni esempi delle modalità attraverso le quali un particolare patrimonio orale mediterraneo a trasmissione femminile – vale a dire narrato, conservato e tramandato all'interno della comunità delle donne – trova espressione in una parte della produzione letteraria breve di Elisa Chimenti (Napoli 1883-Tangeri 1969). Autrice di origine italiana, tangerina di adozione, Chimenti racconta un Mediterraneo che è fatto delle voci delle donne che come lei lo hanno attraversato, per ritrovarsi nella Tangeri zona internazionale della prima metà del XX secolo. La sua produzione è dunque da inserirsi nel contesto cosmopolita e vivace della città di Tangeri, storicamente luogo di confine – tra due continenti, tra due mari -, crocevia di popoli, religioni, etnie differenti, a due passi dalla Spagna e quindi dall'Europa ma allo stesso tempo ben ancorata in un paese, il Marocco, che è in questo periodo storico sotto il giogo della colonizzazione europea. Il presente articolo si concentra sulla sua produzione breve – in particolare su alcuni racconti e su alcuni canti – riconducibile a quella parte della sua opera dedicata alla raccolta, valorizzazione, trascrizione di quello che si definisce un patrimonio orale delle donne del Marocco. Tale corpus ci permetterà di far emergere l'intertestualità viva tra gli scritti di Chimenti e l'etnotesto soprattutto magrebino ma, più ampiamente, mediterraneo.

Nel contesto del Maghreb, almeno fino alla metà del XX secolo la pratica del racconto orale è particolarmente diffusa e gode di un prestigio rilevante: è una delle manifestazioni principali della memoria collettiva e individuale insieme, nonché della condivisione di questa memoria oralizzata, raccontata, cantata, poetizzata, rivisitata.[1]

Nondimeno, lo statuto di tale pratica cambia profondamente in base al sesso, al punto che si distingue, nel contesto del Maghreb, una produzione orale delle donne ed una produzione orale degli uomini.[2] Ciò è una conseguenza diretta delle istituzioni socioculturali della regione, che stabiliscono in seno alla società tradizionale la separazione dei sessi, portando ad escludere gli uomini dagli spazi e dai momenti di produzione femminile del racconto, e viceversa. Ciò ha delle conseguenze sulla natura e sulle funzioni della produzione contica, nonché sulle modalità di trasmissione.

Se per gli uomini cittadini le occasioni di riunione e quindi di produzione contica sono numerose, e il narrare, spesso, diventa un mestiere, e prestigioso, per le donne le condizioni sono piuttosto diverse.[3] Alle donne infatti, private – soprattutto nelle città –[4] della libertà di movimento, lo spazio pubblico è precluso, il che impedisce loro di lanciarsi in una narrazione pubblica e, di conseguenza, di affermarsi con la propria arte, che rimane ad un livello amatoriale, ed espressa esclusivamente nello spazio privato, vale a dire il nucleo domestico. Il pubblico è dunque molto più ridotto rispetto al vaso uditorio di una piazza pubblica, così come lo spazio, ristretto, che costringe spesso a raccontare stando sedute, il che rende impossibile ogni tipo di movimento. Limitate nella corporalità rispetto

[1] Cfr., non esaustivamente, i volumi di Moustafa El Chadli, uno dei pionieri nello studio del patrimonio orale e del racconto popolare in Marocco: M. EL CHADLI, *Le Conte merveilleux marocain. Sémiotique du texte ethnographique*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2000; *Le Patrimoine linguistique oral: identité et communication*, a cura di M. El Chadli, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2005; *La poésie orale au Maroc*, a cura di M. El Chadli, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 2007.

[2] Non esaustivamente, si pensi a Camille Lacoste-Dujardin per la Cabilia e Rahmouna Mehadji per la regione nord-occidentale dell'Algeria: C. LACOSTE-DUJARDIN, *Quelques voies et modalités de la variation culturelle, l'exemple de contes kabyles: Pensée métisse et migration?*, in *Littérature orale. Paroles vivantes et mouvantes*, a cura di J.B. Martin e N. Decourt, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2003; R. MEHADJI, *Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie*, «L'Année du Maghreb», II (2007), 435-444. Per il Marocco, cfr. T. YACINE, *Femmes et espace poétique dans le monde berbère*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», IX (1999), https://doi.org/10.4000/clio.287.

[3] MEHADJI, *Le conte populaire dans ses pratiques*....

