

Indice

PREMESSA	9
-----------------------	---

PRIMA PARTE. LA LETTERATURA ITALIANA DELLA MIGRAZIONE: PERCORSI CRONOLOGICI E ASPETTI DI LETTURA

INTRODUZIONE. L'arrivo degli immigrati in Italia: i primi mutamenti nel contesto socio-culturale	15
---	----

- I. Il flusso migratorio degli anni Ottanta
- II. I primi immigrati nelle opere degli scrittori italiani
contemporanei

CAPITOLO 1. La testimonianza: un'esigenza civile della letteratura	27
---	----

- I. L'omicidio di Jerry Masslo: alle origini
della letteratura italiana della migrazione
- II. Dalla storia di vita alla testimonianza:
l'esperienza di Pap Khouma
- III. «Marocchino», «Vu cumprà», «Immigrato»:
la percezione italiana della diversità
- IV. «Cincali», «Dago», «Wop»:
la percezione dell'emigrazione italiana
- V. Al principio della dinamica centro/periferia

CAPITOLO 2. Le prime pubblicazioni: il coautore e la dinamica editoriale	53
---	----

- I. La questione del coautore
- II. Il problema della lingua
- III. Le tematiche principali
- IV. Il ruolo degli editor

CAPITOLO 3. La produzione letteraria delle scrittrici migranti	75
---	----

- I. Le prime scrittrici
- II. La cospicua presenza delle scrittrici italofone:
ipotesi e motivazioni

III. Christiana De Caldas Brito: il «portuliano» e i giochi linguistici	83
IV. Il «poema della foresta» di Marcia Theophilo	92

**SECONDA PARTE. LA LETTERATURA ITALIANA
DELLA MIGRAZIONE: GLI AUTORI E LE OPERE**

INTRODUZIONE. Motivazioni e criteri di analisi	105
CAPITOLO 4. Younis Tawfik e gli scrittori iracheni di espressione italiana	109
I. Il successo del romanzo <i>La straniera</i> : le ragioni autobiografiche	109
II. Analisi del romanzo <i>La straniera</i>	112
III. La seconda prova narrativa: <i>La città di Iram</i>	126
IV. Le voci dell'Iraq nel romanzo <i>Il profugo</i>	138
V. Younis Tawfik e la letteratura irachena italoфона	152
CAPITOLO 5. Gli scrittori migranti dell'Africa sub-sahariana: Kossi Komla-Ebri e Ndjock Ngana Yogo	163
I. Le tendenze della critica.....	163
II. Origini e provenienze.....	167
III. Analisi dell'opera di Kossi Komla-Ebri.....	170
IV. L'opera poetica di Ndjock Ngana Yogo	198
CAPITOLO 6. La produzione italoфона dell'Europa orientale attraverso l'opera di Ornela Vorpsi	215
I. Gli scrittori italoфoni dell'Europa orientale.....	215
II. La produzione italoфона degli autori originari dell'Albania	220
III. La prima opera di Ornela Vorpsi: <i>Il paese dove non si muore mai</i>	225
IV. Il libello <i>Vetri rosa</i>	236
V. <i>La mano che non mordi</i> : dall'Albania ai Balcani.....	244
CONCLUSIONE. Un primo bilancio a distanza di vent'anni	255
Schede bio-bibliografiche	261
Indice dei nomi	283

Premessa

Negli ultimi vent'anni l'Italia è diventata transito o meta di flussi migratori sempre più intensi provenienti da diverse parti del mondo, trasformandosi, per la prima volta nella sua storia, da paese di emigrazione in paese d'immigrazione. Gli stranieri sono aumentati di numero fino a superare oggi, secondo le ultime stime, la cifra considerevole di tre milioni. Il tessuto etnico della popolazione italiana è complessivamente mutato: più numerose sono ora le coppie miste, i figli di immigrati che frequentano le scuole pubbliche, gli stranieri che hanno ricevuto il permesso di soggiorno o la nazionalità italiana.

La letteratura di lingua italiana scritta da immigrati è semplicemente una delle conseguenze del mutamento: a più di due decenni dall'inizio dei movimenti migratori, diverse sono le opere di stranieri. Alcuni autori già scrivevano nella propria lingua, ma per altri è stata l'esperienza (o meglio il trauma) della migrazione a spingerli a raccontare.

Nel triennio 1990-1992, periodo al quale si fa generalmente riferire la prima fase della letteratura italiana della migrazione, vengono pubblicati i primi libri scritti da immigrati: sono testi autobiografici che raccontano le esperienze di erranza e l'arrivo in Italia, denunciano il razzismo e le difficoltà incontrate, fungono da supporto documentaristico per l'allora nascente dibattito sull'accoglienza agli stranieri. Alcune case editrici prestigiose come Garzanti o De Agostini si interessano al tema e pubblicano le prime opere di Pap Khouma e Saidou Moussa Ba. Per un paio d'anni i racconti di vita dei primi immigrati in Italia sono un argomento di attualità, anche se gli scrittori, non padroneggiando ancora perfettamente la lingua, si servono di supervisor o, nella maggior parte dei casi, di veri e propri coautori preposti a rendere in un italiano corretto i loro scritti. Di solito nel secondo romanzo gli autori stranieri si cimentano da soli con la lingua italiana; ma quando molti di loro porteranno a compimento la seconda opera, l'ondata di interesse della critica e dei media sarà già in larga misura esaurita.

Molti scrittori hanno dovuto così pubblicare a proprie spese i loro testi, spesso usufruendo dell'aiuto economico di associazioni culturali o di centri di accoglienza, più raramente trovando un piccolo, se non minuscolo, editore.

Il mercato editoriale della letteratura della migrazione è infatti estremamente frammentato, molte opere sono state edite in pochissimi

esemplari e mai più ristampate, altre sono a disposizione quasi esclusiva dell'autore. La prima difficoltà dell'analisi critica è quindi la reperibilità dei testi, problema che mette però in luce un dato ben preciso e incontestabile: tale *corpus* letterario è, nella quasi totalità dei casi, un elemento assolutamente marginale nel panorama dell'editoria italiana. A parte il successo iniziale (dovuto soprattutto a ragioni di attualità), molti scrittori migranti sono ancora alla ricerca di un proprio pubblico, considerazione alquanto spiacevole se si pensa che la scelta della lingua italiana è stata fatta proprio nella speranza di un incontro con il paese ospitante.

Diventa così difficile operare una selezione, perché la pubblicazione in tale contesto non è garanzia né di qualità né di originalità. L'edizione avviene di frequente solo per volontà dell'autore e non risponde ad esigenze economiche: fin dal principio si tratta di testi paralleli al mercato editoriale istituzionale, di scarso interesse letterario se analizzati singolarmente, ma rilevanti per l'entità complessiva del fenomeno.

Studiare scrittori ancora in vita e, nel caso specifico, piuttosto giovani, comporta ulteriori problematiche: il loro percorso creativo non è ancora concluso e non vi è, da parte della critica, il distacco necessario per analizzarli lucidamente. Si impone quindi la necessità di fissare un canone che aiuti nella selezione dei testi e consenta di organizzare una griglia critica fra le centinaia di opere pubblicate. La presenza di un canone, sempre contestabile e mai infallibile, rende ovviamente lo studio soggetto ad esclusioni: è d'altra parte la condizione necessaria per iniziare un lavoro del genere.

In un contesto in cui diversi autori si pongono al di là del canone letterario vigente se non addirittura in contrasto con esso, la presenza di precisi parametri di selezione può apparire contraddittoria: le scritture della migrazione sono conflittuali e studiarle attraverso schemi troppo rigidi rischia di sminuirne la carica eversiva. D'altra parte la ricerca di un parametro è necessaria; Edward Said, nel suo saggio *Sullo stile tardo*, si è accorto come nelle opere mature di autori quali Tomasi di Lampedusa, Adorno e Kavafis non si avvertisse una pacifica risoluzione delle contraddizioni, bensì un'intransigenza, a tratti una feroce militanza, contro il proprio tempo, un anacronismo perseguito con ostinazione. Fu tale tardività inconciliata ad attrarre maggiormente lo studioso. Allo stesso modo si può affermare che, per gli scrittori migranti emergenti, vi sia la necessità di fuggire il canone e ribattezzarsi, nel tentativo di fondare uno stile primo e formarsi come autori. In tal senso il canone critico propone, in maniera anch'essa conflittuale, la possibilità di analizzare questi scrittori anche al di fuori del campo degli studi migranti, per postarli nel contesto della letteratura italiana contemporanea.

Il presente volume vede la propria origine nella tesi di dottorato discussa all'Université Libre de Bruxelles nell'a.a. 2008/2009 sotto la direzione del professor Claudio Gigante davanti a un jury composto da Michel Bastiaensen, Christophe Den Tandt, Walter Geerts e Paola Moreno, e si rifà ai parametri utilizzati nel corso della ricerca.

Nell'opera due saranno gli elementi di distinzione nella scelta degli autori e dei volumi: in primo luogo, il testo deve essere scritto direttamente in italiano o tradotto in italiano dall'autore stesso (sono escluse traduzioni che non siano dell'autore, mentre sono comprese le opere pubblicate direttamente in due lingue e quelle che presentano, oltre all'autore straniero, il coautore italiano); inoltre verranno studiati scrittori che abbiano pubblicato almeno tre volumi, anche se in forme letterarie diverse (poesie, racconti, testimonianze, reportage, romanzi), oppure, nel caso in cui si parli di autori particolarmente giovani, che ne abbiano pubblicati almeno due.

Il criterio delle tre pubblicazioni (due per i più giovani) dà la possibilità di operare una distinzione fra gli scrittori di un solo libro, di solito autobiografico e incentrato sul viaggio verso l'Italia (caso molto frequente in tale tipologia di testi), e gli scrittori *tout court*, che a partire dall'esperienza migratoria hanno intrapreso un personale percorso letterario. Lo stesso criterio consente inoltre di analizzare l'evoluzione linguistica e tematica degli scrittori, il passaggio dal coautore alla completa padronanza dell'italiano, l'abbandono progressivo dei temi della migrazione per giungere a tematiche più universali.

L'eliminazione di coloro che potremmo chiamare «scrittori d'occasione», o «scrittori di un'unica opera», semplifica il lavoro di selezione nell'ormai consistente bibliografia di settore. È però evidente come i criteri proposti siano personali ed indichino un particolare orientamento della ricerca: prendere in esame, attraverso tali testi, l'evoluzione e l'uso differente della lingua italiana, l'ibridazione fra l'italiano e la lingua di provenienza, nonché, all'opposto, la forte presenza di un linguaggio «medio» o «televisivo».

Proprio a causa della poca reperibilità delle opere e della scarsa notorietà degli scrittori in questione, si è scelto di inserire alla fine dello studio una serie di schede bio-bibliografiche su ciascun autore migrante citato. Il lavoro sarà diviso in due parti, la prima riguardante gli esordi e gli aspetti generali della letteratura italiana della migrazione, la seconda riferita in maniera specifica alle diverse aree geografiche: saranno analizzati scrittori di origine araba, provenienti dall'Africa sub-sahariana e dall'Europa orientale.

PRIMA PARTE

LA LETTERATURA ITALIANA DELLA MIGRAZIONE: PERCORSI CRONOLOGICI E ASPETTI DI LETTURA

INTRODUZIONE

L'arrivo degli immigrati in Italia: i primi mutamenti nel contesto socio-culturale

I. Il flusso migratorio degli anni Ottanta

Periodizzazioni e definizioni, pur utili e talvolta necessarie, comportano sempre il rischio di limitare e banalizzare l'oggetto di studio. Parlare di «letteratura italiana della migrazione» equivale ad addentrarsi in un campo di ricerca ambiguo e tuttora indefinito: molti infatti sono i dubbi non ancora risolti. Chi sono precisamente gli scrittori migranti? Scrittori emigrati da un paese straniero e ora residenti in Italia? Scrittori bilingue di origine straniera? Oppure figli di immigrati? E come considerare i figli delle coppie miste che all'interno delle proprie opere mostrano una complessa identità linguistica e personale?

Quali sono inoltre le tematiche principali? È obbligatorio parlare di esperienze migratorie e di temi come integrazione e razzismo? Gli autori tendono a divenire scrittori *tout court* o a rimanere intrappolati in una definizione che finisce per limitarli?

Si può anche pensare che una letteratura migrante intesa come insieme di scrittori esiliati o bilingue o di origine straniera esista da sempre, ma appare in ogni caso evidente quanto sia necessaria una periodizzazione che circoscriva e delimiti il fenomeno.

Innanzitutto è fondamentale operare un distinguo fra gli scrittori stranieri che utilizzano nelle proprie opere la lingua italiana: gli autori presi in esame nel presente studio provengono principalmente dal grande flusso migratorio che fra la seconda metà degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta ha invaso la penisola italiana. Alcuni testi di scrittori migranti italofoeni erano però già stati pubblicati in Italia prima del 1990, anno a cui generalmente si fa risalire l'inizio della letteratura italiana della migrazione con le pubblicazioni dei testi di Salah Methnani e di Pap Khouma¹. Le precedenti esperienze di autori come Helena Janeczek, Giorgio e Nicola Pressburger, Helga Schneider, Alice Oxman e Jarmila Ockayová appartengono invece a una migrazione colta di molto

¹ Cfr. Methnani, S., *Immigrato*, a cura di M. Fortunato, Roma, Theoria, 1990; Khouma, P., *Io, venditore di elefanti*, a cura di O. Pivetta, Milano, Garzanti, 1990.

anteriore all'ondata migratoria degli anni Ottanta. Le loro opere fanno parte a tutti gli effetti della letteratura italiana contemporanea, senza distinzioni di sorta che caratterizzino il giudizio della critica.

Alice Oxman è una scrittrice e sceneggiatrice americana², traduttrice del drammaturgo Shaw e collaboratrice al quotidiano «L'Unità» e al mensile «L'Europeo». Per la sua attività di scrittrice, iniziata negli Stati Uniti, ha in seguito adoperato direttamente la lingua italiana.

Helga Schneider è di origine polacca e ha vissuto in Germania e in Austria prima di trasferirsi in Italia; nelle sue opere riecheggia un rapporto difficile con la madre attraverso i traumi della Seconda guerra mondiale e del nazismo³.

Helena Janeczek è di origine tedesca: nella sua poetica è sempre presente il tema dello sradicamento. La sua produzione letteraria⁴ è molto interessante e attraversa la lingua tedesca (nella lirica) e l'italiano (nella narrativa). Il suo stile scarno ed essenziale ricorda la scrittrice di lingua francese ma di origine bulgara Agota Kristof⁵.

Giorgio Pressburger, insieme al fratello Nicola, è unanimemente considerato uno scrittore italiano e spesso le sue origini ungheresi vengono messe da parte, anche se, almeno negli interventi critici, continua ad essere molto sensibile al fenomeno di scrittori che cambiano lingua, per necessità o per scelta, quali Canetti, Beckett e Conrad.

Una delle autrici più prolifiche è Jarmila Ockayová, originaria della Slovacchia, giunta in Italia nel 1974 a diciannove anni, che nelle sue opere mette in risalto la nostalgia attraverso figure di donne che portano avanti una lotta dura per emergere e affermare la propria identità⁶.

Come si può notare, si tratta di esperienze molto diverse tra loro e di autori difficilmente accomunabili sotto l'etichetta di scrittori migranti: eppure, a loro modo, essi rappresentano un'eccezione e una piccola avanguardia che può essere molto utile a spiegare il fenomeno letterario attuale. Provenienti, nella maggior parte dei casi, da famiglie colte che li

² Oxman, A., *L'amore, le armi*, Milano, Mondadori, 1987; *Prima Donna*, Milano, Marsilio, 1990; *Una donna in più*, Milano, Bompiani, 2000.

³ Schneider, H., *La bambola decapitata*, Bologna, Pendragon, 1993; *Il rogo di Berlino*, Milano, Adelphi, 1995; *Il piccolo Adolf non aveva le ciglia*, Milano, Rizzoli, 1998; *Porta di Brandeburgo, storie berlinesi (1945-1947)*, ivi, 1999; *Lasciami andare, madre*, Milano, Adelphi, 2001.

⁴ Janeczek, H., *Lezioni di tenebra*, Milano, Mondadori, 1997; *Cibo*, ivi, 2002.

⁵ Kristof, A., *Le grand Cahier*, Paris, Seuil, 1987; *La preuve*, ivi, 1990; *Le troisième mensonge*, ivi, 1991; trad. it. *Trilogia della città di K.*, Milano, Mondadori, 1991.

⁶ Ockayová, J., *L'essenziale è invisibile agli occhi*, Milano, Baldini&Castoldi, 1975; *Verrà la vita e avrà i tuoi occhi*, ivi, 1997; *Appuntamento nel bosco*, Trieste, EL, 1998; *Requiem per tre padri*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998; *Occhio a Pinocchio*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006.

hanno sostenuti negli studi, hanno trovato meno difficoltà di altri stranieri nell'apprendimento e nell'impiego dell'italiano: appartengono quasi tutti a quella che Marisa Fenoglio chiama «emigrazione privilegiata⁷», un'emigrazione facilitata da un bagaglio economico e culturale. Inoltre si tratta di autori che hanno compiuto gli studi in Italia e li hanno deciso di dedicarsi alla scrittura, quindi la lingua letteraria non poteva che essere l'italiano; oppure, in altri casi, avevano già intrapreso l'attività letteraria nel paese di origine e l'emigrazione è stata vissuta dal punto di vista dello scrittore, consapevole di dover apprendere una lingua straniera ad un livello tale da trasformarla in strumento creativo. L'emigrazione privilegiata è nell'era attuale piuttosto comune, poiché, specie all'interno dell'Unione Europea, risultano frequenti gli spostamenti in vista di migliori opportunità lavorative. Pur avendo, infatti, problemi radicalmente diversi dagli immigrati alla ricerca di un lavoro e del permesso di soggiorno, anche gli scrittori sopraccitati hanno dovuto confrontarsi con un'altra cultura senza perdere la propria, creando in qualche modo una sintesi fra le due⁸.

Prima del 1990, inoltre, vengono pubblicati altri due libri scritti da stranieri, appartenenti invece al flusso degli anni Ottanta: nel 1986 esce *Curve, angolazioni, triangoli: l'infinito amore* della scrittrice peruviana Gladys Basagoitia Dazza, mentre è del 1989 il testo del camerunense Ndjock Ngana Yogo *Foglie vive calpestate: riflessioni sotto il baobab*⁹.

Se è innegabile che due soli esempi non sono sufficienti per ripensare completamente una periodizzazione e che la quasi totalità dei testi che si prenderanno in esame risalgono tutti al lasso di tempo 1990-2007, è comunque da rimarcare come Ndjock e Basagoitia hanno cominciato a scrivere prima del 1989.

Il presente lavoro seguirà comunque la comune periodizzazione, che parte dal 1990, dopo l'omicidio del sudafricano Jerry Masslo, per arrivare fino ai giorni nostri¹⁰.

L'immigrazione della seconda metà degli anni Ottanta presenta fin dai suoi inizi un carattere particolare e del tutto differente da analoghe esperienze in Inghilterra o in Francia. Innanzitutto a colpire sono la rapidità e la dimensione del cambiamento: in pochissimo tempo l'Italia

⁷ Fenoglio, M., *Vivere altrove*, Palermo, Sellerio, 1997.

⁸ Cfr. riguardo al rapporto fra cultura di origine e cultura del paese di accoglienza Kristeva, J., *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988; trad. it. *Stranieri a se stessi*, Milano, Feltrinelli, 1989.

⁹ Basagoitia, D. G., *Curve, angolazioni, triangoli: l'infinito amore*, Città di Castello, Tipolitografia, 1986; Ndjock, N. Y., *Foglie vive calpestate: riflessioni sotto il baobab*, Roma, Uscsi, 1989.

¹⁰ Cfr. in particolare Gnisci, A., *La letteratura italiana della migrazione*, Roma, Lilit, 1998.

è stata costretta a trasformarsi da paese di emigrazione in paese di immigrazione, trovandosi nella necessità di creare delle strutture e soprattutto una mentalità di cui era totalmente sprovvista. Gli scarsi legami con le vecchie colonie, un'unità nazionale piuttosto recente, un forte sentimento di appartenenza regionale sia a livello politico che a livello culturale e linguistico, rendono la situazione italiana un caso a parte nel panorama europeo e contribuiscono a chiarire le difficoltà nell'accettazione e nella gestione di un movimento migratorio di tale portata. Vi è inoltre una radicale differenza fra il contesto italiano e le esperienze precedenti di Francia, Germania, Belgio, Svizzera, Inghilterra e, fuori dall'Europa, di Australia, Canada e Stati Uniti d'America. Se gli emigranti che andavano a lavorare in tali paesi trovavano un'economia in crescita o, nel caso particolare di Germania e Belgio, una specifica richiesta di lavoro, lo straniero giunto in Italia verso la fine degli anni Ottanta si imbatte in un periodo di regressione economica e di disoccupazione che investe gli stessi lavoratori autoctoni. Ovviamente il periodo di crisi economica non concerne solamente la penisola italiana; non è affatto un caso che l'ondata immigratoria più consistente si sia verificata dopo il 1988, l'anno in cui Francia e Inghilterra posero delle limitazioni all'ingresso di immigrati nel proprio paese. Un altro forte aumento di stranieri si registrò dopo il 1993, quando la Germania riformulò la legge sull'asilo politico, imponendo misure più restrittive. Inoltre l'Italia, anche dal punto di vista geografico, rappresentava spesso per gli immigrati una tappa verso i più ricchi paesi del nord.

Ci si potrebbe chiedere, infine: quale Italia trova l'immigrato straniero negli anni Ottanta? E che tipo di accoglienza gli viene riservata?

L'Italia della seconda metà degli anni Ottanta è una nazione che consuma la fine inesorabile della Prima Repubblica. La rovina dei partiti storici che avevano caratterizzato la politica italiana dal dopoguerra, l'apparizione sulla scena di nuovi partiti (la Lega Nord di Umberto Bossi) e la crisi del Pci e in generale di tutta la sinistra italiana, intellettuale e politica, dopo la caduta del muro di Berlino, la rendono un paese in via di cambiamento, fragile e inadatto a gestire un evento di tale ampiezza.

La memoria dell'emigrazione, inoltre, è ancora viva nei ricordi degli italiani: l'ultima ondata di lavoratori meridionali verso la Germania risale alla fine degli anni Sessanta, mentre l'esodo interno dal sud verso le grandi città industriali del nord è un fenomeno non completamente sopito. Si può affermare che, proprio perché un movimento migratorio verso l'estero è all'epoca ancora in atto, il passaggio da paese di emigrazione a paese di immigrazione passi in un primo momento inavvertito, per esplodere successivamente attraverso numerosi episodi di razzismo.

In un contesto impreparato all'accoglienza, l'immigrato trova in generale un ambiente indifferente per non dire ostile; se in un primo momento vi è una certa simpatia nei confronti dei lavavetri polacchi ai semafori, dei domestici africani e filippini o dei venditori ambulanti senegalesi, in breve tempo tale flebile sentimento lascia il posto alla diffidenza e al timore che il già difficile mercato del lavoro venga definitivamente esautorato dall'arrivo di una manodopera disponibile a basso costo e senza pretese sindacali.

Oltre alle classica paura del diverso, però, vi è nell'italiano medio un sentimento più complesso di riconoscimento e fobia; lo sguardo superficiale verso lo straniero non riesce mai ad arrivare in fondo, per cercare di capire davvero chi si trovi di fronte. L'italiano vede nell'immigrato ciò che poteva essere e non è stato, ciò che sono stati i suoi parenti, nonni e genitori: l'arrivo di fortuna in terra straniera, l'accettazione di un lavoro senza pretese, le difficoltà nell'apprendimento della lingua e nella comprensione di una nuova cultura, il rapporto con gli autoctoni.

Sigmund Freud, nel suo lavoro *Il perturbante*¹¹, opera una distinzione che pone in una nuova luce il termine tedesco *heimlich* (in italiano letteralmente «familiare») e il suo antonimo *unheimlich* («diverso»). Freud attribuisce una connotazione tendenzialmente negativa ad *heimlich*, poiché l'aggettivo designerebbe un rapporto segreto, molto intimo, fra l'osservante e l'osservato, qualcosa che appartiene al passato dell'osservante e che egli vuole rimuovere. Forse è proprio ciò che hanno avvertito gli italiani al primo contatto con gli stranieri: la prova evidente di una povertà che è loro appartenuta, ma che sentivano la necessità di rimuovere.

In una recente inchiesta su un naufragio di una nave con oltre trecento clandestini proveniente dalla Libia e diretta verso la costa sud-orientale della Sicilia, un giornalista del quotidiano «La Repubblica» si è trovato ad intervistare gli abitanti del piccolo paese nelle cui acque la nave è affondata: si è così reso conto che il sentimento verso gli stranieri era di grande diffidenza, proprio perché considerati troppo simili; gli italiani si comportavano come se ricordassero un passato di stenti sul quale non avevano più voglia di riflettere¹². Alle stesse conclusioni è giunto lo studioso Pasquale Verdicchio¹³: a suo modo di vedere l'emigrazione storica, per gran parte proveniente dall'Italia meridionale,

¹¹ Cfr. le opere con l'apparato critico, Freud, S., «Das Unheimliche» in *Gesammelte Werke, Bd. XII*, Frankfurt Am Main, 1986; trad. it. «Il perturbante» in *Opere 1917-1923*, Torino, Boringhieri, 1986, p. 229-268.

¹² Bellu, G. M., *Fantasma di Porto Palo*, Milano, Mondadori, 2004.

¹³ Verdicchio, P., «The Preclusion of Postcolonial Discourse in Southern Italy», in *Aa. Vv., Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, a cura di B. Allen e M. Russo, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 191-212.

può essere definita come una «colonizzazione interna». La discrepanza socio-economica fra nord e sud costituisce una delle ragioni della subalternità meridionale, analizzata anche da Gramsci¹⁴, e una delle cause dell'emigrazione interna. L'identità italiana, per gli abitanti del sud, si sarebbe così rafforzata per contrasto, attraverso un duplice binario: da una parte dopo l'esodo migratorio, che ha permesso agli espatriati di ripensare all'idea di «patria originaria»; dall'altra grazie al fatto di essere diventati l'oggetto dello sguardo dei nuovi immigrati. Negli occhi degli stranieri, i vecchi emigranti meridionali si sono riconosciuti come autoctoni, dimenticando il proprio passato.

Un altro dato indicativo fu la decisione della Prima Commissione Paritaria Affari Costituzionali della Camera dei Deputati che, con una delibera di Silvano Labriola, nel novembre 1991 autorizzò per la prima volta a parlare di realtà alloglotte all'interno dei confini italiani, considerando lingue le minoranze catalana, germanica, greca, slava e zingara o parlanti il ladino, il francese, il franco-provenzale, l'occitano, il friulano e il sardo. Nel testo si sancisce per la prima volta che l'unica lingua ufficiale della Repubblica è l'italiano, poiché nella Costituzione del 1948 non vi si faceva alcun riferimento¹⁵. L'Italia si trova nello stesso tempo a rendere pubblico e formale l'uso dell'italiano e a riconoscere la presenza di altre lingue all'interno del proprio territorio. Ciò accade proprio nel momento in cui il paese viene «invaso» da persone provenienti dai contesti linguistici più diversi.

L'arrivo massiccio degli stranieri alla fine degli anni Ottanta, d'altra parte, non lasciò indifferenti neanche gli scrittori italiani che iniziarono ad inserire, nei propri scritti, personaggi o protagonisti immigrati, ritrovandosi così a «registrare» il fenomeno¹⁶.

II. I primi immigrati nelle opere degli scrittori italiani contemporanei

Sono diversi gli scrittori italiani che mostrano curiosità nei confronti del fenomeno migratorio. Alcuni testi risalgono all'inizio del decennio, quando i primi stranieri, seppur in percentuali minime, già popolavano le città italiane¹⁷; è mia intenzione però analizzare i testi pubblicati a

¹⁴ Cfr. Gramsci, A., *La questione meridionale*, Roma, Editori Riuniti, 1957.

¹⁵ Cfr. a tale proposito D'Achille, P., *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.

¹⁶ Cfr. per un approccio generale alla questione Parati, G., «When the "Other" is Black: Portraits of Africans by Contemporary Italian Writers», in Aa. Vv., *Romance Language Annual 5*, West Lafayette, Purdue Research Foundation, 1993, p. 272-277.

¹⁷ Penso in particolare a Parise, G., *Sillabario No. 2*, Milano, Mondadori, 1982, forse l'esempio più valido dal punto di vista letterario, che contiene il racconto *Roma*, dai toni inquietanti e apocalittici.

cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta per due ragioni: innanzitutto per creare un parallelismo che può rivelarsi utile fra opere di scrittori migranti e di scrittori italiani che parlano di immigrati. In un contesto dove si rivelano fondamentali il rapporto fra soggetto e oggetto e la relazione fra l'osservante e l'osservato¹⁸, ritengo fondamentale l'analisi del fenomeno da entrambi i punti di vista. Inoltre è certamente da notare come solo nel secondo lustro degli anni Ottanta l'immigrazione iniziò a divenire un movimento di massa, percepito come tale anche dalla popolazione italiana. Le riflessioni dei singoli autori non si riferivano più, come accadeva in opere pubblicate in precedenza (e il testo di Parise fornisce un esempio calzante) a personali suggestioni o a ipotesi future; al contrario essi fornivano una visione di una realtà esistente e facilmente riscontrabile.

È del 1989 *Polacco lavatore di vetri* di Edoardo Albinati; nello stesso anno vengono pubblicati *Gli sfiorati* di Sandro Veronesi, *I fannulloni* di Marco Lodoli e *Le rose di Evita* di Nico Orengo¹⁹.

Successivamente, nel 1992, escono i romanzi di Giulio Angioni *Una ignota compagnia* e di Roberto Pazzi *Le città del dottor Malaguti*²⁰. *Terra di nessuno* di Sandro Onofri esce invece nel 1995²¹. I romanzi, per nulla simili tra loro, presentano però alcuni interessanti tratti comuni nella descrizione degli stranieri e in generale nell'ambientazione. Tutti i testi citati, infatti, se si eccettua *Le Rose di Evita* di Nico Orengo, sono ambientati in contesti urbani: Roma nei casi di Albinati, Veronesi, Lodoli e Onofri; Ferrara per il romanzo di Pazzi; mentre Milano è lo sfondo dove si svolgono le vicende di *Una ignota compagnia* di Giulio Angioni.

Il testo di Nico Orengo è il più complesso: lo scrittore è il solo che inizialmente cerchi di mettere in relazione la recente immigrazione con l'emigrazione italiana; egli crea un'analogia fra le vicende di un marocchino e quelle di una donna del meridione partita per l'Argentina all'inizio del Novecento.

Interessante è capire che ruolo abbiano gli immigrati negli altri romanzi citati, se gli scrittori italiani siano riusciti a tratteggiare dei personaggi con un'identità propria oppure se non abbiano oltrepassato i

¹⁸ Cfr. Makaping, G., *Traiettorie di guardi. E se gli «altri» foste voi?*, Soveria Mammeli (Catanzaro), Rubbettino, 2001.

¹⁹ Albinati, E., *Polacco lavatore di vetri*, Milano, Longanesi, 1989; Veronesi, S., *Gli sfiorati*, Milano, Mondadori, 1989; Lodoli, M., *I fannulloni*, Torino, Einaudi, 1989; Orengo, N., *Le rose di Evita*, ivi, 1989.

²⁰ Angioni, G., *Una ignota compagnia*, Milano, Feltrinelli, 1992; Pazzi, R., *Le città del dottor Malaguti*, Milano, Garzanti, 1992.

²¹ Onofri, S., *Colpa di nessuno*, Milano, Theoria, 1995.

luoghi comuni. Appare chiaro come l'arrivo dei migranti sia messo in relazione con un cambiamento della società e con un radicale mutamento del tessuto etnico e antropologico delle grandi città italiane. Gli immigrati vivono infatti negli spazi abbandonati o periferici delle metropoli, riempiendo fisicamente gli spazi vuoti che gli stessi italiani, diventati più ricchi, hanno ormai abbandonato. Sono ancora lontani i tempi dei ghetti o delle comunità specifiche stanziate in un solo quartiere; i primi immigrati vivono dove capita: in una chiesa aiutati da un prete i polacchi di Albinati, nel grande appartamento di ricchi intellettuali romani il filippino di Veronesi, in una casa abbandonata del centro di Roma l'albanese di Onofri. Sono ancora dei fantasmi fra gli italiani, infatti non riescono a incidere nella vita quotidiana degli autoctoni.

Se nel libro di Lodoli gli stranieri costituiscono essenzialmente delle pittoresche comparse, spettatori di vicende in cui i ruoli principali continuano ad essere di italiani, in *Polacco lavatore di vetri* di Albinati la comunità polacca è il nucleo da cui si dipana l'intreccio. Vi è la descrizione di una Roma che muta velocemente e che gli stessi abitanti, cinici e disincantati, non riconoscono più, ma che può forse essere meglio compresa dai nuovi arrivati, portatori di uno sguardo innovativo e capaci di fornire un'interpretazione differente della realtà. Molto utile a tale proposito è leggere l'incipit del romanzo:

Una primavera, a Roma, agli incroci delle strade, comparvero gruppi di polacchi con un secchio d'acqua saponata e una spugna in mano. Quando il semaforo diventava rosso, i polacchi si sparpagliavano tra le vetture ferme e con un sorriso agitavano la spugna davanti al vetro, dicendo: Vuoi? o Lavo? o Vuole lavato? o non dicendo niente. Quasi nessun automobilista rifiutava²².

Le diverse storie descritte da Albinati raccontano fatti e vicende che si possono ritrovare anche in alcuni testi di scrittori stranieri emigrati in Italia, in particolare nelle opere più legate alla cronaca e alla vita quotidiana: problemi di adattamento alla nuova cultura, considerazione degli italiani come gente fredda e priva di ideali, il desiderio di ritornare un giorno nel paese d'origine.

Un immigrato filippino è invece il coprotagonista del romanzo di Sandro Veronesi *Gli sfiorati* e nella descrizione del personaggio è possibile ritrovare, da parte dell'autore, un particolare sentimento di stupore piuttosto comune in un periodo in cui era ancora lontana una conoscenza più approfondita dello straniero:

È filippino, innanzitutto, ed è impiegato in qualità di domestico nella villa della compagna del padre di Mète. [...] Nella più antica tradizione dei servi

²² Albinati, E., *Polacco lavatore di vetri*, cit., p. 9.

orientali, Dani è colto e raffinato, più dei suoi padroni. Di cognome fa Eleccion. È laureato in psicologia all'università di Manila. Parla correntemente l'inglese, lo spagnolo e l'italiano, con accento trascurabile. Ha trentasette anni ed è in Italia da sei²³.

Forse abituati alle proprie vicissitudini migratorie, all'inizio gli italiani comprendono con fatica che la storia personale degli immigrati è in alcuni casi diversa. Certamente sono venuti per cercare lavoro, ma spesso sono fuggiti dal proprio paese per motivi politici e sono provvisti di un titolo di studio e di un buon bagaglio culturale.

Nel romanzo di Pazzi *Le città del dottor Malaguti* gli immigrati occupano un ruolo più defilato nello svolgimento della storia: la protagonista Laura, scrittrice ed intellettuale di Ferrara, vede in due fratelli marocchini, Adnan e Bescir, l'incarnazione dei propri desideri erotici. Sarà il suo geloso fidanzato a farle notare che la città non sarà mai più quella di una volta, che di arabi ne arriveranno a migliaia e che l'unica maniera per evitare di vivere in mezzo a stranieri è il concepimento di un figlio. Se da una parte viene riproposto il *cliché* dell'arabo sensuale, oggetto erotico femminile, uno degli aspetti più banali dell'esotismo, dall'altro il romanzo presenta una problematica interessante: a livello culturale e sociale quale ruolo prenderanno gli stranieri e quale ruolo saranno costretti a lasciare loro gli italiani?

Il diverso entra qui in un preciso contesto socio-culturale e con il suo arrivo provoca una ridefinizione delle identità: l'uomo capisce che è minacciata una posizione che ha sempre sentito sua, quella del maschio dominante e conquistatore. L'entrata in scena di altri uomini provenienti dalla stessa cultura mediterranea mette in gioco questioni che l'autore, giustamente, pone ma non risolve, delegandole appositamente alla fine del romanzo, a mo' di chiusura morale, per creare nel lettore un momento di riflessione posteriore alla lettura.

Simili appaiono le tematiche di *Una ignota compagnia* di Giulio Angioni: con una scrittura delicata e leggera l'autore tratteggia una bellissima storia di amicizia fra un bianco e un nero nella città di Milano. Lentamente emergono il passato del ragazzo africano, la sua infanzia in un piccolo villaggio, i ricordi del nonno stregone e l'ansia di vivere nel ricco mondo occidentale, di cui il capoluogo lombardo è il simbolo decadente.

A Roma è invece ambientato *Colpa di nessuno* di Sandro Onofri e precisamente nei nuovi quartieri residenziali sorti sulla Laurentina e a Trigoria. L'immigrato, come nel romanzo di Veronesi, si fa portatore di valori nuovi, sconosciuti oppure semplicemente dimenticati dal protago-

²³ Veronesi, S., *Gli sfiorati*, cit., p. 12.

nista autoctono, che grazie all'amico straniero riuscirà a superare una situazione difficile e a ricostruirsi una vita. *Colpa di nessuno* è un giallo molto ben congegnato che prende spunto dalla crisi di valori che attraversa l'Italia fra la Prima e la Seconda Repubblica. Il protagonista, accusato ingiustamente di uxoricidio, è una persona violenta che ha percosso più volte la moglie: è allo stesso tempo la vittima e il colpevole in una società dove non ci sono più regole e dove l'unico obiettivo è un perpetuo arricchimento. L'albanese Gezim, fuggito dall'Albania dopo il crollo del regime comunista, è un personaggio controcorrente: ha una purezza d'animo e una serenità che lo rendono immune dal mondo moralmente abietto in cui vive. Gezim cerca di fare onestamente il suo mestiere, pittore di paesaggi e caricature per turisti, stanco di tutta la piccola malavita che gestisce anche quel traffico apparentemente poco remunerativo.

Non è bello, per carità, mezzo roscio e con la pelle più chiara di un gelato alla vaniglia. Ma è qualcosa di più che bello, è intenso, e in presenza sua si ha davvero lo stimolo a stare vero, come dice lui, senza complicarsi troppo la vita. Le uniche volte in cui lo vedo triste è quando torna dalla cabina telefonica, dopo avere telefonato ai genitori in Albania. L'Albania è l'unica cosa capace di dargli agnosca²⁴.

Protagonisti dei romanzi, personaggi chiave, semplice sfondo: quello che è certo è che gli immigrati costituiscono una nuova realtà nel mutevole contesto sociale italiano e gli scrittori contemporanei non possono ignorarli del tutto.

Negli ultimi dieci anni la presenza degli stranieri nelle opere degli scrittori italiani è cresciuta in misura proporzionale al loro aumento demografico. In particolare gli scrittori di libri gialli o noir come Lucarelli, Carlotto o Camilleri hanno inserito, nelle trame dei propri libri, immigrati appartenenti alla malavita nordafricana o orientale. Certamente il ricorso al genere poliziesco, interessato ai cambiamenti e alle dinamiche sociali, impone una diversa valutazione dello straniero e un'attenzione maggiore ai mutamenti del tessuto etnico e antropologico. Purtroppo però, ancora oggi, la letteratura italiana contemporanea è ben lontana dall'evitare lo stereotipo e addirittura, in alcuni casi, la facile identificazione fra straniero e delinquente. Un interessante articolo di Brigitte Le Gouez analizza proprio l'eccesso di esotismo e stereotipizzazione nella descrizione del diverso fra gli scrittori italiani contemporanei²⁵. Probabilmente gli autori vengono influenzati dalla crescita

²⁴ Onofri, S., *Colpa di nessuno, cit.*, p. 134-135.

²⁵ Cfr. Le Gouez, B., «Identikit dello straniero extracomunitario nella narrativa italiana degli ultimi vent'anni: come aggirare lo stereotipo?», in *Narrativa*, No. 28, dicembre 2006, p. 67-79.

generale del disagio e del malcontento sociale e dai toni talvolta eccessivi dei media nazionali e locali, che spesso tendono a riproporre la semplice equazione «più stranieri/più criminalità», senza ricorrere a dati e statistiche e soprattutto senza analizzare la questione anche dal punto di vista socio-economico. È un dato di fatto, tuttavia, che la complessità psicologica dei personaggi stranieri nella letteratura italiana contemporanea risulti maggiore negli autori precedentemente citati come Angioni, Pazzi o Veronesi, mentre nei giallisti attuali, con rare eccezioni, allo straniero è dedicato quasi sempre il ruolo di malavitoso, o tutt'al più di povero furbo pronto a vivere di espedienti. Le descrizioni femminili non si distanziano da tali binari: fra esotismo e stereotipo, la donna immigrata è il più delle volte descritta come affascinante e ammaliante perché diversa, se non addirittura come prostituta legata alle bande criminali provenienti dal suo paese o dalla sua area di origine.

CAPITOLO 1

La testimonianza: un'esigenza civile della letteratura

I. L'omicidio di Jerry Masslo: alle origini della letteratura italiana della migrazione

Alcuni critici¹ sono concordi nell'identificare gli avvenimenti accaduti nella notte fra il 24 e il 25 agosto 1989 come l'episodio che ha dato inizio alla produzione letteraria degli immigrati in lingua italiana. Un fatto di cronaca, dunque, sarebbe alla base di tale letteratura. Mi preme riassumere brevemente i fatti di quella notte: a Villa Literno, nella provincia di Caserta, viene derubato e ucciso un giovane sudafricano di nome Jerry Masslo. Giunto in Italia per cercare fortuna, aveva trovato lavoro, come molti altri immigrati provenienti dall'Africa nera o dal Maghreb, nella raccolta di pomodori durante i mesi estivi.

L'episodio, come è ovvio, scatena grandi polemiche perché, oltre ad essere un vergognoso atto razzista, ha la funzione di porre in evidenza all'opinione pubblica il problema dei nuovi immigrati. La Rai, il 28 agosto seguente, trasmette in diretta alle diciassette sulla seconda rete i funerali del ragazzo, mentre il 7 ottobre a Roma si svolge un'imponente manifestazione antirazzista alla quale partecipano circa duecentomila persone. Al funerale, fra gli altri, sono presenti anche Rosa Russo Jervolino, allora Ministro per gli Affari Sociali, e il vice-presidente del Consiglio Claudio Martelli, l'ideatore della legge No. 39 del 28 febbraio 1990, conosciuta appunto come «legge Martelli».

Anche la carta stampata dà grande importanza all'omicidio del giovane sudafricano e nei giorni immediatamente successivi al 24 agosto è possibile leggere sui maggiori quotidiani italiani articoli che commentano il triste avvenimento. Su «La Repubblica» del 25 agosto, ad esempio, in prima pagina troviamo il titolo principale che recita: *Un raid anti-neri. Ku Klux Klan vicino a Caserta*. All'interno, a pagina 21, un articolo di cronaca riassume i fatti della notte precedente, facendo presente al lettore come l'omicidio sia stato soltanto l'ennesimo atto di violenza nei confronti dei lavoratori immigrati di Villa Literno. Il giorno seguente in prima pagina si può segnalare l'articolo dal titolo *Il razzismo*

¹ Cfr. in particolare Gnisci, A., *La letteratura italiana della migrazione, cit.*, p. 32.

a mano armata. Dopo l'agguato di Villa Literno, il nostro paese scopre il dramma degli immigrati di colore. Nell'articolo di fondo firmato da Enzo Forcella la recente immigrazione italiana viene messa in relazione con analoghe esperienze europee, e il quadro complessivo che ne viene fuori è piuttosto problematico:

La verità è che per la prima volta, quest'estate, abbiamo cominciato a prendere consapevolezza di un fenomeno che già da anni sta turbando i sonni delle altre nazioni europee più sviluppate. Dopo essere stati sino all'altro ieri un paese di emigrati ci ritroviamo ora terra di immigrazione, una specie di eldorado per la gente del Terzo Mondo. Il fenomeno è esploso all'improvviso e, come al solito, ci ha colto impreparati².

Anche il «Corriere della Sera» e «L'Unità» si occupano del caso. Sul «Corriere della Sera», il 25 agosto, l'articolo principale della prima pagina ha per titolo, a caratteri cubitali, *L'Italia del razzismo*, e analizza non solo i fatti della fatidica notte precedente, ma anche i piccoli episodi di intolleranza che da mesi si verificavano a Villa Literno e dintorni. Il giorno seguente, l'articolo di fondo di Angelo Panebianco, *Verso una guerra con i nuovi schiavi*, esamina i possibili motivi di scontro fra culture diverse e le difficoltà di interazione fra italiani e immigrati³. «L'Unità» invece pone l'accento sul passato di Jerry Masslo e sulle sue vicissitudini in Sudafrica, paese dal quale era fuggito proprio a causa del razzismo. Il titolo in prima pagina del 26 agosto è molto chiaro a tale proposito: *Era sfuggito ai killer di Botha, lo hanno ucciso i razzisti in Italia*. All'interno dello stesso numero, a pagina 11, un articolo di Mario Riccio dal titolo *L'apartheid sbarca qui in Italia* approfondisce i problemi del nuovo razzismo italiano, ipotizzando nel futuro grandi afflussi di immigrati sulle nostre coste, a causa della sempre più crescente divisione fra il nord e il sud del mondo. Il settimanale «L'Espresso», invece, si è occupato più che altro del futuro degli immigrati clandestini e del loro rapporto con gli italiani: nel numero uscito il 10 settembre 1989, è presente un dossier sugli immigrati nel quale è possibile leggere articoli di Giovanni Valentini, Renzo di Rienzo e Cristina Mariotti⁴.

Si può notare come, già pochi giorni dopo l'omicidio di Masslo, sui giornali si discuta il disegno di legge in materia di immigrazione: il 27 agosto «La Repubblica» titola, sempre in prima pagina, *Neri, numero chiuso?* facendo riferimento alle polemiche fra i diversi schieramenti

² Forcella, E., *È la prima volta della «civile» Italia*, «La Repubblica», 26 agosto 1989, p. 1-2.

³ Panebianco, A., *Verso una guerra con i nuovi schiavi*, «Corriere della Sera», 26 agosto 1989, p. 1-2.

⁴ Valentini, G., «Che cosa fare contro il razzismo», in *L'Espresso*, No. 36, settembre 1989, p. 5; Di Rienzo, R., «Esclusi», *ivi*, p. 30-32; Mariotti, C., «Clandestini d'Italia», *ivi*, p. 32-33.

politici sui flussi e sulle quote da istituire per l'entrata in Italia di lavoratori extra-comunitari.

In un quotidiano schierato politicamente a destra come «Il Secolo XIX», invece, l'omicidio di Jerry Masslo non occupa la stessa importanza: il 29 agosto, in prima pagina, troviamo il titolo *Immigrati piccoli piccoli*, che rimanda al contesto di povertà assoluta in cui viveva il giovane sudafricano. Nei giorni successivi, il quotidiano riprende la polemica fra i commercianti italiani e i venditori ambulanti stranieri, in larga parte senegalesi, che venivano accusati di essere agevolati nel lavoro perché fuori dalle leggi e non obbligati a pagare la licenza e le tasse. L'omicidio di Masslo viene quindi inserito in un quadro di grande inquietudine: oltre al rischio che gli stranieri tolgano il lavoro agli autoctoni, infatti, vi è anche quello di ritrovarsi in poco tempo con migliaia di clandestini al di fuori della legalità⁵.

Tensioni e discussioni sarebbero culminate nell'anno successivo nella delibera del Parlamento per la cosiddetta legge Martelli, il primo vero dispositivo che regola i flussi migratori verso l'Italia. Così inizia di fatto il lungo e complesso percorso legislativo che porterà alla creazione della legge Bossi-Fini del 30 luglio 2001⁶. Prima del 1990, infatti, in materia di immigrazione vigevano ancora le norme fasciste del 1931, rivolte soprattutto ai lavoratori provenienti dalle colonie, da allora non modificate perché di fatto, in un paese che esportava manodopera, non se ne era avvertita la necessità. Il disegno di legge No. 943 del 30 dicembre 1986 non terminò mai il proprio *iter*: approvato alla Camera, non passò al Senato a causa dello scioglimento anticipato delle Camere ed essendone stati dilazionati i termini oltre ogni limite consentito, fu infine sospeso. All'epoca sarebbe risultata una delle leggi più civili in Europa dal punto di vista dei permessi di turismo e di studio; inoltre dava agli stranieri la possibilità di usufruire della sanità pubblica. Contemplava poi il diritto al lavoro e all'integrazione e anticipava il ricongiungimento familiare; vi era però una clausola fondamentale, che faceva notare come la parità dei diritti fosse ancora lontana: il lavoratore immigrato avrebbe potuto svolgere solo le mansioni che fossero state prima rifiutate da un italiano. Tale regolamento era stato pensato soprattutto per legalizzare la situazione dei tanti stranieri, provenienti principalmente dalle Filippine e da Capo Verde, che lavoravano presso le famiglie italiane come collaboratori domestici. Anche la legge Martelli, d'altra parte, venne redatta in un clima sociale teso per gli

⁵ Grita, L., *E il «Vu cumpra'» diventa contadino*, «Il Secolo XIX», 30 agosto 1989, p. 11; *Un esercito di clandestini*, ivi, p. 11.

⁶ Per un'analisi completa delle leggi italiane in materia di immigrazione, cfr. Einaudi, L., *Le politiche dell'immigrazione in Italia dall'Unità ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

episodi di razzismo sempre più frequenti e in una situazione politica molto confusa. La legge è composta da tredici articoli e se il primo articolo ricorda le disposizioni della Convenzione di Ginevra del 1952 per riconoscere ai migranti lo status di rifugiato politico, l'articolo 3 è l'unico che parli di quote e flussi di ingresso, in maniera però del tutto vaga. Quote e flussi, infatti, sarebbero stati decisi dallo Stato Italiano in accordo con i paesi di provenienza, operazione alquanto difficile poiché molti stranieri fuggivano dal proprio paese per ragioni politiche o per guerre. La parte più cospicua della legge, ovvero gli articoli 9-13, riguarda la sanatoria dei lavoratori stranieri già presenti nel territorio italiano al momento della formulazione della normativa.

Il Movimento Sociale Italiano, partito di estrema destra, e il Partito Repubblicano, alla cui guida era Giorgio La Malfa, polemizzarono contro la legge ed espressero un voto contrario in Parlamento: il Movimento Sociale perché ancora legato ad un'idea di purezza razziale di chiara provenienza fascista, il Partito Repubblicano perché avverso alla confusa regolarizzazione, punto dolente di un ordinamento che, secondo il segretario La Malfa, avrebbe portato ad un incremento dell'immigrazione clandestina⁷.

Nel 1995 il decreto Dini, dal nome dell'allora Presidente del Consiglio, porta ad una revisione in chiave più repressiva della legge precedente. Il decreto sostituiva al concetto di sanatoria della legge Martelli quello di regolarizzazione: per regolarizzare un lavoratore straniero ogni azienda avrebbe dovuto pagare in anticipo i primi sei mesi di contributi, obbligo che certamente limitava l'adesione delle ditte.

La legge No. 286 del 25 luglio 1998, comunemente conosciuta come la Turco-Napolitano, è più precisa in materia. La situazione infatti era cambiata radicalmente e la legge, composta da ben 49 articoli, fin dall'articolo 4 inizia a parlare della regolamentazione dei flussi e soprattutto della regolarizzazione dei rapporti fra lavoratore immigrato e datore di lavoro, per evitare prestazioni in nero e rendere più difficile la vita ai clandestini. Nella Turco-Napolitano si parla di lavoratori autonomi e subordinati (art. 21-27), attuando una distinzione che mancava nella legge precedente, e soprattutto vi è una prima organizzazione della situazione degli immigrati impiegati nel lavoro stagionale, che costituiva allora l'occupazione più comune per gli stranieri. Fondamentale è anche l'articolo 29 sul ricongiungimento familiare, che consente ai familiari rimasti in patria di raggiungere il parente emigrato in Italia, venendo a costituire così nuovi nuclei che daranno presto vita a comunità allargate. Negli articoli 11 e 12 si parla per la prima volta di centri di accoglienza

⁷ Cfr. Calabrese, P., «Io, razzista immaginario. Intervista a Giorgio La Malfa», in *L'Espresso*, No. 10, marzo 1990, p. 10-14.

per immigrati irregolari, i noti Cpta (Centri di Permanenza Temporanea e di Assistenza) che tante polemiche hanno suscitato negli ultimi mesi in Italia⁸.

La legge Bossi-Fini del 30 luglio 2001 riprende ed accentua alcuni aspetti della Turco-Napolitano: il permesso di soggiorno, per esempio, ha validità massima di due anni ed il datore di lavoro deve garantire al lavoratore straniero, oltre al contratto al suo arrivo in Italia, l'alloggio e il pagamento del viaggio di ritorno. Il controllo alle frontiere, più serrato, è coordinato con le autorità competenti dell'Unione Europea, segno che l'arrivo in massa di immigrati è un problema che interessa tutti i paesi europei e che l'Italia, il più delle volte, rappresenta semplicemente una tappa di passaggio per arrivare in paesi più ricchi come Francia, Austria o Germania. Le condizioni per ottenere il diritto di asilo sono più rigide (il governo Berlusconi, sotto la cui legislatura fu approvata la legge Bossi-Fini, è stato accusato dall'euro-parlamentare inglese Jean Lambert di non rispettare alcuni aspetti della Convenzione di Ginevra e gli accordi dell'Unione Europea⁹) e sono state potenziate ed aumentate le strutture di accoglienza, delle vere e proprie prigioni preventive dove gli immigrati irregolari sostano per un periodo massimo di due mesi in attesa del foglio di via.

L'orribile omicidio di Jerry Masslo ha almeno avuto la funzione di provocare in Italia il dibattito sull'immigrazione, un fenomeno che, pur sommerso e non ancora di ingenti dimensioni, era ormai visibile da anni.

Neanche le reazioni letterarie si fanno attendere. Tahar Ben Jelloun, nel libro scritto in italiano con l'aiuto e la collaborazione di Egi Volterrani¹⁰, già traduttore di altri suoi romanzi pubblicati in Italia, si ispira in un racconto a Jerry Masslo e alla sua tragica fine. Anche il poeta camerunese Ndjock Ngana Yogo, nella sua raccolta di versi pubblicata in lingua Basâá e in lingua italiana, dedica una poesia al giovane sudafricano, dal titolo *Jerry E. Masslo*¹¹. La lirica critica la strumentalizzazione dell'omicidio da parte dei mezzi di informazione, in particolare della carta stampata, utilizzando nei versi i titoli dei quotidiani italiani più conosciuti, riconoscibili dall'impiego dell'iniziale maiuscola. Nessun giornale sembra interessarsi alle vicende degli immigrati, fino a quando non si parla di un evento sensazionale, anche se tale

⁸ Cfr. Gatti, F., «Io, clandestino a Lampedusa», in *L'Espresso*, No. 40, ottobre 2005, p. 36-50.

⁹ Cfr. *Id.*, «Pisanu venga a Strasburgo. Colloquio con Jean Lambert», in *L'Espresso*, No. 41, ottobre 2005, p. 43-44.

¹⁰ Ben Jelloun, T., in collaborazione con E. Volterrani, *Dove lo Stato non c'è. Racconti italiani*, Torino, Einaudi, 1991.

¹¹ Ndjock, N. Y., *Nhindó/Nero*, introduzione di L. di Liegro, Roma, Anterem, 1994, p. 98-103.

«evento» è un omicidio. Il finale, paradigmatico dell'intera composizione, recita:

così stremato
trovi tra le notizie brevi
qualcosa di sensazionale;
«il fratello insieme al quale arrivasti
è stato ammazzato».
Finalmente, una notizia che ti riguarda,
e ne parlano tutti,
dal Giornale di Sicilia, a La Nuova Sardegna
che sollievo!

Allora capisci
quanto tempo perso a cercare
mentre potevi tranquillamente
fare
il tuo proprio giornale¹².

Un altro scrittore, il poeta nigeriano Chidi Christian Uzoma, dedica una lirica, in calce, a Jerry Masslo. Il titolo *Villa Litterno-Italy* indica sia la voce dell'immigrato, sia un'alterità italiana che riporta a note storie di emigrazione. L'incipit rende bene il senso del componimento:

Guardate...
I figli d'Africa stanno morendo
nei ghetti d'Italia,
afflitti e consunti
sulla piana di Villa Litterno, sulla piana di Foggia,
schiavi tra i filari di pomodoro
schiavi fra i vigneti
sotto il sole devastante di questi mesi estivi.

Burchiniani, Avoriani, Nigeriani, Marocchini,
Senegalesi, Ghaniani, Algerini...
Sono tutti venuti con valige piene di sofferenze
con valige piene di miseria, di sfortuna e di fame¹³.

Come si può notare, nella lirica vi sono alcune volute storpiature delle nazionalità degli immigrati (Burchiniani in luogo di Burchinabè, Avoriani invece di Ivoriani, Ghaniani al posto di Ghanesi) che vogliono riprendere l'ignoranza e la poca attenzione con cui gli italiani si avvicinano alle diverse culture presenti nel loro paese. Anche il «Guardate...» del primo verso è un'invocazione agli italiani perché prendano coscienza

¹² *Id.*, *Nhindó/Nero*, cit., p. 103.

¹³ Uzoma, C. C., «Villa Litterno-Italy», in Aa. Vv., *Poesia dell'esilio*, a cura di M. Jatosti, Roma, Arlem, 1998, p. 153.

za della situazione degli stranieri. Risulta inoltre interessante l'inserimento, ai vv. 11-12, del termine «valigia», elemento tipico della letteratura dell'emigrazione italiana, qui ripreso e riutilizzato nel contesto opposto.

Anche il romanzo dello scrittore senegalese Saidou Moussa Ba, *La promessa di Hamadi*, scritto in collaborazione con Alessandro Micheletti¹⁴, parte dal tragico omicidio di Masslo, mentre il marocchino Salah Methnani, autore di *Immigrato*¹⁵, rivela che soltanto dopo quel delitto il settimanale «L'Espresso» decise di pubblicare un'inchiesta sull'immigrazione avvalendosi per la prima volta dell'aiuto di uno straniero¹⁶. L'inchiesta venne condotta da una giornalista del settimanale, Chiara Valentini¹⁷, e dall'Ispep (Istituto di Studi Politici Economici e Sociali), al cui interno lavorava la giornalista e scrittrice capoverdiana Maria Lourdes de Jesus, successivamente autrice del testo autobiografico *Racordai. Vengo da un'isola di Capoverde*¹⁸. Lo stesso Methnani in seguito prese spunto dalla vicenda di Masslo per il romanzo, trasformandola secondo le proprie esigenze narrative.

Di Jerry Masslo rimane anche un'importante testimonianza filmata, all'interno del programma dedicato ai problemi dell'immigrazione *Non solo nero*, prodotto e distribuito da Rai Tre. Il testo dell'intervista è stato pubblicato dal quotidiano «L'Unità» il giorno seguente al funerale del giovane, il 29 agosto 1989¹⁹.

Il problema del razzismo nei confronti dei nuovi immigrati emerge in Italia in un periodo storico particolarmente complesso: si è accennato al crollo dei partiti storici e alla ri-definizione dell'identità culturale e politica. Mentre i nuovi stranieri arrivano, gli ultimi emigrati italiani sono da poco partiti, ed è emblematica la descrizione di David Ward di una vignetta del disegnatore Vauro, apparsa sulla prima pagina del giornale satirico «Cuore» nell'ottobre del 1991, che rappresenta uno stupito italiano inseguito da un neonazista tedesco mentre insegue un immigrato africano²⁰. La vignetta si riferisce da una parte all'omicidio di Jerry Masslo e ad altri simili episodi di violenza, dall'altra ad

¹⁴ Moussa Ba, S., *La promessa di Hamadi*, a cura di A. Micheletti, Novara, De Agostini, 1991.

¹⁵ Methnani, S., *Immigrato*, cit.

¹⁶ *Id.*, «Una frase gonfiata», in *Caffè*, No. 4, ottobre 1995, p. 6-7.

¹⁷ Valentini, C., «Gli italiani e il razzismo: vedo nero», in *L'Espresso*, No. 40, ottobre 1990, p. 36-44.

¹⁸ De Jesus, M. L., *Racordai. Vengo da un'isola di Capoverde*, Roma, Sinnos, 1996.

¹⁹ *Intervista a Jerry Masslo da «Non solo nero»*, «L'Unità», 29 agosto 1989, p. 12.

²⁰ Ward, D., «Italy» in *Italy: Old Metaphors and New Racism in the 1990s*, in Aa. Vv., *Revisioning Italy: National Identity and Global Culture*, cit., p. 81-97.

aggressioni analoghe da parte di neonazisti tedeschi. Per due volte nel mese di ottobre, infatti, alcuni italiani, emigrati in Germania da molti anni, erano stati vittime di attacchi violenti da parte di gruppi di estrema destra in due diverse città tedesche²¹. La didascalia della vignetta commentava: «Non so più se sto rincorrendo il negro o scappando dal tedesco». Secondo Ward tali episodi vanno collegati ad un ripensamento dell'identità italiana, a partire dal concetto della sua non totale bianchezza (caratteristica che ha accompagnato parte dell'emigrazione italiana, spesso messa in relazione con gli schiavi neri e vittima di razzismo, in special modo negli Stati Uniti e in Brasile), fino alla presa di coscienza storica dei problemi di separazione, differenza e marginalità intrinseci nell'alterità.

L'episodio di cronaca nera di Jerry Masslo esasperò una situazione già da tempo esplosiva. Chiaramente non si può far risalire ad un mero fatto di cronaca la nascita di un fenomeno letterario (e ciò appare ancor più ovvio oggi, quando nuovi autori migranti, di prima o seconda generazione, trovano la propria ispirazione in ben altre fonti); è però vero che i primi testi di tale *corpus* letterario, opere di testimonianza e di denuncia sociale piuttosto che di finzione letteraria, sono fortemente imparentati con la realtà italiana del tempo. L'omicidio di Jerry Masslo, che di fatto ha sancito l'inizio del dibattito sul tema, non può non aver in qualche modo colpito i nuovi autori, così come ha sensibilizzato la parte dell'opinione pubblica dalla quale sono emersi i primi lettori.

II. Dalla storia di vita alla testimonianza: l'esperienza di Pap Khouma

La migrazione ha costituito per gli autori italofoeni una cesura fondamentale, la chiusura di una vecchia vita e l'inizio di una nuova. Nei loro primi testi emergono le difficoltà nel mantenere usi e costumi della propria cultura mentre si affronta la vita in Italia, le problematiche legate ad una nuova identità che non ha ancora punti di riferimento precisi: non è più l'identità basata sulla cultura d'origine, ma è lontana da quella proposta dal paese di accoglienza.

I primi scritti di immigrati rappresentano un genere ibrido fra l'autobiografia e la finzione, nel quale l'esperienza personale e la narrazione di fantasia si mescolano senza soluzioni di continuità. Il ricorso all'autobiografia è un elemento costante anche nella letteratura di migrazione di altri paesi, basti pensare alla letteratura italo-canadese e

²¹ Cfr. Vannuccini, V., *Italiani sotto tiro. Terrore in Germania*, «La Repubblica», 8 ottobre 1991, p. 18; Modolo, G., «All'attacco, sono italiani». *Le 'teste rasate' assaltano due emigranti fra l'indifferenza dei cittadini tedeschi*, «La Repubblica», 16 ottobre 1991, p. 21.

al romanzo che ne segna, a detta di molti critici, l'inizio: *Città senza donne* di Mario Duiliani²² è la rivisitazione della terribile esperienza dei campi di prigionia canadesi per italiani dopo l'inizio della Seconda Guerra mondiale, in cui venivano rinchiusi solamente gli uomini. Le stesse antologie curate dal Mac, il Movimento Arte e Cultura nato a Liegi che proponeva un concorso letterario dedicato agli italiani o ai figli d'italiani residenti nel Benelux, propongono nella maggior parte dei casi testi autobiografici, oppure ispirati a storie vissute. Soprattutto la prima edizione risulta quasi interamente composta da scritti che spaziano dalle memorie in miniera alle difficoltà di adattamento²³.

Gli scrittori stranieri, con le proprie opere, hanno voluto partecipare al dibattito nascente sull'immigrazione in Italia e nelle loro intenzioni la letteratura doveva avere una funzione prettamente civile. Dopo aver criticato il modo in cui i mezzi di informazione si erano occupati della questione, tali autori decisero di rendere pubblico il loro sguardo «interno», utilizzando la scrittura per far sentire la propria voce.

In realtà anche la televisione e il cinema si sono occupati del tema, ma la prima, con il programma *Non solo nero* in onda su Rai Tre dal 1988 al 1991, non ha avuto il tempo necessario per approfondire l'argomento; per quanto riguarda il cinema, invece, è interessante l'iniziativa del 1997 della Rai di commissionare a Pier Giorgio e Marco Bellocchio la realizzazione di quattro film per una serie intitolata *Un altro paese ai miei occhi*. Dei quattro film, soltanto uno, *L'albero dei destini sospesi*, è affidato ad un regista straniero, il marocchino Rachid Benhadj²⁴, mentre gli altri tre (*L'appartamento*, *I ragazzi di Torino* e *Da un cielo all'altro*) sono realizzati rispettivamente da Francesca Pirani, Marco e Antonio Manetti e Roberto Giannarelli. Sette anni prima era uscito nelle sale il film *Pummarò* di Michele Placido, che racconta la storia di un dottore ghanese, Kwaku, giunto in Italia per ritrovare il fratello, impiegato nella raccolta di pomodori. L'opera è un impietoso atto d'accusa contro lo sfruttamento degli stranieri e lo scenario è lo stesso in cui è stato ucciso Masslo. Saidou Moussa Ba, l'autore senegalese del romanzo *La promessa di Hamadi*, è stato infine il coautore insieme al regista

²² Duiliani, M., *Ville sans femme*, Montréal, Pascal, 1945; trad. it. *Città senza donne*, Montreale (sic), D'Errico, 1946.

²³ Aa. Vv., *Racconti e novelle di scrittori italiani nel Benelux. Prima raccolta*, Veroli – S. Angelo in Villa, Centro Sociale Italiano – Mac, 1971.

²⁴ Rachid Benhadj, regista marocchino, ha realizzato diversi film sul tema della migrazione, fra i quali *Numero 49* (1980), presentato al Festival di Berlino; *Louss* (1989), vincitore del festival di Damasco; *Touchia* (1993), vincitore del Festival africano di Milano e *L'albero dei destini sospesi* (1997), presentato alla Mostra del Cinema di Venezia.

algerino emigrato in Svizzera Mohammed Soudani²⁵, del film *Waalò Fendo*, che parla di immigrazione nel contesto italiano. Il film è stato trasmesso (a tarda notte) dalle televisioni svizzera e francese, ma non ancora in Italia.

Più del cinema, però, la letteratura diventa il mezzo privilegiato grazie al quale gli immigrati hanno la possibilità di parlare in prima persona, sia pure, per quanto riguarda la prima fase, con l'aiuto di un giornalista o scrittore italiano.

La vicenda di Pap Khouma, in tal senso, appare paradigmatica: portavoce della comunità senegalese di Milano, è inoltre il protagonista del documentario *Stranieri tra noi*, utilizzato come strumento didattico nelle scuole per sensibilizzare i ragazzi sul tema del razzismo e dei diritti umani. L'autore senegalese è nel documentario-intervista sempre in campo, mentre l'intervistatore gioca il ruolo di ascoltatore discreto e defilato. Il momento in cui il documentario venne distribuito nelle scuole era molto importante perché il dibattito legislativo si trovava ad un punto cruciale a causa delle imminenti leggi sull'immigrazione (era l'epoca della legge Martelli). L'intervistato passa in rassegna i momenti topici della sua vita recente: l'abbandono del Senegal e il viaggio verso l'Italia, l'arrivo come immigrato clandestino e la lotta per sopravvivere, il proprio ruolo nella comunità senegalese e il lavoro di venditore ambulante. Proveniente da una cultura prevalentemente orale, Pap Khouma sembra a suo agio nel raccontarsi, nell'impiegare la voce come strumento della propria narrazione. Lo schema dell'intervista è stato riproposto a grandi linee nel romanzo autobiografico *Io, venditore di elefanti* del 1990. Anche per la stesura del libro l'autore è voluto partire dal contesto della letteratura orale, sicuramente a lui più congeniale: ha inciso diverse cassette audio in cui raccontava la propria storia e le ha poi recapitate ad Oreste Pivetta, il suo collaboratore. Quest'ultimo ha trascritto i nastri registrati e li ha riconsegnati a Pap Khouma che ha rivisto, tagliato, aggiunto, «censurato» la versione iniziale. Risulta evidente come un metodo del genere di collaborazione sia difficilmente riproponibile e non è un caso, infatti, che, a parte alcuni racconti sparsi, per la seconda opera di Pap Khouma, scritta direttamente in italiano senza l'aiuto di un madrelingua, sia stato necessario attendere quindici anni²⁶.

²⁵ Mohammed Soudani, di nazionalità svizzera e algerina, ha studiato in Francia e negli Stati Uniti. Ha realizzato più di venti documentari e con *Guerre sans images – Algérie je sais que tu sais* è giunto al suo terzo lungometraggio dopo *Waalò Fendo – Là où la terre gèle* (1997) e *Les diseurs d'histoires* (1998).

²⁶ Cfr. Khouma, P., *Nonno Dio e gli spiriti danzanti*, Milano, Baldini&Castoldi, 2005.

Il modello da cui Pap Khouma si è ispirato chiarisce alcuni aspetti del suo primo libro: negli anni Ottanta un giornalista tedesco, fingendosi turco, aveva vissuto per diversi mesi nella comunità turco-curda del quartiere di Kreuzberg a Berlino, per analizzare dall'interno la vita degli immigrati nella nuova capitale della Germania. Dopo l'esperienza aveva pubblicato il volume *Faccia da Turco: un «infiltrato speciale» nell'inferno degli immigrati*²⁷, che ha influenzato Khouma. Il modello letterario non è quindi un testo di pura finzione, bensì un'inchiesta sociologica realizzata a partire da una conoscenza diretta, una vera e propria testimonianza su un nuovo fenomeno sociale.

Il testo letterario *Io, venditore di elefanti* nasce in un contesto ben preciso, con l'intento di rendere i ragazzi sensibili ai problemi del razzismo contro i nuovi immigrati; l'esigenza narrativa giunge solo in un secondo momento. Importante è piuttosto partecipare al dibattito culturale sull'immigrazione, fondamentale è farlo attraverso la voce stessa degli stranieri. Per partecipare alla discussione nascente, è necessario utilizzare la lingua italiana. Gli autori stranieri non esitano a farsi aiutare da curatori (in alcuni casi veri e propri coautori), ben sapendo che, anche se la loro libertà creativa viene in un certo modo limitata, l'impiego di una lingua corretta e comprensibile è condizione essenziale per avere dei lettori.

Come è stato più volte ripetuto, parte del successo di pubblico delle opere appartenenti alla prima fase della letteratura italiana della migrazione risiede proprio nella capacità dei testi di affrontare argomenti di attualità. La relazione fra autore e lettore è interessante: le opere autobiografiche, spesso a sfondo socio-antropologico, rispondono perfettamente all'esigenza di un certo pubblico italiano dell'epoca, desideroso non tanto di apprezzare a livello letterario scrittori provenienti da tradizioni culturali diverse, quanto piuttosto di sedare la propria sete di informazioni in materia di immigrazione. La curiosità dei lettori viene soddisfatta da opere ibride, dove all'intento romanzesco dello scrittore straniero, farà spesso da contraltare una tensione verso il reportage e l'inchiesta da parte del coautore italiano.

Fra pubblico autoctono e autore migrante vi è una relazione intricata perché vengono poste diverse questioni sul rapporto identità/alterità: leggere un autore straniero come appartenente alla propria letteratura significa anche comprendere come un paese sia cambiato a livello sociale e antropologico. Pap Khouma durante la stesura di *Io, venditore di elefanti* pensava ad un proprio percorso nella scrittura, oppure

²⁷ Wallraff, G., *Ganz Unten*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1985; trad. it. *Faccia da turco: un «infiltrato speciale» nell'inferno degli immigrati*, Napoli, Pironti, 1986.

riteneva semplicemente necessario raccontare una storia di cui il pubblico italiano sapeva poco o nulla?

Egli in realtà è cosciente, dopo la stesura del primo libro, di voler intraprendere un percorso letterario, ma si rende conto che le conoscenze linguistiche imperfette non gli permetterebbero di affrontare nel modo voluto tutti i temi e costituirebbero un limite ben più imponente del sussidio del coautore. Attende così quindici anni per il secondo romanzo, che oltre a distaccarsi dai temi della migrazione, rappresenta un notevole mutamento linguistico e di stile, grazie all'impiego dei dialoghi e di una struttura narrativa che si avvicinano all'oralità dell'Africa subsahariana. Il nodo linguistico è stato quindi fondamentale per la sua scelta, così come lo è stato, in un tragitto del tutto opposto, per i primi scrittori arabi di lingua francese. Diversi studi²⁸ hanno notato come il pubblico francese fosse rimasto disorientato dalle prime produzioni letterarie di autori arabi: esattamente come nel caso italiano, l'interesse era soprattutto socio-antropologico, i lettori volevano sapere dai nuovi immigrati in che modo stesse cambiando la Francia. Nei primi scrittori però non vi è per nulla un'ottica sociologica, perché le vicende descritte nei romanzi di Tahar Ben Jelloun, Rachid Boudjedra, Driss Chraïbi e Mohammed Dib²⁹ rappresentano dei casilimite di immigrato, figure della fantasia talvolta tendenti al grottesco. Se nel romanzo del marocchino Tahar Ben Jelloun, il protagonista è un giovane immigrato che soffre di solitudine e si innamora di una fotografia, Mohammed Dib descrive uno straniero ricco e integrato, personaggio di certo poco indicato per un resoconto sociologico. Il caso di Boudjedra è ancora più innovativo: l'autore nel suo romanzo mostra l'assurdità di parlare di migrazione. La loro sperimentazione è giustificata dal contesto linguistico: gli scrittori citati conoscevano il francese come lingua madre «altra», poiché provenivano dalle colonie mediterranee e avevano compiuto i propri studi in tale lingua. Potevano così permettersi di superare il *cliché* imposto dalle esigenze del pubblico, per proporsi come autori individuali, riconducibili solo parzialmente alla propria esperienza migratoria. Per Pap Khouma, e in generale per gli scrittori migranti italofoeni, il percorso è ben più lungo: privi in principio della necessaria padronanza linguistica, sono stati obbligati a passare

²⁸ Cfr. in particolare Bonn, C., *Bibliographie de la critique sur les littératures maghrébines*, Paris, L'Harmattan, 1996; Moura, J. M., *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Québec, PUF, 1999.

²⁹ Cfr. Jelloun, T. B., *La réclusion solitaire*, Paris, Seuil, 1976; trad. it. *L'estrema solitudine*, Torino, Milvia, 1988; Boudjedra, R., *La répudiation*, Paris, Denoël, 1969; trad. it. *Il ripudio*, Roma, Edizioni Lavoro, 1993; Chraïbi, D., *Le passé simple*, Paris, Denoël, 1954; Dib, M., *La grande Maison*, Paris, Seuil, 1952.

attraverso un lungo periodo di apprendistato, del quale il libro d'esordio è solo il primo visibile segno letterario.

III. «Marocchino», «Vu cumprà», «Immigrato»: la percezione italiana della diversità

Gli stereotipi sull'Italia che anche l'emigrazione aveva contribuito a rafforzare, vengono ribaltati nelle opere degli scrittori migranti. Da terra ridente, solare, nota per il calore dei propri abitanti, l'Italia si trasforma nei loro romanzi in un paese freddo e inospitale.

In un mondo tendente alla globalizzazione in cui diversi scrittori si rifanno al concetto di «creolizzazione», intesa come contatto simultaneo e cosciente fra le culture del mondo³⁰, la situazione italiana appare ancora impreparata al sincretismo culturale. Il concetto di *créolité* è apparso per la prima volta nel saggio degli intellettuali delle Antille Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau e Raphaël Confiant, intitolato appunto *Eloge de la créolité*³¹. Chiaramente l'idea iniziale nasce dalla situazione specifica delle Antille³², isole che hanno in sé la cultura africana (per i discendenti degli schiavi che ora vi vivono), europea (a causa della colonizzazione francese, inglese, spagnola ed olandese) ed orientale (per l'immigrazione dal continente asiatico voluta soprattutto dagli inglesi nell'intento di creare una classe media che non fosse composta da indigeni). La creolizzazione propone un superamento dell'idea di letteratura nazionale intesa come schema fisso e immutabile e dovrebbe portare ad una sintesi continua di culture diverse, proprio come è accaduto nella storia letteraria delle Antille. Il concetto di creolizzazione è ben presto stato utilizzato anche al di fuori dello specifico contesto in cui è nato, fino a diventare, talvolta in maniera non del tutto esatta, un modo per indicare la contaminazione fra espressioni letterarie diverse³³, tralasciando forse un aspetto fondamentale per gli studiosi antillani, ovvero la necessità che la contaminazione fra culture avvenga in modo consapevole ed egualitario.

In realtà lo stesso Glissant aggiunge nel testo che la creolizzazione «presuppone che gli elementi culturali messi a confronto devono

³⁰ Cfr. Glissant, E., *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1991; trad. it. *La poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1997.

³¹ Aa. Vv., *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

³² Cfr. inoltre Aa. Vv., *Écrire la «parole de nuit»*. *La nouvelle littérature antillaise*, nouvelles, poèmes et réflexions poétiques inédits de P. Chamoiseau, R. Confiant, R. Depestre, E. Glissant, B. Juminer, E. Pépin, G. Pineau, H. Pouillet et S. Telchild rassemblés et introduits par R. Ludwig, Paris, Gallimard, 1994.

³³ Cfr. Gnisci, A., *Creolizzare l'Europa*, Roma, Meltemi, 2003.

necessariamente essere di valore equivalente³⁴», condizione assolutamente impensabile in Italia, dove il confronto con la diversità apportata dallo straniero è appena iniziato.

La situazione italiana è ben riassunta in un saggio scritto in italiano da Vanessa Maher e uscito nel 1996 per i tipi della Oxford University Press:

Il numero complessivo degli immigrati recenti ammonta a non più dell'1,8% della popolazione italiana, una percentuale molto inferiore a quelle che si hanno in Germania, Francia o Gran Bretagna, ma la loro presenza ha causato un grado di allarme sociale che può essere spiegato solo prendendo in considerazione il contesto storico in cui l'immigrazione ha avuto luogo.

[...] L'immaginario evocato dalla nuova immigrazione non ha referenti empirici. Esso è dissociato dal contesto storico. Una sorta di amnesia collettiva ha cancellato il ricordo dell'emigrazione dall'Italia, del colonialismo italiano, del fascismo e la capacità di fare un'analisi della stessa società italiana e della sua complessità³⁵.

Attualmente il numero degli immigrati in Italia è aumentato, tanto da raggiungere il 4,7% della popolazione totale, per una cifra che si aggira intorno ai tre milioni abbondanti³⁶ collocando l'Italia al terzo posto in Europa per numero complessivo di stranieri dopo la Germania (7,3 milioni) e la Francia (3,5 milioni), ma con i ritmi di aumento più alti insieme alla Spagna. Le statistiche riguardano ovviamente solo gli immigrati regolari, ma si calcola che con gli irregolari la cifra totale aumenti di circa un terzo.

In un quadro così complesso, gli scrittori immigrati hanno cercato di scalfire la (presunta) visione di un'Italia monoculturale. Il primo tentativo di analizzare come si viene percepiti in un paese straniero parte dallo studio critico delle denominazioni con cui si viene appellati. Il nome storpiato, l'epiteto affettuoso o offensivo, il tono neutro o razzista con cui si viene chiamati contribuiscono a formare, nei primi tempi, l'identità dello straniero.

Ad una prima analisi dei titoli dei testi editi fra il 1990 e il 1993 da autori stranieri italofofoni, si può notare come molti già contengano gli appellativi con i quali vengono chiamati gli immigrati dagli italiani. I già citati *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma e *Immigrato* di Salah Methnani utilizzano rispettivamente come riconoscimento il mestiere

³⁴ Glissant, E., *La poetica del diverso*, cit., p. 38.

³⁵ Maher, V., «Immigration and Social Identities» in Aa. Vv., *Italian Cultural Studies: An Introduction*, a cura di D. Forgacs e R. Lumley, Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 160, 168.

³⁶ Aa. Vv., *Immigrazione è globalizzazione. Dossier Statistico 2009*, Roma, Caritas/Migrantes, 2009.

più comune dei primi immigrati senegalesi in Italia e l'appellativo semplice, *im-migrato*, con il quale viene chiarito il senso del percorso migratorio.

Si possono menzionare inoltre le opere *Chiamatemi Alì* dello scrittore marocchino Bouchane³⁷ che fa ricorso al nome più comune con il quale si è soliti identificare gli stranieri di origine araba, e il volume realizzato dalla brasiliana Fernanda Farias de Albuquerque e da Maurizio Jannelli, *Princesa*, dove la diversità viene espressa dall'impiego della lingua straniera, nel caso specifico portoghese³⁸.

Nella prima fase dell'immigrazione era semplice per gli italiani l'equazione immigrati/commercianti, poiché molti di loro erano effettivamente venditori ambulanti e attraversavano le spiagge durante l'estate per vendere le proprie mercanzie. La lingua italiana, chiamata a trasformarsi e a cercare un rinnovamento di timbri e canoni a contatto con altre culture, ampliando forme e contenuti, inaugura il cosiddetto «lessico migratorio» con l'identificazione del diverso. Una delle prime locuzioni di tale rinnovamento è proprio l'espressione *vu cumprà*, ben presto diventata fortemente denigratoria. È possibile ritrovarla in numerosi passaggi di *Io, venditore di elefanti* e di *Immigrato*. Alla fine del testo *La promessa di Hamadi* del senegalese Saidou Moussa Ba, in un gioco di rovesciamenti fra autoctono e straniero, sono analizzati gli epiteti dispregiativi più comuni e viene menzionata la prima volta in cui compare tale espressione³⁹. Sorprendentemente l'appellazione si trova in una poesia composta nel 1925 da Raffaele Viviani, *'O tripulino*, riferita ad un napoletano trasferitosi in Libia come venditore ambulante («Na parola contro a nnuie: / puh, nu schiaffo, t' 'o sturdisco. / Chillo guarda, io nun capisco, / e lle dico: Vuo' cumprà?»)⁴⁰.

L'origine della locuzione, secondo gli autori, è vaga: si potrebbe interpretare quel *vu* iniziale come una contrazione del francese *vous* (tutti gli immigrati senegalesi parlano il francese, lingua coloniale, e a volte lo utilizzano, «italianizzandolo», per comunicare con i potenziali compratori) oppure come una forma difettiva del *vuoi* italiano, riferito ovviamente al cliente. Dal verbo italiano *comperare* deriva invece il secondo termine della locuzione, *cumprà*, il cui accento finale può far pensare ad un'altra contrazione scaturita dal francese, oppure ad una semplice forma gergale, originaria forse del centro Italia, ma ora in uso

³⁷ Bouchane, M., *Chiamatemi Alì*, a cura di D. Miccione e C. De Girolamo, Milano, Leonardo, 1991.

³⁸ Farias De Albuquerque, F., Jannelli, M., *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994; poi Milano, Tropea, 1997.

³⁹ Moussa Ba, S., *La promessa di Hamadi*, cit., p. 157.

⁴⁰ Viviani, R., *Voci e canti*, Napoli, Guida, 1972.

in quasi tutte le aree metropolitane. In realtà appare molto più probabile che i termini siano semplicemente il frutto dell'errata pronuncia dell'interrogativa italiana «Vuoi comprare?». Il senso dispregiativo si rivela nell'utilizzare in chiave sprezzante le difficoltà linguistiche dello straniero, addirittura trasformandole nel suo appellativo.

Un altro epiteto insultante è il termine *marocchino*. In tal caso l'indeterminatezza lessicale provocata dall'ignoranza tende ad aumentare la distanza con l'altro poiché evita volutamente di analizzarne le sfumature. Palestinesi, iracheni, curdi, tunisini, a volte persino albanesi, vengono genericamente chiamati *marocchini* e il termine assume in breve tempo una valenza negativa. Lo scrittore siriano Yousef Wakkas prova a giocare con l'appellazione e nel racconto provocatorio *Io marocchino con due kappa*⁴¹ sceglie di prendere la nazionalità con la quale viene più facilmente identificato, rinunciando di fatto alla sua vera identità. Anche dai titoli dei testi degli scrittori italiani citati in precedenza, si nota come il modo più semplice per definire lo straniero sia nominarlo attraverso il suo mestiere (*Polacco lavatore di vetri* di Albinati), metterne in evidenza la marginalità (*Gli sfiorati* di Sandro Veronesi), oppure enfatizzarne la diversità (*Una ignota compagnia* di Giulio Angioni).

Nei primi testi della letteratura italiana della migrazione tali appellativi ricorrono continuamente; se ne cercano le motivazioni e la cause linguistiche, sociali e psicologiche. I lettori italiani, ideali destinatari delle opere, sono portati a riflettere su una pagina forse dolorosa e certamente nascosta della loro storia recente e meno recente: i problemi dell'emigrazione, quando loro stessi erano oggetto di epiteti non certo lusinghieri e la relazione fra cultura dominante e cultura marginale era completamente rovesciata.

IV. «Cincali», «Dago», «Wop»: la percezione dell'emigrazione italiana

Analizzando le lettere degli emigranti, appare chiaro che, soprattutto per quanto riguarda la fase «storica» dell'emigrazione, la partenza per un paese lontano fosse considerata, a livello intimo, l'equivalente della morte, come già aveva notato l'etnologo Ernesto De Martino nel suo studio sulle tradizioni del meridione italiano⁴². Nelle opere di scrittori

⁴¹ Wakkas, Y., «Io marocchino con due kappa» in Aa. Vv., *Le voci dell'arcobaleno*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 1995, p. 105-142.

⁴² De Martino, E., *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975, p. 78.

italiani di fine Ottocento come Edmondo De Amicis o Luigi Capuana⁴³, si comprende chiaramente come il viaggio verso l'America sia considerato una vera e propria «piccola morte» e come abbia per conseguenza un distacco netto dal passato e dal luogo di provenienza. È sicuramente uno dei motivi che spiega il forte radicamento, nelle comunità italiane all'estero, di tradizioni e strutture sociali originarie.

Le opere dello storico italiano Emilio Franzina⁴⁴ hanno il merito di fare luce su vicende troppo spesso celate e di utilizzare come fonte storica le missive degli emigranti. Nel servirsi della materia epistolare, vanno presi in considerazione diversi fattori: innanzitutto il grado di desuetudine alla scrittura che rende difficile la stesura e comporta per lo storico interpretazioni talvolta molto ardue, in seguito il contesto in cui tali lettere sono nate. Non sono pochi i casi in cui le stesse imprese dove lavoravano gli emigrati, con la promessa di un aumento, li spingevano a scrivere epistole nelle quali venivano enfatizzate le condizioni favorevoli del lavoro. Fra le altre fonti storiche utilizzate, di notevole interesse si rivelano gli articoli di giornale, le vignette satiriche e gli atti processuali che mostrano come gli italiani, in larga parte, fossero considerati alla stregua degli immigrati attuali: pericolosi, sporchi, dalle famiglie numerose e dalla cucina troppo speziata. Si evince in maniera inequivocabile come ci sia sempre un rapporto molto stretto fra crisi economica (per esempio il crollo di Wall Street del 1929) e diffidenza verso lo straniero, che viene visto come ulteriore elemento destabilizzante in un contesto già di per sé difficile.

È inoltre rilevante notare come, soprattutto nel sud degli Stati Uniti, gli italiani, insieme agli irlandesi, fossero considerati, per tradizioni culturali e colore della pelle, più vicini ai neri africani che ai bianchi americani. Nella «linea del colore», quadro concettuale sulla diversità fra le razze presentato all'Esposizione Universale di Buffalo nel 1901, irlandesi e italiani occupano una posizione intermedia, nel percorso che, partendo dal giallo e dal nero, giunge alla purezza del bianco anglosassone. Nell'antologia *Are Italians White? How Race is Made in America*, ad esempio, Jennifer Guglielmo e Salvatore Salerno hanno raccolto saggi e testi sul modo in cui gli italo-americani erano e sono tuttora percepiti da un punto di vista razziale negli Stati Uniti⁴⁵.

⁴³ De Amicis, E., *Sull'Oceano*, Milano, Treves, 1889; Capuana, L., *Gli americani di Rabbato*, Milano, R. Sandron, 1912.

⁴⁴ Cfr. soprattutto Franzina, E., *L'immaginario degli emigranti*, Treviso, Pagys, 1992; Aa. Vv., *Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, Roma, Donzelli, 2001.

⁴⁵ Aa. Vv., *Are Italians White? How Race is Made in America*, a cura di J. Guglielmo e S. Salerno, London-New York, Routledge, 2003.

Per suddette ragioni troviamo locuzioni come *ghini ghini* o *black dago*, utilizzate soprattutto negli stati americani della Louisiana e dell'Alabama, dove era più radicato il pregiudizio sulla «negritudine» degli italiani. Il termine *ghini ghini* riprende la fonetica, storpiandone l'ortografia, dell'inglese americano *guinie*, ovvero *guinea*, epiteto razzista che, ai tempi della schiavitù, gli americani rivolgevano ai neri⁴⁶. Vi sono inoltre diversi fatti di cronaca che rendono ancora più evidente la particolare percezione degli italiani: un numero del «New York Times» del 1899, in un trafiletto senza firma, parla del linciaggio di tre immigrati italiani di origine siciliana, i fratelli Di Fatta, a Tallulah, un piccolo centro sul Mississippi vicino New Orleans, che sarebbe avvenuto a causa di una lite per il possesso di una capra. In realtà i tre fratelli erano stati uccisi perché solidali con i neri del luogo, insieme ai quali avevano lavorato nelle piantagioni di cotone. Sempre a New Orleans, otto anni prima, undici immigrati siciliani non erano stati risparmiati durante il massacro dei neri da parte di alcuni membri del Ku Klux Klan, perché sospettati di aver ucciso il capo della polizia. Inoltre nelle loro case erano state trovate effigi raffiguranti una Madonna nera e alcune statuette di San Calogero, protettore di Agrigento, l'unico patrono di una città italiana dalla pelle scura⁴⁷. Infine, dagli atti di un processo svoltosi in Alabama nel 1922 nei confronti dell'americano di colore Jim Robbins, accusato del reato di *miscegenation*, letteralmente mescolanza di razza, si scopre che l'uomo fu assolto perché la donna con la quale aveva fatto un figlio era italiana e dunque, secondo la «linea del colore», non totalmente bianca⁴⁸.

Si può così notare come le espressioni più comuni per appellare gli italiani riguardino l'imprecisione geografica, le difficoltà linguistiche, i nomi propri generici o il tipo di occupazione. Nel primo caso si registrano termini come *napolitano* o *papolitano*, utilizzati soprattutto in Argentina, e in Francia l'espressione *français de Coni*, letteralmente *francese di Cuneo*, riferiti ovviamente a tutti gli italiani; per quanto riguarda le storpiature nella lingua del paese di accoglienza, forse i due termini più celebri sono *cincoli*, in uso soprattutto in Svizzera e derivato probabilmente dal suono che faceva alle orecchie elvetiche il grido *cinq!* lanciato dagli italiani quando giocavano alla morra e *rital*, utilizzato per mostrare come l'immigrato italiano d'oltralpe, pur dopo diversi anni, non riuscisse ancora a pronunciare correttamente la «r» francese. *Dago*, uno dei nomignoli più diffusi nei paesi anglosassoni, deriva dal nome proprio Diego, e veniva impiegato per tutti gli emigranti provenienti da

⁴⁶ Fasce, F., «Gente di mezzo: gli italiani e gli altri» in Aa. Vv., *Storia dell'emigrazione italiana*, cit., p. 241.

⁴⁷ *Id.*, «Gente di mezzo: gli italiani e gli altri», cit., p. 243-245.

⁴⁸ *Id.*, «Gente di mezzo: gli italiani e gli altri», cit., p. 248.

paesi latini. Secondo Emilio Franzina e Gian Antonio Stella⁴⁹, però, il termine è il risultato della contrazione dell'espressione inglese *They go, Finalmente se ne vanno*, oppure di *Until the day goes, letteralmente Finché il giorno se ne va*, nel senso di lavoratore a giornata, o ancora, verosimilmente, di *dagger, accoltellatore*, in linea con lo stereotipo dell'italiano mafioso. Uno degli scrittori italo-americani più apprezzati, John Fante, inserisce il vocabolo nel titolo di una sua raccolta di racconti del 1940, *The Dago Red*, per marcare la diversità del protagonista⁵⁰.

Sul pensiero comune che identifica l'italiano con il malvivente è utile aprire una piccola parentesi, poiché il connubio è tuttora in voga, come dimostrano da una parte l'enorme successo negli Stati Uniti della serie televisiva *Sopranos*, dedicata ad una famiglia di mafiosi di origine italiana, intrisa di stereotipi e luoghi comuni, e dall'altra una recente indagine dell'Italic Studies Institute di New York, secondo il quale, nei film girati a Hollywood dal dopoguerra al 2000, nel 70% dei casi i personaggi italiani presenti erano negativi e nel 40% dei casi criminali⁵¹. Nel 1971, per la verità, l'opinione pubblica americana fu molto colpita dall'imponente manifestazione organizzata a New York dalla Lega Italo-americana, per protestare contro il razzismo, alla quale parteciparono centocinquantamila persone. Il «New York Times» spinse lo stato di New York a varare una legge che proibisse l'uso delle parole *mafia* e *Cosa nostra* nei rapporti ufficiali, nei film e nella televisione, contribuendo così all'inizio del cosiddetto *politically correct*, di cui in Italia si cominciò a discutere solo dopo l'omicidio di Jerry Masslo. Per la comunità italiana, però, la manifestazione si rivelò controproducente, poiché l'organizzatore dell'evento, nonché presidente della Lega Italo-americana di New York, tale Joe Colombo, fu ferito nel corso della dimostrazione e, dalle indagini in seguito all'aggressione, risultò essere a capo della famiglia Profaci, che controllava gran parte del traffico di droga di New York.

Per concludere con l'area anglofona non si può non menzionare il termine *wop* (without passport o without papers), che può chiaramente far pensare al francese *sans papiers* e agli italiani *clandestino* o *irregolare*. Il termine, inoltre, è spesso utilizzato in contrapposizione

⁴⁹ Franzina, E., Stella, G. A., «Brutta gente. Il razzismo anti-italiano» in Aa. Vv., *Storia dell'emigrazione italiana, cit.*, p. 295.

⁵⁰ Fante, J., *The Dago Red*, New York, The Viking Press, 1940; trad. it. *Dago Red*, Milano, Marco y Marcos, 1997.

⁵¹ Cfr. a tale proposito il volume Aa. Vv., *Screening Ethnicity. Cinematographic representations of Italian Americans in the United States*, a cura di A. Camaiti Hoster e A. J. Tamburri, Boca Raton, Bordighera, 2002; cfr. inoltre Bertellini, G., *Italy in Early American Cinema: Race, Landscapes, and the Picturesque*, Bloomington, Indiana University Press, 2009.

all'acronimo *wasp* (white anglo-saxon protestant) che designa il tipico americano bianco, proveniente dalla «prima» immigrazione.

Passando agli epiteti in uso nelle terre tedesche, il termine *katzelmacher*, in italiano *fabbrica-cucchiai*, si riferisce al tipico lavoro artigianale degli emigranti e con il tempo ha poi perso la funzione dispregiativa. Molte altre espressioni come *polentone* (dalla Baviera) o *spaghettifresser* (dal mondo tedesco in generale) hanno espliciti riferimenti alla cucina italiana. Curiose si rivelano le denominazioni di matrice letteraria *ithaker* (dal gioco di parole fra Italia e Itaca, per indicare che l'italiano è un giramondo senza patria) e soprattutto *Zydroone-schittler*, letteralmente *scrolla-limoni*, che rimanda alla celeberrima poesia di Goethe che ha stimolato la *Sensucht*, la nostalgia di tanti artisti tedeschi, e che si riferisce alla malinconia che possono avere gli emigranti italiani verso il proprio paese⁵².

Come i primi scrittori immigrati italo-foni hanno cercato fin dal titolo delle loro opere di mettere in evidenza gli appellativi non lusinghieri di cui erano oggetto, così fra i testi degli emigranti italiani troviamo continui riferimenti alle difficili esperienze di integrazione.

Il libro *I Germanesi*, a metà fra la testimonianza e l'inchiesta sociologica (affatto differente, quindi, dalle prime esperienze della letteratura italiana della migrazione), scritto a quattro mani da Carmine Abate e Meike Behrmann e pubblicato prima in tedesco e successivamente in italiano⁵³, riprende il termine con cui, in Italia, venivano chiamati gli emigrati in Germania che rientravano per le vacanze o per la pensione, e ha la stessa valenza dell'analogo *americano* o *mericano* utilizzato per i rientranti dagli Stati Uniti.

Il romanzo dell'emigrato in Svizzera Carlo Bernasconi, *Der Italiener*⁵⁴, utilizzando la lingua straniera fin dal titolo (come Fernanda Farias de Albuquerque con *Princesa*) provoca immediatamente una sensazione di estraneità e un ripensamento dell'identità iniziale. L'inserimento della lingua «altra», dell'elemento di alterità nell'apparato paratestuale era già stato utilizzato in *Arrivederci, Deutschland!*⁵⁵ di Gianni Bertagnoli, l'opera che apre le produzioni letterarie di lingua italiana in Germania. In tal caso però la simultaneità fra lingua di origine e di accoglienza crea un evidente contrasto che riproduce la formazione

⁵² Cfr. Stella, G. A., *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*, Milano, Rizzoli, 2002, p. 265-268.

⁵³ Abate, C., Behrmann, M., *I Germanesi. Storia e vita di una comunità calabrese e dei suoi emigrati*, Cosenza, Pellegrini, 1986.

⁵⁴ Bernasconi, C., *Der Italiener*, Basel, Naschtmachine, 1987.

⁵⁵ Bertagnoli, G., *Arrivederci, Deutschland!*, Stuttgart, Franck'sche Verlagshandlung, 1964.

dicotomica della personalità del protagonista. La stessa frizione linguistica è rintracciabile nella raccolta di racconti *Cocktails d’Australia* di Gino Nibbi⁵⁶, in cui un elemento tipico della cultura enogastronomica anglosassone viene associato alla lingua italiana.

Il lavoro di François Cavanna, *Les Ritals*⁵⁷, riproduce alcune storie dell’emigrazione italiana in Francia prendendo per titolo proprio il termine dispregiativo con cui venivano chiamati gli emigranti. Nel romanzo dello scrittore italiano emigrato in Canada Marco Micone, *Addolorata*⁵⁸, è il nome italiano che costituisce il legame forte con la terra d’origine; nel testo di Giampiero Montana, invece, il nomignolo sprezzante che indica le difficoltà d’integrazione è esplicitato in *Io sono un «cinq»*. *Un emigrante italiano in Svizzera*⁵⁹.

D’altronde il fatto di enfatizzare la percezione di alterità è un elemento comune anche in autori migranti di altre aree linguistiche. Lo scrittore anglo-pakistano Hanif Kureishi intitola il suo romanzo più noto *Il Budda delle periferie*⁶⁰: l’inserimento del nome *Budda* nel titolo indica da una parte un preciso elemento della narrazione, dall’altra riporta ad un contesto generico di alterità (nel caso specifico di alterità orientale, ma non propriamente pakistana) che può essere inteso come chiave parodistica per criticare una certa superficialità nell’approccio inglese alla cultura delle ex colonie dell’estremo oriente. Anche il romanzo di formazione *Salam Berlino* della scrittrice e giornalista turca residente in Germania Yadé Kara⁶¹, mette in evidenza il rapporto fra la lingua turca (rappresentata dalla tipica espressione di accoglienza *Salam*) e la città di Berlino, nota per la cospicua immigrazione turco-curda; un altro testo ambientato nella capitale tedesca, la serie di piccoli racconti *Russendisko* del russo Wladimir Kaminer⁶², se indica certamente la provenienza dell’autore, d’altra parte introduce un elemento culturale tipico berlinese, la *Russendisko*, ovvero la musica di gruppi provenienti dall’area delle vecchie repubbliche socialiste sovietiche, attualmente molto in voga.

⁵⁶ Nibbi, G., *Cocktails d’Australia*, Milano, Martello, 1965.

⁵⁷ Cavanna, F., *Les Ritals*, Paris, Belfond, 1978.

⁵⁸ Micone, M., *Addolorata*, Montréal, Guernica, 1982.

⁵⁹ Montana, G., *Io sono un «cinq»*. *Un emigrante italiano in Svizzera*, Firenze-Empoli, Poligrafico toscano, 1963.

⁶⁰ Kureishi, H., *The Buddha of Suburbia*, London, Faber and Faber Limited, 1990; trad. it. *Il Budda delle periferie*, Milano, Mondadori, 1990.

⁶¹ Kara, Y., *Salam Berlin*, Zürich, Diogenes Verlag, 2003; trad. it. *Salam Berlin* Roma, Edizioni e/o, 2005.

⁶² Kaminer, W., *Russendisko*, München, Wilhelm Goldmann Verlag, 2000; trad. it. *Russendisko*, Parma, Guanda, 2004.

In conclusione si può affermare che, soprattutto per quanto riguarda le prime opere, la sensazione di alterità per gli autori migranti sia talmente intensa da dover essere introdotta fin dal titolo. Se è lecito pensare in tali casi anche ad un'attenta politica editoriale e commerciale, è però necessario prendere in considerazione il forte impatto emotivo della migrazione. La percezione, attraverso lo sguardo dell'altro, della propria diversità, in molti casi è infatti la motivazione principale che porta alla scrittura.

V. Al principio della dinamica centro/periferia

La testimonianza è un elemento fondamentale nella prima fase della letteratura italiana della migrazione e si è visto in quale preciso contesto essa si collochi e il particolare valore che assume nel dibattito sulle nuove ondate migratorie. Vi è però un'ultima questione importante: la testimonianza e l'impronta sociologica rientrano anche nella particolare dinamica centro/periferia, o, più semplicemente, «cultura dominante / cultura subalterna». Già Deleuze e Guattari avevano intuito la potenziale carica eversiva delle cosiddette culture minori⁶³, ponendo l'accento soprattutto sul movimento carsico che esse producono all'interno del sistema dominante. Le caratteristiche con cui i due studiosi descrivono una letteratura minore non possono non far pensare al *corpus* di opere prese qui in esame: una letteratura minore non è infatti una letteratura scritta in una lingua minore, ma è la produzione letteraria di una minoranza in una lingua maggiore; in tale letteratura non vi è nessun maestro, il canone viene re-inventato ed immediatamente rimesso in discussione, infine l'enunciazione personale e il ruolo del singolo scrittore appaiono in secondo piano rispetto alla produzione collettiva e agli interessi della comunità. Nella prima fase della letteratura italiana della migrazione ci si trova di fronte al ruolo predominante di una neonata comunità, le cui esigenze e aspettative sono messe in evidenza dagli intenti didascalici e di denuncia. In sintesi si può asserire che diventa più importante, in un primo momento, affermare l'esistenza di una minoranza recente, piuttosto che far emergere il talento individuale. La letteratura migrante rappresenta chiaramente un contesto culturale marginale che deve riuscire ad emergere e a rapportarsi con la cultura istituzionale, in modalità che possono variare dall'antitesi alla collaborazione.

Il rapporto fra centro e periferia, in ultima analisi, è essenzialmente un rapporto di potere. Già Pasolini si era reso conto della vitalità dei contesti marginali nei confronti del centro egemone. I suoi «ragazzi di

⁶³ Cfr. Deleuze, G., Guattari, F., *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975; trad. it. *Kafka: per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975.

vita» che negli anni Cinquanta abitavano nelle periferie romane, erano i portatori dei contro-valori della resistenza e della ribellione, in maniera inconsapevole ma proprio per questo più pura. Anche dal punto di vista linguistico, con l'uso del friulano prima, e in seguito di una lingua italiana «immersa» nel lessico romanesco⁶⁴, Pasolini teorizza un dialetto che funga da alternativa alla forza centripeta della lingua italiana, inadatta secondo lui ad esprimere il pensiero delle classi popolari, perennemente al di fuori della storia e della politica, quindi impossibilitate ad usare un idioma che da sempre era servito a governarle. La successiva polemica contro la televisione⁶⁵ e contro il linguaggio medio e stereotipato che essa produceva, contribuendo all'oblio del dialetto, è da intendersi proprio in tal senso: anche se utile per far comprendere la lingua italiana ai molti che ancora non la conoscevano, la televisione diventa per Pasolini l'arma finale con cui la lingua istituzionale riesce a sconfiggere l'idioma dialettale, fornendo ai ceti più poveri l'illusione di padroneggiare un linguaggio che in realtà hanno appreso passivamente e che sarà ancora una volta il mezzo della loro oppressione.

Le periferie e i quartieri popolari inoltre entrano direttamente nei testi della letteratura italiana della migrazione, poiché spesso rappresentano l'ambiente in cui agiscono i personaggi: i protagonisti dei romanzi di Salah Methnani e Saidou Moussa Ba attraversano le vie vuote delle grandi città italiane, mentre *Pantanella. Canto lungo la strada* di Mohsen Melliti⁶⁶ è ambientato in un antico pastificio di Roma abbandonato e occupato da immigrati, esempio di una nuova marginalità e di nuove realtà abitative che interessano molti stranieri giunti negli ultimi anni⁶⁷. Anche *Princesa*, la protagonista dell'omonimo romanzo della Albuquerque, si prostituisce nei viali abbandonati delle periferie urbane; sono proprio tali scenari, insieme ai quartieri multietnici generalmente vicini alle stazioni ferroviarie o ai grandi capannoni industriali in disuso diventati nel frattempo alloggi di fortuna, le ambientazioni delle prime opere letterarie degli scrittori italofoeni. Le città italiane sono cambiate negli anni Novanta: gli immigrati, al grado più basso della nuova scala sociale, riempiono le periferie e le case popolari, gli edifici abbandonati e quelli diroccati. La geografia urbana delle metropoli, prima al nord e poi nel centro-sud, conosce mutamenti

⁶⁴ Per le liriche in dialetto cfr. Pasolini, P. P., *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria Mario Landi, 1942; *Dov'è la mia patria*, Casarsa, Edizioni dell'Accademietta, 1949. Per i romanzi «romani» cfr. *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1955; *Una vita violenta*, ivi, 1959.

⁶⁵ Cfr. *Id.*, *Scritti corsari*, ivi, 1975.

⁶⁶ Melliti, M., *Pantanella. Canto lungo la strada*, Roma, Edizioni Lavoro, 1992.

⁶⁷ Per quanto riguarda la storia dell'occupazione e la composizione etnica della Pantanella, cfr. Curcio, R., *Shiv Mahal*, Roma, Sensibili alle foglie, 1991.

repentini e consistenti. Sorgono centri telefonici, ristoranti etnici, negozi di importazione ed esportazione: alcuni quartieri diventano in breve tempo irriconoscibili, altri mostrano una nuova ed inaspettata vitalità, altri ancora mutano radicalmente tessuto sociale; gli autoctoni spesso si trasferiscono in edifici più recenti o più centrali, lasciando spazio alle nuove comunità etniche che si spostano in massa e creano delle nicchie di mercato per sopravvivere economicamente riproducendo i modi e i costumi dei paesi di origine, alla stregua delle *Little Italy* e delle *Chinatown* di tutto il mondo.

La periferia diventa, dal punto di vista urbanistico, un luogo caratterizzato quasi esclusivamente al negativo da assenze e mancanze⁶⁸: i contesti suburbani sono spesso luoghi senza storia, costruiti ovunque negli ultimi cento anni, ma la cui natura non dà quasi mai l'idea di un processo cronologico di miglioramento; senza autori, poiché nella ripetitività degli edifici diventa quasi impossibile scoprire chi li ha costruiti; senza regole, poiché l'unico criterio di costruzione è stato il sempre maggiore flusso di persone che affollano le città; senza significati precisi, poiché spesso non vi sono spazi associativi o di svago, e talvolta mancano anche servizi fondamentali quali i trasporti o le strutture sanitarie. Dominate dalle case e dalle abitazioni, le periferie diventano per gli immigrati un rifugio sicuro, ma anche il luogo in cui, nascosti, sfiorano soltanto la vita delle grandi città. L'antropologo americano Robert Park, analizzando l'urbanizzazione costante della società statunitense degli anni Sessanta e i nuovi immigrati che accrescevano spazi e popolazione delle metropoli, ha coniato il concetto di «uomo marginale»⁶⁹: l'abitante delle periferie che giunge da fuori vive perennemente al confine fra due culture, la propria e quella della nuova città in cui abita, e, se non trova una possibilità di realizzazione, è destinato a non integrarsi mai e a sentire come frustrante la non-partecipazione ai beni e ai prodotti della società globale. La marginalità è ancor più evidente se si pensa alle seconde generazioni, che spesso non si riconoscono né nella cultura e nell'autorità dei padri, né nei principi proposti dal paese in cui vivono. Se per i primi immigrati l'acquisizione della cittadinanza del paese di arrivo e la possibilità di un qualsiasi lavoro erano valori sufficienti per accettare di vivere in periferie trascurate e di non usufruire degli agi degli autoctoni, per le seconde generazioni tali privazioni risultano incomprensibili. Poiché alle volte i ragazzi più giovani sono sprovvisti di un sistema di valori che li aiuti a comprendere la realtà in cui vivono, essi utilizzano lo sfogo

⁶⁸ Cfr. per lo studio urbanistico delle periferie, Motta, G., Pizzigoni, A., *La casa e la città. Saggi di analisi urbana e studi applicati sulla periferia*, Milano, Clup, 1991.

⁶⁹ Park, R., *Human Communities: The City and Human Ecology*, Glencoe, The Free Press, 1967.

violento come unica reazione ad una situazione di oggettiva marginalità. I recenti scontri fra abitanti della *banlieue* parigina e polizia nell'autunno del 2005 ne sono un esempio eclatante⁷⁰.

Un'altra analisi approfondita sul rapporto fra culture marginali e culture istituzionali è insita nel pensiero di Homi Bhabha⁷¹, teorico della letteratura, che opera un ripensamento del concetto di identità nazionale, che esula ormai dal contesto puramente geografico e si avvia a superare anche le barriere linguistiche, soprattutto in virtù delle vicende coloniali e postcoloniali, di una maggiore mobilità e dei nuovi mezzi di comunicazione. La nazione per Bhabha è essenzialmente una costruzione di tipo testuale e ideologico che permea a suo piacimento il canone letterario e il discorso critico e scientifico. Eppure, per non diventare semplicemente un'appendice falsamente «altra» della cultura dominante, la cultura minore deve accettare la dialettica fra egemonia e subalternità e trovare in tale contrasto gli elementi per formare la propria identità, che sarà ibrida, scissa, ma comunque consapevole della propria forza sovversiva. Lo stesso Bhabha scrive:

L'America conduce all'Africa; le nazioni dell'Europa e dell'Asia si incontrano in Australia; i margini della nazione ne spostano il centro; le genti della periferia ritornano per riscrivere la storia e la narrativa delle metropoli... [...] Le loro questioni irrisolte stanno lì a ricordarci, in un modo o nell'altro, quelle domande che debbono valere anche per tutti noi. Quando diventiamo un popolo? Quando smettiamo di esserlo? O stiamo forse per diventare un popolo? E quanto incidono queste enormi questioni con i nostri rapporti con ogni altro e con tutti gli altri⁷²?

La prima fase della letteratura italiana della migrazione si inserisce proprio in un momento di forte discussione sull'identità nazionale italiana e si può pensare che le opere iniziali in cui la testimonianza si fonde nei generi del racconto sociologico-didascalico e dell'autobiografia, siano state per tali ragioni necessarie: erano le prime, ingenue, manifestazioni del sé, la prima pietra dalla quale far partire la costruzione di una nuova identità, elemento essenziale per cominciare quella dialettica con la cultura dominante auspicata da Bhabha.

⁷⁰ Cfr. per quanto riguarda la marginalizzazione degli immigrati e la sommosa nella *banlieue* parigina nel 2005, Dal Lago, A., *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 1999; Figorilli, A., *Banlieues. Fuoco, rivolta, televisione e cenere*, Roma, Edizioni Interculturali, 2006.

⁷¹ Cfr. Aa. Vv., *Nation and Narration*, a cura di H. Bhabha, London, New York, Routledge, 1997; trad. it. *Nazione e narrazione*, a cura di H. Bhabha, Roma, Meltemi, 1997; Bhabha, H., *The Location Of Culture*, London, New York, Routledge, 1994; trad. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.

⁷² Bhabha, H., «Introduzione: narrare la nazione» in Aa. Vv., *Nazione e narrazione*, cit., p. 41-42.

CAPITOLO 2

Le prime pubblicazioni: il coautore e la dinamica editoriale

I. La questione del coautore

Nel 1990 esce il libro di Pap Kouma *Io venditore di elefanti*, ma in generale appare evidente come un fenomeno nuovo stia facendo breccia nel panorama letterario e nel mercato editoriale italiano. Analizzando i testi che rappresentano il campione in esame, emerge chiaramente un primo elemento: il fattore autobiografico risulta preponderante, la letteratura della migrazione viene sì accettata dal pubblico, ma solo come testimonianza, referenza di un vissuto che nessun italiano avrebbe mai potuto raccontare.

Titoli come *Io venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano* o *Immigrato* di Methnani o *Volevo diventare bianca* di Nasserah Chohra o ancora *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese*¹ di Salwa Salem rimandano immediatamente a spaccati di vita di cui lo scrittore è testimone prima che autore.

A differenza di quanto accadrà in seguito, in principio le grandi e le medio-grandi case editrici si interessano al fenomeno e sia le tirature dei libri che le numerose ristampe dimostrano come la letteratura italiana della migrazione riesca a garantire una discreta cifra di vendite. I casi più eclatanti sono le case editrici Garzanti con *Io venditore di elefanti*, De Agostini con *La promessa di Hamadi*, Giunti con *Con il vento nei capelli* e la e/o con *Volevo diventare bianca*.

Se si pensa che nessuno degli scrittori sopraccitati continuerà le pubblicazioni con la medesima casa editrice, ma passerà, per la seconda opera, ad associazioni culturali o a editori minori, si può rilevare come il fenomeno prenda una piega non facilmente comprensibile.

Perché infatti tanta attenzione da parte degli editori nei confronti di autori esordienti e per di più con poca padronanza della lingua?

¹ Methnani S., *Immigrato*, cit.; Chohra, N., *Volevo diventare bianca*, a cura di A. Atti di Sarno, Roma, Edizioni e/o, 1993; Salem, S., *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese*, a cura di L. Maritano, Firenze, Giunti, 1993.

È di fatto inverosimile pensare che si tratti di un interesse prettamente letterario. Le grandi ondate migratorie sono ormai presenti da alcuni anni in Italia, ma l'interesse mediatico comincia a nascere solo allora. I telegiornali lasciano uno spazio sempre maggiore alle immagini di sbarchi e nuovi arrivi, la figura del *vu cumprà* entra nella quotidianità delle spiagge italiane, la geografia urbana delle grandi metropoli comincia lentamente a cambiare.

Spinti dal dibattito mediatico, gli editori scelgono di «far raccontare» la storia degli stranieri attraverso la loro voce, ma l'ambiguità dell'operazione è presto svelata. I testi sono presi in considerazione solamente come testimonianze, autobiografie o diari: sembra che gli scrittori immigrati non abbiano diritto ad una ricerca estetica, ma siano solo il tramite per far conoscere agli italiani aspetti ignorati della loro società. Le case editrici pensarono di affiancare all'autore straniero un giornalista o uno scrittore italiano. Anche in tal caso, però, le difficoltà del procedimento sono evidenti fin dalle diciture iniziali. Dei testi presi in esame, quasi nessuno ha in realtà il doppio autore. Il giornalista o lo scrittore italiani sono nascosti sotto le vesti del curatore, denominazione alquanto vaga poiché non è chiaro quanto influisca sull'ideazione e sulla stesura del libro, né quali siano i rapporti con l'autore. Non si capisce inoltre se il curatore sia anche coautore, traduttore, intervistatore o trascrittore. Infine non si comprende quale ruolo abbia nella riduzione di ciascun testo in un italiano standardizzato e molto semplice, purtroppo ancora tipico di gran parte dei testi migranti.

Nassera Chohra, che ha ammesso di aver scelto di scrivere in italiano perché vivendo in Italia le era sembrata la cosa più naturale da fare, aggiunge comunque di aver dovuto lottare molto perché il suo testo non fosse «corretto» e banalizzato, perdendo così la tensione linguistica che a suo avviso costituiva il tratto distintivo della propria ricerca di identità. Diversi furono i disguidi con la curatrice Alessandra Atti di Sarro: l'autrice franco-algerina avrebbe voluto solo un supporto grammaticale e lessicale, mentre la giornalista, a quanto sembra, entrò direttamente nella creazione del testo, inducendo la scrittrice, fra le altre cose, ad aggiungere il finale e a fare altre modifiche sostanziali, come il ricorso a una struttura temporale lineare, in luogo della mescolanza fra passato e presente della prima stesura².

Un altro caso emblematico riguarda *Immigrato* di Salah Methnani, proposto alle case editrici come romanzo (sia pur basato su esperienze

² Cfr. Parati, G., «Looking through Non-Western Eyes: Immigrant Women's Autobiographical Narratives in Italian» in Aa. Vv., *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, a cura di G. Brinker-Gabler e S. Smith, Minneapolis and London, Minnesota University Press, 1997, p. 122-123.

individuali), ma accettato solamente come autobiografia, come se l'autore avesse semplicemente riportato l'esperienza vissuta, senza rielaborarla creativamente. Nell'introduzione al libro di Khouma, il curatore Oreste Pivetta, dopo una lunga introduzione storica, sociale e antropologica, ma in nessun caso letteraria, parla del suo ruolo come quello di trascrittore: «ho pensato che fosse utile trascrivere, cercando di rispettarne al massimo spontaneità e immediatezza, quello che Pap mi ha raccontato in questi mesi [...]»³. A leggere le poche righe citate si ha l'impressione che l'autore straniero, proveniente da una cultura prevalentemente orale, abbia come principale e «innata» qualità artistica la parola parlata, mentre la scrittura sia compito del curatore occidentale.

In effetti, se si analizzano da vicino le coppie di autori dei volumi sopraccitati, risulta evidente come ogni binomio sia costituito da un soggetto linguisticamente debole (l'autore straniero) e da un soggetto più forte (l'italiano). Il primo governa il senso simbolico ed esperienziale della vicenda, senza che la scrittura sia necessaria; il secondo si occupa dell'impianto narrativo e della messa a punto dell'italiano. Ovviamente una collaborazione del genere non aveva ragione di durare nel tempo, poiché era nata in un momento di necessità.

Saidou Moussa Ba e il giornalista Alessandro Micheletti, che rappresentano un'eccezione poiché sono l'unica coppia che ha continuato il proprio rapporto creativo⁴, hanno avuto per altro non pochi problemi durante la stesura del secondo libro. È lo stesso autore senegalese a riferire di non riuscire più ad accettare la visione del mondo del collega italiano, che tendeva ad identificare ogni bianco che entrava nella vicenda come un razzista⁵. La divergenza di vedute può essere spiegata in maniera abbastanza semplice: per Micheletti il testo doveva avere soprattutto un valore didattico per affrontare, nelle scuole, il problema del razzismo e per sensibilizzare gli studenti. Ne è un esempio lampante la seconda edizione del volume *La Memoria di A.*, fortemente voluta dal giornalista italiano, per la collana scolastica della De Agostini, che presenta appendici da lui personalmente curate, realizzate appositamente per le scuole superiori e medie. Se l'opera rappresenta per l'epoca una novità nell'ambito della letteratura italiana della migrazione, poiché è il primo tentativo di parlare di etnicità in termini obliqui (lo scrittore per parlare di razzismo utilizza le vicende di un emigrato italiano in Germania) – alla maniera di Jack Kerouac, franco-canadese che utilizza personaggi italo-americani, o di Henry Roth, ebreo americano che ha

³ Pivetta, O., «Introduzione» in Khouma, P., *Io, venditore di elefanti*, cit., p. 9.

⁴ Moussa Ba, S., *La memoria di A.*, a cura di A. Micheletti, Torino, Gruppo Abete, 1995; poi Novara, De Agostini, 1996.

⁵ Parati, G., «Strangers in Paradise: Foreigners and Shadows in Italian Literature» in Aa. Vv., *Revisoning Italy. National Identity and Global Culture*, cit., p. 172.

scritto uno dei più bei romanzi sull'emigrazione anche italiana, *Chiamalo sonno*⁶ – gli evidenti fini didascalici lo rendono scontato e non giovano sicuramente alla costruzione narrativa e alla complessità dei personaggi.

D'altra parte è improprio pensare ad un semplice rapporto di subordinazione dell'autore straniero; tutti gli scrittori fin qui elencati, se si esclude il caso della palestinese Salwa Salem, provengono da antiche colonie francesi e hanno quindi una certa dimestichezza con le lingue neolatine: tale bagaglio linguistico ha sicuramente giovato loro per indirizzare l'opera nella direzione voluta.

Inoltre è lo stesso Alessandro Micheletti che, a proposito del testo *La memoria di A.*⁷, racconta come l'idea del libro, scritto tra l'estate e l'autunno del 1993, sia venuta agli autori leggendo alcune notizie dei quotidiani del periodo, che parlavano spesso di episodi di neonazismo in Germania e della discussione intorno alle nuove leggi sul diritto di asilo.

Molti testi citati assomigliano a dei memoir, dove il soggetto individuale diviene parte di una collettività e dove la storia è analizzata da un punto di vista non ufficiale. Il memoir presenta inoltre una narrativa del ricordo caratterizzata dalla discontinuità, nella quale spesso mancano un inizio e una fine ben precisi⁸. Per tali caratteristiche, è uno dei generi prediletti dai soggetti marginalizzati e dai migranti, che proprio attraverso la discontinuità riescono a ricostruire le fratture e le cesure della propria esistenza.

Nella prima fase della letteratura italiana della migrazione, c'è però un'opera che riporta una dicitura diversa, dove autore straniero e italiano sono per la prima volta equiparati: si tratta di *Princesa* di Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli⁹. Dalla conoscenza diretta dell'autrice brasiliana ha preso spunto il cantautore italiano Fabrizio De Andrè per la canzone omonima, scritta insieme a Ivano Fossati e contenuta nel disco *Anime salve*¹⁰. Il testo è autobiografico: Fernanda è un transessuale che narra la propria storia, mentre il coautore ha preso spunto dalle vicende di *Princesa* per considerazioni personali. Non è

⁶ Kerouac, J., *The Subterraneans*, New York, Grove Press, 1958; trad. it. *I Sotterranei*, prefazione di H. Miller, introduzione di F. Pivano, Milano, Feltrinelli, 1960; Roth, H., *Call it Sleep*, New York, Avon Press, 1964; trad. it. *Chiamalo sonno*, Milano, Lerici, 1964.

⁷ Micheletti, A., «Nota conclusiva» in Moussa Ba, S., *La memoria di A.*, cit., p. 188.

⁸ Cfr. a tale proposito Harlow, B., *Resistance Literature*, New York, Methuen, 1987; Aa. Vv., *De/Colonising the Subject: the Politics of Gender in Women's Autobiography*, a cura di S. Smith e J. Watson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.

⁹ Farias De Albuquerque, F., Jannelli, M., *Princesa*, cit.

¹⁰ De Andrè, F., *Anime Salve*, BMG Ricordi, 1996.

mai chiaro, fino alla conclusione dell'opera, se sia di Jannelli il tentativo di cercare un senso intimo alla storia di Fernanda o se il suo supporto si sia limitato a rielaborare il materiale originale.

Il fenomeno del coautore non è durato molto: già dopo il 1994 è difficile trovare autori stranieri che si avvalgono di un aiuto italiano. Le motivazioni possono essere diverse: da un lato la minore esigenza di qualità da parte dei piccoli editori o delle edizioni finanziate da enti pubblici o di volontariato; dall'altro, la scoperta dell'ambiguità presente nelle case editrici più importanti, che vedevano lo scrittore immigrato più come testimone che come autore. Hanno inoltre contribuito la maggiore padronanza linguistica degli scrittori, dovuta ad una più lunga permanenza in Italia, oltre alla voglia di sperimentare un linguaggio e dei temi originali e individuali, senza la mediazione di un autoctono.

Solamente in anni più recenti, e più precisamente nel 2000, è stato edito un testo dove è ritornata la figura del coautore, ma in termini ancora più confusi di quanto notato in precedenza: si tratta di *Mille giorni in Angola*, scritto da Alvaro Santo con la revisione di Giacomo Devecchi¹¹. Nel presente caso la terminologia «revisione» è per lo meno discutibile: gli altri testi dati alle stampe dalla stessa casa editrice non avevano alcuna revisione? Appare poco probabile. E allora perché evidenziare l'operazione? Probabilmente si tratta di una revisione più consistente, ma di quanto? E in tal caso non sarebbe stato meglio mettere il nome del revisore accanto all'autore o per lo meno considerarlo come curatore? Senza contare che lo stesso Alvaro Santo ha in precedenza e in seguito pubblicato, per il medesimo editore, altri volumi sui quali non appare nessun revisore né curatore o coautore.

Ancora più recente è la pubblicazione del libro di Masal Pas Bagdadi *A piedi scalzi nel kibbutz*¹². La storia dell'autrice è particolare: esule ebreo-siriana, durante gli anni Cinquanta visse in Palestina e successivamente in un *kibbutz*. Seguì infine il marito in Italia, dove divenne psicologa. Vi sono alcuni elementi che spiegano l'interessamento di Bompiani per il volume: una scrittrice appartenente alla diaspora ebraica, di ottimo livello culturale ed emigrata da anni in Italia, quindi, si suppone, con una discreta se non buona competenza linguistica. Eppure, accanto al nome dell'autrice vi è scritto: «con la stesura di Eva Antoniotti e l'ultima rifinitura in italiano di Laura Lepri». Non si comprende se il libro sia veramente opera della Bagdadi oppure se Eva Antoniotti abbia trascritto letteralmente le memorie della donna siriana

¹¹ Santo, A., *Mille giorni in Angola. Sulle orme della guerra l'esperienza di un immigrato*, revisione di G. Devecchi, Milano, Edizioni dell'Arco, 2000.

¹² Bagdadi, M. P., *A piedi scalzi nel kibbutz*, con la stesura di E. Antoniotti e l'ultima rifinitura in italiano di L. Lepri, Milano, Bompiani, 2002.

per poi lasciare la rifinitura finale e il controllo linguistico a Laura Lepri. Nel presente caso ovviamente non ci troveremmo affatto di fronte ad un'opera in italiano di una scrittrice straniera, ma ad un raro caso di scrittura «a sei mani», un racconto di migrazione che parte da una storia vera riportata sulla pagina scritta e perfezionata da un'autrice italiana.

Non è solo l'industria editoriale italiana ad aver affrontato in tal modo il problema: anche nelle letterature straniere ci si è trovati spesso di fronte a situazioni del genere, e la dinamica del rapporto fra l'autore straniero e il coautore autoctono (tranne ovviamente nel caso in cui il primo non fosse un intellettuale o uno scrittore già noto), ha spesso palesato una certa difficoltà a riconoscere il primo come artista creativo *tout court*. È recente la pubblicazione negli Stati Uniti del libro di Dave Eggers *What is the What*¹³. L'autore è lo stesso Dave Eggers, ma le modalità di produzione del testo ricordano quelle utilizzate per i romanzi appartenenti alla prima fase della letteratura migrante italoфона. Nella prefazione Valentino Achak Deng, il protagonista del libro, spiega di aver raccontato oralmente, nel corso degli anni, la propria storia di profugo dal Darfur a Dave Eggers. Solo in seguito ha trovato il coraggio di parlare ai lettori americani e di raccontare loro la sua tragedia. È però lo scrittore americano che si è «impadronito» della sua voce e l'ha fatta propria nella sua scrittura: è lui l'autore indubbio del libro, che infatti riprende linguaggio e stile delle altre sue opere. Viene almeno evitata l'ambiguità italiana su chi sia il vero autore delle opere.

D'altronde gli stessi problemi si possono ritrovare nella produzione di scrittori anglofoni di origine italiana, come dimostra il caso di Rosa Cassettari, autrice di una delle prime autobiografie femminili italo-americane. Cantastorie che viveva e lavorava in un complesso di case popolari di Chicago, originaria di un piccolo paesino lombardo, la Cassettari si ritrova a narrare, in forma orale, la propria storia all'assistente sociale Marie Hall Ets. È quest'ultima a mettere per iscritto eventi accaduti fra la seconda metà dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento, intrecciati con una serie di racconti popolari lombardi risalenti all'infanzia di Rosa. Il testo viene pubblicato a nome della Ets, mentre quello della Cassettari appare nel titolo¹⁴. Anche qui la presa di posizione è netta: solamente la storia è dell'emigrante italiana, mentre la rielaborazione scritta è a cura dell'assistente sociale statunitense.

¹³ Eggers, D., *What is the What. The Autobiography of Valentino Achak Deng*, San Francisco, McSweeney's Books, 2006; trad. it. *Erano solo ragazzi in cammino*, prefazione di V. Achak Deng, Milano, Mondadori, 2007.

¹⁴ Hall Ets, M., *Rosa: the Life of an Italian American Immigrant*, Madison, University of Wisconsin Press, 1975; trad. it. *Rosa, vita di una emigrante italiana*, prefazione di M. Tirabassi, Cuggiono, Ecoistituto della Valle del Ticino, 2003.

Come si potrà notare, sono discussioni piuttosto spinose, poiché il criterio di lavoro più idoneo è probabilmente quello di valutare caso per caso la collaborazione fra autore e coautore per comprendere fino a che punto si tratti di un lavoro creativo a quattro mani e quando invece di una vera e propria riscrittura di eventi narrati oralmente.

II. Il problema della lingua

Malgrado i tentativi di standardizzare lingua e genere letterario, i primi testi della letteratura della migrazione si distinguono per la loro dualità, la quale, oltre a riguardare il doppio autore, è anche tematica e linguistica. Gli scrittori portano con sé una tensione linguistica che rappresenta il passaggio dalla lingua del paese di provenienza a quella del paese di arrivo.

La provenienza dei primi scrittori migranti è molto varia: due (Pap Khouma e Saidou Moussa Ba) vengono dal Senegal e quindi dall'Africa nera; altri due (Mohammed Bouchane e Salah Methnani) sono originari del Maghreb; Bozidar Stanisic¹⁵ viene dalla ex Jugoslavia, mentre Fernanda Farias de Albuquerque è brasiliana. È evidente come ognuno di loro porti nella lingua italiana parole, espressioni e costruzioni tipiche della lingua-madre, ma è anche altrettanto vero che i testi appaiono a livello linguistico abbastanza simili: ad accomunarli è la ricerca di un uso corretto della lingua, l'impiego di un italiano medio. La ricchezza linguistica espressa dalle letterature postcoloniali di lingua inglese o francese, o lo stile degli autori sudamericani sono ancora molto lontani.

Vi è però un dato comune che emerge e non può essere ignorato; molti scrittori, infatti, provenivano da antiche colonie francesi: il Senegal per Pap Khouma e Moussa Ba; il Marocco per Mohammed Bouchane; la Tunisia per Salah Methnani mentre Nasser Chohra, nata a Marsiglia, è di origini algerine. Per tutti loro, escluso Pap Khouma che come si è visto ha preferito trasmettere oralmente il suo racconto, il francese è stata una lingua-tramite grazie alla quale sono in seguito giunti all'italiano. Saidou Moussa Ba ha scritto parti del romanzo *La promessa di Hamadi* direttamente in francese, ed è stato poi «seguito» nella traduzione da Alessandro Micheletti. *Chiamatemi Ali*, la prima opera di Mohammed Bouchane, era inizialmente un diario scritto in parte in arabo e in parte in francese; successivamente è stato coadiuvato da Carla De Girolamo, la propria insegnante di italiano, a tradurlo e renderlo pubblicabile. Anche Salah Methnani, autore di *Immigrato*, inizialmente si è «aiutato» con il francese, mentre Nasser Chohra ha venduto i diritti di traduzione del suo romanzo in diversi paesi tranne

¹⁵ Stanisic, B., *Buchi neri di Sarajevo e altri racconti*, a cura di L. Avirovic Rupeni, Trieste, Mg Press, 1993.

che in Francia, poiché ritiene il francese la propria madrelingua e pensa, un giorno, di tradurlo.

Vi è anche un caso anomalo, quello di Mohsen Melliti, l'autore tunisino di *Pantanella. Canto lungo la strada*: anche se lo scrittore risulta formalmente l'unico autore del testo e nell'edizione non si fa riferimento ad alcun curatore, in realtà Melliti ha scritto il libro inizialmente in arabo, solo in seguito è stato seguito, per la versione data alle stampe, da Monica Ruocco, la sua insegnante di italiano, che conosceva l'arabo.

Come si può vedere, oltre al coautore è spesso presente una lingua di «appoggio», o di riferimento, o di passaggio, prima della lingua italiana. Spesso neanche tale lingua di «appoggio» è la lingua-madre, ma, nel caso di molti autori francofoni, è la lingua conosciuta più vicina all'italiano, che aiuta l'autore e lo avvicina alla stesura finale. Solo Mohsen Melliti e, parzialmente, Mohammed Bouchane, fanno riferimento alla propria lingua di origine, l'arabo, per arrivare direttamente all'italiano. È davvero un peccato, da un certo punto di vista, che gli editori italiani, nelle versioni pubblicate, abbiano cancellato tutti i procedimenti linguistici che hanno portato alla stesura ultima del testo, rendendolo sicuramente più leggibile ma linguisticamente meno interessante.

L'uso di una lingua specifica è un tratto fondamentale della letteratura migrante che, pur inconsapevolmente, anche ai suoi albori ha posto questioni che solo ora alcuni autori stanno cercando di approfondire, ma che non hanno ancora risposte univoche e definitive. Se prendiamo in esame il testo di Glissant *Introduction à une poétique du divers*¹⁶ ci troviamo di fronte ad un'affermazione interessante che pone ulteriori problematiche: per Glissant nessuno scrittore contemporaneo può definirsi monolingue, perché, anche scrivendo e parlando correntemente una sola lingua, egli opera in presenza di tutte le lingue del mondo, mentre in passato la difficoltà degli spostamenti e l'assenza di una rete di comunicazione trans-nazionale rendevano difficile scrivere tenendo presenti altre realtà linguistiche. La società globale e la presenza dei mezzi di comunicazione di massa rendono possibile la compresenza di lingue diverse anche in autori originariamente monolingue, tanto che si potrebbe addirittura pensare che sia la letteratura contemporanea, oggi, ad essere una letteratura plurilingue, al di là della specifica condizione migratoria.

Gli scrittori migranti cercano quindi di impiegare una lingua non loro e esemplare è il caso dell'inglese: laddove nel processo di universalizzazione (per esempio, l'inglese standard adottato dall'informatica) tale lingua perde ogni sfumatura, nelle mani degli scrittori postcoloniali

¹⁶ Glissant, E., *Introduction à une poétique du divers*, cit.

acquista vivacità, diventa strumento duttile e plasmabile¹⁷. L'appropriazione linguistica comporta ovviamente anche caratteri politici e psicologici: per uno straniero scrivere implica la trasformazione da escluso a integrato; spesso prendere la parola è anche prendere il potere, riuscire ad entrare in un mondo al quale prima era impossibile avvicinarsi.

Se l'italiano utilizzato nei primi testi della letteratura migrante riesce talvolta a superare l'opera di standardizzazione eseguita da editor e case editrici, non si può negare che a volte, come è successo in scrittori alloglotti di altri paesi, l'uso di un linguaggio classico o molto semplice sia consapevole e rappresenti una sorta di provocazione nei confronti del pubblico del paese di accoglienza. Ne è un esempio lo stile di Khatibi, scrittore di lingua francese originario del Marocco¹⁸: Khatibi può usare una lingua francese di una purezza tanto classica da farsi provocatoria nei confronti del lettore francese, oppure plasmare un linguaggio che, come un terreno minato di barbarismi, neologismi, giochi di parole, fantasticherie etimologiche, fa crollare una certa attitudine di razionalità occidentale.

Solitamente negli scrittori migranti la lingua prescelta tende ad essere modificata secondo due linee: la prima è una trasformazione profonda, ottenuta da mutamenti idiomatici che partono dalla lingua d'origine; la seconda è una trasformazione nascosta, che non altera formalmente la lingua acquisita, ma la piega a un'espressione di comportamenti e rituali che le sono estranei. C'è però una differenza sostanziale fra le letterature postcoloniali francofone, lusofone o anglofone, nate dal desiderio di dar voce a un passato soffocato, e il mutamento spinto dalla necessità vitale di comunicare in un paese nuovo e attraverso un nuovo idioma. In tal senso, quanto avviene in Italia è più simile alle esperienze della Germania o degli Stati Uniti d'America. Lì, in particolare, ciascun gruppo etnico ha riformato l'inglese partendo dal proprio patrimonio, arrivando a creare delle vere e proprie letterature, poi entrate a far parte della storia letteraria americana.

Il mutamento che si sta producendo in seno all'italiano non sfugge agli intellettuali più attenti. È interessante una riflessione di Edoardo Sanguineti sul valore e la forza della sua lingua-madre, poco parlata nel mondo, ma che può acquistare nuova vitalità dall'incontro con persone di matrice linguistica differente:

Pensai allora al curioso destino di una lingua, la nostra, di area tutto sommato limitata, che diventava una sorta di esperanto per un numero di

¹⁷ Cfr. a tale proposito Albertazzi, S., *Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali*, Roma, Carocci, 2000.

¹⁸ Cfr. Khatibi, A., *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983; trad. it. *Amore bilingue*, Roma, Edizioni Lavoro, 1992.

persone destinato a crescere. Inizia un'altra storia dell'italiano, che non potrà non avere riflessi letterari, anche se i tempi saranno lunghi¹⁹.

La ricchezza e la dualità linguistica sono evidenti nel già citato *Princesa*, dove la lingua portoghese viene mantenuta in alcune parole chiave per tutto l'arco del testo. In realtà la genesi linguistica del libro è davvero particolare: l'autrice è stata incoraggiata a raccontare, in carcere, da un pastore sardo che le ha insegnato la lingua sarda prima che lei padroneggiasse l'italiano. Così sono stati scritti alcuni appunti in una lingua ibrida, un misto fra italiano di strada, portoghese e sardo. Sulla base dei primi appunti, il curatore Maurizio Jannelli ha poi redatto la versione definitiva del testo in italiano, stando ben attento a smussare e a correggere le imperfezioni e le libertà espressive. Purtroppo, accanto alla trasposizione finale, non è mai stata pubblicata la versione originale, che il meticcio linguistico avrebbe reso forse fra i testi migranti più interessanti.

Allo stesso modo della prima letteratura afro-americana, anche la scrittura dell'immigrazione in Italia cerca un proprio italiano standard. Poiché però uno dei problemi principali resta la ricezione e la fascia di mercato è ancora piuttosto esigua, una delle prime preoccupazioni degli autori (e naturalmente degli editori) è stata la capacità di farsi leggere. Se il pubblico a cui sono rivolti questi libri è costituito per la maggior parte da lettori italiani, allora si impone la necessità che la lingua utilizzata sia corretta e comprensibile, a costo di diminuirne l'impatto di originalità.

Il periodo di prova per gli scrittori della migrazione, che ancora adesso è ben lungi dall'essere terminato, era all'epoca appena agli inizi e il riconoscimento letterario del loro italiano non era ancora avvenuto. La lingua italiana non si avvale dunque del loro contributo di invenzione e innovazione, ma tende piuttosto a ridurli ad un linguaggio semplice e a tratti banale. Il limitato dominio linguistico ha ovviamente accelerato il processo, per cui non c'è da stupirsi se, leggendo le prime opere della letteratura della migrazione, sia difficile riconoscere uno stile e un linguaggio personali.

I legami con la lingua di appartenenza si riducono a parole isolate per le quali non esiste un corrispettivo italiano, le espressioni straniere vengono tradotte e spiegate nelle note e solo raramente si possono notare casi specifici di varianti dell'italiano.

Poiché le storie sono quasi tutte autobiografiche e nell'esperienza dell'immigrato le difficoltà di apprendere l'italiano occupano un posto

¹⁹ Cfr. Fiori, C., *Italia. La letteratura salvata dagli stranieri*, «Corriere della Sera», 23 novembre 1999, p. 33.

importante, le questioni linguistiche sono spesso discusse esplicitamente.

Io, venditore di elefanti è pieno di passaggi ironici in cui una falsa ignoranza consapevolmente esibita serve al protagonista per superare i problemi con le autorità; gli stereotipi e i luoghi comuni sono portati all'eccesso fino a diventare grotteschi e persino divertenti. Nella comunità senegalese di Milano è proprio la padronanza linguistica che determina il grado di importanza dell'individuo: con una buona conoscenza dell'italiano si può diventare interprete o mediatore, aiutare altri senegalesi appena arrivati e pretendere da loro una percentuale sui primi guadagni.

In *Immigrato* di Salah Methnani l'apprendimento del nuovo idioma funge da apertura e da chiusura: il testo si apre con l'impossibilità del protagonista di pronunciare la parola «dieci» e si chiude con il successo finale di una pronuncia perfetta.

Quasi tutti gli scrittori provengono da culture dove molto importanti sono l'oralità e la trasmissione a voce delle proprie esperienze. Forse pubblico e case editrici hanno frainteso le volontà degli autori, perché nei loro testi è chiaro come il lato creativo sia importante almeno quanto la necessità della testimonianza. Tali opere non sono mai state semplici trasposizioni scritte di racconti altrimenti orali: la consapevolezza di essere autori/creatori e di scegliere la lingua scritta sono dati fondamentali. Analizzando più da vicino i testi, inoltre, emerge un altro elemento importante: il tempo della narrazione prediletto è il presente storico, che rinvia meno alla comunicazione orale che a un progetto di coinvolgimento emozionale del lettore.

La cifra dell'oralità rimane ugualmente una caratteristica portante: ogni testo si avvicina ad una lunga confessione, uno sfogo necessario che spesso non riesce ad evitare una certa retorica. Il problema della ripetitività, d'altra parte, è una componente comune a tutte le esperienze letterarie di migrazione. Parlando della produzione di scrittori italiani emigrati in Canada, Luigi Fontanella nota come il più grande problema degli editori sia proprio l'opera di persuasione nei confronti di un autore, per convincerlo a «tagliare» alcuni passaggi che appesantiscono la struttura narrativa o che appaiono come semplici ripetizioni²⁰. Spesso gli autori migranti sono molto reticenti a separarsi da ciò che ritengono una testimonianza irrinunciabile e, se il testo è autobiografico, vivono la necessità editoriale di semplificare la narrazione come una privazione traumatica.

²⁰ Cfr Fontanella, L., *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*, Fiesole (FI), Cadmo, 2003; cfr. sullo stesso tema anche De Nicola, F., *Gli scrittori italiani e l'emigrazione*, Roma, Ghenomena, 2008.

Per ritornare al rapporto con l'oralità, non può passare inosservato il fatto che molti fra i testi più noti di scrittori postcoloniali di espressione francese o inglese si fingano raccontati oralmente oppure partano da fiabe e tradizioni popolari che venivano tramandate a voce nelle culture di origine: è il caso di *Creatura di sabbia* di Tahar Ben Jelloun o di *I versi satanici* e *I figli della mezzanotte* di Salman Rushdie²¹, dove è la necessità della parola detta a fungere da incipit dell'opera.

III. Le tematiche principali

Fra le righe dei primi romanzi della letteratura italiana della migrazione è già possibile intravedere alcuni dei temi portanti della futura produzione letteraria. Per chi ancora si sposta dal proprio paese d'origine alla ricerca di migliori condizioni di vita in Europa o negli Stati Uniti, l'inserimento nella società d'accoglienza non è molto dissimile da quello degli immigrati di mezzo secolo fa. L'iniziale ricerca di lavoro e di alloggio è caratterizzata da un'irrequietudine psicomotoria cui subentra, per reazione, una condizione generalizzata di depressione che porta lo straniero a ritirarsi dalla società ospite, vivendone ai margini e considerandone tutte le manifestazioni come potenzialmente ansiogene. Solo modificando i propri comportamenti esteriori al fine di essere meglio accettato nel nuovo mondo in cui si trova a vivere, l'immigrato riesce a superare la fase depressiva ed entra in una fase di assimilazione. Quasi sempre, nella prima fase, si aggrappa alle proprie tradizioni, frequentando per lo più persone del suo paese.

Nei confronti dell'autoctono, il migrante ha un sentimento ambivalente e alterna ammirazione e critica: la prima perché l'autoctono appartiene a pieno diritto a quel mondo che gli è negato, la seconda perché lo straniero si sente l'unico ad avere avuto una biografia degna di questo nome. Spesso, nei testi analizzati, sono presenti adolescenti e bambini: la loro presenza si spiega in parte con la storia personale e la giovane età degli autori, ma rappresenta anche, a livello simbolico, il tentativo di recupero della memoria, la necessità di creare un proprio substrato culturale anche in terra straniera.

Lo scrittore tunisino Albert Memmi²² si era reso perfettamente conto, nel periodo in cui gli immigrati tunisini cercavano fortuna in Francia,

²¹ Ben Jelloun, T., *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985; trad. it. *Creatura di sabbia*, Torino, Einaudi, 1987; Rushdie, S., *The Satanic Verses*, New York, Viking Penguin, 1989; trad. it. *I versi satanici*, Milano, Mondadori, 1989; *Id.*, *Midnight's Children*, London, Picador Books, 1981; trad. it. *I figli della mezzanotte*, Milano, Mondadori, 1982.

²² Memmi, A., *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur*, prefazione di J. P. Sartre, Paris, Gallimard, 1957; trad. it. *Ritratto del colonizzato e del colonizzatore*, Napoli, Liguori, 1978.

che la «decolonizzazione» comportava uno sforzo anche da parte del colonizzato, facilmente incline a cadere nel vittimismo e a non fare nulla per cambiare la propria situazione. Nei primi componimenti di autori italo-foni si può trovare proprio tale compiacimento: sentimento giustificato, d'altra parte, dall'assoluta novità del fenomeno e dalla desuetudine della società italiana a rapportarsi con l'altro.

All'autobiografia è strettamente legato il finale di alcuni testi: se il racconto prende spunto da fatti realmente accaduti, la narrazione si concluderà con un finale aperto, lasciando spazio alla vita del protagonista, e quindi dell'autore, che continuerà fuori dal libro.

Analizzando più approfonditamente quello che è unanimemente considerato il testo di genere più importante e forse anche più riuscito (tanto da avere ormai acquisito lo statuto di «classico»), *Io, venditore di elefanti* di Pap Kouma, è possibile fare luce sulle nuove prospettive a cui si è accennato.

Il libro ha una forte impronta sociale, sia per le «interferenze» sopraccitate del coautore sia per esigenze editoriali. È d'altronde innegabile che un testo in cui viene narrato il viaggio di un giovane senegalese dalla sua terra d'origine verso l'Italia e nel quale vengono raccontate le sue avventure, pur essendo nelle intenzioni dell'autore opera di finzione, non possa prescindere da un'attenta analisi della realtà circostante e si avvicini, per certi versi, al genere letterario del romanzo di viaggio o del romanzo sociale, creando un'interessante sintesi fra i due modelli. Il racconto infatti si sposta continuamente di luogo, quasi che la tensione e l'irrequietezza geografica, oltre che sintomi di difficoltà socio-economiche, rispecchino lo stato d'animo combattuto del protagonista. I viaggi attraversano buona parte del nord italiano, giungendo fino alla Francia; le spiagge emiliane con i primi affari a Riccione, la ricca e triste provincia di Piacenza, la vita dura nella fredda Milano: in alcuni tratti del romanzo sembra di trovarsi di fronte a un viaggio della conoscenza, attraverso il quale il personaggio principale, oltre a prendere contatto con il nuovo paese, riesce anche a riflettere su se stesso per ritrovarsi, alla fine, fortemente cambiato. Lo schema del romanzo di formazione è evidenziato dal cambiamento degli elementi politico-giuridici: arrivato in Italia clandestinamente e senza permesso di soggiorno, il protagonista alla fine riuscirà a mettersi in regola per cominciare finalmente la sua vita «normale». È interessante citare i titoli degli ultimi tre capitoli, che sembrano davvero indirizzare il lettore verso tale chiave di lettura: il terzultimo è intitolato *Cambiamenti* e vi viene raccontata l'acquisizione definitiva del permesso di soggiorno; il penultimo ha come titolo *Accuse politiche* e vengono messi in luce i problemi del protagonista, ormai integrato, con la comunità senegalese di Milano, all'interno della quale emergono invidie e vecchi rancori; l'ultimo infine si chiama *Bambini* e

narra, in tono forse eccessivamente ottimista, l'inizio di un nuovo legame fra le comunità senegalese e italiana, per le quali i figli delle famiglie miste saranno il simbolo dell'unione.

La scoperta geografica e sentimentale dell'Italia porta l'immigrato africano a formulare giudizi e ipotesi su una realtà che a prima vista gli sembra lontana e ostile. Nel libro di Pap Khouma si trovano situazioni differenti: poliziotti corrotti e poliziotti onesti, donne innamorate e donne interessate, giovani razzisti e pavidi perbenisti borghesi. Ad emergere è una visione degli italiani molto diversa da altre analisi pensate e formulate «dall'interno». Come molta letteratura della migrazione, il paese di accoglienza viene scandagliato in profondità: prima odiato, successivamente amato, quindi ancora odiato e sopportato, alla fine viene semplicemente accettato, non senza aver messo in luce le sue contraddizioni.

L'origine africana o sudamericana di gran parte degli scrittori contribuisce a sfatare subito un mito e un luogo comune con il quale l'Italia, soprattutto dopo essere diventata un paese di emigranti, ha da sempre vissuto: quello della mediterraneità e della solarità. Qui l'Italia è presentata come un paese ostile e anche le spiagge della riviera romagnola vengono descritte durante l'inverno, desolate, mentre i protagonisti soffrono il freddo dormendo in macchina; l'arrivo a Milano costituisce l'apoteosi di tale *climax*: Milano appare come Colonia o come le miniere del Belgio. Attraverso le parole dell'autore sembra di risentire i lamenti dei nostri emigranti: la città gelida, sempre immersa nella nebbia, rende difficili rapporti e contatti umani; la fatica di trovare lavoro e di parlare correttamente la lingua è accentuata dal dato climatico, che diventa metafora principale del racconto. Il freddo rappresenta l'assenza degli affetti lasciati in Senegal, la difficoltà di trovarne di nuovi, le sistemazioni di comodo per chi non ha un lavoro né un permesso di soggiorno, la diffidenza generale degli autoctoni.

Il protagonista è costretto a fare i conti con la sua doppia identità, con il passato senegalese e con il presente italiano. Il rapporto complesso con il Senegal e le difficoltà di vivere nella comunità senegalese in Italia, che talvolta fa emergere gli aspetti deteriori del paese africano, costituiscono per il personaggio principale, oltre che un problema pratico, una questione etica. Nella ricerca della dignità giuridica, morale ed economica, vi è anche la necessità di aiutare i compaesani in difficoltà, in nome di una solidarietà che talvolta si trasforma in un grave impedimento. Il meccanismo che regola la vita della comunità senegalese è infatti ambiguo: da una parte si nota la voglia di aiutarsi e di provare ad affrontare insieme gli ostacoli per avere più possibilità di superarli; dall'altra traspare una concezione tribale dell'amicizia e dei rapporti umani in generale che, nel contesto italiano, rischia di rivelarsi

dannosa. Nell'opera di Pap Khouma è possibile scorgere una duplice riflessione sui problemi di integrazione: se certamente il razzismo da parte degli italiani ha il suo peso, non da meno è l'incapacità di alcuni senegalesi di adattarsi alla nuova situazione.

Un africano che parte per un paese occidentale è soggetto alla pressione concreta e psicologica della famiglia: deve continuamente inviare soldi per ripagare i parenti dello sforzo economico compiuto per farlo partire, deve rassicurarli sulla propria condizione, deve stare attento a non tradire quei precetti che per la sua gente sono così importanti e senza il rispetto dei quali non verrebbe più accettato.

La presenza del Senegal è continua nei pensieri del giovane: a volte una sorta di senso di colpa sembra imprigionarlo e immalinconirlo. In effetti la lontananza dal paese di origine, oltre che distanza affettiva, si trasforma in breve tempo in una separazione da una cultura e quindi da una morale comune. Avendo deciso di vivere in Italia, il protagonista si trova obbligato ad accettarne alcuni dettami etici. Si allontana così dai principi della propria società che, essendo principalmente una società rurale dove le regole comuni venivano accettate da tutti, rispetto al nuovo contesto sembra molto distante.

Il rapporto italiani/stranieri è descritto attraverso uno dei mezzi espressivi tipici di tanta letteratura migrante: l'exasperazione dei luoghi comuni che genera spesso situazioni grottesche o involontariamente comiche²³. La proverbiale prestanta fisica degli africani e l'ignoranza di alcune fasce della società italiana diventano elementi del medesimo processo creativo. Anche le difficoltà incontrate nell'apprendimento della lingua vengono rielaborate in chiave ironica; ne è una dimostrazione l'aneddoto citato precedentemente, che vede il protagonista impegnato a peggiorare il proprio italiano di fronte a poliziotti divertiti e ignari della beffa di cui sono vittime.

Un altro elemento comune è la sensazione degli autori di far parte di un'avanguardia, un nuovo gruppo di immigrati che per primi hanno scelto l'Italia come terra d'approdo. Non hanno la possibilità di appellarsi a racconti di amici o a storie familiari più o meno verosimili, ma si costituiscono come «scopritori» e «esploratori» di quella che potrebbe rivelarsi (ma non si rivelerà) una nuova terra promessa. Nella comunità senegalese i primi arrivati hanno un'aura quasi magica e vengono sempre ascoltati e rispettati dai nuovi giunti; in tal modo riproducono alcuni meccanismi tipici della cultura originaria, come il

²³ Interessanti, per l'analisi del comico e del grottesco, sono i due libri dello scrittore togolese Kossi-Komla Ebri, che verranno analizzati in seguito: cfr. Komla Ebri, K., *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero*, introduzione di L. Balbo, Milano, Edizioni dell'Arco, 2002; *Nuovi imbarazzismi*, ivi, 2003.

rispetto della saggezza e dell'esperienza degli anziani. Vi è la volontà, nel protagonista e nel suo gruppo di amici, di rendersi autori di qualcosa di veramente diverso: cercare una spiaggia dove nessuno ha mai venduto prima, importare oggetti insoliti, trovare nuove modalità di commercio. Se l'esigenza delle ricerche è innanzitutto economica, è pur vero che è implicita una soddisfazione non solo materiale nei propositi del gruppo di venditori africani. L'arrivo a Milano e l'idea di vendere oggetti etnici sotto la metropolitana risponde per esempio a tale esigenza; anche se l'esperienza si concluderà in malo modo, l'entusiasmo iniziale per l'apparente successo dell'operazione si spiega anche con la ricerca del nuovo.

Il desiderio di avventura è infatti, oltre alle già citate indagini sulla dignità e sull'identità, uno dei tre fili conduttori dell'opera. È senza dubbio la crisi economica a spingere verso l'emigrazione, ma è pur vero che non tutti trovano il coraggio di partire e che solamente pochi riescono a integrarsi nel paese di arrivo. La consapevolezza di una tensione costante verso un contesto sconosciuto e la capacità di accettarne la cultura, sono qualità specifiche del protagonista e non appartengono certo a tutti gli emigranti. Solo attraverso l'ammissione del rapporto dicotomico è possibile non perdere la propria identità, ma cercarne una nuova che implichi il confronto fra luogo di appartenenza e luogo di accoglienza.

Se *Io, venditore di elefanti* è un'opera importante perché racchiude molte tematiche della prima fase della letteratura migrante italoфона, altrettanto interessanti sono testi come *Princesa* e *Volevo diventare bianca*, che contribuiscono ad introdurre altri argomenti rilevanti e ad analizzare l'esperienza migratoria da punti di vista differenti.

Nel libro di Nassera Chohra è esplicitata l'alterità del colore della pelle, diversità che la protagonista accetta con difficoltà e solo al termine di una lunga ricerca interiore. Il senso di colpa e la vergogna aleggiano per gran parte del romanzo; il colore nero è incancellabile, troppo visibile: diventa il segno della differenza e genera rancore verso i genitori, «colpevoli» di averla così concepita.

Corsi in casa come una furia alla ricerca di uno specchio. Ne trovai uno in fondo a un cassetto: era piccolo, con un graffio proprio nel mezzo. Non importa – pensai – per quel che mi serve è perfetto. Mi osservai a lungo, toccavo la guancia con l'indice della mano destra per vedere se, per una qualche magia, si riuscisse a far sparire un po' di quel colore che mi riempiva tutta.

[...] Per una settimana mi sono vergognata moltissimo di mia madre e del colore della sua pelle, e solo ora so che non potrò mai vergognarmi abbastanza a lungo per essermi vergognata di lei²⁴.

Il razzismo nel romanzo diventa soprattutto una questione di auto-accettazione e quindi di autostima. A differenza del testo di Pap Khouma, dove i problemi di integrazione nascono attraverso il rapporto con l'Italia e gli italiani, Nasserah Chohra introduce il lettore in un percorso del tutto personale e intimo, nel quale il problema principale non è tanto quello di essere nero, quanto piuttosto la capacità di trovare il colore «adatto» ad ogni circostanza. Nella società descritta dall'autrice, anche se permangono problemi legati al razzismo e alla segregazione, il nero è comunque accettato, pur risultando banalizzato e ridotto a *cliché*.

La protagonista, sognando una carriera nel cinema, si accorge all'improvviso che la sua diversità può esserle d'aiuto. Il colore nero può darle infatti quel tocco di esotismo e particolarità tale da farla preferire alle altre aspiranti attrici.

Anche in tal caso, però, le illusioni si rivelano ben presto effimere:

Come tutte le ragazze, sognavo di fare l'attrice, cercavo disperatamente di essere un'attrice, ho fatto tutti i provini e non ero mai giusta. Di nuovo, il problema del colore – era troppo scuro o troppo chiaro, non avevo mai il colore giusto²⁵.

Il tema del colore mai adatto è un tema caro anche alla letteratura afro-americana. Moltissime autobiografie parlano di una doppia non-identità, troppo chiara per i neri e troppo scura per i bianchi, un *métissage* che, prima di diventare ricchezza culturale, si rivela semplicemente un limite²⁶. L'impossibilità di uniformarsi al colore della cultura dominante o, al limite, al colore della cultura accettata, diventa il simbolo di un carattere in transizione e di una personalità non ancora completamente formata.

La metafora del colore è un aspetto comune a diverse esperienze letterarie: la protagonista che si sente troppo chiara rispecchia la paura di molti immigrati di perdere gli elementi della propria cultura venendo a contatto con il mondo occidentale. Si è già notato nel libro di Pap Khouma come il protagonista/narratore visse con difficoltà il rapporto

²⁴ Chohra, N., *Volevo diventare bianca*, cit., p. 11-13.

²⁵ *Ead.*, *Volevo diventare bianca*, cit., p. 28.

²⁶ Cfr. a tale proposito Portelli, A., «Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano», in *L'ospite ingrato*, No. 3, 2001, p. 69-86. Cfr. inoltre De Robertis, R., «Insorgenze letterarie nella disseminazione delle migrazioni. Contesti, definizioni e politiche culturali delle scritture migranti», in *Scritture migranti*, No. 1, 2007, p. 27-52.

con l'Italia e come, in ogni momento, ricordasse i precetti e i consigli della madre; in *Io venditore di elefanti* è forte la tensione per «non diventare mai come loro», in *Volevo diventare bianca*, invece, la prospettiva è posta su un piano più personale e per certi versi più complesso.

L'identità ibrida della protagonista è prima di tutto un percorso di formazione e di crescita, che si scontra con il razzismo e l'integrazione, certo, ma anche con altri ostacoli propri a tutti i giovani. Il tema dell'alterità è inteso in un senso più generale: l'appartenenza ad un'altra cultura e ad un'altra lingua è ritenuta semplicemente un particolare tipo di diversità. Il testo della Chohra può in un certo senso già essere considerato un romanzo che oltrepassa alcuni luoghi comuni della letteratura migrante: l'input iniziale è ovviamente dato dalla diversità del colore della pelle, ma le tematiche affrontate in seguito appartengono ad un contesto generale e comune a più persone.

Nel romanzo autobiografico *Princesa* di Fernanda Farias de Albuquerque ci si imbatte per la prima volta nel personaggio del transessuale, che diventerà in seguito una figura alquanto ricorrente fra gli autori immigrati²⁷.

Il transessuale ha in sé la dualità e l'ambiguità tipica del migrante: la sua personalità contesa è un elemento comune anche agli autori stranieri che scrivono in italiano. Probabilmente un personaggio del genere permette loro di mantenere un certo distacco dall'esperienza personale, senza perdere di vista il nucleo centrale della loro poetica, ovvero la ricerca di una nuova identità.

In *Princesa* la storia è autobiografica e lo stesso autore è un transessuale; la scelta del tema in tal caso rappresenta piuttosto la volontà di raccontare le difficoltà della propria condizione. Nel testo, forte è la sensazione di trovarsi di fronte ad una conflittualità non risolta, a due lati della stessa persona che non si incontreranno mai: due lingue, due nomi, due corpi. È la storia di come Fernando diventa Fernanda attraverso un percorso dolorosissimo e a tratti avvilente, una sorta di punizione che però, al suo termine, non comporta alcuna liberazione.

La trasformazione da uomo a donna è descritta con un linguaggio crudo, ponendo l'accento sugli oggetti: le medicine, le punture, le diverse parti del corpo che cambiano.

Anaciclín, sempre quattro pasticche al giorno. Fernando si consuma lentamente. Il pene rimpicciolisce, i testicoli si ritirano, i fianchi si allarga-

²⁷ Cfr., tra gli altri, Tegno, J., *Comme ci Comme ça*, Perugia, Jivis Editore Multimediale, 2004, dove il protagonista è un transessuale brasiliano e la sua dualità è il tratto caratterizzante del romanzo.

no. Fernanda cresce. Pezzo dopo pezzo, gesto su gesto, io dal cielo scendo in terra, un diavolo – uno specchio. Il mio viaggio²⁸.

Oltre alle frasi molto secche e brevi, è interessante notare il passaggio dalla terza alla prima persona, come se l'autore oscillasse fra un racconto personale e un tono oggettivo, fra l'autobiografia e il romanzo. In un contesto autoriale complesso è indicativo come la dualità degli autori diventi dualità del personaggio e del racconto: la chiave del libro risiede nell'identità duplice che non riesce mai a diventare unica. Due persone che scrivono, due lingue (originariamente tre con il sardo) che si incrociano, due sessi che convivono nello stesso corpo.

La materialità corporale è l'elemento portante del romanzo, tanto che si può affermare che *Princesa* sia innanzitutto la storia di un corpo che viene letteralmente lacerato e ricomposto in un'infinità di passaggi. Nata in Brasile, Fernanda attraversa le strade notturne di molte città prima di oltrepassare l'Atlantico e giungere in Europa. In Sardegna è internata in un carcere maschile e la prigione nel testo diviene metafora della sua situazione: una donna rinchiusa in un corpo di uomo.

L'essere donna presuppone il passaggio attraverso la sofferenza e il dolore, condizione necessaria per la trasformazione fisica:

Novembre millenovecentottantacinque, Severina, nella sua casa, mi bomba i fianchi con iniezioni di silicone liquido. Senza anestesia.

[...] – Ho paura, Severina –. – Come paura? Se vuoi diventare una donna prima c'è il dolore²⁹.

A differenza di tante teorie post-moderne, dove la crisi del soggetto unitario è considerato un evento liberatorio o un'apertura verso possibilità anti-autoritarie, in *Princesa* la molteplicità e la frammentazione della protagonista divengono mezzi di esplorazione del dolore. Il senso di auto-flagellazione non è neppure implicito: subire il male del corpo diventa necessario e quasi naturale.

Le esperienze del razzismo, della prigione e della malattia (la protagonista viene contagiata dal virus dell'Hiv) portano in sé, ovviamente, anche la sofferenza ed è proprio dal dolore che Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli cercano di ricostruire l'identità del loro personaggio. La prigione e i disturbi fisici sono ossessioni ricorrenti nei romanzi degli autori migranti, e non potrebbe essere altrimenti visto che molti raccontano l'esperienza dei clandestini, per i quali la prigione è un rischio concreto e la malattia comporta più di ogni altra cosa la sensazione di essere completamente abbandonati in un paese straniero.

²⁸ Farias De Albuquerque, F., Jannelli, M., *Princesa*, cit., p. 57.

²⁹ *Ead.*, *Princesa*, cit., p. 58-59.

IV. Il ruolo degli editor

Fra gli autori dei primi romanzi, solo alcuni hanno continuato la loro attività di scrittori: per Bouchane, Salah Methnani, Nassera Chohra, ad esempio, si tratta fino ad ora dell'unica opera pubblicata.

Se i testi analizzati hanno avuto un discreto successo di pubblico e critica, l'interesse è scemato non appena l'immigrazione è diventato un fenomeno comune. Le difficoltà ad entrare nel mercato editoriale hanno impedito ad altri autori stranieri di pubblicare per case editrici prestigiose. Dopo il 1994 per gli scrittori migranti ha così inizio una nuova fase, costituita dalla pubblicazione per piccole case editrici talvolta a proprie spese; tutto ciò comporta, in breve, la scomparsa dalla normale distribuzione e l'ingresso nel circuito di nicchia delle edizioni a tiratura limitata da parte di enti pubblici o di volontariato.

Si può rivelare utile analizzare più da vicino il ruolo e l'importanza degli editor nel campione letterario preso finora in esame. Gli innesti un po' selvaggi sulle strutture linguistiche sono rapidamente scomparsi attraverso un processo di cui è certamente responsabile il sistema editoriale moderno: l'editor svolge ormai la funzione di «riscrivere» in italiano corretto i testi da pubblicare. Il dato è rilevante, perché anche in chi è considerato scrittore a tutto tondo, emerge sempre l'ossessione dell'integrazione: l'errore o la malaugurata smagliatura nel giro di frase, mettono in crisi i principi di autorità e di autorialità, agendo quali involontari segnali di disabilità linguistica, e perciò stigma di un'intera condizione di diversità. Se all'inizio tale operazione può apparire come un problema, una «banalizzazione» di testi altrimenti più interessanti dal punto di vista linguistico, con il tempo forse si andrà verso un'evoluzione creativa che coinciderà sempre di più con la professionalità intellettuale, e che potrà forse far riemergere un'attenzione da parte delle grandi case editrici.

Ciò che mi preme sottolineare è come il problema dell'editor e le discussioni sull'importanza del suo ruolo siano comuni, nella storia della letteratura, a tutta una serie di scrittori che per un motivo o per l'altro hanno dovuto abbandonare il proprio paese di origine utilizzando una seconda lingua³⁰. Spesso i critici si sono interrogati su quanto abbiano influito nella struttura della frase inglese del polacco Conrad i consigli dell'editor Ford Madox Ford, oppure su quali siano i meriti nella stesura dei romanzi di Svevo, di cultura e lingua italo-tedesca, di Silvio Benco e Marino de Szombathelyi, professore di Letteratura Italiana all'Università di Trieste, ai quali lo scrittore aveva dato da

³⁰ Cito a tale proposito l'intervento di Pressburger, G., *Scrittori orfani di madrelingua*, «Corriere della Sera», 21 novembre 1996, p. 31.

leggere e rivedere in anteprima i propri scritti. Passare da una lingua ad un'altra comporta sempre nuove problematiche e certamente vi è grande differenza fra i casi di una scelta ponderata e volontaria, come è accaduto per esempio a Nabokov o Beckett, e quelli di assoluta necessità, come accade a molti scrittori migranti. Le case editrici e gli editor, inoltre, non possono non tenere conto di un fattore fondamentale: bisogna infatti sapere se l'autore italofono sia già uno scrittore o un intellettuale nel proprio paese e abbia quindi un preciso intento artistico, o se si tratti solamente di uno scrittore d'occasione, spinto dal trauma dell'emigrazione a scrivere un libro. Nel primo caso il lavoro editoriale di revisione linguistica è certamente più delicato e difficile: è necessario comprendere le strutture linguistiche di appartenenza dell'autore, confrontare la produzione in italiano con quella precedente, analizzarne i riferimenti culturali. Ciò che sta accadendo da alcuni anni in Italia è certamente un fenomeno nuovo e interessante, ma saranno forse solamente le seconde generazioni a dare dignità ad un movimento letterario che ancora oggi, anche per limiti propri, non riesce ad uscire da un'etichetta restrittiva e, in alcuni casi, inesatta.

La produzione letteraria delle scrittrici migranti

I. Le prime scrittrici

Poiché l'oggetto della presente ricerca è un campo per il momento ancora poco studiato, non bisogna stupirsi che esistano situazioni poco comuni negli ambienti letterari istituzionali.

Ciò che risalta nella produzione attuale della letteratura italiana della migrazione è la cospicua presenza di scrittrici. L'alto numero di autrici è solamente una delle particolarità di tale *corpus*, eppure è chiaro come in un certo senso il confronto fra due generi di scrittura, quello maschile e quello femminile, sia un tratto portante del discorso letterario in questione e ne orienti in alcuni casi le tematiche. Ad un'attenta analisi statistica delle opere fino ad oggi pubblicate, è possibile rendersi conto di come le autrici rappresentino all'incirca il trenta per cento della produzione totale, una percentuale enorme se si pensa al numero di autrici nella letteratura italiana contemporanea, che non arriva neanche al dieci per cento¹. I generi affrontati sono i più vari, si può anzi asserire che la creatività artistica delle narratrici spazia attraverso tutti i linguaggi letterari. Prendendo in esame più da vicino l'insieme narrativo, si possono trovare accanto a testi teatrali (è il caso del racconto *Ana de Jesus* di Christiana De Caldas Brito, diventato in seguito un monologo teatrale adattato dalla stessa autrice, o dell'atto unico *Kantheros* della camerunense Félicité Mbezele²) produzioni liriche e poetiche (soprattutto grazie alle opere delle brasiliane Rosana Crispim da Costa e Marcia Theophilo³), romanzi e autobiografie (penso a *Rhoda* di Igiaba

¹ Cfr. per tali dati Aa. Vv., *Letteratura al femminile: tra domanda e offerta*, Milano, Associazione Italiana Editori, 2002.

² De Caldas Brito, C., *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, Roma, Lilith Edizioni, 1998; poi, Roma, Oèdipus, postfazione di F. Sinopoli, 2004; Mbezele, F., *Kantheros. «Un'africana a Roma»*, Roma, Armando, 2006.

³ Crispim Da Costa, R., *Il mio corpo traduce molte lingue*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 1998; Theophilo, M., *I bambini giaguaro/Os meninos jaguar*, Roma, De Luca, 1995; *Ead.*, *Kupahúba. Albero dello Spirito Santo*, prefazione di M. Luzi, Torino, Tallone, 2001.

Scego e ad Aulò. *Canto-poesia dall'Eritrea* di Ribka Sibhatu⁴), raccolte di racconti (fra le quali mi sembrano particolarmente interessanti le raccolte di Helene Paraskeva e di Lily-Amber Laila Wadia⁵).

Christiana De Caldas Brito è venuta in Italia dal Brasile, Helene Paraskeva è nata in Grecia, ad Atene, Lily-Amber Laila Wadia è giunta a Trieste dall'India, Gladys Basagoitia Dazza è originaria del Perù, mentre Jesus Maria de Lourdes proviene dall'isola di Capoverde. Come si può vedere, tutte le poetesse e narratrici provengono da paesi diversi e distanti tra loro e portano nelle opere tratti importanti della propria lingua e cultura di origine. Le caratteristiche stilistiche sono differenti, tanto che la sola cosa che le accomuna, oltre naturalmente al fatto di essere donne, è l'emigrazione in Italia e l'uso della lingua italiana per la propria attività letteraria.

Leggermente più omogeneo si presenta invece il fornito gruppo di scrittrici provenienti dalle ex colonie italiane: Ubax Cristina Ali Farah viene dalla Somalia, Gabriella Ghermandi è originaria dell'Etiopia, mentre eritree sono Erminia Dell'Oro e Ribka Sibhatu. Alcune di loro sono nate in famiglie miste, con uno dei genitori italiano, quindi in tal caso ci si troverà di fronte non a scrittrici che utilizzano la lingua del paese di accoglienza per la propria creazione letteraria, ma ad autrici bilingue che si appellano ad una delle loro lingue-madri. Le più giovani, in particolare, presentano caratteristiche comuni: la generazione che adesso ha fra trenta e quarant'anni e che ha passato gran parte della propria vita in Italia o vi è addirittura nata, ha un differente approccio alle tematiche della letteratura della migrazione, ed è portatrice di uno sguardo più maturo e disincantato sulle questioni dell'identità e della multiculturalità. Le scrittrici in questione sono però da considerare autrici postcoloniali e necessitano di un approccio critico differente: se spesso sono state associate alla letteratura italiana della migrazione, recenti studi le collocano giustamente in un campo di studi indipendente, seppur simile per alcuni aspetti⁶.

L'assenza nel presente capitolo di un'analisi globale delle opere e della poetica di Alice Oxman, Helena Janeczek, Jarmila Ockayová e

⁴ Scego, I., *Rhoda*, Roma, Sinnos, 2004; Sibhatu, R., *Aulò. Canto-poesia dall'Eritrea*, ivi, 1993.

⁵ Paraskeva, H., *Il tragediometro e altri racconti*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara, 2003; Laila Wadia, L. A., *Il burattinaio e altre storie extra-italiane*, Isernia, Cosmo Iannone, 2004.

⁶ Cfr. in particolare Aa. Vv., *Multicultural Literature in Contemporary Italy*, a cura di M. Orton e G. Parati, Farleigh Dickinson University Press, 2007. Mi permetto inoltre di rimandare a Comberiat, D., *La letteratura postcoloniale italiana. Definizione, problemi, mappatura* in Aa. Vv., *Certi confini. Letteratura italiana della migrazione*, a cura di L. Quaquarelli, Milano, Morellini, 2010, p. 12-31.

Helga Schneider, dipende principalmente da due fattori: innanzitutto tali autrici sono giunte in Italia in periodi diversi ma anteriori ai grandi flussi migratori degli anni Ottanta; in secondo luogo alcune di loro (in particolare Helena Janeczek, ma per certi versi anche Helga Schneider) appartengono allo specifico settore della letteratura italo-ebraica. In entrambi i casi risulterebbe improprio parlare di letteratura italiana della migrazione, poiché gli spostamenti da un paese all'altro degli intellettuali sono un fenomeno che è sempre esistito nella storia universale delle lettere e non si può certo ridurre al mero concetto di erranza. Un esempio concreto è costituito dall'opera di Mario Mazzolani⁷, originario di Ferrara che nel 1922 scelse di vivere in Belgio, principalmente ad Anversa, dopo essersi innamorato di Bruxelles durante l'Esposizione Universale del 1911. Egli non può certo essere considerato il capostipite della letteratura prodotta dagli emigranti italiani in Belgio dalla fine degli anni Quaranta e, in anni più recenti, dalla seconda generazione⁸. Troppo diverse le esigenze di Mazzolani e le necessità che lo hanno spinto a scrivere, profondamente differenti anche la sua visione del Belgio e le motivazioni dell'arrivo in terra straniera.

Nel presente capitolo verranno innanzitutto analizzate le opere delle scrittrici che, giunte in Italia per motivi diversi, hanno iniziato la propria produzione letteraria in lingua italiana dopo il 1990, legandosi dunque alla letteratura migrante italoфона. Anche se le ragioni della loro emigrazione possono essere molto diverse da quelle degli scrittori analizzati in precedenza come Pap Khouma o Salah Methnani, non dissimili si dimostrano gli argomenti trattati e talvolta lo stile adottato. Le attività in ambito critico, inoltre, avvalorano la loro presenza in tale contesto.

Tuttavia, per dare ugualmente un'idea della complessità del fenomeno, vi sarà in seguito un paragrafo sull'opera della poetessa brasiliana Marcia Theophilo, in particolare sulla sua produzione recente, scritta direttamente in italiano. Mi è sembrato utile inserire nel contesto specifico un autore che già avesse iniziato a scrivere nel suo paese di origine e che non ha mai abbandonato la propria lingua-madre, per metterlo a

⁷ Sull'opera di Mazzolani cfr. Bastiaensen, M., *Un poeta ferrarese in Belgio: Mario Mazzolani*, Roma-Bruxelles, Institut Historique Belge de Rome, 2000; *Id.*, *Mario Mazzolani tra Ferrara e Anversa* in Aa. Vv., *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana del mondo*, a cura di J. Marchand, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991, p. 347-356.

⁸ Per quanto riguarda la produzione italoфона della letteratura dell'emigrazione italiana in Belgio, penso soprattutto all'opera di Teresa D'Intino e Raul Rossetti, in particolare a D'Intino, T., *Terra mia*, Morceau-sur-Sambre, Zanichelli, 1981; Rossetti, R., *Schiena di vetro. Memorie di un minatore*, Torino, Einaudi, 1989; poi Milano, Baldini&Castoldi, 1996. Per i testi scritti in francese penso a Santocono, G., *Rue des italiens*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 2001; trad. it. *Rue des italiens*, Monticiano (Si), Gorée, 2007; *Dindra*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 2003.

confronto con il senso di perdita e di disappartenenza che attanaglia talvolta gli autori migranti.

Non potendo ovviamente prendere in esame tutte le opere fin qui pubblicate, sia per motivi di spazio che per motivi di ordine critico, ho optato per un criterio di scelta che da una parte rendesse l'idea dell'eterogeneità dei generi letterari impiegati, dall'altra privilegiasse le autrici che hanno al loro attivo almeno tre pubblicazioni. Ho cercato di soffermarmi su scrittrici che avessero pubblicato con case editrici e non con associazioni o con altri enti pubblici. Mi è sembrato infatti che, in siffatte occasioni, vengano presi in considerazione aspetti quali l'utilità sociale o l'area geografica di appartenenza dell'autore piuttosto che la qualità della scrittura, rendendo così difficile una critica letteraria in senso stretto.

Per la prosa ho scelto di analizzare l'opera della scrittrice brasiliana Christiana De Caldas Brito, autrice di un libro per l'infanzia, di un romanzo e di due raccolte di racconti; per la poesia, le liriche della già citata Marcia Theophilo. Tali autrici hanno raggiunto già una piena maturità nella propria scrittura, aiutate anche dal fatto di aver potuto contare sull'apporto di un apparato editoriale all'altezza: case editrici come la Cosmo Iannone, soprattutto con la collezione «Kumacreola» diretta da Armando Gnisci e rivolta agli scrittori migranti italofofoni, e come la Tallone di Torino o la Passigli, specializzate in poesia, rappresentano infatti un supporto non indifferente per scrittori che non si cimentano con la propria madrelingua. In tal caso vi è stato da parte degli editori un contributo costante ed un confronto sia per quanto riguarda la rielaborazione linguistica, sia per la migliore resa in italiano.

II. La cospicua presenza delle scrittrici italofone: ipotesi e motivazioni

Si è detto come i testi di autrici straniere rappresentino il trenta per cento circa dell'intera produzione migrante italoфона: naturalmente sorge spontaneo domandarsi il motivo di una percentuale così alta. Le ipotesi in tal senso possono essere molteplici. Da qualche anno studiosi quali Armando Gnisci e Franca Sinopoli interpretano il fenomeno come frutto della fase «carsica», ossia irregolare e parzialmente sommersa, di tale letteratura⁹. Poiché le opere hanno una distribuzione molto limitata, non è più l'industria culturale a determinarne la pubblicazione filtrandola attraverso i rapporti di potere fra i sessi vigenti nel mercato. La nutrita schiera di scrittrici non è nient'altro che un segno della libertà

⁹ Gnisci, A., *La letteratura italiana della migrazione*, cit., p. 78; Sinopoli, F., «Il ritorno di Amanda Olinda Azzurra e le altre» in De Caldas Brito, C. *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, cit., p. 118.

dal sistema editoriale e dalle costrizioni economiche che esso comporta: in senso inverso, si può quindi imputare all'apparato commerciale e alle dinamiche che lo governano la minore presenza femminile nella distribuzione letteraria ufficiale.

È chiaro come tale motivazione spieghi solo in parte il fenomeno: basta davvero uscire dall'industria culturale per cambiare radicalmente il rapporto fra i sessi e il ruolo delle donne nella letteratura? Inoltre non credo si possa affermare che la letteratura italiana della migrazione si situi al di fuori del mercato editoriale, penso piuttosto che tale produzione letteraria ambisca ad un mercato di nicchia, un piccolo ma fondamentale nucleo di lettori che si interessano alle opere e creano un ambito di promozione e discussione. Suddetta letteratura inoltre non può considerarsi sommersa, *underground*, nel vero senso del termine, poiché la gran parte degli autori, proprio perché stranieri e proprio perché hanno scelto di scrivere in lingua italiana, viene letta, criticata e pubblicizzata negli ambienti specifici. La circolazione delle opere, quindi, non è sotterranea, ma ben visibile e, si potrebbe aggiungere, istituzionale e regolare, solo che riguarda una piccola parte ben precisa delle istituzioni. D'altra parte il mercato editoriale globale propone continuamente situazioni del genere: accanto ai grandi best-seller capaci di incrementare le vendite in ogni parte del mondo e presso un pubblico variegato, vi sono tutta una serie di mercati di nicchia che sopravvivono all'interno di un sistema più grande. Il mercato della poesia contemporanea italiana, ad esempio, è molto limitato e arriva raramente a vendere più di qualche centinaio di copie, eppure, se ci riferiamo ai dati del 2005, al suo interno la percentuale di autrici non arriva certo a quasi un terzo del totale¹⁰, come accade nella letteratura migrante.

Vi sono poi da aggiungere altri due dati molto importanti. Innanzitutto bisogna tenere presente che, se consideriamo come data d'inizio della letteratura italiana della migrazione il 1990 con *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma, ci troveremo di fronte ad autori e ad autrici che hanno iniziato a scrivere in lingua italiana solo nell'ultimo ventennio, in un momento storico in cui i pregiudizi sessuali sono meno rilevanti e dopo l'azione dei movimenti femministi della fine degli anni Sessanta e Settanta. Le autrici migranti scrivono per un pubblico diverso, composto da lettori abituati da anni a confrontarsi con opere di scrittrici.

Inoltre, se consideriamo i flussi di ingresso degli immigrati in Italia, alcuni aspetti appaiono subito più chiari. La presenza di autrici di Capoverde o provenienti dall'Europa dell'Est, per esempio, è spiegata dal fatto che, in entrambi i casi, sono state le donne ad emigrare per

¹⁰ Cfr. Aa. Vv., *Libro bianco sull'editoria libraria*, Milano, Associazione Italiana Editori, 2006.

prime verso l'Italia. Per quanto riguarda le capoverdiane, poi, è utile fare un discorso a parte: un cospicuo gruppo di donne dell'antica colonia portoghese ha iniziato a venire in Italia, principalmente a Roma, verso la fine degli anni Settanta, precedendo così il grande afflusso di stranieri del decennio seguente. Avendo trovato impiego nella collaborazione domestica e nell'assistenza agli anziani, in seguito le capoverdiane, grazie alla legge sul ricongiungimento, hanno avuto la possibilità di farsi raggiungere dai propri mariti e dalla propria famiglia. Tale avanguardia migratoria ha mostrato immediatamente una forte capacità organizzativa: ancora oggi l'Associazione delle donne capoverdiane in Italia è una delle più attive per quanto riguarda i diritti dei migranti e lo sfruttamento femminile in Africa e in Occidente. La tipologia di impiego (collaboratrici domestiche) e la possibilità di vivere molto spesso nelle case in cui lavoravano, insieme alla comprensione di una lingua coloniale neolatina come il portoghese ed al fatto di essere per la maggior parte di religione cristiana cattolica, hanno facilitato l'acquisizione dell'italiano e le hanno messe direttamente in contatto con una cultura non del tutto dissimile.