[4] Bisogna distinguere i diversi casi dello spazio cittadino e della campagna. In campagna, le donne hanno una libertà di movimento maggiore, dato che l'uscire di casa non comporta l'incontro di altre persone, in particolare uomini.

agli uomini nelle piazze pubbliche, il margine di manovra si muove piuttosto sulle modulazioni vocali, sulle espressioni del volto, sui piccoli gesti della parte superiore del corpo, gli sguardi, la mimica. L'assenza di mobilità alla quale sono costrette trova una compensazione nella teatralizzazione del racconto, nel canto, nella musica: «confinées dans des espaces clos et limités, cependant intimes, les femmes maghrébines, en véritables artistes, vont exploiter toutes les ressources de l'imaginaire et de l'oralité afin de séduire leur auditoire».[5] Bisogna dunque distinguere i due percorsi di trasmissione culturale. Uno, quello femminile, chiuso in sé stesso, condannato allo spazio privato della casa, del quartiere, del villaggio, limitato al solo dominio domestico. L'altro, quello maschile, in movimento, aperto e in interazione con le influenze esterne, pronto ad incrociarsi, a viaggiare, a mescolarsi con i diversi ambienti e le diverse culture, araba, berbera, cabila. Pronto anche ad accogliere le influenze che arrivano negli ambienti urbani di lingua araba, dove i cantastorie professionisti che si esibiscono nelle piazze attingono anche al repertorio arabo orientale, come quello delle *Mille e una notte*.[6] Per questo, parlare di patrimonio orale femminile vuol dire parlare di un patrimonio doppiamente marginalizzato: a causa dello statuto subalterno della pratica dell'oralità e a causa della particolare condizione in cui questa pratica viene svolta dalle donne, vale a dire nello spazio privato.

Il passaggio alla forma scritta riprende l'oralità con delle forme nuove: si tratta di un prodotto complesso, ibrido, che se da una parte è percepito come un rimando, una ripresa di qualcosa che esiste già sotto altra forma e che è richiamato sotto diversi aspetti, dall'altra parte implica anche una costruzione, trattandosi di un processo con un alto grado di arbitrarietà, e che porta con sé differenze significative rispetto alla fonte di partenza.[7] Le raccolte sono sempre il risultato di un'operazione multipla di trascrizione – dall'orale allo scritto; di traduzione – transmediale, dall'oralità verso la scrittura, e linguistica, dall'arabo o amazigh verso il francese; di riscrittura – poiché ogni trascrizione e ogni traduzione sono, infine, nuovi testi, riscritture a partire dai racconti della tradizione orale. Le differenti tappe di questo processo creativo, proprio come nel fenomeno del *métissage*,[8] non possono essere ordinate né gerarchizzate, ma sono piuttosto da intrecciare in forma dialettica, in una dinamica continua e non misurabile, in cui i differenti elementi si sono coesi e fusi al punto che sì si possono individuare ma in maniera fluida, sfumata, esistendo ognuno solo nella relazione con l'altro. Il punto di partenza resta, in ogni caso, la raccolta delle fonti orali. In questo lavoro Elisa Chimenti si inserisce in una tradizione di cui non è lei l'iniziatrice. Le iniziative di raccolta e trascrizione di questo patrimonio in lingua francese sono state numerose, in particolar modo a partire dal periodo del Protettorato francese e spagnolo sul Paese (1912).[9] Due casi sono particolarmente calzanti nella

[5] MEHADJI, *Le conte populaire dans ses pratiques*... 'Confinate in spazi piccoli e intimi, queste donne maghrebine, da vere artiste, sfrutteranno tutte le risorse dell'immaginazione e dell'oralità per sedurre il loro pubblico'.
[6] C. LACOSTE-DUJARDIN, *Quelques voies et modalités de la variation culturelle*....
[7] J. GOODY, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1994, 11.
[8] «Or le métissage contredit précisément la polarité homogène/hétérogène. Il s'offre comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différentialiste de l'hétérogène. Le métissage est une composition dont les composantes gardent leur intégrité. [...] Le métissage n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation, le dialogue», F. LAPLANTINE, A. NOUSS, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997, 8-10. 'Il métissage contraddice precisamente la polarità omogeneo/eterogeneo. Si offre come una terza via tra la fusione totalizzante dell'omogeneo e la frammentazione differenzialista dell'eterogeneo. Il métissage è una composizione le cui componenti mantengono la propria integrità. [...] Il métissage non è la fusione, la coesione, l'osmosi, ma il confronto, il dialogo'.
[9] F. ZAHRA SALIH, *Le conte populaire marocain, entre sauvegarde et renouveau*, Conference paper, 2012, https://www.researchgate.net/publication/280320032_Le_conte_populaire_marocain_entre_sauvegarde_et_renouveau.