Vi è infine una motivazione di natura psicologica. Analizzando la provenienza delle scrittrici, è facile rendersi conto di come la maggior parte provenga da paesi con una forte cultura e una forte tradizione patriarcale, come l'India, l'Algeria o l'Iraq. L'emigrazione per loro ha costituito un doppio trauma: da una parte hanno lasciato la propria terra d'origine, dall'altra spesso sono state costrette a lavorare, a diventare soggetti attivi di una società in cui non era più possibile non produrre. Un cambiamento così intenso e improvviso le ha poste di fronte ad una nuova presa di coscienza, le ha strappate letteralmente da una situazione di passività e, se la trasformazione può essere stata talvolta brusca e devastante, i caratteri più forti ne hanno potuto trarre beneficio, arrivando a formarsi una nuova identità, più complessa e solida.

Soprattutto per quanto concerne le scrittrici provenienti dai paesi arabi come Nasserah Chohra o Salwa Salem, è certamente utile riprendere alcune considerazioni dell'algerina Assia Djebar, che ha cercato di dare voce alle esigenze spesso represses delle donne del suo paese. In modo particolare nel libro *Queste voci che mi assediano*¹¹ ha rimesso in ordine i suoi interventi in materia. Secondo l'autrice, la cultura patriarcale dell'Islam e il successivo orientalismo occidentale avevano reso «senza voce» le donne arabe, schiacciate da regole interne che impedivano loro di esprimersi e da una visione dall'esterno che le banalizzava considerandole oggetto erotico/esotico. In tale situazione

¹¹ Djebar, A., *Ces voix qui m'assiègent*, Paris, Albin Michel, 1999; trad. it. *Queste voci che mi assediano. Scrivere nella lingua dell'altro*, Milano, Il Saggiatore, 2004.

scrivere in un'altra lingua, in una qualsiasi altra lingua, diventava per le donne l'inizio di un processo di presa di liberazione da un silenzio pieno di contraddizioni. Assia Djebar entra anche nel merito di una polemica ancora molto accesa fra gli scrittori e gli intellettuali postcoloniali, esemplificata da una parte dalle posizioni dello scrittore anglo-pakistano Salman Rushdie, dall'altra da quelle dello scrittore keniota Ngugi Wa Thiong'O: se quest'ultimo è convinto che uno scrittore africano debba servirsi di una lingua africana per le proprie opere evitando quella coloniale, Salman Rushdie pensa che utilizzare un inglese modificato, corroso dall'interno da una lingua colonizzata, sia senz'altro più utile, sia per raggiungere un pubblico più vasto, sia per mostrare come esista un ibridismo linguistico in cui i termini di confronto sono paritari e danno vita ad un linguaggio nuovo e più ricco. Secondo la scrittrice algerina, invece, per le donne del suo paese scrivere nella lingua del colonizzatore non comporta nessun particolare problema politico o etico: essendo state oppresse anche dalla propria cultura di origine, scegliere fra una lingua o l'altra risulta un problema secondario rispetto alla possibilità di riuscire finalmente ad esprimersi.

Riprendendo gli studi della teorica femminista italiana Rosi Braidotti, si può affermare che le donne migranti, avendo pochi diritti politici o trovandosi fuori dai percorsi istituzionali, si sentono più comunemente senza patria, poiché in linea generale anche nel paese di origine non hanno la possibilità di far sentire la propria voce. È per tale motivo che l'autrice ha coniato il concetto di «soggetto nomade»¹², un superamento di quello del «migrante», in quanto il nomade rende indefiniti i confini senza tagliare i ponti e sostituisce l'idea di lingua-madre con quella di luogo linguistico, perdendo completamente il senso dell'esilio o della diaspora e mantenendo nella propria identità tratti delle culture che attraversa. In tal senso le scrittrici migranti di espressione italiana possono certo dirsi nomadi, poiché raramente nelle loro opere, al contrario di quanto accade fra gli scrittori, vi è la nostalgia per patria perduta, mentre prevalgono fin dai primi testi altri aspetti quali la necessità di costruirsi una nuova realtà o la critica ironica verso il paese di accoglienza. L'ironia talvolta graffiante della brasiliana Christiana De Caldas Brito o il senso grottesco e surreale della scrittrice albanese Ornela Vorpsi¹³ non possono non far pensare rispettivamente all'opera dell'italo-australiana Rosa Capiello, che con il suo *Oh, Lucky Country!*¹⁴ ironizzava sulla situazione difficile degli emigrati italiani in Australia parodiando il titolo del romanzo australiano *The Lucky*

¹² Braidotti, R., *Soggetto nomade*, a cura di A. M. Crispino, Roma, Donzelli, 2005.

¹³ Cfr. Vorpsi, O., *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi, 2005.

¹⁴ Capiello, R., *Oh, Lucky Country!*, St. Lucie, University of Queensland Press, 1984.

*Country*¹⁵, e all'opera prima della scrittrice inglese di origine giamaicana Zadie Smith¹⁶, una parodia sul multiculturalismo e sulle usanze della sua patria di origine.

La presa di coscienza dopo l'emigrazione è un tratto che accomuna le scrittrici citate ad innumerevoli emigranti italiane del Novecento. Anche loro provenivano da una società rurale e patriarcale (il più delle volte dall'Italia meridionale), dove il ruolo della donna era ben definito e cristallizzato da millenni. Essere costrette a partire e a lavorare ha dato loro possibilità e consapevolezza nuove. Nel romanzo autobiografico *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure*¹⁷, Olinda Slongo, scrittrice italiana emigrata in Belgio, parla della sua trasformazione, adducendone le cause alle condizioni difficili dell'emigrazione, e alla malattia e alla morte del marito, che non aveva resistito alle polveri delle miniere di carbone:

J'étais devenue un animal de travail et de combat. J'avais pris la place du chef de famille; la responsabilité de l'avenir des enfants m'incombait¹⁸.

Sono le stesse sensazioni che hanno provato le scrittrici straniere giunte in Italia: il percorso di liberazione successivo al trauma della migrazione è talvolta maggiormente accentuato nelle scrittrici ed è probabilmente un'altra causa della loro consistente produzione.

Un altro particolare degno di attenzione è il loro elevato livello di istruzione: la maggior parte ha compiuto studi universitari (in Italia o nel paese di origine, a volte addirittura in entrambi), molte avevano già una professione intellettuale prima di emigrare. È chiaro come in tale ambito la padronanza della lingua italiana non rappresenti un problema insormontabile. Anche i testi autobiografici, come quelli già citati di Nasserah Chohra e Ornella Vorpsi, o come quello della scrittrice originaria della Guinea Aminata Fofana¹⁹, non sono semplici documentazioni di un fenomeno di attualità, ma rappresentano spesso il percorso di migrazioni privilegiate che non possono essere ridotte a mera testimonianza.

¹⁵ Horne, D., *The Lucky Country*, London, Penguin, 1966.

¹⁶ Smith, Z., *White Theet*, London, Penguin, 2001; trad. it. *Denti bianchi*, Milano, Mondadori, 2005.

¹⁷ Slongo, O., *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 1999.

¹⁸ *Ead.*, *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure*, cit., p. 107.

¹⁹ Fofana, A., *La luna che mi seguiva*, Torino, Einaudi, 2004.

III. Christiana De Caldas Brito: il «portuliano» e i giochi linguistici

Amanda Olinda Azzurra e le altre, pubblicato nel 1998 e riedito, con alcune modifiche riguardanti soprattutto l'introduzione e la postfazione, nel 2004, è il primo libro della scrittrice brasiliana Christiana De Caldas Brito, seguito dal romanzo per bambini *La storia di Adelaide e Marco*, dalla nuova raccolta di racconti *Qui e là*, e dal recente romanzo *Cinquecento temporali*²⁰.

Amanda Olinda Azzurra e le altre racchiude racconti dall'ironia graffiante, incentrati su storie di donne che difficilmente vengono ascoltate: immigrate collaboratrici domestiche (Chi, Ana de Jesus), lavandaie (Josefa, Braulia, Alzira, Joaquina), prostitute (Olinda). Il retaggio della cultura brasiliana è ben visibile: è infatti la stessa autrice nell'introduzione a parlare delle sue origini brasiliane, prussiane e portoghesi, e ad ammetterne l'influenza²¹. Nella novella *Sylvinha con la Ypsilon*, per esempio, la protagonista in crisi di identità si vede obbligata, senza metafora, a strapparsi il cuore per riuscire a vivere senza preoccupazioni, mentre nel racconto *Amanda* un nuovo strumento chiamato «ammazza-nostalgia» viene portato nelle case per misurare la nostalgia di alcune donne immigrate; ugualmente in *Se avete occhi per leggere, ascoltate* il personaggio principale è la morte stessa, che si diletta ad uccidere le proprie vittime dopo aver finito di leggere i loro romanzi preferiti. Nel brano *Il pinga-pinga*, invece, una turista occidentale che disprezza la povertà brasiliana si trasforma in una ragazza povera, perfettamente a suo agio nel paese che sta visitando.

Si può osservare come l'elemento magico, tipico di una certa letteratura sudamericana, sia ricorrente, ma venga inserito senza provocare sbalordimento nei personaggi. Le caratteristiche del meraviglioso sono talmente insite in tale cultura che la loro apparizione viene accettata naturalmente. Più che il realismo magico, però, appartenente soprattutto agli scrittori ispano-americani, nelle storie citate emerge il fascino del grottesco e dell'assurdo che diventano chiavi per comprendere la realtà: già nella prima raccolta di racconti affiorano i punti di riferimento letterari dell'intera produzione dell'autrice. Scrittori come Italo Calvino o come Franz Kafka sono sicuramente ben presenti ed è la stessa autrice ad aver dichiarato come siano stati tali autori, insieme a Dino Buzzati, ad averla accompagnata durante il proprio apprendistato²². Non bisogna

²⁰ De Caldas Brito, C., *La storia di Adelaide e Marco*, Roma, Il Grappolo, 2000; *Qui e là*, Isernia, Cosmo Iannone, 2004; *Cinquecento temporali*, ivi, 2006.

²¹ *Ead.*, «Cari lettori» in *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, cit., p. 11-18.

²² Cfr. *Ead.*, «Giocare con le parole» in Bregola, D., *Da qui verso casa*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, p. 102.

inoltre dimenticare un autore brasiliano come Jorge Amado, in particolare il romanzo *Dona Flor e i suoi due mariti*²³: nel libro la protagonista continua a frequentare il primo marito defunto, la cui apparizione non è in alcun modo perturbante, ma serve alla donna per comprendere la gioia della vita.

Importante è inoltre il fatto che non tutti i racconti parlino di immigrati o di problemi legati alla migrazione: quelle di *Amanda Olinda Azzurra e le altre* sono soprattutto storie di donne che, per troppo tempo impossibilitate a far sentire la propria voce, riescono finalmente ad esprimersi e a sussurrare i propri bisogni. Un tratto caratteristico, infatti, è il senso di leggerezza e di malinconia continuo: non ci si trova mai di fronte a rivolte urlate, a ribellioni violente, ma si odono continui sussurri, mezze frasi, parole mal pronunciate che non infrangono il silenzio. Le protagoniste della De Caldas Brito non sono capaci di cambiare il corso degli eventi: come le donne dei romanzi di Assia Djebar, si rendono perfettamente conto che, per loro che non hanno mai parlato, il primo passo è semplicemente raccontarsi.

Vi sono però alcuni testi, come il già citato *Il pinga-pinga*, che fanno riferimento ad una delle strutture tipiche della letteratura italiana della migrazione, come la pluralità dei punti di vista. Opere come *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous²⁴, nel quale tutti i sospettati di un delitto forniscono la propria versione dei fatti, utilizzano lo stesso espediente narrativo per far comprendere la complessità della realtà e per smascherare gli stereotipi sugli immigrati.

Le diverse idee sulle abitudini o sul modo di pensare, non sono altro, sembra dire l'autrice, che una precisa costruzione culturale che può essere tranquillamente modificata. Se accetta tale cambiamento, l'uomo risulta in grado di aprirsi e di entrare in comunicazione con chiunque.

L'aspetto più originale dell'opera risiede senza dubbio nelle sperimentazioni linguistiche. Spesso le protagoniste dei racconti parlano in maniera volutamente sgrammaticata, per riprodurre la parlata tipica di alcuni immigrati (soprattutto sudamericani) e per creare un effetto di straniamento nel lettore. Si può prendere ad esempio l'incipit del racconto *Ana de Jesus*:

Signora, io non trovo bene qui.

No. Non subito così. Meglio un po' la volta.

Permesso, signora? Desidero parlare. Io tengo piccolo problema e voglio risolvere con te.

²³ Amado, J., *Dona Flor e seus dois maridos*, Sao Paulo, Martins Fontes, 1966; trad. it. *Dona Flor e i suoi due mariti*, Milano, Garzanti, 1977.

²⁴ Lakhous, A., *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, Edizioni e/o, 2006.

Sì, quando lei sveglia, va bene.

Buongiorno, signora. Dormido bene? Io? Non dormido bene.

Ma non domanda mai come dormido io. Parlo in pranzo²⁵.

Tale regressione grammaticale è perfettamente consapevole ed è stata persino teorizzata dall'autrice, che l'ha definita «portuliano», una contrazione fra portoghese e italiano:

Alcuni dei miei personaggi sono isolati anche linguisticamente. Parlano in «portuliano», un miscuglio di portoghese e italiano. Il risultato è una voluta «sgrammaticazione» della lingua italiana che riflette la loro mente lusofonica. Come se nella loro anima il passato echeggiasse attraverso la lingua portoghese. Vedo queste sperimentazioni linguistiche non come banalizzazione del linguaggio, ma come creatività letteraria²⁶.

Si tratta di ciò che alcuni linguisti definiscono *interlangue*, una pratica linguistica bilingue o plurilingue, che presenta interferenze fra i diversi idiomi:

Par *interlangue*, nous entendons la langue qui se forme chez l'apprenant d'une langue étrangère (ou langue seconde) à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue-cible, sans pour autant qu'elle coïncide avec cette langue-cible²⁷.

Lo studio dell'*interlangue* è fondato su elementi diversi: le modalità di creazione interlinguistica, l'integrazione linguistica e i retaggi dell'idioma originario. Si tratta infatti di un bilinguismo tardivo, formatosi in età adulta. Inoltre Klaus Vogel insiste sul carattere specifico dell'*interlangue* dell'immigrato, dove i disagi sociali ed economici hanno una parte rilevante nell'errata acquisizione della lingua del paese di accoglienza. Il «portuliano» di Christiana De Caldas Brito è basato sugli identici fattori, come ha giustamente notato la studiosa Anna Proto Pisani²⁸: le interferenze fra italiano e portoghese si manifestano attraverso l'assimilazione della lingua italiana e l'eredità della lingua d'origine. La Pisani mostra alcuni esempi fondamentali: il fenomeno più frequente è la sostituzione di consonanti sorde italiane con consonanti sonore, in particolare l'impiego della *d* in luogo della *t*, soprattutto nei participi passati come «dormido», «piovudo», «comprado», «mandado». Allo stesso modo talvolta la *c* si trasforma in *g* (come nel caso di

²⁵ De Caldas Brito, C., *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, cit., p. 37.

²⁶ Ead., *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, cit., p. 15.

²⁷ Cfr. Vogel, K., *L'interlangue. La langue de l'apprenant*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

²⁸ Proto Pisani, A., «Ecritures Migrantes. Trois femmes écrivaines: Christiana de Caldas Brito, Ornella Vorpsi, Igiaba Scego», Mémoire de Master 2, Université de Provence Aix-Marseille 1, sous la direction du Professeur Claudio Milanese, a. a. 2007/2008.

«amighi») e la *p* in *b* (per esempio nell'infinito «saber»). Dal punto di vista fonologico, è possibile rimarcare altri fenomeni caratteristici dell'interferenza linguistica: alcune doppie non vengono pronunciate, talvolta la *r* prende il posto della *i* («genaro» in luogo di «gennaio»), e la *s* iniziale muta nel suono *es* («escarpe», «estivale»). A livello lessicale è indicativo l'uso dell'infinito «tenere», probabilmente di derivazione portoghese, al posto del più comune «avere». Termini o locuzioni appartenenti alla lingua-madre dell'autrice sono ugualmente presenti: «contadora di estorias», «saudade», «otro modo».

Nel «portuliano» si realizza inoltre la semplificazione della normosintassi italiana, attraverso l'omissione di pronomi e determinanti, la caduta delle forme verbali e delle concordanze o ancora attraverso l'aggiunta di elementi grammaticalmente errati. Tale linguaggio può anche essere testimone di un principio di integrazione, reso manifesto dall'impiego di periodi brevi ma corretti e di espressioni mutuate dall'oralità italiana.

Il ricorso al «portuliano» appare subito molto diverso dagli altri tentativi di rendere l'italiano «reale» degli immigrati. Nel 1999, nella raccolta *La lingua strappata*, lo scrittore algerino Abdel Malek Smari decise di scrivere un racconto sulla vita di un'ucraina che aveva realmente conosciuto utilizzando, senza mediazioni, il tipo di linguaggio della donna²⁹. Il risultato, seppur interessante, ha dato vita ad un idioma molto difficile da comprendere. Il «portuliano» invece è una rielaborazione di un pensiero portoghese nella lingua italiana, ed il lettore, pur colpito e costretto a riflettere sul testo, non perde mai il filo della comprensione. Tale linguaggio ha anche un fondamento storico, perché riporta alle esperienze dell'emigrazione italiana in Brasile, in particolare ai primi stanziamenti dei veneti che davvero usavano un misto fra portoghese e italiano³⁰; in tal modo l'autore opera un rovesciamento simbolico del quale è ben consapevole:

Gli emigranti italiani in Brasile parlavano un po' così, mescolando l'italiano al portoghese, ma in realtà parlavano in portuliano come alcuni dei miei personaggi³¹.

Inoltre importanti si rivelano per Christiana De Caldas Brito i giochi di parole e la possibilità di utilizzare i suoni di alcuni termini italiani per

²⁹ Smari, A. M., «...aiutare, non aspetto qualcuno io!» in Aa. Vv., *La lingua strappata*, Milano, Leoncavallo Libri, 1999, p. 185-207.

³⁰ Cfr. a tale proposito Hohlfeldt, A., «La letteratura di lingua italiana in Brasile» in Aa. Vv., *La letteratura italiana dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, cit., p. 205-212; Franzina, E., «Brasile: fra storia e romanzo», ivi, p. 213-228.

³¹ Collina, C., «Siamo tutti migranti. Intervista a Christiana De Caldas Brito», in *Leggere-donna*, No. 98, maggio-giugno 2002, p. 17.

creare neologismi o modifiche di senso e significato. A tale proposito, mi sembra interessante citare il racconto *Chi*, dove un pronomine interrogativo o indefinito nella lingua italiana, diventa il nome proprio di un'immigrata.

Chi, chi sei? Sei Chi?

All'inizio, Chi aveva un nome. Poi, solo Chi. Domandavano: Chi carica i pesi? Chi porta i pacchi? Chi pulisce le scale? Chi? Rispondeva sempre lei. Bastava che dicessero Chi? e Chi era lì, pronta a rispondere.

Chi da quando è Chi, non è più quella che era, ma questo lo sa solo Chi. Solo Chi lo sa e chissà se lo sa Chi³².

Ovviamente il senso del testo è da ricercare nella perdita di identità dell'immigrato, nella fatica di riconoscersi, nell'assenza di rapporti umani che gli fanno smarrire la propria personalità. Invece di raccontare una comune storia di delusioni e nostalgia, però, l'autrice opta per una sorta di filastrocca dove il suono gutturale «chi» ritorna continuamente, a cantilena, per indicare l'indefinitezza e la non-presenza del personaggio. Emblematica una frase finale, dove la De Caldas Brito si diverte a ricercare il suono «chi» anche all'interno di altre parole, creando un effetto fonetico alquanto particolare:

Chiedi a Chi. Chiudi a chiave, Chi. Niente chiasso, Chi. Come in chiesa, cheta e china, chiaro, Chi? Chi chiama chi Chi ama, ma chi Chi ama, non chiama Chi³³.

Il senso del ritmo è probabilmente un altro elemento mutuato dalla cultura brasiliana e, come dice la stessa scrittrice, dal suono del battito dei tasti della macchina da scrivere che il nonno (poeta) e la madre (scrittrice e giornalista) utilizzavano in casa.

L'onomatopea è un elemento caratterizzante della sua scrittura; basti pensare all'ultimo racconto della raccolta, *Tum tum, tum tum*, che rappresenta il battito del cuore o al brano *Ali Alina Alice*, dove sono tre nomi simili, piuttosto che elementi fisici o del carattere, a provocare crisi di identità alle protagoniste.

La seconda opera edita, il romanzo per ragazzi *La storia di Adelaide e Marco*, porta ad una riflessione su una particolare sezione della letteratura migrante: il testo infatti si colloca nella già cospicua bibliografia di libri per l'infanzia scritti da autori stranieri³⁴. Si può constatare come siano soprattutto le autrici a pubblicarli: accanto al già citato *Aulò*.

³² De Caldas Brito, C., *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, cit., p. 21.

³³ *Ead.*, *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, cit., p. 32.

³⁴ Cfr. per un'analisi globale sulla letteratura migrante per ragazzi Luatti, L., «Voci migranti nella letteratura italiana per ragazzi», in *Scritture migranti*, No. 1, 2007, p. 163-199.

Canto-poesia dall'Eritrea di Ribka Sibhatu, troviamo opere come *Un treno per la vita* di Erminia dell'Oro, o come *La nomade che amava Alfred Hitchcock* di Igiaba Scego³⁵. Da un certo punto di vista è da rilevare come siano le stesse case editrici a richiedere alle scrittrici opere per l'infanzia che si avvicinino ai temi dell'intercultura, seguendo uno stereotipo forse un po' troppo semplicistico secondo il quale le donne sono provviste di un'innata predisposizione per l'educazione. D'altra parte non si può negare che, in un processo di sensibilizzazione del pubblico verso i problemi e le richieste del migrante, i bambini siano certamente dei soggetti privilegiati, perché più sensibili e più facilmente privi di filtri culturali e perché, dalla loro educazione alla convivenza, potranno nascere le interazioni fra culture diverse nella società futura. Le scrittrici e le migranti in generale sono probabilmente più coscienti di tale processo: dai dati dell'ultimo rapporto della Caritas sull'immigrazione italiana risulta che la maggior parte dei mediatori culturali che lavorano nella scuola elementare (quasi i due terzi) sono costituiti da donne³⁶.

Nella fiaba di Christiana De Caldas Brito ritroviamo alcuni punti in comune con i suoi racconti: la componente del fantastico è naturalmente ancora più evidente, anche se i toni di critica sociale sono attenuati ed il nucleo centrale della vicenda è costituito dalla storia d'amore fra i due protagonisti. I personaggi (una ragazza dai capelli lunghissimi e molto resistenti che fluttua in aria trasportata da un ragazzo alato) riprendono da un certo punto di vista immagini mitiche come quelle di Dedalo e Icaro o del cavallo alato Pegaso, poiché riproducono uno dei più grandi e antichi desideri dell'uomo, quello di volare.

La stessa autrice ha ammesso che l'idea degli innamorati volanti le sia venuta da un'immagine onirica, alla quale, una volta sveglia, ne ha associate altre fino ad arrivare alla composizione del testo. Il lavoro di psicanalista e l'importanza dell'inconscio hanno dunque avuto un ruolo fondamentale, ma i racconti di ispirazione onirica saranno presenti anche nella raccolta *Qui e là*.

Analizzando tale opera, risulta possibile scorgere un'evoluzione nello stile dell'autrice. Se si prende inizialmente in considerazione il titolo del testo, *Qui e là*, si può notare subito come i due avverbi di luogo propongano l'idea dello scrittore migrante come collegamento fra due culture, poiché porta in sé alcuni tratti del paese di origine e prende nuovi elementi del paese di accoglienza. Inoltre, pensando ad un

³⁵ Dell'Oro, E., *Un treno per la vita*, Milano, Bruno Mondadori, 2004; Scego, I., *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, Roma, Sinnos, 2002.

³⁶ Cfr. Aa. Vv., *Immigrazione è globalizzazione. Dossier Statistico 2009*, cit., p. 127-128.

racconto di Kafka intitolato appunto *Il ponte*³⁷, si può certamente estendere il concetto di scrittore come tramite fra due mondi diversi, linea di congiunzione fra inconscio e conscio. Il «qui» ed il «là» indicano non solo due mondi geograficamente lontani, ma anche le due dimensioni principali dell'uomo.

Attraverso la lettura dei racconti emerge una certa pluralità di contenuti: poiché la raccolta comprende testi inediti ed altri apparsi in pubblicazioni diverse³⁸, non è facile trovare un tema comune. Se per alcuni racconti appare chiara la contiguità, per temi e linguaggio utilizzato, con *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, in generale nella nuova raccolta si possono notare cambiamenti piuttosto notevoli. A colpire per prima cosa è la lingua: il «portuliano» è praticamente scomparso. Il rapporto con il portoghese è sempre molto stretto, ma viene fuori soprattutto nei titoli dei racconti *José e Camuamu*, nei nomi di alcuni luoghi e di alcuni personaggi, e soprattutto in diverse filastrocche, utilizzate come incipit e talvolta all'interno della narrazione. Frequente è inoltre l'inserimento di una lingua straniera «altra» (il francese nel racconto *Caffè col battitasti* e il tedesco, altra lingua d'origine dell'autrice, in *Un'insolita passeggiata*), quasi ad evidenziare la presenza dell'alterità e a voler giocare con il senso di straniamento del lettore. Un ruolo ancora predominante riveste l'aspetto sonoro delle parole, mutuato probabilmente da alcuni autori della letteratura brasiliana. Dal punto di vista dei neologismi, abbandonato il «portuliano», Christiana De Caldas Brito per esprimere la doppia identità dei migranti utilizza la contrazione delle parole, facendo riferimento al brasiliano Guimarães Rosa e allo scrittore mozambicano lusofono Mia Couto. Ne è un esempio indicativo l'ultimo racconto, *Maroggia*, nel quale nel nome della protagonista (Maroggia, appunto) sono racchiuse le parole «mare» e «pioggia»; il vocabolo ha inoltre la funzione di spiegare il particolare destino del personaggio. È la stessa Maroggia, ogni volta che viene interpellata, ad utilizzare un linguaggio «contratto», condensando le parole senza venir mai compresa da chi le sta attorno:

Maroggia parlava poco e usava parole inesistenti. Né i pescatori né le donne del paese la capivano bene. Concetta, la sua vicina di casa, forse la sua unica amica, vedendola uscire per andare in spiaggia, cercava di convincerla:

³⁷ Cfr. la raccolta completa di apparato critico: Kafka, F., *Erzählungen und kleine Prosa*, Berlin, Schocken, 1935; trad. it. in *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1989, p. 118-125.

³⁸ Cfr. De Caldas Brito, C., «L'attesa», in *tutteStorie. Racconti letture trame di donne*, No. 4, gennaio 2000, p. 37-39; «L'equilibrista» in Aa. Vv., *Destini sospesi di volti in cammino*, a cura di A. Ramberti e R. Sangiorgi, Santarcangelo di Romagna, Fara, 1998, p. 157-161; «La francescana» in Aa. Vv., *Diaspore Europee & Lettere Migranti*, a cura di A. Gnisci e N. Moll, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, p. 46-49.

«Non vedi che piove, Maroggia? Perché devi andare?».
«Marondamare... marondamare...» rispondeva Maroggia.
Le altre donne del paese si guardavano: «Che ha detto?».
Concetta alzava le spalle: «Lasciatela stare»³⁹.

Il riferimento in molti racconti a luoghi diversi dal Brasile dà all'autrice la possibilità di affrontare la questione migratoria senza rinviare necessariamente alla propria autobiografia; tale «sguardo obliquo», già rilevato nel romanzo di Saidou Moussa Ba *La Memoria di A.*, è indice di una maturazione letteraria e pervade soprattutto le seconde opere degli scrittori migranti. Inoltre le citazioni sparse per tutto il libro aiutano ad ipotizzare un sottotesto letterario: risulta evidente il fascino esercitato sull'autrice dalla letteratura di lingua francese, sia nella versione ottocentesca con Victor Hugo e Balzac, sia nelle espressioni novecentesche come Antoine de Saint-Exupéry e George Simenon. Ugualmente menzionati sono il poeta Federico Garcia Lorca, Charles Dickens e William Shakespeare, i classici russi dell'Ottocento e Thomas Mann, oltre alle scrittrici Emily Dickinson e Virginia Woolf.

Merita un discorso a parte, invece, il racconto *Io, polpastrello 5.423*, dove, in un tono grottesco che ricorda alcuni testi di Nicolaj Vasil'evic Gogol⁴⁰, si narrano le vicende di un polpastrello straniero alle prese con la prima identificazione dopo essere sbarcato in Italia. Il racconto fa riferimento alla legge Bossi-Fini approvata nel luglio del 2001. Non è certo l'unico testo che analizzi in modo esplicito le evoluzioni legislative sull'ingresso degli stranieri. È almeno da citare il racconto dello scrittore argentino Miguel Angel Garcia *L'ultimo immigrato*, compreso nella raccolta *Il maestro di tango e altri racconti*⁴¹, vincitrice del concorso Eks&tra 2005, dove, in un ipotetico futuro, la situazione degli immigrati sembra paradossalmente rovesciata: le città italiane, a causa di uno spopolamento globale, hanno urgente bisogno di manodopera e inviano illegalmente in Africa degli agenti con il compito di convincere ad emigrare il maggior numero possibile di stranieri. La scrittrice di origine egiziano-congolese, Ingy Mubiayi Kakese, invece, nel racconto *Documenti, prego*⁴², ironizza sulle storture della burocrazia italiana durante il periodo precedente alla prima sanatoria sugli immigrati. Nei racconti citati, come d'altra parte in quello di Christiana De Caldas Brito, prevale un tono beffardo e distaccato, talvolta un certo sarcasmo

³⁹ *Ead.*, *Qui e là, cit.*, p. 149.

⁴⁰ Cfr. in particolare Gogol, N. V., «Šinel'» in *O proze*, S. Peterburg, Suvorina, 1903; trad. it. *Il cappotto*, a cura di C. Rebori, Milano, Rizzoli, 1949.

⁴¹ Garcia, M. A., *Il maestro di tango e altri racconti*, Rimini, Edizioni Eks&tra, 2005, p. 59-65.

⁴² Kakese, I. M., «Documenti, prego» in Aa. Vv., *La seconda pelle*, prefazione di E. Dell'Oro (X Premio Eks&tra), Rimini, Edizioni Eks&tra, 2004, p. 103-113.

che prende di mira sia le ingenuità degli immigrati sia la prepotenza e la falsa efficienza degli italiani.

Dal punto di vista narrativo ricorre la pluralità dei punti di vista, esibita talvolta in maniera forzata: alcuni racconti sono divisi in due o più parti, e ciascuna sezione è dedicata alle parole, al pensiero e alle azioni di un personaggio. La lettura però risulta eccessivamente frammentata e i racconti appaiono troppo eterogenei perché i diversi punti di vista portino ad una fruttuosa e più complessa sintesi.

Alcuni elementi riportano alla professione di psicoterapeuta dell'autrice: in molti testi di *Qui e là* i temi portanti sono i sentimenti e l'incapacità dei personaggi ad esprimerli; ne deriva una vera e propria incomunicabilità che attanaglia le protagoniste di *Tre silenzi* e che è la causa dell'arrivo in Italia di Eda Zarehs, protagonista dell'omonimo racconto, costretta a far riaffiorare gli affetti di un anziano signore che corre il rischio di diventare arido. In generale la sfera emotiva sembra sempre essere il fulcro della narrazione e, se si esclude il già citato *Io, polpastrello 5.423*, anche i disagi del migrante sono sempre analizzati dal punto di vista psicologico piuttosto che da quello socio-economico.

L'elemento onirico acquista un ruolo predominante e il sogno svolge la funzione di un vero e proprio passaggio, una porta fra le dimensioni del «qui» e del «là». Attraverso i sogni gli aspetti più reconditi dei personaggi riescono finalmente a venire fuori. Nel brano *Siamo felici così*, nel quale la protagonista si trova a visitare una clinica femminile dove le pazienti nascondono sotto il camice una lunga coda da roditore, l'atmosfera onirica pervade l'intera narrazione. Elementi logici vengono inseriti in contesti apparentemente assurdi, creando così una sensazione di disagio nel lettore che, identificandosi nella protagonista che racconta in prima persona, trova difficoltà a credere a ciò che legge.

Il medesimo testo è utile per analizzare l'ultimo tema della raccolta, uno dei più cari all'autrice: le considerazioni sulla condizione femminile. Nel racconto viene criticato lo stereotipo della donna-madre che, secondo una supposizione prevalentemente maschile, sarebbe disposta a rinunciare a qualsiasi cosa pur di poter avere una famiglia e accudire i propri figli. Nella novella *Né tacchi né trucco né trucco né tacchi*, invece, ad essere messa sotto accusa è una particolare concezione di erotismo e sensualità; lo sguardo maschile, talvolta invadente, finisce per confondere le donne stesse, incapaci di ritrovare la propria dimensione.

La recente opera *Cinquecento temporali*⁴³ ripropone alcune tematiche già analizzate in precedenza, inserite però nel contesto romanzesco. Innanzitutto è da rilevare un procedimento «a ritroso» alquanto

⁴³ De Caldas Brito, C., *Cinquecento temporali*, cit.

comune nelle opere di scrittori migranti o postcoloniali: il romanzo infatti è interamente ambientato nel Silvestre, una *favela* di Rio de Janeiro, e il tema migratorio è secondario. Il Brasile contemporaneo con le sue contraddizioni e la vita disperata ma allo stesso tempo intensa dei sobborghi delle grandi metropoli carioca sono i veri protagonisti del libro. Il ricorso a temi della patria di origine è un elemento che si può ritrovare, rimanendo nell'ambito della letteratura migrante di espressione italiana, in opere come *Nonno dio e gli spiriti danzanti* di Pap Kouma e *Neyla* di Kossi Komla-Ebri. L'impiego di ambientazioni appartenenti al paese natale ha forse anche motivazioni di carattere psicologico: dopo essersi incentrati sulle questioni dell'integrazione, alcuni autori sentono il bisogno di ritornare al proprio passato. La distanza geografica, temporale e psicologica dell'emigrazione fornisce loro una capacità di analisi certamente più lucida; sono inoltre meno legati a tradizioni ed abitudini che ritenevano immutabili. In *Cinquecento temporali* il tono non è mai edulcorato né di ingenua denuncia: la nostalgia per il paese di provenienza non trova spazio.

Dal punto di vista formale è da notare come il plurilinguismo presente nelle altre opere si trasformi qui in un vero e proprio bilinguismo; termini portoghesi entrano nella lingua italiana non tradotti e evidenziati dall'uso del corsivo, costringendo così il lettore ad uno sforzo ulteriore per comprenderli. La polifonia, la pluralità di materiali e di registri linguistici diversi sono altri tratti caratterizzanti: un narratore in terza persona tiene le fila della narrazione, ma entrano nel testo anche brevi monologhi in prima persona e alcune lettere che contribuiscono a rendere l'insieme piuttosto eterogeneo. Anche se l'intreccio non è estremamente originale e riprende le tipiche vicende dei sobborghi metropolitani (traffici di droga, famiglie in gravi difficoltà economiche, diverse persone con problemi fisici), il contesto brasiliano è utile all'autrice per affrontare alcune questioni che sono presenti, in maniera più generale, in tutta la società occidentale e in quei paesi a cavallo fra primo e secondo mondo: l'invadenza della televisione, vera ossessione per le povere famiglie del Silvestre, il mito dell'arricchimento facile e l'esigenza dell'apparenza. Nell'opera della scrittrice albanese Ornela Vorpsi, che verrà analizzata nel sesto capitolo, ritorneranno motivi molto simili, appartenenti però alla mentalità dei paesi dell'est e in parte dovuti al repentino passaggio dall'economia socialista al libero mercato.

IV. Il «poema della foresta» di Marcia Theophilo

Nell'introduzione alla raccolta di liriche *Foresta mio dizionario* di Marcia Theophilo, Mario Luzi definisce la sua produzione come un

poema prevalentemente arboreo⁴⁴, dove lo scenario ed il tema portante risiedono nell'amore viscerale e nella necessità di cantare la foresta amazzonica. In effetti l'Amazzonia, con le sue leggende, i nomi eufonici e fantasiosi degli alberi e dei frutti, la dignità e la lingua degli indios, rimane certamente il campo privilegiato da cui l'autrice attinge l'ispirazione, oltre a costituire un elemento portante della sua biografia. Marcia Theophilo, infatti, nata a Fortaleza, in Brasile, deve la «scoperta» della foresta alla nonna paterna e al padre, i quali, essendo nati in Amazzonia, sono riusciti a trasmetterle la passione per la magia della natura. Dalla madre di origine portoghese, invece, ha acquisito un'educazione ed un gusto europei: saranno i due poli entro cui si delinea la sua produzione letteraria. Giunta in Italia nel 1971 come esiliata politica per la dittatura militare instauratasi nel suo paese, Marcia Theophilo era una giovane scrittrice già conosciuta in Brasile, dove aveva pubblicato la raccolta di racconti *Os convites*⁴⁵ e dove frequentava un gruppo di artisti della neo-avanguardia come Otavio Arujo e Ribeiro Ubirajara. Riunendo i brani scritti per le loro mostre e per i loro cataloghi, è stata composta la silloge *Basta! Che parlino le voci*, il primo libro dell'autrice edito in Italia, con la prefazione e la traduzione di Ruggero Jacobbi⁴⁶. Forse proprio per l'amicizia dell'autrice con alcuni esponenti dei movimenti artistici brasiliani, la sua poesia, come annota lo stesso Jacobbi, in un primo momento potrebbe venire scambiata per una poesia neo-avanguardista, i cui nuclei portanti sarebbero il senso apocalittico della distruzione della foresta e la coscienza implicita della morte dell'arte. In realtà nel libro c'è ben altro; sono già presenti, infatti, i tre fulcri tematici della lirica della Theophilo: la descrizione della foresta amazzonica e la compenetrazione mistica dell'uomo con la natura, il dramma del disboscamento e dell'uccisione degli indios, la polemica contro un certo tipo di modernità che può risultare devastante anche per il mondo occidentale. Nel testo la voce è ancora acerba e un sostrato politico eccessivo risulta alquanto retorico. La lettura è spesso affannosa e un generico terzomondismo, retaggio degli ideali del tempo (tutti i componimenti sono stati scritti fra il 1968 e il 1971), finisce per sopraffare la bellezza dei versi. Si ha l'impressione che sia il messaggio sociale l'aspetto più importante e che non vi sia ancora una perfetta armonia tra l'elemento formale e contenutistico.

⁴⁴ Luzi, M., «Critica sulla poesia di Marcia Theophilo» in Theophilo, M., *Foresta mio dizionario*, introduzione di M. Luzi, Pescara, Tracce, 2003, p. 4.

⁴⁵ Theophilo, M., *Os Convites*, Facoltà di Sociologia e Politica, Università di San Paolo, Brasile, 1968.

⁴⁶ Ead., *Basta! Che parlino le voci*, prefazione e traduzione di R. Jacobbi, Enna, Euno, 1975.

Nelle raccolte successive come *Catuete Curupira* e *Il fiume, l'uccello, le nuvole*, o ancora come *Io canto l'Amazzonia*⁴⁷, il senso politico e la critica del dramma dell'Amazzonia e degli indios continuano ad essere temi rilevanti, ma si sposano con il plurilinguismo e con la capacità di tratteggiare in pochi versi situazioni naturali molto sensuali; emerge inoltre la facilità di utilizzare metafore tipiche della letteratura brasiliana.

Per Marcia Theophilo l'emigrazione non ha costituito un radicale cambiamento dei temi o un ripensamento della propria poetica: al contrario, l'esilio ha avvicinato ancor di più, se possibile, l'autrice al popolo di cui si è fatta portavoce, gli indios. Allo stesso modo in cui i popoli originari dell'Amazzonia sono stati costretti dal disboscamento della foresta a migrare verso nord, così la poetessa brasiliana è stata obbligata a lasciare il suo paese d'origine. L'esilio non ha portato un'idealizzazione del paese di provenienza: la migrazione, seppur dolorosa, è stata anche una scelta politica.

Per analizzare l'opera della Theophilo, prenderò in esame in modo particolare quattro pubblicazioni: il poema *I bambini giaguaro*, le raccolte *Kupahúba. Albero dello Spirito Santo* e *Foresta mio dizionario* oltre alla recente *Amazzonia respiro del mondo*⁴⁸.

Il testo *I bambini giaguaro* è utile per comprendere come gli studi di antropologia, effettuati sia in Brasile che in Italia, si inseriscano nella lirica dell'autrice: diviso in due parti, il poema è dedicato ai bambini brasiliani, che ne sono anche i protagonisti, e canta innanzitutto le loro peripezie nella metropoli dopo essere stati costretti a migrare; nella seconda parte, come in un dolce e doloroso ricordo, è narrata la loro vita precedente, nella foresta amazzonica. Il libro si apre con un rito magico: la dea Giaguaro, che incarna le forze della natura, trasmette ai neonati il proprio vigore per proteggerli. I bambini hanno i nomi dei fiori dell'Amazzonia, e già è possibile notare la completa identificazione dell'uomo con la natura: i maschi si chiamano Jupicahy, Urucù, Pajurà, le femmine Tauarì, Ararì, Mangalô. In tali nomi Marcia Theophilo ritrova tutta l'energia sonora e il ritmo della lingua del gruppo Tupi, che evoca un altrove paradisiaco che inizia a diventare memoria, nostalgia, ricordo⁴⁹.

⁴⁷ Ead., *Catuete Curupira*, Roma, La Ninea, 1983; *Il fiume, l'uccello, le nuvole*, Roma, Rossi&Spera, 1987; *Io canto l'Amazzonia*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1992.

⁴⁸ Ead., *Amazzonia respiro del mondo*, prefazione di M. Luzi, con una poesia di R. Alberti, Firenze, Passigli, 2005.

⁴⁹ Cfr. Bellezza, D., «Un canto tra mito e quotidiano» in Aa. Vv., *Poesie di amore. In segreto e in passione*, a cura di F. Pansa, Torino, G.T.E. Newton, 1993, p. 103-104.

Il poema descrive l'esodo di sei bambini («traversammo regioni di verde / stretti deserti / di nuovo il verde») e il loro arrivo traumatico nella città. Lo sradicamento e la perdita di identità, propri del migrante, acquistano un'ulteriore dimensione storica: l'esodo degli indios verso le grandi città brasiliane si ripete dal 1500, e ha assunto quasi un carattere di ineluttabilità. I sei bambini, inconsapevolmente, portano in sé il dramma dei propri antenati e, altrettanto involontariamente, appena giunti in città, nelle *favelas*, si riuniscono in gruppi, memori di una tradizione arcaica. Nella metropoli, però, viene a mancare il supporto educativo della famiglia e dei saggi del villaggio: se nella foresta amazzonica i giovani usufruiscono di un'educazione collettiva che li istruisce sui valori e sulle leggi da rispettare, in un contesto urbano di estrema povertà sono spesso i delinquenti ad avere in mano la loro formazione. Nella foresta i bambini diventavano presto adulti grazie alle leggi tribali, ma la precoce maturità cittadina è affatto diversa: i maschi diventano spacciatori, le femmine prostitute, ed il rito, che tanta importanza ha nella loro crescita nel villaggio, è ora scomparso.

La critica di Marcia Theophilo è chiara: una società che fa morire o deturpa i propri bambini non mostra rispetto neppure per gli adulti, così come un progresso che distrugge la foresta amazzonica, riserva di ossigeno del pianeta, è un cammino destinato alla distruzione.

Nella seconda parte del poema viene evocata la vita dei sei piccoli protagonisti nel villaggio originario: la loro armonia completa con la natura, i riti e l'educazione collettiva, la simbiosi con gli altri esseri viventi. Un misticismo panteista pervade le ultime pagine del testo: la forte identità dei bambini giaguaro, un'identità al tempo stesso aggressiva, delicata e poetica, diviene anche un ammonimento per il mondo occidentale, urbano e metropolitano. Il grande esodo dei giovani porterà un giorno, si augura l'autrice, uno stravolgimento di valori.

Il plurilinguismo e la capacità di giocare con parole provenienti da lingue diverse senza perdere il ritmo e la sonorità del testo italiano, sono ancora più evidenti nella raccolta *Kupahúba. Albero dello Spirito Santo*. L'albero Kupahúba, da cui prende il titolo il libro, è caratterizzato da un legno rosso e produce un olio medicinale. I Padri Gesuiti, che fra il 1500 e il 1600 hanno rinominato in portoghese la flora e la fauna amazzonica mantenendone però la radice Tupi, lo hanno chiamato Albero dello Spirito Santo, proprio per le sue capacità benefiche. Ovviamente nel testo l'albero diventa il simbolo degli effetti salutari che la foresta amazzonica produce sul resto del mondo e dei rischi che si corrono nel disboscamento senza criterio, cancellando la memoria dei popoli che vi vivono da secoli. Il riferimento ad un albero dalla corteccia rossa, inoltre, diventa implicitamente un'allusione all'intero Brasile: i portoghesi infatti hanno donato tale nome ai propri possedimenti al di là dell'oceano a causa del

colore rosso degli alberi («brasil» in portoghese significa letteralmente «di brace, color della brace», quindi rosso acceso, intenso), che ha destato nei primi esploratori grande meraviglia. La necessità di cambiare nomi agli alberi e agli oggetti è, secondo la poetessa, il primo e più importante segno di sopraffazione: senza le denominazioni che gli indios hanno dato agli elementi della foresta, cesserà di esistere una lingua che manifestava la possibilità di vivere con la natura, usufruendo delle sue risorse ma continuando a rispettarla.

Nella seconda lirica della raccolta si legge:

Sangue di drago, olio di Kupaúba,
cuore che batte nei tamburi
il verso nasce contro il vento
la notte si risveglia nella bruma
qua e là compatti sfavillii,
emerge un coro alato tra foglie di rugiada
Copaiba silvestre, Kupaúba, Kupahúba
grandi viali alberati, profumati
sotto l'albero femmina Kupaúba, densa
innalza al cielo i suoi lunghi rami
contempla gli dèi; allevia le ferite.

Kupaúba, divinità femminile
sgorga lasciva il suo pregiato olio
ascoltate il lamento, dal suo nucleo
prezioso scorre il liquore,
luminosa stella⁵⁰.

Dal punto di vista ritmico e linguistico è possibile notare la ripetizione di alcuni suoni (nei versi 2-4 fra «tamburi» e «bruma», nel verso 3 fra «verso» e «vento») che riproduce, anche a livello fonetico, il concetto espresso dalla poetessa, ovvero l'affermazione che la poesia nasca direttamente dalla memoria e dai rumori della natura. Il ritmo della lirica, pur venendo utilizzati termini appartenenti a tre lingue diverse, non viene mai interrotto, anzi scorre musicale e piacevole all'orecchio, secondo una tradizione tipicamente brasiliana, che ricorda un poeta come Antonio Machado. Ne è un esempio evidente il verso 7, nel quale l'albero viene chiamato in tre modi differenti (nel portoghese Copaiba e nelle due versioni tupi Kupaúba e Kupahúba) senza però generare una rottura ritmica, ma rallentando al contrario la cadenza per rendere la lirica più melodica, come una sorta di litania che, visti gli effetti taumaturgici dell'albero, sembra quasi assumere capacità evocative. Per quanto riguarda il contenuto, il panteismo mistico e l'antropomorfismo degli oggetti viventi ma inanimati (l'albero, ma anche il resto della flora

⁵⁰ Theophilo, M., *Kupahúba. Albero dello Spirito Santo*, cit., p. 9.

della foresta) acquistano un ruolo ancora più rilevante grazie all'identificazione dell'albero con una divinità femminile: come la dea Giaguaro nel poema precedente, è una donna a prendersi cura della salvezza e della rinascita della foresta; se la prima infondeva ai suoi figli forza e vigore, la seconda guarisce e allevia le ferite. Da notare è anche l'estremo erotismo del componimento: la dea «sgorga lasciva» il liquido taumaturgico che proviene dal «suo nucleo prezioso». La carnalità della foresta è un altro degli aspetti del panteismo mistico: è la stessa natura a sprigionare sensualità da ogni suo elemento, dal colore dei fiori e dei frutti al loro odore e sapore, dai rumori notturni degli animali all'umidità della terra. Il lavoro di etno-antropologa dell'autrice è visibile attraverso il riferimento ai nomi diversi dell'Albero dello Spirito Santo e lo studio e il richiamo ad antichi miti del popolo Tupi, come quello della divinità-albero.

La raccolta propone un percorso in cui è cantata la lenta distruzione dell'albero, simbolo e sineddoche, al tempo stesso, della foresta amazzonica e della natura intera. Con la morte dell'albero cessa anche la vita che gli sta intorno: tutta la vitalità dell'ambiente viene così cancellata. In ultimo la morte dell'albero è la morte di coloro che a quell'albero hanno dato un nome e lo hanno eretto a divinità, gli indios. Senza terra, senza oggetti da nominare, quindi senza lingua, non rimane loro che emigrare verso le grandi metropoli.

Nel penultimo brano si legge:

Tutto è fuoco... gli alberi cadono...
tutto è cenere:
in questo ritmo frenetico anche il cielo cadrà.
Lo sterminio non cessa:
Kupaúba attende il fuoco, ferma,
 legata alle sue radici.
 Sente il fuoco scorrere nei suoi rami
 il suo corpo verde trema e sente dolore
lei che lenisce il dolore, sente
il fuoco gemere sul tronco⁵¹.

Il sacrilegio, si potrebbe dire, è compiuto: l'albero dal liquido taumaturgico, la dea che lenisce le ferite, sono ora, come comuni mortali, doloranti e vicini alla morte. Il fuoco e la cenere diventano i simboli della devastazione. La compostezza con cui l'albero resiste e accetta la morte («Kupahúba attende il fuoco, ferma, / legata alle sue radici») rispecchia la dignità che hanno mostrato gli indios nei confronti degli occidentali. Il ricorso al termine «radici», elemento naturale dell'albero ma ovviamente inteso anche in senso metaforico, presuppone il doloroso

⁵¹ *Ead.*, *Kupahúba. Albero dello Spirito Santo*, cit., p. 93.

distacco e l'altrettanto tormentato esodo: se l'albero muore nella foresta, gli indios invece saranno costretti a lasciarla. Interessante è anche l'impiego del termine «sterminio»: spesso l'autrice usa termini come sterminio od olocausto (la stessa lirica è stata inserita con il titolo *Olocausto degli alberi* nella raccolta *Amazzonia respiro del mondo*⁵²) per mostrare che, se l'uomo è parte integrante della natura, bruciare una parte di essa equivale ad uccidere o sterminare altri uomini.

Nella raccolta *Foresta mio dizionario*, che già dal titolo indica quale sia la fonte ispiratrice della poetessa, il panteismo mistico è ancora più evidente e si esemplifica in liriche come *La mia mente è un albero* o *Io sono il frutto di un albero*, dove è la stessa autrice ad identificarsi in ogni elemento naturale.

Nella seconda lirica, in particolare, si può notare il particolare rapporto di osmosi che si crea fra la foresta e i suoi rispettosi abitanti:

La mia mente è un albero
colmo d'uccelli
la mia mente colma d'uccelli straripa
e giunge lontano
ai confini dell'orizzonte oscuro
l'intreccio dei rami
si sgretola
al limitare dei monti⁵³.

Nella completa identificazione con la natura il mondo sembra non avere più confini e nessuna meta appare proibita. La foresta nella raccolta appare in tutta la sua magnificenza: una incredibile concretezza, dovuta anche all'impiego dei nomi originali tupi, pervade le descrizioni dei fiori e dei frutti. I sensi vengono costantemente richiamati: il colore rosso, che come si è visto porta un significato mitico oltre che storico, sembra emergere da tutte le poesie ed è in tale turbinio all'apparenza solo gioioso di suoni, immagini e odori che Marcia Theophilo introduce il dramma degli indios e del disboscamento. Se in liriche come *Macaira*, *Yanã*, *Irapurù* la bellezza e la dolcezza del canto degli uccelli prendono il sopravvento (l'Irapurù è un uccello che canta solo quindici giorni all'anno durante la costruzione del nido e, secondo la leggenda, il suo canto è così melodioso che anche gli altri uccelli tacciono per sentirlo), in componimenti come *Madri e Padri dell'America* lo sterminio degli indigeni viene messo in evidenza, togliendo ogni sfarzo alla foresta, che anzi diviene un ulteriore elemento di nostalgia:

Noi amerindi, madri e padri dell'America
siamo piante che quando trapiantate

⁵² Ead., *Amazzonia respiro del mondo*, cit., p. 151-152.

⁵³ Ead., *Foresta mio dizionario*, cit., p. 33.

se sopravvivono, soffrono grandi dolori
non accettiamo di lasciare i coqueiros
né le radure, sfumature di rari colori
e sapori di frutti e fiori
notte ardenti e agresti selve⁵⁴.

Se l'autrice ricorda innanzitutto le proprie origini paterne, identificandosi ancora una volta con gli indios («Noi amerindi», al v. 1), ancora più rilevante è l'immedesimazione successiva: come le piante, gli indios senza radici riescono sì a sopravvivere, ma pagano il prezzo della migrazione con la cancellazione della loro identità. Per chi vive in simbiosi con la natura, l'allontanamento dalla foresta diviene un trauma insuperabile: il linguaggio, i sensi, la vita sociale, tutto sarà solo ricordo e nostalgia. L'accusa dell'autrice a tale modernizzazione diventa, negli ultimi versi, un lungo elenco con i nomi delle tribù sterminate e, fra parentesi, l'indicazione della provenienza geografica. Utilizzando un tono sobrio e volutamente distaccato, Marcia Theophilo cerca di dare ancora più spazio alla grande tragedia dei nativi americani e di mettere il lettore occidentale di fronte ad inevitabili riflessioni.

Il ricorso alla poesia civile, che talvolta ricorda il poeta spagnolo Rafael Alberti, è ancora più manifesto nella penultima lirica della raccolta, *Dall'Amazzonia a New York*. Nel componimento viene ulteriormente approfondito un concetto già emerso in precedenza, in particolare nel poema *I bambini giaguaro*: il rischio che lo sviluppo economico diventi insostenibile anche per il ricco Occidente. La poesia è divisa in due parti: nella prima viene descritta la morte della foresta amazzonica e di tutte le specie che vi vivono, mentre nella seconda si fa riferimento ad una tragedia recente, l'attentato terroristico alle Torri Gemelle di New York nel settembre del 2001. Anche la presenza della data di stesura alla fine della lirica, caso inedito per l'autrice, rafforza il senso del riferimento: la lirica è stata composta proprio l'undici settembre 2001, una data che ovviamente non ha tardato a diventare simbolica. Occidente e foresta amazzonica sono afflitti dall'identico male: un progresso senza rispetto della natura e dell'altro che porta gli uomini ad uccidersi fra loro e a devastare l'ambiente. Il componimento si apre con le immagini di dolore della foresta:

Albero da te ho appreso quel dolore selvaggio
quei lamenti nell'aria, nel fiume
fuggono gli animali dai tuoi rami-rifugio
suoni assordanti di scimmie e araras
il tronco annerito dal fuoco cade⁵⁵.

⁵⁴ Ead., *Foresta mio dizionario*, cit., p. 30.

⁵⁵ Ead., *Foresta mio dizionario*, cit., p. 43.

Ad una natura antropomorfa che geme e grida, fa eco, all'inizio della seconda parte, la distruzione di uno dei simboli del mondo occidentale:

Alberi di metallo, pieni d'oro argento
toccano le nuvole, e i tuoi sogni.
Uccello di metallo attraversa il cielo
vola vola, va va, dove dove?
L'uccello metallico diviene una freccia
spezza gli alberi di cristallo⁵⁶.

La città si trasforma in un'altra foresta, come accadeva per i bambini-giaguaro che emigravano nelle *favelas* brasiliane. Anche in tale contesto, però, la legge della distruzione ha il sopravvento: cadono gli alberi veri come cadono gli alberi di cristallo, i grattacieli, ed entrambi sembrano vittime della stessa follia.

A livello fonetico, nel verso 4 della seconda parte della lirica, si può notare l'impiego delle ripetizioni, mutate dalla cultura orale e musicale brasiliana, che enfatizzano la paura e l'angoscia nel momento della caduta, grazie anche al ricorso all'interrogativa, che mantiene il lettore in sospenso fino all'inevitabile impatto. Evidente è inoltre l'allitterazione della «v» e la ripetizione, nella prima parte del componimento, del suono «fu», ulteriori elementi che accentuano il rapporto con l'oralità.

La recente raccolta *Amazzonia respiro del mondo*, composta da liriche già precedentemente pubblicate in altri volumi o riviste, è apparsa in Italia (nella versione bilingue italiano-portoghese) nel 2005, e si apre con una poesia di Rafael Alberti dedicata alla poetessa di Fortaleza. L'autore spagnolo si firma con lo pseudonimo di Juan Panadero, nome fittizio che utilizza quando si erge a poeta civile. Il rapporto fra i due artisti, conosciuti a Roma dopo l'esilio della Theophilo, ha avuto una grande importanza per la scrittrice brasiliana: è stato Rafael Alberti a farle capire l'importanza della recita, della trasmissione orale della poesia nei festival e nelle conferenze, e a rimarcare come i fulcri tematici della sua lirica fossero l'Amazzonia e gli indios.

Mi sembra interessante trascrivere le prime due strofe della lirica, sia nella versione originale spagnola che nella traduzione italiana, nella quale purtroppo si perde la rima originaria:

Con un nudo en la garganta,
Márcia Theóphilo grita
Márcia Theóphilo canta.
Hondo corazón alerta,
dura voz denunciadora
en clara sonrisa abierta.

⁵⁶ Ead., *Foresta mio dizionario*, cit., p. 46.

Con un nodo nella gola,
Marcia Theophilo grida
Marcia Theophilo canta.

Cuore profondo all'erta,
dura voce di denuncia
in chiaro sorriso aperto⁵⁷.

Il «nodo nella gola» a cui fa riferimento il poeta di Granada è la tristezza per il massacro degli indios e per aver abbandonato la sua terra e il suo popolo. La «voce di denuncia» diventa così un'efficace definizione della poesia civile: il poeta con il suo canto cerca di attirare l'attenzione sui problemi che ritiene più urgenti; l'importanza del messaggio, come un grido liberatorio, può aiutare a superare gli ostacoli. Sembra di scorgere l'eco delle parole di Franco Loi, che in un suo articolo su Marcia Theophilo aveva scritto:

La poesia di questa brasiliana di Roma non è che una delle tante voci, un grido dei tanti inascoltati. Ma sia un esempio a quanti si sono affrettati a parlare di inutilità della poesia e di poesia al servizio dei potenti. Certo, la poesia non propone ideologie né facili cambiamenti; ma si rivolge alle coscienze e alle anime, e, non da oggi, si assume il compito di tener desta nell'umanità il più alto senso della propria missione e dei propri valori⁵⁸.

La forza della lirica di Marcia Theophilo risiede nella capacità di cantare l'amore per un luogo ed un popolo in maniera tanto intensa da far pensare in alcuni passaggi a Federico Garcia Lorca, sul quale l'autrice ha scritto un saggio critico⁵⁹; allo stesso tempo, però, tale poesia si nutre dell'esigenza di denuncia, della necessità di dire realmente ciò che è accaduto nella foresta amazzonica. La memoria diventa il mezzo e l'obiettivo del percorso poetico: attraverso i ricordi fa rinascere la storia degli indios, nella speranza che la loro storia non venga dimenticata.

Tale produzione poetica evidenzia come l'esilio e la migrazione influenzino stile e contenuti di una scrittrice già attiva nel proprio paese: l'arrivo in Italia e il passaggio alla lingua italiana non costituiscono in tal caso una cesura traumatica, ma un arricchimento, un'occasione per approfondire tematiche già presenti. La lingua italiana dà luogo a un distacco inevitabile, un filtro critico grazie al quale la poesia può cantare l'amore per la foresta amazzonica e la denuncia del massacro degli indios senza cadere nella retorica.

⁵⁷ Alberti, R., «De Juan Panadero a Marcia Theophilo» in Theophilo, M., *Amazzonia respiro del mondo*, cit., p. 10-11.

⁵⁸ Loi, F., *Da Rio ci viene il canto della natura*, «Il Sole 24 Ore», 19 luglio 1992, p. 31.

⁵⁹ Theophilo, M., *Ritorni di un poeta assassinato. Omaggio a Federico Garcia Lorca*, Roma, Nuovi Sentieri, 1976.

Inoltre l'esperienza migratoria avvicina l'autrice alle vicende dei popoli dell'Amazzonia cacciati dai loro villaggi e costretti a cercare di sopravvivere nelle grandi città brasiliane: vi è così una comprensione intima, in alcuni casi una vera e propria identificazione, che rendono ancora più vibranti i versi della poetessa di Fortaleza.

Nell'ultima raccolta *Amazzonia madre d'acqua*⁶⁰ vengono riproposti temi già esaminati nelle opere precedenti. L'impegno civile dell'autrice diviene però maggiormente concreto: il volume infatti è stato realizzato con il contributo della «Associazione Amazzonia» che si occupa di preservare la foresta e di sensibilizzare l'opinione pubblica, promuovendo eventi che affrontino la questione. Inoltre Marcia Theophilo nell'introduzione traccia un compendio della propria attività letteraria, ponendo l'accento sul rapporto fra la poesia e l'antropologia:

Nel mio lavoro ho cercato di fare una fusione fra memoria emotiva e culturale, tra poesia e documentazione, tra mondo arcaico e contemporaneo. Penso che senza la poesia non si possa raggiungere l'anima della foresta.

Non a caso sono poeta antropologa.

L'ultima catastrofe provocata in Amazzonia è un crimine contro la natura che ha le dimensioni di una tragedia⁶¹.

Ogni componimento ha il titolo di un fiume della foresta amazzonica, il cui centro, la prima lirica, è costituito dal Rio delle Amazzoni, dal quale si diramano gli altri corsi d'acqua. Ritorna dunque il tema dell'Amazzonia come fulcro vitale del pianeta, motivo dominante delle opere della scrittrice brasiliana. Il tono è però più cupo, poiché la forza accusatoria delle liriche non riesce a nascondere un velo sottilissimo di rassegnazione. La ripetizione di stile e contenuti, d'altronde, può far pensare ad un percorso interrotto, ad una fase di stallo di cui la stessa Theophilo appare consapevole. Le denunce degli anni precedenti non hanno sortito risultati: è inevitabile quindi cedere allo sconforto. Le parole dell'autrice nell'introduzione appaiono in tal senso indicative:

È forse proprio per questo, perché l'acqua è vita, che ancora oggi continuiamo a cantarla, ma con un canto diverso, disperato e accorato, perché non più rivolto alle fresche sorgenti, alle fonti d'acqua pura, chiara e limpida ma a una distesa oscura e torbida, fresca e inanimata, resa tale dall'uomo che con essa uccide la sua intera vita⁶².

⁶⁰ *Ead., Amazzonia madre d'acqua*, Firenze, Passigli, 2007.

⁶¹ *Ead., Amazzonia madre d'acqua, cit.*, p. 9.

⁶² *Ead., Amazzonia madre d'acqua, cit.*, p. 10.

SECONDA PARTE

LA LETTERATURA ITALIANA DELLA MIGRAZIONE: GLI AUTORI E LE OPERE

INTRODUZIONE

Motivazioni e criteri di analisi

Alla luce delle affermazioni espresse nei primi tre capitoli, che fungono da introduzione generale, è giunto il momento di analizzare in maniera più approfondita alcuni autori che, nel panorama della letteratura migrante italoфона, si sono distinti per qualità e originalità delle opere. Nella scelta degli autori, ho creduto opportuno fare riferimento ai criteri espressi nel primo paragrafo: innanzitutto verranno analizzati testi editi (non saranno quindi presi in considerazione, se non per un discorso più specifico, gli inediti), inoltre si cercherà di lavorare su scrittori che hanno al loro attivo almeno tre pubblicazioni (due per i più giovani), in modo da rendere possibile un'analisi sull'evoluzione dello stile e dei contenuti. Tale selezione avrà inoltre il compito di fornire uno spaccato il più completo possibile sulla prospettiva globale della produzione letteraria in questione: un ulteriore criterio, infatti, sarà quello della diversificazione della provenienza geografica degli autori presi in esame. Si farà in modo di analizzare opere prodotte da scrittori e scrittrici provenienti da paesi differenti: dal Maghreb all'Africa sub-sahariana fino all'Europa orientale.

Per tali motivi si è scelto di iniziare la seconda parte della tesi con l'analisi dell'opera dello scrittore, saggista e traduttore Younis Tawfik, uno fra gli autori migranti più noti. Vincitore del premio Grinzane Cavour per la migliore opera prima nel 2002, grazie al romanzo *La straniera*, l'intellettuale iracheno si colloca fra le voci più interessanti della letteratura italiana contemporanea. Autore di tre romanzi, nella sua bibliografia è possibile ritrovare rinnovamenti e linee guida, cambiamenti ed evoluzioni. Altrettanto rilevante è la produzione saggistica, poiché al suo interno vi sono suggestive riflessioni sulla propria condizione di migrante e soprattutto di immigrato musulmano nell'Italia odierna, con temi e proposte di grande rilievo per l'attuale dibattito politico e culturale. Allo stesso modo, di grande interesse risulta l'attività di traduttore, perché attraverso le opere arabe trasposte in lingua italiana diventa possibile individuarne gusti e riferimenti culturali. Di grande interesse risulta inoltre un confronto con altri autori italoфoni iracheni: sarà possibile rimarcare se fra tali scrittori vi siano punti di riferimento comuni, oppure se l'esperienza individuale della migrazione li abbia

spinti verso una poetica e un'estetica del tutto personali, non riferibili assolutamente alla terra di provenienza.

Due scrittori africani, il togolese Kossi Komla-Ebri e il camerunese Ndjock Ngana Yogo, sono oggetto di studio del capitolo quinto. Attraverso l'analisi delle loro opere, che permettono di esaminare narrativa e lirica migranti, si ha la possibilità di affrontare dal punto di vista critico le produzioni letterarie provenienti dalla diaspora africana, una delle più consistenti in Italia. L'opera di Kossi Komla-Ebri è molto importante sia per il rapporto fra la cultura orale africana e quella scritta occidentale, sia per l'analisi del cosiddetto «romanzo africano», al quale l'autore fa spesso riferimento. Inoltre i piccoli racconti ironici delle raccolte *Imbarazzismi* e *Nuovi imbarazzismi* affrontano i meccanismi psicologici che portano al razzismo. La poesia di Ndjock Ngana Yogo, invece, si ricollega sia alla prima fase della letteratura della migrazione, con il forte afflato etico-civile e le tematiche del razzismo e dell'emarginazione, sia alla poesia africana del periodo delle indipendenze e al movimento politico e culturale della negritudine.

Ornela Vorpsi, nata in Albania, è stata presa in considerazione per la qualità della sua scrittura (è vincitrice del Premio Grinzane Cavour 2005 come miglior opera prima e del Premio Viareggio) e perché, a livello editoriale, costituisce un caso emblematico. La prima opera, *Il paese dove non si muore mai*, pur essendo stata scritta in lingua italiana, è stata edita dapprima nella traduzione in francese e, solo dopo il successo in terra d'oltralpe, nella versione originale. L'identico percorso si è ripetuto per le opere successive. Attraverso i suoi scritti è possibile ripercorrere la recente storia dell'Albania, dal regime comunista alla sua caduta, dal capitalismo selvaggio all'emigrazione di massa. Un ruolo predominante esercita la riflessione sulla condizione femminile, evocata attraverso i ricordi personali e materni, che fa riferimento ad una doppia limitazione: in Albania sotto il regime comunista o in Occidente, la donna è sempre costretta a sottostare ad un potere e ad una cultura dai quali spesso si sente oppressa. Diventa interessante confrontare la produzione letteraria della Vorpsi con quella di altre scrittrici migranti provenienti dall'Europa orientale che, attraverso il passaggio da un paese all'altro, hanno trovato la lucidità di analizzare la propria condizione. Altrettanto importante è il confronto con i testi in italiano scritti da albanesi: si potrà vedere se l'emigrazione e la vita in Albania sotto il comunismo siano diventati un'esperienza comune oppure se ciascun autore abbia prodotto opere personali, impossibili da confrontare con le altre produzioni migranti.

La conclusione tirerà le somme sulla letteratura migrante e sugli attuali orientamenti della critica: verrà messa in evidenza, soprattutto, la dimensione del fenomeno a venti anni esatti dalla sua apparizione e

saranno affrontate alcune questioni critiche tuttora irrisolte come l'inclusione o meno nella definizione di letteratura migrante degli autori postcoloniali e degli scrittori di seconda generazione.

CAPITOLO 4

Younis Tawfik e gli scrittori iracheni di espressione italiana

I. Il successo del romanzo *La straniera*: le ragioni autobiografiche

L'apparizione nelle librerie italiane del romanzo *La straniera*, opera prima in prosa dello scrittore iracheno Younis Tawfik¹, destò immediatamente l'attenzione del pubblico e gli elogi della critica specializzata. Nel 2000 il testo fu insignito del prestigioso premio Grinzane Cavour – opera prima, ed ottenne inoltre i Premi Giovanni Comisso, Internazionale Ostia, Rhegium Julii, Fenice-Europa e Via Po, sempre con menzione speciale come opera prima. *La straniera* ebbe anche un buon successo di pubblico, visto che riuscì a vendere in due anni circa centoventicinquemila copie, cifra ragguardevole per un romanzo d'esordio².

Younis Tawfik non era certamente il primo autore straniero di espressione italiana ad ottenere il consenso di pubblico e critica: *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma già nel 1989 aveva raggiunto ottimi risultati di vendite, mentre il poeta albanese Gëzim Hajdari nel 1997 aveva ottenuto il Premio Montale per la poesia inedita. *La straniera* presenta però degli elementi nuovi, spiegabili in parte con il vissuto dell'autore: dal 1989, ovvero dalla data di pubblicazione di *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma, le prime opere in prosa di scrittori migranti italo-foni appartenevano solitamente ad un genere ibrido, a cavallo fra il reportage e la memoria autobiografica, e narravano nella maggior parte dei casi le vicende dell'abbandono del paese di origine, dell'arrivo in Italia, dei problemi di razzismo e integrazione. Si è anche notato come tali lavori fossero talvolta frutto di una scrittura «a quattro mani», all'interno della quale l'autore straniero veniva affiancato da un giornalista o scrittore italiano, che aveva il compito di redigere il testo in un linguaggio corretto e comprensibile³. Se il fenomeno della scrittura a

¹ Tawfik, Y., *La straniera*, postfazione di E. Volterrani, Milano, Bompiani, 2000.

² Prendo tale dato da Bregola, D., «Younis Tawfik. Il machamath fra i Murazzi» in *Id.*, *Da qui verso casa, cit.*, p. 13.

³ Per uno studio più approfondito della questione del coautore rimando al capitolo secondo del presente lavoro.

«quattro mani» è in seguito quasi completamente scomparso, diverse altre opere prime di scrittori migranti hanno continuato a trattare le tematiche del viaggio, dell'abbandono e dell'arrivo; gli autori hanno così cercato di inserire gli elementi autobiografici all'interno di una struttura narrativa che da un certo punto di vista li nascondesse e li amalgamasse con altri di pura finzione, come è ben visibile nei romanzi di esordio dell'iracheno Thea Laitef o dell'albanese Ron Kubati⁴. L'operazione, probabilmente a causa della giovane età degli autori o della difficoltà nel filtrare esperienze personali ancora troppo coinvolgenti, non sempre è riuscita perfettamente: le narrazioni appaiono talvolta poco equilibrate, laddove inserti autobiografici rallentano il ritmo dell'azione o la partecipazione e l'interesse del lettore, e non trovano ulteriori giustificazioni dal punto di vista dell'intreccio o dell'intento etico dell'opera. Come sovente accade in casi del genere, la necessità del messaggio ha finito per prendere il sopravvento sulle modalità espressive: le strategie discorsive della ripetizione o dell'apparizione seriale di temi come l'emigrazione, la lontananza o l'esilio non appaiono del tutto efficienti ai fini della narrazione.

Tali problemi non si verificano nel caso di Tawfik e del romanzo *La straniera*: la scelta del tema è autobiografica, ma i due personaggi principali, pur essendo degli immigrati con differenti problemi di integrazione, sono perfettamente funzionali al senso ultimo dell'opera, ovvero l'analisi impietosa di un disadattamento che va al di là dell'esperienza migratoria e si rivela più tragico e totalizzante.

In tal senso può essere di aiuto la lettura della biografia dell'autore, che per alcuni aspetti si discosta da quelle di alcuni fra gli scrittori migranti citati. Si è infatti detto più volte, anche in questa sede, che la letteratura della migrazione ha prodotto molti «autori di un solo libro», ovvero non scrittori per professione o vocazione, ma persone che, traumatizzate dall'esperienza migratoria, hanno poi sentito l'esigenza e la necessità di raccontarla.

Nel caso di Tawfik si dovrebbe parlare di scrittore emigrato piuttosto che di migrante divenuto scrittore. La sua produzione letteraria era infatti già cominciata nel paese di origine, l'Iraq, dove aveva vinto anche un importante premio letterario nazionale per la poesia⁵. La sua

⁴ Laitef, T., *Lontano da Baghdad*, introduzione di P. Blasone, Roma, Sensibili alle foglie, 1994; Kubati, R., *Va e non torna*, Nardò (Lecce), Besa, 2000.

⁵ Le sue liriche «irachene» si possono leggere, in traduzione, in Tawfik, Y., *Apparizione della dama babilonese*, traduzione di R. Rossi Testa, disegni di E. Volterrani, prefazione di G. Conte, nota introduttiva di T. Ben Jelloun, Torino, Angelo Manzoni, 1994. Inoltre lo stesso Tawfik ha pubblicato una raccolta di poesie, direttamente in italiano, dal titolo *Nelle mani la luna*, nota introduttiva di T. Ben Jelloun, acqueforti di E. Sciavolino, Torino, Ananke, 2001. Altre liriche sparse si possono leggere in

esperienza si può dunque accomunare a quelle dell'algerino Amara Lakhous, vincitore nel 2006 del Premio Flaiano e del Premio Sciascia per il romanzo *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* o dello stesso Gëzim Hajdari, già attivo con diverse pubblicazioni in Albania al momento della sua partenza. Giunto in Italia per motivi di studio, Younis Tawfik ha seguito un anno obbligatorio di lingua italiana all'Università per Stranieri di Perugia; in seguito si è laureato in Lettere all'Università di Torino e attualmente insegna Lingua e Letteratura araba presso l'Università di Genova. Collabora inoltre ai quotidiani «La Stampa», «Il Mattino» e «La Repubblica» e dirige la collana «Abadir, culture dell'Africa e del Medio Oriente», della casa editrice torinese Ananke. Essendo già uno scrittore, ha vissuto l'esperienza migratoria attraverso la lente del proprio mestiere, arricchendola di contenuti ulteriori: il viaggio e l'emigrazione diventano una continua metafora, un tentativo di conoscenza di se stessi che i personaggi non sempre riescono a portare a termine. Nelle sue opere, come si vedrà in seguito, sono riconoscibili, oltre ai grandi classici della letteratura occidentale e orientale, diversi autori arabi ed iracheni: nella sua prosa vi sono citazioni, talvolta esplicite ma più spesso implicite, che manifestano il legame con entrambe le culture.

Oltre a numerosi lavori di traduzione e a saggi critici sull'Islam e la cultura araba, insieme a diversi manuali di grammatica araba⁶, di Younis Tawfik in Italia sono stati pubblicati tre romanzi: *La straniera*, *La città di Iram* e *Il profugo*⁷, tutti editi da Bompiani. All'interno delle opere di finzione vi sono gli elementi principali per comprendere a fondo la sua poetica e i tre romanzi rappresentano, fino ad ora, l'ideale *summa* delle altre opere.

Aa. Vv., *Viaggiare leggendo*, a cura di M. Bernini, Gallarate, Sistema bibliotecario consortile Antonio Panizzi, 1999.

⁶ Di Younis Tawfik si possono citare, fra gli altri, i seguenti testi da lui curati: Gibran, C. K., *Il miscredente*, a cura di Y. Tawfik e R. Rossi Testa, Parma, Guanda, 1994; *Id. Le ninfe e le valli*, Torino, Ananke, 1995; *Id., Iman dalle alte colonne*, prefazione e note di M. Valsan, Milano, ES, 1996; *Id., Le ali spezzate*, Milano, Mondadori, 2003; Al-Gazali, *Libro del matrimonio*, a cura di Y. Tawfik e R. Rossi Testa, Torino, Lindau, 1995; importante la traduzione di Palacios, M. A., *Dante e l'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia*, introduzione di C. Ossola, traduzione di Y. Tawfik e R. Rossi Testa, Parma, Pratiche, 1994. Ha pubblicato inoltre saggi riguardanti la cultura musulmana: *Islam*, Rimini, Idealibri, 1997 e *La pietra nera: introduzione alla civiltà islamica*, Torino, Ananke, 2001; nel 1999 è stata edita una sua grammatica araba: *As-Salam Alaikum: corso di arabo moderno*, ivi, 1999. Un saggio sulla situazione politica dell'Iraq è stato invece pubblicato nel 2003: *L'Iraq di Saddam*, Milano, Bompiani, 2003.

⁷ Tawfik, Y., *La città di Iram*, Milano, Bompiani, 2002; *Il profugo*, ivi, 2006.

Ma la notte di fuoco,
presto divampa nello specchio degli occhi.

L'albero della solitudine non fiorisce mai,
ma il suo profumo cade come pioggia di stelle. [...]

Nelle strade della città,
un uomo
porta la sua luna in mano,
vende parole,
i sorrisi e le lacrime.

Nell'auto abbandonata
sotto la neve
dorme un gabbiano. (p. 7)

Come si può notare, nel componimento ritornano alcune immagini della terra natale: in tal caso sono la notte e la luna del deserto a consentire all'autore di evocare la propria patria. Il paese di provenienza però non viene mai nominato esplicitamente, e la luna diviene così metafora dell'Iraq e del mondo arabo in generale. I ricordi si infrangono contro la solitudine del presente, che rappresenta la condizione tipica dell'immigrato: se la notte del deserto è una «notte di fuoco», il paese di accoglienza, contraddistinto dalla città e dall'auto abbandonata, viene descritto in pieno inverno, come se la bellezza e il calore della natura fossero nascoste dalle difficoltà di integrazione. Gli ultimi tre versi sono emblematici: il gabbiano ha interrotto il suo volo, simile al viaggio del migrante, in un'automobile incustodita, addormentato sotto la neve.

Nelle liriche Tawfik riesce a trasmettere le sensazioni più intime del protagonista e, anche se gli inserti poetici apparentemente non hanno una precisa funzione narrativa, in realtà aiutano il lettore a comprendere una personalità complessa, confusa, in un momento di grande riflessione.

Le inserzioni poetiche inoltre sono retaggio di una specifica tradizione araba: vi è infatti un preciso stile letterario, il *maqamat*, scritto in prosa rimata e intarsiato con versi. Anche il testo orientale probabilmente più conosciuto in Occidente, *Le Mille e una notte*, era costruito con intermezzi poetici posti in apertura o come legami fra i vari racconti. Nella prima traduzione in una lingua europea, proposta dal francese Galland, gli inserti lirici furono completamente eliminati, poiché non si confacevano al gusto e alle abitudini dell'epoca. Grazie al successo che ebbe tale edizione, le successive traduzioni continuarono ad escludere le parti in poesia, rendendo così l'opera più vicina al canone occidentale¹⁰.

¹⁰ Per una versione originale del testo cfr. *Le Mille e una notte*, traduzione di F. Gabrieli, Torino, Einaudi, 1948; può rivelarsi utile cfr. inoltre *Le Mille e una notte*,

Anche nella storia letteraria italiana il prosimetro ha una tradizione importante, soprattutto grazie alla *Vita Nuova* di Dante Alighieri, che come vedremo in seguito è uno dei punti di riferimento, anche dal punto di vista linguistico, di Younis Tawfik.

L'Architetto viene presentato fin dal principio come il prototipo dello straniero integrato: giunto in Italia per motivi di studio, ha poi terminato l'università e vi è rimasto a lavorare senza eccessive difficoltà. Il concetto di «integrazione» tuttavia acquista nel romanzo una valenza non del tutto positiva: quasi dimentico delle proprie origini e della propria specificità culturale, il protagonista si ritrova a vivere da italiano, ma senza esserlo fino in fondo. Non a caso verrà fortemente attratto da una donna di nome Amina, giunta dal Marocco, ma in condizioni legali, lavorative e psicologiche affatto differenti. Se la diversità e la specificità del personaggio sono visibili all'inizio quasi esclusivamente nelle liriche e in alcuni termini arabi non tradotti ed evidenziati dal corsivo, nel prosieguo del romanzo verranno progressivamente approfonditi. L'Architetto, a causa dei disagi vissuti dalla donna di cui è innamorato, inizierà a pensare anche ai propri problemi di identità e integrazione, solo apparentemente risolti.

L'apparizione di Amina, arrivata in Italia con il fidanzato, ma presto abbandonata e costretta a prostituirsi per sopravvivere, introduce nel romanzo una nuova forma binaria. Le stesse vicende vengono raccontate ora dall'Architetto, ora dalla ragazza, in un intrecciarsi di situazioni e punti di vista differenti. Ci si trova così di fronte ad una struttura polifonica, strategia discorsiva molto comune nei testi delle letterature migranti e postcoloniali, non solo di espressione italiana¹¹. Si è già parlato in precedenza dei romanzi *Rhoda* di Igiaba Scego e *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous, ma l'identica dinamica è riproposta nei più recenti *Oltre Babilonia*, sempre della Scego, e in *Madre Piccola* della Ali Farah¹².

Diverse possono essere le motivazioni del reiterato uso della polifonia: da una parte si può certamente affermare che, attraverso la pluralità di voci, risulta più efficace quel «doppio sguardo» che scaturisce dall'esperienza migratoria degli autori; inoltre tale struttura giustifica l'uso di diversi registri linguistici all'interno della stessa narrazione. Ne

testo stabilito sui manoscritti originali del XIII secolo da R. R. Khawam, prefazione di G. Manganelli, traduzione di G. A. Zannino, Milano, Rizzoli, 1989.

¹¹ È certamente da citare, in tale contesto, il romanzo scritto in arabo dal sudanese Tayeb Salih, che fa riferimento ad un'integrazione solo apparente: Salih, T., *Mawsim al-Hijrah ila 'l-shamal*, Bayrūt, Dār al-'awdah, 1966; trad. it. *La stagione della migrazione a nord*, Palermo, Sellerio, 1992.

¹² Scego, I., *Oltre Babilonia*, Roma, Donzelli, 2008; Ali Farah, U. C., *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007.

è un esempio manifesto il romanzo di Amara Lakhous, nel quale ciascun personaggio utilizza il proprio linguaggio (il barista romano, la portiera napoletana, il professore milanese) e fornisce al commissario, che cerca di scoprire la verità su un omicidio commesso in un condominio di Piazza Vittorio, la propria parziale versione dei fatti.

Nell'opera di Younis Tawfik la compresenza delle voci di Amina e dell'Architetto non porta ad un plurilinguismo o ad un lavoro sul linguaggio: nel romanzo ci si trova di fronte ad una lingua piuttosto semplice, utilizzata meramente come strumento, senza che sia visibile alcun artificio. Lo stile invece risulta colto e lavorato: si è già notato come nel testo siano presenti configurazioni ellittiche, parti in versi o in prosa poetica, racconti diacronici che portano il lettore ad immergersi nel passato dei due protagonisti, tutti stilemi tratti dai modelli tradizionali della letteratura mediorientale.

Amina e l'Architetto rappresentano due aspetti di un identico problema: la nostalgia angosciosa, il sentimento di dis-appartenenza che entrambi portano dentro. In un certo senso la loro unione è inevitabile e impossibile: anche se a prima vista appartengono a mondi diversi, ciascuno risulta per l'altro imprescindibile e necessario. La donna trova nell'Architetto un segno tangibile delle proprie speranze: proiettandosi in lui, le sembra che una vita dignitosa per un immigrato, nella Torino del 2000, sia possibile. L'Architetto trova in Amina la chiave per comprendere il suo malessere: la tristezza per il rapporto finito male con la moglie e il timore di non riuscire realmente a sentire le emozioni gli sembrano grazie a lei problemi affrontabili. Eppure il loro rapporto non si consuma mai, immobilizzato da continui ripensamenti, rinvii, dubbi, circostanze casuali, fino alla malattia e alla morte della donna. Per l'autore l'incontro fra due persone che rappresentano due diversi tipi di migrazione è anche l'occasione per riflettere sul significato di concetti quali identità, nostalgia, integrazione. L'Architetto più che integrato appare in certi momenti assimilato, incapace di pensare e concepire quell'alterità di cui comunque, volente o nolente, si trova ad essere portatore. La diversità si riduce ad un superficiale esotismo, alla possibilità di suscitare interesse presso i coetanei grazie alle proprie origini, alla facilità di incontri femminili che talvolta si rivelano insignificanti. Entrambi i personaggi rientrano in quel processo di *forclusion*, neologismo inglese coniato dalla critica di origine bengalese Gayatri Chakravorty Spivak¹³, secondo il quale i colonizzati o gli immigrati vengono percepiti esclusivamente come oggetti dalla mente dei colonizzatori o dei

¹³ Cfr. Spivak, G. C., *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1999; trad. it. *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza*, a cura di P. Calefato, Roma, Meltemi, 2004, in particolare il primo capitolo.

nativi, in un processo continuo di ripensamento ed espulsione; in tal modo non hanno possibilità di esistere se non attraverso due forme: l'emarginazione, ed è il caso di Amina, o l'assimilazione, come accade per l'Architetto.

Il mestiere di Amina, la prostituta, riporta ad una serie di testi della letteratura italiana della migrazione¹⁴: molto spesso infatti i personaggi femminili, costretti a vivere in clandestinità, vengono associati al mondo della prostituzione. Se senza dubbio l'associazione «personaggio femminile/prostituta» è dovuta ad un legame forte dei testi con l'attualità, che vede molte donne immigrate costrette a svolgere tale professione nelle città italiane, non si può ugualmente tralasciare il senso metaforico del collegamento: l'appropriazione indebita del corpo femminile diventa anche la perdita della cultura originaria, lo strappo violento dal paese di origine. Per Amina prostituirsi è il segno del fallimento della propria emigrazione, l'impossibilità di essere libera e la sensazione di essere finita in un vicolo cieco: non può liberarsi perché come clandestina non troverebbe lavoro, non può tornare al suo paese perché non ha abbastanza soldi. È ciò che colpisce l'Architetto, fin dal primo incontro: l'uomo non può accettare che una donna araba, della sua stessa cultura, sia a tal punto umiliata. Ci si riavvicina ancora una volta al concetto di *heimlich*, teorizzato da Sigmund Freud e già utilizzato per analizzare il particolare rapporto che si instaurava fra gli italiani del meridione, terra di emigrazione, ed i nuovi immigrati. Nel romanzo di Tawfik è proprio l'origine araba della donna la fonte dei problemi del protagonista:

Mentre sto aprendo la porta, mi sento strano. È la prima volta che una donna araba entra in casa mia. Intendo con me, anche perché Amina è già stata qui con il mio amico. Già, con il mio amico: chi sa dove hanno fatto l'amore? E come l'hanno fatto? Le è piaciuto e come l'ha accolto? Si sarà lavata nel mio bagno. Forse si sarà anche asciugata con i miei asciugamani. Questi pensieri continuano a girarmi nella testa, con una velocità incontenibile. Lei non entra, sta invece vicino alla porta, nel corridoio. Il fatto non mi stupisce più di tanto: è educata, almeno. Chissà perché ho una brutta idea di questa ragazza? Il mio pregiudizio mi turba e mi infastidisce. (p. 43)

Amina diventa dunque per l'Architetto al tempo stesso la portatrice del noto e dello sconosciuto: è una ragazza araba, e l'uomo crede quindi di riconoscerne i comportamenti, ma il suo mestiere di prostituta provoca nel protagonista un disprezzo che cela un desiderio e una fascinazione sottili. Il sogno erotico e la sensualità femminile pervadono tutto il romanzo: nei ricordi dell'uomo ritornano spesso episodi con precedenti

¹⁴ Cfr. a tale proposito i già citati *Rhoda* di Igiaba Scego e *Princesa* di Albuquerque/Jannelli, oltre a *Neyla* di Kossi Komla-Ebri e *Il paese dove non si muore mai* di Ornella Vorpsi che verranno analizzati in seguito.

compagne, mentre l'autore tende ad indugiare nelle descrizioni degli amplessi e delle situazioni amorose, disseminate di metafore naturali tendenti al mistico, mostrando così un legame intenso con la letteratura erotica araba, di cui in parte è stato traduttore. La personalità di Amina è piuttosto complessa: se da una parte mostra un rapporto disinibito con il proprio corpo e con il sesso, turbando in tal modo l'Architetto, dall'altra si rivela anche molto legata alle tradizioni e alla religione; una volta entrata nell'abitazione dell'amico, non esita a criticarlo per il suo stile di vita «europeo» e a richiamarlo al rispetto dei principali dettami della religione islamica, in particolare alle cinque preghiere quotidiane.

Il rapporto tra i due protagonisti ricorda per alcune caratteristiche la storia d'amore raccontata dalla scrittrice sudafricana Nadime Gordimer nel romanzo *The Pickup*¹⁵, dove un uomo immigrato illegalmente in Sudafrica e una giovane donna bianca, laica e progressista, intessono una passionale relazione. Anche in quel caso il paese di origine dell'uomo non è mai esplicitato, ma si fa menzione esclusivamente di un piccolo stato africano e del deserto che ne pervade la superficie. Il luogo di accoglienza, invece, è in entrambi i casi descritto accuratamente: la Torino di Tawfik e la Johannesburg della Gordimer sono città reali, concrete, e attraverso i romanzi si riescono a cogliere le divisioni etniche e sociali dei quartieri, i mutamenti antropologici, la bellezza della natura dei dintorni. Negli autori vi è la necessità di giocare con gli stereotipi: talvolta la cultura originaria dei protagonisti viene volutamente trattata con superficialità, come se non avesse alcun valore e solo le usanze del paese dove sono giunti fossero rilevanti per la loro identità. Un esempio interessante è la maniera in cui Amina chiarisce le ragioni del suo arabo parlato, un misto di dialetto e arabo classico:

«Parlo un po' di arabo classico perché l'ho studiato a scuola. A volte mi davo alla lettura: giornali, riviste e qualche romanzo. Conosco anche il dialetto egiziano. Amo molto i film e le canzoni egiziane. Mi piace ascoltare Umm Kalthum, Abdel Halim, Farid, insomma tutti; anche Omar Sharif mi piace, e Saddam Hussein».

Mi sconcerta l'ultima affermazione. Rimango con gli occhi sbarrati e chiedo, un po' irritato:

«Anch'io capisco e parlo l'egiziano per gli stessi motivi, ma cosa c'entra Saddam Hussein con l'Egitto?»

Lei ribadisce, con calma e sicurezza:

«È un vero uomo, come Nasser [...]». (p. 13)

Diversi elementi della civiltà araba più o meno noti in Occidente vengono disordinatamente accostati: così i capi di stato Nasser e

¹⁵ Gordimer, N., *The Pickup*, London, Bloomsbury, 2001; trad. it. *L'aggancio*, Milano, Feltrinelli, 2002.

Saddam Hussein si trovano a contatto con la musica ed il cinema egiziano, con il cantante Abdel Halim, la popolare interprete Umm Kalthum e l'attore Omar Sharif. Anche nella personalità della protagonista l'identità araba sembra piuttosto confusa e addirittura segue i più comuni stereotipi occidentali riguardanti l'orientalismo¹⁶. Se da un lato tale conoscenza generica della propria cultura è giustificata dalle origini umili della donna, è altresì chiaro come vi sia una riflessione ulteriore sull'annullamento della personalità: Abdu, il clandestino di *The Pickup* e Amina, la coprotagonista di *La straniera*, vivono, in maniera diversa, la medesima crisi di identità. La clandestinità diventa una condizione psicologica prima ancora che giuridica, un'ossessione che entra nella quotidianità e che marca una differenza netta e sostanziale, anche all'interno delle comunità straniere, con chi è regolare. Sia Abdu che Amina trovano nell'attività sessuale la sospensione delle paure e la sensazione di essere vivi: per entrambi però con il tempo tale fervore si ridurrà ad una sorta di isteria del corpo, un muoversi convulso che non porterà più alla soddisfazione sentimentale o fisica, ma ad una mera agitazione nel vano tentativo di non pensare alla propria condizione. La privazione di ogni certezza cui sono soggetti gli irregolari, li porta ad attaccarsi alla persona amata in maniera quasi maniacale: se per Abdu vi è un legame fisico spasmodico verso la bianca sudafricana, perfetto simbolo del *modus vivendi* a cui anela, Amina vede nell'Architetto la possibilità di rimediare ai propri errori. Il finale di entrambi i romanzi sospende la narrazione in un'ambiguità solo apparente; più che due persone, sono due diverse condizioni giuridiche ed esistenziali che si incontrano. I benefici maggiori sembra trarli sempre l'autoctono o l'integrato, mentre l'irregolare e il clandestino sono destinati ad una sofferenza perpetua.

Diventa interessante confrontare la voce narrante di Amina con altre voci femminili utilizzate da autori arabi o di origine araba che hanno scritto in lingue europee. Diversi narratori arabi di espressione francese hanno fatto ricorso a protagoniste femminili. Uno dei casi più noti è il romanzo dello scrittore marocchino Tahar Ben Jelloun *L'enfant de sable*, pubblicato in Francia nel 1985¹⁷. Il testo è imperniato sull'annullamento ed il successivo riconoscimento del corpo e dell'essenza femminile: un uomo, la cui moglie incinta ha già partorito sette figlie, decide che il nascituro diverrà un maschio, per non perdere l'eredità (che nel Marocco antico andava solo agli eredi maschili) e sedare l'avidità e l'ironia dei fratelli. Mohamed Ahmed, il nuovo nato, è

¹⁶ Sul concetto di orientalismo ed esotismo nelle società occidentali, cfr. Said, E., *Orientalism*, London, Pantheon Books, 1978; trad. it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

¹⁷ Jelloun, T. B., *L'enfant de sable*, cit.

ancora una volta una bambina, ma la sua sessualità verrà nascosta ed egli stesso vivrà un'esistenza dicotomica e schizofrenica. La narrazione è intessuta da varie voci che si incrociano e ha un legame molto stretto con la cultura orale marocchina. L'ultima voce narrante fornisce al lettore la soluzione dell'enigma: la vecchia che racconta è la stessa protagonista del romanzo, giunta al termine del suo viaggio ad accettare il proprio corpo.

Anche il romanzo *La civilisation, ma mère...* di Driss Chraïbi¹⁸ ha per soggetto l'emancipazione della donna marocchina, all'interno di una complessa analisi sulla laicità nell'Islam e di una critica congiunta all'Occidente e al sistema patriarcale arabo-marocchino. L'autore libanese Sélim Nassib invece utilizza delle protagoniste femminili in alcuni racconti raccolti nel libro *L'homme assis*¹⁹, dove il tema dell'identità femminile è legato alla tragica situazione mediorientale in Libano e in Israele, fra differenze etniche e religiose, guerre, attacchi terroristici e repressioni poliziesche.

Di esempi se ne potrebbero fare altri, ma ciò che emerge dal precedente elenco, pur breve e incompleto, è la necessità, presente in molti scrittori arabi, di analizzare la condizione della donna, e soprattutto di mettere in relazione l'identità femminile in Occidente con quella del proprio paese di provenienza. Il rapporto con la donna rappresenta spesso per loro il primo e più forte segno di diversità culturale: nel romanzo di Tawfik, mentre Amina racconta la sua storia, l'Architetto si ritrova a pensare al proprio passato, ed in particolare alla prima esperienza sentimentale con una ragazza italiana, in uno degli inserti diacronici tipici dell'opera. La propria morale si scontra con una tipologia femminile più volte idealizzata, che risulta nel momento concreto della conoscenza affatto diversa dall'immagine pensata:

«Voialtri pensate che le donne occidentali siano tutte facili, ma non è così: noi siamo diverse dalle vostre, perché siamo noi stesse. Siamo libere di scegliere o respingere gli uomini. Vedi, anche se e quando fare l'amore, lo decidiamo noi. Scegliamo noi il momento giusto per farlo. Io ti amo e, solo dopo essermi accertata del mio amore per te, mi sono lasciata andare. Ovviamente non tutte la pensano così: ma io sì».

Confesso che trovavo difficoltà a capirla, sia per il mio povero italiano sia per il discorso in sé. Cercavo di darle ragione, ma alcuni miei pregiudizi morali me lo impedivano, quelli inculcatimi dalla mia cultura. (p. 39)

Il «voialtri» iniziale sottintende tutta la diversità fra due culture: quella occidentale-cristiana e quella arabo-musulmana. Interessante è

¹⁸ Chraïbi, D., *La civilisation, ma mère...*, Paris, Gallimard, 1972.

¹⁹ Nassib, S., *L'homme assis*, Paris, Balland, 1991; trad. it. *Una sera qualsiasi a Beirut*, Roma, Edizioni e/o, 2006.

inoltre la riflessione esplicita sul linguaggio, ovvero sulla scarsa conoscenza dell'italiano da parte dell'Architetto in un episodio che risale al tempo dei suoi studi presso l'Università per Stranieri di Perugia: le difficoltà pratiche di comprensione causate dalla lingua, infatti, si amplificano a causa delle differenze culturali ed il rapporto uomo/donna diviene il terreno di incontro/scontro privilegiato.

Il pregiudizio sulle donne occidentali appare alquanto radicato nella cultura d'origine del protagonista; prima di partire, l'uomo riceve la visita di una coppia di vecchi zii che vogliono salutare il nipote:

La mia zia materna, che io ritenevo un serpente imbottito di invidia e cattiveria, mi disse con malignità:

«Non capisco cosa ci sia in Europa di così attraente. Se è per le università, qui ce ne sono, e non sono meno buone né meno importanti; invece... se è per le ragazze, le nostre sono più belle, e poi quelle là non sono mica tanto serie».

Non avevo la minima idea di discutere con lei, e nemmeno con il suo viscido marito, che a sua volta ribadiva:

«Dicono che sono facili e disponibili, le ragazze di quelle parti. Ti divertirai senz'altro. Pensami quando sarai là [...]». (p. 21)

Analizzando la questione femminile in Tawfik, d'altra parte, non ci si può certo scordare di alcuni grandi poeti ed intellettuali iracheni che hanno affrontato il tema della donna e della condizione femminile. Il poeta di origine curda Al Zahāwī, per esempio, dedicò ampio spazio a tali tematiche ed in particolare il suo saggio *al-Mar'ah wa'l-difā* ' *'anhā* (*La donna e la sua difesa*) provocò molto scalpore e suscitò un acceso dibattito tra gli intellettuali arabi dell'epoca²⁰. Allo stesso modo non può essere negata l'influenza, anche formale, della poetessa Nāzik al-Malā'ikah, pioniera e teorica del verso libero in poesia e sostenitrice delle aspirazioni della donna orientale a vivere una vita senza pregiudizi ed impedimenti²¹. Non bisogna infine dimenticare che il movimento di rinascita (*nahdah* □) della letteratura araba nella seconda metà del diciannovesimo secolo aveva fra i propri punti cardine l'emancipazione femminile, con il diritto all'istruzione e la partecipazione delle donne all'interno del dibattito politico.

Un'ulteriore precisazione è necessaria a proposito del linguaggio dell'autore. Si è accennato in precedenza come l'alterità del testo sortisca principalmente attraverso lo stile, e come la narrazione proceda grazie ad una lingua lineare, apparentemente molto semplice. Solamente alcuni termini arabi non tradotti e messi in evidenza dal corsivo for-

²⁰ Cfr. Camera D'Afflitto, I., *Letteratura araba contemporanea. Dalla Nahdah a oggi* □, Roma, Carocci, 2002, p. 133-134.

²¹ Nāzik al-Malā'ikah, *Dīwān. Šazāyā wa ramād* □, Bayrūt, Dār al-'awdah, 1979.

niscono al lettore il segno della diversità. A livello linguistico vi è però un'altra peculiarità, tipica di una certa letteratura araba contemporanea: l'impiego dei proverbi e dei modi di dire all'interno della narrazione. Si può ipotizzare che essi provengano dal folclore popolare, soprattutto dalla cultura orale, particolarmente fervida nel mondo arabo. Anche in scrittori migranti di origine araba come Amara Lakhous, Muin Masri o Mohsen Melliti, i detti popolari pervadono la narrazione: nell'estrema sintesi che il proverbio consente vi è talvolta la chiave logica per comprendere le più svariate situazioni.

Spostandoci in Italia, si può ricordare che Giovanni Verga, nel narrare le vicende della famiglia Toscano detta dei Malavoglia del piccolo paese di Aci Trezza, si trovò nella necessità di riprodurre linguaggio, modi gergali e proverbi popolari in maniera credibile²². Fece così riferimento agli studi dell'esperto di folclore siciliano Giuseppe Pitrè, riguardanti il dialetto e le fiabe popolari²³.

In Tawfik i proverbi servono anche a spiegare le diverse vicende politiche che si intrecciano nella narrazione: dalla situazione nel Vicino Oriente (la guerra israeliano-palestinese, le crisi dell'Iraq e dell'Iran) alla politica e alla società italiane (in particolare la mafia e l'azione delle Brigate Rosse). Anche in tal caso ci si trova di fronte ad uno sguardo esterno, lontano e quasi impossibilitato a comprendere le differenti situazioni.

Lo zio del protagonista, venendo a conoscenza della destinazione del viaggio del nipote, risponde mostrando il suo pregiudizio e la sua scarsa conoscenza dell'Italia:

«Ah, però!» esclamò lui, e aggiunse maliziosamente: «Bella... molto bella. Un mio amico c'è già stato per turismo. Dicono che la mafia è la padrona di tutto, là. Si spara per le strade e i delinquenti rubano in pieno giorno. Sono capaci di tagliarti un dito per rubarti la fede. Non portare niente di valore con te... [...]». (p. 21)

Le vicende del mondo arabo, invece, un tempo vissute in prima persona, sono ormai solamente ricordi che vengono continuamente rievocati e portano con sé dosi massicce di rabbia e delusione. Nella crisi politica, sociale ed economica che attraversa il suo paese di origine, l'Architetto vede, da un punto di vista personale, la fine delle illusioni e delle speranze della sua giovinezza. Lo sfondo sociale del romanzo, se così si può dire, è la descrizione di un tipico esponente della classe media irachena, colto ma di famiglia umile, nato nel segno del socialismo e del panarabismo, costretto ad emigrare a causa della crisi mili-

²² Verga, G., *I Malavoglia*, Milano, Treves, 1881.

²³ Cfr. in particolare Pitrè, G., *Grammatica siciliana del dialetto e delle parlate*, Palermo, Gnocchi, 1855; *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, ivi, 1867.

tare ed economica che ha seguito la cosiddetta «guerra dei sei giorni» fra l'Egitto di Nasser (spalleggiato dalla gran parte dei paesi arabo-musulmani) e Israele. Sono forse le pagine più toccanti del testo, in cui la rabbia e la frustrazione si accompagnano ad una sorta di rassegnazione e di distacco dovuti all'emigrazione. Interi classi sociali, interi paesi avevano covato il sogno di una reale indipendenza economica e culturale dall'Occidente. Il risveglio è brusco e la tristezza per i progetti infranti immensa:

Proprio il terribile '67: noi giovani l'avevamo vissuto fino in fondo. Quei sei giorni di giugno ci avevano segnato il futuro, direi il carattere. Nessuno può immaginare il nostro stato d'animo durante quel conflitto, ma soprattutto dopo. Eravamo i figli di quell'epoca, pieni di entusiasmo e di forza. I figli dei poveri e della classe media. Quelli che giocavano felici con la loro unica *jellaba* stracciata e a piedi scalzi nelle strade sassose. La generazione figlia della nazione araba, istruita e allevata dalla rivoluzione. La generazione che doveva portare il paese sulle sue spalle verso il futuro. La generazione che doveva liberare la terra occupata e proseguire sulla strada del progresso. Era «la voce degli arabi» che giungeva dal Cairo che ci teneva uniti dall'Oriente all'Occidente arabo, dall'Asia all'Africa. Una nazione che cercava di riunirsi nel nome del panarabismo e del socialismo. Soltanto due figure avevano il potere di riunirci attorno alla radio e di tenerci inchiodati fino alla fine della trasmissione: erano capaci di svuotare le strade e di bloccare la vita in ogni angolo del mondo arabo, di far parlare di loro milioni di persone e per giorni interi. Umm Kalthum con la sua magica voce, detta «la Morfina degli arabi», e Gamal Abdel Nasser con la sua personalità irresistibile, con l'incitante timbro di voce, molto profondo, e con i discorsi rivoluzionari. Carisma, entusiasmo e grandi imprese per restituirci la dignità persa. Tutto per un popolo umiliato e sottomesso dal colonialismo, e infine abbandonato, diviso e degradato.

Credevamo di avere tutto per essere di nuovo quella nazione che raggiunse il massimo splendore dopo la nascita dell'Islam.

Tutto crollò in un baleno. Così, all'improvviso e a tradimento. Tutta la nostra sicurezza e le nostre ambizioni finirono in sei giorni. Finirono in un pozzo oscuro. Un pozzo di rabbia e delusione. (p. 117-118)

L'incontro con Amina serve a far riflettere l'Architetto su alcuni aspetti del proprio passato che aveva da tempo tralasciato, per rendere più facile l'integrazione in Italia senza il retaggio del paese di provenienza e del personale bagaglio culturale ed emotivo. L'analisi del periodo trascorso va ovviamente al di là delle considerazioni sulla situazione sociale e politica, ma interessa anche la sfera degli affetti privati. In particolare emerge il difficile rapporto con la figura paterna, metafora del distacco dalla madrepatria e dalla cultura araba. Il padre è contrario alla partenza del figlio: nel libro viene descritto come un personaggio austero, molto legato alle tradizioni e poco propenso a dimostrare il suo affetto. L'Architetto ha per la prima volta la consape-

volezza del suo repentino avvicinamento verso l'età adulta, proprio nel momento in cui saluta il padre prima di partire: nel volto altezzoso e un po' offeso dell'uomo, non coglie i segni dell'ira contro il figlio ingrato, ma solamente la stanchezza di un anziano, curvo su se stesso e con la barba sempre più bianca. Scorge un essere umano con le sue debolezze e le sue paure, anche lui soggetto all'inesorabile scorrere del tempo. Nei due uomini vi è la certezza che non si rivedranno; la partenza è vissuta quasi come un lutto, un estremo saluto: si è già parlato d'altronde di come l'emigrazione fosse vista, in diverse culture, alla stregua della morte, implicando gli identici rituali e la stessa dimensione culturale e psicologica²⁴.

Una volta incontrata Amina, per l'Architetto inizia una ricerca più profonda della propria identità. Se l'origine araba trova la personificazione femminile nella figura di Amina, il fascino che esercitano sul protagonista le abitudini e i modi di vivere italiani trovano la perfetta rappresentazione nel personaggio di Anna Rita. Già a partire dalla descrizione fisica, le due donne sembrano raffigurare due tipologie caratteriali opposte:

Una volta tolto il soprabito, e sotto l'invadente luce alogena del locale, riesco a individuare bene i tratti del suo viso giovane, bruno e pieno dei suoi occhi neri. Il naso fine esalta le labbra rosse e carnose. I capelli folti, così neri che hanno addirittura riflessi blu, sono leggermente ricci e lunghi. In silenzio, cerco di indovinare il corpo snello attraverso i vestiti troppo vistosi e di pessima qualità. (p. 10)

Il primo incontro con Anna Rita è affatto diverso:

Vicino a lei, vedo seduta una ragazza, nuova nel gruppo. Un bel tipo, un po' come piace a me. Sta in silenzio a osservare, mangiando lentamente. È l'unica che ha chiesto un piatto d'insalata mista. Non mi ha guardato dall'inizio della serata. Al mio arrivo ci siamo presentati con una rapida stretta di mano. È d'altezza media, minuta, con begli occhi azzurri. (p. 111)

Nelle prime raffigurazioni, i colori delle due donne appaiono in opposizione: dagli occhi chiari di Anna Rita si passa agli occhi neri di Amina, con i suoi capelli quasi blu e le labbra rosse. Alla diversità fisica si accompagna una differenza di comportamenti e caratteri: quanto Anna Rita è riservata e discreta, tanto Amina sembra dirompente e quasi invadente. L'Architetto si ritrova immobile nel suo tentativo di scegliere: è attratto da Amina ma non riesce a trasformare la frequentazione amichevole in rapporto fisico e sentimentale; il rapporto con Anna Rita invece rappresenta (o meglio dovrebbe rappresentare) la ripresa del processo sottile e doloroso dell'integrazione che l'uomo aveva già iniziato e

²⁴ Cfr. in particolare De Martino, E., *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre al pianto di Maria*, cit.

che credeva ormai di aver concluso. Fra loro si instaura una relazione: i fantasmi del passato, la nostalgia per una relazione mai realmente consumata con Amina, impediscono però all'Architetto di godere a pieno di tale unione. Vi è un momento in cui l'uomo ha la sensazione di poter trovare la propria identità attraverso l'amore: come altri scrittori migranti (da Raul Rossetti a Khatibi, da Kossi Komla-Ebri a Ornella Vorpsi) l'autore crea una metafora fra l'unione con un altro corpo ed il legame con la nuova patria. La speranza però durerà poco: la divisione finale è inevitabile, l'Architetto deciderà di interrompere il rapporto per andare incontro ad Amina, lasciando in Anna Rita la sensazione di non essere riuscita a comprendere fino in fondo il compagno.

Il percorso verso Amina si rivela molto più difficile del previsto; la ragazza è praticamente scomparsa e l'uomo viene a sapere per caso che il marito con cui era venuta in Italia è stato ucciso. Raggiunta la sua vecchia abitazione, vi trova la coinquilina Fatima. La donna gli mostra la stanza di Amina, dove è custodito il suo diario personale: dalle pagine del quaderno, l'Architetto ricostruisce la loro storia d'amore incompiuta, e si rende conto dei propri sentimenti per la ragazza. È indicativo, rispetto alla consuetudine di trattare la migrazione alla stregua di un lutto, il fatto che ogni pagina del diario abbia la dicitura «anno dell'emigrazione», come se si trattasse di una nuova esistenza, completamente scissa dalla precedente che appare così implicitamente conclusa.

Una tragica notizia impedisce però il lieto fine: il diliegamento di Amina è dovuto ad una malattia gravissima, un tumore al cervello che l'ha ridotta in fin di vita. L'Architetto passa accanto al letto di ospedale della donna momenti importanti, ma una mattina riceve dai medici una telefonata in cui è messo al corrente della scomparsa della ragazza. A livello legale non si tratta di una fuga: Amina è riuscita ad alzarsi dal letto, ha firmato e aveva il diritto di andare via. Il finale parziale termina con la sparizione della donna, alla quale l'uomo inizialmente non riesce a fornire alcuna spiegazione razionale.

La presenza della malattia e della scomparsa sono temi ricorrenti nei finali della letteratura migrante italoфона²⁵. La malattia rappresenta il momento di massima solitudine del migrante, spesso provvisto unicamente del proprio corpo per lavorare, anche perché, non venendo prese in considerazione le sue qualità intellettuali, si ritrova a svolgere professioni sfiancanti dal punto di vista fisico. Nel caso specifico del romanzo *La straniera* di Younis Tawfik, inoltre, la malattia si accom-

²⁵ Per un'analisi approfondita dei finali in alcuni testi della letteratura della migrazione italoфона cfr. Mauceri, M. C., «Andare e non tornare: i finali in alcuni romanzi della letteratura della migrazione in Italia» in Aa. Vv., *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*, a cura di F. Sinopoli e S. Tatti, Isernia, Cosmo Iannone, 2005, p. 89-99.

pagna ad una riflessione sulla solitudine e sulla nostalgia: vi è la ripresa, in chiave narrativa, della tesi di Delia Frigessi Castelnuovo su come l'esodo possa trasformare la nostalgia in malattia mentale, impedendo al soggetto migrante di vivere serenamente i propri spostamenti²⁶.

Poiché la protagonista in questione è una clandestina, la sparizione finale acquista una valenza simbolica aggiuntiva: sembra quasi che solo lo straniero assimilato abbia la facoltà di vivere nel paese di arrivo. Il clandestino, vivendo di fatto nascosto, non ha altra possibilità che sparire realmente, rendendo in tal modo concreta la propria condizione esistenziale e politico-giuridica. La scomparsa finale di Amina pone inoltre una questione di identità: la donna non riesce a trovare una sintesi fra cultura d'appartenenza e cultura acquisita. Dovrebbe riuscire a creare una fusione fra i due poli, azione che di fatto equivarrebbe ad una nuova nascita. La donna, non volendo banalizzare la propria personalità, non ha la possibilità di scegliere né la volontà di sommare le due identità; decide così di fuggire, proprio come Amedeo, il protagonista di *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* di Amara Lakhous. Anche in quel caso il dileguamento finale aveva ragioni identitarie: non ritenendo possibile essere ridotto a una sola e riconoscibile identità, Amedeo si serve della scomparsa come atto estremo di ribellione, per sfuggire alle definizioni monolitiche dategli dalle altre persone.

La sparizione di Amina costituisce il primo, parziale, finale. Il testo però continua dopo la sua fuga. L'ultimo capitolo sembra riprendere l'incipit: l'Architetto, solo e abbandonato dalla donna che ama, tende a lasciarsi andare e si trascura, cercandola inutilmente ogni giorno. Lo stile della narrazione, tuttavia, è radicalmente diverso: l'autore utilizza una seconda persona singolare che, rivolta allo stesso tempo al protagonista e al lettore, rende il tono del racconto più intimo e facilita l'identificazione. Il cambiamento repentino e improvviso della voce narrante nel finale, inoltre, diventa un elemento di grande spettacolarità come ha giustamente notato il critico francese Larroux²⁷.

Un ultimo barlume di vitalità coglie l'uomo nel finale; egli sale in cima ad un albero, poi dolcemente si lascia cadere giù:

Tra i folti rami della cima perdi le dimensioni del tuo corpo. Senti di essere leggero, come se ti stessi per liberare da qualcosa. Tocchi rami e foglie. Ti guardi intorno e vedi soltanto il cielo azzurro pieno di nuvolette bianche, e ti tornano alla mente gli occhi e il sorriso di Amina. Sorridi tra le lacrime e

²⁶ Cfr. Aa. Vv., *A mezza parete: emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, a cura di D. Frigessi Castelnuovo e M. Risso, Torino, Einaudi, 1982.

²⁷ Larroux, G., *Le mot de la fin, la clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995, p. 33-34.

apri le braccia, come due ali di seta, per andarle incontro verso il cielo aperto, e ti abbandoni all'incontenibile voglia di volare:

Dal silenzio della remota memoria
è scaturito un volto

lo riconosci:
dentro di te si è raccolto come gocce di luce,
e tu lo leggi:

sparisce quando vuole,

e non ritorna,

e dietro quelle mura infine sfuma.

All'improvviso,

apri le ali,

e nella solitudine dello spazio

libero ti abbandoni. (p. 200)

Per un attimo si ha l'impressione che il suicidio sia solo immaginato e rappresenti la metafora della liberazione del protagonista dalle proprie ossessioni. In realtà la morte dell'Architetto acquista un valore catartico: solo morendo come un uccello, l'animale migrante per eccellenza, sulle radici simboliche di un albero, egli può ritrovare se stesso e la donna amata.

Nella scena vi è un omaggio implicito ad uno degli autori italiani che più ha influenzato Tawfik, Cesare Pavese, come ha ammesso in un'intervista lo stesso autore iracheno²⁸. Il protagonista infatti si suicida (o immagina di suicidarsi) in piazza Roma, mentre lo scrittore italiano decise di togliersi la vita all'Hotel Roma: anche nell'ultima parte del romanzo vi è dunque la contaminazione fra cultura di origine e cultura di accoglienza che caratterizza l'intera narrazione.

III. La seconda prova narrativa: *La città di Iram*

Molti degli elementi presi in esame nell'analisi del romanzo *La straniera* ricorrono anche nella seconda prova narrativa di Younis Tawfik, *La città di Iram*. Come si può notare, nel testo la diversità e l'alterità emergono fin dal titolo, dato che riporta ad un discorso già accennato in precedenza, riguardante diverse opere migranti, non solo italofone. Se il titolo *La straniera* faceva riferimento ad una condizione generica di alterità e, seguendo la narrazione, alla coprotagonista femminile, *La città di Iram* riporta direttamente alla cultura e alla religione islamica. Si tratta infatti di una città immaginaria, fatta costruire da un potente re dell'Arabia discendente di Noè con oro, smeraldi e numerose ricchezze. A tale luogo magnifico, che ben presto divenne il centro della saggezza

²⁸ Cfr. Bregola, D., «Younis Tawfik. Il machamath fra i Murazzi» in *Id., Da qui verso casa, cit.*, p. 10-20.

e dell'energia cosmica, venne dato il nome di Iram dalle alte colonne. Sulla sua caduta esistono diverse versioni: alcuni sostengono che la città fu sopraffatta dalla lussuria e dal peccato, quindi distrutta dalla furia divina; altri affermano che sia stata innalzata ai cieli dopo la scomparsa del suo popolo. Vi è infine chi pensa che Iram si sia ormai resa invisibile agli occhi umani e che appaia soltanto a pochi eletti, ovvero a coloro che riescono a vedere oltre i veli delle cose terrene.

Il romanzo si apre proprio con la citazione in calce della città di Iram ripresa dal Corano²⁹:

Non hai visto come ha agito il tuo Signore con
gli Aditi, abitanti di Iram dalle alte colonne,
di cui pari non è stata creata in altri paesi? (p. 7)

La citazione appartiene alla Sura LXXXIX, chiamata Sura dell'Aurora, rivelata a Maometto durante il suo periodo di attività profetica alla Mecca. La Sura è improntata sui concetti di tradimento e tracotanza da parte degli uomini e sulla vendetta di Allah. Sotto diversi aspetti il mito della stupenda città di Iram dalle alte colonne, distrutta da un cataclisma per volontà divina, può far pensare alla leggenda di Atlantide nella cultura occidentale. In tal senso, anche nel mondo arabo vi sono diversi e curiosi aneddoti su temporanei ritrovamenti nel deserto, da parte soprattutto di beduini, che riguarderebbero le rovine della città incantata³⁰. La distruzione della città empia ovviamente ricorda la medesima sorte di Sodoma narrata nella *Genesi* (capitoli 14-19) dell'*Antico Testamento*. Anche in quel caso Dio si scagliò contro la città peccatrice con una pioggia di fuoco e zolfo³¹.

L'incipit vero e proprio, invece, riporta al secondo capitolo del già citato romanzo di Tahar Ben Jelloun *Creatura di sabbia*. Come in quel caso, ci si trova di fronte ad una voce narrante che richiede l'attenzione prima di raccontare una storia. Simile è inoltre la tematica di fondo delle due opere: entrambi gli autori analizzano, in modo diverso, la formazione e la trasformazione di un'identità femminile articolata e non disposta a lasciarsi opprimere dalle definizioni del mondo circostante.

²⁹ Tutte le citazioni del testo provengono da Tawfik, Y., *La città di Iram*, cit.

³⁰ Per quanto riguarda un'edizione critica del Corano, cfr. *Il Corano*, introduzione, traduzione e commento di A. Bausani, Milano, Rizzoli, 1988.

³¹ Per un'edizione critica e aggiornata dell'*Antico* e del *Nuovo Testamento*, cfr. *La Bibbia*, con introduzione e note di A. Girlanda, P. Gironi, F. Pasquero, G. Ravasi, P. Rossano, S. Virgulin, Milano, Edizioni San Paolo, 1987.

Amici del bene,

amici della notte e della veglia. Si dice che i racconti nascono dal desiderio umano di continuare a esistere, dalla necessità di avere certezza sul proprio passato. Sorgono dal mosaico millenario della storia umana e vengono modellati con l'argilla dei ricordi, per dare un senso convincente al passato.

Quante parole sono scorse sotto i fiumi dell'oblio, per sanare le ferite del tempo e la malinconia del vuoto.

In un libro antico, uno di quei volumi che narrano vita e gesta di re e popoli estinti, intitolato *Il Libro delle Biografie dei Re*, si racconta di una città velata, di una forza magnifica conosciuta anche come la casa dell'anima e dell'intelletto supremo. (p. 7)

Il citato *Libro delle Biografie dei Re* potrebbe far pensare al *Libro dei Re dell'Antico Testamento*, che in effetti narra vita ed imprese di popoli estinti.

Evidente è nel brano il riferimento metalinguistico, che dà vita ad una struttura di richiami e rimandi piuttosto complessa: il narratore parla di un antico libro in cui è scritta la storia della città di Iram, il cui senso ultimo è possibile cogliere dalla seguente storia che egli stesso racconterà, il romanzo vero e proprio. L'allusione ad un libro antico non è affatto casuale: in seguito la protagonista dell'opera, Isabella, deciderà di andare in Marocco proprio per cercare di comprendere il significato di un antico libro arabo affidatole dalla madre. Nel passo iniziale vengono citate le ragioni che spingono a raccontare e a servirsi di narrazioni per interpretare la realtà e la molteplicità umana; la comprensione del significato della leggenda viene affidata ad un libro e ad una storia: l'autore attribuisce esplicitamente una notevole importanza al ruolo del narratore, affidandogli una funzione fondamentale all'interno della comunità, di spiegazione o divulgazione del sapere. Come il *griot* africano, o più precisamente come il *conteur* nella cultura araba, il narratore diventa depositario di una conoscenza e di una morale comune che solo attraverso le storie che racconta possono giungere agli altri.

Come risulta visibile dal breve estratto, infatti, il rapporto con l'oralità è strettissimo; l'autore/narratore si rivolge ad un uditorio ben preciso: gli «Amici del bene» sono coloro che seguono i cinque comandamenti dell'Islam, più in generale i buoni osservanti. La vicinanza con l'oralità non si esaurisce nell'incipit: all'interno della narrazione saranno presenti alcune situazioni e alcuni personaggi che non possono non ricordare le tradizioni folcloristiche araba e occidentale. D'altronde entrambe provengono dalla stessa grande *koiné* fiabistica indiano-islamico-europea, e hanno numerosi elementi in comune. In diversi casi nel romanzo è possibile analizzare lo svolgimento della trama e l'evoluzione dei

rapporti fra i protagonisti grazie alle funzioni di Propp³²: schemi piuttosto semplici si ripetono più volte, alcuni personaggi mancano volutamente di approfondimento psicologico e riprendono le figure funzionali all'azione e alla morale finale tipiche dei componimenti favolistici.

L'incipit introduce una narrazione, che poi è la trama stessa del romanzo, e si lega con il finale:

La nostra storia è la storia di tutti i tempi. La storia degli uomini che si spostano e attraversano il mare della speranza, che errano nelle terre dei sogni, nelle regioni della paura e della morte. La storia delle culture che si arenano sulla riva quando le onde crescono.

Meditate, amici, raccontate questa storia ai vostri fratelli e ai vostri figli e ai figli dei vostri figli. Questa è la vostra storia.

Udite le parole del poeta e lasciate che la vostra fantasia voli in alto e catturi le farfalle della vostra memoria. (p. 137)

I paragrafi di apertura e chiusura formano una sorta di cornice che racchiude l'opera. Si è già parlato a proposito del precedente romanzo di Tawfik dei legami dell'autore iracheno con la cultura araba ed in particolare con *Le Mille e una notte*. L'impiego di una cornice narrativa che contenesse l'opera era infatti piuttosto comune nei testi iranici ed è diventato la struttura portante della raccolta: dal tradimento delle mogli nei confronti del re Shariar e di suo fratello, nasce il risentimento del sovrano verso le donne, che lo porterà a far chiamare ogni notte una vergine per ucciderla la mattina seguente, fino al fatale incontro con Sherazade. Inoltre il paragrafo di chiusura corrisponde anche ad esigenze proprie al genere favolistico: nella tradizione folcloristica araba vi era l'usanza che il narratore inserisse, all'inizio e alla fine di ogni novella, delle frasi rituali o delle formule che avevano la funzione di preservarlo dai forti poteri magici della fiaba. Nei riti di chiusura generalmente si faceva menzione dell'importanza del racconto, si elencavano brevemente le virtù di quello appena narrato e si invitavano gli ascoltatori a tramandarlo a loro volta.

Nell'incipit e nel finale colpisce anche lo stile, piuttosto ricercato e arcaico. Espressioni come «mosaico millenario della storia umana» o «argilla dei ricordi» ne sono esempi evidenti. Vengono emulati alcuni autori che fungono da punto di riferimento; in particolare Dante ritorna spesso nei discorsi di Tawfik, anche perché lo scrittore iracheno avrebbe dovuto scrivere la propria tesi di laurea sui rapporti tra la *Divina Commedia* e la cultura araba. Il poeta fiorentino diventa anche un

³² Cfr. Propp, V. J., *Morfologija skakzi*, Leningrad, Accademia, 1928; trad. it. *Morfologia della fiaba*, a cura di G. L. Bravo, Torino, Einaudi, 1966.

esempio da seguire per quanto riguarda il rinnovamento del codice linguistico italiano:

Al tempo della *Divina Commedia* e del famoso «Nel mezzo del cammin di nostra vita...», l'italiano era ancora giovane, in via di definizione, le regole grammaticali non erano ancora state fissate eppure il poeta anticipa il *medias res*, l'inizio a metà. Ancora: usa la tecnica del coinvolgimento del lettore col pronome «nostra», universalmente riconosciuto da tutti ed infine avvince ogni singolo lettore con quell'io narrante. In due endecasillabi un intero manuale! L'italiano è una lingua viva, può ancora crescere, da qualche anno scrittori stranieri adottano l'italiano, nutrono il linguaggio, gli danno nuova linfa. Dunque, c'è ancora tempo di anticipare tecniche, far progredire una lingua, svilupparla con un potere simile ma diverso a quello dell'Alighieri.

Io ho usato intenzionalmente alcune parole della mia lingua araba nel romanzo. [...] Nella quotidianità succede che sentendo parlare stranieri in italiano venga fuori una parola, quella sola parola, nella loro lingua d'origine che fa effetto perché non si traduce. Un giorno non lontano quella parola rimarrà e sarà usata comunemente³³.

Il rapporto di Dante con la cultura islamica è stato inoltre approfondito dall'autore attraverso la traduzione del già citato libro di Miguel Asin Palacios, *Dante e l'Islam*. L'arabista asserisce che l'architettura strutturale della *Divina Commedia* non ha precedenti nella tradizione romanza dei «viaggi dell'al di là», ma riprende la tradizione dei *mi'rāg*, vale a dire viaggi dell'ascensione, di Maometto. Anche il meccanismo delle pene dell'Inferno proverrebbe dai *mi'rāg* e ne sarebbe prova manifesta il fatto che l'unica dichiarazione dantesca del contrappasso («così s'osserva in me lo contrappasso», dirà a Dante Bertram del Bornio nel canto XXVIII dell'Inferno, v. 142, colpevole di aver fomentato la ribellione di Enrico il Giovane contro suo padre Enrico II, re d'Inghilterra³⁴) sia inserita proprio nel canto in cui compaiono Maometto e 'Alī, come se ci trovassimo di fronte a un'ammissione da parte del poeta delle fonti originarie. L'immaginazione dell'essenza divina come «Luce delle luci» e del creato come sua emanazione, troverebbe invece la propria origine, oltre che nelle dottrine neoplatoniche, anche nella tradizione sufi islamica.

Al di là della suggestione di certe tesi, anche alcuni critici italiani sono ormai interessati alle fonti arabe di Dante, in diverse sue opere³⁵:

³³ Tawfik, Y., «La scrittura come ponte tra le culture» in Aa. Vv., *I confini della scrittura. Il dispartio nei testi letterari*, cit., p. 35.

³⁴ Cito il verso della *Divina Commedia* da Alighieri, D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 3 Vol., a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

³⁵ Cfr. per quanto riguarda le fonti arabe del *Convivio*, Corti, M., *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, in particolare

per Younis Tawfik l'Alighieri diventa un punto di congiunzione ideale fra due culture, un «ponte» appunto, ed un innovatore del codice linguistico. Il poeta fiorentino è dunque una sorta di modello «alto» da seguire.

Nell'economia del romanzo *La città di Iram* il rapporto e il contrasto Oriente/Occidente assumono un'importanza predominante: la protagonista per ritrovare se stessa dovrà riuscire a fondere alcuni elementi di entrambe le culture.

La scena iniziale, dopo l'incipit, riprende l'inizio de *La straniera*. L'abbandono ancora una volta funge da spinta propulsiva per la narrazione: una donna è distesa sul corpo di un uomo, dopo l'amore. L'immagine, apparentemente intima, cela però un definitivo distacco: l'uomo le ha appena comunicato la sua decisione di interrompere la relazione. Il tempo della narrazione è immobile: l'inerzia della donna non è solo fisica, non si tratta del rilasciamento dei sensi che segue l'amplesso. Fra i rumori dei tuoni e il bagliore dei lampi, Isabella (è il nome della protagonista) sente che la vicinanza dei corpi è solo apparente, che il suo amore è ormai perduto e che quel letto, quell'uomo e quella casa non le appartengono più.

In una situazione apparentemente immobile, si inseriscono, come nel primo romanzo, ricordi e scene del passato dei personaggi, che interrompono la linearità temporale e danno vita ad una struttura narrativa ancora più complessa e ingarbugliata, se possibile, di quella dell'opera precedente. Abbandonata da Carlo, l'uomo che ama, Isabella si lascia andare ai ricordi: la fine del rapporto è messa immediatamente in relazione con un altro abbandono, con un'altra assenza maschile. Ritorna nella sua memoria l'immagine della morte del padre, avvenuta quando la ragazza aveva solo dodici anni; il corpo immobile dell'uomo, come addormentato, crea una forte consonanza con ciò che le è appena accaduto. La staticità dei corpi (Carlo sdraiato sul letto, inerme dopo l'amore; il padre accasciato sulla sedia, con la testa sulla scrivania) provoca in Isabella l'identica sensazione: la paura di essere lasciata sola. Senza caricare il testo di un eccessivo psicologismo, non si può non fare a meno di notare come il legame «morte del padre / abbandono dell'uomo amato» sia parte, nella personalità della protagonista, dello stesso trauma. Come l'Architetto, infatti, anche Isabella è una persona a prima vista equilibrata e matura, che solo a causa di una forte delusione sentimentale sarà costretta a ripensare alla propria identità e a fare i conti con il fantasma del proprio passato. L'insicurezza della donna emerge proprio nel

p. 96-123; Segre, C., *Fuori dal mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'al di là*, ivi, 1990. Sul rapporto fra Dante e l'escatologia islamica cfr. inoltre Zambrano, M., *Dante specchio umano*, con un saggio introduttivo di E. Laurenzi, Troina (Enna), Città Aperta, 2007.

momento in cui si sente abbandonata: la successiva crisi e i tentativi per superarla costituiscono l'asse portante della narrazione.

Analizzando le motivazioni che hanno portato alla fine del rapporto con Carlo, inoltre, si notano altri elementi fondamentali nella poetica di Tawfik: i ricordi di Isabella giungono fino al primo incontro fra i due e si incrociano e si sovrappongono con i ricordi dell'uomo. La causa della rottura è la relazione di Carlo con un'altra donna, Patrizia, un'amica comune della coppia. Ora Patrizia è incinta e Carlo ha deciso di condividere la propria vita con lei.

Il tema della maternità è un soggetto basilare nei romanzi dello scrittore iracheno: quando l'Architetto ricorda la prima storia d'amore con una ragazza italiana, ne evoca la personalità particolare e il fascino di una relazione così intensa nonostante le tante differenze culturali. La fine del rapporto però era dovuta proprio al desiderio di maternità della compagna: per l'Architetto, ancora indeciso se ritornare in patria o continuare a vivere in Italia, fare un figlio e formare una famiglia apparivano progetti lontanissimi se non irrealizzabili. Allo stesso modo Isabella, nel rivangare il primo incontro con Carlo ed il decorso della loro relazione, inizia ad intravedere i segni del declino e del successivo abbandono proprio nella decisione dell'uomo di non volere figli.

La maternità è in Tawfik atto fondante e costitutivo dell'identità: fare un figlio significa anche scegliere una terra, o almeno riconoscerne l'importanza e la decisività. L'Architetto non può pensare di avere un figlio prima di aver superato i propri dubbi sulla personalità plurima e divisa fra due culture che si porta dentro. Il desiderio di maternità di Isabella va al di là del rapporto con Carlo: il finale del romanzo, ancora una volta sorprendente, è la dimostrazione di come, nella formazione e nell'evoluzione dei personaggi dell'autore, fare un figlio rappresenti il superamento e la risoluzione definitiva dei problemi identitari.

La prima parte del testo è costituita da scene fisse, dalle quali prendono vita i ricordi e il passato dei personaggi, che spesso fungono anche da spiegazione per il presente e dai quali si diramano gli intrecci narrativi. Dopo la scena dell'abbandono, infatti, un'altra immobilità, quella della depressione, opprime Isabella. Sembra di ritornare all'incipit de *La straniera*, alla barba lunga e alla trascuratezza dell'Architetto, prima dell'incontro con Amina:

Passavo intere giornate a letto, prigioniera dell'abbandono e della rassegnazione.

Restavo immobile per ore su una sedia a sdraio sul piccolo terrazzo di casa. Osservavo il vicolo tortuoso che si stendeva nel buio fino alla riva del mare. Faceva un lungo tragitto prima di perdersi sotto il precipizio della costiera. Ascoltavo il mare da lontano, lo inseguivo all'orizzonte, desideravo lasciarmi trascinare dalle onde.

Vivere in una città sull'acqua permette di respirare la dolce fragranza dello spazio aperto.

Può aiutare a riconciliarsi con la propria natura. Piano piano alcuni pensieri meno cupi si affacciarono, timidamente. (p. 28)

Un viaggio consigliato dal datore di lavoro, proprio per guarire dall'apatia, si trasforma nella ricerca di sé attraverso il rapporto con una cultura diversa.

Inizialmente gli elementi di alterità vengono ancora una volta generalizzati: Isabella sceglie di andare in Marocco dopo aver consultato l'impiegata di un'agenzia turistica e ascolta i racconti di Tangeri da parte di alcuni conoscenti facendosene un'idea piuttosto datata e banale. Inoltre il luogo in cui decide finalmente di incontrare Patrizia, l'amica/traditrice, ed in cui conosce per la prima volta il figlio di Carlo, in quella che può essere definita la scena madre della rinascita, contribuisce ulteriormente alla svalutazione della diversità: la donna infatti lavora in un negozio di vestiti etnici ad uso esclusivamente occidentale, dunque si inserisce appieno in quel processo di «forclusione» di cui si è parlato a proposito del primo romanzo di Tawfik e che di fatto impedisce all'Occidente di pensare il diverso se non come marginale o assimilato.

Isabella nel viaggio porta con sé un libro, dono della madre, in lingua araba. Il soggiorno della ragazza in Marocco servirà a svelare il vero significato dell'opera, dal misterioso titolo *Il Tesoro*. Sarà l'obiettivo del viaggio, e solo attraverso la comprensione del testo Isabella potrà giungere alla nuova definizione di sé.

Si può affermare che con il viaggio di Isabella il testo cambi completamente: durante la parte ambientata in Marocco (che durerà fino al termine del testo), le modalità narrative e le strategie discorsive risultano affatto differenti dalla prima sezione. Dal punto di vista stilistico vi è ancora l'inserzione delle liriche: ne *La città di Iram* si notano però alcune importanti differenze nel sistema di inclusione e posizionamento dei versi. L'inserimento infatti non è mai extra-diegetico, le poesie citate vengono declamate dai personaggi, oppure appartengono ai loro ricordi, ma non portano più, come nel caso del primo romanzo, all'interruzione della narrazione, dalla quale vengono invece giustificate.

La seconda parte del testo, inoltre, sconfinava nel genere «giallo»: il libro di Isabella nasconde infatti un mistero, e la ragazza corre diversi pericoli nel tentativo di farlo tradurre. Sembra che sia un'opera antica, dal valore inestimabile, di cui nessuno però riesce a capire il significato. L'importanza del libro introduce un altro elemento già citato in precedenza: la presenza metalinguistica della scrittura e l'importanza del ruolo del racconto, che diventa anche un momento fondante della

narrazione, quando Isabella ascolta i cantastorie a Marrakech, in piazza Jemma'el Fna.

È in questo momento che i personaggi perdono spessore psicologico e diventano semplici «attanti» al servizio della risoluzione dell'enigma. La narrazione riprende numerosi elementi della fiaba, soprattutto per quanto riguarda la struttura e gli intrecci della trama. Il ritmo si fa improvvisamente più sostenuto e l'alterità della lingua araba è ancora una volta esplicitata dal corsivo, anche se nel presente caso l'uso di termini ormai conosciuti anche in Italia (è il caso di *jellaba*, di *muezzin* o di *bazaar*) consente al lettore una comprensione facilitata.

Non appena Isabella giunge in Marocco, va in cerca di Nora, un'amica materna stabilitasi a Tangeri, per portarle i saluti della madre. Durante il loro incontro, entra nella casa una donna del luogo che chiede ad Isabella di poterle leggere la mano:

La donna, incurante, alzò la testa, mi guardò negli occhi e prese di nuovo ad analizzare il mio palmo aperto, rivolgendolo verso la luce proveniente dalla finestra. Dopo quasi cinque minuti di silenzio pronunciò in arabo qualche parola ben scandita. Fatta una breve pausa, ritornò a parlare con voce affannata. Nora scosse la testa. Ci fu un concitato dialogo fra loro, prima che, finalmente, arrivasse la spiegazione che avevo tanto atteso [...]:

«Tu sei venuta in questo paese per cercare qualcosa di insolito, ma quello che vorresti trovare è lontano da qui. Ti consiglia di andare verso una città circondata da mura fortificate, eretta su una collina rocciosa che si affaccia, resistente al vento furioso, sull'Atlante. Da lì inizierà il tuo viaggio».

La donna misteriosa batté sulla mia mano per tre volte e ne baciò il palmo prima di alzarsi per andare via. [...] Dopo aver accompagnato l'amica, Nora prese una collana d'argento appoggiata sul tavolino nell'angolo e me la sistemò attorno al collo. Il ciondolo era una specie di chiave a forma di triangolo allungato in punta e intarsiato di pietre, lavorato a disegni geometrici.

«È la chiave dei quattro venti e ti porterà fortuna». (p. 54-55)

La donna misteriosa che legge la mano ad Isabella, indicandole la strada da seguire, è facilmente assimilabile alla funzione XII di Propp, in cui si legge che «l'eroe è messo alla prova, interrogato, aggredito, ecc., come preparazione al conseguimento di un mezzo o aiutante magico». Talvolta in tale funzione la prova, in forma attenuata, consiste semplicemente in un'interrogazione dell'eroe da parte del donatore, durante la quale quest'ultimo può svelargli il segreto del cammino e le prove che dovrà affrontare: proprio ciò che accade a Isabella. Il ciondolo appartiene invece alla funzione XIV, in cui si parla di un mezzo magico che ha il potere di proteggere o venire in aiuto all'eroe³⁶. È interessante

³⁶ Propp, V. J., *Morfologija skakzi*, cit.; trad. it. *Morfologia della fiaba*, cit., p. 46 e 55.

notare il diverso comportamento della protagonista una volta giunta in Marocco: Isabella infatti ragiona ed agisce secondo le regole locali (ad esempio seguendo le profezie della donna che le legge la mano) e non secondo gli schemi della propria cultura. Solo così infatti potrà iniziare il percorso verso la scoperta di un'alterità che le appartiene e che contribuisce a formare la sua personalità.

Molto importante per comprendere l'opera di Tawfik è il concetto del «doppio sguardo» che emerge in tutti i suoi testi di finzione. Scrittori e critici che hanno studiato la letteratura migrante italo-fona, si sono interessati fin dall'inizio alla possibilità che tale produzione letteraria fosse portatrice di uno sguardo duplice sull'Italia contemporanea: da una parte carico dei ricordi e delle emozioni del paese di origine, dall'altra privo dell'abitudine e degli stereotipi occidentali³⁷. Lo studioso belga Serge Vanvolsem ne ha fornito probabilmente la definizione più efficace, nell'introduzione all'antologia della VII edizione del premio Eks&tra per scrittori migranti, intitolata appunto *Il doppio sguardo. Culture allo specchio*:

[...] gli scrittori migranti non possono portarsi dietro la terra d'origine, ma hanno una memoria acuta che li mette in una posizione privilegiata. Sono scrittori dal doppio sguardo perché, venuti come adulti in questo Paese, guardano la nostra società con gli occhi di chi ha già un'ampia esperienza nella vita, un'esperienza quasi sempre molto intensa, qualche volta addirittura drammatica³⁸.

All'interno del romanzo la questione del «doppio sguardo» assume una complessità ulteriore: è lo sguardo di un'italiana sul mondo arabo, raccontato attraverso le vicende di Isabella in Marocco, ma è anche lo sguardo di uno scrittore arabo sull'Italia e sull'identità italiana. Si è già parlato in precedenza di una strategia discorsiva molto in uso fra gli scrittori migranti, un procedimento indiretto che li porta a trattare i temi della migrazione senza entrare nell'autobiografia. Tawfik va addirittura oltre, applicando un rovesciamento completo della situazione: come scrittore arabo interessato alla doppia identità iracheno/italiana, utilizza una protagonista italiana che troverà se stessa solo dopo il contatto con l'alterità rappresentata proprio dalla cultura araba. L'intero romanzo è disseminato di rovesciamenti: dall'impiego della protagonista femminile al personaggio di Nora, italiana stabilitasi in Marocco che ha compiuto

³⁷ Cfr., fra gli altri, Gnisci, A., *La letteratura italiana della migrazione*, cit.; Sayad, A., *La double absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999; trad. it. *La doppia assenza: dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Milano, R. Cortina, 2002; Makaping, G., *Traiettorie di sguardi. E se gli «altri» foste voi?*, cit.

³⁸ Vanvolsem, S., «Scrittori dal doppio sguardo» in Aa. Vv., *Il doppio sguardo. Culture allo specchio*, (VII Premio Eks&tra), Roma, Adnkronos, 2002, p. 8.

un viaggio migratorio inverso rispetto a quello dell'autore, fino all'incapacità linguistica (l'impossibilità di tradurre il libro misterioso) che appartiene sia ad Isabella (in un meccanismo opposto rispetto alla situazione comune degli immigrati) sia ad alcuni marocchini che, pur conoscendo la lingua araba, non riescono ugualmente a comprendere le parole del libro.

Il rapporto con l'altro per Isabella si esemplifica attraverso due personaggi fondamentali: il pittore Farid, che si può definire una sorta di alter ego dell'autore, e l'amica Fatima, musulmana, con la quale instaurerà una relazione di intensa amicizia.

Mi preme analizzare in prima istanza il personaggio di Farid: come nel precedente romanzo, anche qui viene enfatizzata l'unione dei corpi come la più grande sintesi fra culture diverse. Isabella rimarrà incinta proprio di Farid, rendendo concreto quel concetto di alterità interiore teorizzato nella seconda parte del testo.

Il pittore rappresenta per molti aspetti lo stesso Tawfik e la sua storia personale è comune a quella di molti immigrati:

Mi avevano detto che per studiare pittura dovevo andare a Parigi o a Firenze. Io scelsi la capitale dell'arte, Roma. [...]

Ma non potei realizzare subito il mio sogno. Non avevo il permesso di soggiorno, i soldi e i documenti necessari per iscrivermi all'Accademia. Dovetti fare il muratore per due anni. [...]

Una mattina, il mio datore di lavoro mi convocò e mi disse che aveva deciso di assumermi regolarmente. Ebbi un nome e un codice. Insomma, un'identità. Avevo i miei diritti, ma non sapevo quali fossero i miei doveri, come tanti altri nella mia stessa condizione.

L'anno seguente, trovai un lavoro serale in una birreria. Riuscii a iscrivermi all'Accademia delle Belle Arti. La mia vita cambiò. (p. 84-85)

Nelle brevi sintesi qui riproposte, si riscontrano alcuni aspetti molto simili alle vicende legali e lavorative della maggior parte degli stranieri, per certi versi comuni anche a quelle dello scrittore iracheno. Farid, allo stesso modo di Tawfik, si interessa all'identità di Isabella. Si occupa così di farle un ritratto, che rivelerà un volto irricognoscibile, proprio l'alterità che la donna stava cercando.

Sarà lo stesso Farid a svelarle il mistero del libro e della città di Iram, come se avesse lui le chiavi per comprendere il senso della storia, ergendosi in quel momento ad autore. Egli rappresenta sia l'aiuto necessario perché Isabella scopra di nuovo se stessa, sia la personificazione del diverso che la donna italiana non dovrà più temere.

Il rapporto con Fatima rappresenta invece un confronto, talvolta a dire il vero poco approfondito, fra due culture femminili completamente diverse. Nelle opposizioni che dividono Fatima e Isabella sono riscon-

trabili alcuni elementi della cultura araba e di quella occidentale, ma nell'amicizia profonda che le lega vi è il superamento delle opposizioni e la creazione di una relazione che può andare al di là dello scontro fra le due civiltà. Attraverso il confronto si riaffacciano, nel romanzo e nella vita di Isabella, la storia e la tragica attualità: tornando verso l'albergo dove è alloggiata, la donna si rende conto che una strana agitazione attraversa le persone del luogo. Uomini che riempiono i bar intorno alla televisione, strade quasi vuote, un silenzio angosciante. L'incontro con Fatima le chiarisce la situazione: è l'undici settembre 2001, il giorno dell'attentato alle Twin Towers di New York.

Purtroppo l'inserimento dell'attualità nella narrazione risulta leggermente artificioso: se nel romanzo *La straniera* le considerazioni sulla situazione dell'Iraq e del Vicino Oriente venivano giustificate dalla diegesi e dalle storie personali dei protagonisti, nella seconda opera le vicende legate all'attentato dell'undici settembre non risultano necessarie. Al di là delle discussioni fra i personaggi, la parte dedicata all'atto terroristico non ha alcun risvolto sulla narrazione, dando l'impressione di essere un corpo estraneo rispetto all'insieme romanzesco.

La conclusione invece risulta molto più complessa e ricca di spunti interessanti. L'ultimo capitolo, in cui si risolvono i due enigmi (il significato del libro e della città di Iram), che sono in realtà intrecciati e parte della stessa rivelazione, è diviso in brevi paragrafi, intitolati *La sosta della volontà*, *La sosta della fiducia*, *La sosta della speranza*, *La sosta dell'abbandono*, *La sosta dell'espansione*, *La sosta dello sforzo e della fatica*, *La sosta della prossimità*, *La sosta della rivelazione* e *La partenza*. I paragrafi danno l'idea di una serie di tappe di un percorso, e costituiscono l'ultimo viaggio di Isabella verso il rivelamento (o piuttosto lo svelamento) della verità.

Vi è ancora una volta un doppio finale: nel primo la protagonista è sull'aereo che la riporta in Italia, finalmente serena, consapevole dell'importanza dell'esperienza appena vissuta. Mentre l'aereo parte, quindi nel momento del distacco dal Marocco, sente qualcosa dentro di lei, una nuova sensazione mai provata in precedenza che la fa sentire felice. Sono le prime avvisaglie di maternità, anche se nulla è ancora certo e il lettore rimane sospeso nell'ambiguità.

Il capitolo successivo (quasi una postilla, dal titolo *Posta in uscita*) chiarisce tutti i dubbi: ancora una volta vi è il cambio di voce narrante, è infatti la stessa Isabella a parlare in prima persona, attraverso una lettera rivolta ai suoi amici italiani. Rispetto alla narrazione precedente vi è un'ellissi temporale: la donna spiega il motivo della sua assenza e del suo silenzio, e il lettore viene a conoscenza del suo rientro in Marocco e delle ragioni del ritorno.

Un allegato dal titolo *La città di Iram* fornisce agli amici della protagonista spiegazioni più dettagliate e approfondite. Il titolo del romanzo diventa così il racconto dell'esperienza in Marocco scritto dalla stessa Isabella, creando un'ultima simbiosi metalinguistica.

L'ultima parte del testo, invece, è la già citata cornice conclusiva che si ricollega, secondo un'antica tradizione araba, a quella iniziale e circonda l'intera narrazione. È tipico di Younis Tawfik, e lo si è visto analizzando il finale del primo romanzo *La straniera*, creare delle conclusioni che siano correlate all'incipit, anzi che in parte lo ripetano. Tale struttura corrisponde al principio di circolarità teorizzato da Marianna Torgovnick³⁹, secondo la quale un finale che riprende immagini e motivi già apparsi all'inizio del testo, pone l'intera opera in una luce diversa e costringe il lettore a riconsiderarla completamente e ad analizzarla in base al modo in cui si è conclusa. Si può affermare che la correlazione incipit/finale serve a Tawfik per mostrare più nettamente le evoluzioni dei personaggi e della storia. Se nel primo romanzo, a causa dell'ennesima depressione dopo il nuovo abbandono, l'Architetto sceglieva (o sembrava scegliere) il suicidio, *La città di Iram* si chiude con la stessa voce narrante dell'incipit, ma con una vicenda conclusa positivamente che può essere tramandata e presa ad esempio come una storia universale sulla migrazione.

IV. Le voci dell'Iraq nel romanzo *Il profugo*

Pubblicato nell'aprile del 2006, *Il profugo* è l'ultimo romanzo di Younis Tawfik ed è sicuramente il testo maggiormente legato alla memoria dell'Iraq e alla situazione politica irachena degli ultimi trent'anni. L'opera riprende le tesi di fondo del saggio *L'Iraq di Saddam*⁴⁰, uscito nel 2003, nel quale venivano messi in luce sia l'operato ambiguo delle Nazioni Unite, degli Stati Uniti d'America e dell'Occidente, sia le crudeltà e le nefandezze del regime di Saddam Hussein. In particolare nel romanzo emerge piuttosto chiaramente un dato ovvio e tragico allo stesso tempo: dall'inizio della guerra con l'Iran, cominciata nel 1979 e durata otto anni, il popolo iracheno non ha più trovato pace, essendo passato attraverso la Guerra del golfo e l'invasione del Kuwait nel 1991, la successiva e logorante guerra civile, per giungere alle vicende odierne, ovvero alla nuova invasione americana nel marzo del 2003 e alla guerriglia che imperversa ancora oggi per le strade di Baghdad e di gran parte del paese.

³⁹ Torgovnick, M., *Closure in the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1981, in particolare le p. 12-14.

⁴⁰ Tawfik, Y., *L'Iraq di Saddam*, cit.

La struttura narrativa presenta aspetti comuni con le opere precedenti, anche se non mancano elementi di novità. Il testo ha inizio con i preparativi per il matrimonio di un iracheno emigrato in Olanda, Firas, innamoratosi di una sua compaesana e deciso ad organizzare insieme alla futura sposa una festa secondo le tradizioni e i riti del paese di origine. Dall'incontro del protagonista con il fratello maggiore si dipanano i ricordi che danno vita alla storia; Tawfik, come si può notare, non rinuncia alla classica struttura diacronica che ha caratterizzato gli altri romanzi presi in esame. Ritorna inoltre la polifonia: a differenza di *La straniera*, però, dove si alternavano solamente le voci dell'Architetto e di Amina che creavano una struttura binaria, ne *Il profugo* sono moltissimi i punti di vista che si incrociano. I ricordi di Firas fungono da asse portante della narrazione, ma ogni capitolo è diviso in due parti: dopo aver presentato le vicende dalla prospettiva del protagonista, l'autore dà voce agli altri componenti della famiglia (la madre, il padre, il fratello maggiore ed i fratelli Walid e Anis) e ad un amico d'infanzia (il curdo Karim). Con un procedimento molto cinematografico alcune scene vengono ripetute più volte, ma secondo l'ottica dei diversi personaggi. Anche qui sono riscontrabili inserti di poesie o canzoni, talvolta esterni talvolta interni alla diegesi. In tal modo viene composto un affascinante quadro familiare che ripercorre due generazioni e almeno trent'anni di storia irachena: è proprio l'Iraq infatti il protagonista dell'opera, un protagonista silenzioso, che finge di essere semplice sfondo e ambientazione delle vicende dei personaggi, ma che in realtà li piega alle sue volontà e ai cambiamenti che provoca.

L'Iraq è identificato in una persona precisa, il dittatore Saddam Hussein, onnipresente nei discorsi dei protagonisti così come nelle immagini che per legge vengono affisse in ogni luogo del paese, pubblico o privato. È suggestivo il modo in cui viene descritta la dittatura: Firas, prima bambino e poi adolescente, vive in una società in cui repressione politica e sessuale vanno di pari passo, costituendo così un freno per la sua crescita. In alcune pagine sembra di ritrovare una versione aggiornata e attualizzata del regime totalitario del Grande Fratello teorizzato da George Orwell in *Nineteen Eighty-Four*⁴¹, metafora letteraria dello stalinismo in particolare, ma più in generale di tutte le altre grandi dittature del Novecento. Vi è la stessa paura di essere spiati, denunciati, torturati e uccisi senza capirne realmente il motivo; vi è l'identico accanimento di una ferocia dittatoriale tanto più stupida e ottusa quanto crudele. Soprattutto emergono la presenza ubiqua del dittatore e la manipolazione della mente e della personalità dei cittadini, che li porta in breve tempo ad accettare qualsiasi cosa. La guerra con

⁴¹ Orwell, G., *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg, 1949; trad. it. 1984, Milano, Mondadori, 1950.

L'Iran assume ben presto le sembianze di un conflitto infinito, nel quale non ha più importanza chi siano davvero i vincitori e i vinti, poiché troppe vite sono ormai andate perdute. Nell'incapacità degli iracheni di comprendere tale guerra, e nel loro furore nei confronti del nemico straniero – iraniano, israeliano o americano che sia –, sembra di rivedere le immagini del «minuto di odio» orwelliano, in cui i sudditi del Grande Fratello si sfogano contro il nemico dello Stato, che cambia spesso ma provoca in loro le medesime reazioni istintive, catalizzatrici di una rabbia e di una frustrazione dovute in realtà a ben altre ragioni. Anche le atmosfere ricordano *Nineteen Eighty-Four*: siamo lontani dai colori intensi, dai gusti e dagli odori dell'Oriente evocati sia in *La straniera* che in *La città di Iram*. La dittatura, oltre a provocare l'assenza di libertà, porta con sé un colore grigio continuo e opprimente, come se fosse in grado di provocare cambiamenti anche nella natura per dimostrare in tal modo come nulla sfugga al suo controllo:

C'era Walid con un gruppo di giovani militanti del partito, tutti con le armi in mano che sparavano in aria, all'impazzata, seguiti da una folla di ragazzini del quartiere che ballavano e urlavano come impazziti «Intasarma... Intasarma con l'aiuto di Dio e del nostro Comandante» e sventolavano in aria le bandiere della nazione.

Mi tirai indietro e mi appoggiai contro un muro, come se io fossi lo sconfitto e non uno di quei numerosi presunti vincitori. Non riesco a capire cosa avevamo ottenuto e contro chi avevamo vinto la guerra, ma ero sicuro che i veri perdenti fossimo noi. [...]

Ci sentivamo rinchiusi in una cella sotto un cielo artificiale. Tutto intorno a noi non aveva né colori né sapori, il grigio era la tinta dominante sulle cose e sui volti. Non sapevamo come impegnare il nostro tempo, stavamo fermi a lungo in un angolo della strada soltanto per far passare le ore che scorrevano lente. [...]

Una volta alla settimana si andava al cinema, ma spesso i film erano censurati o di scarsa qualità. [...]

Scegliere di stare a casa era peggio ancora. La televisione trasmetteva pochissimi programmi di varietà e il resto era tutta propaganda politica, analisi ideologica ispirata agli insegnamenti del compagno fondatore Aflaq e fondata su un patriottismo esasperato. [...]

Nel mio paese il tempo si era fatto pietra e nemmeno le cose si muovevano, vi era soltanto la sensazione di essere presenti sulla terra per riempire lo spazio, in attesa che tutto si sciogliesse come cera sotto un sole che non sorgeva⁴².

⁴² Tawfik, Y., *Il profugo*, cit., p. 56-58. Tutte le citazioni seguenti saranno tratte dalla presente edizione.

La descrizione della dittatura irachena riporta ad un altro interessante romanzo scritto in lingua italiana da un autore di origine orientale: *Salam, maman* dell'iraniano Hamid Ziarati⁴³. I due libri sono usciti nello stesso anno, ad un solo mese di distanza (nel marzo 2006 *Salam, maman*, in aprile *Il profugo*), per due grandi case editrici, Einaudi e Bompiani. Entrambi gli autori inoltre provengono da paesi che negli ultimi anni sono saliti alla ribalta della politica internazionale: l'Iran per la crescente tensione con l'Occidente a causa della possibilità dell'impiego del nucleare; l'Iraq per una guerra infinita e per l'evidente fallimento delle missioni di pace.

Il testo di Ziarati si rivela degno di attenzione perché gran parte della narrazione è incentrata sul conflitto fra Iran ed Iraq; attraverso un confronto con il romanzo di Tawfik si ha quindi la possibilità di analizzare la stessa guerra da due punti di vista diametralmente opposti. In entrambe le opere inoltre vi è la rappresentazione della dittatura: la medesima repressione politica e dei costumi, l'identico governo invasivo e vendicativo, la stessa assenza di libertà. Vi sono altri elementi che accomunano i due regimi orientali: i colori intensi e la vitalità di quelle terre vengono soffocati, ingrigiti dall'azione continua e perseverante dei dittatori⁴⁴.

Anche Ziarati racconta una guerra assurda, incomprensibile persino per i popoli che la combattono, nella quale immagini di libri bruciati e di botteghe e negozi saccheggiate e rasi al suolo ricordano inquietantemente alcuni tragici episodi della Germania nazista:

Tutti i caduti della guerra erano da considerarsi martiri dell'Islam, con la chiave del paradiso appesa al collo.

La sensazione d'impotenza nel vivere una guerra a chilometri di distanza dal fronte, senza poter vedere il nemico, è immensa. [...] Le razioni alimentari, già modeste, hanno cominciato a scarseggiare ancora di più, mentre la vita umana ha perso del tutto il suo valore.

Un grande falò era acceso davanti alla libreria. I vetri erano in frantumi. Subito ho pensato che dei ladri si fossero introdotti nel negozio e avessero rubato i libri di Djamshid e che le forze dell'ordine fossero arrivate per difenderlo. Quando ho potuto vedere meglio, ho realizzato che il gran falò era alimentato dai libri della libreria che i Pasdaran lanciavano tra le fiamme⁴⁵.

⁴³ Ziarati, H., *Salam, maman*, Torino, Einaudi, 2006.

⁴⁴ Un'efficace rappresentazione della dittatura iraniana è fornita dal bel fumetto di Satrapi, M., *Persepolis*, Paris, L'association, 2006; trad. it. *Persepolis*, Roma, Lizard, 2007, con il quale il romanzo di Ziarati presenta diversi punti in comune. Ugualmente valida risulta la trasposizione animata, vincitrice nel 2007 del Festival di Cannes.

⁴⁵ Ziarati, H., *Salam, maman*, cit., p. 242 e 258.

È teorizzato dagli autori il concetto di «guerra perpetua», che va ben al di là della conclusione del conflitto fra le due potenze dopo otto anni di bombardamenti e morti. La guerra perpetua si infiltra nella quotidianità, fa vivere ai protagonisti una realtà deformata e allucinante, ma spesso l'unica che abbiano mai visto. Vi è un'amara ironia, celata sottilmente dagli sguardi dei personaggi e dall'evoluzione dei loro rapporti, nell'elencare le occasioni perdute dai due paesi e le continue illusioni: la rivoluzione di Khomeini, dopo il governo disastroso dell'ultimo Scià Reza Pahlavi, sembra in un primo momento accogliere il favore del popolo e il sogno di una reale indipendenza del paese; militari e membri del partito Ba'ath, d'altra parte, vedono in Saddam l'uomo forte indicato per risollevarne le sorti dell'Iraq e degli altri paesi arabi, una sorta di nuovo Nasser. In entrambi i casi i sogni si infrangeranno in fretta; Iran e Iraq scivoleranno da una dittatura all'altra, fra manipolazione dei mezzi di informazione, povertà, assenza di libertà e ambiguità o superficialità da parte delle potenze occidentali. All'idea di guerra perpetua si lega quella di «dittatura permanente»: l'assenza di democrazia, l'incapacità del popolo di fare a meno del proprio dittatore vengono aspramente criticate all'interno delle narrazioni.

Sia Ziarati che Tawfik, inoltre, utilizzano una famiglia come caleidoscopio delle vicende storiche dei rispettivi paesi, anche se i rapporti fra familiari sono concepiti in maniera del tutto opposta: la famiglia del piccolo Ali, il protagonista di *Salam, maman*, è infatti molto unita e frustrata dagli eventi politici che è costretta a subire; nella famiglia di Firas invece sono proprio le disgregazioni tra fratelli a creare nel ragazzo un'ulteriore sensazione di scoramento, poiché gli rendono impossibile cercare rifugio nell'ambiente in cui dovrebbe sentirsi più protetto. Il percorso di crescita e formazione del bambino/adolescente/uomo diventa per tali autori la struttura portante del testo: attraverso gli occhi innocenti dell'infanzia è in tal modo possibile comprendere l'assurdità della guerra e della dittatura.

Ne *Il profugo* l'autore crea un parallelismo fra la presa di coscienza del giovane protagonista e i cambiamenti sociali ed etnici che interessano l'intera nazione. Sembra che, oltre a Firas, anche l'Iraq sia in procinto di uscire dall'età dell'innocenza: il ragazzo si rende conto della differenza fra curdi, turchi e cristiani, con cui fin dalla più tenera età ha sempre convissuto, solo a causa del fanatismo del fratello Walid, che non vede di buon occhio i suoi piccoli amici; allo stesso tempo i problemi fra le diverse etnie, dopo anni di pacifica coesistenza, cominceranno ad emergere solo dopo i discorsi infuocati di Saddam Hussein contro i curdi e in favore del panarabismo, come se all'improvviso un paese storicamente cosmopolita avesse deciso di combattere la propria conformazione antropologica.

Per Tawfik l'utilizzo di un personaggio bambino e la sua evoluzione all'interno della storia rappresentano anche un modo per riprendere quella che si potrebbe definire la sua «trilogia della formazione»: la formazione dell'identità maschile in un adulto straniero apparentemente integrato in *La straniera*, la scoperta della propria personalità attraverso l'incontro con l'altro e la maternità per una donna italiana in Marocco in *La città di Iram*, la crescita di un bambino attraverso la guerra, la dittatura e l'emigrazione nell'ultimo romanzo. Ogni opera parte dal concetto che la maturazione presuppone anche una perdita: in *La straniera* l'Architetto perde Amina ed è costretto a suicidarsi per ritrovarla idealmente; in *La città di Iram* Isabella per trovare se stessa deve superare la fine della relazione con l'uomo amato; nel presente romanzo Firas per sopravvivere è obbligato ad emigrare e a lasciare il proprio paese e la propria famiglia.

Un'ulteriore considerazione sugli aspetti comuni fra le opere di Tawfik e Ziarati riguarda la definizione del paese di emigrazione: tale luogo è descritto come un altrove ideale che, in contrasto con la tragica quotidianità, diventa per i protagonisti immaginabile ma mai concreto, come un sogno che sfuma nella realtà di ogni giorno. In entrambi i romanzi infatti il viaggio migratorio è un percorso già compiuto dai fratelli più grandi: la sorella di Ali ed in seguito il fratello lo precederanno nella fuga dall'Iran, mentre Tawfik utilizza come pioniere il fratello maggiore di Firas, l'unico membro della famiglia a non essere mai identificato con un nome proprio. L'esperienza di fratelli e sorelle maggiori, e la descrizione di un luogo altro attraverso lettere o telefonate, contribuisce a creare un luogo mitico, che a tratti sembra un paese utopico. Se in Tawfik vi è comunque una narrazione diacronica rispetto al momento iniziale, Ziarati non utilizza mai uno sguardo a posteriori che possa giudicare o commentare le vicende narrate, e in *Salam, maman* si ha davvero l'impressione che il presente diventi per Ali una trappola insormontabile, una prigione senza via d'uscita. Inoltre nel romanzo sono utilizzati principalmente il presente e il passato prossimo, tempi verbali che, uniti alla prima persona singolare, danno l'idea di una storia vissuta dal protagonista-narratore contemporaneamente alle azioni che si succedono. Tawfik invece utilizza principalmente il presente e l'imperfetto. Il presente accompagna le parti dedicate ai componenti della famiglia e a Karim, l'amico d'infanzia di Firas, in cui le voci narranti danno l'impressione di vivere le vicende raccontate; l'imperfetto è invece usato nei brani in cui è lo stesso protagonista a parlare, passi che fungono da filo conduttore dell'intero romanzo e che partono proprio dal momento del matrimonio in Olanda. L'imperfetto ha in tal caso una duplice valenza: da una parte volge i fatti narrati al passato, dando il senso del cambiamento temporale e spaziale che si è nel frattempo prodotto; dall'altra però mantiene un legame con il presente,

evidenziando come le vicende trascorse abbiano ancora una forte incidenza sull'attuale identità del protagonista⁴⁶. Il capitolo della sua vita riguardante l'Iraq, infatti, non si è ancora chiuso definitivamente, come dimostrerà in modo evidente il finale.

Oltre alla vicinanza per alcune tematiche e per la struttura della narrazione con il romanzo di Ziarati, è possibile cogliere ulteriori vicinanza fra lo scrittore iracheno e un altro autore iraniano, Bijan Zarmandili. Il romanzo *L'estate è crudele*⁴⁷, tra gli altri, parla della dittatura dello scià in Iran attraverso le esperienze di una giovane coppia di studenti iraniani che vivono in Italia. Vi sono, nella descrizione dell'Iran, le stesse atmosfere cupe e opprimenti riscontrabili in Tawfik e in Ziarati, oltre che una sorta di rassegnazione storica: lo scià infatti verrà rovesciato dall'ayatollah Khomeini, che darà vita ad un nuovo regime. Zarmandili condivide con Tawfik anche il proprio percorso intellettuale, perché anch'egli accanto all'attività letteraria (oltre al romanzo citato è autore anche del libro *La casa di Monirrieh*), ha pubblicato diversi testi sulla storia e la cultura del proprio paese d'origine (come ad esempio *Mondo iranico*) e collabora con il gruppo editoriale Espresso-Repubblica come esperto di politica mediorientale⁴⁸.

La migrazione, all'interno de *Il profugo*, è analizzata in maniera più approfondita rispetto ai romanzi precedenti. Innanzitutto in una discussione fra Walid, che poi andrà a far parte del partito di Saddam, e il fratello maggiore, pronto a partire per l'Italia, si profilano alcuni aspetti fondamentali dell'abbandono della propria patria:

Chi ama la sua famiglia e la sua patria non l'abbandona nel momento del bisogno. Tu vuoi scappare invece. Hai paura del sacrificio, vero? Ammettilo se hai il coraggio.

Se c'è una cosa dalla quale voglio fuggire è la vostra ignoranza e la vostra arroganza. Vado a vivere in un mondo diverso per potermi migliorare, imparare a rispettare l'opinione dell'altro, parlare e scrivere liberamente. Se vuoi saperlo, ho paura sì, ma di continuare a vivere qui, terrorizzato di esistere e di non sapere fino a quando posso esserlo. Vivere nella morte non è vita! (p. 17)

Attraverso il confronto fra i due fratelli si delinea la prima questione: l'emigrazione va considerata come un tradimento o come un arricchimento? Nella domanda sono racchiusi i due poli del viaggio: la partenza

⁴⁶ Sull'impiego e sul valore dei tempi verbali, cfr. Weinrich, H., *Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964; trad. it. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978.

⁴⁷ Zarmandili, B., *L'estate è crudele*, Milano, Feltrinelli, 2007.

⁴⁸ *Id.*, *Mondo iranico*, Roma, Cei, 1972; *La casa di Monirrieh*, Milano, Feltrinelli, 2004.

è vista da una parte come abbandono del paese natale, dall'altra come un'espansione della propria personalità grazie al rapporto con la cultura del luogo d'accoglienza. Poco più avanti il concetto assume un'ulteriore sfumatura, in realtà già intuibile dal breve dibattito citato: il padre, parlando del figlio in Italia, si mostra fiero dei suoi progressi nello studio e osservando una foto che gli è stata inviata contempla con soddisfazione casa, università e automobile del primogenito. Nella scena, apparentemente comune, vi è una constatazione di fondo, riscontrabile in moltissime opere di autori italo-foni: la migrazione non è mai un atto esclusivamente individuale, ma comporta una serie di reazioni che concernono la famiglia o addirittura l'intera comunità di origine. I legami che si instaurano fra il migrante e il proprio contesto di provenienza sono di due tipi: economici o psicologici. Economici, perché spesso sono la famiglia o gli amici più intimi a raccogliere la somma necessaria e a permettere al singolo individuo di lasciare la propria patria. Una persona che emigra, infatti, è per una famiglia un reale investimento: dal figlio all'estero i genitori si aspettano di ricevere aiuti finanziari che permettano loro di continuare a vivere nel proprio paese e li ripaghino così dei sacrifici effettuati per trovare i soldi per la partenza. Il legame psicologico dipende invece da ciò che il migrante all'estero continua a rappresentare per i propri cari rimasti in patria: egli diviene una sorta di prolungamento, un'altra possibilità di vita che i familiari riescono ad immaginare attraverso il suo operato nel paese straniero. Tale relazione psicologica emerge chiaramente dalle interviste agli immigrati in Italia contenute nel libro *L'esperienza migratoria. Immigrati e rifugiati in Italia*, dove dalle storie di vita degli stranieri è possibile rintracciare la difficoltà di allontanarsi, anche nelle azioni e nei comportamenti quotidiani, dai dettami della propria cultura⁴⁹.

Un'ulteriore definizione del migrante è contenuta nella seconda parte del romanzo, in cui Firas ripercorre con la mente il difficile viaggio come clandestino dall'Iraq verso l'Italia attraverso la Turchia, in balia della mafia albanese, di scafisti pronti a ritrattare accordi e prezzi fissati in precedenza, di una quotidianità costituita da fughe e nascondigli:

Erano circa due chilometri di cammino, piegati in due, in mezzo alle rocce e la neve ghiacciata. Sentivo le calze bagnate e le punte dei piedi congelate; più tardi mi accorsi di avere le scarpe aperte davanti. Camminavo e pensavo alla mia giovane vita passata in fuga, mi vennero in mente gli anni della repressione, la solitudine del carcere, la morte prematura di mio fratello Anis, la perdita di Amal, e intanto continuavo a correre come un dannato che scappa dal suo destino, e fugge perché non sa dove andare, si allontana perché non ha più un posto dove stare, cerca di sopravvivere per non morire

⁴⁹ Cfr. Maciotti, M. I., Pugliese, E., *L'esperienza migratoria. Immigrati e rifugiati in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

soffocato dalla polvere della sua terra, corre dietro un filo di luce in fondo a un lungo tunnel, cerca d'inseguire il sogno che potrebbe rivelarsi un interminabile incubo. (p. 183)

Siamo agli antipodi della possibilità del «doppio sguardo» di cui si è parlato a proposito de *La città di Iram*: più che di migrante l'autore parla di profugo, senza radici e senza meta, il cui viaggio assomiglia ad una condanna, poiché è semplicemente una fuga da un luogo a da un passato orribile, ma non ha alcun approdo in vista.

La drammatica situazione politica dell'Iraq, motivo principale dell'emigrazione di Firas, causa la disgregazione del nucleo familiare, che diventa con il procedere della narrazione un motivo sempre più concreto fino all'epilogo tragico.

Il segno evidente del disfacimento inesorabile, dopo la partenza del fratello maggiore, si ha con la morte del padre, chiusosi in un esasperato mutismo in seguito all'ascesa al potere di Saddam Hussein. L'uomo non riesce neanche a confessare al secondogenito Walid, entrato a far parte del partito Ba'ath, il proprio pensiero sul regime, ma lo affronta esclusivamente con un ostinato e sdegnato silenzio. Nel momento della morte, canticchia all'orecchio della moglie una canzone ascoltata insieme in gioventù, rifugiandosi per l'ultima volta nel passato, tentativo estremo di fuggire da un presente che non gli corrisponde più.

Anche l'adesione al partito di Walid contribuisce notevolmente allo sgretolamento dell'unità familiare. Dopo la morte del padre e in assenza del fratello maggiore, ormai in Italia, Walid assume il ruolo di capofamiglia ma, divenuto sempre più violento e irascibile, non riesce a trattenere la sua rabbia contro Firas, dal carattere ribelle e insofferente alla dittatura di Saddam. Il rapporto (anzi lo scontro) fra Firas e Walid costituisce l'asse portante della sezione «irachena» del romanzo e si svolge attraverso tre snodi fondamentali.

Nel primo, funesto, Walid, venuto a sapere da alcuni compagni di partito che il fratello si è reso protagonista a scuola di un grave atto di insubordinazione, torna a casa infuriato e non esita ad estrarre la pistola e a sparare. Anis, l'altro fratello, si interpone fra i due e viene accidentalmente ucciso. La morte di Anis, il personaggio più mite, rappresenta la fine dell'innocenza, il delitto più atroce commesso dal regime. Il fratricidio simboleggia anche la rovina completa della famiglia, l'assurdità di una guerra che ha messo tutti contro tutti, la follia del fanatismo e della violenza. Walid diventa così, anche per la madre e per le sorelle di Firas, un pericolo da temere, un uomo dalla personalità violenta che terrorizza la famiglia.

Il secondo scontro tra i due fratelli è al tempo della guerra civile, dopo la sconfitta dell'Iraq nella Guerra del golfo. Firas è entrato nella

guerriglia assieme ad un gruppo combattente curdo e ad alcuni suoi amici d'infanzia contrari alla dittatura. Mentre Walid sta per essere giustiziato da un suo compagno, Firas interviene consentendo al fratello di fuggire.

L'ultimo incontro è in tribunale, in seguito alla restaurazione attuata dal partito di Saddam: Walid, come militare di alto grado, è fra i giudici nel processo al fratello traditore e riesce a convincere il pubblico ministero a commutare in dieci anni di reclusione la richiesta iniziale di pena di morte. Ma il suo allontanamento è ormai totale; una trasformazione anche fisica sembra non farlo più appartenere alla stessa famiglia di Firas:

Era dimagrito tanto e fumava con nervosismo quasi isterico. Aveva dei folti baffi, oramai caratteristici dei membri del partito, simili a quelli del loro capo Saddam.

I nostri sguardi s'incontrarono quando il giudice mi chiese il mio nome. Avrei voluto dire un altro nome o almeno un cognome diverso dal mio, ma subito mi sentii orgoglioso di dire il mio nome seguito da quello di mio padre e il titolo della nostra tribù, non quello della famiglia. Mio fratello aveva gli occhi fissi senza profondità e il volto piatto e privo di espressioni. Mi aveva guardato per un istante e subito abbassò lo sguardo; mi sentivo più forte, non ero io il prigioniero. (p. 145)

Se Walid rappresenta l'altra faccia dell'Iraq, il fanatismo politico e militare che ha portato il paese alle molteplici guerre, il fratello maggiore emigrato in Italia si presenta immediatamente come l'alter ego del narratore. Al di là degli elementi simili tra le biografie di Tawfik e del personaggio in questione, ciò che rafforza tale ipotesi è il fatto che l'uomo svolge in Italia l'attività di poeta e che, nelle lettere ai familiari, comunicò le sue emozioni più intense attraverso le sue liriche. Il dramma personale e politico dell'esilio, della condizione dei suoi cari e del paese in generale, diventa in tal modo materiale letterario, filtrato attraverso la forza dei versi. Verso la fine del testo, nella sezione a lui dedicata, inoltre, il fratello maggiore si lascia andare ad una vera e propria dichiarazione di autorialità: avendo ascoltato da Firas le vicende fin lì narrate, è lui che decide di metterle per iscritto, comunicandole agli altri:

Ascolto, attento, la lunga storia del piccolo bambino che da un giorno all'altro è diventato uomo. Lui parla con la voce tremante e io scrivo, e nei suoi occhi vedo la sofferenza fiorire con le parole che suonano come pallottole, cadono nel mio petto calde e perforano la carne fino alle ossa. Sul quaderno annoto i suoi passi in mezzo alle mine nel Kurdistan, i nascondigli di Istanbul, il lento cammino attraverso paludi e fiumi in Grecia, la corsa tra le montagne e il volo sull'acqua tra l'Albania e l'Italia.

Il racconto che io vi lascio scritto, cari amici miei, sui muri delle vostre case, sugli alberi, sulla neve e sul vento è una storia vera. Sono le storie di milioni di persone, raccolte in una sola storia dipinta con le sofferenze e i dolori.

Ve la racconto per fissare nella memoria del tempo il tormento di un popolo che continua a morire un giorno dopo l'altro, e dalle sue ceneri un giorno risusciterà per vivere libero. Non potevo tenerlo per me perché dovete saperlo, lo dovete raccontare ai vostri figli, agli amici e alla gente che cerca la verità, affinché non ci sia mai più ingiustizia nel mondo, mai una lacrima di bimbi senza volto, un urlo disperato di una madre o un prigioniero che non torni più a casa. (p. 224)

Il passo citato si avvicina in alcuni tratti all'oralità, soprattutto nell'invocazione esplicita ad un ipotetico uditorio (quel «cari amici miei») che sembra suggerire una declamazione, o un rito di chiusura per il narratore. Evidente è l'intento di fornire un'enunciazione di poetica: come nella conclusione del secondo romanzo, *La città di Iram*, anche nella presente occasione è messo in evidenza il ruolo universale del racconto e del raccontare. Viene ancora una volta esplicitata l'importanza della trasmissione delle storie: solo attraverso tale procedimento la memoria del popolo iracheno riuscirà a non cadere nell'oblio.

Se la conclusione ideale del testo riporta la narrazione in Olanda, durante il taglio della torta nuziale, chiudendo di fatto la cornice simbolica iniziata proprio con i preparativi del matrimonio fra Firas e sua moglie Faten, un breve capitolo finale fornisce all'opera una complessità ulteriore e nuovi spunti di riflessione.

La narrazione si lega infatti all'attualità: è il 19 marzo 2003, il giorno dei nuovi attacchi americani all'Iraq. Firas, ormai sposato, non riesce a dormire e attende l'intera notte davanti alla televisione nel timore che la guerra venga dichiarata. La situazione precipita in brevissimo tempo: il regime di Saddam viene rovesciato, ma al prezzo di una guerra sanguinosa che miete migliaia di vittime, sia fra i militari che fra la popolazione civile. I risultati del conflitto sono disastrosi: l'Iraq è in preda ad una guerriglia che sembra non aver mai fine, l'ultimo atto di quella «guerra perpetua» di cui l'autore ha appena narrato l'evoluzione. Firas prende una decisione impulsiva e sicuramente rischiosa: tornare qualche giorno in Iraq per riabbracciare le sorelle e la madre ormai anziana.

Il ritorno acquista una dimensione particolare: il paese è completamente cambiato, la guerra sembra aver enfatizzato quella follia e quella violenza già presenti sotto la dittatura di Saddam Hussein. Alcuni mutamenti sembrano solo esterni, superficiali: la casa dell'amico Karim è diventata un albergo, la sede del partito Ba'ath è ora sede del partito curdo. Lo stesso destino di morte incombe però sulla popolazione; la guerriglia ha portato ad uno stato di continua tensione, fra attentati

suicidi, attacchi della resistenza irachena, repressione dei militari americani. Firas si ritrova in un paese distrutto, senza nessuna prospettiva, che non sa né quando né come né da chi verrà ricostruito. Nei suoi incubi il presente si riallaccia al passato: la sensazione che il tempo non sia mai passato, o peggio che sia passato e abbia lasciato dietro di sé solo macerie, lo sconvolge e lo inquieta. Solamente nel volto della madre, più stanco e invecchiato, e nei suoi occhi che ormai non vedono quasi più, Firas sembra trovare qualche attimo di tranquillità e serenità. È la stessa donna a far capire al figlio che il suo ritorno è stato inutile:

Ascoltami bene figliolo, devi cercare di andare via e presto. Non è ancora giunta l'ora del ritorno. Vai prima che sia troppo tardi. (p. 259)

Si ha l'impressione di ritrovare alcuni elementi del romanzo dello scrittore somalo Nuruddin Farah, *Links*⁵⁰, nel quale un uomo decide di tornare dopo molti anni nella Somalia devastata dalla guerra civile. Anche in tal caso la morte del Dittatore non ha portato pace: fra gli interessi delle potenze occidentali e la ferocia delle opposte fazioni che si scontrano per le strade di Mogadiscio, il protagonista si trova di fronte ad una nazione nella quale la violenza è rimasta l'unica regola rispettabile, e dove l'etica della vita quotidiana è talmente ambigua che porta persino a trasgredire i dettami dei clan per i quali si combatte crudelmente. Anche il motivo del viaggio rimanda al romanzo di Tawfik: l'uomo è tornato a Mogadiscio per rendere omaggio alla tomba della madre e per rivedere un vecchio amico.

Il mito infranto del ritorno è un tema comune nelle opere degli scrittori migranti: il rientro nel paese natale porta con sé la delusione di non trovare più la patria ricordata e idealizzata nella lontananza, oltre all'inquietudine per il senso di spaesamento percepito nella terra d'origine come in quella di accoglienza. I protagonisti di *Neyla* e di *Nonno dio e gli spiriti danzanti*⁵¹ non riescono più a trovare l'Africa del loro passato, ma ritornano in un paese abbandonato a se stesso, popolato da persone approfittatrici e inconsapevoli dei rischi e delle difficoltà dell'emigrazione. Anche il fortunato romanzo dello scrittore afgano Khaled Hosseini, *The Kite Runner*⁵², è imperniato sul ritorno del protagonista dagli Stati Uniti in Afghanistan, per un viaggio di ricerca letterale e metaforica all'interno di un paese devastato dalla dittatura e dalla guerra.

⁵⁰ Farah, N., *Links*, New York, Riverhead Books, 2003; trad. it. *Legami*, Milano, Frassinelli, 2005.

⁵¹ Komla-Ebri, K., *Neyla*, cit.; Khouma, P., *Nonno dio e gli spiriti danzanti*, cit.

⁵² Hosseini, K., *The Kite Runner*, New York, Riverhead Books, 2003; trad. it. *Il cacciatore di aquiloni*, Milano, Edizioni Piemme, 2004.

Talvolta il ritorno acquista una dimensione tragica e diventa un viaggio forzato verso una terra che non si comprende più: è il caso del romanzo *L'abbandono* di Erminia Dell'Oro⁵³, dove è narrato il distacco traumatico dall'Eritrea di alcuni italiani che vi vivevano ormai da generazioni, e soprattutto di *Ghibli* della scrittrice italiana, nata in Libia, Luciana Capretti⁵⁴. Nel testo viene descritta la *jalaa*, la cacciata degli italiani residenti in Libia, ed in particolare a Tripoli, dopo l'avvento di Gheddafi nel 1969. Costretti a tornare in Italia, dopo aver perso tutti i loro beni, con mezzi di fortuna (piccoli pescherecci, gommoni, oppure nascosti nelle stive delle navi), i protagonisti vivono l'approdo in patria come un fallimento: la terra dei ricordi della loro infanzia non esiste più, l'Italia è diventata di fatto un paese alieno, ostile, nel quale anche loro si sentono immigrati.