prospettiva di un'analisi incrociata con i testi riportati da Chimenti: la raccolta *Contes et légendes populaires du Maroc* (1926)[10] di Françoise Légey, donna e medico, che malgrado il suo essere europea, probabilmente grazie al suo ruolo, ed evidentemente al suo genere, ha avuto accesso agli spazi privati abitati dalle comunità femminili e la possibilità di ascoltare i loro racconti; e quelle di Mohammed El Fassi, che insieme ad Émile Dermenghem, giornalista francese ed appassionato di Islam e cultura marocchina, pubblica anch'esso nel 1926 i *Contes fassis*[11] seguiti, due anni dopo, dai *Nouveaux contes fassis*[12] e infine, molti anni più tardi, gli *Chants anciens des femmes de Fès* (1967).[13] Chimenti si situa in questa tradizione, che conosce e riutilizza. Alcune leggende (come quella dell'oleandro), si ritrovano in effetti identiche nella raccolta di Françoise Légey e nella raccolta inedita dei *Contes et légendes* di Elisa Chimenti.[14]

Nella sezione seguente esamineremo tre particolari casi di intertestualità tra i testi di Elisa Chimenti e la letteratura orale e favolistica non solo marocchina: l'esempio dell'utilizzo delle formule narrative tradizionali dell'oralità nel Maghreb; un esempio di riscrittura di un topos favolistico con una tradizione che spazia tra Mediterraneo orientale ed occidentale, passando per l'Europa; ed infine un esempio di riscrittura di un canto femminile appartenente al patrimonio del Marocco centro-settentrionale.

Il primo caso, quello delle formule dell'oralità, si inserisce ed è da comprendersi nel contesto dell'espediente narrativo della cornice, tipico delle strutture del racconto orale popolare, come mostra l'esempio canonico delle *Mille e una Notte*. In alcuni casi, le raccolte di racconti e di poesie di Elisa Chimenti sono contenute in una cornice narrativa che presenta il momento in cui la narrazione prende forma e si svolge: nello spazio dell'harem, in un cerchio di donne che si riunisce, solitamente di sera, al margine della giornata lavorativa di cura domestica. Sono implicate donne di tutte le classi (padrone e schiave) e di tutte le età (giovani e anziane). Con il momento della «presa di parola» (di solito dell'anziana), la cornice narrativa termina e le raccolte hanno inizio. È questo il rituale che permette di entrare nel mondo narrativo (ed al lettore di immergersi nell'atmosfera, che non può vivere), ed è accompagnato tradizionalmente da specifiche formule propiziatorie, che lo aprono e lo chiudono. Vero e proprio rito di entrata e di uscita del mondo contico, queste formule coincidono spesso con formule sacre o, altrimenti, rimandano a metafore specifiche del racconto come lungo viaggio e dello spazio contico come momento dedicato al viaggio, che porta lontano dallo spazio domestico, e alla fine del quale la narratrice ha bisogno di riposo.

Le formule utilizzate da Chimenti si ritrovano, identiche o con leggere variazioni, nelle raccolte di Françoise Légey, nonché in alcuni repertori più recenti. Seguono alcuni esempi.

> «Je vous raconte… Il y avait ce qu'il y avait - que Dieu soit dans chaque demeure - le basilic et le lys dans le giron du Prophète - sur Lui la prière et le Salut».[15]

[10] F. LEGEY, *Contes et légendes populaires du Maroc (1926)*, Casablanca, Éditions du Sirocco, 2010, 13.
[11] E. DERMENGHEM, M. EL-FASSI, *Contes Fassis*, Paris, Éditions Rieder, 1926.
[12] E. DERMENGHEM, M. EL-FASSI, *Nouveaux contes Fassis (1928)*, Clichy, Éditions du Jasmin, 2011.
[13] M. EL-FASSI, *Chants anciens des femmes de Fès*, Paris, Seghers, 1967.
[14] F. LEGEY, *Essai de folklore marocain*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1926, 45 e E. CHIMENTI, *Contes et légendes*, dattiloscritto, 187 pp., senza data, FMEC – Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti, Tangeri, 82-83.
[15] E. CHIMENTI, *Nul ne peut éviter le destin*, in Ead., *La Veillée du harem. Contes de femmes marocaines*, dattiloscritto, 353 pp., senza data, FMEC – Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti, Tangeri, 1. 'Vi racconto... C'era quel che c'era – che Dio sia in ogni dimora – il basilico ed il giglio nella cerchia del Profeta – su di Lui la preghiera ed il Saluto'.

> «Il y avait comme il n'y avait pas ; comme il n'y a que Dieu qui soit présent en tous lieux».[16]
> «Je te conte ce qu'il y avait - Et il y avait le basilic et le lys, dans le giron du Prophète, sur lui, prière et salut !».[17]

Come scrive Hajar El Faker, si tratta di una «expression inaugurale du conte»[18] tradizionale, grazie alla quale colui o colei che racconta invita l'uditorio a evadere nel mondo immaginario, e distaccarsi dal mondo reale. Lo scopo delle formule introduttive è quello di catturare l'attenzione dell'uditorio che, ripetendo le stesse formule religiose («Sur Lui la prière et le salut»), si impegna ad ascoltare con attenzione. Chi narra instaura così una comunione ideale e religiosa con l'uditorio, invocando la benedizione divina sul mondo segreto, misterioso, meraviglioso che si sta per rivelare.[19] Torna l'invocazione di alcune particolari piante, così come l'invocazione di Dio. Come scrive Elisa Chimenti stessa nella prefazione a *La Veillée du harem*, nel momento in cui le donne entrano nello spazio del racconto per il tramite delle formule di apertura, «les barrières séparant le réel de l'irréel»[20] svaniscono, e non vi è più confine tra realtà e sogno. Le formule conclusive, d'altra parte, hanno l'obiettivo opposto: liberare il pubblico dall'incantesimo in cui è stato immerso durante la narrazione, facendolo ritornare nel mondo di fuori, chiarendo il confine tra reale ed irreale che, durante il momento di produzione contica, era stato confuso. Alcuni esempi:

> «Et maintenant, laissez-moi reposer, car je reviens de bien loin avec mon conte, et je suis fatiguée».[21]
> «Mon histoire est partie au fil de l'eau et je reste avec les nobles personnes qui m'ont écoutée».[22]
> «Et voilà mon histoire ! Elle est partie le long de l'oued, et moi je suis revenue avec les généreux. Et moi je reprends le chemin tandis que eux s'en vont en fumée».[23]

Al momento della fuoriuscita dallo spazio del racconto, ancora una volta i dispositivi discorsivi utilizzati dalle narratrici si rifanno tutti allo stesso campo semantico: se il contenuto della formula cambia, essa annuncia sempre la stessa situazione, cioè un ritorno alla realtà, alla vita quotidiana, spesso attraverso la metafora del ritorno da un lungo viaggio e sempre con un focus sulla narratrice, sottolineato da un uso reiterato del pronome della prima persona singolare («Je suis revenue», «je reprends», «je reviens», «je suis fatiguée», «je reste»).[24] La storia continua il proprio percorso, lungo la corrente del fiume, e abbandona e supera le ascoltatrici che, per un breve lasso di tempo, hanno condiviso con lei il suo viaggio. È un viaggio infatti, quello delle ascoltatrici, che non può durare per sempre, e che deve terminare: la narratrice e le ascoltatrici si fermano, ritornano alla realtà, mentre la storia continua il suo percorso infinito, ciclico, nel mondo del racconto: «la progression du conte est

---

[16] LEGEY, *Contes et légendes* ..., 13. 'C'era come non c'era; come solo Dio è presente in ogni luogo'.
[17] MEHADJI, *Le conte populaire dans ses pratiques*... 'Ti racconto cosa c'era – C'erano il basilico ed il giglio nella cerchia del Profeta, su di lui preghiera e pace!'.
[18] H. EL FAKER, *De l'oralité à l'audiovisuel, le conte marocain à l'épreuve de la traduction: le cas de «Ruses de femmes»*, «Turjuman», XXX (2021), 1, 98-124: 102.
[19] MEHADJI, *Le conte populaire dans ses pratiques*...
[20] E. CHIMENTI, *La Veillée du harem*, in Chimenti, *La Veillée*..., 5. 'Le barriere che separano il reale dall'irreale'.
[21] E. CHIMENTI, *Fathia et le prince de Massar*, in Chimenti, *La Veillée*..., 15. 'Ed ora lasciatemi riposare, perché vengo da molto lontano con il mio racconto, e sono stanca...'.
[22] LEGEY, *Contes et légendes*..., 13. 'La mia storia è partita lungo la corrente, ed io rimango con le nobili persone che mi hanno ascoltata'.
[23] MEHADJI, *Le conte populaire dans ses pratiques*... 'Ed ecco la mia storia! È partita lungo l'*oued* (fiume), e io sono tornata con la gente generosa. E io riprendo il mio cammino, mentre loro si disperdono nel fumo'.
[24] MEHADJI, *Le conte populaire dans ses pratiques*... 'Sono tornata, ricomincio, ritorno, sono stanca, rimango'.