Il ritorno è un tema fondamentale anche nelle narrazioni di scrittori italiani, emigrati e non, che si interessano ai temi della formazione dell'identità e della personalità dei loro personaggi. Alcuni protagonisti dei racconti contenuti nella raccolta *Il muro dei muri* di Carmine Abate⁵⁵, rimangono indecisi fra la vita da emigranti in Germania o il ritorno in Calabria, così come Giovanni Alessi, personaggio principale del romanzo *La moto di Scanderbeg*⁵⁶ dello stesso autore: l'immobilità momentanea delle loro esistenze riflette la difficoltà di una scelta decisiva e forse definitiva fra le due culture.

Allo stesso modo alcuni personaggi dei racconti della scrittrice Laura Pariani, contenuti in *Quando Dio ballava il tango*⁵⁷, intrecci di storie di donne che hanno avuto un legame con l'emigrazione in Argentina, portano in sé una doppia delusione e una duplice nostalgia tipica dell'emigrante di ritorno. È la stessa scrittrice a dare una definizione particolarmente efficace dei sentimenti che il ritorno provoca:

Probabilmente, ogni volta che rientrava dal lavoro la sera, aveva un momento di spaesamento, da chiedersi: che ci faccio qui, cosa son tornato a fare. Ma perfino questa domanda sarà suonata stonata, ché può darsi che certe questioni si pongano soltanto per rendere più esplicita l'assenza di risposte. E, in fin dei salmi, pensa Corazón, chi torna dopo un periodo di emigrazione non è mai chi è partito, anche se continua a chiamarsi con lo stesso nome di prima; ché è solo questo a mantenersi costante, nient'altro...⁵⁸

⁵³ Dell'Oro, E., *L'abbandono. Una storia eritrea*, Torino, Einaudi, 1991.

⁵⁴ Capretti, L., *Ghibli*, Milano, Rizzoli, 2004.

⁵⁵ Abate, C., *Il muro dei muri*, Lecce, Argo, 1993.

⁵⁶ *Id.*, *La moto di Scanderbeg*, Roma, Fazi, 1999.

⁵⁷ Pariani, L., *Quando Dio ballava il tango*, Milano, Rizzoli, 2002.

⁵⁸ *Ead.*, *Quando Dio ballava il tango, cit.*, p. 14-15.

Anche Firas è completamente cambiato: non più abituato alla quotidianità della guerra, non riesce a sopportare la vita nell'Iraq attuale. Il suo viaggio, dovuto in prima istanza alla nostalgia verso la madre, si concluderà proprio con l'abbraccio finale alla donna anziana. Come in *Links* di Nuruddin Farah l'omaggio alla madre morta costituiva la prima ragione del rimpatrio, così in Tawfik l'impossibilità per il protagonista di vivere in Iraq viene simbolizzata proprio dalla morte della donna.

Il legame fra la figura materna e la patria di origine è piuttosto comune nelle opere di autori migranti o esiliati. Igiaba Scego, in un racconto dal titolo «*Dismatria*», una versione femminile del concetto di dis-patrio coniato da Luigi Meneghello⁵⁹, esplicita la relazione intensa, non solo simbolica, ma anche concreta, carnale, fra la madre fisica e la madre-patria:

Mamma diceva sempre: «Se teniamo tutte le nostre cose in valigia, dopo non ci sarà bisogno di farle in fretta e furia». Il «dopo» sottolineava un qualche tempo non definito nel futuro quando saremmo tornati trionfalmente nel seno di mamma Africa. [...]

Eravamo in continua attesa di un ritorno alla madrepatria che probabilmente non ci sarebbe mai stato. Il nostro incubo si chiamava *dismatria*. Qualcuno a volte ci corregeva e ci diceva: «In italiano si dice espatriare, espatrio, voi quindi siete degli espatriati». Scuotevamo la testa, un sogghigno amaro, e ribadivamo il *dismatria* appena pronunciato. Eravamo dei *dismatriati*, qualcuno – forse per sempre – aveva tagliato il cordone ombelicale che ci legava alla nostra *matria*, la Somalia⁶⁰.

Nell'abbraccio finale con la madre, Firas sente il respiro della donna indebolirsi fino a spegnersi del tutto: nel suo decesso è implicito il riferimento alla morte della madre-patria, o meglio all'impossibilità di vivere in Iraq. La donna intona al figlio una canzone, una ninna nanna irachena che lo riporta alla prima infanzia e che nel romanzo è espressa inizialmente (nella prima strofa) con il suono della lingua araba natale, quasi a rendere il ricordo ancora più carico di significati. Se la lingua d'origine ritorna proprio nel momento del distacco reale dalla madre e simbolico dall'Iraq, il seguente utilizzo dell'italiano, che traduce la prima strofa e prosegue la nenia, evidenzia l'allontanamento e palesa la condizione di emigrante di Firas.

Mi sembra interessante confrontare l'estrema conclusione de *Il profugo* con le ultime righe di *Salam, maman* di Hamid Ziarati poiché i romanzi, come si sarà notato, presentano non poche affinità.

In Tawfik si legge:

⁵⁹ Meneghello, L., *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.

⁶⁰ Scego, I., «*Dismatria*» in Aa. Vv., *Pecore nere*, a cura di F. Capitani e E. Coen, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 10-11.

Il silenzio avvolge la città, il tempo si congela e la leggerezza scende alata per sollevare gli spiriti.

Chiudo gli occhi e lascio scorrere le lacrime sul petto che, un giorno, mi aveva donato la vita. (p. 260)

Così si conclude invece il romanzo di Ziarati:

La notte è scesa rapidamente e l'oscurità ha avvolto tutto l'Iran e dopo c'è stato, semplicemente, l'assordante silenzio.

Ho chiuso forte gli occhi. Poi li ho riaperti di colpo⁶¹.

In entrambi i testi vi sono identici riferimenti al silenzio e all'oscurità. Sembrano essere le due caratteristiche principali della dittatura e della guerra in Iraq e in Iran. Nel romanzo di Tawfik il finale rende evidente l'impossibilità del ritorno, in quello di Ziarati invece la conclusione (il protagonista è appena stato costretto a bruciare i libri del suo negozio per il timore di essere arrestato) costituisce l'ultimo atto di violenza e repressione che spingerà Ali ad emigrare. Il silenzio e l'oscurità rendono i protagonisti impotenti: Ali e Firas chiudono gli occhi. Il secondo piange, il primo li riapre di colpo, ma entrambi non possono nulla di fronte alla violenta follia che li circonda.

V. Younis Tawfik e la letteratura irachena italoфона

L'opera di Younis Tawfik acquista un significato ulteriore se messa in relazione con l'intera produzione italoфона di scrittori di lingua e cultura araba. Due contributi critici recentemente apparsi sul periodico «Afriche e Orienti» affrontano la questione della letteratura migrante da un punto di vista apparentemente opposto rispetto alla presente ricerca, non partendo dalla tradizione letteraria italiana, ma da quella dei paesi di origine degli scrittori. Così Jolanda Guardi, arabista di formazione, nel saggio *Letteratura italiana nascente? Considerazioni sulle opere di alcuni scrittori arabofoni in lingua italiana*⁶², afferma che tali scrittori non possono essere considerati come appartenenti alla tradizione letteraria italiana, poiché non ne condividono un immaginario comune né simili riferimenti culturali. Il semplice fatto di utilizzare una lingua, non è sufficiente, secondo la studiosa, per renderli partecipi di una determinata cultura. Per gli autori in questione i riferimenti vanno cercati piuttosto nella tradizione araba, all'interno della quale risultano maggiormente riconoscibili. Pur non condividendo interamente le tesi della Guardi, che sembra in un certo senso sminuire il dato linguistico, elemento fonda-

⁶¹ Ziarati, H., *Salam, maman, cit.*, p. 260.

⁶² Guardi, J., «Letteratura italiana nascente? Considerazioni sulle opere di alcuni scrittori arabofoni in lingua italiana», in *Afriche e Orienti*, No. 2, luglio 2007, p. 68-80.

mentale per uno scrittore, è pur vero che l'intero *corpus* delle opere della letteratura italiana della migrazione si rivela certamente più complesso se analizzato da un doppio punto di vista. È a ben vedere la ripresa in chiave critica del «doppio sguardo» cui si è accennato nel corso del capitolo. In effetti il successivo contributo di Estella Carpi⁶³ parla a tale proposito di «sguardo obliquo», ovvero di un'analisi capace di affrontare un tipo di letteratura che non può non essere multiculturale. Tutti gli scrittori italofoeni provenienti dal Mashreq, l'oriente arabo, fra i quali è possibile annoverare Tawfik e un altro scrittore citato precedentemente come Wakkas, hanno in comune un forte senso di panarabismo, sentimento politico che nasce in Siria e vede le sue manifestazioni più imponenti nell'Egitto di Nasser (come si è visto snodo storico fondamentale) e nell'Iraq del partito Ba'ath, la fazione politica capitanata da Saddam Hussein.

L'esempio dell'Iraq a tale proposito è indicativo: oltre al prolifico operato di Younis Tawfik, infatti, si possono annoverare almeno altri sei autori iracheni emigrati in Italia che utilizzano l'italiano per le proprie produzioni letterarie. Si tratta dei poeti Hasan Atiya Al Nassar, Tarik Aziz, Fawzi Al Delmi, Haidar Gasem e dei poeti e narratori Mohamed Khalaf e Thea Laitef⁶⁴. Di tale elenco colpiscono due fattori: il primo è che gli autori in questione sono tutti uomini, non essendovi ancora nessuna scrittrice irachena di espressione italiana. È un dato per nulla casuale, ma indicativo del tipo di migrazione che per un certo periodo si è prodotta dall'Iraq verso l'Italia: gli immigrati erano spesso uomini, di buon livello culturale, costretti ad abbandonare il proprio paese per motivi politici o, in qualche caso, grazie ad un iniziale permesso di studio, ma in seguito impossibilitati a rientrarvi per le note vicende politiche e militari. Inoltre la produzione letteraria in Iraq è principalmente appannaggio degli uomini, e le donne costituiscono una percentuale ancora piuttosto bassa.

Il secondo dato che emerge è che ciascuno degli autori citati trova nella poesia la propria realizzazione artistica privilegiata. Oltre a Younis Tawfik, che come si è detto in gioventù vinse nel suo paese un premio nazionale per la lirica, gli altri scrittori che si cimentano anche con la narrativa sono Thea Laitef, autore del già citato *Lontano da Baghdad*⁶⁵,

⁶³ Carpi, E., *Letteratura nascente: quale migrazione?*, ivi, p. 81-90.

⁶⁴ Ho tratto i principali dati riferiti a tali scrittori da *BASILI*. Banca Dati sugli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana, www.disp.let.uniroma1.it/basili 2001, utile ma non sempre precisa. In seguito ho confrontato ed ampliato i dati con quelli ottenuti attraverso ricerche personali e con quelli contenuti nell'antologia Aa. Vv., *Quaderno Mediorientale I. Iraq*, prefazione di P. Blasone, introduzione di T. Di Francesco, postfazione di M. Lecomte, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998.

⁶⁵ Laitef, T., *Lontano da Baghdad*, cit., 1994.

Mohamed Khalaf con alcuni racconti⁶⁶, mentre Hasan Atiya Al Nassar ha pubblicato qualche racconto e due saggi⁶⁷.

Se autori come Tarik Aziz e Haidar Gasem sono stati pubblicati recentemente in un'antologia di scrittori e poeti migranti⁶⁸, il primo romanzo di un autore iracheno italofono, *Lontano da Baghdad*, risale al 1994, dunque può considerarsi appartenente alla prima fase della letteratura italiana della migrazione. Il testo ha un'importanza fondamentale perché risulta la prima testimonianza narrativa di un iracheno in Europa, per di più in una lingua europea, dopo la Guerra del golfo. La narrazione si colloca a metà fra l'autobiografia e la finzione: sembra qui di ritrovare le teorie di Serge Doubrovsky a proposito di un genere ibrido da lui stesso definito *autofiction*⁶⁹, dove storia e memoria, racconto e fantasia si intersecano, dando vita ad una forma narrativa nuova e complessa. Laitef racconta un percorso iniziatico, una scoperta del sé e della vita esteriore piena di difficoltà e prove da superare. Il viaggio porta ad una riflessione sulla condizione forzata dell'erranza e dell'esilio: lo scrittore iracheno si trova così in piena coincidenza poetica con il grande lirico siriano 'Ali Ahmed Sa'id «Adonis», che spesso si è soffermato sulle analogie del triplice personaggio Gilgamesh-Ulisse-Sindbad (il primo, eroe dell'antica epica mesopotamica; l'ultimo, protagonista di molte fiabe delle *Mille e una notte*), inteso come apologia del migrante che unisce tutte le culture del Mediterraneo. Anche il protagonista di *Lontano da Baghdad* ha un destino di migrazione e viaggio insito nel suo essere: lungo le mete toccate dalle sue peregrinazioni (Roma, la Grecia, Cipro) è possibile leggere una rivisitazione dei luoghi più importanti delle principali culture mediterranee. Ben presto nel testo si crea una struttura binaria: da una parte vengono evocati i ricordi di un'infanzia e di un passato mitico a Samarra, in Iraq; dall'altra vi è l'analisi, attenta e acuta, dei mutamenti politici e sociali dell'Italia dei primi anni Novanta. In particolare vengono descritti l'ambiente romano delle lotte sociali, le divisioni politiche all'interno della sinistra extraparlamentare e la sua difficile esistenza dopo la crisi dell'Urss e il crollo del muro di Berlino. Il legame con il paese d'origine rimane tuttavia molto intenso: anzi si

⁶⁶ Khalaf, M., «Dal silenzio all'oblio» e «La solitudine» in Aa. Vv., *Mosaici d'inchostro*, a cura di A. Ramberti e R. Sangiorgi (II Premio Eks&tra), Santarcangelo di Romagna, Fara, 1995, p. 17-27. Lo stesso Khalaf ha pubblicato inoltre una raccolta di versi: *Sentimenti clandestini*, Venezia, Albert Gardin – Editoria universitaria, 2001.

⁶⁷ Al Nassar, H. A., *Letteratura dell'esilio: il caso iracheno*, Milano, CUSL, 1996; *Immigrati siamo tutti*, Firenze, D. E. A., 2000.

⁶⁸ Entrambi hanno pubblicato una lirica nella raccolta Aa. Vv., *Madrelingua. Poesie e racconti dal mondo*, a cura di F. Vietti, prefazione di A. Gnisci, Torino, Traccediverse, 2006.

⁶⁹ Cfr. Doubrovsky, S., «Autobiographie/vérité/psychanalyse», in *L'Esprit Créateur*, No. 3, 1980, p. 87-97.

può affermare che la situazione politica irachena ha trasformato il senso della permanenza in Italia dell'autore, che da emigrato diventa esule.

È qui necessaria una riflessione a margine, nonché una distinzione fra i concetti di migrazione ed esilio: nel particolare caso degli autori iracheni italofofoni, si può notare come alcuni di loro (Thea Laitef nello specifico, ma anche Hasan Atiya Al Nassar) siano stati esiliati dal proprio paese di origine. Anche per chi ha lasciato il proprio paese con un permesso di studio per l'Italia (ed è il caso di Younis Tawfik o Fawzi Al Delmi), il rientro in Iraq è diventato in breve tempo impossibile, a causa del conflitto, ma anche della repressione del regime di Saddam Hussein e del violento scontro, giunto fino alla guerra civile, fra le varie fazioni etniche e politiche. Inoltre molti autori con la loro attività intellettuale in Europa si sono resi invisibili al governo, dunque al di là di motivazioni strettamente personali di opportunità politica, il ritorno in Iraq è diventato ben presto inattuabile o attuabile solamente al prezzo di gravissimi rischi come la prigionia o addirittura la morte. Tale discorso serve da un lato ad inquadrare la produzione poetica e narrativa irachena come letteratura d'esilio, alla quale può tranquillamente appartenere anche l'ultimo romanzo di Younis Tawfik *Il profugo*; dall'altro può essere il primo spunto per una questione ulteriore: vi sono differenze fra l'esule e il migrante?

Edward Said, nel saggio *Culture and Imperialism*⁷⁰ descrive il migrante come incarnazione dell'energia liberatoria dell'intellettuale indipendente. È una definizione ripresa da Armando Gnisci in *La letteratura italiana della migrazione*:

Migrare adesso porta finalmente alla luce il gesto arcaico e rimosso del ripudio avventuroso della patria appresa come necessità e sventura. [...] Il migrante decide di deviare, di andare via dalla propria terra madre-padre: culla, cuccia e tomba sicure ma scarne e desertiche dell'esistenza, e di farsi via per sé, nell'altrove⁷¹.

La condizione dei poeti iracheni assume però una sfumatura diversa: l'esilio non comporta il rifiuto della propria patria né la liberazione per essere riusciti a poterne fare a meno. Piuttosto porta con sé il dolore, la sofferenza per la lontananza, una nostalgia profonda. Sia nell'ultimo romanzo di Tawfik che in *Lontano da Baghdad* vi è il tentativo di idealizzare della terra di origine: l'Iraq è diventato però come la giovinezza, un ricordo che cambia, migliora, diventa ogni giorno più intenso, più felice, eppure sempre più irrecuperabile. Tali scrittori non sono apolidi:

⁷⁰ Said, E., *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993; trad. it. *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998.

⁷¹ Gnisci, A., *La letteratura italiana della migrazione*, cit., p. 68.

hanno una patria, l'Iraq, che li ha rifiutati o ha intrapreso un percorso a loro ostile; il mito del ritorno non esiste più: ne è un esempio tragico la storia di Laitef, che morirà a Roma, lontanissimo dalla sua Samarra. Non vi è la delusione per una terra che è cambiata, la sensazione di sentirsi fuori posto e diverso; il mutamento in tal caso è più radicale: evoca direttamente la morte, la recisione dolorosa e non voluta di una relazione.

La poetessa e critica Mia Lecomte ha affermato che è il dolore la chiave per comprendere la sostanza e l'impegno etico della poesia della migrazione in italiano⁷². Ed il dolore è il segno, l'ombra di un'assenza in tali autori: la patria di origine non c'è più, eppure rimane presente nel vuoto che lascia, e la vita nel paese di accoglienza può ricominciare solo dopo la rielaborazione del lutto. La forza dirompente del migrante libero di non avere patria o di sceglierne una personale, è qui piuttosto lontana: l'Iraq abbandonato è una cicatrice che non impedisce certo di scrivere, ma che si impone come elemento poetico e tematico fondamentale se non totalizzante.

L'esilio occupa un ruolo rilevante anche nelle liriche di Laitef. La lunga malattia che gli costerà la vita sembra creare un parallelo fra l'assenza della patria e la propria morte. I riferimenti poetici sono piuttosto evidenti: dal canto civile di Federico Garcia Lorca alle liriche del poeta greco Kavafis, dal quale riprende la descrizione del paese lontano forzatamente abbandonato, caduto in una quotidianità senza pace. I ricordi della giovinezza, come nel romanzo, vengono associati ad un preciso momento politico: gli anni immediatamente precedenti all'ascesa al potere di Saddam Hussein. Le immagini della guerra si ripetono; bombe, granate e città distrutte sono le uniche fotografie dell'Iraq contemporaneo:

In quei lontani marzi,
prima che ci arrivasse il vigliacco
scrivemmo sul Tigri i nostri corpi,
nell'estate di quegli anni
prima che ci arrivasse il vigliacco
con le mine dei signori
cercammo nella terra piena
di segreti, i funghi
in quei lontani marzi sentimmo
di Lenin, conoscemmo le pietre
nel deserto portammo le nostre tende,
la terra di dio invasa dagli insetti

⁷² Cfr. Aa. Vv., *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, a cura di M. Lecomte, postfazione e bibliografia generale di F. Sinopoli, Firenze, Le Lettere, 2006, p. 8.

gli uomini di dio giravano impazziti
la scrittura scompariva sui muri dei castelli,
in quei lontani marzi era felice il vento
il rinnovamento della nostra vita,
sempre avanti guardavamo, milioni
di voci per il felice domani gridavano,
prima che ci arrivasse il vigliacco
le piazze delle scuole
erano occupate dai manifestanti
in quei marzi con i rossi suoni,
il nostro piccolo mondo si cambiava
mentre le tracce del vigliacco uscivano
sui muri,
improvvisamente scompariva il nuovo
prima che ci arrivasse il vigliacco
altri vigliacchi si ritiravano
la paura girava per la città,
gli zingari non sono più allegri
prima che ci arrivasse il vigliacco
i segreti andavano nascosti
l'allegria si spegneva⁷³.

La ripetizione di alcuni versi («in quei lontani marzi», «prima che ci arrivasse il vigliacco»), volta a dare il senso di un cambiamento radicale e di un'età definitivamente tramontata, introduce nel testo una cesura il «prima» e il «dopo». Tale divisione temporale era già riscontrabile nel romanzo *Lontano da Baghdad*. La tensione civile ed etica può far pensare a Pier Paolo Pasolini, un altro dei riferimenti principali di Laitef, del quale è stato anche traduttore in arabo. Come Pasolini, il poeta e narratore iracheno canta il suo mondo originario; vi è una commistione arabo-italiana visibile sia dal punto di vista formale, con raffinatezze stilistiche tipiche della tradizione orientale accanto a forme semi-prosaiche e colloquiali occidentali, sia dal punto di vista linguistico, poiché talvolta, nel linguaggio «alto» e colto di Laitef si introducono termini gergali e dialettali, in uso proprio in quei sobborghi che rappresentano «l'altro spazio» delle sue liriche.

Fra altre due voci della poesia dell'esilio irachena italoфона, Fawzi Al Delmi e Hasan Atiya Al Nassar, anch'essi antologizzati in *Quaderno Mediorientale I*⁷⁴, è possibile un confronto che ne metta in luce alcune

⁷³ Laitef, T., «La scrittura sui muri del giardino» in Aa. Vv., *Quaderno Mediorientale I. Iraq, cit.*, p. 95-96.

⁷⁴ Hasan Atiya Al Nassar, oltre ad essere l'autore dei saggi già citati in precedenza, ha pubblicato in Italia una raccolta di racconti in lingua araba uscita in traduzione con il titolo *Il massacro delle oche selvatiche*, Firenze, Lega degli Scrittori, Giornalisti e Artisti democratici Iracheni, 1986. Inoltre sono state edite due raccolte di liriche

tematiche comuni, ma soprattutto la maniera diversa di trattarle. Entrambi infatti ripercorrono la stagione precedente all'esilio e all'arrivo di Saddam Hussein, ma con procedimenti formali e con un afflato etico affatto differenti.

Fawzi Al Delmi opta per una poesia rabbiosa, indignata, dove il poeta si fa portavoce dello scempio storico e umano in atto in Iraq: egli ha il dovere di superare l'umiliazione e la paura per poter indicare un riscatto che, lungi dall'essere compreso dagli uomini, è per ora legato alla bellezza e alla forza della natura. Bellezza e forza sono per il poeta anche un segno tangibile dell'utilità e della possibilità di successo della sua battaglia: se tutti gli elementi della natura si risvegliano e partecipano alla lotta contro l'ignoranza e l'oblio iracheni, allora vi è la possibilità di un futuro cambiamento. Se Adonis è certamente il riferimento poetico principale (Fawzi Al Delmi ne ha anche tradotto e curato diverse edizioni italiane⁷⁵), con le sue riflessioni sulla migrazione e sull'impegno della poesia, non vanno dimenticate influenze italiane come quella del poeta Dario Bellezza, a cui l'autore iracheno ha dedicato la lirica *L'ultimo canto*⁷⁶.

In tale ottica acquista un significato diverso anche la condizione dell'esilio: l'esule è visto come un illuminato, colui che ha la possibilità di comprendere e denunciare il massacro iracheno. Il momento di illuminazione dell'esilio contrasta ovviamente con la forte nostalgia e con le immagini di una Baghdad distrutta che acuiscono il senso di impotenza. La sintesi del contrasto è una consapevolezza al tempo stesso dolorosa e necessaria: per chi non si è arreso, la sopportazione della situazione irachena è ancora più difficile, ma non per questo deve venir meno l'impegno della poesia. Anche il linguaggio persegue tale fine: nelle liriche di Fawzi Al Delmi la consapevolezza dell'esilio porta a componimenti brevi, ad una lingua razionale che cerca di comunicare e di trovare un contatto immediato con il lettore.

Quando gli occhi ripetono le loro storie
i dubbi si assopiscono
e la tristezza scava rughe profonde.
Le luci si curvano
e la fronte diventa viatico della distanza

scritte direttamente in lingua italiana: *Poesie dell'esilio*, Firenze, D.E.A., 1991 e *Roghi sull'acqua babilonese*, ivi, 2003.

⁷⁵ Cfr., fra gli altri, Adonis, *Shahwat tataqaddamu fi khara'it al-madda*, Casablanca, Dar Tuqbal, 1987; trad. it. *Desiderio che avanza nelle mappe della memoria*, introduzione di M. Nicolao, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1997.

⁷⁶ Al Delmi, F., «L'ultimo canto» in Aa. Vv., *Quaderno Mediorientale I. Iraq, cit.*, p. 46-47. La lirica era inoltre già presente nella raccolta Aa. Vv., *Poesia dell'esilio, cit.*, p. 187.

dove ti vedo tediato
i secchi passi coperti di polvere.

Quale animo ribelle
trascende le cose
corteggiando il tempo perduto
confinato nel silenzio,
nel clamore,
nelle risate degli specchi?

Tu accendi un lampo
Nel cuore della luce
e vieni...
regalando le tue stanche piogge al mare.

Nessun sogno bussava alla porta
non viene alcuna patria dalla paura
mentre sei in cima e nel fondo
sei quello i cui fuochi si spengono
colui che illumina!⁷⁷

L'esilio si dispiega sul corpo, la distanza modifica sguardo e movimenti. La resistenza del poeta è visibile soprattutto nelle ultime due strofe, dove il motivo dell'esilio come illuminazione è più volte ripetuto («Tu accendi un lampo / nel cuore della luce» ai vv. 14-15 e «sei quello i cui fuochi si spengono / colui che illumina!» ai vv. 21-22) e dove, al verso 20, è efficacemente espresso l'intento etico e civile: «non viene alcuna patria dalla paura» è allo stesso tempo un monito e una constatazione.

Hasan Atiya Al Nassar al contrario intende l'esilio come un dolore sconfinato, per il quale lo scrittore spesso non trova parole. La sua è una poesia molto amara: la rabbia e il rancore di Fawzi Al Delmi sono lontani, e una sottile rassegnazione attraversa tutti i suoi componimenti. Eppure i soggetti narrati sono gli stessi: l'Iraq prima di Saddam, la nostalgia per la madre-patria e la sofferenza per l'impossibilità di tornarvi. Le immagini delle due liriche si ripetono in maniera inquietante: rovine, città che bruciano, urla di soldati eccitati sui campi di battaglia. Vi è in lui lo stesso concetto di «guerra perpetua» presente ne *Il profugo* di Younis Tawfik: le città distrutte non appartengono ad un preciso momento storico, ma sono immagini continue, che si ripetono all'infinito perché tale sembra essere il destino dell'Iraq contemporaneo. La condizione del profugo e dell'esule diventa anche interiore: si fugge da un paese nel quale è impossibile ritornare, ma si fugge anche dai propri ricordi e dalle proprie memorie.

⁷⁷ *Id.*, «Antitesi» in Aa. Vv., *Quaderno Mediorientale I. Iraq*, cit., p. 29.

Il dolore espanso si traduce nella forma del poemetto o della poesia lunga: l'ampiezza tipica dei componimenti poetici orientali è costellata di immagini riprese dalla vita in Italia, poiché Al Nassar vede elementi comuni fra la condizione del suo paese di origine e quella degli stranieri emarginati nelle metropoli italiane:

I nostri alberi sfiancati dal ghiaccio dei morti:
più feroce è questa paura
nel lampo ti ho vista come cielo pregno di pietre
non dovresti levare il tuo fuoco
sopra i vetri della casa che è mia.

Mi copre il freddo di ghiaccio
e nell'amore tu sei
il mio alloggio isolato.

Nella foresta mi urtano passeri
mi urtano pioggia e tempesta
(ma bello nella polvere della mia finestra era il tuo
viso)
bianche sono le stanze, come sapone è il sasso.
Aspetto che la tua acqua arrivi
dove la notte scrive il mio silenzio e la mia siccità.
Perché i musei portano lucchetti bastardi
e gli anni miei corrono
nei canali della luce quieta
per noi pietra è il pane, pugnale l'acqua.

Per noi il massacro si confonde con l'esilio,
e le piazze sono la nostra patria...⁷⁸ [...]

Se la natura in Fawzi Al Delmi allevia il dolore del poeta, anzi è proprio nei suoi segni che è possibile trovare la traccia di un futuro riscatto, nelle liriche di Hasan Atiya Al Nassar la sofferenza degli elementi (il ghiaccio, il silenzio, la pioggia e la tempesta) contribuisce al senso di disfatta e di rassegnazione per una terra ormai distrutta.

Negli altri due poeti citati all'inizio del paragrafo, Tarik Aziz e Haidar Hasem, l'esilio è uno dei temi principali, ma la loro produzione è ancora troppo limitata per poterne tracciare un'analisi approfondita. Anche nella raccolta di liriche di Mohamed Khalaf, *Sentimenti clandestini*⁷⁹, la prima opera lirica di un iracheno in lingua italiana, la lontananza dal paese di origine e l'erranza sono tematiche visibili fin dal titolo e pervadono l'intera opera.

⁷⁸ Al Nassar, H. A., «Le città nude» in Aa. Vv., *Quaderno Mediorientale I. Iraq, cit.*, p. 55; La lirica è inoltre raccolta in Aa. Vv., *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano, cit.*, p. 37.

⁷⁹ Khalaf, M., *Sentimenti clandestini, cit.*

In realtà l'esilio e la migrazione sono due concetti fondamentali nella poesia irachena, e in generale araba, del Novecento. Gli inizi di tale poesia, infatti, vengono fatti risalire alla scuola del *Mahgiâr*, che coincide con la prima emigrazione siro-palestinese verso le Americhe e che ha in Gibràn Khalil Gibràn (tradotto in italiano da Younis Tawfik) il suo esponente più illustre. In seguito, verso la metà del secolo, i poeti simbolisti «tammuziani», fra i quali ebbe un'esperienza giovanile lo stesso Adonis, come rivela il suo pseudonimo (il mitico Adone dei Greci è l'equivalente del semitico Tammùz, dio della rinascita della vegetazione e della resurrezione), ripresero alcune tematiche del *Mahgiâr*. Anche il Movimento di Poesia Libera iracheno contribuì a far entrare l'esilio e la migrazione fra i temi principali della lirica araba, mentre in seguito singole voci come quelle dell'iracheno Sa'di Yûsuf (esiliato per motivi politici e più volte imprigionato) o del siriano Nizâr Qabbani cantarono la lontananza dalla madre-patria e l'importanza dell'impegno civile.

Dopo la sconfitta nella guerra arabo-israeliana del 1967, la sfiducia in una soluzione di pace e la decadenza di alcuni grandi miti, primo fra tutti quello di Nasser, hanno portato molti poeti arabi, soprattutto libanesi e palestinesi (fra cui Khalil Hawi e Khàlid Abu Khàlid), a confondere l'amarezza del fallimento storico-politico con la sfiducia nel mito mediterraneo di Ulisse, viaggiatore alla scoperta di se stesso ma anche di nuovi mondi.

L'esilio sembra così divenire qualcosa di endemico per l'intellettuale e l'uomo orientale, una condizione esistenziale che, se ha anche ragioni storico-politiche, viene comunque considerata l'elemento principale della personalità. Il «pessimismo arabo» è oggi un elemento presente in diversi scrittori e intellettuali arabi emigrati⁸⁰. I poeti e gli scrittori iracheni italofoeni, da Tawfik a Laitef, da Al Delmi ad Al Nassar, contribuiscono, evidenziando le differenze con un altro paese mediterraneo come l'Italia, alla ripresa e alla riflessione in chiave attuale di tale mito.

⁸⁰ Cfr. ad esempio l'interessante romanzo di Taher, B., *al-Hubb fi al-manfa*, 1995; trad. it. *Amore in esilio*, postfazione di P. Viviani, Nuoro, Ilisso, 2008; un romanzo «pessimista» appartenente alla letteratura italiana della migrazione è l'opera di Dekhis, A., *I lupi della notte*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2008.

Gli scrittori migranti dell'Africa sub-sahariana: Kossi Komla-Ebri e Ndjock Ngana Yogo

I. Le tendenze della critica

Gli scrittori migranti italofoeni di origine africana o, secondo una fortunata definizione critica, gli «scrittori afro-italiani», hanno stimolato fin dai primi anni Novanta l'interesse degli studiosi. Un saggio di Alessandro Portelli mette in relazione la letteratura «italo-africana» con i primi testi scritti dalla comunità afro-americana degli Stati Uniti, evidenziandone temi simili (ad esempio l'importanza della questione del colore o l'esplicitazione delle difficoltà linguistiche), ma soprattutto la stessa necessità di dare voce ad una realtà subalterna¹.

Poiché i grandi flussi migratori della fine degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta avevano origine in gran parte dal Senegal e da alcuni paesi del Maghreb, molte delle opere della prima metà degli anni Novanta appartengono ad autori provenienti da tali paesi. Diversi studiosi hanno così pensato ad una preponderanza, all'interno della letteratura migrante, della componente afro-italiana, prima che nuovi flussi migratori e soprattutto nuovi autori inducessero a considerare tale *corpus* una pluralità di voci senza una dominante specifica. Oltre al saggio di Portelli, infatti, si possono citare diversi studi interessanti sull'argomento, che consentono di effettuare un rapido percorso cronologico all'interno dei maggiori orientamenti critici²: nel primo, di Anna Maria Rivera, scritto nel 1991³, vengono analizzati, tra gli altri, i testi di Pap Khouma, Saidou Moussa Ba e Salah Methnani. Nel momento in cui il lavoro critico veniva concepito, erano tre le caratteristiche

¹ Portelli, A., *Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano*, cit.

² Sugli orientamenti della critica riguardo la letteratura afro-italiana e la letteratura migrante in generale, possono rivelarsi utili anche due saggi di Franca Sinopoli: Sinopoli, F., «Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia (1991-2003)», in *Neohelicon*, No. 1, gennaio 2004, p. 95-109; «Postfazione. Scrivere nella lingua dell'altro» in Aa. Vv., *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, cit., p. 215-228.

³ Rivera, A. M., «L'immigrazione in prima persona: verso una letteratura afro-italiana», in *I giorni contati*, No. 17-18, 1991, p. 25-29.

principali: l'impianto autobiografico delle opere, la scrittura a «quattro mani» con il coautore italiano e la provenienza geografica degli autori, tutti africani, anche se non sempre appartenenti all'Africa sub-sahariana.

Nel 1995 uscì un numero del periodico «*Italian Studies in Southern Africa*», edito dalla casa editrice dell'università di Johannesburg, interamente dedicato alla letteratura italiana della migrazione. All'interno della rivista, un articolo di Graziella Parati prendeva in esame la produzione di autori africani⁴. Il saggio è utile poiché per la prima volta considera le opere degli scrittori di origine africana parte di un insieme ben più vasto e variegato.

Un recente saggio di Brigitte Le Gouez⁵ affronta l'argomento secondo un'ottica differente: il percorso critico della letteratura afro-italiana è considerato soltanto uno fra i possibili per analizzare la letteratura migrante di espressione italiana, il cui insieme è ormai talmente copioso e diversificato da rendere limitante qualsiasi tentativo di definizione globale. In effetti fin dal titolo sia il lavoro della Parati che quello della Le Gouez parlano di «voci afro-italiane» (rispettivamente «*African Italian Voices*» e «*Voix africaines en Italie*»), sottintendendo che, anche all'interno degli autori provenienti dall'Africa, non si può certo riscontrare un gruppo omogeneo, o almeno simile per tematiche e stile.

La dominanza degli autori afro-italiani ipotizzata in un primo momento oggi non riesce a rendere l'idea della pluralità della letteratura migrante⁶. All'interno del dibattito si sono inseriti, soprattutto negli ultimi tempi, anche gli stessi autori, e ne è un esempio indicativo l'articolo della scrittrice italo-somala Ubax Cristina Ali Farah, uscito sul periodico edito dai preti comboniani «*Nigrizia*», con il titolo emblematico *Verso una letteratura afro-italiana?*⁷, in cui il punto interrogativo finale indica tutta la complessità e le problematiche del soggetto trattato. Nei saggi citati non si parla in maniera specifica di autori provenienti dall'Africa sub-sahariana, eppure nelle intenzioni dei critici con la definizione di «afro-italiani», si indicano gli scrittori di tale area

⁴ Parati, G., «Margins at the Centre: African Italian Voices», in *Italian Studies in Southern Africa*, No. 2, 1995, p. 1-15. Cfr. inoltre Aa. Vv., *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, a cura di S. Matteo e S. Bellucci, Santarcangelo di Romagna, Fara, 1999.

⁵ Le Gouez, B., «Voix africaines en Italie», in *Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines*, Numéro spécial, octobre 2003, p. 197-212.

⁶ È comunque da notare come, nel recente saggio di Commare, G., *I figli africani di Dante*, Catania, C.U.E.C.M. (Cooperativa Universitaria Editrice Catanese di Magistero), 2006, benché l'argomento sia la letteratura della migrazione *tout court*, il titolo faccia riferimento esclusivamente agli autori di origine africana, tralasciando le produzioni asiatica, sudamericana, nordamericana ed europea.

⁷ Ali Farah, U. C. «Verso una letteratura afro-italiana?», in *Nigrizia*, No. 3, marzo 2005, p. 63-64.

geografica, con l'aggiunta però delle ex colonie italiane, in una caratterizzazione che riprende quella di «afro-americani» già in uso da tempo negli Stati Uniti. Per gli autori provenienti dal Maghreb o dall'Egitto, anch'essi da un punto di vista puramente geografico «afro-italiani», vengono utilizzate altre espressioni come «Mediterranean Voices» o «scrittori maghrebini di espressione italiana»⁸.

È interessante chiedersi il motivo di tanta attenzione nei confronti della produzione italo-africana: nei testi vi è forse una più evidente qualità letteraria? Oppure gli autori hanno avuto un maggiore successo commerciale o di critica?

Si possono cercare alcune linee guida che aiutino a comprendere da una parte il grande interesse verso tale particolare segmento della letteratura migrante, dall'altra il comune fraintendimento nell'identificare con quest'ultima l'intera produzione italoafona.

Può aiutare a chiarire la questione un'intervista dello studioso Peter Pedroni allo scrittore di origine togolese Kossi Komla-Ebri:

Pedroni: Allora sembra già scontato che lei non sia contento dell'etichetta «scrittore afro-italiano» e che preferisca invece essere considerato «scrittore italiano».

Komla-Ebri: È più che altro una sfumatura per le antologie visto che da anni si parla di letteratura africana in lingua francese, letteratura africana in lingua inglese, ma non esiste una letteratura africana in lingua italiana. Ma a me piace essere considerato semplicemente scrittore. Non voglio legarmi per forza ad un continente o ad un paese. Cioè il fatto che io mi esprimo in italiano è contingente alla situazione. [...]

Pedroni: Appunto penso che semmai è la lingua in cui scrive che la qualifica come scrittore «italiano», ma non «afro-italiano».

Komla-Ebri: No, perché non parto con l'idea che sono un africano che scrive. Infatti spesso ti consigliano di mandare i manoscritti ai gruppi missionari, ecc., perché gli altri ti qualificano come scrittore straniero, africano. Invece per me il linguaggio e quello che scrivo devono piacere per sé. Poi il fatto che lo scrittore è africano può interessare alle case editrici che vogliono fare folklore e presentare gli scrittori come animali strani. Invece

⁸ Cfr. per esempio i seguenti saggi: Ghezzi, C., «Da Driss Chraïbi a Tahar Ben Jelloun: il tema dell'emigrazione nella letteratura maghrebina di espressione francese e italiana», in *Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazioni dell'Istituto Italo-africano*, No. 4, gennaio 1995, p. 198-213; Fiore, T., «Mediterranean Voices in the Revised Italian Canon», in *Forum Italicum*, No. 2, 2000, p. 556-561; Felici, I., «Regards croisés sur la littérature marocaine en Italie. 'La straniera' de Younis Tawfik», in Aa. Vv., *Babel Languages-Imaginaires-Civilisation*, Université du Sud Toulon-Var, 2005, p. 255-286.

dovrebbero essere semplicemente scrittori le cui opere meritano di essere pubblicate⁹.

È innegabile che l'etichetta di scrittori «afro-italiani» abbia goduto di un certo successo critico e mediatico. Se si analizzano gli articoli dedicati all'argomento usciti negli ultimi anni sui maggiori quotidiani italiani, quindi destinati non solo ad un pubblico di specialisti, ma a lettori più vari, è palese la volontà di mettere in evidenza la componente africana della letteratura italiana della migrazione. Flavia Capitani ed Emanuele Coen hanno intitolato *E l'Italia gira pagina con gli autori venuti dall'Africa*¹⁰ un loro articolo che, partendo dal romanzo *Rhoda* di Igiaba Scego, cita in realtà diversi autori che non sono di origine africana; entrambi poco tempo dopo hanno curato l'antologia *Pecore nere*, che comprende testi di Gabriella Kuruvilla, Ingy Mubiayi Kakese, Igiaba Scego e Lily-Amber Laila Wadia¹¹. Il titolo dovrebbe far riferimento sia al fatto che le autrici occupano una posizione marginale e provocatoria rispetto al panorama letterario istituzionale, sia al loro colore della pelle inteso come simbolo di diversità e alterità. Resta il fatto che solo due fra le autrici siano africane, e che solo Igiaba Scego sia nera: l'espressione *Pecore nere* contribuisce così, ancora una volta, a semplificare il fenomeno, non rendendo pieno merito alla sua complessità. Anche gli articoli di Paolo Di Stefano e Piersandro Pallavicini, apparsi rispettivamente sul «Corriere della Sera» e sul periodico dedicato alla letteratura contemporanea *Pulp Libri*, non aiutano a fugare i ricorrenti equivoci¹². Soprattutto il secondo, dedicato alla produzione delle scrittrici migranti italofone, non fa altro che riproporre il solito malinteso: se l'articolo passa in rassegna diverse autrici, provenienti per esempio anche dall'Asia, il titolo emblematico *Nuove brave e africane* porta il lettore ad un'interpretazione parziale e in fin dei conti non del tutto esatta del fenomeno.

Evidentemente, come aveva intuito Kossi Komla-Ebri, quella di scrittore «afro-italiano» è una definizione utile per le antologie, per le case editrici e per i giornali, soprattutto per quelli non specializzati. Si potrebbe pensare che la ragione risieda nel fatto che, specialmente in ambito anglofono e francofono, siano ormai numerosi gli scrittori africani o di origine africana di un certo successo noti al grande pubblico.

⁹ Pedroni, P., «Intervista allo scrittore Kossi Komla-Ebri» in Aa. Vv., *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, a cura di S. Matteo e S. Bellucci, cit., p. 221-222.

¹⁰ Capitani, F., Coen, E., *E l'Italia gira pagina con gli scrittori venuti dall'Africa*, «Il Venerdì di Repubblica», 7 gennaio 2005, p. 43.

¹¹ Aa. Vv., *Pecore nere*, cit.

¹² Cfr. Di Stefano, P., *Libreria Africana*, «Corriere della Sera», 19 luglio 2003; Pallavicini, P., «Nuove brave e africane», in *Pulp Libri*, No. 63, luglio-agosto 2006, p. 12-19.

La locuzione è quindi di immediata riconoscibilità per chi la legge, aiuta ad evocare un vago ma efficace incontro/scontro culturale ed è certamente più comprensibile e suggestiva di «letteratura migrante italoфона» o «letteratura della migrazione di espressione italiana». Sicuramente con tale terminologia si cerca di definire una precisa *humus* culturale e letteraria che però al suo interno si presenta molto più varia di quanto si creda. Non bisogna infine dimenticare che fra gli scrittori afro-italiani vengono spesso inseriti gli autori e le autrici provenienti dalle ex colonie, che ovviamente presentano una maggiore dimestichezza linguistica e spesso anche una maggiore capacità di assorbire e riutilizzare i canoni letterari del paese colonizzatore. Tali scrittori vengono quasi sempre studiati insieme agli autori migranti, mentre, pur condividendone alcuni aspetti quali l'italofonia e il rapporto complesso fra cultura d'origine e di provenienza, andrebbero analizzati anche secondo i parametri e i modelli della critica postcoloniale, tenendo però ben presente la particolarità della storia coloniale italiana e utilizzando la letteratura della migrazione come utile e fecondo parametro di comparazione, ma non come unico campo critico di riferimento.

II. Origini e provenienze

Ad un esame più attento non può certo sfuggire una caratteristica di rilievo: nel *corpus* sono presenti diversi paesi, in una linea immaginaria che unisce l'Africa lusofona (in particolare Mozambico e Capo Verde) con quella anglofona e francofona. Si possono così trovare scrittori provenienti dallo Zaire come Paul Bakolo Ngoi¹³, poeti e studiosi di folclore di origine nigeriana come Ben Amushie e Kila Anthony Akintude¹⁴, romanzieri mozambicani e ivoriani come Jacinto Vahocha e Emmanuel Tano Zagbla¹⁵, o una scrittrice guineana come Aminata Fofana¹⁶.

All'interno di tanta varietà è però possibile individuare dei punti di riferimento utili per spiegare la predominanza di alcune provenienze specifiche. Il caso del Senegal è di immediato interesse: da tale paese provengono infatti diversi autori molto prolifici e dotati ormai di una

¹³ Ngoi, P. B., *Un tiro in porta per lo stregone*, Milano, Africa '70, 1994; *Colpo di testa*, Milano, Fabbri, 2003; *Che vita sia! (Una storia per i grandi)*, *Eko Color cioccolato e Koba la tartaruga (Una storia per i piccoli)*, prefazione di M. Milani, Pavia, Autocircuito, 2006.

¹⁴ Amushie, B., *Il canto della regina nera*, Roma, UC-SEI, 1994; *Id.*, *La tartaruga re degli animali e altre favole igbo della Nigeria*, Bologna, EMI, 1995; Kila, A. A., *Owe. Cento proverbi Yoruba*, Assisi, Edizioni Corsare, 2000.

¹⁵ Vahocha, J., *Si è fatto giorno*, Bologna, EMI, 2000; Zagbla, E. T., *Il grido dell'AlterNativo. L'esperienza di un immigrato ivoriano*, Milano, Edizioni dell'Arco, 1997.

¹⁶ Fofana, A., *La luna che mi seguiva*, cit.

certa maturità stilistica e narrativa. Oltre ai già citati Pap Khouma e Saidou Moussa Ba, protagonisti della «prima fase» della letteratura migrante, si possono infatti citare Mbacke Gadji, autore di quattro romanzi e di una raccolta di racconti¹⁷ e lo scrittore ed autore teatrale Mbaye Badiane¹⁸. Le ondate migratorie che hanno portato gli immigrati senegalesi in Italia a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta, possono certamente spiegarne la cospicua presenza. Nei romanzi degli autori citati (in particolare in *Io, venditore di elefanti* di Pap Khouma, *La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba e *Pap, Ngagne, Yatt e gli altri* di Mbacke Gadji) è possibile risalire ad una storia della comunità senegalese in Italia, attraverso un percorso che, partendo dai «pionieri» sulle spiagge italiane, arriva fino alle famiglie miste e alle seconde generazioni.

Analogo si presenta il caso della comunità capoverdiana, all'interno della quale sono cresciuti diversi autori come Maria de Lourdes Jesus e Jorge Canifa Alves¹⁹. Donne capoverdiane giunsero in Italia, in particolare a Roma, fin dalla seconda metà degli anni Settanta, cercando lavoro come collaboratrici domestiche nelle case italiane²⁰. Pur non numerosissima, la comunità capoverdiana è riuscita ad organizzarsi in maniera molto efficace e ha creato centri culturali importanti che hanno contribuito a non far perdere la cultura di origine. Gli autori capoverdiani presentano infatti un'ottima conoscenza delle usanze del paese di provenienza, unita ad una consapevolezza della propria situazione sociale e politico-giuridica in Italia. Per rimanere in ambito lusofono, non si può tralasciare il fatto che gli scrittori delle ex colonie portoghesi mostrano una grande sensibilità alle questioni politiche. Nei saggi dell'angolano Pedro Miguel o di Filomeno Lopes, proveniente dalla Guinea-Bissau²¹, tale tensione civile è esplicita. Allo stesso modo nel già citato romanzo del mozambicano Jacinto Vahocha ed in gran parte delle opere di

¹⁷ Gadji, M., *Numbelan, il regno degli animali*, Milano, Edizioni dell'Arco, 1996; *Lo spirito delle sabbie gialle*, ivi, 1999; *Pap, Ngagne, Yatt e gli altri*, ivi, 2000; *Kelefa, la prova del pozzo*, ivi, 2002; *Nel limbo della terra*, ivi, 2006.

¹⁸ Badiane, M., *Il circo*, Perugia, Edizioni Corsare, 2003.

¹⁹ De Lourdes, J. M., *Racordai. Vengo da un'isola di Capo Verde*, cit.; Canifa Alves, J., *Racconti in altalena*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2005.

²⁰ Per uno studio più approfondito della storia della comunità capoverdiana in Italia cfr. De Lourdes, M. J., Pimentel, C., Sombrero, A. M., Marzot, M., *Capo Verde: una storia lunga dieci isole*, Roma, D'Anselmi, 1989; Pugliese, E., *L'Italia tra migrazioni internazionali e emigrazioni interne*, Bologna, Il Mulino, 2002; Maciotti, M. I., Pugliese, E., *L'esperienza migratoria. Immigrati e rifugiati in Italia*, cit.

²¹ Miguel, P., *Talamungongo. Lo sguardo dell'Africa per il terzo millennio*, Bari, Università degli Studi di Bari, 1999; Lopes, F., *Filosofia intorno al fuoco. Il pensiero africano contemporaneo fra passato e futuro*, Bologna, EMI, 2001.

Alvaro Santo²², la situazione politica dei paesi di provenienza occupa sempre un ruolo predominante, e talvolta viene messa a confronto con le esperienze dell'immigrazione in Occidente. Si può ipotizzare che le dittature in Mozambico e a Capo Verde, e la lunga e difficile lotta per l'indipendenza in Angola, abbiano contribuito a sviluppare negli autori una coscienza politica che, dopo l'emigrazione, ha acquisito ancora maggior consapevolezza. Altre provenienze come il Camerun, il Togo, la Guinea o l'Uganda, sono il risultato di precedenti ondate migratorie frutto di guerre o carestie, e della conseguente formazione, in Italia, di comunità straniere.

È evidente come in una moltitudine di paesi, lingue e culture, sia difficile trovare delle linee sicure che orientino lo studio critico. Se da una parte diversi studiosi hanno insistito nella locuzione di «scrittori afro-italiani» o «italo-africani», dall'altra non si può negare che, in un *corpus* così vario, il termine «Africa» tende a perdere un significato preciso, e corre il rischio di diventare la solita definizione generica di un insieme di culture diverse che vengono concepite come *unicum* solamente da un confuso sguardo esterno.

Inoltre bisogna pensare che, oltre alle nazioni citate, i cui confini sono spesso il risultato di un frettoloso e talvolta non disinteressato processo di decolonizzazione, il continente africano presenta una serie di altre culture, lingue, etnie che, pur non formando nazioni riconosciute a livello politico, possono essere considerate, ai fini della critica letteraria, entità autonome. Penso in maniera particolare alla lingua Ewé, dell'etnia omonima, che attraversa orizzontalmente gli stati di Ghana, Benin e Togo, i cui confini, tracciati dalle potenze coloniali inglesi e francesi, sono invece verticali. Le stesse frontiere degli stati coloniali, inoltre, erano il frutto di accordi fra le potenze occidentali o il prodotto di guerre, e non rispettavano quasi mai gli spazi occupati dalle etnie locali: è ad esempio il caso dell'etnia Oromo-Galla, uno dei gruppi maggioritari in Etiopia, che venne divisa fra la stessa Etiopia e il Sudan dopo la guerra coloniale italiana del 1936.

È pur vero, d'altra parte, che qualsiasi tentativo di analisi di un nuovo fenomeno letterario abbia in un certo senso la necessità di partire da discorsi più ampi e generali; gli autori italo-foni di origine africana presentano, a livello macroscopico, dei tratti comuni importanti quanto le loro differenze e particolarità. È possibile, come già aveva ipotizzato la critica fin dalla nascita della letteratura italiana migrante, operare un

²² In particolare penso a Santo, A., *As asa da esperança/Le ali della speranza*, Lodi, Il Pomerio, 1997; *Mille giorni in Angola. Sulle orme della guerra l'esperienza di un immigrato*, cit.; *L'uomo mistero – Canti e discorsi alla nazione Africa*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2001.

confronto con gli altri autori africani della diaspora, molti dei quali sono ormai noti a livello internazionale. Per le suddette ragioni ho optato per un'analisi delle opere di due fra gli autori più prolifici, il poeta camerunense Ngana Ndjock Yogo e lo scrittore di origine togolese Kossi Komla-Ebri, che mi permettono di addentrarmi nello studio di due generi (prosa e poesia) e che provengono da due nazioni differenti, con particolari tradizioni culturali. Dalla selezione ho volutamente escluso autori come Pap Khouma e Saidou Moussa Ba, di cui si è già trattato in precedenza²³, e gli autori più giovani, ai quali mancano ancora le pubblicazioni necessarie per impostare un discorso critico almeno credibile.

È infine necessaria una nota a margine sulla distribuzione dei testi: molte opere (in particolare quelle di Kossi Komla-Ebri) sono state pubblicate dalle Edizioni dell'Arco di Milano. Tale casa editrice ha dato in gestione la distribuzione ad un'associazione italo-senegalese che aveva avuto l'idea di far vendere i libri, di fronte alle grandi librerie delle maggiori città italiane, ad immigrati africani, molto spesso proprio senegalesi. Il progetto iniziale, che purtroppo non si è realizzato, prevedeva che i venditori conoscessero il contenuto dei libri e lo raccontassero ai potenziali compratori, riproducendo così la figura africana del *griot*, un raccontatore orale, ma per fini economici e nella società occidentale. Se l'idea aveva il merito di cercare per gli immigrati un lavoro vicino alla loro cultura e non troppo lontano dal percorso di studi effettuato nel paese di origine, si deve ammettere che allo stato attuale pochi fra i venditori conoscono i libri che vendono, e che il progetto, probabilmente anche a causa di oggettive difficoltà esterne, non è stato attuato in maniera soddisfacente.

III. Analisi dell'opera di Kossi Komla-Ebri

Lo scrittore di origine togolese Kossi Komla-Ebri si è imposto all'attenzione del pubblico e della critica specializzata grazie alla vittoria del primo premio, nel 1997, al III concorso Eks&tra per scrittori migranti, con il racconto *Quando attraverserò il fiume*²⁴. Il testo contiene già *in nuce* alcune delle tematiche che saranno riprese ed ampliate nelle opere successive, in particolare nei romanzi *Neyla* e *La sposa degli dei*²⁵. Colpisce il fatto che, a differenza della maggior parte degli scritti premiati, il racconto sia incentrato su vicende che si svolgono in Africa e non nel paese di immigrazione. Nell'incipit vi è un personaggio tipico

²³ In particolare si vedano l'introduzione, il primo e il secondo capitolo.

²⁴ Komla-Ebri, K., «Quando attraverserò il fiume» in Aa. Vv., *Memorie in valigia*, a cura di A. Ramberti e R. Sangiorgi (III Premio Eks&tra), Santarcangelo di Romagna, Fara, 1997, p. 107-117.

²⁵ *Id.*, *Neyla*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2002; *La sposa degli dei*, *ivi*, 2005.

della narrativa dello scrittore togolese: il figlio di Fofòè, che racconta la storia in prima persona, è iscritto all'università in Europa ed è di ritorno in Africa per le vacanze. Proprio perché ha viaggiato, è ammesso, pur giovanissimo, al consiglio del villaggio. *Quando attraverserò il fiume* è infatti prima di tutto un racconto di iniziazione e di crescita, dove emerge la ricerca dell'identità da parte di un adolescente in procinto di diventare adulto. Vi sono alcuni elementi che possono far pensare al *Bildungsroman* e che costituiscono un segnale evidente di una doppia se non plurima appartenenza culturale. Da una parte infatti si colloca la tradizione orale africana dell'etnia Ewé, dall'altra vi sono dei riferimenti alla letteratura europea (soprattutto a quella di lingua francese, che resta pur sempre la lingua coloniale dell'autore) del diciannovesimo e del ventesimo secolo. Nel testo vi è la componente della prova da superare, che costituisce un vero e proprio snodo narrativo. Il protagonista ricorda per certi versi il giovane Tamino, eroe di *Il flauto magico* di Mozart, rappresentato pochi anni prima della pubblicazione del *Wilhelm Meister* di Goethe²⁶, libro da cui si fa generalmente riferire l'inizio del *Bildungsroman*²⁷. Tamino, superando la prova del flauto, si trasforma da *ein Jüngling*, un ragazzo, in *ein Mann*, un uomo, e muta anche la propria posizione sociale divenendo legittimo erede al trono da principe in esilio qual era. In *Quando attraverserò il fiume*, ma più in generale in tutta l'opera di Komla-Ebri, la «prova» è un elemento più volte impiegato e messo in discussione: il suo superamento però non ha più alcun valore, perché la riuscita del protagonista non comporta immediatamente un cambiamento del suo ruolo all'interno della società. Il mondo che il giovane di ritorno dall'Europa si trova di fronte è molto complesso: la prova manifesta ne nasconde in realtà un'altra più profonda e più lenta e difficile da superare. Dietro tale meccanismo vi è un'ulteriore valutazione del rapporto fra Africa e Occidente. Si potrebbe affermare che il lettore compia, per metonimia, lo stesso percorso tortuoso del protagonista, giungendo infine ad una visione più completa del problema migratorio. E proprio come nel *Wilhelm Meister* di Goethe, il racconto si arresta non appena è portato a compimento il disegno intenzionale dello scrittore, che determina il significato complessivo della vicenda.

È necessario comprendere le motivazioni che hanno spinto Kossi Komla-Ebri a scrivere innanzitutto sull'Africa e solo in un secondo momento ad interessarsi al problema dell'immigrazione e al rapporto Africa/Occidente. Può essere senz'altro utile riprendere l'intervista di Peter Pedroni, nella quale l'autore togolese rende esplicite le sue riflessioni sui procedimenti psichici soggiacenti alla scrittura:

²⁶ Goethe, J. W., *Wilhelm Meister Lehrjahre*, Berlin, J. F. Unger, 1796; trad. it. *Le esperienze di Wilhelm Meister*, Bari, Laterza, 1913.

²⁷ Cfr. Moretti, F., *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

Pedroni: A differenza di un suo collega scrittore, Pap Kouma, lei non insiste molto nelle sue opere, sui problemi degli immigrati. La ragione è perché lei non ha avuto questi problemi?

Komla-Ebri: No, non è per questo. Cioè forse perché li ho avuti, ma nel passato. Li considero come un bagaglio umano provato. In Francia ho cercato di lavorare, ma dormivamo gelati in dieci sul divano coi piedi sulle sedie in case non riscaldate. Dovevo alzarmi alle tre per scaricare dai camion chili di frutta nelle celle frigorifere; raccattare i mozziconi di sigaretta da terra perché non avevo i soldi per comprarle; oppure andare per i rifiuti dietro i supermercati la sera cercando qualcosa da mangiare. Penso di avere superato queste cose non solo nel senso del tempo, ma anche psicologicamente. La scrittura a volte ha un valore taumaturgico: uno si scarica, si sfoga e ne guarisce. Se uno l'ha superato, non sente più il bisogno di sfogarsi. Pap ha scritto quel libro proprio in un momento di rabbia intenso. Io ho superato quel momento. Ma neanche lui adesso scriverebbe queste cose perché le ha superate. Una volta superate penso che bisogna scrivere cose diverse²⁸.

Vi è dietro tale risposta un'analisi più ampia delle motivazioni psicologiche che portano a scrivere, e che sono fondamentali per gli scrittori migranti, per i quali l'autobiografia – se non il *pamphlet* di denuncia – sono spesso i primi generi letterari da cui far partire la propria esperienza autoriale. Kossi Komla-Ebri parla nell'intervista della «rabbia» che avrebbe colpito Pap Kouma prima e durante la stesura di *Io, venditore di elefanti* e del «valore taumaturgico» della scrittura, da intendere però come una fase di passaggio. Se si prendono in esame i percorsi letterari di due autori appartenenti alla prima fase della letteratura migrante, Pap Kouma e Mohsen Melliti, si può notare come, nel passaggio fra il primo e il secondo libro, vi sia una cesura netta fra lo sfogo indignato contro il razzismo, fattore dominante della prima opera, e il maggior equilibrio narrativo della seconda. *I bambini delle rose* di Mohsen Melliti e *Nonno dio e gli spiriti danzanti* di Pap Kouma²⁹ sono testi il cui valore è preminentemente letterario, non solo sociologico.

Kossi Komla-Ebri ha oltrepassato la prima fase, pubblicando opere nelle quali il vissuto viene nascosto e filtrato attraverso una sapiente struttura narrativa. Non è irragionevole pensare che in tale percorso abbia influito il mestiere dell'autore, medico chirurgo all'ospedale Fatebenefratelli di Erba. Poiché il razzismo è molto spesso legato anche ad un discorso classista, egli ha probabilmente superato prima di altri

²⁸ Pedroni, P., «Intervista allo scrittore Kossi Komla-Ebri» in Aa. Vv., *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, cit., p. 220.

²⁹ Melliti, M., *I bambini delle rose*, cit.; Kouma, P., *Nonno dio e gli spiriti danzanti*, cit.

scrittori migranti il problema dell'integrazione e dell'interazione con gli autoctoni. È lo stesso scrittore ad averne la consapevolezza:

In qualche modo io sono quasi sempre al riparo: il camice bianco che indosso mi fa un po' più bianco. I pazienti non vedono il colore, ma il medico. Sono in un ambiente conosciuto. Ma fuori da questo contesto le cose cambiano; così la «sciura» mi vede e stringe un po' di più la borsetta. I linguaggi non verbali sono spesso più eloquenti di molte parole, sugli stereotipi che esprimono; la prossemica, linguaggio delle distanze e delle vicinanze, delle posture, insegna: sul tram o sulla metropolitana chi entra spesso si siede vicino a me solo quando vede che non c'è più posto. Si costruisce, talvolta, un razzismo d'ambiente alimentato anche dai media³⁰.

Il racconto della migrazione è un passaggio importante, soprattutto per uno scrittore che è anche stato migrante, ma non può certo essere il punto di arrivo. Chi ha vissuto un'esperienza così intensa, può raccontarla e farne un testo universale, ma non vi si può adagiare per sempre. Lo stesso Freud si era accorto che talvolta gli scrittori nelle loro opere riuscivano a disporre di un sapere che non corrispondeva alla parte cosciente, trovando così il modo di liberare o per lo meno di rendere concrete le proprie ossessioni³¹. L'autore togolese, anche attraverso il genere comico ha trovato il modo di dare sfogo, con la creazione di una realtà fittizia, a tensioni personali che vengono inserite nella narrazione.

Nel brano *Quando attraverserò il fiume*, ma anche in altri inclusi nella raccolta *All'incrocio dei sentieri. I racconti dell'incontro*, sono riscontrabili alcune scelte stilistiche che ricorrono nelle pubblicazioni successive.

Dal punto di vista linguistico si nota la presenza di termini africani, mutuati dalla lingua Ewé, utilizzata dell'etnia eponima alla quale appartiene l'autore. Può essere utile a tale proposito riprendere la definizione di *oraliture*, contrazione dei termini francesi *oralité* ed *écriture*, termine che dovrebbe definire una scrittura nella quale l'impronta dell'oralità sia ben visibile e che più in generale fa riferimento ad un rapporto molto stretto fra comunicazione orale e scritta. In un volume di saggi e racconti di autori provenienti dalle Antille, *Écrire la «parole de nuit». La nouvelle littérature antillaise*³², vi sono differenti contributi sulla questione. Interessante si rivela l'intervento di Patrick Chamoiseau, riferito in maniera specifica alla condizione degli scrittori della

³⁰ Komla-Ebri, K., *La tana del porcospino* in *Id., All'incrocio dei sentieri. I racconti dell'incontro*, presentazione e apparato didattico di G. Stanganello, Bologna, EMI, 2003, p. 158. Le citazioni successive sono tratte da questa edizione.

³¹ Cfr. a tale proposito Orlando, F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987.

³² Aa. Vv., *Écrire la «parole de nuit». La nouvelle littérature antillaise*, cit., p. 158.

Martinica ma che è possibile intendere in senso più ampio, *Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit*:

Il s'agit de parvenir à une totalité ouverte de l'expression, qui s'alimente de l'oral et de l'écrit, mais qui ne saurait être la seule addition de l'oral et de l'écrit, et cela, que l'on se situe du côté de l'oral ou que l'on avance du côté de l'écrit. [...] Et, plus que jamais, l'écrivain créole assis devant sa feuille perçoit à quel point, sur cette tracée opaque située entre l'oral et l'écrit, il doit abandonner une bonne part de sa raison, non pour déraisonner mais pour se faire voyant, inventeur de langages, annonciateur d'un autre monde³³.

È doveroso comprendere quali siano, nei racconti di Kossi Komla-Ebri, le strategie discorsive con le quali è messa in atto la vicinanza fra forma orale e forma scritta, pur considerando come in lui manchi del tutto la consapevolezza «politica» degli autori delle Antille. Innanzitutto bisogna pensare che lo stretto rapporto fra oralità e scrittura in Africa non è un fatto recente, ma il risultato di un processo già contenuto nelle narrazioni dei cantastorie, i *griot* delle culture locali. Le narrazioni dei *griot*, secondo Jack Goody, autore dell'interessante saggio *Il suono dei segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*³⁴, derivano anche dall'influenza delle culture scritte, in prevalenza islamiche. Non è un caso infatti che la maggiore concentrazione di *griot* sia riscontrabile proprio nell'area sub-sahariana, dove la cultura islamica è penetrata a fondo e ha avuto tempo e modo di incontrarsi con le civiltà locali. In aree geografiche diverse, come ad esempio il corno d'Africa, pur essendoci un'antica tradizione orale (penso in maniera specifica alla poesia orale somala, agli *Aulò*, canti-poesie dell'Eritrea o ai *Quené*, narrazioni orali a mo' di filastrocca ironica tipiche dell'Eritrea e dell'Etiopia), manca totalmente la figura pubblica del cantastorie e la trasmissione del sapere è affidata a narratori casuali o interni al contesto familiare.

Inoltre per le società africane, ma non solo, la narrazione orale, coniugata con il rituale e con il mito, ha molto spesso una funzione sapienziale. Dunque si può ritenere che i tratti dell'oralità nella scrittura di Komla-Ebri facciano riferimento ad una dimensione fortemente rituale e codificata.

Esempio massimo di *oraliture* nei racconti di ambientazione africana dell'autore sono i dialoghi fra i personaggi, ai quali è affidato lo scorrere e il dipanarsi della narrazione. I dialoghi sono riportati secondo il codice

³³ Chamoiseau, P., «Que faire de la parole? Dans la tracée mystérieuse de l'oral à l'écrit» in Aa. Vv., *Écrire la «parole de nuit»*. *La nouvelle littérature antillaise*, cit., p. 151-158.

³⁴ Goody, J., *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge London New York, Cambridge University Press, 1987; trad. it. *Il suono dei segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano, Il Saggiatore, 1989.

culturale togolese, profondamente diverso da quello italiano. È intenzione dello scrittore rimarcare tale differenza, evidenziando ad esempio la ritualità della turnazione nel dialogo, con una struttura rigida e organizzata in sequenze che si ripetono quasi sempre nella medesima maniera. I dialoghi narrativi riprendono così alcuni codici racchiusi nel rituale e nel mito delle culture orali africane: ci si imbatte nella ripetizione costante di formule di saluto, di congedo, di riconoscimento e di fiducia, che ad una prima e non attenta lettura, soprattutto da parte di un lettore occidentale non abituato a testi del genere, sembrerebbero appesantire la narrazione. In realtà tali formule rappresentano alla perfezione quello che si potrebbe definire il «realismo magico africano», ovvero una scrittura mutuata dalla realtà orale africana – dunque estremamente realistica – che ne riprende però anche l'aspetto irrazionale.

In mezzo al semicerchio, Togbé, il capo villaggio, sedeva attorniato dai suoi dignitari, dai notabili e dagli anziani del villaggio. Alcuni aspiravano dalle loro pipe di terracotta voluttuose boccate di fumo, mentre altri annusavano il tabacco macinato raccolto sull'unghia del pollice, poi tiravano un grande starnuto, altri ancora masticavano pezzetti di cola con evidente soddisfazione. Alcuni mi guardavano, poi guardavano mio padre e assentivano silenziosamente con la testa come fanno le lucertole. Sentii una voce dire: «Il figlio di Fofò è ormai un uomo!».

Uno dei dignitari, Yawovi della famiglia di Nukuku, alzò la voce e disse: «Agoo!!!», un paio di volte.

E tutti smisero di parlottare fra di loro per dirigere i loro sguardi verso di lui. «Agoo!!!».

Poi accovacciandosi, rivolto verso il capo villaggio disse: «Togbé, ben arrivato», poi verso tutti «ben arrivati».

Al che uno degli anziani, papà Waldefe, rispose:

«Togbé, il nostro capo, vi fa sapere che sta in pace e spera che lo siate ugualmente tutti voi». (p. 110-111)

Si possono notare, come elementi dell'*oraliture*, le formule di saluto nell'occasione di una riunione degli adulti del villaggio e la turnazione dei dialoghi, che segue ossequiosamente e rigidamente le gerarchie di potere e di anzianità. I proverbi costituiscono un ulteriore elemento di oralità trasferita sulla pagina scritta. Il caso di Komla-Ebri non è diverso da quello già citato di Tawfik: attraverso l'impiego reiterato dei proverbi l'autore rappresenta il pensiero della comunità, e poiché quasi tutte le sue narrazioni si svolgono in ambientazioni rurali africane, dove le volontà e le idee della comunità creano un sistema di leggi non scritte necessario per la convivenza e sovrastano l'opinione del singolo individuo, è comprensibile come dai detti popolari si possano scorgere gli elementi che sono alla base della società. *Quando attraverserò il fiume* è costellato di proverbi che portano ad uno sviluppo della narrazione apparentemente lento, in realtà perfettamente parallelo al tempo della

comunità che rappresenta: le decisioni nel villaggio vengono esposte, analizzate, discusse, e la dimensione collettiva comporta soluzioni e decisioni certo più lente, ma prese in considerazione di un bene comune, talvolta difficile da capire per il singolo. Gli aforismi fungono così da spiegazione, ma anche da riassunto e summa del *modus vivendi* di una determinata comunità, e portano il lettore occidentale nel tempo e nel sapere atavico – e orale – di un’Africa rurale misconosciuta o banalizzata. L’obiettivo della narrazione è infatti la conoscenza e il recupero dell’oralità africana. Tale cultura è precedente al periodo delle dominazioni coloniali, durante le quali è sopravvissuta modificandosi profondamente, e ha acquisito oggi una forma e una lingua ancora diverse. Grazie alla descrizione della narrazione orale, l’autore fornisce elementi importanti per comprendere le dinamiche della società a cui fa riferimento; il rapporto fra narratore e ascoltatore, per esempio, si basa sull’autorità indiscussa del primo: come anziano depositario della tradizione o come ispirato da forze divine, egli è rispettato e riconosciuto dal proprio uditorio. Lo stesso meccanismo si ripeteva in maniera quasi identica nei cantori epici dell’antica Grecia, che cercavano di ingraziarsi le Muse prima di iniziare a raccontare; fu soprattutto l’introduzione successiva da parte di Erodoto dei concetti di *hystor* e di intelligenza critica-razionale dell’autore a mettere in crisi la nozione di ispirazione divina.

Altri scrittori africani e caraibici hanno reso esplicito nelle proprie opere il passaggio dalla forma orale a quella scritta: in testi come *Créature de sable* di Tahar Ben Jelloun o *En attendant le vote des bêtes sauvages* di Ahmadou Kourouma³⁵, l’oralità è visibile attraverso la struttura narrativa, poiché viene rappresentato un personaggio che ha il ruolo di raccontare la storia che il lettore è in procinto di leggere (nel romanzo di Kourouma il *griot* è addirittura accompagnato dal suono della *kora*, strumento a dodici corde tipico di alcune regioni dell’Africa subsahariana, utilizzato proprio in situazioni del genere). *Chronique des sept misères* di Patrick Chamoiseau³⁶, dove viene analizzato il contrasto fra modernità e tradizione attraverso le vicende di Pipi, venditore al mercato di Fort-de-France in Martinica, si apre con un’invocazione al lettore riguardo all’importanza storica e all’esemplarità della storia che il narratore si accinge a raccontare.

La raccolta di racconti di Kossi Komla-Ebri ha un inoltre debito ragguardevole con la cultura folcloristica africana. Un esempio indicativo è il racconto *Il tuono*, posto a chiusura del libro. La storia narra di

³⁵ Ben Jelloun, T., *L’enfant de sable*, cit.; Kourouma, A., *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998; trad. it. *Aspettando il voto delle bestie selvagge*, Roma, Edizioni e/o, 2001.

³⁶ Chamoiseau, P., *Chronique des sept misères*, prefazione di E. Glissant, Paris, Gallimard, 1988.

un contadino, Komla, che durante il riposo pomeridiano ha una visione profetica: una popolazione nemica porta una bara, mentre in lontananza le fiamme incendiano il paese. Al suo risveglio si rende conto che il nemico sta realmente giungendo al villaggio; si arma così di machete e bastone e si lancia nella mischia per difendere il trono del re dagli invasori. Grazie al suo esempio coraggioso, gli altri contadini si animeranno e decideranno di combattere eroicamente per difendere il villaggio. In seguito al suo encomiabile gesto e alla morte del re in guerra, Komla verrà designato come successore al trono e governerà il villaggio, con il soprannome di Ebri, «il tuono». Per anni governerà in pace, fino a quando, per colpa delle dicerie sull'amicizia pericolosa di uno dei suoi figli con un indovino, sarà costretto ad allontanarsi dal villaggio per sempre insieme alla sua famiglia.

Nel testo vengono impiegate alcune strutture narrative tipiche delle fiabe, e comuni non solo alla tradizione africana, ma anche a quella europea e italiana: da una situazione iniziale di stallo vi è la visione profetica dell'eroe, ben sintetizzata da Vladimir Propp con la funzione II.2 (simbolizzata con K²)³⁷, che letteralmente indica che all'eroe è imposto un divieto, ma che in certe circostanze considera una forma particolare di divieto l'arrivo profetizzato di una sciagura. Non deve stupire invece il finale non lieto: spesso in Africa l'uditorio principale era costituito dai bambini e dai ragazzi, e vi era l'intento educativo di abituarli alle difficoltà e ai mali della vita, presenti nel mondo quantunque possano sembrare talvolta ingiusti o incomprensibili. Per tali ragioni e per il particolare cinismo che le contraddistingue, Paul Radin a proposito delle fiabe africane aveva parlato di «crudeltà», intendendo con il termine la capacità delle narrazioni popolari di fotografare senza ornamenti e abbellimenti la dura realtà in cui venivano concepite e trasmesse³⁸. Il brano si apre inoltre con una descrizione che utilizza il tempo tipico delle fiabe, l'indicativo imperfetto, e introduce subito nella dimensione del racconto mitico:

Komla tornava stanco dal campo di cacao all'avvicinarsi del mezzogiorno. Il sole caldo filtrava stordendolo sotto le nuvole, rimpicciolendo l'ombra ai suoi piedi. Aveva lasciato al lavoro i suoi tre figli maschi (Anku, Yawovi e Fofò) ed era tornato al villaggio per mangiare e riposarsi un po'.

Decisamente, si diceva, il tempo passava anche per lui. Da giovane – egli ricordava – era capace di arare da solo un ettaro di terreno curvo sulla sua zappa senza avvertire e tanto meno soffrire il caldo. (p. 157)

³⁷ Propp, V. J., *Morfologija skakzi*, cit.; trad. it. *Morfologia della fiaba*, cit., p. 33.

³⁸ Cfr. *Fiabe africane*, a cura di P. Radin, prefazione di I. Calvino, introduzione di P. Radin, Torino, Einaudi, 1955, in particolare le p. XII-XXX.

L'importanza dell'elemento fiabesco e il suo possibile senso, all'interno delle narrazioni migranti e in particolare postcoloniali, sono stati affrontati da Silvia Albertazzi nel saggio *Lo sguardo dell'altro. Le letterature post-coloniali*. L'impiego di strutture mutate dai racconti popolari è il segno di una cultura comune che si vuole capace di costruire miti in cui riconoscersi e di creare storie che abbiano una forza universale. Il sapere collettivo e condiviso della fiaba riesce così a trasformare la narrazione in una nazione virtuale di scrittori e lettori, una «patria immaginaria».

Testimonianza del significato che le favole rivestono per questi autori è l'uso di formule tipiche della narrazione favolistica. In Ben Jelloun si può leggere: «C'era una volta una notte bianca, una primavera senza euforia, un cielo scuro [...] C'era e ci sarà sempre, una volta e mai una volta sola, una creatura fuori dal comune» e in Rushdie gli incipit delle fiabe tradizionali tornano addirittura in più lingue [...].

Per gli scrittori postcoloniali, la fiaba è anche il catalogo dei destini possibili per le loro nazioni, la cui libertà ha appena iniziato a farsi.

Rappresentazione collettiva per eccellenza, la fiaba aiuta lo scrittore postcoloniale a costruire un patrimonio comune di sogni, fantasie e miti per la sua gente: tutto sommato ciò a cui egli sommamente aspira è farsi creatore di miti, ovvero creare storie che abbiano validità universale. Egli è ben conscio che, come afferma Jung, chi vive senza mito è un uomo che non ha radici, senza un vero rapporto con il passato, con la vita degli antenati che pure continua in lui, e con la società umana del suo tempo³⁹.

Il racconto *Yèvi-il-ragno*⁴⁰ è invece una vera e propria fiaba, raccolta e trascritta dall'autore. Qui, nell'incipit e nella conclusione, si possono ritrovare in sintesi quasi tutti gli elementi che caratterizzano l'*oraliture*: la presenza di un oratore esterno al racconto che lo introduce, simulando una dimensione di vera e propria oralità; la teatralizzazione legata alla presenza dell'oratore, che raduna attorno a sé gli ascoltatori prima di cominciare a narrare la fiaba; la dimensione collettiva, sia esterna alla storia, nella cornice degli ascoltatori che si radunano per sentire, sia interna, nel valore della solidarietà che costituisce la morale; l'impiego di formule narrative fiabesche e dei tempi verbali quali l'imperfetto e il passato remoto. Infine si può notare come il ragno, fonte d'ispirazione di molti *fabliaux* medievali e «bestiari» duecenteschi⁴¹, sia largamente presente nel corpus delle varie tradizioni favolistiche africane, assieme

³⁹ Albertazzi, S., *Lo sguardo dell'altro. Le letterature post-coloniali*, cit., p. 95-97.

⁴⁰ Komla-Ebri, K., «Yèvi-il-ragno» in *Id.*, *All'incrocio dei sentieri*, cit., p. 62-65.

⁴¹ Si vedano a tale proposito due recenti studi sulla letteratura popolare romanza nei quali il ragno occupa un ruolo importante: Aa. Vv., *Favole apologhi e bestiari*, a cura di G. Ruozi, Milano, Rizzoli, 2007; Rutebeuf, *I fabliaux*, a cura di A. Limentani, Roma, Carocci, 2007.

alla rappresentazione indifferenziata di animali antropomorfizzati che interagiscono con gli uomini. Il ragno si rivela di particolare interesse perché riunisce due caratteristiche opposte dell'animo umano: la furbizia e la stupidità. Nel primo caso il ragno potrebbe essere considerato l'equivalente della volpe per la tradizione occidentale, animale furbo e scaltro e capace di procacciarsi il cibo con ogni mezzo. In un contesto in cui imperversa scarsità di alimentazione e di denaro, una qualità del genere è molto importante, poiché dà la possibilità di sopravvivere a discapito del duro ambiente naturale. Altre volte però il ragno assomiglia piuttosto alla volpe descritta da Esopo nel racconto *La volpe e l'uva*, ripreso anche da Fedro e da La Fontaine, nel quale l'ingordo animale finisce per diventare vittima dell'incapacità di controllare la propria fame. Il ragno nelle fiabe africane, infatti, subisce spesso la metamorfosi che da animale furbo lo trasforma in un essere vanesio e poco misurato. Ovviamente ha valore per la stupidità lo stesso discorso fatto per la furbizia: in un luogo in cui sopravvivere non è affatto scontato, la vanità e l'assenza di autocontrollo possono rivelarsi difetti pericolosissimi. Anche dal punto di vista linguistico si possono trovare affinità con il linguaggio utilizzato nelle fiabe, per la presenza di onomatopee o di parole che riproducono suoni, simili a quelle dei fumetti, tra l'altro mutate anch'esse dalla tradizione folcloristica africana.

Evidenti sono inoltre i rapporti della raccolta *All'incrocio dei sentieri* con la cultura e la letteratura italiane. D'altra parte una delle caratteristiche più interessanti degli autori migranti risiede nella possibilità di avere due tradizioni culturali dalle quali trarre ispirazione. Un primo legame che viene in mente, piuttosto ovvio, è quello con Italo Calvino e con le sue *Fiabe italiane*⁴². Al di là delle relazioni fra folclore italiano e africano, vi è nei due autori un modo di procedere simile: Kossi Komla-Ebri ha infatti la tendenza a riunire i modi di dire, il linguaggio e le narrazioni orali del suo paese, sia nei casi in cui raccoglie vere e proprie fiabe, come in *Yèvi-il-ragno*, sia nei casi in cui riprende tipiche espressioni Ewé. È lo stesso metodo utilizzato da Italo Calvino per la sua raccolta, certamente in modo più scientifico e sistematico, visto anche il tipo di lavoro diverso a cui le fiabe erano destinate.

Un'ultima considerazione può riguardare il rapporto fra Kossi Komla-Ebri e Giovanni Boccaccio, esplicitato dallo stesso autore togolese nella postfazione alla raccolta di racconti:

Alcuni dei racconti che ho scritto sono legati insieme da un tema e da una forma: *Quando attraverserò il fiume*, *All'incrocio dei sentieri*, *Il tuono* sono scritti pensando a una struttura che richiama in qualche modo il

⁴² Calvino, I., *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956.

Decamerone: partire da una storia per arrivare a un'altra storia; partire da un personaggio per andare a un altro personaggio. (p. 161)

È strategia comune, fra gli scrittori migranti e postcoloniali, riutilizzare, talvolta in chiave ironica, i modelli letterari «alti» (o alcuni elementi culturali) del paese colonizzatore o di accoglienza. Kossi Komla-Ebri riprende qui Boccaccio in un contesto affatto differente dal mondo borghese della Firenze appestata del Trecento, così come Jadelin Mabiala Gangbo aveva inserito in una cornice attuale e multiculturale la storia d'amore fra Romeo e Giulietta di Shakespeare⁴³, storpiandone persino i nomi. Anche Amara Lakhous ha ripreso l'ambientazione e il plurilinguismo del romanzo di Carlo Emilio Gadda *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e lo ha cambiato e ri-attualizzato nel suo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*⁴⁴. L'identico procedimento ha utilizzato l'autore di origine eritrea Alessandro Ghebreigziabiher, che con il titolo *Il santo il navigatore e il poeta*⁴⁵ prende di mira le caratteristiche dell'italianità secondo la retorica fascista.

Compare nelle opere successive il termine «imbarazzismi», un neologismo creato dall'autore che racchiude le parole «imbarazzi» e «razzismi»: se il plurale serve a far comprendere come esistano diversi tipi di razzismo e come la xenofobia non sia solamente esplicita, il legame con il termine «imbarazzi» porta il lettore a riflettere sulla tipologia di intolleranza presa in considerazione. In *Imbarazzismi* e in *Nuovi imbarazzismi*⁴⁶, infatti, viene analizzato il razzismo involontario, nascosto tra le interazioni nelle situazioni più ovvie e banali, celato dietro pregiudizi e sorretto da stereotipi. Se un atteggiamento discriminatorio manifesto è più facile da individuare, e forse proprio per tale ragione meno pericoloso, la xenofobia che si nasconde dietro atteggiamenti di «naturale» superiorità o di solidarietà ingiustificata e non richiesta, è certamente più difficile da svelare. Komla-Ebri vuole mettere in evidenza, grazie allo strumento dell'ironia, comportamenti linguistici e non verbali che custodiscono forme di razzismo, portando allo stadio superficiale delle coscienze le forme di superiorità che operano a livello di inconscio sociale e di immaginario collettivo. Il razzismo viene così analizzato in situazioni quotidiane, molto spesso tratte dalla vita dello scrittore stesso: si notano infatti diversi episodi ambientati in ospedale e altri appartenenti alla vita di tutti i giorni. Nell'ambito dell'etnopedagogia e della pedagogia interculturale si è

⁴³ Gangbo, J. M., *Rometta e Giulio*, Milano, Feltrinelli, 2001.

⁴⁴ Lakhous, A., *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, cit.

⁴⁵ Ghebreigziabiher, A., *Il poeta il santo e il navigatore*, Roma, Fermento, 2006.

⁴⁶ Komla-Ebri, K., *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero*, cit.; *Nuovi imbarazzismi*, cit. Le citazioni successive sono tratte da queste edizioni.

molto dibattuto sull'utilità per il migrante di raccontare agli altri la propria storia⁴⁷: narrarsi significa anche iniziare un processo di ricostruzione dell'io che la migrazione e soprattutto le difficoltà di integrazione hanno messo in discussione. L'identità ferita trova in tal modo lo spazio e il tempo di riformarsi e la narrazione, se da una parte funge da elemento di rassicurazione, dall'altra implica un rapporto: raccontare le proprie vicende a qualcuno pone fine all'esclusione. Il testo di Kossi Komla-Ebri non può essere considerato esclusivamente autobiografico, ma non va dimenticato che nella letteratura occidentale, soprattutto nel Novecento, esiste una grande tradizione di testi letterari non autobiografici che traggono spunto da episodi accaduti agli autori e nei quali il protagonista è spesso un vero e proprio alter ego dello scrittore. Anche la tradizione comica in forma breve, che pure ha una sua storia nelle culture orali africane, non è priva di esempi nella letteratura occidentale: se l'ironia graffiante e il costante gioco di rovesciamento possono far pensare da un certo punto di vista alle commedie di Plauto e al meccanismo del «riconoscimento», stratagemma narrativo presente fin nella *Poetica* di Aristotele, che giustifica gli intrecci e gli equivoci della commedia e la porta alla degna conclusione, ulteriori legami con la cultura latina possono essere trovati nella costante deformazione della lingua quotidiana (Laura Balbo nell'introduzione al volume *Imbarazzismi* parla di un «uso dell'italiano che, chissà perché, si fa approssimativo e caricaturale quando ci rivolgiamo a chi non si riconosce come uno dei nostri»⁴⁸) tipica di Persio e nell'indignazione nei confronti della società attuale presente anche in Giovenale. Inoltre autori dialettali come Giuseppe Gioacchino Belli, Carlo Porta e Trilussa hanno spesso utilizzato l'ironia per mettere in luce le contraddizioni di soggetti o situazioni che volevano criticare. In tempi più recenti, scrittori come Stefano Benni hanno pubblicato liriche costituite da minuscole storie a chiave in cui fondamentale è l'aspetto ironico che prende di mira alcuni lati del mondo contemporaneo⁴⁹.

Vi è infine l'impiego del concetto di umorismo nell'accezione teorizzata da Luigi Pirandello⁵⁰: se il comico è avvertimento del contrario, l'umorismo si pone come sentimento del contrario, ovvero come una riflessione più profonda sulle conseguenze dell'aspetto comico. È ciò

⁴⁷ Cito a tale proposito due volumi che possono fungere da testi riassuntivi e che costituiscono strumenti validi per iniziare a studiare la questione: Aa. Vv., *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*, Milano, R. Cortina 1996; Smorti, A. *Il sé come testo. Costruzione delle storie e sviluppo della persona*, Firenze, Giunti 1997.

⁴⁸ Balbo, L., «Introduzione» in Komla-Ebri, K., *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero*, cit., p. 4.

⁴⁹ Cfr. in particolare Benni, S., *Ballate*, Milano, Feltrinelli, 1993.

⁵⁰ Pirandello, L., *L'umorismo*, Lanciano, R. Carabba, 1908.

che succede in quasi tutti i racconti, che si concludono con un effetto comico, ma che impongono al lettore l'approfondimento e la riflessione.

Il riferimento più evidente alla letteratura italiana rimane però la vicinanza ideologica con Italo Calvino. I brevi componimenti narrativi di Kossi Komla-Ebri, infatti, pur raccontando episodi fastidiosi e talvolta addirittura vergognosi, non rinunciano mai al tocco lieve dell'ironia e a quella qualità che Calvino ha ben definito nella prima delle sue *Lezioni americane*, la leggerezza:

Resta ancora un filo, quello che avevo cominciato a svolgere all'inizio: la letteratura come funzione esistenziale, la ricerca della leggerezza come reazione al peso di vivere. [...]

Alla precarietà dell'esistenza della tribù, – siccità, malattie, influssi maligni – lo sciamano rispondeva annullando il peso del suo corpo, trasportandosi in volo in un altro mondo, in un altro livello di percezione, dove poteva trovare le forze per modificare la realtà. [...] Credo che sia una costante antropologica questo nesso tra levitazione desiderata e privazione sofferta. È questo dispositivo antropologico che la letteratura perpetua⁵¹.

In Kossi Komla-Ebri la leggerezza, oltre che cifra etica per affrontare la questione della xenofobia nascosta, viene anche resa esplicita dall'inserimento in molti testi di una figura simbolica di pura invenzione che demarca la divisione fra spunto autobiografico e racconto di finzione. Un angelo che si libra in cielo e prende di volta in volta le caratteristiche fisiche e psicologiche dei personaggi presenti nel racconto, è l'elemento di fantasia che appare nel finale di alcuni brani: è un angelo assolutamente umano, impiegato come una sorta di concretizzazione della morale esopiana. La sua intrusione riporta proprio al concetto di leggerezza teorizzato da Calvino: di fronte al razzismo nascosto e dunque radicato nella mentalità comune, le sue ali simboleggiano la volontà di un altrove senza stereotipi e pregiudizi. Eccone un esempio tratto da *Imbarazzismi*, il racconto *Grande capo carlo*:

Un'estate trovai lavoro come custode e curatore di cavalli da corsa in una fattoria.

Il fratello del proprietario, che era lì come uomo di fatica a tutto fare, mi portò a fare il giro delle scuderie. Subito s'informò:

«Tu venire Brasile?» (il fratello aveva lì delle tenute)

«No» risposi «vengo dall'Africa»

«Tu conoscere cavalli?»

Risposi:

«Questa è la mia prima esperienza, ma i cavalli mi hanno sempre affascinato»

⁵¹ Calvino, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 33.

Intanto eravamo giunti nel box di una bella giumenta rossiccia a cui il proprietario stava propinando dell'avena.

Suo fratello disse ancora rivolgendosi a me:

«Tu dare mangiare due volte al giorno cavalli e...»

A questo punto il padrone l'interruppe dicendo:

«Perché tu parlare così grande capo viso pallido Carlo? Guarda che lui è studente universitario al quarto anno di medicina e parla l'italiano meglio di te...»