retour à l'initial car le drame ici comme dans le mythe est un éternel recommencement. Le propre du conte et du mythe est de substituer au temps linéaire le temps cyclique de l'éternel retour».[25]

Oltre alle formule, le riprese e variazioni sul tema toccano spesso i motivi, soprattutto quando essi sono testimoni di tradizioni lunghe e ben diffuse, dunque particolarmente suscettibili di inferenze, riscritture, ricontestualizzazioni in contesti storici e socioculturali diversi. Il racconto si trasforma ed accoglie variazioni che possono toccare tanto gli elementi strutturali (temi, motivi, tratti) quanto formali (lingua, stile, formule).[26] Proprio grazie alla sua maggiore flessibilità, la produzione orale è particolarmente soggetta a trasformarsi ed incorporare, nel corso del tempo, elementi diversi: i racconti, «grands voyageurs, ils n'ont cessé d'investir l'espace réel et imaginaire, et de s'imprégner de colorations spécifiques, tributaires des lieux et des groupes sociaux dans lesquels ils sont transmis».[27] L'esempio che si propone in questa sede è quello della storia conosciuta in Europa come Cenerentola.

Si tratta di un motivo antico, sviluppatosi a partire dalla storia di Rodopi, nell'antico Egitto del VI secolo, poi passato grazie ad Erodoto[28] in Asia Minore e in Grecia, quindi nell'antica Roma con Eliano,[29] fino ad essere ripreso nell'Europa moderna per primo da Giambattista Basile[30] in Italia, Charles Perrault[31] in Francia e i fratelli Grimm[32] in Germania. Le prime testimonianze del motivo in Marocco risalgono agli inizi del Novecento: si ritrova la storia di Cenerentola (o *Aicha Rmada*, letteralmente «Aicha sporca di cenere») già negli anni Venti nelle raccolte di Françoise Légey[33] e di Mohammed El Fassi,[34] ed ancora nel corpus raccolto da Leila Messaoudi negli anni '90 del secolo scorso.[35] Lo stesso motivo, seppur con delle variazioni importanti, lo si ritrova ne *La Veillée du harem*, nel racconto *L'homme qui vendit sa fille pour une aiguille*.[36]

Già nella storia di Aicha raccontata da Françoise Légey intervengono alcune variazioni sulla versione europea del tema: innanzitutto, la madre e la matrigna di Aicha sono entrambe spose del padre, e la prima viene meno non per morte naturale ma perché trasformata in una mucca dalla seconda, che è una maga. Così, Aicha si ritrova sola presso la casa paterna nelle grinfie della matrigna e della sorellastra. La madre, tuttavia, sebbene trasformata in animale, continua a vegliare su di lei e sarà la sua aiutante in occasione del grande ballo organizzato dal re. Anche nella versione raccontata da Leila Messaoudi, la madre di Aicha e la matrigna sono entrambe co-spose del padre, ma la prima muore per cause naturali e non trasformata dalla seconda. Le versioni di Elisa Chimenti e di Mohammed El Fassi sono invece, nel loro incipit, più vicine alla versione europea: protagonista è una

---

[25] A. BOUHDIBA, *L'imaginaire maghrébin*, Tunis, Cérès, 1994, 28. 'La progressione del racconto è un ritorno all'inizio, perché il dramma qui, come nel mito, è un eterno nuovo inizio. Il tratto distintivo dei racconti e dei miti è che sostituiscono il tempo lineare con il tempo ciclico dell'eterno ritorno'.

[26] LACOSTE-DUJARDIN, *Quelques voies et modalités de la variation culturelle...*, 9.

[27] L. MESSAOUDI, *Images et représentations de la femme dans les contes marocains du Nord-Ouest*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», IX (1999), 1. 'Grandi viaggiatori, hanno continuato a investire lo spazio reale e immaginario, e ad impregnarsi di colorazioni specifiche, dipendenti dai luoghi e dai gruppi sociali in cui vengono trasmessi'.

[28] La vicenda di Rodopì è raccontata da ERODOTO, *Storie*, II, 134-135.

[29] C. ELIANO, *Storie varie*, XIII, 33.

[30] La storia di Rodopì, intitolata *La gatta di Cenerentola*, compare nella prima giornata: G. BASILE, *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*, Napoli, 1634-1636.

[31] C. PERRAULT, *Cendrillon*, in *Histoires ou contes du temps passé*, Paris, Claude Barbin, 1697, 117-148.

[32] J. e W. GRIMM, *Aschenputtel* 'Cenerentola', in *Kinder- und Hausmärchen*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1812 (trad. it. di C. Bovero, *Le fiabe del focolare*, Torino, Einaudi, 1951).

[33] LEGEY, *Contes et légendes*....

[34] DERMENGHEM, EL-FASSI, *Nouveaux contes Fassis*..., 101-106.

[35] MESSAOUDI, *Images et représentations de la femme*...

[36] E. CHIMENTI, *L'homme qui vendit sa fille pour une aiguille,* in Chimenti, *La Veillée*...

giovane ragazza a cui muore la madre, e vede il padre sposarsi in seconde nozze con una donna malvagia, la matrigna, che tratta la ragazza come una schiava e vizia la sorellastra, figlia di prime nozze della donna. Se la storia di Mohammed El Fassi continua poi sulla stessa linea della versione europea, con la differenza che il grande ballo è sostituito da una competizione di cucito organizzata presso il palazzo reale, la storia di Elisa Chimenti invece prende una piega completamente diversa. La protagonista Zoubeida, su decisione della matrigna, viene venduta come schiava al mercato ed arriva così nel palazzo di un principe. Qui, Zoubeida perde non una scarpetta ma un fermaglio, che diventa lo strumento che farà sì che il principe possa continuare ad entrare in relazione con lei. La grande differenza è che la ragazza, da parte sua, non vuole assolutamente sposare il principe, che si scopre essere un malvagio *ghoul*[37] pronto a farle del male, e cerca in ogni modo di scappare. In queste peripezie, l'aiutante della fanciulla non è la madre (come nella versione di Françoise Légey), né una *djenia*[38] (come nella versione di Mohammed El Fassi) o una fata (come nella tradizione europea), ma un gruppo di banditi, che alla fine riuscirà ad uccidere il principe-*ghoul* e a salvare Zoubeida.

Un ultimo esempio significativo, che mostra l'alto grado di ripresa delle fonti ed allo stesso tempo il margine di variazione, emerge dall'analisi di un canto riportato da Elisa Chimenti nella sua raccolta di *Chants de femmes arabes*.[39] Si tratta dell'*arûbi Le chant de la meule* che, come mostrato da uno studio di Mourad Yelles,[40] si ritrova in altri repertori della tradizione maghrebina, ed in particolare nella raccolta di Saadeddine Bencheneb *Du moyen de tirer des présages au jeu de la Boqala* (1956)[41] ed in quella di Mohammed El Fassi, *Chants anciens des femmes de Fès* (1967).[42] Forma poetica della tradizione arabo-andalusa, l'*arûbi* è un canto in quartine risultato di un lento processo di *métissage*, riconoscibile in quanto associa, in una dimensione tripla che è alla base della sua originalità e della sua complessità, «pratique poétique (éventuellement musicale), activité ludique et, dans certains cas, rituel divinatoire ou prophylactique».[43] Seguono le tre versioni del testo:

> Ce chant est pour celui qui a renoncé à mon amour
> Et à l'amour de qui je ne saurais renoncer.
> Mon chant est pour celui qui m'oublie
> Et que je ne puis oublier...
> Tourne, ô meule, tourne, écrase le blé innocent.
> Par la multiplicité de mes chagrins
> Mon cœur est devenu pareil à un brasier,
> Un brasier dont la flamme ardente me consume,
> Dont le feu ne s'éteindra jamais.
> Tourne, ô meule, tourne, écrase le blé innocent.
> Mon cœur a supporté avec résignation
> Ce que supporte le fruit brun de l'olivier
> Et le grain de blé sous la meule,
> Ce que supporte la tige mûre et élancée
> Sous le fer du moissonneur...