Passò un angelo con le narici palpitanti in groppa ad un cavallo impallidito dal disagio. (p. 23)

Un'altra caratteristica molto interessante dei due volumetti è la presenza di diverse lingue e registri linguistici. Oltre a una sorta di «italiano per stranieri» sapientemente affrontato e criticato nel piccolo racconto qui riproposto, si possono notare termini e talvolta addirittura intere frasi in francese (la lingua coloniale dell'autore), swahili (su cui l'autore ironizza perché i turisti occidentali pensano che sia parlato e compreso indistintamente in tutta l'Africa), inglese e nel dialetto brianzolo della provincia di Como, dove l'autore abita attualmente.

A tale proposito è rilevante il terzo racconto della raccolta *Imbarazzismi*, dal titolo *Baby-sitter*, nel quale il protagonista, sposato con un'italiana, mentre porta a spasso i suoi due figli viene scambiato da due anziane signore per la persona addetta ad accudire i bambini:

Un bel pomeriggio di primavera, Charles, un mio amico togolese, sposato con una ragazza italiana, portava a passeggio i suoi due figli, quello di due anni per mano e il piccolino di qualche mese nel passeggino, per le vie del giardino pubblico.

Incrociarono due signore anziane. Una di loro, mossa da amorevole compassione, esclamò:

«Oh, por diavül, ga tucà fa ül baby-sitter!». (p. 9)

Si è detto come gli stereotipi e i pregiudizi siano i principali obiettivi della critica ironica di Kossi Komla-Ebri. Diventa quindi interessante analizzare l'opera dell'autore togolese alla luce dei saggi di Bruno Mazzara *Stereotipi e pregiudizi* e *Appartenenza e pregiudizio: psicologia sociale delle relazioni interetniche*⁵²; il termine stereotipo viene dal linguaggio tipografico, e in tale contesto fu utilizzato per la prima volta. L'etimologia invece proviene dal greco: l'aggettivo *stereos*, «rigido», e il sostantivo *typos*, «impronta», indicano la riproduzione identica e

⁵² Mazzara, B. M., *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, Il Mulino, 1997; *Appartenenza e pregiudizio: psicologia sociale delle relazioni interetniche*, Roma, Carocci, 2005. Cfr. a tale proposito l'interessante tesi di laurea di Purpura, M., *L'immaginario africano/italiano negli scrittori migranti*, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Professor Fulvio Pezzarossa, a.a. 2003/2004, in particolare il cap. 3: *La narrazione di Komla-Ebri come ponte tra culture*.

inalterata, come quella delle immagini a stampa. Già ritroviamo due elementi dell'impiego traslato diffuso attualmente nella lingua italiana: la rigidità e l'inalterabilità. Il primo uso figurato venne effettuato in ambito psichiatrico, con riferimento a comportamenti caratterizzati da un'ossessiva ripetizione di gesti e atteggiamenti.

Secondo Mazzara, lo stereotipo è il nucleo cognitivo del pregiudizio: una serie di informazioni su una categoria di oggetti o di persone che consente la riproduzione e la trasmissione sociale inalterata del pregiudizio. Si può distinguere tra un'accezione generica del pregiudizio e dello stereotipo, intesi come strumenti di conoscenza di cui la mente umana non può fare a meno per semplificare l'immensa mole di informazioni che è continuamente costretta a selezionare, e un'accezione specifica ideologicamente orientata a connotare in senso negativo un particolare gruppo di persone. Se lo stereotipo universale è fondamentale nelle azioni umane, perché consente, attraverso un processo di economia mentale, di non prendere in considerazione tutti gli elementi di rilevanza cognitiva – cosa che impedirebbe qualsiasi tipo di conoscenza – ma di procedere più in fretta per associazioni e generalizzazioni, lo stereotipo specifico al contrario non fa parte di alcun processo cognitivo, anzi ne rappresenta un ostacolo e un impedimento. Uno dei procedimenti con i quali lo stereotipo prende forma è la particolare dinamica della «profezia che si auto-adempie»; ciò accade quando i pregiudizi sono talmente radicati in un soggetto da condizionarne l'immagine e la percezione dell'altro. Cito di seguito la definizione che ne dà lo stesso Mazzara:

Ci sono casi in cui la riproduzione degli stereotipi e in generale dei pregiudizi avviene non solo perché si tende a perpetuare un'interpretazione falsata della realtà, ma anche perché, interagendo con gli altri sulla base delle proprie aspettative, si finisce per fare in modo che essi effettivamente corrispondano a queste aspettative, realizzando dunque quello che nella letteratura psicosociale viene definito il fenomeno dell'«auto-adempimento della profezia». Ad esempio, se ci si aspetta che una persona sia fredda e scostante oppure estroversa e amichevole, tenderemo ad assumere nell'interazione con essa un atteggiamento corrispondente, il quale potrà avere come risposta proprio quel comportamento che ci aspettavamo⁵³.

Si può facilmente notare come, nei due brevi brani citati in precedenza, sia la «profezia che si auto-adempie» a far emergere la xenofobia inconscia: le anziane signore sono «naturalmente» convinte che l'africano non sia il padre dei bambini, Carlo invece dà per scontato che il giovane straniero che lavora con il fratello non parli correttamente

⁵³ Mazzara, B. M., *Stereotipi e pregiudizi, cit.*, p. 103.

l'italiano. Vi è un altro racconto, dal titolo emblematico *Etnocentrismo*, in cui i pregiudizi vengono sapientemente smascherati:

Un giorno, in classe, durante un incontro sull'interculturalità, chiesi ai ragazzi di darmi una definizione del termine «razzismo».

Subito il più sveglio esclamò:

«Il razzista è il bianco che non ama il nero!»

«Bene!» dissi. «E il nero che non ama il bianco?»

Mi guardarono tutti stupiti ed increduli con l'espressione tipo: «Come può un nero permettersi di non amare un bianco?». (p. 13)

In tal caso ci troviamo di fronte ad un pregiudizio ideologicamente orientato, mirato a creare un'immagine negativa di una minoranza debole. L'autore vuole ironizzare sull'aberrazione insita nella definizione di «razzismo al contrario» che postula come paradossale l'eventuale disprezzo dei neri verso i bianchi, o, per restare in ambito italiano, dei meridionali verso i settentrionali. Quello che prima non era visibile, che anzi era avvolto e nascosto sotto una parvenza di «politicamente corretto», si rivela nel suo sottinteso razzista, di cui il bambino che risponde non è e non può essere consapevole prima dell'intervento dell'autore.

Un altro procedimento a cui è affidata la costruzione dello stereotipo è quello che Mazzara chiama «accentuazione percettiva». Tale metodo rientra nei normali processi mentali che consentono di operare e interagire quotidianamente con gli altri e di sviluppare processi di comprensione e riconoscimento degli oggetti. L'accentuazione percettiva consiste nella tendenza a considerare come molto simili, e talvolta uguali, gli oggetti, le persone o i gruppi sociali che appartengono ad una medesima categoria. Un esempio familiare è fornito dalla difficoltà che ha di solito un occidentale nel distinguere, anche somaticamente, singoli individui che appartengono a gruppi etnici provenienti dal Giappone, dalla Cina o dalla Corea. Nei presenti casi si tratta l'intero gruppo come un'unità, e il singolo individuo come colui che ne porta, necessariamente, tutte le caratteristiche. Per sfruttare al massimo l'utilità della categoria, inoltre, molto spesso si tende a forzare l'omogeneità del gruppo etnico, considerandolo più compatto di quanto effettivamente sia.

L'accentuazione percettiva può essere orientata ideologicamente per discriminare una minoranza sociale. Komla-Ebri ci ha fornito un piccolo esempio narrativo di accentuazione percettiva. Una maestra chiede assistenza all'autore riguardo un bambino africano che a suo dire non si integra con i compagni. Viene da chiedersi chi sia la vera vittima dello stereotipo, se il bambino protagonista, il cui silenzio è motivato dall'impossibilità di parlare in una lingua «africana» che di fatto non esiste, o la maestra, incapace di comprendere le differenze interne all'Africa, e vittima del processo di «accentuazione percettiva» che la porta a inserire

in un unico gruppo (appunto l'Africa) elementi molto diversi fra loro (i vari stati, le numerose lingue, le etnie). L'episodio, ancora una volta tratto da *Imbarazzismi*, si intitola eloquentemente *Intercultura e vergogna*.

La «signora maestra» perorava con gli occhi fuori dalla montatura:

«Vede, in classe abbiamo un ragazzino di colore e vorremmo approfittare della sua presenza per fare dell'intercultura ma... niente da fare. L'altro ieri gli ho chiesto di dirci una parola in africano e lui, silenzio totale».

Concluse sagacemente:

«Secondo me si vergogna delle sue origini!».

Può anche darsi, ma cara maestra mia, mi dica lei una parola in «europeo»!
(p. 59)

In conclusione si può affermare che i due libri di Kossi Komla-Ebri, oltre a mantenere una propria dignità letteraria, siano anche un valido strumento didattico, perché in modo molto semplice riescono a far luce su alcuni atteggiamenti razzisti assunti quasi inconsapevolmente, e a far capire come la xenofobia si manifesti anche attraverso comportamenti che vengono a torto considerati a-ideologici.

Laura Balbo nell'introduzione insiste sulla necessità di ridefinire il concetto di «italianità» proprio alla luce dei recenti movimenti migratori e sull'importanza che ha in tale processo di riformulazione dell'identità l'immagine dell'Italia che viene proposta dagli autori migranti. È un'ulteriore riflessione sull'idea di «doppio sguardo», analizzata nel capitolo precedente, che risulta una delle prerogative delle opere dell'autore, in particolar modo del romanzo *Neyla*.

Prima di analizzare in maniera più approfondita i romanzi *Neyla* e *La sposa degli dei*⁵⁴, credo sia necessario esaminare il concetto di «romanzo africano», così come si è sviluppato dopo il periodo delle indipendenze negli anni Sessanta e Settanta.

Un saggio di Eileen Julien⁵⁵ si rivela utilissimo: la studiosa, con la definizione del romanzo africano come «genere estroverso», afferma che gli scrittori africani del periodo postcoloniale attraverso il romanzo – e l'uso nella maggior parte dei casi delle lingue coloniali – hanno scelto di rivolgersi verso l'esterno – ovvero verso il pubblico occidentale – per mostrare la situazione politica e sociale dell'Africa negli anni

⁵⁴ Komla-Ebri, K., *Neyla, cit.; La sposa degli dei, cit.* Le successive citazioni saranno tratte da queste edizioni.

⁵⁵ Julien, E., «The Extroverted African Novel» in Aa. Vv., *The Novel, Volume 1: History, Geography and Culture*, a cura di F. Moretti, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 667-700. Il saggio era già apparso in traduzione italiana con il titolo «Il romanzo africano: un genere 'estroverso'» in Aa. Vv., *Il romanzo IV. Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2003.

immediatamente successivi alle indipendenze. Mentre le arti tradizionali africane come la musica, la scultura o la poesia orale venivano costantemente impiegate e rinnovate all'interno di singoli paesi, ma risultavano talvolta di difficile comprensione ed esportazione all'estero, il romanzo, di matrice europea, si è rivelato un mezzo comunicativo incredibilmente efficace. In diversi critici al contrario vi è il timore che la parte più autentica della cultura africana non venga compresa, e venga anzi «corrotta» dal pensiero egemonico occidentale, così come è accaduto, per fare un esempio, per la musica afro-pop (ritmi tradizionali africani inseriti in contesti e talvolta con basi musicali occidentali) o per la cosiddetta seconda nascita dell'arte primitiva, prodotta in serie e divenuta oggetto commerciale dopo il suo arrivo nelle gallerie europee e americane.

Opere teatrali, proverbi, poesie e racconti sarebbero dunque forme letterarie più autentiche perché hanno dei precedenti nelle varie culture africane, mentre il romanzo, che si lega alle crisi e alle tensioni della vita contemporanea, è considerato un genere estraneo con il quale gli scrittori africani si sono cimentati solo in seguito alla colonizzazione⁵⁶.

È una maniera piuttosto rigida di analizzare la storia della cultura, impossibile da concepire senza gli scambi e le metamorfosi che i rapporti fra i popoli – anche attraverso guerre o colonizzazioni – hanno contribuito a creare. Si è visto con la precedente analisi del saggio di Jack Goody come nel caso dei *griot* dell'Africa sub-sahariana in determinati contesti cultura scritta e orale si compenetrino, quindi il concetto di «autenticità» di un genere letterario diventa spesso difficile da definire, a maggior ragione nell'area africana, nella quale convivono numerosissime culture e dove l'influenza dei paesi colonizzatori è ormai secolare.

Secondo Eileen Julien invece il romanzo africano, nella sua specificità, è da considerare un elemento tipico di tale cultura, soprattutto per come è stato concepito e prodotto dopo le indipendenze: rappresenterebbe una modernità africana, un modello di sintesi delle influenze originarie e di quelle europee.

In tal senso i primi romanzi africani in lingua europea – penso per esempio a *L'aventure ambiguë* di Cheikh Hamidou Kane, a *Une vie de Boy* e *Le vieux nègre et la médaille* di Ferdinand Oyono, alla trilogia di Ngugi Wa Thiong'O formata da *Weep Not, Child, The River Between* e

⁵⁶ Cfr. ad esempio l'intervento di Ali Mumin Ahad nel volume miscelaneo *Poetiche Africane*: Ahad, A. M., «Africa dall'esilio» in Aa. Vv., *Poetiche africane*, a cura di A. Gnisci, Roma, Meltemi, 2002, p. 107-134.

*A Grain of Wheat*⁵⁷ – furono lo strumento principale per la creazione di un'identità africana in risposta all'eurocentrismo dei resoconti storico-antropologici dei regimi coloniali. Agli occhi di molti lettori, in Africa e in Occidente, tali romanzi legittimavano le nuove nazioni che stavano nascendo. Sin dai primi inebrianti momenti di libertà, intellettuali come Ahmadou Kourouma della Costa d'Avorio, Mongo Beti e Calixthe Beyala del Camerun, Chinua Achebe e Buchi Emecheta della Nigeria, Nuruddin Farah della Somalia, Henri Lopes del Congo, Marianna Bà del Senegal, Tsitsi Dangarembga e Dambudzo Marechera dello Zimbabwe, Zoe Wicomb del Sudafrica, hanno denunciato sia la crisi del comunitarismo (specie la tirannia di patriarcati, oligarchie e dittature africane), sia il predominio delle potenze economiche straniere che hanno vanificato le speranze dell'indipendenza. In una situazione di grande interesse per gli stati africani, opere del genere trovarono terreno fertile. Scritte da romanzieri che in molti casi avevano già lasciato i loro paesi d'origine, si rivolgevano all'estero, presentando il «locale» a degli «esterni».

La definizione di «romanzo estroverso» è utile per comprendere la letteratura italiana della migrazione: la tensione verso l'altro è stata, fin dalle prime opere, una delle prerogative degli autori. Nella prospettiva indicata dalla Julien, si può considerare anche Komla-Ebri come un narratore «estroverso», dal momento che narra di tematiche africane, rivolgendosi ad un pubblico esterno, ovvero italiano. In realtà non è solo per una questione di orizzonte dei lettori che Komla-Ebri può essere annoverato tra gli scrittori «estroversi». Se, a partire dal contributo di Julien, si provano a riassumere i temi delle opere postcoloniali, ci si imbatte anche nel fulcro tematico dei racconti dell'autore togolese. Si possono almeno citare motivi come il realismo magico, l'ibridismo, l'esilio, l'emarginazione, nonché i riferimenti alla realtà sociale. Già presenti *in nuce* nei racconti – e in qualche modo anche nei testi comici – tali temi sono analizzati ancora più approfonditamente nei due romanzi.

In *Neyla* l'intento comunicativo è esplicitato anche dall'impiego reiterato del «tu» generico, che indica un destinatario assente al quale il romanzo è rivolto. L'impiego della seconda persona singolare è un caso raro ma non isolato nella letteratura italiana del Novecento: in *Cronaca familiare* di Vasco Pratolini, per esempio, il narratore si rivolge diretta-

⁵⁷ Kane, C. H., *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961; trad. it. *L'ambigua avventura*, Milano, Jaca Book, 1979; Oyono, F., *Une vie de Boy*; Paris, Éditions 10/18, 1970; *Id.*, *Le vieux nègre et la médaille*; ivi, 1972; Thiong'O, N. W., *Wheep Not, Child*, London, Heinemann, 1965; trad. it. *Se ne andranno le nuvole devastatrici*, Milano, Jaca Book, 1975; *Id.*, *The River Between*, London, Heinemann, 1965; *Id.*, *A Grain of Wheat*, London, Heinemann, 1967; trad. it. *Un chicco di grano*, Milano, Jaca Book, 1977.

mente al fratello morto, acuendo di fatto la distanza e rimarcandone l'assenza⁵⁸. Nella letteratura italiana della migrazione, il ricorso dei narratori alla seconda persona singolare è piuttosto frequente. Il più delle volte tale strategia stilistica è motivata da precise esigenze narrative: è il caso, tra gli altri, del già citato *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous, nel quale i nove personaggi confessano la loro verità sull'omicidio di un condomino al commissario che li interroga. Nel racconto *Corale Notturmo* di Uba Cristina Ali Farah⁵⁹ il personaggio al quale il protagonista racconta le sue storie è un mediatore culturale, figura abbastanza comune soprattutto negli autori di seconda generazione, che se da un lato consente un legame piuttosto stretto con l'attualità, dall'altro dà la possibilità di inserire nella narrazione un destinatario apparentemente neutrale, che ha rapporti solo professionali con i protagonisti e non è implicato emotivamente nelle vicende. Il mediatore culturale ritorna, come protagonista, anche nel racconto di Igiaba Scego *Bianche&blu*⁶⁰, dove l'impiego della seconda persona singolare è motivato dalla forma epistolare del testo. Nel romanzo *La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba⁶¹, invece, il destinatario è, come in Vasco Pratolini, una persona scomparsa, e la narrazione risulta ancora più drammatica e struggente. Destinatario ipotetico del romanzo di Kossi Komla-Ebri è la stessa Neyla, la donna amata dal protagonista e morta a causa di un aborto spontaneo: il narratore rievoca il rapporto con la ragazza, dando ancora più importanza al vuoto che si è creato dopo la sua morte. Neyla nelle intenzioni dell'autore rappresenta la metafora dell'intera Africa: come l'Africa infatti è bella e sfuggente, apparentemente pura, corrotta dall'Occidente (la ragazza si è prostituita per i bianchi del luogo), incinta di un figlio forse meticcio che ne rende concreto il legame. È lo scrittore stesso ad evidenziare la metafora nella postilla conclusiva al romanzo:

L'Africa è Neyla e Neyla è l'Africa. Ed è quest'amore «coinvolgente», sfortunato, sofferto, «bello». Neyla muore, e l'Africa sta morendo, dopo aver cercato di «prostituirsi» con l'Occidente. Dopo «l'attrazione fatale», il sogno incompiuto, cerca di ricompattarsi con se stessa in un amore «africano», ma finisce per dare alla luce un «figlio» d'incerta natura (nero o bianco?), che ormai siamo pronti (noi africani) ad accettare. Quel «figlio» immaturo della simbiosi, in questo travaglio sfortunato di una democrazia che l'Africa finisce per «abortire», suo malgrado, perché non pronta ad accettarne la paternità, ma è davvero una *sua* scelta? (p. 96)

⁵⁸ Pratolini, V., *Cronaca familiare*, Firenze, Vallecchi, 1947.

⁵⁹ Ali Farah, U. C., «Corale notturno», in *Nuovi Argomenti*, No. 29, gennaio-marzo 2005, p. 36-50.

⁶⁰ Scego, I., *Bianche&blu*, ivi, p. 92-99.

⁶¹ Moussa Ba, S., *La promessa di Hamadi*, cit.

La donna che rappresenta lo spirito del luogo e che trascina il personaggio maschile in un percorso di ritrovamento e nuovo radicamento, è una figura molto comune nella letteratura classica. Nel viaggio di Ulisse per ritrovare Itaca, di volta in volta diversi personaggi femminili cercano di strapparli al suo obiettivo radicandolo in un luogo: Calipso lo trattiene nella sua isola, Nausicaa non vuole che abbandoni le terre dei Feaci, Circe addirittura fa ricorso a cibi e bevande magiche per non essere abbandonata. Alla fine sarà Penelope, sua moglie, ad attenderlo: in lei vi è anche lo spirito di Itaca, la terra natale, che riporta Ulisse al suo ruolo di re, marito e padre. Allo stesso modo si può spiegare il rifiuto di Enea e la fuga da Didone: il legame con la donna equivarrebbe a stanziarsi e quindi ad abbandonare la propria missione. Neyla rappresenta per il protagonista una nuova possibilità di ritrovare la propria patria d'origine che, dopo gli anni passati in Europa a studiare, gli appare incomprensibile e distante. Nell'ambiguità di Neyla risiede dunque l'ambiguità dell'Africa, ed è proprio per tale motivo che la relazione fra i due si rivela impossibile: il ragazzo si attendeva un'Africa diversa, «pura», lontana dal mondo occidentale, ma comprende suo malgrado, con la morte di Neyla, che ormai i legami fra il nord e il sud del mondo sono indissolubili e che è sempre il suo continente a mantenere una posizione subordinata. Il ritorno all'Africa, almeno a quell'Africa a cui anelava, si rivela inattuabile, come la storia d'amore con Neyla.

La metafora femminile riguardante l'Africa non è certamente nuova, ed è stata utilizzata anche da autori postcoloniali o migranti come Igiaba Scego nel romanzo *Rhoda*, o Erminia Dell'Oro in *L'abbandono. Una storia eritrea*⁶². Anche Alberto Moravia, nel romanzo pubblicato postumo *La donna leopardo*, utilizza la metafora donna/Africa per spiegare il fascino misterioso e selvaggio del principale personaggio femminile del libro⁶³. È Enzo Siciliano, nella postfazione, ad insistere sul parallelismo:

In questo caso la vita è metaforizzata in una immagine di donna la cui felinità e impenetrabilità sono i tratti salienti, – e tale felinità e impenetrabilità hanno completamento nella proiezione di un personaggio tanto più fascinoso quanto più impenetrabile; l'Africa nera.

Lusingante di bellezza, non ostile ma misteriosa, l'Africa assomma, nella rappresentazione moraviana, il significato estremo del libro – che replica, non credo a caso, il mistero del conradiano *Cuore di tenebra*, un romanzo che tornava di frequente sulle labbra di Moravia negli ultimi tempi di vita, e del quale apprezzava la somma espressiva piuttosto che i dettagli⁶⁴.

⁶² Scego, I., *Rhoda*, cit.; Dell'Oro, E., *L'abbandono. Una storia eritrea*, cit.

⁶³ Moravia, A., *La donna leopardo*, postfazione di E. Siciliano, Milano, Bompiani, 1991.

⁶⁴ Siciliano, E., «Postfazione» in Moravia, A., *La donna leopardo*, cit., p. 149.

Nella visione di Moravia, la donna e l'Africa rappresentano la stessa inconoscibilità esotica, riscontrabile anche negli altri tre scritti di viaggio dedicati al continente nero: *A quale tribù appartieni?*, *Lettere dal Sahara* e *Passeggiate africane*⁶⁵. Diversi studiosi hanno affrontato il Moravia «africano», criticandone la visione legata al senso del mistero e dell'ignoto e soprattutto l'incapacità di assumere un punto di vista diverso da quello borghese e occidentale. I lavori di Giuseppe Stellardi e Jorn Moerstrup⁶⁶, insistono proprio sulla banalizzazione e sull'inefficacia dell'ottica moraviana, troppo poco critica nei confronti dell'Europa e dell'Occidente in generale. Sui diari di viaggio e sul confronto con il testo di Gianni Celati *Avventure in Africa*⁶⁷, si basa invece il saggio di Tiziana Morosetti⁶⁸: secondo l'autrice l'autoironia, del tutto assente in Moravia, consente a Celati, se non di aggirare lo stereotipo, di maturare almeno una coscienza critica nei confronti del rapporto fra nord e sud del mondo e di evitare l'autogiustificazione. È chiaro come molte delle critiche a Moravia, seppur comprensibili nell'ottica degli studi attuali sul postcolonialismo, non tengano nella giusta considerazione che lo scrittore italiano guardava all'Africa da una sua particolare prospettiva: per lui l'Africa era vissuta soprattutto come un luogo dove la Storia avrebbe potuto prendere un'altra strada, dove forse vi sarebbe stata la possibilità di rimettere in discussione la divisione fra i due blocchi che contraddistingueva la politica e la cultura occidentale dell'epoca. Che tale pensiero si leghi anche ad alcune considerazioni superficiali sull'Africa e sulla cultura africana è altrettanto vero, ma non toglie certamente utilità e originalità al pensiero dell'autore, che si basava sulla necessità di trovare all'interno di una cultura altra i segni di una possibile nuova umanità e di conseguenza di una nuova società.

Un ultimo lavoro che merita di essere citato perché riprende la differente idea dell'Africa in Moravia e in Kossi Komla-Ebri, è lo studio del critico americano Peter Pedroni, autore tra l'altro della traduzione in lingua inglese di Neyla⁶⁹, dal titolo *Due italiani e due africani: Moravia,*

⁶⁵ Moravia, A., *A quale tribù appartieni?*, Milano, Bompiani, 1972; *Lettere dal Sahara*, ivi, 1981; *Passeggiate africane*, ivi, 1987.

⁶⁶ Stellardi, G., «L'Africa come metafora femminile (e viceversa), ne 'La donna leopardo' di Alberto Moravia», in *Studi d'italianistica dell'Africa australe*, No. 1, 1993, p. 74-93; Moerstrup, J., «Moravia viaggiatore nella preistoria», in *Studi d'italianistica dell'Africa australe*, No. 2, 1993, p. 36-50.

⁶⁷ Celati, G., *Avventure in Africa*, Milano, Feltrinelli, 1998.

⁶⁸ Morosetti, T., «Un'aria di preistoria. Lo stereotipo africano di Alberto Moravia», in *Quaderni del '900*, No. 1, giugno 2004, p. 115-124.

⁶⁹ Komla-Ebri, K., *Neyla. A novel*, translated by P. Pedroni, Madison, Farleigh Dickinson University Press, 2004.

Volponi, Komla-Ebri, Wasswa⁷⁰. Nello scrittore togolese la donna amata non rappresenta il mistero dell'ignoto, quanto piuttosto la difficoltà di ritrovare ciò che si conosce vedendolo irrimediabilmente cambiato. Molti autori migranti scelgono il corpo o più in generale la fisicità come luoghi privilegiati della ricerca sull'identità. I segni della migrazione sul corpo, e le sue conseguenze, sono a volte ancora più visibili di quelli psicologici: il personaggio della collaboratrice domestica peruviana di *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* di Amara Lakhous sfoga la sua solitudine in incontri occasionali e in gravidanze continuamente interrotte, mentre alcuni personaggi dei racconti di Igiaba Scego e Lily-Amber Laila Wadia trovano nel rapporto con il cibo – fatto di ingordigia e repulsione – il segno della propria duplicità e doppia appartenenza⁷¹. Il corpo di Neyla riporta i segni della violenza e dell'appropriazione coloniali, e come l'Africa è destinato a soccombere e a non rialzarsi.

L'altra grande tematica del romanzo è il mito del ritorno, analizzato secondo la particolare prospettiva dell'attesa disillusa e della delusione del viaggio migratorio. Quello che Komla-Ebri costruisce in *Neyla* è in realtà un «falso» ritorno alle origini, perché il protagonista non ritrova più la propria patria e le usanze di cui aveva nostalgia in Europa; nel lettore si instilla il dubbio: è l'Africa che è cambiata oppure la distanza e la mancanza degli affetti più cari hanno deformato il ricordo?

Si è già analizzato nel capitolo precedente come il ritorno rappresenti per gli autori migranti un elemento topico: è il momento in cui si prende coscienza della nuova appartenenza al paese d'accoglienza e della distanza che si è creata con la cultura del paese d'origine. Talvolta il ritorno è anche doloroso e drammatico, perché elimina l'ultimo punto di riferimento cui l'emigrato aveva fatto affidamento per superare la solitudine: spesso è accompagnato dalla delusione, anche perché il migrante racchiude le attese di diverse persone e sente una responsabilità e un peso rilevanti. Anche quando il viaggio a ritroso nel paese d'origine è affrontato in maniera ironica, come nel romanzo *Caramelo* della scrittrice statunitense di origine messicana Sandra Cisneros⁷², mantiene la caratteristica di momento di riflessione e analisi sulla propria identità.

In *Neyla* il ritorno è, in una chiave epica, viaggio di conoscenza e sofferenza: anche l'impiego della seconda persona singolare potrebbe

⁷⁰ Pedroni, P., «Due italiani e due africani: Moravia, Volponi, Komla-Ebri, Wasswa» in Aa. Vv., *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, cit., p. 174-181.

⁷¹ Cfr. in particolare i racconti contenuti in Aa. Vv. *Pecore nere*, cit.; Laila Wadia, L. A., *Il burattinaio e altre storie extra-italiane*, Isernia, Cosmo Iannone, 2004; Scego, I., *Oltre Babilonia*, cit.

⁷² Cisneros, S., *Caramelo or puro cuento*, New York, Knopf, 2002; trad. it. *Caramelo*, Roma, Nuova Frontiera, 2004.

essere, oltre all'estremo saluto alla donna amata, una rielaborazione del lutto che porta il protagonista alla maturazione e al raggiungimento dell'età adulta. Come le peripezie di Ulisse per raggiungere Itaca, proprio quando la guerra di Troia è finita e tutto sembra finalmente più semplice, o quelle di Diomede, suo silenzioso compagno, e di Agamennone, triste padre di Ifigenia, così il ragazzo si troverà ad affrontare difficoltà inaspettate. Ritornando in Africa, infatti, si rende conto dei problemi che affliggono il suo continente, e ne acquisisce una visione lucida, per nulla incline al vittimismo. Viene perfettamente analizzata e compresa anche la situazione personale, quella di un ragazzo ormai quasi adulto e in bilico fra due culture:

Grazie, Neyla, per avermi ricongiunto a me stesso, alla mia gente e alla mia infanzia. Grazie, per aver saputo risvegliare ricordi e sensazioni che nell'arsura della lontananza si erano assopiti, in letargo, da qualche parte dentro di me, perché per sopravvivere, per non soccombere alla nostalgia, avevo dovuto murarmi dentro ricordi, sentimenti, annullare le mie radici per impregnarmi totalmente nella mia nuova situazione. Ho sempre dovuto lasciare qualche cosa o qualcuno per inseguire il mio destino ed ero arrivato al punto di non sapere più chi fossi. Non ero né di qua né di là. Preso in quella morsa *sandwich* di due culture, stavo diventando generazione ibrida, non essendo più né africano totalmente e neanche europeo. Ho vissuto per anni in quella fitta nebbia fra il non più e il non ancora, sulla strada vischiosa ed incerta di un divenire (p. 44-45).

Il protagonista è dunque consapevole della propria condizione di africano europeizzato che solo grazie alla migrazione e alla lontananza riesce a comprendere alcuni difetti del suo paese d'origine. Il contrasto modernità/tradizione ricorda da un certo punto di vista il racconto della scrittrice indiana di lingua bengali Mahasweta Devi *Choli ke pichhe – Dietro il corsetto*⁷³, nel quale la relazione fra una lavoratrice agricola e un fotografo indiano occidentalizzato comporta conseguenze tragiche. Nella visione molto politica della Devi l'influsso della modernità è quasi sempre disastroso. Il fotografo indiano dallo stile di vita occidentale non può più entrare in contatto con la comunità bengalese alla quale cerca di approcciarsi, ed ogni accostamento genera, anche involontariamente, una sorta di violenza. In Kossi Komla-Ebri invece il rapporto fra le due culture può portare una umanità nuova, consapevole dei difetti dell'Occidente e dell'Africa e forse capace di eliminarli. Uno degli obiettivi critici dell'autore togolese concerne la credenza diffusa che in Occidente sia possibile guadagnare soldi facilmente e senza fatica. La colpa è anche dell'emigrante di ritorno, sempre pronto a far credere di essere molto più ricco di quanto sia in realtà.

⁷³ Devi, M., *Breast Stories*, translated by G. C. Spivak, Calcutta, Seagull Books, 1997; trad. it. *La trilogia del seno*, con saggi di G. C. Spivak, Napoli, Filema, 2005.

Dopodichè i cugini che mi giravano attorno come mosche sul banco d'un macellaio, iniziarono con i soliti «Mi regali le tue scarpe?», «Mi regali il tuo orologio?» ecc. convinti che in Europa ce n'era in abbondanza, come su un albero a cui bastava alzare le braccia per coglierne. Alcuni mi chiesero con insistenza di portarli con me.

In fondo non erano del tutto da biasimare, anche se sinceramente tutto quel chiedere, quel nostro atteggiamento di aspettare che cadesse la manna dal cielo, mi avevano sempre infastidito. Non è colpa loro finché noi che torniamo dall'Europa avremo, se pur umanamente comprensibile, quel vizio di fare gli sbruffoni durante le ferie, spendendo a destra e a manca i risparmi di duro sacrificio in regali, senza farne capire il sudato prezzo. (p. 65)

I rischi del viaggio migratorio in cerca di fortuna sono stati affrontati da autori diversi. John Steinbeck in *The Grapes of Wrath*⁷⁴ riprende i timori e le paure presenti durante la Grande Depressione americana: nel romanzo una famiglia lascia l'Oklahoma per raggiungere la California alla ricerca di guadagni più facili, trovandovi però solo sfruttamento agricolo e lavoro in nero, in un inferno economico e morale totalmente diverso dalle speranze iniziali. Anche *Seara vermelha* di Jorge Amado⁷⁵ analizza l'emigrazione interna nel Brasile degli anni Trenta, dopo il crollo del mercato del caffè e la conseguente crisi economica: la storia di una famiglia che decide di trasferirsi nelle vicinanze di San Paolo alla ricerca di un pezzo di terra da coltivare è incentrata sulle difficoltà del lavoro e sulle misere condizioni di sopravvivenza. Il viaggio del protagonista di *Neyla* inoltre è duplice, poiché oltre al ritorno in città per le vacanze, il narratore descrive anche quello del ragazzo verso il villaggio di origine della sua famiglia, nell'Africa interna lontana dai centri urbani. Il viaggio verso l'interno ricorda molto da vicino *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad⁷⁶, anche se la discesa verso l'inferno reale e psicologico è in Komla-Ebri meno suggestiva. Rimane però in entrambi i testi la riflessione sul fascino ambiguo di miti e riti dell'uomo moderno, e sulle difficoltà a privarsene. L'autore togolese espone inoltre uno dei più gravi problemi dell'Africa attuale, forse una delle cause maggiori dell'emigrazione: lo spopolamento delle campagne e la conseguente migrazione interna verso le città, che diventano immense baraccopoli prive di servizi e infrastrutture. L'arrivo nelle grandi città africane è soltanto la prima tappa di un'emigrazione che molte volte porta in

⁷⁴ Steinbeck, J., *The Grapes of Wrath*, New York, Viking, 1939; trad. it. *Furore*, Milano, Bompiani, 1939.

⁷⁵ Amado, J., *Seara vermelha*, Sao Paulo, Martins Fontes, 1946; trad. it. *Messe di sangue*, Milano, Garzanti, 1987.

⁷⁶ Conrad, J., *Heart of Darkness*, London and Edimburgh, Blackwood's, 1899; trad. it. *Cuore di tenebra*, Milano, Sonzogno, 1924.

Europa o più in generale in Occidente, alla ricerca disperata e angosciata di un guadagno.

Vengono così alle luce due diverse descrizioni del continente nero: quella metropolitana e in procinto di essere corrotta dall'Occidente, dai miti del guadagno facile e dell'esibizione del denaro, e quella rurale, ancora legata alle antiche tradizioni. È una visione presente anche nell'ultimo romanzo *La sposa degli dei*.

Il romanzo non affronta, se non marginalmente, il problema della migrazione. Il passaggio dal contesto migratorio all'ambientazione africana probabilmente rappresenta per alcuni autori un'evoluzione del proprio statuto letterario: essere scrittori non implica automaticamente l'impiego di tematiche quali l'attualità, la migrazione o la ricerca di identità, ma porta ad affrontare realtà diverse. L'Africa, con i suoi miti e le sue tradizioni, diventa così oggetto privilegiato della narrazione, anche perché, se da un lato rappresenta la specificità e l'origine degli autori, dall'altro costituisce anche un argomento ben conosciuto sul quale, anche grazie alla distanza prodotta dalla migrazione, si sono trovati più volte a riflettere. Nel romanzo si scorgono alcuni elementi tipici della tradizione africana: ogni volta che un personaggio entra nella narrazione, per esempio, ne viene riassunta parte dell'albero genealogico, creando così una sorta di cantilena proveniente probabilmente dalla tradizione orale.

Kossivi, figlio di Mambono (madre di Mambo), fratello di Mambo e Gbédé, nipote dell'*hunò* Briyawo, già all'età di sette anni era posseduto dallo spirito dell'*Adédjé* in piena. (p. 7)

I legami familiari servono ad inquadrare la personalità del protagonista che, come gli altri personaggi, è emanazione diretta dei suoi parenti, dunque delle sue origini. Tutto il romanzo è in effetti una costante riflessione sull'incidenza del destino sui comportamenti umani, e su quanto siano delicate e pericolose la magia e i riti vudù. La moglie di Kossivi, Amavi, è posseduta e considerata «sposa degli dei», e come tale presenza i riti propiziatori nella capanna di Briyawo, zio del protagonista e *hunò*, ovvero sacerdote delle divinità. Nel testo vengono affrontati i sentimenti di gelosia e tracotanza, tipici anche dell'epica classica: Kossivi infatti non crede che Amavi sia veramente incinta del dio, ma pensa che sia stato Briyawo ad insidiarla. Accecato dal sospetto e dall'ira, le impone di compiere i riti vudù dentro la propria casa. La vendetta degli dei, lenta ma inesorabile, sarà terribile: Kossivi, il giovane di cui si racconta la storia, è ora un povero vecchio, che molti credono vittima della magia dello zio, ma che altrettanti considerano colpevole di non aver rispettato il volere divino. I personaggi del romanzo si trovano così schiacciati fra volontà più forti di loro: quella divina, infinitamente più potente delle passioni scaturite dai sentimenti umani,

ma anche quella dell'assemblea del villaggio, organo di comando sulla terra. La comunità pone modelli e valori morali che i personaggi, lontani dall'individualismo presente nella società occidentale, sono costretti a seguire perché non vi è vergogna maggiore che la solitudine e la segregazione.

In un racconto della scrittrice della Guadalupa Sylviane Telchild, dal titolo *Mondésir*⁷⁷, il protagonista omonimo, il solo nel villaggio che sappia scrivere, crede di poter liberare la ragazza che ama, Titine, proprio grazie alla scrittura. Titine però è innamorata del fratello di Mondésir, e preferisce rimanere imprigionata dal dio delle acque piuttosto che vivere infelice. La scrittura diventerà quindi per Mondésir una ragione di separazione dalla propria comunità; nel finale tragico, egli continuerà a scrivere sulla sabbia, in solitudine e per sempre, la frase creola «An sa maké» (letteralmente «io so scrivere»), che viene continuamente cancellata dalle onde. Come Kossivi in *La sposa degli dei*, anche Mondésir ha violato le leggi della comunità e ha peccato di tracotanza: nel villaggio infatti tutti sapevano che Titine era promessa sposa a suo fratello, ciononostante egli ha preferito agire per fini personali, senza farne menzione all'assemblea. Allo stesso modo Kossivi, per gelosia e superbia, ha preferito tenere per sé Amavi, non riuscendo a capire che la donna, eletta sposa degli dei, era solo la portatrice di poteri magici molto potenti ma anche estremamente pericolosi. Entrambi i racconti descrivono un momento di cambiamento nelle società africana e guadalupense: con l'individualismo viene minato il sentimento di solidarietà che per anni ha permesso alle comunità in questione di andare avanti. Quando il vantaggio del singolo diventa più importante del benessere comune, allora la sopravvivenza del villaggio risulta problematica.

Il ricorso alla magia, aspetto piuttosto frequente in Komla-Ebri, è nel romanzo il tema centrale. Il vudù è considerato potente ma rischioso e il sacerdote stesso è un trasportatore più che un esecutore di magia, poiché i veri poteri magici appartengono agli dei e gli uomini ne sono semplici tramiti.

Interessante è l'analisi sull'importanza della magia in alcuni paesi africani compiuta dallo scrittore di Trinidad e Tobago Vidiadhar Surajprasad Naipaul, premio Nobel per la letteratura nel 2001. Nel libro *Finding the Centre*⁷⁸, una raccolta di diari di viaggio e scritti autobiografici, l'autore affronta la religiosità diffusa e trasversale rappresentata

⁷⁷ Telchild, S., «Mondésir» in Aa. Vv., *Écrite la «parole de nuit». La nouvelle littérature antillaise*, cit., p. 95-101.

⁷⁸ Naipaul, V. S., *Finding the centre*, London, André Deutsch, 1984; trad. it. *I cocco-drilli di Yamoussoukro*, Milano, Adelphi, 2004.

dalla magia. In Africa la magia potrebbe essere definita una sorta di culto transnazionale che supera i confini fra le grandi religioni mono-teiste del continente, Islam e Cristianesimo, per creare una base comune e accettata da tutti, formata da riti e dogmi tradizionali. In tali luoghi lo stesso termine «credente» ha un'accezione particolare: indica infatti non tanto la persona che crede in una religione, quanto piuttosto colui che crede nella magia e negli spiriti. Anche chi si professa ateo può quindi considerarsi «credente» nel senso che, pur non essendo legato ad un culto codificato, crede ugualmente nella forza e nella potenza della magia. D'altronde anche Ernesto De Martino si era reso conto di come la magia nell'Italia meridionale fosse costituita da una serie di convinzioni atte a formare un sistema di valori comune a cui appellarsi per la comprensione del mondo esterno⁷⁹.

Oltre alla magia, altre sono le tematiche affrontate. Innanzitutto, strettamente legato al rito e alla concezione divina del destino, è il tema della gravidanza, già presente in *Neyla*. Durante la gravidanza si compie il destino del futuro nato e la madre può scorgerne i segni attraverso i nove mesi del decorso: nel già citato romanzo *En attendant le vote des bêtes sauvages* di Ahmadou Kourouma, la madre del protagonista ha una gestazione che supera di gran lunga il tempo abituale, e comprende in tal modo come al figlio sarà riservato un avvenire fuori dal comune. Anche nella poesia *Af Dabeyl ovvero bocca di vento* di Uba Cristina Ali Farah⁸⁰, nella gravidanza e nella nascita del protagonista omonimo risiedono i segni del suo grande destino, già profetizzato e compreso dai familiari. Altri due romanzieri africani, il nigeriano Ben Okri e il guineano Djibril Tamsir Niane, hanno incentrato due opere molto interessanti sulle tematiche della gravidanza e della nascita e sul loro valore quasi magico⁸¹. Il romanzo di Niane, *Sundiata*, è la storia del personaggio eponimo, leggendario eroe del popolo Mandingo, e la sua vita rispetta tutte le caratteristiche di quella che si può definire la saga africana, nella quale l'eroe fin dall'atto stesso del concepimento mostra elementi di superiorità rispetto agli altri uomini. Nell'opera di Ben Okri, invece, protagonista è uno spirito bambino destinato a morire e rinascere continuamente che a causa dell'amore per la madre, e del desiderio di non vederla più piangere, decide infine di rimanere nel mondo dei vivi.

⁷⁹ Cfr. in particolare De Martino, E., *Sud e magia*, cit.; sulla magia e sul sistema rituale nell'Africa nera cfr. anche Cazeneuve, J., *Sociologie du rite*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971; trad. it. *La sociologia del rito*, Milano, Il Saggiatore, 1974.

⁸⁰ Ali Farah, C. U., «Af Dabeyl ovvero bocca di vento», in *Caffè*, No. 7, gennaio 1999, p. 1-2.

⁸¹ Okri, B., *The Famished Road*, London, Cape, 1991; trad. it. *La via della fame*, Milano, Bompiani, 1992; Niane, B. T., *Sundiata: an Epic of Old Mali*, London, Longman Group Ltd., 1965; trad. it. *Sundiata*, Roma, Edizioni Lavoro, 1995.

In *La sposa degli dei*, come in *Neyla*, la gravidanza è strettamente legata alla morte: la morte di Amavi è la logica conseguenza della tracotanza del marito, deciso a sfidare gli dei per sedare la propria gelosia. Se dal punto di vista linguistico il romanzo presenta caratteristiche già analizzate in precedenza, dal punto di vista dei contenuti si pone come una naturale evoluzione delle opere antecedenti. Dopo una serie di testi che riflettono e analizzano il concetto di doppia appartenenza, i problemi della migrazione, il ritorno in patria e il particolare rapporto di subordinazione fra paese d'origine e paese d'accoglienza, Komla-Ebri ha sentito di aver concluso l'elaborazione del proprio passato e si è rivolto ad una narrativa di ambientazione africana seguendo nuovi temi e nuove suggestioni poetiche.

IV. L'opera poetica di Ndjock Ngana Yogo

La raccolta *Foglie vive calpestate. Riflessioni sotto il baobab* del poeta camerunese Ndjock Ngana Yogo⁸² venne pubblicata agli albori della letteratura italiana della migrazione. Nella breve presentazione del volume, è lo stesso autore a parlare della sua appartenenza all'etnia basàà, un'etnia presente in Camerun ma anche in altri stati dell'Africa sub-sahariana, il cui apporto si rivelò fondamentale nella lotta per l'indipendenza contro i colonizzatori francesi. La famiglia dell'autore aveva già avuto al suo interno un poeta: il nonno di Ngana Ndjock era infatti un cantastorie che accompagnava le sue composizioni orali con due strumenti tradizionali come il *mvèt* (uno strumento a corde) e il *njohor* (uno strumento a frizione).

Già nella prima raccolta si ritrovano alcuni dei motivi che ricorrono nelle opere successive: in particolare è da evidenziare l'assoluta vicinanza, che talvolta si trasforma in una vera e propria corrispondenza, con i temi e con la poetica della negritudine, fenomeno politico e letterario che ebbe inizio a Parigi negli anni Trenta del Novecento grazie all'impegno di intellettuali africani o creoli come il senegalese Léopold Senghor, il martinicano Aimé Césaire e Léon Damas, proveniente dalla Guyana francese⁸³. Punto di riferimento per tale gruppo di studiosi fu la rivista «Présence Africaine», lanciata nel 1939. Il fatto che il movimento sia nato proprio a Parigi non deve certo sorprendere: se da una parte la capitale francese contava già all'epoca un numero alquanto consistente – soprattutto in rapporto alle altre città occidentali – di studenti africani o caraibici provenienti dalle colonie, e in generale una notevole quantità di

⁸² Ndjock, N. Y., *Foglie vive calpestate. Riflessioni sotto il baobab*, cit. Le citazioni seguenti saranno tratte da questa edizione.

⁸³ Per un'analisi generale sul movimento della negritudine cfr. Brambilla, C., *La negritudine*, Bologna, Edizioni Nigrizia, 1974.

immigrati, dall'altra è da notare come nella città si fosse creato un clima culturale particolarmente favorevole. Infatti gli studi degli etnologi, il marxismo, la filosofia di Bergson e il pensiero di Freud, oltre naturalmente alle suggestioni «africaniste» del surrealismo e in generale di alcune delle avanguardie artistiche, avevano creato un contesto pronto ad accogliere tale fermento.

Il punto di partenza della poetica della negritudine, presente in maniera pressochè identica in Ndjock Ngana Yogo, è la ricerca di un passato sul quale fondare quella dignità umana troppe volte calpestata dagli occidentali. Nell'atto stesso del prendere la parola, gli autori africani cercano di risalire ad un passato degno – non europeo e non coloniale – che manifesti la specificità delle proprie tradizioni. Nel titolo della prima raccolta il poeta camerunense cita ad esempio il baobab, che da un lato porta immediatamente l'immaginario del lettore occidentale al continente africano, mentre dall'altro introduce un riferimento metaforico alle radici. La lirica che apre la raccolta, *L'afrikano*, è forse quella che affronta più esplicitamente la questione di un passato autentico da ritrovare per ricostituire l'identità africana:

[...] Dove sono gli eroi della mia terra?
Voglio sapere ciò che è nascosto
Per ritrovare me stesso;
Lasciatemi indagare. [...]
Percorro una via ignota
Perché un involucri
Mi ricopre l'anima;
Dove sono i miei preti?
I miei intellettuali?
La mia anima?
La mia strada?
Voglio una prospettiva di libertà
Anche per me. (p. 9)

La ricerca delle radici ha ovviamente una relazione molto stretta con il lascito politico, etico e culturale dell'etnia basáá. Il rapporto con la terra di origine diventa anche una riflessione sull'Africa e sull'uomo africano in generale, al di là dei problemi del Camerun, in una prospettiva transnazionale ancora una volta vicina alle teorie della negritudine. Vi è in Ndjock Ngana Yogo, così come in Aimé Césaire, la volontà di farsi portavoce di un'umanità inquieta: in tal senso i camerunensi diventano in chiave più universale tutti gli africani e gli abitanti dei ghetti americani vengono equiparati agli immigrati nelle città italiane, in un movimento di fratellanza e solidarietà che abbraccia tutti i deboli e i poveri del mondo.

Sulla questione dei ghetti americani è necessario un breve approfondimento; il nesso fra gli scrittori africani e i primi autori afro-americani è stato sicuramente molto importante per la presa di coscienza del popolo nero. Soprattutto negli anni Venti, con il movimento denominato «Harlem Renaissance», che annoverava al suo interno autori come Langston Hughes e Claude McKay, molti scrittori di origine africana che abitavano nei ghetti delle grandi metropoli americane come New York, Los Angeles o San Francisco, iniziarono a prendere la parola attraverso una poesia e una narrativa di denuncia nei confronti delle condizioni in cui vivevano e delle vergognose discriminazioni di cui erano oggetto. Fu in tale ambiente che si sviluppò una prima idealizzazione dell'Africa originaria: il continente venne considerato alla stregua di una terra promessa alla quale tutti i neri un giorno avrebbero fatto ritorno. Le ragioni della sublimazione sono piuttosto ovvie: nessuno degli autori aveva mai vissuto in Africa, quindi nelle loro opere veniva descritta la terra d'origine dei genitori o dei nonni, che, paragonata al contesto squallido e violento della loro quotidianità, acquistava ogni giorno maggior fascino.

Se la negritudine ha fatto proprio l'afflato etico e politico di tale scrittura, bisogna d'altra parte rimarcare che gli intellettuali neri della Parigi degli anni Trenta avevano nella maggior parte dei casi un'esperienza pratica dell'Africa, e ne conoscevano a fondo i problemi e le contraddizioni. La loro riflessione sulle questioni riguardanti la migrazione, la schiavitù e il colonialismo fu certamente più complessa e servì da base teorica per gli autori successivi: anche in Ndjock Ngana Yogo i problemi dell'Africa sono ben presenti e lucidamente analizzati. Il paese d'origine fa parte di un continente alla deriva, nel quale gli autoctoni al governo hanno dimenticato le proprie origini e abbandonato le proprie tradizioni, utilizzando il peggior retaggio coloniale per conquistare e mantenere il potere.

Sempre nella lirica *L'afrikano* si legge:

Non sono miei
Quelli che sono caduti
Per i propri interessi,
O per aiutare l'impostore;
Rivoglio i miei caduti
Per onorarli. (p. 9)

Sembra di ritrovare l'eco di alcune liriche delle poetesse eritree Elisa Kidané e Ribka Sibhatu, molto critiche sull'attuale governo del loro paese e su ciò che ha significato l'assurda guerra contro l'Etiopia; sembra inoltre di riascoltare il grido di dolore di Marcia Theophilo per l'Amazzonia cancellata e bruciata anche dai suoi stessi errori. Al di là della ricerca delle origini e della consapevolezza della situazione poli-

tica dell'Africa attuale, molti altri sono gli aspetti simili fra Ndjock Ngana Yogo e i tre maggiori poeti della negritudine.

Con Léon Damas, soprattutto se si pensa alla prima raccolta *Pigments*⁸⁴, Ndjock condivide l'intenso lirismo e il grande impegno nel denunciare la condizione in cui vivono i «dannati della terra». Di Aimé Césaire invece il poeta camerunense riprende il discorso sull'amore e sulla fratellanza fra i popoli: la lirica fiammeggiante e piena di metafore dello scrittore della Martinica viene calata in un preciso contesto sociale e politico, ovviamente diverso da quello originario. Inoltre entrambi i poeti condividono la speranza nella futura società meticcia, nella quale l'apporto degli africani sarà fondamentale. La lirica *Il Sangue* coglie bene alcuni degli aspetti citati e mostra diversi punti di contatto con la poetica di Césaire:

Chi può versare
sangue nero
sangue giallo
sangue bianco
mezzo sangue?

Il sangue non è indio, polinesiano o inglese.

Nessuno ha mai visto
sangue ebreo
sangue cristiano
sangue musulmano
sangue buddista

Il sangue non è ricco, povero o benestante.

Il sangue è rosso.

Disumano è chi lo versa
non chi lo porta. (p. 17)

Ciò che risalta maggiormente è l'uso delle ripetizioni che danno grande intensità al tema principale della lirica. Da rimarcare è inoltre l'importanza della struttura grafica e formale. Sono motivi che si ritroveranno con maggiore frequenza nei componimenti delle raccolte successive, dove verranno usati con una più spiccata consapevolezza e padronanza. Interessante è anche la chiusa finale: dopo le tante ripetizioni, la strofa breve (due versi) enfatizza ulteriormente il messaggio dell'autore. La ripetizione risulta, tra gli altri, uno degli elementi caratteristici della poesia italiana contemporanea: lo studioso Paolo Giovanetti la considera uno dei fattori chiave per comprendere

⁸⁴ Damas, L., *Pigments*, Paris, Lévy Mano, 1937.

l'attuale *medietas* del linguaggio poetico⁸⁵. La lingua parlata e colloquiale è infatti ormai entrata, oltre che nella prosa, anche nella lirica contemporanea⁸⁶: in Giovanetti ci troviamo addirittura di fronte alla definizione di «poesia orale postmoderna»⁸⁷, che caratterizza l'attuale produzione lirica italiana e che comprende testi di canzoni, liriche «alte» che ne vengono contaminate, prose e poesie di altri autori che vengono consapevolmente o inconsapevolmente citati. Una generica tensione all'oralità, affatto riscontrabile anche nell'autore camerunense, contraddistinguerebbe così l'odierna poesia italiana.

Non si possono certo dimenticare, in ultima analisi, i numerosi elementi in comune con Léopold Senghor, tanto impegnato politicamente da diventare il primo presidente della repubblica del Senegal. Con Senghor, Ndjock condivide il doppio movimento che è alla base dei suoi testi: da una parte infatti viene analizzata la situazione degli africani in Occidente, dall'altra vi sono continui riferimenti alle origini. In entrambi gli autori il concetto del «ritorno», quando espresso esplicitamente, non è certo verso un'Africa ideale e in realtà inesistente, quanto piuttosto verso una serie di valori africani che non devono andare perduti e che possono contribuire a migliorare anche la società occidentale.

Il nesso fra la società occidentale e quella africana era stato analizzato anche da Sartre, che nel saggio *Orphée Noir*⁸⁸, aveva proposto una prima sistematizzazione critica del movimento della negritudine. Nella sua ricerca Sartre operava un confronto fra lo sfruttamento del proletariato bianco e del proletariato nero e africano: se identici per lui erano gli obiettivi di liberazione, certamente diverse sarebbero state le strade percorse per arrivarvi. Secondo il filosofo francese il nero veniva oppresso proprio in quanto nero, e non perchè appartenente ad una precisa classe o condizione sociale, quindi ogni strategia di riscatto sarebbe dovuta partire da una presa di coscienza della propria identità.

Se il saggio di Sartre contribuì a chiarire alcuni aspetti della negritudine e a contestualizzarli nella Francia degli anni Trenta e dei decenni successivi, alcune sue banalizzazioni suscitarono diverse polemiche negli ambienti neri e africani della Parigi del tempo, poiché sembravano

⁸⁵ Cfr. Giovanetti, P., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005.

⁸⁶ Cfr. per quanto riguarda il cosiddetto «abbassamento» del linguaggio poetico contemporaneo Serianni, L., *Introduzione alla lingua poetica italiana*, ivi, 2001.

⁸⁷ Giovanetti, P., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, cit., p. 12-13.

⁸⁸ Il saggio è la prefazione di Aa. Vv., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, a cura di L. S. Senghor, prefazione di J. P. Sartre, Paris, Presses Universitaires de France, 1948; trad. it. contenuta in Sartre, J. P., *Cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

il frutto del solito esotismo occidentale e denunciavano una scarsa conoscenza della cultura in questione. Soprattutto Claude Lévi-Strauss criticò l'eurocentrismo di Sartre⁸⁹, al quale va comunque dato il merito, al di là delle polemiche contingenti, di aver analizzato il rapporto fra emancipazione proletaria e liberazione dei neri, e di aver intuito la transnazionalizzazione delle lotte marxiste, concetto che è ancora oggi alla base di molte teorie postcoloniali. È proprio per tale ragione che uno dei più autorevoli studiosi del postcolonialismo contemporaneo, Robert Young, riprende in parte la critica di Lévi-Strauss a Sartre, inserendola però in un discorso più complesso. Per Young il filosofo francese, oltre ad aver effettuato il tentativo di guardare al di là dell'Europa, sia pure con i rischi del caso, ha anche avuto l'idea di rifarsi al pensiero maoista, di matrice quindi non occidentale, che si rivelerà in seguito uno dei punti di riferimento, insieme al post-strutturalismo, per i teorici postcoloniali⁹⁰. Tali diatribe, infine, ebbero almeno il merito di instaurare un primo tentativo di discussione teorica fra gli intellettuali occidentali e africani, i cui risultati critici sono riscontrabili in molti fra gli autori della letteratura migrante italoafonata.

Le idee di Sartre furono probabilmente alla base del pensiero di Pasolini, soprattutto delle teorie politiche sviluppate durante gli anni Sessanta, quando l'intellettuale friulano cominciò a guardare all'Africa come alla culla di un nuovo proletariato, pronto a sostituire il sottoproletariato urbano occidentale, ormai entrato a far parte della società capitalista. Vi è in particolare una poesia, dal titolo *Profezia* e dedicata allo stesso Sartre, in cui Pasolini associa all'emigrazione italiana una futura immigrazione proveniente dall'Africa e dall'Asia, i cui abitanti presto si sarebbero riversati sulle coste meridionali della penisola⁹¹. La lirica, inquietantemente premonitrice a partire dal titolo, è stata scritta nel biennio 1962-1964 ed è di poco anteriore al racconto *Rital e raton*, datato 1965⁹², dove oggetto della narrazione sono i disagi dei giovani di origine algerina nelle *banlieue* delle grandi metropoli francesi, per i quali il «miraggio della nazionalità» si scontra con una quotidianità costituita da degrado e povertà, e il rapporto con i vecchi immigrati (come gli italiani) risulta difficile e pieno di insidie. Il testo analizza alcuni dei problemi che hanno portato, nell'autunno del 2005, ai violenti scontri iniziati nelle periferie parigine e propagatisi poi nelle altre città

⁸⁹ Lévi-Strauss, C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962; trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

⁹⁰ Cfr. Young, R., *White Mythologies. Writing History and the West*, London and New York, Routledge, 2004; trad. it. *Mitologie bianche*, Roma, Meltemi, 2007.

⁹¹ Pasolini, P.P., «Profezia» in *Ali dagli occhi azzurri*, Milano, Garzanti, 2005, p. 488-493.

⁹² *Id.*, «Rital e raton», *ivi*, p. 494-513.

francesi: segno evidente di un problema politico, etnico, culturale, sociale e urbanistico ancora oggi ben lungi dall'essere risolto.

La seconda raccolta di Ndjock Ngana Yogo, *Ñhindô/Nero* pubblicata nel 1994 presso la casa editrice romana Anterem⁹³, riprende alcuni aspetti già analizzati nel paragrafo precedente, come la vicinanza alle tematiche e alla poetica della «negritudine» e l'afflato politico che ne contraddistingue la maggior parte delle liriche.

Nell'antologia sono incluse in versione bilingue italiano/basáà tutte le poesie della raccolta precedente ad esclusione di *Malinconia*, alle quali sono stati aggiunti diciannove nuovi componimenti. Si può notare immediatamente come alcuni testi abbiano subito variazioni nel titolo (la già citata *L'afrikano* diventa *L'africano*, in luogo di *Canto cristiano dal ghetto* si trova *Canto di fede dal ghetto*, *La donna del guerriero* prende il posto di *La fidanzata del soldato*) e lievi aggiustamenti formali. In generale si nota una maggiore attenzione alla veste grafica delle poesie: vengono infatti enfatizzati gli spazi bianchi e le parole o le espressioni isolate.

Alcuni componimenti portano riferimenti espliciti a situazioni politiche contingenti o a personaggi realmente esistenti: è il caso di *Thomas Sankara*, dedicato all'omonimo uomo politico africano, ma anche di *Hitler è vivo* e *Senza scrupoli*, incentrate sulla presunta superiorità della civiltà e della cultura occidentale, che per l'Africa non ha significato altro che povertà, guerre e migrazione. Il falso mito dell'Occidente, perpetrato dagli stessi africani, è una delle tematiche maggiormente presenti. Kossi Komla-Ebri, soprattutto in *Neyla*, metteva in luce le contraddizioni del mito dell'emigrazione facile; anche nel poeta camerunense vi è l'analisi dei danni provocati dalla continua ricerca del benessere. In primo luogo, come già era accaduto nell'opera del romanziere togolese, viene messo in evidenza il ruolo della cultura orale africana in tale processo di mitizzazione: le diverse leggende che si susseguono sui facili guadagni in Occidente, vengono amplificate dal passa-parola e dalla trasmissione a voce, che viene giudicata non solo una fonte credibile, ma talvolta l'unica attendibile. Se è piuttosto evidente come l'emigrante in principio tenda a fornire una versione edulcorata della propria esperienza per non deludere i familiari e per non affossare la propria autostima, in un secondo momento la spirale di racconti falsati tende a diventare molto pericolosa per le comunità africane perché fa crescere, in coloro che sono rimasti, la sensazione che l'emigrazione sia un viaggio semplice e il più delle volte molto redditizio.

⁹³ Ndjock, N. Y., *Ñhindô/Nero*, cit. Le citazioni successive saranno tratte da quest'edizione.

Accanto all'enfatizzazione dell'emigrazione da parte degli africani, vi sono ovviamente le specifiche colpe occidentali: sono peccati ben più gravi, secondo il poeta camerunense, perché fanno parte di un preciso progetto economico, ovvero della necessità di avere lavoratori a basso costo e senza i diritti e le conquiste sindacali faticosamente raggiunte dagli autoctoni. Nella lirica *Il problema del Sud* la situazione economica è evidenziata con molta lucidità:

Fluttuazioni del dollaro!
altro peso sulle schiene dei sud che scricchiolano;
il problema è proprio qui:
il nord è uno quando serve
i sud sono tanti, sempre,
e non possono lottare
per il problema del sud.
Hanno troppi problemi,
troppi topi sotto il lenzuolo
da scacciare.
Il nord lo sa
e lancia sempre tentacoli,
fame, armi, dittature...
E il sud si dimezza
in tanti piccoli sud che si scordano
il problema del sud. (p. 127)

Il riferimento implicito ad un'unità africana, ennesimo retaggio della poetica della negritudine, è piuttosto evidente nella conclusione. Per quanto riguarda le poesie «politiche» della raccolta, sono da citare due fra le più note liriche di Ngana Ndjock Yogo. Della prima, intitolata *Jerry E. Masslo* e dedicata alla scomparsa del giovane sudafricano, si è già dibattuto nel corso del primo capitolo. La seconda poesia, dal titolo *Prigione*, è la più conosciuta dell'autore, già presente nella precedente raccolta⁹⁴ e citata e ripresa in diverse occasioni⁹⁵ poiché tratta con leggerezza i temi del plurilinguismo e della multiculturalità. Penso sia utile riportarla integralmente:

⁹⁴ *Id., Foglie vive calpestate. Riflessioni sotto il baobab, cit.*, p. 18.

⁹⁵ Mi preme segnalare in particolar modo la citazione dell'allora direttore dei programmi di Radiorai Stefano Gigotti in Aa. Vv., *Ali e altre storie. Letteratura e immigrazione*, dal programma di Radiouno *Permesso di soggiorno*, a cura di R. Genovese, P. Giovannelli, F. Liberi, A. Lonardi, M. C. Martinetti, prefazione di S. Gigotti, presentazione di G. Bocci, conclusioni di A. Gnisci, Roma, Rai-Eri, 1998, p. 10.

Vivere una sola vita,
in una sola città,
in un solo paese,
in un solo universo,
vivere in un solo mondo
è prigioniero.

Amare un solo amico,
un solo padre,
una sola madre,
una sola famiglia
amare una sola persona
è prigioniero.

Conoscere una sola lingua,
un solo lavoro,
un solo costume,
una sola civiltà,
conoscere una sola logica
è prigioniero.

Avere un solo corpo,
un solo pensiero,
una sola conoscenza,
una sola essenza,
avere un solo essere
è prigioniero. (p. 135)

Come si può notare, la poesia è estremamente armonica, sia dal punto di vista strutturale che grafico. Ci si trova di fronte a quattro strofe di sei versi perfettamente identiche, nelle quali all'ultimo verso, in grande evidenza, vi è l'espressione «è prigioniero». Ciascuna strofa è costruita con il verbo infinito sostantivato che funge da soggetto (rispettivamente «vivere», «amare», «conoscere» e «avere»), una sorta di gamma delle azioni che costituiscono l'agire umano) e che regge un complemento oggetto qualificato ogni volta dall'aggettivo «solo». Tale aggettivo, legato al termine «prigioniero», indica il senso ultimo del componimento, ovvero l'ipotesi che siano l'incapacità di vivere più vite e conoscere più culture a costituire per l'uomo una vera e propria gabbia; allo stesso tempo vi è una rivalutazione dell'esperienza migratoria intesa come possibilità di cambiamento ed evoluzione. I vari complementi oggetti che si susseguono («una sola vita», «una sola città» e così via) sono sempre perfettamente paralleli tra loro e, dal punto di vista grafico, è da rimarcare che il secondo, il terzo e il quarto verso di ogni strofa risultano leggermente spostati verso destra, evidenziando ancora il concetto principale. L'assoluta armonia grafica trova una sua precisa corrispondenza nel ritmo, che scorre perfettamente identico fino alla

fine, poiché le ripetizioni metriche e di alcuni vocaboli aggiungono maggior peso all'ultimo verso di ogni strofa.

Per concludere, un'attenzione particolare merita la lirica *Spunto dalla Costiera Romagnola*, perché permette di operare un raffronto fra alcune tematiche di Ngana Yogo e diversi autori appartenenti alla prima fase della letteratura italiana della migrazione come Pap Khouma o Saidou Moussa Ba. Anche se i componimenti lirici del poeta camerunense non hanno le caratteristiche dei primi testi migranti (manca il coautore, e i temi del viaggio e della nostalgia non sono preponderanti), è indubbio che ne condividano comunque alcuni aspetti. Ciò che emerge è soprattutto l'inversione del punto di vista: per la prima volta nella recente storia italiana, sono gli stranieri a parlare delle proprie esperienze e la loro situazione non viene filtrata attraverso giornalisti o scrittori autoctoni.

I lettori italiani si ritrovano così di fronte ad una visione dell'Italia completamente diversa da quella «classica» e talvolta stereotipata che avevano contribuito a creare anche i resoconti degli emigranti nei decenni precedenti. Il mito della terra del sole e del mare, dove la vita seppur difficile è sempre affrontata con allegria, perpetrato soprattutto dai racconti dei lavoratori emigrati verso paesi più freddi come la Svizzera, la Germania o il Belgio⁹⁶, è in tali autori completamente rovesciato. Soprattutto gli scrittori senegalesi hanno preso come esempio la riviera romagnola quale luogo paradigmatico verso cui attuare la loro personale visione del paese d'accoglienza. Così le spiagge in provincia di Rimini diventano il luogo del rifiuto e della coscienza di essere neri e immigrati, in contrasto con le classiche immagini vacanziera della zona. Nella lirica di Ndjock ci si trova di fronte ad una sorta di controsenso: la spiaggia assolata e bagnata dal mare respinge proprio le persone che dal mare provengono e che vivono in paesi pieni di sole.

Costiera romagnola
piena di sole e di mare,
ma il cui sole osa scartare
i figli del sole.

Costiera sorridente
dai parasoli multicolori,
di un'Italia accogliente,
accogli almeno i figli della luna. (p. 97)

⁹⁶ Cfr., rispetto al mito di un'Italia solare nei romanzi di emigrazione, soprattutto l'opera di Carmine Abate, in particolare i romanzi *La moto di Scanderbeg*, cit. e *La festa del ritorno*, Milano, Mondadori, 2004.

I temi dell'esclusione e della mancata integrazione, già presenti nella prima raccolta, ritorneranno in forma ancora più intensa nelle ultime opere.

Nella forma del poema, nel 1998 Ndjock Ngana Yogo pubblica per la casa editrice romana Lilith l'opera *Il segreto della capanna*⁹⁷, probabilmente uno dei suoi scritti più interessanti. Il testo avrebbe dovuto costituire, secondo le intenzioni dell'editore e del curatore (Armando Gnisci, che ha scritto la *Prefazione*), la prima pubblicazione di una nuova collana, «Lingua franca», a sua volta divisa in due sezioni: la prima dedicata a testi letterari di autori migranti o provenienti da culture poco conosciute in Italia, la seconda costituita da saggi su temi legati all'intercultura e all'interletterarietà. Nei propositi dell'editore i testi letterari sarebbero dovuti essere presentati rigorosamente in versione bilingue, come in effetti è accaduto per *Il segreto della capanna*. Per quanto riguarda il poema di Ndjock, però, è da rimarcare che la forma originale è quella italiana, perché il poeta camerunese ha scelto solo in un secondo momento di tradurre le liriche nella propria lingua-madre, con l'intenzione di farle comprendere alla sua famiglia e al suo villaggio. Purtroppo dopo alcune pubblicazioni, per motivi di ordine economico il progetto della collana si è fermato, non prima però di aver dato alle stampe una nuova raccolta del poeta camerunese dal titolo *Iniziazione*⁹⁸.

L'impiego della versione basàá ha un ulteriore valore: serve infatti a dare un riconoscimento di letterarietà alla lingua originaria dell'autore, rendendo manifesta la possibilità di concepire, scrivere e pubblicare poesia in quell'idioma specifico. In tale scelta vi sono almeno due obiettivi storici e politici: innanzitutto la letterarietà acquisita dalla lingua basàá con la pubblicazione del libro rappresenta una risposta al colonialismo francese, che cercò di eliminarla. Vi è inoltre, in chiave più generale, una riflessione sull'attuale contesto italiano: quella del poeta camerunese è una lingua «minore» che reclama il suo spazio accanto ad una «maggiore», in un procedimento che ricorda, in modo certamente meno importante, quello compiuto nel 1952 da Mario Dell'Arco e Pier Paolo Pasolini con la pubblicazione dell'antologia *Poesia dialettale del Novecento*⁹⁹, con la quale i due curatori cercavano di mettere in evidenza la centralità dei dialetti nel sistema letterario nazionale. Nel caso di Ndjock vi è l'esigenza di dare prestigio e visibilità alla propria lingua, oltre alla necessità di mostrare come nel panorama italiano contem-

⁹⁷ Ndjock, N. Y., *Il segreto della capanna/Djimb Li Lapga*, prefazione di A. Gnisci, Roma, Lilith, 1998. Le citazioni successive saranno tratte da quest'edizione.

⁹⁸ *Id.*, *Iniziazione*, ivi, 1999.

⁹⁹ Aa. Vv., *Poesia dialettale del Novecento*, a cura di M. Dell'Arco e P. P. Pasolini, introduzione di P. P. Pasolini, Parma, Guanda, 1952.

poraneo vi sia la possibilità per le lingue marginali di emergere accanto a quella dominante.

Nel poema sopraccitato il legame con la cultura d'origine è fondamentale: l'intera opera è costellata da disegni che rappresentano i gettoni *abbia*, figure ovoidali utilizzate in molti villaggi basàá con finalità didattiche ed educative. Tali figure costituiscono una particolare forma di scrittura, e sono state studiate dall'etnologo Engelbert Muveng e dai collaboratori del *Musée Art Nègre et Atelier d'Artisanat* di Yaoundè per confutare la teoria secondo la quale quest'etnia non disporrebbe di un linguaggio scritto. Oltre ai disegni dei gettoni *abbia*, nel corso del libro vi sono continui riferimenti al tempo e ai numeri che vanno dall'uno al nove: è un altro richiamo esplicito alla cultura d'origine del poeta, poiché i Basàá tradizionalmente non utilizzavano il sistema decimale, ma una numerazione di nove unità, alle quali davano un forte valore simbolico.

Dal punto di vista linguistico e dei contenuti, il poema presenta diversi motivi interessanti: innanzitutto è da rilevare l'impiego di versi molto brevi, di ripetizioni continue che danno vita ad un ritmo riconoscibile anche nella versione basàá a fronte. Esempio evidente ne sono i seguenti versi:

Imparammo che ci voleva
Pazienza per capire,
Pazienza per apprezzare,
Pazienza per vivere,
Umiltà per crescere.

Di nigil le
ngi mban, mut aňyi bé to jam,
ngi mban, ambégés bé to yom,
ngi mban, mut anal bé nin
ngi ban, mahol ma ta bé. (p. 30-31)

Il ricorso a versi molto brevi che si ripetono continuamente è una caratteristica tipica della poesia africana, e rappresenta un retaggio dell'originaria forma orale: le liriche infatti venivano declamate e spesso accompagnate da un tamburo o da uno strumento a percussione che creava un ritmo incessante, in parte riproducibile, nella forma scritta, proprio attraverso le ripetizioni. Inoltre le ripetizioni fanno in modo che i concetti fondamentali del componimento («pazienza» e «umiltà») vengano messi in evidenza e giungano con più forza al lettore. L'opera di Ndjock, e in particolare il poema in questione, può essere definita una vera e propria narrazione in frammenti: attraverso versi spezzati e ripetuti, si narra il percorso autobiografico dell'autore dalla nascita al tempo presente.

Nel panorama della poesia postcoloniale di espressione italiana, non pochi autori utilizzano versi brevi e ripetizioni per rendere più intense le proprie liriche. La poetessa Elisa Kidané, originaria dell'Eritrea, nella sua lirica *Sei tu*, contenuta nella raccolta *Fotocopia a colori*, si serve di versi brevissimi, talvolta formati da singoli vocaboli, per dare l'idea della fatica e della forza delle donne africane.

Curva
Piegata
In piedi
Accovacciata
China
Sempre tu
Che curi
Che ami
Che soffri
Che...
Che non ne puoi più
Ma non cedi
Non molli
Non ti fermi
E non ti arrendi¹⁰⁰.

Diversi poeti camerunensi di espressione francese, inoltre, hanno cercato di riprodurre nelle proprie liriche il suono e il ritmo del tamburo che accompagnava la declamazione orale: autori come Fernando d'Almeida, Paul Dakeyo, Patrice Kayo, René Philombe, François Sengat-kuo e Georges Tchianga fanno ricorso ai versi brevi e alle ripetizioni per rendere ancora più forte il loro messaggio poetico e politico¹⁰¹. In particolare è possibile trovare diversi punti in comune fra l'opera poetica di Ngana Ndjock Yogo e quella del suo conterraneo Georges Tchianga¹⁰²: in entrambi i poeti, al di là degli aspetti formali simili, vi è la metafora ricorrente del luogo in cui si vive che diventa sempre più angusto, fino a trasformarsi in una vera e propria prigionia; tale sentimento di prigionia riporta ad un carcere irreali dal quale è difficile evadere, perché si trasforma in una condizione mentale che accompagna l'uomo africano fino alla sua morte.

¹⁰⁰ Kidané, E., *Fotocopia a colori*, Verona, Novastampa, 1999, p. 21.

¹⁰¹ Cfr. in particolare Kesteloot, L., *Neuf poètes camerounais*, Yaoundé, CLE, 1971; Aa. Vv., *Anthologie de la poésie camerounaise de langue française*, a cura di P. Kayo, Yaoundé, Le flambeau, 1977; Aa. Vv., *Poesia africana. Poeti subsahariani di area francofona*, a cura di M. Hoyet, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992.

¹⁰² Per un approccio all'opera di Georges Tchianga, cfr. Tchianga, G., *Par-delà les barreaux*, Paris, Silex, 1982.

Nel poema vi è la lenta e inesorabile corruzione della capanna, che da «piccola e pulita / costruita con sobrietà, / ma con un grande progetto» negli ultimi versi entra «nel tempo al di là della morte», a causa dell'arroganza e della tracotanza degli uomini. L'abituato è anche il simbolo di una povertà degna che si scontra con i sogni di ricchezza che, tramite la cultura occidentale, sono penetrati in Camerun. Vi è inoltre l'identificazione con un popolo: il patrimonio africano è incentrato sulla potenza della parola, sul potere di preveggenza della poesia e sulla capacità del poeta di incarnare le volontà collettive. Come il *griot* si faceva depositario della cultura e del sapere della propria comunità, diventando una vera e propria «banca della memoria», così il poeta deve riuscire a prevedere i bisogni del suo popolo e a dare loro voce.

Nel poeta camerunense è riscontrabile un legame ancestrale con la tradizione che diviene ancora più intenso in un contesto migratorio, poiché rappresenta lo sforzo di non perdere le proprie radici. Se talvolta nelle liriche ci si trova di fronte ad un linguaggio ampolloso e arcaico, la ragione va cercata proprio nell'esigenza di riaffermazione della propria identità, che prima il colonialismo e successivamente la migrazione hanno messo in crisi. Pier Paolo Pasolini, a proposito della forza del grido poetico africano e della necessità del messaggio politico che a volte giunge fino alla retorica, ha parlato di «poesia ininterrotta»¹⁰³, efficace definizione per descrivere una rabbia e una voglia di comunicare che sembrano non avere fine.

Il rapporto che lega gli scrittori migranti alla propria comunità è spesso molto stretto ed è stato dibattuto in particolar modo dagli intellettuali africani. Lo scrittore keniota Ngugi Wa Thiong'O nel saggio *Moving the centre*¹⁰⁴ ha individuato nella nascita dei canti di protesta durante le lotte di liberazione l'essenza sociale e politica della poesia africana postcoloniale¹⁰⁵. Egli si interroga inoltre su che cosa significhi realmente «parlare per il proprio popolo», visto che molti autori africani che si definiscono portavoce di una comunità utilizzano per le proprie opere una lingua occidentale. Come l'autore keniano, anche Ndjock Ngana critica la politica assimilazionistica francese, che ha volutamente escluso dalle materie di studio la lingua, la storia e la cultura dei paesi colonizzati:

¹⁰³ Pasolini, P. P., «Introduzione» in Aa. Vv., *Letteratura negra. I poeti*, a cura di M. De Andrade, Roma, Editori Riuniti, 1961, p. XVII.

¹⁰⁴ Thiong'O, N. W., *Moving the centre. The Struggle for Cultural Freedom*, London, James Currey, 1993; trad. it. *Spostare il centro del mondo. La lotta per le libertà culturali*, Roma, Meltemi, 2000.

¹⁰⁵ Sui canti di protesta e sulla poesia politica dell'Africa postcoloniale, cfr. inoltre Aa. Vv., *A History of Twentieth-century African Literatures*, a cura di O. Owomoyela, Nebraska, University of Nebraska Press, 1993.

Noi, figli della capanna
eravamo la nostra lingua,
ed essa, il nostro futuro.

L'estraneo si adoperò
per cancellare la nostra lingua,
i nostri diritti,
la nostra cultura,
la nostra fierezza.

Imparammo per forza
a contare come lo straniero,
a scrivere come lo straniero,
a pensare come lo straniero,
a vivere come lo straniero,
a rubare come lo straniero,
a morire come lo straniero. (p. 54)

In pochi versi è evidenziato il danno creato dalla politica coloniale francese, la quale, cancellando di fatto l'identità culturale e linguistica camerunense, ha lasciato i colonizzati senza punti di riferimento a cui appellarsi. Per tale motivo l'autore, una volta giunto in Italia, cerca di ergersi a portavoce di due comunità, attraverso un doppio movimento visibile anche nelle ultime raccolte poetiche: da una parte sente il dovere di ridare voce al proprio popolo, dall'altra cerca di diventare il tramite degli immigrati, impossibilitati a prendere la parola. Se negli autori migranti la sensazione di far parte di una comunità (quella d'origine ma anche quella più generica degli immigrati) è così forte, certo è perché molti di loro provengono da culture nelle quali il poeta o l'artista in generale hanno un ruolo sociale ben preciso, talvolta di portavoce della propria gente. Diversamente, negli ultimi anni nella società occidentale si è attuato un progressivo scollamento fra l'intellettuale e la società o la parte di società a cui faceva riferimento: l'individualismo dell'artista è un concetto difficilmente applicabile al contesto africano, dove la letteratura è stata tramandata per secoli in forma orale e dove lo scrittore è consapevole della sua collocazione all'interno della comunità.

Un'importante caratteristica di Ngana Ndjock Yogo è la capacità di affrontare e approfondire temi politici e sociali. L'autore camerunense appartiene a quella che Ngugi Wa Thiong'O definisce la terza generazione di scrittori africani: dopo una prima generazione di autori esaltati dalle indipendenze negli anni Cinquanta, è subentrata una nuova generazione in cui lo sdegno per le dittature militari e la delusione hanno preso il posto dell'iniziale felicità. Gli scrittori attuali appartengono invece ad un periodo successivo: in loro vi è l'assoluta consapevolezza del neocolonialismo, di cui l'emigrazione di massa non è altro che una conseguenza. In Ngana Ndjock la percezione della situazione attuale del

Camerun è molto chiara: come Kossi Komla-Ebri, anch'egli vede nel progressivo spopolamento delle campagne e nell'assenza di politiche agricole efficaci uno dei maggiori problemi dell'Africa attuale e considera la povertà non tanto come un'assenza reale di mezzi e di risorse, quanto come una mancanza di opportunità. Anche le critiche alle politiche africane sono molto frequenti: nel poema *Il segreto della capanna* con un efficace gioco di parole l'autore ironizza persino sull'indipendenza del proprio paese, nella quale tante speranze aveva riposto.

Indipendenza!
In dipendenza!
In mezzo alla dipendenza,
la dipendenza si radica. (p. 62)

Il colonialismo odierno ha cambiato solo la propria forma: l'autore ha compreso come in parte siano stati gli stessi africani a rendere possibile l'attuale situazione. La metafora dell'Africa prostituita ad un Occidente affamato, elemento portante del romanzo *Neyla* di Kossi Komla-Ebri, è anche nel poeta basàá più volte ripetuta. L'universalità e la forza del suo linguaggio risiedono proprio nel rapporto complesso con la sua terra d'origine: spesso dal contesto nazionale specifico si passa ad una generica «Africa», dove le descrizioni naturali non sono mai puramente tecniche, ma portano a legami quasi panteistici fra il poeta e il mondo circostante, oppure, in chiave più moderna, alla rottura di tali legami. Oggetti e natura, come nelle liriche di Marcia Theophilo, sembrano improvvisamente prendere vita, ma dietro immagini di grande impatto e intensità, si cela una precisa strategia autoriale: rendere ancora più improvviso lo scarto finale, con il grido di dolore del continente nero e della sua diaspora, ancora una volta impossibilitata e incapace di riemergere dalla fame e dalla povertà.

Il materiale delle liriche proviene dagli ambiti più disparati: dalla tradizione poetica africana, certo, ma anche dalla cronaca, dalla storia e in parte dalla tradizione italiana. Si rileva, come nella poesia italiana contemporanea, un allargamento del canone, che arriva a comprendere al suo interno tradizioni e culture diverse, e introduce nel linguaggio poetico figure enunciative delegate per tradizione al romanzo, come la polifonia o il conflitto di voci, sintomi di un più generale e stretto legame fra prosa e lirica¹⁰⁶. Vi è inoltre il recupero di una poesia narrativa di stampo autobiografico, riscontrabile anche in altri poeti migranti. Se la cifra autobiografica costituisce per Ngana Ndjock uno dei fulcri propulsori della creazione poetica, lo stesso si può affermare per quanto

¹⁰⁶ Cfr. a tale proposito Berardinelli, A., *La poesia verso la prosa. Controversie della lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994; Mengaldo, P. V., *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

Scrivere nella lingua dell'altro

riguarda la già citata Marcia Theophilo o per il poeta albanese Gëzim Hajdari. La sorte dell'Amazzonia e dei suoi popoli per la prima, l'esilio dall'Albania nel secondo, costituiscono l'essenza dei loro componimenti.

La produzione italoфона dell'Europa orientale attraverso l'opera di Ornela Vorpsi

I. Gli scrittori italoфoni dell'Europa orientale

Gli scritti degli autori provenienti dall'Europa dell'est formano un insieme eterogeneo e diversificato, ma presi in esame come unità semantica autonoma hanno l'importante funzione di testimoniare i grandi sconvolgimenti politici e sociali europei degli ultimi vent'anni. Con l'espressione generica «Europa orientale» si intendono infatti gli stati che facevano parte dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, quelli che aderirono al Patto di Varsavia, oltre all'ex Jugoslavia e all'Albania dove i regimi comunisti di Tito e Hoxha mantennero posizioni autonome rispetto all'Urss. Nello studio, seppur in una prospettiva del tutto differente, vi saranno riferimenti anche alla Grecia, dove fu la dittatura militare detta «dei Colonnelli» a marcare gli anni Settanta¹. Gran parte delle opere che verranno analizzate portano come segno indelebile la caduta del muro di Berlino del 1989, atto simbolico che sancì il crollo del comunismo e dell'ordine politico-economico vigente. I grandi cambiamenti posteriori al 1989 (la guerra nei Balcani, l'esito violento delle dittature di Ceaucescu in Romania e del regime comunista in Albania, le scissioni delle Repubbliche Socialiste Sovietiche e della Cecoslovacchia) sono ugualmente punti di riferimento fondamentali.

La provenienza degli scrittori fa immediatamente luce sui percorsi storico-politici di migrazione: dalla Romania per esempio sono giunti autori come Mircea Butcovan e Valeria Mocanasu². Le due storie, affatto diverse, appaiono paradigmatiche per comprendere le varie fasi

¹ Per i dati del capitolo ho in parte fatto riferimento al già citato *BASILI*. Banca Dati sugli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana, www.disp.let.uniroma1.it/basili 2001, a cura della cattedra di Letterature Comparete dell'Università La Sapienza di Roma; cfr. inoltre Mauceri, M. C., *L'Europa venuta dall'Europa* in Aa. Vv., *Nuovo planetario italiano*, a cura di A. Gnisci, Troina (En), Città Aperta, 2006, p. 113-154. I dati restanti sono tratti da ricerche e studi personali.

² Cfr. Butcovan, M. M., *Borgo farfalla*, prefazione di G. Benvenuti e S. Colangelo, Rimini, Edizioni Eks&tra, 2006; *Id.*, *Allunaggio di un immigrato innamorato*, Nardò (Lecce), Besa, 2006; Mocanasu, V., *Il sapore della mia terra. In Italia con il cuore in Romania*, Torino, Angelo Manzoni, 2006.

attraversate dal loro paese: Mircea Butcovan infatti è arrivato in Italia dopo l'uccisione di Ceaucescu e la conseguente fine del comunismo. Nelle sue opere, soprattutto in *Allunaggio di un immigrato innamorato*, affronta il delicato tema della dittatura con ironia e un tocco surreale che ricorda per certi versi l'opera di Mircea Eliade, che con il suo *La foresta proibita*³, ha fornito una delle testimonianze più efficaci degli eccessi della burocrazia comunista. Valeria Mocanasu invece nel suo libro di stampo autobiografico *Il sapore della mia terra. In Italia con il cuore in Romania* analizza l'attuale migrazione e cerca di riflettere sull'identità personale di una rumena che si trova a vivere in Italia. Diversi testi di autori rumeni più giovani parlano dell'attuale immigrazione in Italia, delle difficili condizioni di lavoro e del rischio di sostituire meccanicamente agli ideali comunisti i miti occidentali. Racconti come *L'odore del pane* di Ingrid Beatrice Coman, *Italia – tra un bel sogno e una dura realtà* di Mircea Decun e *Romania-Italia: andata/ritorno* di Michaela Fartade, riprendono, principalmente in chiave autobiografica, la tematica della ricerca di una nuova identità e di nuovi punti di riferimento dopo la fine del comunismo e dopo la migrazione. Contemporaneo di Butcovan è invece Viorel Boldis, la cui raccolta di liriche, *Da solo nella fossa comune*⁴, descrive i momenti più duri della dittatura di Ceaucescu. Va inoltre detto che in Romania, grazie a figure come Marian Papahagi, la tradizione di studi italiani era ben radicata, fatto che in parte spiega l'alto numero di scrittori migranti di origine romena.

Si è accennato in precedenza che la guerra nei Balcani e la conseguente scissione della ex Jugoslavia in più stati sono stati eventi politici decisivi per l'emigrazione verso l'Italia di un cospicuo numero di scrittori provenienti da tali zone. Soprattutto nelle regioni dove la guerra è durata più a lungo, come la Croazia meridionale e la Bosnia-Erzegovina, migliaia di persone sono state costrette a fuggire e l'Italia ha rappresentato, innanzitutto dal punto di vista geografico, uno degli approdi più accessibili. Slovenia e Serbia invece hanno prodotto molti meno profughi, ma per ragioni diverse: la Slovenia è stato il primo stato a cui la comunità internazionale ha riconosciuto l'indipendenza, ed è stata solo sfiorata dalla guerra. In Serbia la politica nazionalista dell'ex capo di stato Slobodan Milosevic ha impegnato l'esercito in una lunga guerra, prima contro la Croazia ed in seguito per mantenere il possesso del Kosovo, regione a maggioranza musulmana al confine con l'Albania. Il conseguente attacco della Nato nel 1999 ha ulteriormente stremato la popolazione, impossibilitata a lasciare il proprio paese.

³ Eliade, M., *Forêt interdite*, Paris, Gallimard, 1955; trad. it. *La foresta proibita*, Milano, Jaca Book, 1986.

⁴ Boldis, V., *Da solo nella fossa comune*, prefazione di F. Pezzarossa, Bologna, Gedit, 2006.

Proprio dalla Croazia e dalla Bosnia proviene la maggior parte degli autori migranti italoфoni: bosniaci sono infatti Spale Miro Stefanovic, autore del romanzo *Le confessioni*⁵, Stevka Smitran, a cui si deve la raccolta di poesie *Italica e oltre*⁶, e soprattutto Bozidar Stanisic, autore di romanzi, racconti e liriche⁷. Nelle sue opere, principalmente nella prima raccolta narrativa *I buchi neri di Sarajevo e altri racconti*, si dipana tutto il dramma e la follia della guerra nella ex Jugoslavia, dove, morto Tito che in qualche modo era riuscito a tenere unite la varie entità, la tensione etnica e religiosa è esplosa facendo emergere anche un passato di rancori repressi. Si potrebbe affermare che la poetica di Stanisic è interamente basata sull'analisi della guerra, considerata uno sfogo sterile, forse utile nell'immediato per far emergere le pulsioni istintive e violente, ma alla lunga assolutamente incapace di concepire un'ipotesi di convivenza futura.