[37] Demone malvagio del folklore arabo preislamico.
[38] Essere soprannaturale del folklore arabo preislamico, può essere malvagio o benevolo.
[39] E. CHIMENTI, *Chants de femmes arabes. Rennaiat Ennessa*, Paris, Plon, 1942.
[40] M. YELLES, *Épreuve 'exotique' et écriture métisse. Variations sur le Texte maghrébin. Le cas d'Elisa Chimenti*, «Atlante. Revue d'Études romanes», XVIII (2023), https://doi.org/10.4000/atlante.28183.
[41] S. BENCHENEB, *Du moyen de tirer des présages au jeu de la buqala*, Algeri, La typo-Litho et Jules Carbonel, 1956.
[42] EL-FASSI, *Chants anciens des femmes de Fès...*
[43] M. YELLES, *Le 'arûbî' féminin au Maghreb. Tradition orale et poétique du détour*, «Insaniyat», XXI (2003), 37-53. 'Pratica poetica (eventualmente musicale), attività ludica e, in alcuni casi rituale divinatorio o profilattico'.

> Tourne ô meule, tourne, écrase le blé innocent. […][44]
>
> Mon cœur est un grain de blé, et le cœur de celui que j'aime est pour lui le moulin.
> Celui qui tourne ce moulin est un meunier trop dur.
> Mouds-le, ô mon Dieu, mouture après mouture.
> Il m'a lancée au ciel et je suis devenue légère dans ses mains.
> L'amour est un sentiment spontané et non une obligation.[45]
>
> Mon cœur plein de soucis est pareil à un réchaud où les tisons de feu à chaque instant lancent de hautes flammes.
> Sois aussi patient, ô mon cœur, que l'olive sous la presse ou le petit de l'autruche sur qui fond le vautour,
> Ou la colombe captive dans la cage qui peut regarder et à qui il est interdit de sortir,
> Ou le musulman prisonnier de l'armée des Byzantins qui peine au labeur sous le poids des fers.
> Ce poème s'applique à qui a renoncé à moi tandis que je n'ai pas pu renoncer à lui.[46]

Mourad Yelles sottolinea come la comparazione tra i tre testi evidenzi l'abile lavoro di ricomposizione e riarrangiamento effettuato da Elisa Chimenti a partire da uno o più *'arûbi-s* tradizionali provenienti da diverse zone della regione del Maghreb: il Marocco centrale, e in particolare la regione di Fez, per il repertorio di El Fassi; la regione di Algeri, nell'Algeria settentrionale, per Bencheneb; fino ad arrivare con Chimenti nel Marocco Settentrionale, nella regione di Tangeri. Se il testo di El Fassi presenta il motivo del chicco di grano che, schiacciato dal mulino, soffre come soffre il cuore dell'amante abbandonato, tuttavia non lo sviluppa come fanno, più o meno lungamente, le versioni di Chimenti e Bencheneb. Queste ultime, che sviluppano più lungamente il motivo del chicco di grano, riprendono le stesse immagini riproponendole in una struttura speculare, che inverte le due proposizioni iniziali e finali: se Chimenti apre con il campo semantico della rinuncia («Ce chant est pour celui qui a renoncé à mon amour/Et à l'amour de qui je ne saurais renoncer»), dell'oblio e della rassegnazione e passa poi al motivo del fuoco («Mon cœur est devenu pareil à un brasier/Un brasier dont la flamme ardente me consume»), della sofferenza e della prigione, Bencheneb fa l'inverso, aprendo il suo *'arûbi* sull'immagine del fuoco e delle fiamme («Mon cœur plein de soucis est pareil à un réchaud où les tisons de feu à chaque instant lancent de hautes flammes») per poi arrivare, nell'ultimo verso, al motivo della rinuncia, che è sviluppato praticamente con le stesse formule che aveva usato Chimenti nella sua apertura («Ce poème s'applique à qui a renoncé à moi tandis que je n'ai pas pu renoncer à lui»). Nella versione di Chimenti, d'altronde, il motivo principale della metafora della molitura del chicco di grano è amplificato, ritornando a più

---

[44] CHIMENTI, *Chants de femmes arabes*..., 826. 'Questo canto è per colui che ha rinunciato al mio amore/E al cui amore non saprei rinunciare./Il mio canto è per colui che mi dimentica/E che io non posso dimenticare.../Gira, o macina, gira, schiaccia il grano innocente./Per la molteplicità dei miei dolori/Il mio cuore è divenuto come un braciere,/Un braciere la cui fiamma ardente mi consuma,/il cui fuoco non sarà mai spento. /Gira, o macina, gira, schiaccia il grano innocente./Il mio cuore ha sopportato con rassegnazione/Ciò che sopporta il frutto bruno dell'ulivo/E il chicco di grano sotto la macina,/Ciò che sopporta lo stelo maturo e slanciato/Sotto il ferro del mietitore... /Gira, o macina, gira, schiaccia il grano innocente'.