La produzione italoфона di origine croata è meno legata ai temi della guerra, forse perché la Croazia attuale ne paga le conseguenze in maniera meno evidente rispetto alla Bosnia, e presenta un elemento interessante, perché gli autori che scrivono direttamente in italiano sono tutte donne. Autrici come Vera Slaven, Sarah Zuhra Lukanić e Vesna Stanic⁸ contano la quasi totalità delle opere. In tali testi la guerra è un tema che rimane sullo sfondo, come ricordo o anche come snodo esistenziale e psicologico di crescita. Siamo lontani dalla presenza angosciante e ossessiva del conflitto balcanico delle prime opere di Stanisic: nelle autrici croate il conflitto nella ex Jugoslavia è analizzato da una prospettiva diversa, come un elemento indelebile del passato che, pur esercitando influenza sul presente, non impedisce d'altra parte di superarlo. Merita senz'altro una citazione anche Tamara Jadrejić, che con il suo racconto lungo *I prigionieri di guerra* ha vinto nel 2004 il Premio Calvino. Il testo, pubblicato recentemente per la casa editrice Eks&tra⁹, crea un'analogia fra la condizione dei prigionieri e quella dei profughi, che hanno la possibilità di fuggire dal proprio paese in guerra ma non di ritornarvi.

⁵ Stefanovic, S. P., *Le confessioni*, Venezia, Opera, 2001.

⁶ Smitran, S., *Italica e oltre*, prefazione di P. Matvejevic, Pescara, Tracce Edizioni, 2004.

⁷ Stanisic, B., *I buchi neri di Sarajevo e altri racconti*, cit., 1993; *Primavera a Zugliano*, Zugliano, Centro di accoglienza E. Balducci, 1994; *Non-poesie*, ivi, 1995; *Metamorfosi di finestre*, ivi, 1998; *Tre racconti*, ivi, 2002; *Bon voyage*, Portogruaro, Nuova Dimensione, 2003; *Il sogno di Orlando*, Banja Luca, Grafid, 2006.

⁸ Slaven, V., *Cercasi Dedalus disperatamente*, Pescara, Tracce, 1997; Lukanić, S. Z., *Le lezioni di Selma*, prefazione di S. Ferrari, Villanova Monferrato (Al), Libri bianchi, 2007; Stanic, V., *L'isola di pietra*, San Marino, Aiep, 2000.

⁹ Jadrejić, T., *I prigionieri di guerra*, Rimini, Edizioni Eks&tra, 2007.

Dalla Repubblica Ceca e dalla Slovacchia le ondate migratorie verso l'Italia sono state sempre molto deboli, poiché gli abitanti di tali paesi hanno preferito il soggiorno lavorativo e molto spesso temporaneo nella più vicina Germania. In effetti, come in parte è anche il caso dell'Ungheria, la letteratura ceca e slovacca mantiene come punto di riferimento principale la grande tradizione del romanzo mitteleuropeo, piuttosto che la produzione russa o slava. Allo stesso modo si può spiegare l'assenza di scrittori migranti provenienti dalla Russia: dopo la caduta del comunismo e il golpe militare evitato nel 1991 da Boris Eltsin con l'aiuto di alcuni membri dell'esercito, molti cittadini russi di origine ebraica hanno avuto la possibilità di raggiungere la Germania grazie a leggi speciali¹⁰; in seguito è stato proprio lo stato tedesco la meta principale dell'emigrazione da Mosca. Scrittori come Edith Bruck sono invece da considerare scrittori italiani a tutti gli effetti. Se alcune tematiche e alcuni riferimenti critici sono sicuramente simili a quelli che contraddistinguono la letteratura migrante italoфона (penso per esempio alle questioni dell'esilio, del plurilinguismo e dell'abbandono della lingua-madre), la componente identitaria, religiosa e culturale ebraica risulta fondamentale, oltre all'importanza della memoria e della testimonianza della Shoah. Quasi tutti sono giunti in Italia negli anni Cinquanta per motivi politici e nessuno di loro appartiene al recente flusso migratorio.

Anche la greca Helena Paraskeva¹¹ appartiene ad un'emigrazione non di massa, anteriore alle ondate degli anni Ottanta: a spingerla a lasciare Atene fu la dittatura instaurata in Grecia dai cosiddetti «colonnelli», una parte della giunta militare che aveva preso il potere con un golpe nel 1974 e aveva costretto i dissidenti al silenzio, alla prigione o alla fuga. Si tratta di una scrittrice che, pur non avendo ancora pubblicato nel suo paese di origine (a causa del clima politico poco favorevole e della giovane età), possedeva già una dimensione intellettuale ben definita, che l'esperienza dell'emigrazione ha accentuato.

Per ritornare all'elenco iniziale, credo sia utile soffermarsi anche sulle assenze, che talvolta aprono dibattiti interessanti. Fra le percentuali di immigrati in Italia, una parte consistente è da sempre costituita dalle comunità polacche e ucraine, che per ragioni diverse da molti anni scelgono l'Italia come paese di accoglienza¹². Soprattutto l'immigrazione ucraina negli ultimi anni ha rilevato un notevole incremento: si tratta di un esodo prevalentemente femminile, nel quale le donne

¹⁰ Cfr. a tale proposito Kaminer, W., *Russendisko*, cit., p. 7.

¹¹ Paraskeva, H., *Il tragediometro e altri racconti*, cit.; *Nell'uovo cosmico*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006.

¹² Cfr. Aa. Vv., *Immigrazione è globalizzazione. Dossier Statistico 2009*, cit.

vengono impiegate il più delle volte come collaboratrici domestiche e ultimamente anche come mediatrici culturali e interpreti. L'immigrazione polacca ha invece radici più antiche, che risalgono agli anni Ottanta, durante il papato di Karol Woytila e dopo Solidarnosc, ed è costituita principalmente da uomini: ne è una valida testimonianza il romanzo di Edoardo Albinati *Polacco lavatore di vetri*, pubblicato nel 1989. Eppure solo due sono i testi che si possono citare: il primo è un libro per ragazzi scritto dal polacco Olek Mincer, e pubblicato nei «Mappamondi», la collana bilingue di narrativa per giovani lettori della casa editrice romana Sinnos¹³. È un'opera che si rifà all'invasione nazista della Polonia e alla resistenza nel ghetto di Varsavia durante la Seconda Guerra mondiale ed è relativa al contesto letterario italo-ebraico. Molto più recente è invece il romanzo *Voglio un marito italiano*, dell'ucraina Marina Sorina¹⁴, che affronta la difficile identità femminile contemporanea di una ragazza proveniente da Kiev, in bilico fra l'austerità della tradizione e le lusinghe del mondo occidentale. Ai due autori si può aggiungere Barbara Serdakowski, nata in Polonia ma cresciuta fra Marocco e Canada, e formatasi attraverso la cultura francese, come possono testimoniare le sue liriche¹⁵.

È doveroso cercare di indagare le ragioni di tali assenze. Le spiegazioni possono essere diverse: da una parte vi sono le difficoltà linguistiche e culturali. Se gli autori di origine rumena si sono giovati della comune matrice linguistica romanza e quelli provenienti dalla ex Jugoslavia – ma anche dall'Albania, come si vedrà in seguito – di una vicinanza geografica e culturale, e più in generale di rapporti storicamente molto stretti, ciò non è accaduto per la comunità ucraina, che non ha avuto né una lingua coloniale neolatina (come era il caso degli autori africani e arabi), né circostanze storiche che riducessero la distanza linguistica. Per ciò che concerne la Polonia, la situazione presenta aspetti più complessi: vi è stato, soprattutto nel periodo rinascimentale, un grande afflusso di italiani, in particolare nella città di Cracovia¹⁶: le opere artistiche e letterarie degli italiani in Polonia durante il Rinascimento furono numerose e rilevanti, nonché determinanti per la cultura e per l'identità civile del paese. Il fenomeno però non si è più ripetuto in epoca moderna e i rapporti fra i due stati si sono notevolmente

¹³ Mincer, O., *Varsavia, viale di Gerusalemme 45*, illustrazioni di A. Bohm, Roma, Sinnos, 1999.

¹⁴ Sorina, M., *Voglio un marito italiano*, Vicenza, Punto d'incontro, 2006.

¹⁵ Serdakowski, B., «Vuota di parole» in Aa. Vv., *Ai confini del verso*, cit., p. 180-182.

¹⁶ Cfr. a tale proposito Widlak, S., «Gli italiani nella Cracovia rinascimentale e i loro scritti letterari» in Aa. Vv., *La letteratura dell'emigrazione*, cit., p. 6-18; De Daugnion, F. F., *Gli Italiani in Polonia dal secolo IX al secolo XVIII*, Crema, Plausi e Cattaneo, 1905-1906.

affievoliti. Non bisogna dimenticare, in ultimo, che parte della comunità polacca, dopo la fine del comunismo, e soprattutto grazie alla ripresa economica degli ultimi anni (accentuata dall'ingresso della Polonia nell'Unione Europea il primo maggio del 2004), ha scelto di ritornare nel paese di origine.

II. La produzione italoфона degli autori originari dell'Albania

I rapporti fra Italia e Albania sono stati da secoli molto stretti e le due nazioni hanno percorso diversi tratti di strada insieme. Nel Novecento, però, è stata scritta una pagina piuttosto amara sui rapporti fra i due paesi: mira espansionistica quasi naturale, a causa della vicinanza delle sue coste, del sogno imperiale fascista, lo stato albanese subì le pesanti conseguenze dell'alleanza fra Mussolini e Hitler con l'invasione italiana nel 1939, alla quale oppose una coraggiosa guerriglia. Decisivo si rivelò l'arrivo dell'esercito nazista nel 1942, quando la Germania si rese conto che l'alleato italiano non era in grado di portare a termine autonomamente le imprese militari in Grecia e in Albania. Il 6 aprile 1939 le truppe fasciste invadevano le coste albanesi, occupando le città di Valona, Durazzo, Santi Quaranta e San Giovanni di Medua e costringendo alla fuga il re Zog. Il 25 marzo Mussolini gli aveva inviato un ultimatum nel quale, in poche parole, chiedeva la capitolazione totale: secondo le richieste del Duce, l'Albania avrebbe dovuto accettare un'unione doganale con l'Italia e l'occupazione militare italiana nei punti nevralgici del paese.

I difficili rapporti fra italiani e albanesi, durante ma soprattutto dopo la Seconda Guerra mondiale, sono alla base del bel romanzo del più noto scrittore albanese contemporaneo, Ismail Kadaré, che con *Il generale dell'armata morta*¹⁷ ha analizzato in chiave surreale il dolore e la lacerazione lasciati dall'invasione italiana. Nel testo, un generale italiano che aveva partecipato alla campagna d'Albania, alla fine della guerra è costretto a ritornare a Tirana per riprendere i corpi dei soldati morti e consegnarli alle rispettive famiglie. Nel suo viaggio inquietante, l'uomo si troverà di fronte un paese chiuso, poco propenso ad aiutarlo e soprattutto ancora ostile nei confronti degli italiani, che in quella guerra che tutti sembrano aver dimenticato hanno commesso efferatezze e violenze gratuite. L'impossibilità della sua missione è chiara fin dal principio, eppure il protagonista continuerà nella sua assurda ricerca, poiché solo in quei corpi morti potrà comprendere un passato che egli stesso ha cercato di dimenticare. Forse dall'occupazione è passato

¹⁷ Kadaré, I., *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, Tirana, Onufri, 1963; trad. it. *Il generale dell'armata morta*, Milano, Longanesi, 1982.

troppo poco tempo perché i ricordi non generino rabbie e rancori, ma è possibile almeno conquistare il rispetto ed evitare il disprezzo della gente del luogo. Alcune pagine fanno pensare ad un altro romanzo incentrato sull'assurdità dell'attesa e della guerra come *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati¹⁸, nel quale il comandante Giovanni Drogo aspetta un'intera vita un fantomatico esercito nemico che non giungerà mai.

La letteratura albanese del secondo dopoguerra è incentrata sul rapporto fra intellettuali e regime socialista. L'interferenza del potere nella letteratura fu continua e talvolta massiccia: i maggiori autori del periodo possono venire classificati secondo la tipologia di rapporto che intrattenevano con le alte sfere politiche¹⁹. Si passa così da Dritëro Agolli, vero apostolo del regime e considerato uno dei maggiori esponenti del cosiddetto «realismo socialista albanese», al cattolico Pjetër Arbnori, che rifiutò ogni commistione con la dittatura. A romanzieri e poeti come Fatos Arapi, Kasëm Trebeshina e in misura diversa Visar Zhiti, appartenente ad una generazione successiva, è accaduto ciò che molti intellettuali sovietici, come Majakovsky, avevano subito prima di loro: dopo un iniziale entusiasmo durante la lotta di liberazione dalla monarchia e dall'invasore straniero, hanno denunciato la censura a cui erano soggetti e sono diventati invisibili al regime. L'influenza etica prima ancora che poetica di Visar Zhiti sugli intellettuali albanesi emigrati in Italia è senza dubbio notevole: imprigionato nei campi di lavoro di Spaç, di Qafë Bari e di Kukës, il poeta destinò all'oralità i suoi versi, facendoli imparare a memoria dai compagni di cella per evitare che venissero dimenticati. Così facendo Zhiti riprese involontariamente la grande tradizione orale albanese, come i canti epici dei *kreshnik*, eroi della frontiera, o i racconti arberëshe. In generale tutta la letteratura albanese, affermata nella sua forma scritta nell'Ottocento, visse per secoli senza scrittura, unicamente riservata ai preti, mentre gli anonimi rapsodi, contadini o guerrieri, componevano oralmente i canti. D'altronde anche gli Ottomani, quando nel XIV secolo invasero l'Albania, definirono gli albanesi un «popolo senza libri», proprio a causa della quasi totale assenza di letteratura scritta²⁰. Quando Zhiti giunse in Italia, dopo la caduta del comunismo, in patria era già noto e considerato uno degli intellettuali simbolo della persecuzione politica. Poiché attualmente occupa il ruolo di Ministro consigliere alla Cultura dell'Ambasciata

¹⁸ Buzzati, D., *Il deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori, 1940. Cfr. sugli stessi temi il romanzo di Pazzi, R., *Cercando l'imperatore*, prefazione di G. Raboni, Torino, Marietti, 1985.

¹⁹ Cfr. Gradilone, G., *Studi di letteratura albanese contemporanea*, Roma, Istituto di Studi Albanesi dell'Università degli Studi «La Sapienza» di Roma, 1997.

²⁰ Cfr., Miracco, E., «Presentazione» in Zhiti, V., *Croce di carne*, presentazione di E. Miracco, prefazione di P. Famiglietti, Napoli, Oxianna, 1997, p. 5-14.

albanese di Roma, ha avuto modo di perpetrare la memoria storica delle limitazioni e dei torti subiti dagli scrittori durante il periodo comunista.

In generale si può affermare che la letteratura durante il governo di Hoxha seguì in pieno i dettami del «realismo socialista»: nei discorsi pubblici il dittatore parlava spesso di come lo scrittore dovesse aspirare alla vicinanza con il popolo, e di come dal popolo stesso dovesse trarre la propria ispirazione. Persino Ismail Kadaré ha sinceramente ammesso di aver creduto all'inizio nei nuovi ideali:

C'è stato un tempo in cui, come tutti in Albania, ho creduto nel socialismo, nel comunismo; perché non conoscevo altro mondo che quello della dittatura socialista. Ero molto giovane quando quella storia ha avuto inizio²¹.

Nel 1993 cadde il regime comunista, principale causa dell'isolamento internazionale dell'Albania, che durante la Guerra fredda aderì al socialismo ma non al Patto di Varsavia e si ritrovò così divisa sia dagli Stati Uniti d'America che dall'Unione Sovietica e dai paesi ad essa correlati. Il crollo del regime fu salutato da esplosioni di gioia e assalti ai simboli del potere; in breve, però, molti albanesi decisero di cercare fortuna all'estero, e l'Italia, per la vicinanza geografica e per la storia comune cui si è accennato, rappresentò la più facile meta. Di «emergenza profughi» parlarono le televisioni e i giornali del periodo, mostrando continuamente immagini di imbarcazioni di fortuna, incredibilmente stipate, che attraccavano sulle coste italiane. La volontà di un gran numero di persone di raggiungere l'Italia e la relativa facilità del viaggio, diedero ben presto vita ad un traffico clandestino gestito dalla mafia albanese e italiana che persiste ancora oggi²². Particolarmente drammatico fu il tentato esodo dall'Albania nell'agosto 1991, culminato con le terribili scene di Bari, quando migliaia di profughi albanesi si riversarono sulle banchine del porto dalla Viora, una vetusta nave da carico. Dopo essere stati trasferiti dalle autorità di polizia nel vecchio stadio della città, la maggior parte venne rimpatriata quasi immediatamente, ma non prima che le difficili condizioni di vita nello stadio provocassero atti di violenza²³. Così descrisse la situazione Enzo Biagi sulle pagine del «Corriere della Sera»:

È svanito il sogno degli albanesi, ma anche quello degli italiani. La quinta potenza industriale del mondo non è in grado, in tre giorni, di distribuire

²¹ Kadaré, I., *Entretiens avec Eric Faye*, Paris, José Corti, 1991; trad. it. Faye, E., *Conversazioni con Kadaré*, Parma, Guanda, 1991, p. 26.

²² Per un'analisi dettagliata della fine della dittatura in Albania e degli sbarchi dei profughi sulle coste italiane, cfr. il numero speciale della rivista di geopolitica *Limes*, *Albania emergenza Italia*, quaderno speciale 1, giugno 1997.

²³ Cfr. a tale proposito Ginsborg, P., *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, stato, 1980-1996*, Torino, Einaudi, 1998, p. 121-128.

diecimila tazze di caffelatte [...]. Quei sacchetti di plastica gonfi d'acqua buttati agli assetati, quei panini gettati dai soldati sulla folla tumultuante, ricordavano lo zoo²⁴.

Per l'Italia fu uno snodo importante: insieme ai profughi dall'Albania, infatti, giungevano sulle sue coste i ricordi di un'epoca fascista dimenticata in fretta e con troppa superficialità; diventava chiaro inoltre che il nuovo statuto di paese di immigrazione e di «terra promessa» era ormai assodato e percepito anche oltre frontiera. Un bel film di Gianni Amelio, *Lamerica*, uscito nel 1994²⁵, analizza in maniera molto lucida la situazione e crea dei legami storici importanti con il passato coloniale e con l'emigrazione. Nel film si parla della corruzione dilagante (incentivata anche dagli stranieri) in un paese ancora privo di una nuova classe dirigente politica ed economica e, attraverso il personaggio del «presidente», un vecchio disertore dell'esercito italiano internato per anni in un campo di lavoro, vi è un legame con il passato fascista. L'emigrazione italiana invece è visibile dal comportamento degli albanesi, attratti da una «terra promessa» che non si rivelerà tale e che assomiglia al «sogno americano» che aveva conquistato tanti italiani nell'Ottocento e nel Novecento, oltre che dal viaggio finale, su un gommone, verso le coste pugliesi. Il «presidente», schiacciato in quel gommone insieme ad altri albanesi, pensa che l'imbarcazione faccia rotta verso gli Stati Uniti, in un percorso ideale che unisce emigrazione storica ed immigrazione attuale, sotto la luce della povertà e della disperazione.

Riprendendo in parte le tesi di Amelio, si può affermare che la produzione in lingua italiana degli autori albanesi si collochi a metà strada fra letteratura della migrazione e letteratura postcoloniale: dopo l'invasione del 1939, vi è stata negli anni Ottanta e Novanta una sorta di seconda colonizzazione, attuata dai canali della televisione italiana che erano visibili al di là dell'Adriatico e che hanno creato un fallace mito di benessere e prosperità economica. Gli influssi di tale fenomeno sono evidenti nelle opere che verranno affrontate.

Non stupisce infatti dopo il breve *excursus* storico la presenza di diversi scrittori migranti provenienti dall'Albania, attivi soprattutto nella seconda metà degli anni Novanta; molti testi sono pubblicati dalla casa editrice Besa (il cui nome si riferisce ad un vocabolo albanese che indica la promessa o la parola data), che ha sede a Nardò, in provincia di Lecce, in una zona vicina geograficamente all'Albania dove ancora oggi vive una grossa comunità arberëshe. Anche AlbaLibri, piccola casa

²⁴ Biagi, E., «Niente spaghetti», «Corriere della Sera», 12 agosto 1991, p. 19.

²⁵ *Lamerica*, regia di Gianni Amelio, con Enrico Lo Verso e Michele Placido, produzione Mario & Vittorio Cecchi Gori, Italia, 1994.

editrice che si occupa soprattutto di poesia, merita una citazione: l'ideatore e fondatore Clirim Muça, fuggito dall'Albania comunista e stanziatosi a Milano, annovera nel proprio catalogo la raccolta poetica di Astrit Cani, *Unicità/Uniqueness*²⁶, oltre ad altre opere di scrittori albanesi tradotti in italiano o di scrittori migranti provenienti dall'Albania. L'autore più conosciuto è senz'altro Gëzim Hajdari, poeta ma anche narratore, che ha al suo attivo diverse raccolte di liriche. Del poeta si possono citare la prima raccolta *Ombra di cane*, e quelle più recenti come *Antologia della pioggia*, *Spine nere* e *Stigmat*²⁷. Nei suoi componimenti, che ricordano quelli del poeta turco Nazim Hikmet, il tema dell'esilio è preponderante: l'esilio non è visto unicamente come l'imperativo politico che allontana l'uomo dalla propria terra di origine e gli impedisce di farvi ritorno, ma diventa un movimento del pensiero e della memoria che trasforma i ricordi, fino a renderli irricognoscibili²⁸. Noto soprattutto per aver ottenuto il Premio Montale per le opere inedite nel 1997, Gëzim Hajdari è stato forse il primo scrittore migrante ad essere riconosciuto ufficialmente dalla critica letteraria italiana. Anche Anila Hanxhari²⁹ ha scelto la poesia per esprimere la dolorosa lontananza dall'Albania e le difficoltà affrontate durante la dittatura di Hoxha. Si tratta di liriche molto impegnate politicamente, dove il messaggio è sempre messo in evidenza.

Della generazione successiva fanno invece parte i narratori Leonard Guaci e Artur Spanjoli. Il primo, con i romanzi *Pancieri rossa* e *I grandi occhi del mare*³⁰, propone un'analisi sul rapporto fra la fine del comunismo e l'Albania attuale, contraddistinta dall'ostentazione della ricchezza che viene perpetuata anche dalla diaspora. Nelle opere di Artur Spanjoli³¹, oggetti della narrazione sono le vicissitudini degli immigrati albanesi in Italia e i loro problemi di interazione con gli autoctoni, a dimostrazione del fatto che per gli autori più giovani il passato comunista dell'Albania è meno importante dell'epoca attuale e non funge da punto di riferimento. Un altro autore giovane molto interessante è il già citato Ron Kubati, che nei romanzi *Va e non torna*,

²⁶ Cani, A., *Uniqueness/Unicità*, prefazione di A. Figliola, Milano, Albalibri, 2005.

²⁷ Hajdari, G., *Ombra di cane*, Frosinone, Dismisuratesti, 1993; *Antologia della pioggia*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 2000; *Stigmat*, Nardò (Lecce), Besa, 2002; *Spine nere. Poesie*, ivi, 2004.

²⁸ Cfr. Wright, S. «Esperienza dell'esilio nella poesia di Gëzim Hajdari», in *Annali di italianistica*, No. 3, 2002, p. 385-402.

²⁹ Hanxhari, A., *Assopita erba dell'Est*, Chieti, Noubis, 2001.

³⁰ Guaci, L., *Pancieri rossa*, Roma, Antonio Stango, 1999; *I grandi occhi del mare*, Nardò (Lecce), Besa, 2005.

³¹ Spanjoli, A., *Cronaca di una vita in silenzio*, Nardò (Lecce), Besa, 2003; *Eduart*, ivi, 2005; *La teqja*, ivi, 2007; *L'accusa silenziosa*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2007.

*M. e Il buio del mare*³² affronta le vicende di uno studente albanese alle prese con i primi amori, l'idealizzazione dell'Italia e le difficoltà ad affermarsi nel lavoro. Lo stesso autore ha recentemente curato, insieme a Michele Lobaccaro, la raccolta *San Nicola. Agiografia immaginaria, dieci racconti di scrittori migranti*³³, un tentativo interessante di fondere la tradizione italiana (il mito di san Nicola, patrono di Bari) con una visione esterna, il punto di vista degli immigrati che riscrivono la vita del santo secondo le proprie usanze e secondo i propri ricordi. Al folklore popolare albanese appartiene invece la raccolta curata da Gino Luka, *Favole albanesi*³⁴, utile per comprendere la ricchezza di una tradizione favolistica che porta in sé elementi delle fiabe occidentali e orientali.

Da citare infine è l'opera di Anilda Ibrahim, *Rosso come una sposa*³⁵, una suggestiva riflessione, attraverso il racconto di tre generazioni di donne, sulla condizione femminile nell'Albania comunista e contemporanea.

III. La prima opera di Ornela Vorpsi: *Il paese dove non si muore mai*

Ornela Vorpsi, nata a Tirana nel 1968, ha studiato Belle Arti in Albania fino al 1991, quando si è trasferita a Milano per continuare gli studi all'Accademia di Brera. Nel 1997 è andata a vivere in Francia, a Parigi, dove accanto all'attività di scrittrice ha intrapreso quella di artista visuale. La storia della pubblicazione del suo primo libro, il testo autobiografico *Il paese dove non si muore mai* uscito nel 2005 presso la casa editrice Einaudi³⁶, è emblematica di una certa diffidenza del mercato editoriale italiano (soprattutto per quanto riguarda le grandi case editrici) nei confronti degli scrittori migranti italo-foni. L'opera è infatti apparsa per la prima volta in lingua francese, in traduzione, nel 2004, presso la nota casa editrice Actes Sud³⁷. 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,

³² Kubati, R., *Va e non torna, cit.*; M., Nardò (Lecce), Besa, 2002; *Il buio del mare*, Firenze, Giunti, 2007.

³³ Aa. Vv., *San Nicola. Agiografia immaginaria, dieci racconti di scrittori migranti*, a cura di R. Kubati e M. Lobaccaro, Molfetta (Bari), La Meridiana, 2006.

³⁴ Luka, G., *Favole albanesi*, Milano, Nuovi Autori, 1993.

³⁵ Ibrahim, A., *Rosso come una sposa*, Torino, Einaudi, 2008.

³⁶ Vorpsi, O., *Il paese dove non si muore mai, cit.* Le citazioni successive saranno tratte da questa edizione.

³⁷ *Ead.*, *Le pays où l'on ne meurt jamais*, Arles, Actes Sud, 2004.

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, a cura di Marguerite Pozzuoli in collaborazione con la stessa autrice, differisce non poco dall'originale, soprattutto per quanto riguarda la disposizione dei capitoli e l'introduzione di alcuni personaggi. Si può considerare, come per *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, riscritto dall'autore a partire dal testo arabo³⁸, un caso di riscrittura più che di traduzione, operazione che dà luogo a due prodotti letterari radicalmente diversi.

Il libro ha conseguito diversi premi in Italia, contribuendo in maniera decisiva alla conoscenza del singolare percorso editoriale: nel 2006 è risultato vincitore del prestigioso Premio Grinzane Cavour Opera Prima e del Premio Viareggio Repaci «Le nuove culture europee». Se per la prima opera tale procedura è stata causata dalla scarsa fama dell'autrice e dalla sua assenza dal mercato letterario italiano, in seguito si può notare come il percorso sia rimasto lo stesso: nel 2006 è uscito per la casa editrice romana Nottetempo il testo *Vetri rosa*, precedentemente pubblicato, sempre in traduzione, da Actes Sud³⁹. Allo stesso modo *La mano che non morde* ha visto l'uscita nelle librerie prima in Francia e poi in Italia⁴⁰.

Probabilmente si può ipotizzare che ormai gli editori, consapevoli del successo delle prime opere, tendano a ripetere la medesima dinamica: Ornella Vorpsi dal canto suo preferisce comunque utilizzare l'italiano come lingua letteraria, pur vivendo in Francia da dieci anni e pur essendo in grado di scrivere direttamente in francese. Se la scelta dell'italiano per *Il paese dove non si muore mai* era più scontata, perché il testo era stato composto mentre l'autrice viveva a Milano e si conclude proprio con l'arrivo in Italia della protagonista, lo stesso non si può dire per le pubblicazioni successive. In tal caso vi è una vera e propria adozione (che potrebbe anche essere momentanea) di una lingua letteraria, al di là delle contingenze pratiche della migrazione. 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

³⁸ Lakhous, A., *Kaifā tardaa min al dhiba duna an-taodak*, Alger, Al Ikhtilaf, 2003; poi Bāirut, Dar al arabiya li al ulum, 2006.

³⁹ Vorpsi, O., *Vetri rosa*, Roma, Nottetempo, 2006; trad. fr. *Tessons roses*, Arles, Actes Sud, 2006.

⁴⁰ *Ead.*, *La mano che non morde*, Torino, Einaudi, 2007; trad. fr. *Vert venin*, Arles, Actes Sud, 2007.

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. È una scelta che però, come si accennava in precedenza, non si può considerare definitiva: recentemente è stato pubblicato in Francia il testo *Buvez du cacao Van Houten*⁴¹, uscito per le edizioni Seuil e scritto in italiano (e ancora inedito in Italia), ma riscritto dalla stessa autrice in francese. Ornella Vorpsi si colloca così fra gli scrittori contemporanei capaci di scrivere in due o più lingue (penso per esempio ad Antonio Tabucchi, autore di alcuni testi in portoghese, e a Carlo Coccioli, che nella sua lunga carriera letteraria ha scritto indistintamente in italiano, francese e spagnolo⁴²).

Interessante per l'autrice albanese è il rapporto autore/lettore e la nozione di *distance* teorizzata dal critico americano Wayne Booth⁴³: fra chi scrive e chi legge si crea sempre una distanza temporale, spaziale ed esistenziale. Se nei testi della Vorpsi la distanza temporale è limitata e quella spaziale è assolutamente esplicita (si rivolge ad un pubblico italiano per parlare dell'Albania), la distanza esistenziale (ovvero tutto ciò che divide autore e lettore dal punto di vista psichico, morale, dell'esperienza, del linguaggio e della classe sociale) è ridotta e ampliata al tempo stesso. È ridotta perché l'autrice sceglie un suo pubblico privilegiato grazie all'impiego della lingua italiana, ma risulta anche ampliata perché allo stesso pubblico sottopone testi nei quali sono diversi i riferimenti etici, culturali e politici. Il rapporto Albania/Italia non è uno dei temi portanti, mentre la scelta dell'italiano può forse riferirsi a tale concetto di *distance*: l'Italia infatti rappresenta una distanza intermedia (temporale, spaziale e simbolica) fra paese di provenienza e paese di arrivo, fra Albania e Francia. Lo sguardo procede da un luogo apparentemente neutrale, dal quale la Vorpsi non raccoglie il rancore e la nostalgia tipici dell'emigrante e dove può ricreare uno spazio virtuale ideale per le lucide riflessioni di carattere sociologico, storico e culturale che ne contraddistinguono le narrazioni.

Per prendere in esame in maniera più specifica il testo *Il paese dove non si muore mai*, credo sia utile individuare innanzitutto i riferimenti

⁴¹ Ead., *Buvez du cacao Van Houten*, Paris, Seuil, 2005.

⁴² Per quanto riguarda l'opera «portoghese» di Antonio Tabucchi cfr. Tabucchi, A., *Requiem*, Lisboa, Quetzal, 1991; trad. it. *Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992. Per quanto riguarda l'opera francofona e ispanofona di Carlo Coccioli cfr. Coccioli, C., *Le caillou blanc*, Paris, Plon, 1958; *Id.*, *Los Fanáticos*, Buenos Aires, Tirsó, 1959.

⁴³ Booth, W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961.

letterari. Oltre alla lezione e all'insegnamento di Ismail Kadaré, punto di riferimento inevitabile per qualsiasi scrittore albanese contemporaneo, lo stile incisivo con l'inserimento di dialoghi brevi e molto efficaci non può non far pensare alla scrittrice francofona di origine bulgara Agota Kristof, che con la *Trilogia della città di K.*⁴⁴ ha tracciato un quadro impietoso della vita quotidiana sotto i regimi comunisti. Anche gli autori appartenenti al genere fantascientifico dell'anti-utopia o dis-topia, con riferimenti espliciti alla dittatura stalinista, costituiscono dei richiami importanti: il George Orwell di *1984*, ma soprattutto il romanzo *Noi* di Evgenji Zamjatin⁴⁵, affresco inquietante dell'Unione Sovietica degli anni Venti. Nella Vorpsi manca del tutto l'impianto fantastico e il legame con la tecnologia tipico del genere, ma nelle sue pagine aleggia il medesimo clima di angoscia che pervade i due testi citati. L'autrice per ragioni anagrafiche non ha vissuto la prima fase di speranza ed euforia della lotta di liberazione. La dittatura le appare come una quotidianità triste e opprimente con la quale è obbligata a rapportarsi. In tal modo si può comprendere anche il sentimento successivo: nella Vorpsi neanche la morte di Hoxha, la caduta del regime e la possibilità di emigrare portano felicità o sollievo, perchè vengono inglobati nella stessa visione disincantata della realtà.

Il testo si presenta come una sorta di monologo memorialistico, nel quale l'ironia è visibile fin dal titolo: *Il paese dove non si muore mai* dovrebbe essere l'Albania idealizzata dalla propaganda comunista, uno stato talmente perfetto da evitare persino la morte dei propri cittadini. Importante è comprendere in quale posizione si situi l'autore: si ha infatti l'impressione che Ornella Vorpsi parli del suo paese di origine da una collocazione – geografica e temporale – distaccata. Anche il titolo del primo capitolo, *Campa campa e non crepa l'albanese*, impone un riferimento immediato al tono ironico e al distacco fra narratore e azione narrata:

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

⁴⁴ Kristof, A., *Le grand Cahier*, cit.; *La preuve*, cit.; *Le troisième mensonge*, cit.; trad. it. *Trilogia della città di K.*, cit.

⁴⁵ Orwell, G., *Nineteen Eighty-Four*, cit.; trad. it. *1984*, cit.; Zamjatin, E., *My*, 1922; tr. it. *Noi*, Milano, Feltrinelli, 1963. Il testo, che l'autore per motivi politici non riuscì a pubblicare in Unione Sovietica, conobbe una prima edizione inglese con il titolo *We*, London, Penguin Books, 1924.

necrosarsi, può subire un infarto, una trombosi e non so cos'altro, ma tiene maestosamente.

Siamo in Albania, qui non si scherza.

Di polvere e fango è fatto questo paese; il sole brucia a tal punto che le foglie della vigna si arrugginiscono e la ragione comincia a liquefarsi. Da ciò nasce una specie d'effetto secondario (temo irrimediabile): la megalomania, delirio che in questa flora germoglia come un'erba pazza. Da ciò anche l'assenza di paura – a meno che questa non sia dovuta alla forma del cranio storto e piatto, dimora regale della sofferenza, se non dell'incoscienza.

La paura è una parola senza significato. Lo vedi subito nei loro occhi che sono creature immortali.

La morte è un processo estraneo. (p. 5-6)

Dal punto di vista stilistico si possono notare le frasi brevi e concise, talvolta costituite semplicemente da soggetto, verbo e complemento, il ricorso piuttosto frequente al «tu» generico («la puoi utilizzare come ti pare» o «lo vedi subito»), alcune frasi nominali («da ciò anche l'assenza di paura») e soprattutto l'impiego della terza persona quando la scrittrice si trova a parlare degli albanesi («i corpi raggiungono una robustezza» o «nei loro occhi»), elemento che evidenzia il punto di vista esterno. In realtà tutto il testo è contraddistinto da una posizione ambigua e alternata dell'autrice, che entra e esce dalla narrazione: in alcuni passi, che costituiscono l'asse principale del libro, la scrittura è in prima persona; vengono narrate le vicende della protagonista e della sua famiglia, la bellezza della madre, invidiata dalle altre donne e vittima delle malelingue del paese, e le disavventure del padre, costretto al carcere e considerato prigioniero politico solo per aver affermato che al mercato mancavano le patate. La protagonista coincide con la voce narrante e i fatti vengono riportati quasi sempre al presente: vi è il senso di sorpresa per le cose che accadono e una costante ingenuità, propria dell'infanzia, accompagna le sensazioni della bambina. Nei brani che formano la «narrazione parallela», invece, vengono descritti in terza persona, come piccoli quadri, stralci di vita che appartengono ad altre donne che hanno vissuto sotto la dittatura: da Elona e Rudina che giocano insieme e scoprono la gioia della lettura e la meschinità di alcuni uomini, fino all'ultimo capitolo, intitolato ironicamente *Terra promessa*, nel quale Eva giunge in Italia con la madre. In queste brevi sezioni il punto di vista della narratrice cambia completamente: ora è una voce adulta che commenta le azioni; le nefandezze e il terrore, la discriminazione delle donne e di ogni avversario politico vengono mostrati in tutto il loro orrore e aspramente criticati. Vi è una riflessione sugli eventi passati, quindi il distacco dal periodo descritto è ancora maggiore rispetto ai capitoli in prima persona: l'ironia pungente è il segno più manifesto di tale distanza, e rappresenta anche l'unico grimaldello per forzare l'ottu-

sità del regime. I racconti in terza persona rappresentano una sorta di corollario alle esperienze della protagonista, dando al lettore la possibilità di incrociare più vite nell'Albania di Hoxha e fornendogli la certezza che la quotidianità fosse composta di privazioni e compromessi. La varietà dei personaggi principali fa inoltre riferimento alla personalità fluida della voce narrante e della scrittrice stessa: a ben guardare, i nomi di molte delle protagoniste (Ormira, Elona, Ina) sono variazioni attorno al nome proprio dell'autrice, Ornela, e indicano una relazione evidente con l'autobiografia.

Riprendendo le classificazioni di Genette, si può dire che all'interno della narrazione si passi molto velocemente dalla focalizzazione interna a quella esterna, dall'autobiografia alla forma romanzesca⁴⁶. I personaggi descritti hanno la funzione, per citare Sartre, di «seconde soggettività»⁴⁷ che avvalorano il percorso autobiografico dell'autrice. Il particolare punto di vista fa ovviamente emergere la visione pessimistica di fondo: il regime comunista ha scatenato i peggiori istinti nel popolo albanese, ma la salvezza non risiede neanche nell'emigrazione. L'Occidente si prospetta infatti come l'ennesimo esempio di violenza e di repressione.

Obiettivo della critica di Ornela Vorpsi è inoltre una caratteristica propria del popolo albanese, ovvero la tracotanza o mancanza di umiltà, esplicitamente citata nel passo precedentemente riportato (espressa con il vocabolo «megalomania»), ma soprattutto nell'incipit:

Dedico questo libro alla parola *umiltà*, che manca al lessico albanese. Una tale mancanza può dar luogo a fenomeni assai curiosi nell'andamento di un popolo. (p. 3)

Dal frammento emerge con chiarezza l'assenza di vittimismo o auto-commiserazione, sentimenti ricorrenti in testi autobiografici che si riferiscono a torti subiti durante le dittature. La mancanza di umiltà è considerata come un male che affligge prevalentemente l'albanese maschio, portandolo al disprezzo o alla reificazione della figura femminile.

Il tema centrale del libro è infatti l'analisi della condizione della donna nell'Albania comunista e, nel breve capitolo finale, il ritrovamento del medesimo status nella tanto agognata Italia capitalista. La donna-oggetto esiste solo in quanto simbolo della frustrazione maschile, che sul suo corpo ripercorre la strada di divieti e costrizioni attuata dal regime ai danni dell'intero popolo. La verginità diventa così un valore

⁴⁶ Genette, F., *Figures, Vol. III*, Paris, Seuil, 1972; trad. it. *Figure. Vol. III*, Torino, Einaudi, 1976.

⁴⁷ Cfr. Sartre, J. P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948; trad. it. *Cos'è la letteratura?*, cit., p. 171-172.

fondamentale, l'unico dal quale sia possibile riconoscere le reali virtù femminili. La narratrice bambina è terrorizzata dal rischio di poter un giorno perdere tale virtù e i suoi incubi peggiori sono legati all'atmosfera di repressione che aleggia nella famiglia.

In questo paese una ragazza deve fare molta attenzione al suo «fiore immacolato», perché «un uomo si lava con un pezzo di sapone e torna come nuovo, mentre una ragazza non la lava neanche il mare!».

L'intero mare.

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 ripresentava lo stesso discorso:

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

M'infilo nel letto impregnata di paura e penso: «Se mi manda davvero dal medico e poi scoprono che sono svergine di natura, come un bambino che nasce senza una mano, sordo, cieco o peggio ancora senza amore per Madre-Partito, come farò?». (p. 7-8)

Sono interessanti, dal punto di vista stilistico, i frequenti cambiamenti di soggetto: nel breve arco di due pagine, si passa infatti da una terza persona singolare ad una forma impersonale, dal «tu» generico alla prima persona. Il risultato è una realtà complessa, analizzata in diverse sfaccettature, che presenta sempre un senso di angoscia e castrazione fisica: il cambiamento di persona (e quindi di prospettiva) non fa altro che rafforzare la tesi iniziale dell'autrice, secondo la quale la donna albanese è sottomessa e costretta a vivere in una società fortemente maschilista. In principio sono la cultura popolare e le usanze comuni (ben evidenziate dall'introduzione del proverbio e dall'impiego della forma impersonale) a fornire i codici di comportamento femminile. Il mantenimento della verginità prima del matrimonio diventa per l'adolescente protagonista un vero e proprio spauracchio notturno, sorta di mostro che preleva dal sonno chi non si è comportato bene, ovvero chi non ha seguito i dettami del partito.

La condizione della donna in Albania è analizzata anche nell'ultimo romanzo di Elvira Dones, *Vergine giurata*⁴⁸. L'autrice, che vive fra la

⁴⁸ Dones, E., *Vergine giurata*, Milano, Feltrinelli, 2007.

Svizzera e gli Stati Uniti e che utilizza il francese per le proprie opere, ha voluto curare personalmente la versione italiana del testo, che infatti non presenta alcun traduttore, intraprendendo un percorso linguistico non dissimile da quello della Vorpsi. Nel romanzo la protagonista, la bella Hana Doda, per acquisire il rispetto degli uomini e per sottrarsi alle leggi del clan, fa voto di castità e sceglie di vivere come un maschio locale. L'abbruttimento fisico e psicologico, conseguente alla decisione di negare la propria identità femminile, verrà superato solo quando la donna troverà il coraggio di partire per gli Stati Uniti, per riappropriarsi di se stessa.

Nella Vorpsi inoltre è da notare come la creatività linguistica contribuisca a palesare i concetti chiave del libro: in un passo precedentemente citato la scrittrice aveva utilizzato il verbo «necrosarsi» riferito al cuore degli albanesi. Il vocabolo, tratto dal linguaggio biologico e medico, nella lingua italiana non è impiegato in forma riflessiva. Il particolare uso permette di rendere ancora più intensa l'immagine descritta: il corpo del maschio albanese sembra resistere a tutto, anche al deperimento del proprio cuore. Ugualmente interessante è l'impiego dei termini «svergine» e «incinti»: il primo presenta una «s» iniziale che dovrebbe negarne il significato originario e probabilmente è tratto dal gergo colloquiale; il secondo invece è declinato al maschile plurale, secondo un uso improprio e grammaticalmente scorretto. Da rilevare è inoltre l'espressione «nevrosa gravis», utilizzata per indicare la malattia nervosa della madre. In tal caso si può parlare di un nuovo costrutto tratto direttamente dal latino, secondo la pratica scientifica. L'equivalente italiano «depressione nervosa» evidentemente è stato ritenuto meno evocativo.

Il testo fornisce due esempi opposti di figure femminili tipiche del regime di Hoxha e più in generale della società albanese. Il primo esempio è quello dell'insegnante Dhoksi, modello di integerrima moralità e di amore per il partito, severa e austera. L'autrice sembra contrapporre tale personaggio a quello della madre della protagonista, una donna sola, con il marito in prigione, di una bellezza che le attira le attenzioni degli uomini insieme all'invidia delle altre signore.

Mi ricordo in particolare di una maestra; si chiamava Dhoksi. Insegnava lavoretti manuali adatti alle femmine, come punto croce, maglia e uncinetto. La materia non era importante, ma Dhoksi lo era.

Gambe molto storte (la mia fantasia ha sempre cercato disperatamente di capire come quell'insieme scomposto potesse confluire in un bacino), espressione dura, labbra carnose rosse di rossetto, e gran comunista. Suo marito era qualcosa di politicamente importante, e così compagna Dhoksi con le gambe storte a scuola dettava legge. A me faceva lavorare duramente perché ne avevo bisogno. Ero figlia di un condannato politico, quindi

dovevo impregnarmi d'educazione comunista più degli altri perché ero a rischio, anche a causa della mia avvenenza, che mi stava conducendo senza dubbio verso la perdizione.

Dhoksi soffriva di una curiosità insaziabile che la divorava come una lenta malattia: lei voleva sapere se mia madre si dedicava alle faccende domestiche.

La bellezza che avvolgeva mia madre la rendeva molto intrigante. Una donna così bella non può fare i lavori di casa (si sa che i lavori domestici rovinano la bellezza dentro e fuori). [...]

Cosa faceva ai capelli per averli così ondulati? Dove cuciva i vestiti? Vedeva degli amici-uomini? Doveva vederli, no? E magari sono in tanti a darle dei consigli amichevoli, che ne dici? (p. 19-20)

Dal ritmo insistente delle domande conclusive si può comprendere come la giovane protagonista leghi inevitabilmente la scoperta della propria sessualità al senso di colpa e del peccato. La morale comunista si erge come unico sistema di valori valido; è proprio tale ordine ad affermare che la bellezza della madre è una colpa di cui anche la figlia pagherà le conseguenze. Una famiglia composta esclusivamente da due donne è un pericolo per il partito e la morte o la prigione accoglieranno chi non rispetta le regole. La vitalità del sesso e la scoperta del proprio corpo vengono così associate per contrasto alla morte, presenza che pervade l'intera narrazione. Sono sempre le donne a morire, e talvolta muoiono incinte, quando la gravidanza è allo stesso tempo simbolo e segno concreto del peccato commesso. Così muore la madre di Kristina, un'amica della protagonista, incinta mentre il marito era in prigione, quindi costretta ad un aborto clandestino (in Albania la pratica era vietata) che, come talvolta accadeva, si era concluso nel peggiore dei modi. Incinte ma suicide muoiono le giovani Blerta e Dorina, nel capitolo forse più toccante del libro, *Acque*, dove vengono descritti piuttosto crudamente gli annegamenti volontari, in un lago dalle acque torbide, delle ragazze impossibilitate a confessare la gravidanza alle proprie famiglie:

Il suicidio non è tra le aspirazioni principali di questo paese, che nella lotta per una sopravvivenza decente scorda il rifugio che può dare la morte.

Però, che io sappia, nel lago non vanno a morire gli uomini, o almeno gli uomini albanesi non soffrono il mal d'amore al punto di spingersi fin lì, e poi loro non rimangono incinti, non hanno bisogno di simili gesti disperati. (p. 59)

Come detto, il senso di colpa si accompagna, nel percorso di formazione della giovane, alla scoperta del corpo e della sessualità. Sono le pagine centrali del romanzo, nelle quali si comprende come la consapevolezza della propria maturazione fisica rappresenti anche uno

dei pochi antidoti (oltre alla lettura di alcuni libri, in particolare quelli di Kadaré, Turgenev, Čechov e Maupassant) alla brutalità quotidiana del regime. Oltre la paura del peccato, infatti, può andare l'onnipotenza fisica dell'adolescente, che sente su di sé per la prima volta nuove energie e nuove sensazioni: la crescita mentale e corporale rappresenta una reazione forte all'appiattimento culturale ed emotivo, perché fa riferimento ad un movimento naturale che, anche di fronte alle minacce e alla morale del partito, non può arrestarsi. Da tale punto di vista si possono trovare numerose analogie con tre romanzi di scrittori migranti analizzati nel capitolo quarto: *Il profugo* dell'iracheno Younis Tawfik, *L'estate è crudele* e *Salam, maman* degli iraniani Bijan Zarmandili e Hamid Ziarati affrontano le rispettive dittature dei paesi di origine utilizzando come protagonisti dei ragazzi in procinto di passare dall'adolescenza all'età adulta. Anche per loro la sessualità rappresenta l'unica via di fuga dagli orrori della dittatura: in particolare nel romanzo di Zarmandili la storia d'amore fra i due personaggi principali sembra riportare ad un altrove spazio-temporale, un luogo altro necessario per non perdere la speranza di un cambiamento e per riuscire a sopravvivere.

Come si è potuto rilevare, l'autrice ricorre frequentemente all'introduzione di proverbi, espressioni o detti popolari, utilizzati come una sorta di sottotesto che dovrebbe esemplificare il pensiero comune. Oltre ai legami con le tradizioni araba, africana e in parte italiana, già ampiamente trattati in precedenza, vi è in tal caso uno specifico riferimento al folclore albanese. Proverbi e detti sono infatti ricorrenti nella tradizione favolistica albanese, come aveva giustamente notato Giuseppe Pitrè, che nel già citato *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* aveva inserito in appendice alcuni racconti provenienti dalla comunità arbëreshe di Piana degli Albanesi, allora Piana dei Greci, una delle comunità storiche degli albanesi d'Italia⁴⁹. Nell'analisi del folclore albanese⁵⁰ emergono alcuni elementi che rendono più completa la lettura del testo di Ornella Vorpsi: anche nelle fiabe popolari e nei proverbi, infatti, l'Albania viene considerata un paese chiuso in se stesso, nei propri monti e nei propri boschi e il mare, che pure ne bagna un'ampia parte, è descritto soprattutto come un luogo portatore di pericoli, dal quale possono arrivare gli invasori stranieri. Gli stessi personaggi fem-

⁴⁹ Pitrè, G., *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, cit.

⁵⁰ Per l'analisi della tradizione folcloristica albanese e arbëreshe cfr. Aa. Vv., *Poesia popolare albanese*, a cura di E. Koliqi, Firenze, Sansoni, 1986; Aa. Vv., *Fiabe e leggende albanesi*, a cura di M. Kuteli, Milano, Rusconi, 1993; Bellusci, A., *Magia, miti e credenze popolari*, Cosenza, Centro ricerche socio-culturali Giorgio Castriota Skanderbeg, 1983; Capra, S., *Albania proibita. Il sangue, l'onore e il codice delle montagne*, Milano, Mimesis, 2000.

minili delle fiabe riportano ad alcune considerazioni dell'autrice: spesso infatti il meccanismo narrativo alla base dell'intreccio prende spunto dal tentativo degli uomini di evitare che la donna locale perda la propria moralità. È il caso di Rina, che addirittura si suicida per essere stata fatta prigioniera dai pirati e per salvare il suo onore, o di Donna Tommasina, che rapita da un brigante sceglie per amore di abbandonare il proprio popolo e rimane con il rapitore fino a quando entrambi verranno uccisi. In una nazione che correva il rischio costante di essere invasa, più importante dei diversi e deboli governi che si erano succeduti era il rispetto della *besa*, la parola data. La stessa rilevanza aveva il *Kanun*, il codice di comportamento originario delle comunità delle montagne del nord, che fino all'avvento del comunismo è stato di fatto l'unico sistema di leggi non scritte che governava la vita comune. Con l'arrivo di Hoxha le regole non cambiarono, poiché persistette la divisione in clan della società, ma vennero attuate in nome del comunismo.

Ornella Vorpsi d'altra parte non cede neanche al facile entusiasmo dell'emigrazione: una volta abbattuto il regime e finalmente aperte le frontiere, si dischiude per gli albanesi che emigrano una nuova vita, che rischia però di presentarsi ancora più difficile e illusoria della precedente. L'ultimo capitolo, intitolato ironicamente *Terra promessa*, narra l'arrivo in Italia della piccola Eva e della madre. In principio vi è il *leitmotiv* comune a molte persone provenienti dai paesi comunisti: il lusso apparente inebria mente e occhi di Eva, incapace di smettere di guardare l'incredibile varietà di leccornie presente nei negozi italiani. L'inevitabile disillusione è però immediata: la madre viene scambiata per una prostituta, ma la donna, non conoscendo la lingua, crede che l'uomo che le si è avvicinato si sia gentilmente offerto di portarle le valigie. Inoltre guardandosi intorno non riesce proprio a trovare le bellezze italiane «alla Sophia Loren e Gina Lollobrigida» che tanto facevano sospirare gli uomini albanesi davanti alla televisione. Si crea nelle presenti riflessioni una dicotomia fra le donne albanesi, utili per i lavori di casa e per fare figli, e le occidentali, veri oggetti del desiderio e delle lusinghe degli uomini.

In questa terra, gli albanesi hanno capito che possono morire. Nonostante il loro animo rapace e coraggioso, cominciano a sentire che le vertebre dolgono veramente, che la testa può fare tanto di quel male, i denti anche... i rimedi delle nonne albanesi qua non funzionano.

La solitudine prende la forma dell'ulcera allo stomaco, si ha bisogno di pillole strane per prendere sonno. Pillole che alla fine non fanno le meraviglie che promettono; non liberano l'animo dall'afosità dell'esistere.

La spensieratezza lascia il posto all'angoscia, e tanti per guarire dall'ulcera tornano nell'assolata Albania.

Lì va già meglio – assicurano.

Non ne vogliono più sapere delle terre promesse. Hanno capito che lì si muore, e loro morire non vogliono. (p. 110-111)

La nostalgia diventa un male fisico prima che psicologico, come hanno spiegato Delia Frigessi Castelnuovo e Michele Risso⁵¹ in termini scientifici seguendo i dettami dell'etno-psichiatria e i già citati Amara Lakhous e Igiaba Scego⁵² dal punto di vista letterario. Emigrare significa confrontarsi con la storia e portarne i segni sul proprio corpo: la tracotanza e l'assenza di umiltà criticate nelle prime pagine del testo trovano nella conclusione la propria terribile punizione, seguendo in tal modo quel senso di colpa scaturito dalla rigida morale del partito comunista che attanaglia continuamente la protagonista.

IV. Il libello *Vetri rosa*

All'inizio del settembre 2006 ha visto la luce, presso la collana «I sassi» della casa editrice romana Nottetempo, il piccolo libro *Vetri rosa*, seconda opera di Ornella Vorpsi⁵³. Come si è già avuto modo di accennare nel paragrafo precedente, il testo era uscito in Francia nella primavera dello stesso anno, per la traduzione di Nathalie Bauer con il titolo *Tessons roses*, presso Actes Sud. L'edizione italiana presenta, a conclusione della parte scritta, in un'appendice intitolata *Pomeriggi*, una serie di cinque fotografie della stessa autrice che rappresentano nudi femminili accovacciati, distesi, oppure in piedi con il volto coperto dai capelli, in ambienti abbandonati e trascurati che provocano un senso di malinconia. Gli interni fotografati, rigorosamente in bianco e nero, sono attraversati da una luce abbagliante proveniente dall'esterno che talvolta sfuma o mantiene in ombra i contorni del corpo della modella, enfatizzando la sensazione di solitudine. Dai titoli (rispettivamente *Pomeriggio 4*, *Pomeriggio 10*, *Pomeriggio 3*, *Pomeriggio 11*, *Pomeriggio 8*) si può ipotizzare che le immagini facciano parte di una collezione più ampia e che la Vorpsi abbia operato una selezione tematica in vista della pubblicazione. L'inserimento dei ritratti nel libro, oltre a testimoniare l'altra principale occupazione dell'autrice, attiva da anni nel campo delle arti visive, propone un richiamo alle tematiche principali del testo: la bellezza e la solitudine della donna, il rapporto con il mondo esterno (maschile) che ne determina l'entrata nell'età adulta e la fine dell'infanzia, la presenza costante e opprimente della morte.

⁵¹ Cfr. Aa. Vv., *Emigrazione, nostalgia, malattia mentale*, cit.

⁵² Cfr. Lakhous, A., *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, cit.; Scego, I., *Rhoda*, cit.

⁵³ Vorpsi, O., *Vetri rosa*, cit. Le citazioni seguenti saranno tratte da questa edizione.

Sono molti dei temi presenti nel primo romanzo *Il paese dove non si muore mai*, inseriti però in un contesto non immediatamente legato alla storia dell'Albania comunista e della diaspora contemporanea. Il volume inizia infatti con una costruzione allegorica: una ragazza, che accompagnerà il lettore nel corso dell'intera storia, prende la parola dopo la sua morte. Tale figura potrebbe indicare la repressione del regime comunista e l'impossibilità delle donne albanesi di esprimere il proprio pensiero.

Sono morta per caso. Dico per caso perché ero ancora giovane e non ero malata. Ma tanto è frangibile l'umano che appena nato è già vecchio per morire. Dunque non dovrei dire che ero ancora giovane e non ero malata, ero un umano che poteva morire come tutti in qualsiasi momento, ecco.

In vita ho molto meditato sulla morte. Non è trascorso giorno senza che il suo velo filtrasse le mie cellule; il suo pensiero non mi ha mai lasciata sola. Forse è stata la cosa più fedele di tutto quello che ho conosciuto e avuto nella mia breve esistenza di diciassette anni. [...]

Adesso che conosco la morte sono molto più tranquilla di quanto fossi in vita. La morte è pacifica, ti lascia l'animo in quiete e, se vuoi, puoi essere un ottimo osservatore.

Da morti non si ha più paura di dire quello che si pensa. Il pensiero è oggettivo perché si è distaccato dal presente. Sono un perfetto spettatore. (p. 5-7)

Dal breve estratto è possibile notare il tono confidenziale della narrazione in prima persona, che, diversamente dalla precedente opera dell'autrice, muterà raramente nel corso dell'opera. Il «tu» generico del terzultimo periodo rafforza ulteriormente la vicinanza fra autore e lettore, come l'utilizzo dell'avverbio «ecco», concepibile esclusivamente all'interno di una comunicazione interattiva. La Vorpsi sceglie di non mascherare le tracce della propria presenza nella narrazione, ma di enfatizzare l'atto del narrare interpellando il suo lettore, come per verificare l'efficacia del racconto⁵⁴. Accanto al tono familiare e alla ricerca di un legame stretto con il lettore, sono da rilevare il ricorso alla metafora («Non è trascorso giorno senza che il suo velo filtrasse le mie cellule», riferito al pensiero costante della protagonista nei confronti della morte), che nel prosieguo del libro si rivelerà una figura retorica costante, e l'impiego di periodi brevi.

Il linguaggio colloquiale, le frasi concise e talvolta nominali, elementi ricorrenti nella letteratura italiana della migrazione, pongono una riflessione linguistica a margine. In un recente studio curato dal

⁵⁴ Cfr. a tale proposito Bourneuf, R., Ouellet, R., *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972; trad. it. *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976.

linguista Tullio De Mauro⁵⁵, nel quale sono stati analizzati cento romanzi scritti dal 1947 ad oggi (i sessanta vincitori del Premio Strega più altri quaranta che vi hanno partecipato), si è cercato di analizzare l'evoluzione del linguaggio letterario italiano contemporaneo. Si è così notato come proprio le frasi brevi, spesso nominali, e complessivamente una vicinanza fra la lingua scritta e quella parlata siano i tratti più caratteristici. Anche il dialetto e le lingue straniere sono molto presenti, ben inserite nel tessuto della prosa. I criteri della leggibilità, applicati ai romanzi, hanno dimostrato come proprio la facilità di lettura fosse uno degli elementi più facilmente riscontrabili. Secondo De Mauro, l'impiego di frasi brevi e nominali deriva soprattutto dall'influenza che le traduzioni straniere, in particolare dalla lingua inglese e francese, hanno avuto sui romanzieri italiani contemporanei. Ciò non fa altro che avvalorare le tesi dello storico della lingua Luca Serianni, secondo il quale attualmente è finito l'arroccamento della lingua letteraria rispetto a quella comune⁵⁶. È indicativo che, nei testi degli scrittori migranti, si ripercorra la comune trasformazione della lingua letteraria italiana attraverso la forma (un periodare breve, l'assenza del verbo) e, in una visione d'insieme, attraverso l'esigenza di leggibilità, fondamentale in opere che fanno della volontà comunicativa un elemento portante. Se agli albori di tale fenomeno diversi critici avevano ipotizzato un cambiamento alquanto drastico della lingua italiana⁵⁷, oggi si deve probabilmente asserire che le modifiche che alcuni scrittori immigrati stanno apportando si collocano in un contesto generale di trasformazione della lingua letteraria e della stessa concezione di letterarietà, dovuto all'influenza delle traduzioni e delle lingue straniere, ai linguaggi telematici e televisivi e all'inserimento di alcuni termini dialettali nell'italiano corrente.

Per tornare al testo citato, risultano molto importanti gli ultimi due paragrafi: la morte della giovane ragazza permette un'osservazione lucida e impietosa sulle situazioni descritte; l'assenza di coinvolgimento emotivo consente una maggiore obiettività. Il senso di disincanto di cui era pervaso *Il paese dove non si muore mai* appare in *Vetri rosa*, se possibile, ancora più accentuato: se nel primo caso il cambiamento continuo di persona e voce narrante consentiva una visione del mondo a

⁵⁵ Aa. Vv., *Primo tesoro della lingua letteraria italiana del Novecento*, a cura di T. De Mauro, Torino-Roma, Utet – Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, 2007.

⁵⁶ Cfr. a questo proposito Serianni, L., *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria: suoni, forme, costrutti*, Torino, Utet, 1988; *Viaggiatori, musicisti e poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002.

⁵⁷ Cfr. per esempio Gnisci, A., *La letteratura italiana della migrazione*, cit.; Menna, L., «Il tallone di Achille, la leva di Archimede: la questione della lingua nei testi letterari della migrazione» in Aa. Vv., *La questione della lingua per gli immigrati stranieri. Insegnare, valutare e certificare l'italiano L2*, a cura di M. Barni e A. Villarini, Milano, Franco Angeli, 2001, p. 209-231.

tratti interna alle vicende, ora la posizione del narratore è immutabile e rappresenta un'analisi a posteriori, per nulla incline alla compartecipazione. La metafora dello scrittore come spettatore è in seguito riutilizzata dall'autrice per spiegare il senso del titolo dell'opera:

Niente fa male, contemplo solo come da bambini si contemplano i disegni luminosi e geometrici che crea il movimento del caleidoscopio nelle mani. Così faccio ruotare pianino i vetri colorati della mia esistenza. Preferisco quando la geometria dei disegni è bagnata dal colore rosa. Dai vetri rosa. In questo punto mi fermo sempre un po' più a lungo. Ho l'eternità per scrutare, è vero, stato che non mi annoia perché è uno spettacolo che cambia di continuo. (p. 7)

La vita è vista dal suo termine, anzi al di là del suo termine naturale, grazie a un caleidoscopio di vetri rosa che la rivela ancora una volta desiderabile e, attraverso il ricordo, diminuisce il senso di ineluttabilità e oppressione. Certamente il colore rosa può anche essere associato alla figura femminile, il reale oggetto di indagine del testo.

L'incipit del libro, nonché la medesima dimensione allegorica, ricorda molto da vicino la struttura del più volte citato *Rhoda* di Igiaba Scego, nel quale una delle voci narranti (la stessa Rhoda) analizza e guarda la realtà dopo essere stata seppellita in Somalia. È utile citare l'inizio del quarto e dell'ottavo capitolo, i primi dedicati a Rhoda, per cogliere le differenze e gli aspetti in comune con Ornella Vorpsi:

Sono due giorni che mi hanno tirato fuori. Sono stati tre ragazzi. Giovani, magri, armati. Mi hanno tirato fuori. Uno mi ha sputato in faccia e l'altro ha preso un coltello e mi ha asportato l'occhio sinistro dalla sua orbita. Ci ha giocato un po', si è divertito. Però non sono riusciti a prendermi i denti. Balil e i suoi amici sono arrivati prima. Balil è un caro ragazzo. Spero che la vita gli riservi un futuro migliore del mio. Ha vegliato la mia tomba una settimana, ma poi ha dovuto far ritorno a casa. La mamma era preoccupata per lui. Inoltre stava saltando troppe lezioni di Corano. [...]

La vita è racchiusa tutta in un battito di cuore, il cuore di un altro essere umano.

Ora che sono qui immobile, in fase di decomposizione, capisco che ho sprecato la mia vita. Suona melodrammatico, definitivo, triste. Ma se avessi saputo quello che so ora, forse avrei fatto scelte diverse. Ho mille rimpianti. Ho una nostalgia tremenda del mio essere terreno⁵⁸.

Fra le due autrici vi sono innegabilmente alcune analogie formali come l'impiego di periodi brevi e della prima persona singolare. Altri elementi risultano però discordanti: innanzitutto a cambiare radicalmente sono ruolo e posizione delle narratrici, che nei due testi sembrano far riferimento a due opposte visioni della morte. Se in Ornella Vorpsi la

⁵⁸ Scego, I., *Rhoda*, cit., p. 34, 71.

morte ha la funzione di rendere ancora più lucido e obiettivo lo sguardo sulla realtà, escludendo qualsiasi coinvolgimento emotivo e marcando un netto distacco dal mondo dei viventi, in Igiaba Scego il rapporto con l'esterno è ancora molto stretto. La tomba di Rhoda viene infatti profanata, ed è tale atto di violenza che porterà la donna a prendere la parola: l'autrice nelle descrizioni dell'oltretomba indugia su particolari anatomici, del tutto assenti nella narrazione della Vorpsi, che hanno la funzione di mantenere un rapporto con la vita precedente. La guerra civile somala non risparmia neppure i morti: è per questo che il corpo di Rhoda la *gaal*, l'infedele, corrotta dall'Occidente, viene profanato da un gruppo di giovani armati. La voce narrante non ripercorre semplicemente i ricordi passati e le persone conosciute, come accade in *Vetri rosa*, ma ha la facoltà di osservare il presente, di comprendere quali effetti abbia prodotto la propria morte sugli affetti più cari. I tempi verbali rispecchiano fedelmente tale differenza: la Vorpsi predilige il tempo imperfetto, che indica un passato rivisitato dalle parole della donna morta, mentre la Scego fa uso principalmente del presente e del passato prossimo, come ad indicare la vicinanza e la contiguità fra i pensieri di Rhoda e gli avvenimenti del mondo esterno. Identico è il limbo in cui entrambe le ragazze sono confinate: né in *Rhoda* né in *Vetri rosa*, infatti, la morte porta un senso di liberazione o di termine ultimo. Le due donne sono ancora a metà fra l'aldilà e la vita terrena: Igiaba Scego fa scaturire proprio da tale zona intermedia il meccanismo narrativo principale, poiché la ragazza troverà finalmente la pace solo quando verrà nuovamente seppellita. Ornella Vorpsi intitola il primo capitolo del suo libro *Purgatorio*, evidente riferimento alla particolare situazione in cui si trova la protagonista. Il legame con la *Divina Commedia* di Dante è esplicito, poiché è la stessa protagonista, ricordando un episodio della sua infanzia, a citarla:

La vita aveva preso senso per tutti. [...] Nel momento in cui alzai la testa da un libro pesante e rilegato in pelle verde. Il libro era scritto da un signore che aveva la testa circondata di foglie d'alloro. Il signore era ritratto di profilo e sembrava severo. Nel libro parlava d'inferno purgatorio e paradiso. C'erano delle figure, molto ben fatte, c'era un conte che si chiamava Ugolino e teneva in mano una testa decapitata rodendola nell'eternità. (p. 8)

Il riferimento al conte Ugolino (XXXIII canto dell'*Inferno*) non è casuale, perché la scrittrice lo utilizza per rafforzare un concetto già espresso nella precedente opera: la brutalità del regime albanese. Ugolino viene collocato da Dante nella *Caina*, dove vengono puniti i traditori del proprio sangue. Rinchiuso dai Pisani con due figli e due nipoti nella Torre dei Gualandi, il conte non resiste alla fame: si getta sui corpi morti dei propri cari divorandoli come una belva. Per la legge del contrappasso è costretto a roscchiare un teschio per l'eternità,

proprio come se fosse un cane. Di particolare interesse sono le due terzine finali (*Inferno*, canto XXXIII, vv. 70-75, in particolar modo l'ultimo verso) del discorso di Ugolino, che cito interamente:

[...] Quivi morì; e come tu mi vedi,
vid'io cascar li tre ad uno ad uno
tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi,
già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due di li chiamai, poichè fur morti:
poscia, più che 'l dolor poté 'l digiuno»⁵⁹.

L'ellissi, il silenzio di Ugolino sul suo immondo pasto rappresentano l'impossibilità di narrare un orrore tanto grande e un'amara riflessione sulla natura umana: più che i sentimenti, talvolta sono le necessità a determinare le azioni degli uomini. È quanto accaduto al conte Ugolino, costretto a mangiare i figli per non morire di fame, ma l'identica situazione si è ripetuta in Albania durante il regime di Hoxha: a causa del terrore politico e delle restrizioni economiche, il paese si è trasformato in un crogiuolo di spie, nel quale vivere sereni era diventato praticamente impossibile. Si poteva incorrere nella prigione per una voce o per una falsa denuncia, allo stesso modo si poteva calunniare un vicino o un amico per ingraziarsi un politico o per avere qualcosa in più da mangiare. Più dell'affetto filiale e familiare ha potuto la fame, per il conte Ugolino; più dell'etica e della solidarietà hanno potuto povertà e terrore, nell'Albania comunista.

Nella letteratura italiana raramente si trova una voce narrante affidata ad una persona morta: l'esempio è tratto piuttosto dalla letteratura anglosassone, e in tal senso almeno due sono gli autori ai quali si può fare riferimento. Innanzitutto vi è l'*Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters⁶⁰, affresco poetico composto da una serie di epitaffi che gli abitanti di una cittadina americana, sepolti nel cimitero vicino, recitano da sé. Formalmente ispirata agli epigrammi greci, la raccolta analizza una nuova concezione dell'uomo americano medio, che vive nella sterminata provincia e appare molto vicino ai personaggi che si ritroveranno pochi anni dopo nei romanzi di Faulkner o Dos Passos. Più recente è il romanzo *Amabili resti*, opera della scrittrice statunitense Alice Sebold⁶¹: in tal caso la voce narrante è di una ragazzina, appena violentata e uccisa dal vicino di casa. Ulteriori riscontri si possono trovare nella cinemato-

⁵⁹ Cfr. Alighieri, D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 3 Vol., a cura di G. Petrocchi, cit.

⁶⁰ Masters, E. L., *Spoon River Anthology*, New York, New American Library, 1915; trad. it. *Antologia di Spoon River*, prefazione di F. Pivano, Torino, Einaudi, 1943.

⁶¹ Sebold, A., *The Lovely Bones*, London, Picador, 2002; trad. it. *Amabili resti*, Roma, Edizioni e/o, 2003.

grafia statunitense: è del 1948 un noto film prodotto negli studi di Hollywood, *Sunset Boulevard*, uscito nelle sale italiane con il titolo *Viale del tramonto*, dove il personaggio principale, William Holden, racconta tutta la sua storia dopo che la sua compagna, Gloria Swanson, lo ha ucciso⁶². La voce narrante, di chiara matrice letteraria, diventa per il linguaggio cinematografico un'efficace metafora dell'assenza e di un corpo che non c'è più.

Si è più volte notato come la morte sia un elemento dominante nella letteratura della migrazione: le motivazioni sono già state ampiamente indagate, ciò che forse si può aggiungere per i testi di Ornela Vorpsi è una comparazione con altri autori che hanno scelto di ambientare le proprie opere durante i regimi dittatoriali. La morte in tal caso assume una valenza duplice: innanzitutto fa parte del quotidiano, poiché ogni oppositore politico è consapevole delle conseguenze che potrebbe avere la propria ribellione; d'altra parte però è anche il segno ultimo di liberazione, nonché il riconoscimento di un'accanita resistenza alla dittatura. Nei romanzi di Hamid Ziarati, Bijan Zarmandili o Younis Tawfik, la morte di alcuni personaggi, per quanto dolorosa e ingiusta, aiuta i protagonisti a prendere ulteriore coscienza delle atrocità e della violenza dei rispettivi governi e diventa l'ultimo atto, il più efficace, dei ribelli. I dittatori iracheni o iraniani credono di sopire la rivolta semplicemente uccidendo gli oppositori, sottovalutando il valore simbolico che può essere generato da tale persecuzione. Morire non costituisce la paura maggiore: mente e corpo sono costantemente impegnati nella resistenza e nella sopravvivenza quotidiana, il terrore più grande si è di fatto già avverato, con la totale soppressione della libertà di espressione e dei diritti umani basilari. Nelle opere della Vorpsi la brutalità della dittatura è legata ad un elemento di casualità che la rende ancora più pericolosa: la voce narrante dell'incipit di *Vetri rosa* asserisce innanzitutto di «essere morta per caso» e anche il padre della protagonista del precedente romanzo, *Il paese dove non si muore mai*, era stato arrestato e considerato prigioniero politico semplicemente per aver affermato che al mercato mancavano le patate, non essendo un reale avversario del regime. La morte e la prigionia non arrivano a dare alle vittime neanche l'aura di antagonisti della dittatura e di combattenti per la libertà: l'assurdità del male si manifesta proprio in una ponderata casualità, che non consente neanche agli albanesi di comprendere il giusto modo di comportarsi per non essere invisi ad un partito che diventa sempre più minaccioso.

Come nell'opera precedente, le riflessioni sulla crudeltà di Madrepartito si accompagnano alla scoperta della sessualità. Qui l'autrice

⁶² *Sunset Boulevard*, regia di Billy Wilder, con William Holden e Gloria Swanson, Paramount, USA, 1948.

opera una distinzione netta fra due tipi di sessualità: una più innocente, costituita dai giochi fra bambine e dall'eccitazione per la novità delle sensazioni corporee; un'altra più brutale, dove gli adulti diventano i protagonisti e i bambini ne subiscono la violenza. L'eros nel secondo caso è un elemento marginale: nella prepotenza fisica degli adulti è simbolizzata la violenza del regime, la furia cieca con cui si accanisce sugli albanesi. Nelle descrizioni dei rapporti con le altre bambine, d'altra parte, prevalgono toni erotici e un'atmosfera sensuale, attenta alle descrizioni dei sensi e dei cambiamenti in atto nel corpo. Vi è una sorta di stato primitivo delle sensazioni: la protagonista conosce per la prima volta il rapporto stretto che può instaurarsi fra complicità emotiva e affettiva e piacere fisico. La Vorpsi vede nella riappropriazione del corpo la resistenza più strenua alle invadenti interferenze della morale del regime, che pretende di governare anche la sfera privata dell'individuo. I giochi con le amiche, enfatizzati dal segreto e dal divieto della società, creano un'intimità ancora più intensa fra le ragazze, un filo sottile e nascosto che infrange la monotonia quotidiana e grigia:

C'erano Bianca e Blerinda, poi. I nostri giochi segreti. Anche con Albana. Erano giochi che non si potevano fare con tutte le bambine. Solo certe amavano fare quel tipo di giochi. Poi in strada, giocando a nascondino con gli altri bambini, li scordavamo quei giochi fatti prima. Dovevamo scordarli, dovevano restare segreti persino a noi. Provavamo un po' di vergogna ma non riuscivamo a farne a meno. (p. 11)

Oltre alla divisione netta fra mondo dei bambini e mondo degli adulti, l'autrice attua un ulteriore scisma tra sfera maschile e femminile. Vi è la ricostruzione evidente di un *locus amoenus*, visibile da alcuni inserti nostalgici riferiti ad un ipotetico passato, in cui il mondo delle donne era diviso da quello degli uomini e la vita trascorreva in uno stato di infanzia perenne, non «corrotta» dall'entrata nell'età adulta. Tale *locus amoenus*, accompagnato a livello temporale da una sorta di mitica età dell'oro, è un luogo in realtà irreali, poiché ogni narrazione della Vorpsi sembra avere inizio a posteriori: dopo che del luogo non vi è più traccia se non nel ricordo, dopo che anch'esso è diventato insicuro e quindi l'ennesima tappa da cui fuggire. Si potrebbe addirittura pensare che il *locus amoenus* sia frutto di un percorso sadico – o salvifico – della mente, che ha creato artificialmente ricordo e memoria per giustificare una fuga perenne e una diaspora infinita. Tale luogo non esiste, non è mai esistito ed è quindi puro – e necessario – delirio psicologico.

Si comprende così la condizione di privilegio della voce narrante: morta a diciassette anni, non ha avuto il tempo di passare attraverso la porta del mondo degli adulti; scevra da ogni tipo di corruzione, la sua voce è pura e lucida. Eppure l'impossibilità di descrivere il periodo felice si accompagna anche a un'altra privazione: la giovinezza e i segni

della felicità sono elementi presenti solo negli altri. La protagonista si identifica con il proprio sguardo esterno, può provare emozioni, ma solo per qualcosa che non le appartiene davvero. Un'eco pasoliniana pervade l'ultimo brevissimo capitolo del libro, intitolato paradossalmente *Ritrovi*. Vi si scorge il Pasolini della *Trilogia della vita*, soprattutto il Pasolini regista di *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*⁶³: la brutalità del regime fascista, nell'atto estremo di violenza e autodistruzione, corrompe corpo e anima di un gruppo di giovani, simbolo finale di quei «ragazzi di vita» che anni prima l'intellettuale friulano credeva fuori dalla storia, immuni dai grandi cambiamenti della società moderna.

Con Blerinda e Albana ci limitavamo a scambiarci ogni tanto un saluto e niente più. I giochi dei vetri rosa ci tenevano lontane. Le sbirciavo a distanza. La nostra amicizia mi mancava, a loro no, non sono mai venute a cercarmi. Mi è capitato di vederle da vicino. Qualcosa nel crescere le aveva rese serie, di quel serio che intimidisce. Erano mature, gli scherzi, i giochi appartenevano al passato. [...]

Com'era bella la loro gioventù. La gioventù vista da fuori, quella non vissuta dentro. Fuoriuscivano delle lacrime perché tanta bellezza mi spezzava il fiato, mi faceva dolere il cuore. Le sorridevo ma nascondevo il sorriso, non eravamo in terre dove potevamo incontrarci, anzi, il luogo dove ci eravamo incontrate lo volevamo scordare.

C'erano gli uomini adesso a giocare con noi.

Giravo la testa per vederle finché sparivano lungo la strada diventando macchie scure in movimento. Perché le amavo con un tale dolore? (p. 36-37)

V. *La mano che non mordi: dall'Albania ai Balcani*

La pubblicazione presso Einaudi, nel marzo del 2007, dell'ultima opera di Ornella Vorpsi, *La mano che non mordi*, ha seguito l'iter editoriale dei testi precedenti: qualche settimana prima infatti era apparso nelle librerie francesi *Vert venin*, la traduzione letterale del testo italiano⁶⁴. Ancora una volta l'autrice ha preferito non scrivere direttamente nella lingua del suo secondo paese di accoglienza, ma affidare a un traduttore la versione francese.

Nella lettura del libro si notano subito alcune differenze rispetto alle opere precedenti: le lingue *altre* si intersecano più frequentemente, la lingua albanese è impiegata con maggiore costanza, lingua e cultura francesi diventano una presenza incessante, l'italiano si mescola con

⁶³ *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*, regia di Pier Paolo Pasolini, con Paolo Bonacelli, Uberto Paolo Quintavalle, Giorgio Cataldi, Produzione PEA, Italia, 1975.

⁶⁴ Vorpsi, O., *La mano che non mordi*, cit. Le citazioni seguenti saranno tratte da questa edizione.

l'inglese, con il serbo e con il croato. La dinamica della narrazione non basta a spiegare un plurilinguismo così ostentato: la protagonista, un'albanese che vive a Parigi, decide di raggiungere un amico a Sarajevo. L'arrivo nei Balcani non è semplice: accanto ai ricordi dell'infanzia e all'atmosfera che la riporta all'Albania, la donna si trova di fronte i segni evidenti di una guerra pluriennale e la diffidenza della popolazione.

Dopo aver approfondito i temi della dittatura comunista e della figura femminile, la Vorpsi si rivolge ora alla grande tradizione balcanica, altro punto di riferimento fondamentale per la storia albanese. La sua è una lingua ibrida, una sorta di esperanto balcanico comprensibile per tutti i popoli che abitano la regione e, sembra sottolineare il narratore quasi con orrore, una lingua fallimentare: facilita la comunicazione verbale, ma non la reale comprensione, poiché non ha evitato le guerre fratricide nella ex Jugoslavia e nell'Albania settentrionale. È una lingua ricca e impoverita al tempo stesso: lingua ricca, poiché si compone degli innumerevoli idiomi della zona, di una *humus* creativa che ogni diversa cultura sembra voler apportare. Inoltre viene ulteriormente impreziosita dall'esperienza migrante della protagonista, che vi aggiunge italiano e francese, perfettamente amalgamabili dall'apertura che tale linguaggio possiede. È d'altra parte una lingua povera, poiché ogni idioma per farne parte deve snaturarsi, limitarsi, in fondo depauperarsi. Sembra il prezzo da pagare per costruire una lingua illusoria, che esiste solo idealmente, ma che viene ogni volta schiacciata da una realtà dove impera l'incomprensione tra le etnie. Nell'incipit del testo, anche l'italiano dell'autrice risulta diverso:

Viaggiando, ho capito *profondamente* di non essere un viaggiatore. Non che prima non lo sapessi. Con il pensiero ho sempre voluto viaggiare l'intero mondo e al di là, se possibile. Con il corpo mi riusciva possibile. Mi sono detta poi che se sforzo un po' la mia carne, forse lei può trovare piacere unendosi al pensiero che ama viaggiare. Magari era solo pigrizia. Così che mi sono mossa. (p. 3)

Si possono notare diverse imperfezioni linguistiche, del tutto assenti nelle opere precedenti. La prima irregolarità appare come un riuso forzato: è l'uso transitivo del verbo «viaggiare», generalmente intransitivo. Tale uso si presta a considerazioni che esulano dalla pura sfera grammaticale: il viaggio è l'altro tema dominante del libro e il verbo transitivo ne dà una dimensione simbolica ulteriore, come se fosse possibile viaggiare *qualcosa* o *qualcuno*, e non solo attraverso luoghi o grazie a mezzi di trasporto. Nel periodo ipotetico della terzultima frase apodosi e protasi sono entrambe al presente («se sforzo un po' la mia carne, forse lei può provare piacere»), anche se rette da un passato prossimo che forse preferirebbe un congiuntivo e un condizionale. È una costruzione

riferibile al linguaggio colloquiale e parlato, utilizzata probabilmente per esprimere con maggiore spontaneità i pensieri della voce narrante. La terza rilevazione riguarda l'ultimo periodo: «così che mi sono mossa». In una frase del genere manca ovviamente la principale che dia un senso alla congiunzione, allo stesso tempo non è ipotizzabile una consecutiva «spezzata», priva di reggente (nell'intendere «così che» come «cosicché»), quanto piuttosto un'ellissi del verbo essere. L'italiano «stentato» dell'incipit è immediatamente accompagnato da una lunga citazione in francese, tratta dal *Journal d'un curé de campagne* di George Bernanos⁶⁵, alla quale l'autrice si affida per esplicitare il proprio concetto di noia.

Il plurilinguismo iniziale si lega all'ipotesi di una lingua e di una cultura che, almeno teoricamente, dovrebbero accomunare i Balcani, e può essere comparato con le teorie dell'intellettuale croato Predrag Matvejević. In *Ex Jugoslavia. Diario di guerra*⁶⁶, l'autore si rende conto di come l'identità cosmopolita e mediterranea che sentiva di possedere in quanto nato nei Balcani, sia attualmente messa in crisi da crudeltà e persistenza della guerra. Due sono i simboli di tale tragedia: uno è Mostar, definita «città della convivenza» e incrocio fra Oriente e Occidente, prima che venisse abbattuto il suo storico ponte il nove novembre 1993; l'altro, ovviamente, è Sarajevo: l'esperanto balcanico diventa, nei giorni di assedio della città bosniaca, il segno tangibile di un modo di essere che si è infranto e che risulta utopico riproporre anche alla fine del conflitto. Matvejević era già tornato sullo storico cosmopolitismo dei Balcani nel suo *Breviario mediterraneo*⁶⁷, all'interno del quale vi è il riferimento ad un comune «sentire mediterraneo» (presente dalla Catalogna a Cipro, dalla Turchia alla Tunisia), che troverebbe il suo apice proprio nei Balcani, terra di conquista per Ottomani e Austro-ungarici, termine della diaspora per gli ebrei sefarditi e luogo di esilio per gli antifascisti italiani. Il dramma della guerra è ancora più intenso perché si scontra con un'illusione precedente: l'autore si chiede se la convivenza di diverse etnie e religioni durante la Guerra fredda e l'ipotesi di una «terza via» fra le due superpotenze non fossero dovute esclusivamente all'autoritarismo di Tito. È la stessa domanda che si pone uno scrittore della generazione successiva, il turco Nedim Gürsel, tornato durante la guerra a Sarajevo, città dalla quale i suoi antenati

⁶⁵ Bernanos, G., *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1936; trad. it. *Diario di un curato di campagna*, Milano, Mondadori, 1946.

⁶⁶ Matvejević, P., *Ex Jugoslavia. Diario di guerra*, prologo di C. Miłosz, epilogo di J. Brodskij, fotografie di A. Ramella, Napoli, Magma, 1995.

⁶⁷ *Id.*, *Mediteranski Brevijar*, Zagreb, CZH, 1987; trad. it. *Breviario mediterraneo*, introduzione di C. Magris, Milano, Hefti, 1988.

ottomani erano stati cacciati⁶⁸. Del cosmopolitismo di un tempo non resta traccia: ovunque si scorgono solo macerie. La Vorpsi appartiene ad una generazione ancora posteriore: in lei non vi è il senso della disillusione, ma una lucidità che assiste allo sfaldarsi di una società conosciuta esclusivamente nella sua fase decadente. Fra la dittatura di Hoxha e l'eccidio balcanico sembra di assistere alla stessa imperterrita violenza, più spaventosa proprio perché costante. La guerra e la situazione attuale hanno radici storiche ben salde: dai conflitti fra impero Ottomano e Austro-ungarico a quelli fra Cristianesimo e Islam e fra socialismo e capitalismo. Sarajevo si riscopre improvvisamente stanca, resa inadatta dalla guerra a sopportare il fardello d'un tratto pesantissimo del multiculturalismo. A più di dieci anni dal libro di Gürsel, possiamo leggere nelle pagine della Vorpsi gli effetti della guerra: uomini abbruttiti dai miti del denaro e dell'emigrazione in Occidente, eppure incupiti in un orgoglio nazionalista dai tratti violenti. L'attaccamento alle radici e la contemporanea spinta verso l'esterno che contraddistinguevano la ricchezza della città si sono ora ridotte a tristi residui: un'autrice contemporanea della Vorpsi, la croata Dubravka Ugrešić, in un suo recente testo è tornata sul mito dell'unione balcanica e per farlo si è rivolta anche lei alla metafora linguistica. La lingua diventa il simbolo di un'arma, anzi di un intero esercito:

Ogni lingua è un dialetto dietro al quale c'è un esercito. Dietro al croato, al serbo e al bosniaco ci sono bande paramilitari. [...] Era l'epoca della separazione linguistica, piena di urla e furore. La lingua divenne un'arma. La lingua svelava, segnava, separava e univa. I croati decisero di chiamare il pane *kruh*, i serbi *hleb* e i bosniaci *hljeb*. La parola che indicava la morte, invece, era la stessa nelle tre lingue: *smrt*⁶⁹.

L'illusione dell'esperanto balcanico viene citata esplicitamente dalla Vorpsi, nel corso di una conversazione nella quale la protagonista riesce a capire dai gesti e dalle espressioni dei volti parole che non appartengono alla propria lingua. Eppure la comprensione reciproca non genera un sentire comune che travalichi i confini nazionali e linguistici: al contrario, è il segno di una comunanza appiattita sugli stessi stereotipi e sugli stessi difetti.

– Non capisco un accidente – mi affretto a dire, – ma mi bastano i vostri sguardi, le vostre risate.

Il brandy inglese continua a salire nelle loro vene.

– Sì, sì – ride di gusto il bell'Ahmed, – tu capisci l'esperanto balcanico!

– Sì, è proprio questo che ho capito, *l'esperanto balcanico*.

⁶⁸ Gürsel, N., *Balkancara Dönüs*, Istanbul, Can Yayinlari, 1995; trad. it. *Ritorno ai Balcani*, prefazione di P. Matvejević, Torino, Ananke, 1996.

⁶⁹ Ugrešić, D., *Ministarstvo boli*, Zagreb, Devedeset Stupnjeva, 2004; trad. it. *Il ministero del dolore*, Milano, Garzanti, 2007, p. 7.

Sono colta dal terrore. (p. 28)

Il viaggio a Sarajevo ha la funzione di lente di ingrandimento e consente all'osservatore una maggiore lucidità nell'analisi del proprio paese di provenienza; non vi è la nostalgia dolorosa che scaturisce da un'emigrazione vera e propria, né la rabbia verso un passato di dittatura e soprusi. Sarajevo rappresenta un osservatorio privilegiato: non crea conflitti emotivi con il passato, perché di fatto non rappresenta la terra d'origine della protagonista, ma allo stesso tempo è un luogo nel quale vi è un'empatia, un sentire comune con l'Albania. Le guerre che hanno attraversato la Bosnia negli ultimi due decenni amplificano i drammi dell'Albania comunista: la quotidianità si rivela comune nelle dinamiche culturali e nel rapporto con l'Occidente. Albania ed Ex Jugoslavia hanno messo in atto, secondo i pensieri della scrittrice, un sistema comunista basato anche su un atavico orgoglio nazionalista: entrambe si sono rifiutate di far parte del Patto di Varsavia, entrambe hanno trovato nel loro isolamento politico motivo di vanto. La tracotanza albanese, oggetto di aspra critica nella prima opera, si trasforma in tracotanza balcanica, acquisendo la valenza di vera e propria ossessione che spinge le persone fino alla guerra. L'orgoglio nazionalista è però solo apparente, perché assente nell'ora attuale, quando i modi di vita capitalisti hanno invaso i due paesi. Viene coniata un'espressione per definire il rapporto ambiguo fra nazionalismo e ossessione verso l'Occidente: «sindrome dei Balcani».

A volte, il loro odore di sudore e di grappa è foderato (nei più giovani) da profumi dell'ultimo grido: Calvin Klein, o Armani. Il profumo e i vestiti fatti in Italia o in Francia li trasportano in Europa. Loro vogliono l'Europa, ne hanno bisogno, ma molto spesso per orgoglio lo nascondono. Dicono che possono farne a meno; possono fare a meno di tutto e di tutti. Proprio da questa negazione nasce quella che oserei chiamare la sindrome dei Balcani, quella di sentirsi al centro della terra, il centro della terra.

Gli Albanesi ti diranno sempre che gli Stati Uniti non faranno una mossa senza chiedere prima il parere dell'Albania, ma questo fatto viene mantenuto segreto. I serbi raccontano che la Serbia c'era già prima che ci fosse il mondo: il mondo di oggi, dunque, non è altro che l'ex Serbia.

[...] A Tirana ai cani gettano ancora le pietre, e ci sono delle leggi per sterminarli a colpi di rivoltella. Queste leggi appartenevano già all'Albania comunista, dove il silenzio della notte era rotto dagli spari contro i cani. Qui non c'è bisogno di creature fedeli. Qui c'è bisogno di soldi. E subito. (p. 16-17)

Vi sono diversi elementi in comune con altri autori migranti provenienti dai paesi della ex Jugoslavia o più in generale da paesi appartenenti al blocco sovietico: soprattutto in giovani scrittori come Ron Kubati o Marina Sorina il rapporto fra realtà socialista e capitalista

costituisce lo sfondo narrativo principale. Nel romanzo *M.* di Kubati⁷⁰ un giovane studente, catapultato in Puglia dall'Albania negli anni Novanta, si interroga sulle differenze fra i due stili di vita, che non rispecchiano esclusivamente l'ambito economico. Tutto sembra trasformato: i rapporti umani, la sessualità femminile, il modo di confrontarsi con i datori di lavoro, il ruolo dell'arte. Vengono meno i concetti/precetti chiave che hanno costituito l'educazione del protagonista e la difficoltà maggiore è insita nel riuscire ad assorbire criticamente gli ideali della nuova società. L'ucraina Marina Sorina affronta il problema del rapporto fra Oriente ed Occidente attraverso la rivisitazione ironica del luogo comune: nel romanzo *Voglio un marito italiano*⁷¹ sono presi di mira gli stereotipi e i pregiudizi inerenti alle concezioni dell'uomo e della donna appartenenti a culture diverse. La protagonista vede nell'uomo italiano determinate caratteristiche che egli non sempre possiede davvero, ma allo stesso tempo è cercata e desiderata perché creduta in possesso di qualità che è ben lungi dall'averne. La dinamica del rapporto genera una successiva incomprensione che, a livello narrativo, può essere sfruttata in chiave ironica.