[45] EL-FASSI, *Chants anciens des femmes de Fès*... 'Il mio cuore è un chicco di grano, e il cuore di colui che amo è per lui il mulino./Colui che fa girare questo mulino è un mugnaio troppo duro./Macina, o mio Dio, chicco dopo chicco./Mi ha gettata in cielo e sono divenuta leggera nelle sue mani./L'amore è un sentimento spontaneo, e non un obbligo'.

[46] BENCHENEB, *Du moyen de tirer des présages*... 'Il mio cuore, pieno di preoccupazioni, è come una stufa in cui i tizzoni lanciano, ad ogni istante, alte fiamme/Sii paziente, o mio cuore, come l'oliva sotto il torchio o il piccolo dello struzzo sul quale si getta l'avvoltoio,/o la colomba prigioniera nella gabbia che può guardare fuori ma alle quale è vietato uscire,/o il musulmano prigioniero dell'esercito bizantino che si affanna sotto il peso dei ferri./Questa poesia si applica a colui che ha rinunciato a me, mentre io non ho potuto rinunciare a lui'.

riprese nel corso del testo, ed è presente un ritornello («Tourne, ô meule, tourne, écrase le blé innocent») che manca nelle versioni di El Fassi e Bencheneb. Questa riscrittura, conclude Mourad Yelles, illustra «la dimension empathique de l'écriture et de la posture de l'écrivaine»,[47] tanto da un punto di vista estetico quanto etico, testimone di un processo generalizzato di ricontestualizzazione poetica che l'autrice mette in atto nell'intero corpus degli *Chants de femmes arabes*.

L'opera di Elisa Chimenti si configura come un vero e proprio mosaico intertestuale mediterraneo, in cui creazione, imitazione, adattamento e interpretazione si intrecciano costantemente con le fonti orali della tradizione maghrebina e con altri repertori narrativi provenienti dalle diverse sponde del Mediterraneo.[48] Nei suoi testi brevi, Chimenti fa un uso plurimo e intensivo degli etnotesti – vale a dire i discorsi orali, letterari e non letterari, di una comunità su sé stessa[49] – che raccoglie, trascrive e rielabora, attivando un dialogo fitto fra tradizioni culturali e linguistiche differenti. La sua pratica scrittoria nasce da una conoscenza profonda delle fonti e da una impostazione essenzialmente traduttiva, sulla quale però si innestano il suo vissuto di donna, il suo posizionamento diasporico e il suo composito retroterra intellettuale. Chimenti è al tempo stesso italiana e marocchina, ed entrambe le sue origini concorrono, insieme, a forgiare la costellazione delle fonti che l'autrice ripercorre, intreccia, fa rivivere. Come ricorda ancora Mourad Yelles, Chimenti «interprète l'ethnotexte maghrébin et le traduit à travers le prisme de sa sensibilité [...] et de sa perception de la distance culturelle entre Occident/Orient»,[50] producendo una rielaborazione che non si limita a colmare la distanza, ma che ne destabilizza i presupposti gerarchici e li riconfigura.

[47] YELLES, *Épreuve 'exotique' et écriture métisse*...
[48] C.M. CEDERNA, *L'écriture d'exil d'Elisa Chimenti, une mosaïque des voix et de créations des femmes entre métissage et transgression*, «Atlante. Revue d'Études romanes», XVIII (2023), https://doi.org/10.4000/atlante.28113.
[49] Sulla nozione di etnotesto, cfr. *Tradition orale et identité culturelle, problèmes et méthodes*, a cura di J.-C. Bouvier et al., Marsiglia, Éditions du CNRS, 1980.
[50] YELLES, *Épreuve 'exotique' et écriture métisse*... 'Interpreta l'etnotesto magrebino e lo traduce attraverso il prisma della sua sensibilità [...] e della sua percezione della distanza culturale tra Occidente/Oriente'.