Le considerazioni della Vorpsi sull'orgoglio balcanico e sull'attrazione/repulsione che genera l'Occidente, sono contenute *in nuce* nelle opere del più noto scrittore bosniaco contemporaneo, Ivo Andrić, premio Nobel per la letteratura nel 1961. Soprattutto nei suoi due romanzi di maggior successo, *Il ponte sulla Drina* e *La cronaca di Travnik*, egli analizza la storia tormentata della Bosnia in comparazione con l'animo inquieto e orgoglioso degli abitanti dei Balcani⁷². Vi è la ricostruzione di una tipologia di *homo balcanicus* che per certi versi appare simile a quella della Vorpsi: paesaggio e uomini si confondono, le persone dal carattere contraddittorio e impulsivo che abitano i Balcani finiscono per assomigliare alle coste frastagliate, ai monti spigolosi e ai boschi fitti. Il cosmopolitismo storico si scontra con un acceso nazionalismo e con l'ideale di una società patriarcale chiusa. I difetti dei bosniaci appaiono molto simili a quelli degli albanesi descritti in *Il paese dove non si muore mai*: abulia, accidia, avidità, tracotanza, tendenza alla chiacchiera incontrastata. In un contesto del genere il ponte, elemento ricorrente nelle narrazioni di Andrić, è portatore di un forte valore simbolico: oltre ad essere un fattore determinante nella formazione dei territori civili, ha la funzione di unire le persone, domare un paesaggio selvaggio e superare la forza a volte nemica della natura. Unire i popoli

⁷⁰ Kubati, R., *M.*, cit.

⁷¹ Sorina, M., *Voglio un marito italiano*, cit.

⁷² Andrić, I., *Na Drini cuprija*, Sarajevo, Suletlost, 1945; trad. it. *Il ponte sulla Drina e altri racconti*, Torino, Utet, 1970; *Travnicka hronika*, Beograd, 1945; trad. it. *La cronaca di Travnik*, Milano, Bompiani, 1961.

significa anche aiutarli ad accettare la figura dello «straniero», che la società bosniaca con il suo orgoglio e il suo scetticismo tende ad accogliere malvolentieri.

La tematica è presente anche nel testo *La mano che non mordi*, all'interno del quale però assume un ulteriore livello di lettura, poiché il disagio della protagonista riporta alla sensazione di «sentirsi straniero in patria», già analizzata nei saggi critici della studiosa Julia Kristeva⁷³. La migrazione determina alcuni cambiamenti nel rapporto fra patria di appartenenza e di accoglienza: se da una parte si impone un processo di radicamento, per quanto parziale e temporaneo, nel paese di immigrazione, dall'altra è ovvio che tempo e distanza allentino il rapporto con quello di origine, che rimane talvolta cristallizzato nel ricordo. Si è visto come il ritorno sia una delle tematiche principali della produzione letteraria di autori provenienti dall'Africa sub-sahariana: i romanzi di Kossi Komla-Ebri e di Pap Kouma rispecchiano efficacemente la distanza che si viene a creare fra i protagonisti e le proprie tradizioni culturali, che improvvisamente non sembrano più riconoscibili. Alla donna di *La mano che non mordi* accade la stessa cosa: l'orgoglio balcanico, che pure aveva pensato di possedere, improvvisamente la respinge. Solo attraverso l'esperienza del viaggio a Sarajevo (un ritorno *sui generis*) si rende davvero conto di come le proprie identità albanese e balcanica la portino sempre ad essere considerata «altra»: in Bosnia e in Albania gli uomini guardano e commentano i suoi modi occidentali, i suoi vestiti, i suoi gusti alimentari; in Italia e in Francia, l'Albania le si cuce addosso come un marchio di fabbrica indelebile, che produce curiosità, avversione o compassione negli autoctoni.

Ormai sono una perfetta straniera. Quando si è *così stranieri*, si guarda il *tutto* in modo diverso da uno che fa parte del *dentro*. A volte, essere *condannati* a guardare dal di fuori suscita una grande melanconia. È come recarsi a una cena di famiglia e non poter partecipare; si frappone una gelida finestra. Di un vetro bello spesso, antiproiettile, anti-incontro: loro ti scrutano, ti riconoscono, ti fanno dei segni perché tu entri e li raggiunga, pure tu li vedi e rispondi con gli stessi gesti, ma la cena si consuma qui, si consuma così. [...] Le loro parole sono inudibili. Il loro calore lontano. Tu rimani spettatore. (p. 19-20)

Termini ed espressioni sottolineate dall'uso del corsivo enfatizzano ulteriormente la condizione di estraneità. Piuttosto importante è il punto di vista della narratrice/protagonista/autrice: è uno sguardo esterno e la Vorpsi per mettere il concetto in evidenza ricorre all'efficace metafora della cena di famiglia. È a ben vedere ciò che accade in ogni opera della

⁷³ Cfr. in particolare Kristeva, J., *Etrangers à nous-mêmes*, cit.; trad. it. *Stranieri a se stessi*, cit.

scrittrice: in *Il paese dove non si muore mai* vi era una descrizione in parte a posteriori delle vicende dell'Albania contemporanea; in *Vetri rosa* era addirittura una ragazza morta a prendere la parola, mentre nel presente testo il punto di vista esterno è generato dalla dinamica del ritorno. Si conclude in tal modo una particolare evoluzione del personaggio principale, che da migrante/viaggiatrice si trasforma in straniera/spettatrice, elevando a modo di vita la propria condizione di estraneità. Vi è un termine specifico, nella lingua albanese, che denomina l'atto esterno del guardare: *sehir*. La Vorpsi ne fornisce una definizione specifica:

Sehir vuol dire guardare, o meglio significa guardare gli altri, godere nel guardare gli altri, vivere nel guardare gli altri. Voluttuosità del guardare. *Big brother*. *Sehir* è di eredità turca. [...]

Mia madre, bambina, stava sulla soglia con gli altri a fare *sehir*. La donna non era disturbata dal *sehir* del vicinato o degli sconosciuti. Lei era col suo dolore, loro erano nel loro *sehir*. (p. 43-44)

Sarajevo non è l'Albania, ma la comune anima balcanica fa sì che la protagonista si senta «straniera in patria», anzi «occidentale nei Balcani»: una comunanza balcanica frutto anche di un passato condiviso di conflitti e violenze.

Ampliando il discorso e ritornando per un momento al particolare rapporto autoctono/straniero, Europa orientale/Occidente, è utile analizzare anche ciò che è accaduto nell'attuale Russia durante il passaggio dall'età comunista a quella capitalista. Due scrittori appartenenti a generazioni successive possono essere d'aiuto in un percorso ideale che mostra i segni del cambiamento dei rapporti fra Russia e Occidente negli ultimi vent'anni. In *Il bacio di Mida* di Georgij Vajner⁷⁴, autore nato nel 1938 e quindi vissuto durante l'epoca dello stalinismo e della Guerra fredda, vengono descritti i *nouveaux riches* russi all'indomani del crollo del comunismo. Ogni prodotto occidentale un tempo vietato diviene il simbolo di una classe sociale in ascesa che sembra aver completamente dimenticato i dogmi del partito. Principale bersaglio della satira dell'autore sono da una parte gli ex agenti dei servizi segreti, costretti a riciclarsi come guardie del corpo per i nuovi capi politici, dall'altra gli oligarchi, sparuto gruppo che ha in mano l'economia dell'intero paese e che non esita a innescare una guerra fratricida per il controllo della produzione energetica. Il rapporto con l'Occidente è, dal punto di vista culturale, di subordinazione: negli oligarchi vi è l'intenzione di seguire le usanze delle classi sociali europee e americane più elevate, ma tale fervore sembra ridursi a una scadente imitazione. Anche Viktor Pelevin,

⁷⁴ Vajner, G., *Umnožajuščij Pečal'*, Moskva, AST, 2000; trad. it. *Il bacio di Mida*, Vicenza, Neri Pozza, 2002.

autore nato nel 1962 che ha vissuto la propria giovinezza durante gli anni della Perestrojka, prende di mira la società russa attuale. Il suo romanzo più noto, *Generation «II»*⁷⁵, fa riferimento alla prima generazione di giovani russi che poté comprare e bere la «pepsi-cola», simbolo di un'apertura verso il mondo occidentale un tempo insperata. Eppure la caduta del comunismo non ha portato ad un mondo migliore: la dedica iniziale recita emblematicamente «in memoria della classe media», segno evidente di una disparità di ricchezze che in epoca moderna la Russia non aveva mai conosciuto in misura tanto drastica. La propaganda del governo appare nell'attuale momento storico ancora più inquietante: ora l'intera società è sottomessa al regime dell'informazione televisiva e pubblicitaria e lo stesso ruolo dello scrittore è in crisi. Da paladino del comunismo, l'intellettuale si è trasformato in sostenitore della società dei consumi, utilizzando però gli stessi meccanismi di divulgazione e persuasione appresi in epoca sovietica. Ancora una volta dall'avvicinamento allo stile di vita occidentale è scaturita una società malata, profondamente ingiusta a livello economico e sociale, e molto meno libera nei costumi di quanto non appaia.

Nell'ultima opera dell'autrice, particolare valenza simbolica la rileva il significato del viaggio verso i Balcani. Uno spostamento che può essere interpretato in modi diversi: è certamente un ritorno alle origini, ma è anche un viaggio di conoscenza, o meglio un tentativo di avvalorare determinate riflessioni storiche e antropologiche sugli abitanti dei Balcani. Il testo si propone anche come un romanzo di formazione, perché il viaggio a Sarajevo rappresenta per la protagonista l'ultima tappa della maturazione. È ovviamente un romanzo di formazione particolare, che condivide con la forma classica del genere solamente alcuni elementi. Vi è certamente, alla stessa maniera del *Bildungsroman*, una visione «bassa» della storia, da intendersi come un abbassamento a livello del quotidiano, privilegiando una descrizione che esula dai grandi avvenimenti, ma che si concentra piuttosto su aspetti intimi e ordinari di persone comuni che rendono ancora più soffocanti le sofferenze e le conseguenze della guerra⁷⁶. I legami fra il testo della Vorpsi e alcune tematiche presenti nel romanzo di formazione, in particolare con il *Wilhelm Meister* di Goethe⁷⁷, opera capostipite del genere, non si esauriscono qui: Gyorgy Lukàcs considerava il romanzo dello scrittore

⁷⁵ Pelevin, V., *Generation «II»*, Moskva, Vagrius, 1999; trad. it. *Babylon*, Milano, Mondadori, 2000.

⁷⁶ Cfr. sul concetto di «quotidianità» e «abbassamento» nel *Bildungsroman*, Bachtin, M., *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moskva, Iskusstvo, 1986; trad. it. *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988, in particolare il capitolo IV, *Il romanzo di educazione e il suo significato nella storia del realismo*, p. 208 e seguenti.

⁷⁷ Goethe, J. W., *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, cit.

tedesco un testo che si collocava in una posizione intermedia fra idealismo astratto e disillusione⁷⁸. La solitudine finale del protagonista non rappresenta la sua rassegnazione, ma un tentativo di compromesso fra denuncia e accettazione. Goethe era ben consapevole di trovarsi di fronte ad un passaggio epocale: l'Europa fra il Settecento e l'Ottocento si accingeva ad entrare nella modernità, il suo personaggio non poteva fare altro che analizzare il senso di una trasformazione ormai ineluttabile. Poco più di due secoli dopo, la Vorpsi si trova nell'identica condizione di mutamento: in pochi anni i Balcani hanno visto la fine di regimi decennali, una sanguinosa guerra etnica non ancora del tutto terminata e di cui ancora oggi sono evidenti i postumi, una forte ondata di occidentalizzazione. Il risultato è una situazione confusa e magmatica alla quale neanche l'autrice riesce a dare un senso compiuto: il libro è infatti anche il tentativo di ritornare nel passato, un passato che risulta però disgiunto dal ricordo, sia geograficamente (Sarajevo non è Tirana, e la guerra ha ulteriormente diviso le due città) che culturalmente (l'aspirazione al modello di vita occidentale che imperversa nei Balcani rende tutto ancora più caotico e nasconde diversità che nonostante tutto persistono). La protagonista cerca di riconoscersi in un'identità astratta (quella balcanica) che dovrebbe aspirare alla multiculturalità e al cosmopolitismo, ma che in realtà ne rappresenta il fallimento.

Il viaggio verso Sarajevo, si diceva in precedenza, è anche un viaggio di ritorno, termine che in tal caso contiene l'accezione di regressione e sconfitta. I Balcani, come dimostra uno degli ultimi paragrafi del testo, racchiudono elementi positivi come il calore umano e un certo tipo di solidarietà, ma sono qualità che nel contesto specifico si rivelano assolutamente fallimentari e esclusivamente esportabili in Occidente, dove vengono però banalizzate.

L'aereo è piccolo. Nella valigia dormono i pezzi di byrek che porto a Parigi per farli gustare ai miei cari. Non lo potrò mangiare questa volta, lo offrirò senza raccontare del mio amico Mirsad. (p. 85)

Il *byrek*, alimento tipico della zona, diventa la metafora delle buone intenzioni che non si riescono a concretizzare in patria: verrà apprezzato dagli amici di Parigi, ma susciterà la nausea della protagonista e il ricordo legato a tale pietanza le impedirà di sfogarsi e di raccontare la storia del suo amico. In un certo senso, in *La mano che non mordi* vengono rispecchiati alcuni *tòpoi* classici del viaggio di ritorno. La protagonista nei Balcani non è più riconosciuta come orientale o albanese; per chi ha vissuto la guerra è diventata occidentale a tutti gli effetti, si è trasformata nel simbolo della terra promessa alla quale tutti

⁷⁸ Cfr. Lukàcs, G., *Die Theorie des Romans*, Berlin, P. Cassirer, 1920; trad. it. *Teoria del romanzo*, introduzione di L. Goldmann, Milano, Sugar, 1962.

Scrivere nella lingua dell'altro

aspirano. Dentro di sé vi è il vero nodo identitario delle sue opere: due culture che rifiuta o che non comprende appieno, due luoghi che insieme non riescono a ricomporre quello ideale di appartenenza, quel *locus amoenus* che appare sempre più astratto e irreali.

CONCLUSIONE

Un primo bilancio a distanza di vent'anni

A vent'anni dall'inizio della letteratura italiana della migrazione, è forse possibile tracciare un quadro generale sull'entità e sulle conseguenze del fenomeno.

La fase testimoniale è da tempo finita e sono sempre più frequenti le opere di scrittori cosiddetti di «seconda generazione», ovvero figli di immigrati nati in Italia o giunti in giovanissima età nel nostro paese. Dal punto di vista critico, la condizione di tali scrittori ha generato posizioni divergenti: da un lato c'è chi, in maniera piuttosto categorica, li esclude dal *corpus* migrante e li considera entità a sé¹; d'altro canto diversi studiosi li inglobano in un più ampio insieme di testi, modificando la stessa definizione di letteratura della migrazione: per Graziella Parati, ad esempio, sarebbe più opportuno parlare di letteratura «multiculturale»², una serie di autori in lingua italiana provenienti non esclusivamente dalla penisola. La conformazione etnica fluida, o meglio «liquida»³, della società attuale del resto comporta una realtà sfaccettata e molteplice che, se riflessa in campo letterario, non può certo essere ridotta a definizioni totalizzanti.

Sulla questione delle «seconde generazioni» credo sia necessario soffermarsi ulteriormente: la migrazione è un evento troppo complesso per esaurirsi del tutto nel breve arco di tempo di una generazione, ma porta con sé conseguenze che travalicano la singola esistenza. Il viaggio migratorio dei padri non può non ripercuotersi sui figli, anche se, è vero, in modalità differenti. Negli scrittori nati in Italia da genitori stranieri manca quasi del tutto lo sguardo esterno verso gli autoctoni: si tratta di autori che portano con sé, *naturaliter*, due o più tradizioni culturali e in loro non vi è un'acquisizione di una lingua o cultura altra. In tali testi sono meno importanti i problemi riguardanti il razzismo, l'accettazione o l'integrazione, e meno spazio lo occupano le tematiche del lavoro nero e della conquista di uno status giuridico legale. Le questioni sull'iden-

¹ Cfr. Gnisci, A., *Decolonizzare l'Italia*, Roma, Bulzoni, 2007.

² Cfr. Aa. Vv., *Multicultural Literature in Contemporary Italy*, a cura di M. Orton e G. Parati, Farleigh Dickinson University Press, 2007.

³ Bauman, Z., *Liquid Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; trad. it. *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

tità, invece, risultano accentuate: la doppia nazionalità, la doppia cultura e il bilinguismo, prima di diventare una ricchezza per l'individuo, vengono analizzate a fondo per comprendere le problematiche che pongono.

Anche la condizione linguistica è mutata: in scrittori nati in Italia, o che in Italia hanno compiuto gli studi, la figura del coautore perde inevitabilmente di senso. Non si pensi, d'altro canto, che tali testi non siano soggetti a cambiamenti, riduzioni, aggiunte nel percorso editoriale; accade loro quel che accade a tutti gli scrittori italiani contemporanei: il ruolo sempre più incisivo degli editor nell'apparato dell'industria libraria comporta una revisione costante e in alcuni casi invadente del testo originario. Cambia però la dinamica del rapporto: non ci si trova più di fronte, come nel caso della prima fase della letteratura migrante, alla relazione fra un soggetto linguisticamente forte con uno più debole; stavolta il rapporto è paritario e introduce gli scrittori di «seconda generazione» nel mercato letterario istituzionale, il cui obiettivo non è parlare di integrazione o multiculturalismo, ma il più delle volte un ritorno economico della merce-libro.

I testi di tale sezione sono finora piuttosto scarsi, dato che comporta difficoltà persino ad abbozzare un discorso critico coerente, che esuli da una semplice cronaca della contemporaneità. Le poche opere pubblicate, a parte rare eccezioni, non sembrano di particolare interesse letterario. I romanzi finora editi non sono molto diversi da tanti altri testi «giovanilistici»; anche la doppia appartenenza culturale viene trattata con una certa superficialità, finanche seguendo un particolare e fortunato (dal punto di vista delle vendite) esotismo.

Inoltre l'impossibilità di classificazioni categoriche è dovuta anche alla diversità delle singole vicende autoriali: già il concetto di «seconda generazione» non è facilissimo da identificare in sociologia, a maggior ragione comporta problemi in letteratura, dove si annoverano alcuni scrittori nati in Italia da famiglie miste o interamente straniere, altri giunti prima dell'età scolare, altri che hanno compiuto gli studi primari in entrambi i paesi, altri ancora che, nel paese di arrivo, hanno compiuto gli studi nella lingua di origine, rendendo ancora più sfumata la loro condizione. L'analisi critica, al momento attuale, non può far altro che prendere in esame caso per caso, aspettando prima di esporsi in categorizzazioni affrettate: in tal senso l'espressione «letteratura multiculturale» si rivela senza dubbio più adatta, perché apre inter-relazioni fruttuose in campi che mostrano comunque stretti legami.

Ciò che appare fuor di dubbio è che, al di là di tale produzione di «seconda generazione», la letteratura degli immigrati in Italia non cesserà di esistere, poiché gli sbarchi sulle nostre coste continuano cospicui e frequenti. Sarà però molto diverso il contesto in cui le opere

vedranno la luce: il grande pubblico non sente più il bisogno di testimonianze, autobiografie o diari, dunque ogni scrittore straniero dovrà cimentarsi con tematiche differenti. Anche il mercato di nicchia in cui finora la letteratura della migrazione è sopravvissuta avrà bisogno di testi diversi per continuare a esistere. La particolarità e l'interesse degli autori della prima fase risiedono proprio nel fatto che le loro opere hanno descritto una nazione in un momento di transizione da terra di emigrazione a paese di immigrazione: al di là del valore letterario, in tale coincidenza storica si nasconde il dato più eclatante. Vi era una necessità, da parte degli immigrati come per il pubblico italiano, di scoprire e conoscere una realtà nuova: i libri di Kouma e Methnani, tra gli altri, hanno risposto a tale bisogno.

Per concludere il discorso, mi preme sottolineare un ulteriore equivoco di fondo che apre scenari diversi. Molto spesso negli studi critici autrici come Igiaba Scego, Ubax Cristina Ali Farah o Gabriella Ghermandi vengono considerate di «seconda generazione». In realtà le autrici, provenienti o originarie dalla Somalia e dall'Etiopia, appartengono a pieno titolo alla letteratura postcoloniale italiana. Tale insieme letterario rappresenta un settore di studio indipendente rispetto alla letteratura della migrazione, seppur contiguo per diversi aspetti tematici e linguistici e per l'impiego di comuni supporti critici. Alcune differenze d'altra parte sono evidenti: per gli autori postcoloniali l'italiano non è stato appreso come linguaggio letterario, ma rappresenta il più delle volte una lingua madre «altra», accanto a quella della colonia. Il panorama postcoloniale appare variegato e complesso. Si possono annoverare al suo interno autori provenienti da famiglie italiane stanziate nelle colonie come Erminia Dell'Oro, scrittrici originarie di famiglie miste come Gabriella Ghermandi o nate in Italia da genitori africani come Igiaba Scego.

Purtroppo, nonostante alcuni contributi particolarmente originali, manca ad oggi un testo critico di riferimento. Recentemente è stato fatto un tentativo in tal senso: l'intellettuale somalo Ali Mumin Ahad ha antologizzato gli scrittori postcoloniali più importanti, in una sezione del *Nuovo Planetario Italiano* curato da Armando Gnisci. Nell'introduzione al capitolo però non sono espressi chiaramente i criteri di selezione degli autori:

Fra tutti i testi raccolti in questa antologia di autori stranieri che scrivono in lingua italiana, quelli del presente capitolo hanno la particolarità di sottolineare l'esistenza di una generazione di poeti e scrittori che invece della loro lingua madre, ossia l'eritreo, l'amarico e il somalo, hanno scelto

già da tempo di scrivere in italiano, lingua veicolare della loro istruzione nei paesi di provenienza⁴.

In realtà nell'antologia figurano anche Ubx Cristina Ali Farah, di origine italo/somala, e Gabriella Ghermandi, di origine italo/etiope, per le quali, provenendo da famiglie miste, l'italiano è da considerarsi come lingua-madre, alla pari del somalo e dell'amarico. Inoltre nei casi specifici, la lingua italiana, prima che «lingua veicolare della loro istruzione», è stata linguaggio familiare, parlato in casa rispettivamente con la madre e con il padre. Colpisce inoltre l'assenza di Igiaba Scego, una delle scrittrici più interessanti e prolifiche: probabilmente si può ipotizzare che l'autore segua in tal caso le teorie del curatore, che, come si è accennato precedentemente, non considera migranti gli scrittori di seconda generazione poiché farebbero parte della letteratura italiana contemporanea *tout court* o, nel migliore dei casi, apparterrebbero a un filone specifico. Eppure la stessa Ali Farah è nata in Italia, e solo all'età di tre anni è andata a vivere a Mogadiscio, dunque anche nel suo caso, seguendo il discorso di Ahad, si potrebbe parlare di seconda generazione e di non appartenenza alla letteratura della migrazione.

L'analisi delle tematiche degli autori postcoloniali rende manifesta la differenza con gli scrittori migranti: nelle loro opere, più importanti delle questioni legate al razzismo e all'integrazione appaiono le riflessioni sulla storia coloniale italiana. I loro scritti sono uno dei primi tentativi di decolonizzazione all'interno della società italiana: i riferimenti storici sono molto precisi e ben documentati ed emerge la volontà di riscrivere una storia che l'Italia ha prima modificato e in seguito dimenticato. La qualità letteraria delle opere in questione è generalmente più elevata rispetto alla media della letteratura migrante: romanzi come *Madre piccola* di Ubx Cristina Ali Farah, *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi e, in misura minore, *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego, rappresentano prove di indubbio interesse. D'altronde se si segue il percorso delle autrici, è possibile spiegare la maggiore dimestichezza linguistica: come nel caso degli scrittori di «seconda generazione», gli studi universitari realizzati in Italia, oltre alla conoscenza innata di una cultura che è anche la loro, contribuiscono alla riuscita dei testi.

Per tali ragioni credo sia più opportuno studiare la letteratura post-coloniale italiana in relazione alle letterature postcoloniali di altri paesi europei come la Francia, l'Inghilterra, il Portogallo o il Belgio. La letteratura della migrazione può essere utilizzata come ulteriore polo di confronto, per ritrovare analogie e differenze in un percorso di studi

⁴ Mumin Ahad, A., «Corno d'Africa. L'ex impero italiano» in Aa. Vv., *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, cit., p. 241-293.

sicuramente fervido, ma non come principale campo critico di riferimento.

È lecito chiedersi, volendo tracciare un punto sulla letteratura migrante, se gli autori siano riusciti a modificare dall'interno la lingua italiana, come alcuni critici all'inizio avevano previsto. La maggior parte delle opere utilizzano in realtà un linguaggio medio, privo di particolare interesse, perfettamente in linea, come si è detto, con la produzione italiana contemporanea. I pochi romanzi originali a livello linguistico sono il frutto di un percorso autoriale o letterario complesso e per certi versi irriproducibile: sull'operato di Fernanda Farias de Albuquerque e Maurizio Jannelli per la stesura di *Princesa* si è riflettuto più volte; ugualmente citato è stato il romanzo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* dell'algerino Amara Lakhous, uno dei rari casi di riscrittura a partire dal testo originale arabo; altrettanto interessanti risultano le opere di Ornella Vorpsi e Elvira Dones, prodotti, come si è potuto vedere, di una particolare traslazione linguistica.

Sono tutti casi-limite, difficilmente rapportabili alla maggior parte delle produzioni migranti. Eppure dai romanzi citati emerge un dato interessante: le opere più valide, a livello linguistico e non solo, risultano i testi dove le scelte dell'autore sono rimarcate e poste in evidenza. Il criterio iniziale di analizzare scrittori che avevano al loro attivo almeno tre pubblicazioni, era pensato proprio in tal senso: in un percorso narrativo a lungo termine, sarebbe stato più semplice ricercare individualità letterarie di spicco. Al di là degli scrittori di un solo libro, infatti, il presente *corpus* enumera autori di scarsa originalità che, pur avendo pubblicato almeno tre opere, presentano tematiche scontate e riflessioni sul razzismo e sull'integrazione piuttosto comuni.

D'altra parte, se è possibile ipotizzare uno scenario futuro per la letteratura migrante, esso sarà probabilmente composto da individualità difficilmente riconducibili a tematiche esclusivamente migratorie. Gli scrittori *tout court* di cui si parlava nella *Premessa* attireranno i maggiori interessi della critica ma, proprio perché autori individuali, sarà difficile prenderli come punti di riferimento di un fenomeno letterario più ampio. Poiché nel contesto italiano manca una dominante etnica specifica, scrittori provenienti da culture diverse si troveranno presto a costituire le varie letterature della letteratura italiana contemporanea, come da tempo accade negli Stati Uniti o in Germania. La produzione di tali scrittori sarà analizzabile solo in parte attraverso i riferimenti della letteratura italiana della migrazione, poiché apparterrà anche alla letteratura italiana. Se gli scrittori appartenenti alla prima fase sono interessanti soprattutto dal punto di vista sociologico, venuta meno la necessità della testimonianza, verranno presi in considerazione autori i cui meriti sono eminentemente letterari.

La conformazione stessa della letteratura italiana è in via di cambiamento, come d'altronde si sta modificando (e in parte si è già modificato) il tessuto etnico-antropologico del paese. Il concetto di «sporadicità letteraria», recentemente ripreso dal critico Sante Matteo⁵, risulta a tal proposito molto calzante. Per «sporadicità letteraria» si intende la capacità di produrre spore che ricrescono continuamente e in luoghi diversi, in contrasto con la concezione monolitica delle radici culturali e dunque con una visione chiusa della nozione di «letteratura nazionale». Le spore diventano il ponte fra le diverse culture che gli autori migranti rappresentano, mentre la lingua italiana si pone come il luogo di elezione in cui tale connubio letterario prende la propria forma.

⁵ Matteo, S., *Radici sporadiche. Letteratura, viaggi, migrazione*, Isernia, Cosmo Iannone, 2007.

Schede bio-bibliografiche degli autori migranti e postcoloniali di espressione italiana citati

ALI FARAH, UBAX CRISTINA – Ubax Cristina Ali Farah è nata a Verona nel 1973 e ha vissuto a Mogadiscio, in Somalia, fino al 1991. Fuggita durante la guerra civile, ha vissuto a Pécs, in Ungheria, dal 1991 al 1993, anno nel quale si è trasferita a Verona. Dal 1997 vive a Roma. È redattrice dell'agenzia Migranews, delle riviste «El-Ghibli» e «Caffè», e collabora con «Nigrizia». Diversi suoi racconti e poesie sono apparse nelle riviste «Sagarana», «Quaderni del '900», «Nuovi Argomenti», nel volume *Voci migranti* e nell'antologia *Ai confini del verso*. È risultata vincitrice del concorso «Lingua Madre» organizzato dalla Fiera del libro di Torino nel 2006. Nel 2007 è uscito presso l'editore milanese Frassinelli il suo primo romanzo *Madre Piccola*, vincitore del Premio Vittorini.

AL DELMI, FAWZI – nato a Baghdad nel 1950, si è trasferito nel 1974 in Italia, dove nel 1980 si è diplomato in pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, a Milano. Attualmente insegna lingua e cultura araba all'Isiao di Milano. Alcune sue liriche sono state incluse nell'antologia *Quaderno mediorientale I*, uscita nel 1998 per la Loggia de' Lanzi di Firenze a cura di Mia Lecomte.

AL NASSAR, HASAN ATIYA – Nato nel 1954 nella città di Ur (Iraq), vive a Firenze dagli anni Settanta. Attualmente sta svolgendo un dottorato di ricerca presso l'Oriente di Napoli. Ha pubblicato *Il massacro delle oche selvatiche* (Lega degli scrittori, giornalisti e artisti democratici iracheni, 1986), *Poesie dell'esilio* (Firenze, D.E.A., 1991), *Immigrati siamo tutti* (ivi, 2000), *Roghi sull'acqua babilonese* (ivi, 2003), oltre al saggio *Letteratura dell'esilio. Il caso iracheno* (Milano, Cusl, 1996). Diverse sue liriche sono incluse in riviste e antologie.

AMUSHIE, BEN – Ben Amushie è nato in Nigeria nel 1959 ed è giunto in Italia nel 1984 per studiare Architettura. Dopo aver frequentato il primo anno, ha però cambiato facoltà e si è laureato in Giurisprudenza alla Statale di Milano. Collabora con varie associazioni non governative impegnate a diffondere l'intercultura. È autore di molte favole e di sceneggiature e ha pubblicato con le edizioni milanesi Dell'Arco la raccolta di fiabe africane *La tartaruga re degli animali e altre favole igbo della Nigeria* e nel 1994 con la casa editrice romana UC-SEI la raccolta poetica *Il canto della regina nera*.

BADIANE, MBAYE – Mbaye Badiane è nato a Dakar (Senegal) nel 1967. Di professore ingegnere, attualmente vive e lavora a Palermo. È autore di racconti e di testi teatrali: il suo spettacolo *Il circo*, il cui testo è stato pubblicato dalla casa editrice perugina Edizioni Corsare nel 2003, ha vinto il Primo concorso «Scena madre», dedicato ai drammaturghi di origine africana che scrivono in lingua italiana. Il suo racconto *Viva Yonso!* è stato pubblicato dalla rivista «Margini».

BAGDADI, MASAL PAS – Nata in Siria nel 1939, di religione ebraica, ha peregrinato per il Medio Oriente fino a giungere, nell'immediato dopoguerra, in Israele. Da lì, dopo aver trascorso l'adolescenza e la giovinezza in un kibbutz, si è trasferita in Italia, dove attualmente svolge la professione di psicologa. Ha pubblicato diversi volumi di argomento psicologico fra i quali *Sono stata nella tua pancia? Come affrontare con intelligenza e creatività le difficoltà tra genitori e figli adottivi* (Edizioni scientifiche, 1997) e *Il guardiano del palazzo. Crescere coi bambini dell'asilo nido* (Franco Angeli, 2002). Il suo testo autobiografico *A piedi scalzi nel kibbutz* è stato pubblicato da Bompiani nel 2002.

BAROLE ABDU, HAMID – Di origine eritrea (è nato ad Asmara nel 1961), è giunto in Italia negli anni Ottanta. Collabora con l'Assessorato alle Politiche Sociali della Regione Emilia-Romagna per le problematiche relative all'immigrazione, con particolare riferimento al disagio psico-sociale. In qualità di esperto delle politiche migratorie ed interculturali, ha partecipato a varie Commissioni e Gruppi di lavoro (Ministero di Grazia e Giustizia, Sovrintendenza Scolastica Regionale, Tribunale dei Minori, Osservatorio sulla xenofobia). Ha pubblicato le raccolte di liriche *Akhria. Io sradicato poeta per fame*, (Reggio Emilia, Libreria del teatro, 1996), *Sogni e incubi di un clandestino* (Reggio Emilia, AIET, 2001) e *Seppellite la mia pelle in Africa* (Modena, Edizioni Artestampa, 2006).

BASAGOITIA DAZZA, GLADYS – Gladys Basagoitia Dazza è nata nel 1944 a Lima (Perù) ed è giunta in Italia negli anni Settanta; di professione biologa, vive da tempo a Perugia. Le sue liriche sono state pubblicate in Perù, Italia, Argentina, Nicaragua, Messico, Stati Uniti e Portogallo. In lingua spagnola ha pubblicato le raccolte *La zarza ardiendo* (Perù, Editorial Thesis, 1964), *Peces Ebrios* (Lima, Editorial Instituto Peruviano-giapponese, 1969) con la quale è stata insignita del Premio J. M. Arguendas, *Otre vez sobre el viento* (Miami-USA, Editorial Poema del camino, 1967), *Mujer eros e Aguafuerte* (Lima, Ediciones Flora Tristán, 2001 e 2003). Il suo primo testo in italiano è stato *Curve, angolazioni, triangoli: l'infinito amore*, pubblicato nel 1986 a Città di Castello. Con la lirica *Réverie* ha vinto nel 2004 il Premio Nuove Scrittrici di Pescara.

BOLDIS, VIOREL – Viorel Boldis è nato a Oradea, nel nord-ovest della Romania, nel 1959. Dopo la caduta del muro di Berlino, ha lavorato come giornalista. Dopo un soggiorno ad Atene, nel 1995 è arrivato in Italia: da dieci anni abita e lavora come giornalista pubblicista a Cellatica, in provincia di Brescia. La sua raccolta di liriche *Da solo nella fossa comune*, edita dalla casa editrice bolognese Gedit, ha vinto per la sezione poesia il concorso per scrittori migranti organizzato nel 2005 dall'Associazione Eks&tra e dal Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna. Diverse sue liriche sono state pubblicate nella rivista web «El-Ghibli» e nell'antologia *Ai confini del verso*, mentre il racconto *Il fazzoletto bianco* ha vinto il secondo premio al concorso «Racconto da leggere a Natale».

BOUCHANE, MOHAMMED – Originario del Marocco, dove è nato nel 1960, Mohammed Bouchane è giunto in Italia, clandestinamente, con l'ondata migratoria proveniente dai paesi del Maghreb nella seconda metà degli anni Ottanta. Vive attualmente a Roma, dove svolge l'attività di sceneggiatore cinematografico. Il viaggio che ha compiuto per raggiungere la penisola italiana, insieme ai primi problemi di integrazione e adattamento in un contesto del tutto nuovo, sono i temi principali del suo primo e finora unico libro, scritto in collaborazione con Daniele Miccione e con la sua insegnante di italiano Carla De Girolamo, *Chiamatemi Ali*, edito dalla milanese Leonardo nel 1990.

BRUCK, EDITH – Nata in Ungheria nel 1928, in un piccolo villaggio, da una famiglia ebraica molto povera, la Bruck subì le discriminazioni razziali e la deportazione a soli dodici anni. Sopravvissuta ad Auschwitz, dove vide morire i genitori e alcuni parenti, vagò tra l'Ungheria e l'Italia, ove si stabilì definitivamente nel 1954. In seguito si dedicò scrupolosamente agli studi che il nazismo le aveva impedito di compiere e frequentò i circoli letterari dell'epoca, divenendo presto amica di Montale, Ungaretti, Luzi e, soprattutto, di Primo Levi, cui era legata dalla medesima esperienza passata nei campi di concentramento. Sollecitata proprio da Levi e dall'impellente bisogno di testimoniare, cominciò le sue peregrinazioni per le scuole italiane ed europee, cercando di coinvolgere gli studenti nei suoi racconti. La medesima necessità è alla base della sua scrittura di autodidatta. Le sue opere (*Chi ti ama così*, *Due stanze vuote*, *Il tatuaggio*, *Transit*, *Lettera alla madre*, *Itinerario/Utirany*, *Lettera da Francoforte*) sono state pubblicate da case editrici quali Lerici, Guanda, Longanesi, Marsilio, Bompiani e Mondadori.

BUTCOVAN, MIRCEA MIHAI – Mihai Mircea Butcovan è nato nel 1969 a Oradea, nel nord-ovest della Romania. In Italia dal 1991, vive a Sesto San Giovanni e lavora a Milano come educatore professionale. Ha seguito corsi alle facoltà di Teologia, Sociologia, e Pedagogia. Vincitore nel 2003 del premio «Voci e idee migranti», ha pubblicato il romanzo

Allunaggio di un immigrato innamorato (Besa 2006); con la raccolta di poesie *Borgo Farfalla* (Eks&Tra 2006) ha vinto, nel 2006, la XII edizione del Premio Eks&Tra. Narratore e poeta, alcuni suoi testi sono inseriti nelle antologie *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano* (a cura di Mia Lecomte, Le Lettere, 2006), *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy* (a cura di Mia Lecomte e Luigi Bonaffini, edito nel 2006 dalle edizioni Green Integer di Los Angeles), *Nuovo Planetario Italiano. Antologia della letteratura italiana della migrazione* (a cura di Armando Gnisci, Troina, Edizioni Interculturali, 2006). Altri testi sono stati pubblicati sulle riviste «Pagine», «Sagarna», «Kúmá» e «El Ghibli». È inoltre presente con il racconto *Segmenti di mercato* nella raccolta *Sapori. Incontri. Fragranze* (a cura di L. Dugulin e M. Richter, Cacit, 2006), con il racconto *Mikrokosmos barese* nella raccolta *San Nicola. Agiografie immaginarie* (a cura di M. Lobaccaro e R. Kubati, La meridiana 2006) e con il racconto per ragazzi *La trilogia dei Carpazi* nella raccolta *Il carro di pickipò* (a cura di Paolo Gavagna e Raffaele Taddeo, Ediesse 2006). Ha scritto anche la raccolta di poesie inedita *Dal comunismo al consumismo* e il romanzo, in corso di pubblicazione, *Di romeni, d'allegati e d'altri viaggiatori*.

CANI, ASTRIT – Astrit Cani, poeta albanese, è nato in Albania nel 1967 ed è giunto in Italia negli anni Novanta. Attualmente vive a Roma e svolge la professione di traduttore. Ha pubblicato presso la casa editrice Albalibri, nel 2005, la raccolta *Uniqueness/Unicità* con testo a fronte bilingue italo/albanese. Albalibri, fondata nel 2003 da un altro albanese emigrato in Italia, Clirim Muça, si occupa di tradurre poeti albanesi in lingua italiana e di pubblicare scrittori e poeti migranti italoalbanesi provenienti dall'Albania.

CANIFA ALVES, JORGE – Nato nel 1972 nella città di Mindelo, isola di San Vicente, arcipelago di Capoverde, vive in Italia dal 1979. Si è laureato all'Università la Sapienza di Roma in Letterature Comparate. I suoi racconti sono stati pubblicati nelle riviste «Il giornale di Peter Pan», «Caffè» e nelle antologie *Memorie in valigia* (Rimini, Fara Editore, 1997), *Capoverde: nove isole e un racconto disabitato* (Firenze, Edizioni Le Lettere, 2000), *Libera o liberata* (Il Leccio Editore, 2002) e *Italiani per vocazione* (Fiesole, Cadmos Editore, 2005). Nel 2005 ha pubblicato per la casa editrice milanese Edizioni dell'Arco la raccolta *Racconti in altalena*.

CHOHRA, NASSERA – Nata a Marsiglia nel 1971 da una famiglia di origine algerina, Nasserah Chohra è arrivata in Italia, a Roma, verso la fine degli anni Ottanta. Attualmente vive in Francia dove svolge l'attività di traduttrice. Il suo libro, *Volevo diventare bianca*, scritto con la collaborazione della giornalista Alessandra Atti di Sarno ed uscito per i tipi della casa editrice romana e/o nel 1991, ha avuto immediatamente

un ottimo successo di pubblico e di critica. L'autrice ha venduto i diritti per la traduzione in lingua tedesca, inglese e spagnola.

COMAN, INGRID BEATRICE – Ingrid Beatrice Coman nasce a Tecuci, nella Romania comunista, l'undici settembre 1971. A ventitre anni lascia la sua terra e si trasferisce in Italia, dove continua i suoi studi e si dedica alla passione per la letteratura. Frequenta laboratori di narrativa, tra cui quello dello scrittore Raul Montanari, e di sceneggiatura cinematografica, tra cui la Scuola Holden di Torino. Attualmente svolge l'attività di sceneggiatrice. Il primo racconto pubblicato in italiano è una storia ambientata nella Russia comunista (*Evghenij che torna...*, Ellin Sela, Cuneo, 2001, ripubblicato nella rivista web «Sagarana» nel 2006). *La Città dei Tulipani*, il suo primo romanzo, dedicato al popolo afgano, è storia di gente comune, anonimi eroi di una guerra quotidiana da vincere o da perdere in silenzio (*La città dei tulipani*, Ferrara, Edizioni Luciana Tufani, 2005). Partecipa attivamente alla rivista «Sagarana» e sta ultimando il romanzo inedito *Tè al samovar*, ambientato nei campi di concentramento sovietici degli anni cinquanta.

CRISPIM DA COSTA, ROSANA – Nata a San Paolo, in Brasile, nel 1954, vive dagli anni Settanta in Italia. Premiata al concorso Eks&tra, ha pubblicato la raccolta di poesie *Il mio corpo traduce molte lingue* nel 1998. Le sue liriche sono state raccolte in diverse antologie poetiche, mentre nel 2002 è uscita, sempre per le edizioni Eks&tra, la seconda raccolta *Desejo*. Ha collaborato con radio e televisioni private, realizzando servizi di attualità e costume.

DE ALBUQUERQUE, FERNANDA FARIAS – La storia di Fernanda Farias di Albuquerque si intreccia, casualmente, con la politica e la cultura italiana contemporanee. L'autrice, originaria del Brasile, ha subito un'operazione per cambiare sesso e, per motivi di droga, è stata reclusa nel carcere di Sassari, in Sardegna. Qui ha conosciuto dapprima un pastore sardo, con il quale ha iniziato la stesura iniziale del suo testo, *Princesa*, in una lingua ibrida tra il sardo ed il portoghese, ed in seguito Maurizio Jannelli, ex brigatista, con cui ha ultimato la stesura definitiva, pubblicata nel 1994 dalla casa editrice Sensibili alle Foglie. Il testo è poi stato ristampato da Tropea nel 1997, un anno dopo la morte dell'autrice. Dal romanzo è nata la canzone *Princesa*, scritta dai cantautori Fabrizio De André e Ivano Fossati, ed inserita in apertura dell'album di De André *Anime Salve*, BMG Ricordi, 1996. Dalla sua storia e dal suo libro è stato infine tratto il film *Princesa*.

DE CALDAS BRITO, CHRISTIANA – Nata a Rio de Janeiro nel 1946, vive dagli anni Settanta a Roma dove lavora come psicologa. La sua prima raccolta di racconti *Amanda Olinda Azzurra e le altre* (Lilith, 1998), ripubblicata in seconda edizione (Oèdipus, 2004), ha ricevuto nel 2003 il Primo Premio di Narrativa «Il Paese delle donne». Nel 2000,

presso la casa editrice romana Il Grappolo, ha pubblicato il romanzo per l'infanzia *La storia di Adelaide e Marco*. Nel 2004, per la casa editrice di Isernia Cosmo Iannone, è uscita la sua seconda raccolta di racconti, *Qui e là*. Diversi suoi testi teatrali sono stati messi in scena in Italia, fra i quali *Ana de Jesus*, tratto dal racconto omonimo, rappresentato al Teatro Stabile di Bologna nel 2002. Alcuni suoi racconti sono apparsi nelle riviste «El-Ghibli», «Kumà» e nel volume *Destini sospesi di volti in cammino* (Fara Editore, 1998). Nel 2006 è uscito per la casa editrice Cosmo Iannone il romanzo *Cinquecento temporali*. Per Edizioni dell'Arco ha pubblicato nel 2008 il saggio *Viviscrivi*.

DECUN, MIRCEA – Mircea Decun, nato nel 1972 in Romania, è giunto in Italia negli anni Novanta. Attualmente svolge la professione di mediatore culturale. Un suo testo è stato pubblicato nell'antologia *In Madrelingua. Poesie e racconti dal mondo*, a cura di Francesco Vietti, prefazione di Armando Gnisci, Torino, Traccediverse Edizioni, 2006.

DE JESUS, MARIA LOURDES – Nasce a Capoverde nel 1955 e risiede in Italia dal 1971. È giunta con la prima ondata di donne capoverdiane, impiegate soprattutto nell'assistenza e nella collaborazione domestica. Nel 1975 è entrata a far parte del direttivo dell'associazione dei capoverdiani in Italia e nello stesso anno si è iscritta all'Istituto Portoghese dove ha concluso il liceo per poi andare all'Università dei Salesiani di Roma: si è laureata in Pedagogia. Ha collaborato con l'Istituto Portoghese di Roma e la Rai. La sua attività politica l'ha portata a partecipare al convegno delle Nazioni Unite sui diritti umani a Vienna nel 1993 e al convegno sui diritti della donna a Pechino nel 1995. Nel 1997 ha fatto parte del «Comitato italiano per l'anno europeo contro razzismo, xenofobia e antisemitismo», patrocinato dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri e presieduto dall'ex ministro Livia Turco. Ha pubblicato il testo autobiografico *Racordai. Vengo da un'isola di Capoverde*, edito dalla Sinnos nel 1996.

DEKHIS, AMOR – Amor Dekhis è nato nella provincia di Sétif, in Algeria, nel 1960. Nel 1988 è giunto in Italia, a Firenze, dove ha frequentato l'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche specializzandosi nel design industriale. Attualmente lavora come designer in Toscana. Collabora con le riviste letterarie «Caffè» e «Narrasud»; nel 2003 è risultato finalista al Premio Calvino con il testo *I lupi della notte*, pubblicato nel 2008 presso l'Ancora del Mediterraneo di Napoli.

DONES, ELVIRA – Scrittrice, sceneggiatrice e traduttrice nata in Albania negli anni Settanta, attualmente vive fra la Svizzera e gli Stati Uniti. In Italia ha pubblicato, in traduzione dall'originale francese, i romanzi *Senza bagagli* (Besa, 1997), *Sole bruciato* (Feltrinelli, 2001), *Bianco giorno offeso* (Interlinea, 2004) e *I mari ovunque* (Interlinea,

2007). Nel 2007 ha scritto il suo primo romanzo direttamente in lingua italiana, *Vergine giurata* (Feltrinelli).

FARTADE, MICHAELA – Michaela Fartade, di origine rumena (è nata a Bucarest nel 1971), vive da diversi anni in Italia, dove svolge la professione di mediatrice culturale. Ha pubblicato il racconto in parte autobiografico *Romania-Italia: andata/ritorno*, nell'antologia *Madre lingua. Poesie e racconti dal mondo*, pubblicata dalla casa editrice torinese Traccediverse nel 2006, a cura di Armando Gnisci.

FOFANA, AMINATA – Originaria di una famiglia reale, Aminata Fofana è nata in Guinea e ha vissuto a Parigi, Londra e New York, dove ha lavorato come indossatrice. In seguito si è stabilita in Italia, a Roma, dove ha inciso il disco *Greatest dream*, cantato nella sua lingua-madre, il mandingo, e accompagnato dalla sua chitarra. Il disco è stato poi successivamente ripreso e parzialmente modificato dal gruppo americano dei Massive Attack. Nel 2005 è stata invitata alla Fiera Internazionale del Libro di Torino, nella sezione «Lingua madre» e nel 2006 è uscito, presso Einaudi, il suo primo romanzo *La luna che mi seguiva*.

GADJI, MBACKE – Senegalese di Nguith, ha lasciato l'Africa nel 1986, all'età di diciotto anni. Ha vissuto in Francia dove ha frequentato il corso universitario di Economia e Commercio. Dal 1994 vive in Italia e risiede a Milano. Attualmente è giornalista pubblicista e collabora con il quotidiano «L'Indipendente». Per la casa editrice milanese Edizioni dell'Arco ha pubblicato *Numbelan, il regno degli animali* (1996), *Lo spirito delle sabbie gialle* (1999), *Pap, Ngagne, Yatt e gli altri* (2000), *Kelefa, la prova del pozzo* (2002) e *Nel limbo della terra* (2006).

GANGBO, JADELIN MABIALA – Jadelin Mabiala Gangbo, nato nel 1976 a Brazzaville in Congo, si è trasferito a Bologna con la famiglia all'età di quattro anni. Figlio di un ricco imprenditore del Congo, ha vissuto a Imola fino al tracollo economico del padre, che ha lasciato lui e i suoi sei fratelli ed è tornato in Africa con la moglie. I genitori non sono più rientrati e dei ragazzi si sono occupati i servizi sociali. Jadelin ha conseguito il diploma superiore all'Istituto alberghiero e ha vissuto l'infanzia e l'adolescenza passando da un istituto religioso ad un altro. Svolge la professione di mediatore culturale. Ha pubblicato i romanzi *Verso la notte Bakonga* (L'Aquila, Portofranco, 1999) e *Rometta e Giulio* (Milano, Feltrinelli, 2001). Ha inoltre ideato e curato insieme a Piersandro Pallavicini il libro *L'Africa secondo noi*, Milano, Edizioni dell'Arco, 2003.

GARCIA, MIGUEL ANGEL – Nato nel 1952 a Buenos Aires, in Argentina, è giunto in Italia negli anni Settanta e lavora come sociologo specializzato sull'immigrazione. Presso l'editore italiano Syniergon nel 1992 ha pubblicato il saggio *Gli argentini in Italia*. Nel 2001 ha vinto il premio Eks&tra per scrittori stranieri in lingua italiana, nella sezione

racconto singolo, con il testo *Il virus del colore*, pubblicato poi nella raccolta *Il doppio sguardo* (Adnkronos, 2002). La sua raccolta *Il maestro di tango e altri racconti* ha vinto il concorso Eks&tra 2005, sezione romanzo o raccolta di racconti, ed è stato pubblicato dalla stessa casa editrice.

GHEBREIGZIABIHER, ALESSANDRO – Alessandro Ghebreigziabiher, di origine eritrea, è nato a Napoli nel 1968 e attualmente vive a Roma. Dal 1993 è impegnato nell'area educativa e terapeutica, tra scuole, comunità di recupero, centri di salute mentale ed organizzazioni del terzo settore. È autore di narrativa e di teatro. Si può ricordare il libro *Tramonto*, edito dalle Lapis Edizioni di Roma ed uscito alla fine del 2002. Nel 2006 è uscita una raccolta dal titolo *Mondo giovane*, per i tipi della casa editrice *La Ginestra*. Nello stesso anno è stato pubblicato il romanzo *Il poeta, il santo e il navigatore*, presso l'editore Fermento di Roma. Nella primavera del 2007 è uscito *Lo scrigno cosmopolita*, un'antologia di storie e giochi dal mondo e dall'Italia, pubblicata dalla casa editrice *La Ginestra*.

GHERMANDI, GABRIELLA – Nata in Etiopia, ad Addis Abeba, da padre italiano e madre italo/eritrea, nel 1965, si è trasferita in Italia nel 1979. Da molti anni vive a Bologna, città originaria del padre, dove collabora con il Comune. Nel 1999 ha vinto il Primo premio del concorso per scrittori migranti Eks&tra e nel 2001 il terzo premio. Ha pubblicato racconti in diversi periodici fra cui «Quaderni del '900» e «El-Ghibli», rivista della quale è redattrice. Nel 2007 è uscito presso l'editore Donzelli il suo primo romanzo *Regina di fiori e di perle*.

GUACI, LEONARD – Leonard Guaci è nato a Valona (Albania) nel 1967. Ha iniziato la sua attività letteraria con numerosi scritti sui giornali albanesi. Nel 1990 si è trasferito a Roma dove attualmente vive e lavora come giornalista. Con *Pancierà Rossa* nel 1999, pubblicato dalla casa editrice romana Antonio Stango, ha vinto il premio internazionale di letteratura «Antonio Sebastiani». *I grandi occhi del mare*, edito dalla casa editrice pugliese Besa, è del 2005.

HAJDARI, GËZIM – Gëzim Hajdari è nato nel 1957 a Lushnje (Albania), e si è laureato in Letteratura Albanese a Elbasan e in Lettere Moderne alla Sapienza di Roma. Nel 1990 ha pubblicato la sua prima raccolta di poesie dal titolo *Antologia della pioggia*, edita dalla casa editrice N. Frasheri, con sede a Tirana. In Albania ha svolto la professione di insegnante nella scuola secondaria, ma nel 1992 è stato costretto a lasciare il proprio paese. Da allora vive in Italia, a Frosinone, dove svolge le attività di traduttore e consulente editoriale. Ha vinto diversi premi di poesia, tra cui il prestigioso «Premio Montale» per la poesia inedita. Le sue liriche sono tradotte in greco e in inglese. In lingua italiana ha pubblicato i seguenti volumi: *Ombra di cane* (Frosinone,

Dismissuratesti, 1993), *Sassi controvento* (Milano, Laboratorio delle Arti, 1995), *Pietre al confine* (Ancona, ed. Associazione culturale «E – senza metrica», 1998), *Corpo presente* (Tirana, Shttepia Botvесе Drite-ro, 1999), *Antologia della pioggia* (Santarcangelo di Romagna, Fara editore, 2000), *Erbamara Barihidhur* (Santarcangelo di Romagna, Fara Editore, 2001), *Stigmate*, (Nardò, Lecce, Besa, 2002), *Spine nere. Poesie* (Nardò, Lecce, Besa, 2004), *San Pietro Cutud. Viaggio agli inferi del Tropico* (Santarcangelo di Romagna, Fara Editore, 2004), *Maldiluna-Dhimbjehene* (Nardò, Lecce, Besa, 2005), *Muzungu. Diario in nero* (Nardò, Lecce, Besa, 2006) e *Peligòrga* (Besa, 2007).

HANXHARI, ANILA – Anila Hanxhari è nata a Durazzo (Albania) nel 1973, ma vive in Italia dal 1993. Laureata in Lettere Moderne all'Università di Chieti, attualmente svolge l'attività di interprete. Ha pubblicato le raccolte *Io, tu e l'anima* (Altino, Ianieri, 1997) e *Assopita erba dell'est* (Chieti, Noubs, 2001), vincendo la Proposta del Premio Camaio-re 2002 e il premio Matacotta per l'opera prima nel 2003. Alcune sue liriche sono state inserite nell'antologia *Nuovissima poesia italiana* (Milano, Mondadori, 2004), a cura di Cucchi e Riccardi.

IBRAHIMI, ANILDA – Nata a Tirana nel 1974, è giunta in Italia all'inizio degli anni Novanta. Attualmente svolge la professione di traduttrice. Nel 2008 presso Einaudi ha pubblicato il suo primo romanzo *Rosso come una sposa*.

JADREJČIĆ, TAMARA – È nata in Croazia nel 1964. Nel 1992 si è stabilita in Italia, ma da tre anni vive negli Stati Uniti. Svolge le attività di giornalista e traduttrice. Nel 2001 ha vinto il concorso letterario «Eks&Tra» con il racconto *Il bambino che non si lavava*, mentre nel 2003 ha ottenuto il Premio Calvino con la raccolta di racconti *I prigionieri di guerra*, successivamente pubblicato dalle edizioni Eks&tra di Rimini nel 2007.

JANECZEK, HELENA – Helena Janeczek è nata a Monaco di Baviera, in Germania, nel 1964 e risiede in Italia dal 1983. Ha esordito come poetessa in lingua tedesca con la raccolta *Ins Freie* (Suhrkamp, 1989) e come narratrice in italiano con il romanzo *Lezioni di tenebra*, edito nel 1997 per Mondadori, grazie al quale ha vinto il Premio Bagutta opera prima. Attualmente lavora come consulente editoriale presso Mondadori per l'area di lingua tedesca. Svolge inoltre l'attività di traduttrice e collabora con diverse università italiane e tedesche.

KAKESE MUBIAYI, INGY – Nata in Egitto, al Cairo, nel 1972 da madre egiziana e padre congolese, a sette anni si è trasferita a Roma, dove si è laureata in Storia Orientale all'Università La Sapienza. Dal 2000 lavora in una libreria nel quartiere popolare Primavalle di Roma, specializzata in testi di letteratura migrante. Nel 2004 ha ricevuto il Primo Premio dell'associazione Eks&tra. Alcuni racconti sono stati

pubblicati in diverse raccolte quali *Pecore Nere*, *Amori bicolori* o *Il doppio sguardo*, oltre che nel periodico «Nuovi Argomenti».

KHOUMA, «PAP» ABDOULAYE – Nato a Dakar (Senegal) nel 1954, risiede dal 1984 a Milano, dove attualmente lavora in una libreria. Nel 1989 è stato collaboratore alla produzione e protagonista del video *Stranieri tra noi*, a cura del Cocis. Contemporaneamente ha condotto per «L'Europeo» un'inchiesta sull'integrazione dei lavoratori immigrati in diverse città italiane. Nel 1990 ha pubblicato insieme ad Oreste Pivetta il testo autobiografico *Io, venditore di elefanti*, edito da Garzanti, che ha riscosso un buon successo di pubblico. Nel 1994 è uscito il suo testo *Nato in Senegal immigrato in Italia* presso le edizioni Ambiente di Milano. Nel 2005 è uscito il suo secondo romanzo, edito dalla casa editrice milanese Baldini&Castoldi Dalai, *Nonno Dio e gli spiriti danzanti*. Nel 2006 ha pubblicato alcune poesie nell'antologia *Ai confini del verso*, per la casa editrice fiorentina Le Lettere.

KIDANÉ, ELISA – Elisa Kidané è nata a Segheneiti, in Eritrea, nel 1956. Dopo aver studiato nel collegio femminile delle suore missionarie comboniane ad Asmara, nel 1980 è diventata missionaria comboniana. Dopo i primi anni di formazione, è partita per l'America Latina: dal 1986 al 1993 ha vissuto in Ecuador, Perù e Costa Rica. In seguito è tornata a vivere in Italia, a Verona, dove ha collaborato alla rivista «Raggio». Attualmente vive a Roma. Ha pubblicato le raccolte di poesie *Ho visto la speranza danzare* e *Fotocopia a colori* per la casa editrice veronese Novastampa e l'antologia *Orme nel cuore del mondo* per le edizioni Studio Iride.

KILA, ANTHONY AKINTUNDE – Nigeriano di etnia yoruba, nato nel 1956, Anthony Akintunde Kila è giunto in Italia negli anni Ottanta e ha conseguito un dottorato all'Università di Perugia, città nella quale attualmente risiede. Collabora con la cattedra di Economia Politica dell'Università di Perugia. Con le Edizioni Corsare di Assisi ha pubblicato nel 2000 il libro *Owe. Cento proverbi yoruba*.

KOMLA-EBRI, KOSSI – Kossi Komla-Ebri è nato in Togo nel 1954 ed è cittadino italo-togolese. In Italia dal 1974, si è laureato a Bologna nel 1982 in Medicina e Chirurgia, specializzandosi in Chirurgia Generale all'Università degli Studi di Milano. Attualmente lavora presso l'Ospedale «Fatebenefratelli» di Erba. Per la casa editrice milanese Edizioni dell'Arco ha pubblicato nel 2002 la raccolta di piccole storie di razzismo quotidiano *Imbarazzismi* e il romanzo *Neyla*, nel 2004 *Nuovi imbarazzismi*, nel 2005 *La sposa degli dei* e nel 2007 la raccolta *Vita e sogni. Racconti in concerto*; per la casa editrice Emi ha invece pubblicato nel 2003 *All'incrocio dei sentieri*. Nel 1997 ha vinto il primo premio della sezione narrativa del concorso letterario Eks&tra di Rimini con il racconto *Quando attraverserò il fiume*.

KUBATI, RON – Ron Kubati è nato a Tirana nel 1971 e dal 1991 vive in Italia (in un primo tempo in Puglia, ma attualmente a Roma). Ha studiato filosofia a Bari dove si è laureato e ha conseguito il proprio dottorato in Lettere. Attualmente svolge l'attività di traduttore. Ha pubblicato per Besa *Va e non torna* (2000) e *M.* (2002). Il suo romanzo *Luca*, pubblicato per la casa editrice romana Giunti nel 2007 con il titolo *Il buio del mare*, ha vinto la sezione inediti del premio letterario «Popoli in cammino» organizzato dalla Festa nazionale dell'Unità. Collabora con diverse riviste e quotidiani, tra cui le pagine pugliesi di «Repubblica» e «Metropoli».

KURUVILLA, GABRIELLA – Gabriella Kuruvilla è nata a Milano nel 1969, da padre indiano e madre italiana. Laureata in Architettura, svolge la professione di giornalista: ha collaborato con vari quotidiani e riviste, tra cui «Il Corriere della Sera», «Max», «Anna», «Marie Claire» e «La Repubblica». Nel maggio del 2001 ha pubblicato, con lo pseudonimo di Viola Chandra, il romanzo *Media chiara e noccioline* (Roma, Derive-Approdi) e nel 2005 è uscita per Laterza l'antologia *Pecore Nere*, in cui sono presenti due suoi racconti. Il libro *È la vita dolcezza* è stato pubblicato nel 2008 presso la casa editrice milanese Baldini&Castoldi Dalai. I suoi quadri, realizzati prevalentemente in sabbia e tessuto, sono stati esposti sia in Italia che all'estero.

LAILA WADIA, LILY-AMBER – Nata a Bombay, in India, nel 1972, attualmente lavora come interprete presso l'Università di Trieste, città dove è giunta nel 1979. Il suo racconto *Curry di pollo* ha vinto l'edizione del 2004 del premio Eks&tra riservato agli scrittori stranieri in Italia ed è stato poi pubblicato nel volume *La seconda pelle* (Eks&tra Editrice, 2004). Nel 2004 ha ricevuto una medaglia al valore per meriti letterari dal Presidente della Repubblica Italiana. Nel 2004 è uscito il suo primo libro presso la casa editrice Cosmo Iannone, la raccolta di racconti *Il burattinaio e altre storie extra-italiane*. Nel 2007 ha pubblicato il romanzo *Amiche per la pelle* presso la casa editrice romana e/o.

LAITEF, THEA – Thea Laitef è nato nel 1953 a Samare (Iraq). Nel suo paese ha pubblicato racconti e poesie sui giornali dell'opposizione e ha collaborato ad «Al Karmil», mensile di cultura in lingua araba edito a Cipro. Esule in Italia nel 1978 come profugo politico, è vissuto a lungo a Roma, dove ha lavorato dal 1983 al 1987 come giornalista per il quotidiano del Kuwait «Al Watan», occupandosi di letteratura italiana contemporanea. Ha tradotto in arabo *Il sogno di una cosa* di Pier Paolo Pasolini, *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, articoli da *Letteratura e vita nazionale* di Antonio Gramsci, oltre a una scelta di poesie di Salvatore Quasimodo. In Italia suoi racconti e poesie sono usciti sulle riviste «Versicolori», «Tracce», «Linea d'ombra»; ha pubblicato articoli su «Il

Manifesto», e il romanzo autobiografico *Lontano da Baghdad* (Roma, Sensibili alle foglie, 1994). È morto di Aids, a Roma, nel 1994.

LAKHOUS, AMARA – Nato ad Algeri nel 1970, vive a Roma dal 1995. È laureato in Filosofia all'Università di Algeri e in Antropologia Culturale all'Università La Sapienza di Roma. Si è dottorato presso la stessa università con una tesi dal titolo *Vivere l'Islam in condizione di minoranza. Il caso della prima generazione di immigrati musulmani arabi in Italia*. È giornalista e collabora con periodici e quotidiani italiani e algerini. In Italia ha pubblicato il suo primo romanzo *Le cimici e il pirata*, bilingue arabo-italiano (Arlem editore, 1999), con la traduzione di Francesco Leggio, in Algeria è invece uscita la seconda opera, *Kaifa tardaa min al dhiba duna an-taodak (Come farti allattare dalla lupa senza che ti morda)*, Alger, Al-ikhtilaf, 2003). Tale romanzo è stato poi riscritto in italiano dall'autore stesso e pubblicato dalla casa editrice romana e/o con il titolo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (tradotto in inglese, olandese e in francese), e ha ottenuto il Premio Flaiano e il Premio Sciascia nel 2006. È stato invitato alla Fiera del libro di Torino 2006 nell'ambito della sezione «Lingua madre». È autore di programmi televisivi sul tema della migrazione per il canale La7. Dirige la collana bilingue arabo-italiano della casa editrice e/o.

LOPES, FILOMENO – Filomeno Lopes è originario della Guinea-Bissau, dove è nato nel 1950. Ha studiato a Roma, dove è giunto negli anni Settanta, presso le Pontificie università Urbaniana e Gregoriana. Nella prima ha conseguito la laurea in Missiologia e Catechesi Missionaria, nella seconda la licenza in Teologia Fondamentale e il Dottorato in Filosofia e Comunicazione Sociale. Divide il suo tempo tra il lavoro di redattore presso la Radio Vaticana e l'impegno letterario. Ha pubblicato il saggio *Filosofia senza feticci. Risposte interdisciplinari al dramma umano del XXI secolo*, Roma, Edizioni Associate, 2004, oltre a diversi racconti su riviste web e cartacee.

LUKA, GINO – Gino Luka è nato a Scutari, in Albania, il 4 settembre 1961. Risiede dall'inizio degli anni Novanta a Borgo S. Lorenzo (Firenze), dove svolge l'attività di interprete in italiano, inglese e albanese. Nel luglio 1999 per l'editrice Nuovi Autori di Milano ha curato l'edizione del libro *Favole albanesi*. Ha scritto una raccolta di ricette di cucina italo-albanese *Appunti di cucina* (tuttora inedita). Nel 2003 è uscito, per l'Editrice Tannini di Brescia, il libro bilingue di fiabe albanesi *La sposa delle acque/Nusjia e ujërave*.

LUKANIĆ, SARAH ZUHRA – Sarah Zuhra Lukanić è nata a Spalato (Croazia) nel luglio del 1960. Dopo gli studi superiori, si è laureata in Letteratura all'Università di Fiume, con una tesi sulla regia teatrale. Negli stessi anni ha collaborato con il Teatro di Spalato e con alcuni

quotidiani jugoslavi. Nel 1987 si è trasferita in Italia, a Roma, dove lavora nella ristorazione. Dal giugno 2004 ha iniziato a scrivere in lingua italiana. Finalista e menzionata in diversi concorsi letterari, tra i quali il «Premio Umberto Saba-Trieste Scritture di Frontiera 2005» con i racconti *Ciacole Triestine*, nel settembre del 2006 ha vinto il «Premio Giornalistico Letterario Mare Nostrum-Viareggio 2006» con la raccolta di racconti *Rione Kurdistan*. Nel gennaio del 2007 è uscito il suo primo romanzo *Le lezioni di Selma* per le edizioni Libri Bianchi di Milano.

MASRI, MUIN – Nato a Nablus, in Palestina, nel 1962, è residente in Italia dal 1985. Di professione è informatico. Ha pubblicato *Racconti?* (1994), edito da Scriptorium, *Il sole di inverno* (1999) e *Pronto, ci sei ancora?* (2001), editi da Portofranco e *Io sono di là* (2005), pubblicato da Tracce. Ha realizzato un programma radiofonico per Radio Rai3 su temi riguardanti la migrazione.

MBEZELE, FÉLICITÉ – Nata a Yaoundé (Camerun), nel 1971, si è trasferita a Roma per proseguire gli studi. Attrice diplomata all'Accademia d'Arte Drammatica «Scharoff», ha recitato in opere televisive e cinematografiche. Ha presentato diverse manifestazioni culturali a Roma, come «Intolerance» in Campidoglio e «Italia Africa 2005» a Piazza del Popolo. Il suo spettacolo *Kantheros. Un'africana a Roma*, è stato rappresentato per un mese al Teatro Colosseo di Roma con la supervisione di Ettore Scola. Dallo spettacolo sono stati inoltre tratti il libro e il disco omonimi, pubblicati nel 2006 dalla casa editrice Armando.

MELLITI, MOHSEN – Scrittore proveniente dalla Tunisia, dove è nato nel 1960, vive da diversi anni a Roma. Nel 1992 ha pubblicato per le Edizioni Lavoro di Roma il testo *Tra speranza e sogno*. Per la stessa casa editrice è poi uscito l'anno successivo il racconto-reportage *Pantanello. Canto lungo la strada*, mentre è del 1995 il romanzo *I bambini delle rose*, tratto dalla sceneggiatura del film *I figli della notte* di Rachid Benhadji, da un soggetto dello stesso Melliti. È regista del film *Io, l'altro*, interpretato e prodotto da Raoul Bova, uscito nelle sale italiane nel 2007.

METHNANI, SALAH – Nato nel 1963 in Tunisia, dove si è laureato in Lingue e Letterature Straniere (inglese e russo), è in Italia dal 1987. Dopo un periodo in clandestinità, ha ottenuto il permesso di soggiorno grazie alle legge Martelli nel 1990. Da dodici anni è cittadino italiano. Nel 1996 ha tradotto la raccolta di racconti *Il folle delle rose* dello scrittore marocchino Mohammed Choukri. Dopo tre mesi di interviste e indagini sulla situazione degli immigrati nel sud e nel nord Italia, ha pubblicato nel 1990, insieme a Mario Fortunato, il diario di viaggio *Immigrato*, edito da Theoria. In seguito ha collaborato per diversi anni

con il settimanale «Espresso». Attualmente è giornalista pubblicitista e collabora con diverse testate televisive.

MIGUEL, PEDRO – Angolano (è nato nel 1951), in Italia dagli anni Settanta, è docente di Lingua Portoghese presso l'Università degli Studi di Bari; rimane uno dei punti di riferimento intellettuali per gli scrittori di origine lusofona di espressione italiana. Ha pubblicato il saggio *Talamungongo. Lo sguardo dell'Africa per il terzo millennio* (Università degli Studi di Bari, 1999).

MINCER, OLEK – Olek Mincer, nato a Leopoli in una famiglia ebraica nel 1957 e vissuto a Varsavia e poi a Roma, ha ricostruito nelle sue opere le radici della sua cultura yiddish. Nel 1999 ha pubblicato per la casa editrice romana Sinnos nella collana «I mappamondi» il libro per l'infanzia *Varsavia, viale Gerusalemme 45*. Autore teatrale (ha messo in scena, fra gli altri, lo spettacolo *A Shed, il demone di Tiehvit*, libero adattamento del racconto *L'ultimo demone* di Isaac Bashevis Singer), vanta una discreta filmografia come attore cinematografico, con ruoli in *La ballata del lavavetri* di Peter Del Monte, *La passione di Cristo* di Mel Gibson e *Gli occhi dell'altro* di Giampaolo Tescari.

MOCANASU, VALERIA – Valeria Mocanasu è l'autrice del testo autobiografico *Il sapore della mia terra. In Italia con il cuore in Romania* (Torino, Edizioni Angolo Manzoni, 2006). Nata nel 1959 in Romania, ha vissuto con la famiglia nella città di Roman (regione del Neamt); dopo gli studi ginnasiali si è diplomata al Liceo Industriale Energetico di Piatra Neamt. Nel 2001 è venuta a vivere in Italia, dove svolge l'attività di interprete.

MOUSSA BA, SAIDOU – Saidou Moussa Ba è nato a Dakar, in Senegal, nel 1956, ed è residente dal 1988 in Italia, paese nel quale è giunto per intraprendere gli studi universitari. Attualmente svolge la professione di mediatore culturale. Ha pubblicato due libri, entrambi con la collaborazione del giornalista Alessandro Micheletti: nel 1991 il testo, in parte autobiografico, *La promessa di Hamadi*, per la De Agostini; nel 1995 il romanzo *La storia di A.*, per le edizioni torinesi Gruppo Abete. Attualmente vive e lavora a Milano come educatore per l'intercultura.

NDJOCK, NGANA YOGO «TEODORO» – Nato nel 1952 a Llanga, in Camerun, è figlio di una famiglia contadina di etnia Basàá, ben nota per l'impegno politico nella lotta per l'indipendenza del Camerun. Nel 1972 si è iscritto all'Università di Yaoundé e ha iniziato a scrivere poesie. Attualmente vive a Roma, dove svolge la professione di mediatore culturale. Nel 1989 è uscito il testo *Foglie vive calpestate* per la UCSEI e nel 1994 è stata pubblicata la raccolta di versi bilingue *Ñhindô/Nero*, per la casa editrice Anterem di Roma; per i tipi della Lilith sono stati editi nel 1998 *Il segreto della capanna/Djimb li Lapga* e nel 1999 *Iniziazione*; per le edizioni Kel 'Lam ha pubblicato nel 2005 la raccolta

Màébé. Dialoghi con mia figlia. Alcuni suoi componimenti sono stati inclusi nell'antologia *Quaderno Africano I*, a cura di Mia Lecomte, introduzione di Roberto Mussapi, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998. Altri suoi componimenti sono compresi nell'antologia *Ai confini del verso*, uscita nel 2006 per le edizioni Le Lettere a cura di Mia Lecomte.

NGOI, PAUL BAKOLO – Paul Bakolo Ngoi è nato a Mbandaka (Repubblica Democratica del Congo, ex Zaire), il 27 aprile 1962 ed è giunto in Italia negli anni Ottanta. Scrittore e narratore, dal nonno paterno, uno dei primi scrittori del Congo, ha ereditato la passione per la scrittura e dal padre diplomatico la passione per i viaggi. Ha pubblicato il suo primo romanzo dal titolo *Un tiro in porta per lo stregone* nel 1994, per la casa editrice di Milano Africa '70. Nel 1995 ha vinto il III premio della prima edizione del concorso Ekstra e ha ottenuto il premio speciale della giuria nella IV edizione (1998) dello stesso concorso. Nel 1999 ha pubblicato *Il maestro, il prete e lo stregone*, (Iucculano editore), un divertente viaggio nel cuore della foresta equatoriale. Il suo testo *Colpo di testa* (2003, Milano, Fabbri) ha vinto il Premio Gino Perrone e il Primo Premio Città di Biella per la letteratura per l'infanzia, oltre ad essere stato tradotto in francese dalla Gallimard-Folio Junior con il titolo *Rêve de foot*; ha inoltre pubblicato *Eko color cioccolato e Koba la tartaruga* (Aprile 2006), un libro per l'infanzia edito dalla Autocircuito di Pavia; *Magia nera a Kinshasa* (Milano, Edizioni dell'Arco), è anch'esso del 2006. Nella sua bibliografia si possono segnalare diversi racconti brevi oggi racchiusi in una raccolta di prossima pubblicazione.

OCKAYOVÀ, JARMILA – Jarmila Ockayová è nata in Slovacchia nel 1955 e nel 1974 si è trasferita in Italia. Dopo essersi laureata a Bologna, vive e lavora come traduttrice a Reggio Emilia. Ha pubblicato, giovanissima, racconti e poesie su diverse riviste di Bratislava. Dopo dieci anni di silenzio narrativo, impostole dal cambiamento di lingua, ha ripreso a scrivere in italiano. Il suo romanzo d'esordio *Verrà la vita e avrà i tuoi occhi* (Baldini&Castoldi, 1975) ha esaurito tre edizioni. Nel 1997, per la stessa casa editrice, ha pubblicato *L'essenziale è invisibile agli occhi* e nel 1998 *Appuntamento nel bosco*, presso le edizioni E. Elle. Fra i suoi lavori letterari, è da menzionare la traduzione delle antiche fiabe slovacche raccolte da Pavol Dobšinský, pubblicate da Sellerio con il titolo *Il re del tempo*. Nel 1998 ha pubblicato il romanzo di ambientazione storica *Requiem per tre padri*, sempre per la Baldini&Castoldi.

OXMAN, ALICE – Alice Oxman è nata a New York nel 1938 e vive a Roma. Oltre a collaborare con periodici e quotidiani quali «L'Unità», «L'Europeo» e «Marie Claire», ha pubblicato i romanzi *L'amore, le armi*, per la Mondadori nel 1987, con il quale ha vinto il Premio Hemingway, *Prima donna* con la Marsilio nel 1990 e *Una donna in più* con la Bompiani nel 2000.

PARASKEVA, HELENA – Nata ad Atene, in Grecia, nel 1950, è fuggita dopo il golpe del 1974 e vive da diversi anni in Italia dove svolge la professione di docente in una scuola secondaria. La sua raccolta *Il tragediometro e altri racconti* ha vinto la prima edizione del concorso «Pubblica con noi» indetto dalla casa editrice Fara. Ha collaborato con le riviste «Kumà», «Sagarana» e «Caffè». Ha curato un manuale di letteratura inglese e anglofona per le superiori, dal titolo *Global Issues in English Literature*, pubblicato dalla casa editrice Clitt nel 2003.

SALEM, SALWA – Salwa Salem, nata nel 1945 e di origine palestinese, è un'attivista politica e nel 1970, insieme al marito, è stata cacciata dai territori occupati dagli israeliani senza la possibilità di ritornarvi. Ha così avuto inizio per la coppia una lunga diaspora forzata che li ha portati prima a Vienna e poi in Italia. Attualmente svolge l'attività di traduttrice. Il testo *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese*, pubblicato da Giunti nel 1993, è nato proprio dall'esperienza autobiografica, e il titolo prende spunto dal rifiuto della donna di portare il velo, atto simbolico della sua indipendenza.

SANTO, ALVARO – Alvaro Santo è nato nel 1971 a Kalandula, in Angola, nella provincia di Malanje. A diciassette anni è entrato nel seminario di Luanda dove ha frequentato il corso di Filosofia e Teologia. Nel 1994 è venuto in Italia per iscriversi all'Università Lateranense di Roma, città dove attualmente risiede e svolge l'attività di traduttore. Nel 2000 gli è stato conferito il Premio Internazionale di Poesia «Sulle orme di Ada Negri». Nel 1997 ha pubblicato il testo bilingue italiano/portoghese *As asa de esperançã/Le ali della speranza*, per le edizioni Il Pomerio di Lodi. Nel 2000 ha pubblicato, con la revisione di Giacomo Devecchi, il reportage *Mille giorni in Angola. Sulle orme della guerra l'esperienza di un immigrato*, presso le Edizioni dell'Arco di Milano e nel 2002, per la stessa casa editrice, il romanzo *Io e Leyla*.

SCEGO, IGIABA – Igiaba Scego è nata a Roma nel 1974 da genitori somali fuggiti in seguito al golpe di Siad Barre. Cresciuta in Italia, si è laureata in Lingue e Letterature Straniere all'Università La Sapienza di Roma, con una tesi su alcuni scrittori lusofoni provenienti dal Brasile. Attualmente svolge un dottorato di ricerca presso la stessa università. Con il racconto *Salsicce* ha vinto il premio Eks&tra nel 2003. Per la casa editrice romana Sinnos ha pubblicato nella collana «I Mappamondi» il libro per ragazzi *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, e nel 2004 il romanzo *Rhoda*. Alcuni suoi racconti sono stati pubblicati in diverse riviste, fra le quali «Quaderni del '900» e «Nuovi Argomenti». Altri suoi testi sono presenti nella raccolta *Il doppio sguardo, Pecore Nere, Allattati dalla lupa e Italiani per vocazione* (da lei curato). Nel 2007 è uscita, in collaborazione con Ingy Mubiayi, la raccolta di inter-

viste a ragazzi italo-africani di seconda generazione *Quando nasci è una roulette*, presso la casa editrice Terre di mezzo. Articoli sulla sua attività letteraria sono apparsi nei quotidiani «La Repubblica» e «Il Manifesto», oltre che nel periodico «Quaderni del '900». Collabora con «Il Manifesto» e con il suo settimanale culturale «Alias». Nel 2008 è uscito il romanzo *Oltre Babilonia* presso l'editore romano Donzelli.

SCHNEIDER, HELGA – Nata a Steinberg nel 1937 (all'epoca Terzo Reich, ora Polonia), ha passato l'infanzia a Berlino, l'adolescenza e la prima giovinezza in Austria e la maturità in Italia, dove attualmente svolge la professione di traduttrice. I suoi romanzi e racconti affrontano le tematiche del nazismo e della persecuzione degli ebrei. Il primo libro, pubblicato presso la casa editrice bolognese Pendragon, ha per titolo *La bambola decapitata* ed è uscito nel 1983. In seguito ha pubblicato anche con Adelphi (*Il rogo di Berlino*, 1995; *Lasciami andare, madre*, 2000) e Rizzoli (*Il piccolo Adolf non aveva le ciglia*, 1998; *Porta di Brandeburgo. Storie Berlinesi 1945-1947*, 2002).

SERDAKOWSKI, BARBARA – Barbara Serdakowski, polacca di nascita (è nata nel 1956), cresciuta in Marocco, canadese di cittadinanza, risiede a Firenze dal 1996. Dal 1999 oltre che in francese scrive in italiano, ma la sua poesia è caratterizzata dall'impiego simultaneo delle lingue che ne hanno contrassegnato il percorso umano e culturale. In Italia ha conseguito numerosi riconoscimenti in diverse competizioni letterarie, tra cui il primo premio della giuria del concorso Eks&Tra nel 2001. Alcune sue opere sono state pubblicate in riviste francesi. In Italia è stata inclusa in diverse antologie: *Anime in viaggio*, Roma, Adnkronos, 2001; *Kaboon*, Roma, Edizioni Clandestine, 2001; *Ai confini del verso*, Firenze, Le Lettere, 2006. Lavora nel «Centro d'Arte e Ricerca Magma», a Firenze.

SIBHATU, RIBKA – Nata in Eritrea nel 1967, dopo aver vissuto in Francia si è stabilita anni fa in Italia. Attualmente è ricercatrice in Antropologia culturale presso l'università di Roma ed esperta di cultura orale eritrea. Nel 1993 ha pubblicato il testo bilingue *Aulò. Cantopoesia dall'Eritrea*, presso la casa editrice Sinnos di Roma. Nel 1999 è uscito presso le Edizioni Interculturali di Roma il saggio *Il cittadino che non c'è. L'immigrato nei media italiani*, con la prefazione di Maria Immacolata Maciotti. Numerosi suoi testi sono presenti in riviste e antologie.

SLAVEN, VERA – Vera Slaven, nata in Croazia nel 1971, è giunta in Italia allo scoppio della guerra nella ex Jugoslavia e vive attualmente ad Ascoli Piceno. Svolge la professione di interprete. Ha pubblicato nel 1997 il romanzo *Cercasi Dedalus disperatamente*, edito dalle edizioni pescaresi Tracce.

SMARI, ABDEL MALEK – Nato nel 1958 a Costantina, in Algeria, Abdel Malek Smari si è laureato in Psicologia Clinica all'Università di

Algeri. Dopo essersi trasferito in Italia, durante gli anni Ottanta, ha pubblicato alcuni racconti nell'antologia *La lingua strappata*, a cura di Raffaele Taddeo, edita dalla Leoncavallo Libri di Milano nel 1999. Nel 2000 per Il Saggiatore è uscito il suo primo romanzo *Fiamme in paradiso*. Il suo testo teatrale *Il poeta si diverte* è stato rappresentato in alcuni teatri in Lombardia; attualmente svolge la professione di mediatore culturale.

SMITRAN, STEVKA – Stevka Smitran è nata a Bosanska Gradiska (Bosnia-Erzegovina) nel 1955 ed è giunta in Italia negli anni Settanta. Docente di Lingue e Letterature Slave presso l'università di Trieste, ha pubblicato numerosi saggi di critica letteraria su Vuk S. Karadzic, Milos Crnjanski e Ivo Andrić. Ha tradotto testi come *Racconti popolari jugoslavi* (1988), *Camao* (1991), *Antologia della poesia dell' ex Jugoslavia* (1996 – premio Calliope), *Ivo Andrić – Poesie scelte* (2000). Nel 1997 ha vinto il premio Marsah Siklah per la poesia inedita e nel 2000 ha pubblicato la raccolta *Slavica*. Le sue poesie sono presenti in diverse antologie in Italia e all' estero. Per la casa editrice pescarese Tracce ha pubblicato, in lingua italiana, la raccolta *Italica e oltre*, con la prefazione di Predrag Matvejevic (2004).

SORINA, MARINA – Marina Sorina è nata a Charkov, in Ucraina (1973). Ha studiato all'Università Magistrale di Charkov e al Mahon Gold di Gerusalemme. Vive in Italia dal 1995, e in questi anni ha collaborato alle riviste «Ostrov», «Nevskij prospekt», «Urbe et orbi», «PiterBook» (Russia), «Sojuz Pisatelej» (Ucraina) e «Zvenja» (Israele). Ha tradotto in russo un ciclo di poesie di Pier Paolo Pasolini e si è laureata presso l'Università di Verona con una tesi sulle traduzioni di Gogol in italiano. Dal gennaio 2005 sta svolgendo un dottorato di ricerca presso l'Università di Verona sulla storia editoriale delle traduzioni dal russo in italiano. Nel 2006 ha pubblicato il romanzo *Voglio un marito italiano* (Venezia, Punto d'incontro edizioni).

SPANJOLLI, ARTUR – Artur Spanjolli è nato nel 1970 a Durazzo, in Albania. Nel 1988 ha ultimato il liceo artistico e nel 1992 è giunto in Italia, dove svolge la professione di traduttore. Nel 1994 ha pubblicato in Albania la raccolta di poesie e prose poetiche *La notte dei cipressi stranieri*. Iscrittosi alla facoltà di Lettere a Firenze, nel 2000 si è laureato in Letterature Comparate con una tesi intitolata: *Il fantastico tra gli scrittori contemporanei. Cronaca di una vita in silenzio* (Nardò, Besa, 2003) è il suo primo romanzo ed è scritto direttamente in italiano. Per la stessa casa editrice ha pubblicato i romanzi *Eduart* (2005) e *Teqja* (2007). Sempre del 2007, per la casa editrice milanese Edizioni dell'Arco, è il testo *L'accusa silenziosa*.

STANIC, VESNA – Vesna Stanic è nata nel 1943 a Zagabria, dove ha studiato presso l'Accademia di arte scenica e di Belle Arti. Nella città

natale ha lavorato per alcuni settimanali e ha collaborato con la Radiotelevisione locale. Alla fine degli anni Settanta si è trasferita a Roma dove ha insegnato alla Berlitz school of Languages e alla Panvista Multimethod school. Svolge l'attività di traduttrice. In Italia ha pubblicato il romanzo *L'isola di pietra* (San Marino, Aiep 2000) e ha tradotto in italiano il testo di Mesa Selimovic *La fortezza* (Nardò, Besa 2004). Alcune sue poesie sono state inserite nel *Quaderno Balcanico II* della collana «Cittadini della poesia» diretta da Mia Lecomte (Firenze, Loggia de' Lanzi, 2000). Suoi racconti sono comparsi, fra gli altri, sul quotidiano «L'Unità» e su «Alias», inserto culturale del quotidiano «Il Manifesto». Il saggio *Il ponte* è invece uscito sul quadrimestrale di poesia e cultura di Trieste «Almanacco del ramo d'oro». Attualmente vive a Trieste.

STANISIC, BOZIDAR – Bozidar Stanisic è nato a Visoko (Bosnia) nel 1956. Professore di lettere a Maglaj, località a nord di Sarajevo, dal 1992 vive con la sua famiglia a Zugliano, in Friuli. Oltre ad interessarsi dei diritti degli stranieri, collabora con l'Associazione-Centro di accoglienza «E. Balducci», con cui ha pubblicato *Primavera a Zugliano* (1994), *Non-poesie* (1995), *Metamorfosi di finestre* (1998) e il libro di prose *Tre racconti* (2002). Nel 2003 ha pubblicato il testo *Bon Voyage* per la casa editrice di Portogruaro Nuova Dimensione, con la prefazione di Paolo Rumiz. Diverse sue liriche sono state incluse nella raccolta *Quaderno Balcanico I* della collana «Cittadini della poesia» diretta da Mia Lecomte (Firenze, Loggia de' Lanzi, 1998) e nell'antologia *Ai confini del verso*. Per la prosa ha pubblicato anche la raccolta *I buchi neri di Sarajevo e altri racconti* (Trieste, MGS, 1993), curata da Lilijana Avirovic Rupeni e il testo *Il sogno di Orlando* (Banja Luca, Grafid, 2006). Alcuni suoi testi sono stati tradotti in sloveno, francese e albanese.

STEFANOVIC, SPALE MIRO – Di origine bosniaca, nato nel 1948, è un pittore affermato. Dall'inizio degli anni Novanta vive a Gorizia. Con la casa editrice veneziana Opera ha pubblicato nel 2001 il testo *Le confessioni*.

TAWFIK, YOUNIS – Younis Tawfik è nato a Mosul (Ninive), in Iraq, nel 1951. Nel 1978 ha ottenuto il «Premio di Poesia Nazionale» conferito dalla Presidenza della Repubblica. Nel 1979 si è trasferito a Torino dove, nel 1986, ha conseguito la Laurea in Lettere. Attualmente insegna Lingua e Letteratura Araba presso l'Università di Genova. Si dedica soprattutto alla divulgazione della letteratura araba; fra i molti libri tradotti e curati, si possono segnalare: *Il giardino profumato* di Nafzawi (Milano, ES, 1992), *Le ali spezzate* di Khalil Gibran (Milano, ES, 1993), *Dante e l'Islam* di Miguel Asin Palacios (Parma, Pratiche, 1993), *Il bandito delle sabbie* di Shanfara (Bologna, Book Editore,

1994), *Il libro delle tendenze amorose* di Al Gahiz (Milano, ES, 1994), *Il miscredente* di Khalil Gibran (Parma, Guanda, 1994), *La Sposa delle Spose*, anonimo (Parma, Pratiche, 1994), *Libro del matrimonio islamico* di Gazali (Torino, Lindau, 1995), *Il libro dell'estinzione nella contemplazione* di Ibn 'Arabi (Milano, ES, 1996), *Notti di nozze* di Suyuti (Milano, ES, 1996), *Le ninfe delle valli* di Khalil Gibran (Torino, Ananke, 1996), *Lo specchio degli occhi – Antologia* (Torino, Ananke, 1998). Ha pubblicato una raccolta di poesie dal titolo *Apparizione della Dama Babilonese* (L'Angolo Manzoni, Torino, 1998) con una nota introduttiva di Tahar Ben Jelloun. Inoltre ha pubblicato il manuale di grammatica e lingua araba *Corso di arabo moderno* (Torino, Ananke, 1996), uno studio sulla metafora e il linguaggio nella poesia sufi (*La farfalla e la fiamma*, Torino, Ananke, 1996) e la raccolta di poesie *Nelle mani la Luna* (Torino, Ananke, 1996). Con l'editore francese Levi ha pubblicato un libro sulla religione islamica intitolato *Islam*, (Paris, Levi, 1997), edito contemporaneamente in italiano dalla casa editrice di Rimini Idea Libri e tradotto in Germania, in Olanda, in Spagna e negli Stati Uniti. Nel 1999 ha pubblicato un romanzo dal titolo *La straniera* presso Bompiani. Il libro è risultato vincitore dei premi Grinzane Cavour 2000, sezione giovane autore esordiente di narrativa, Comisso, Ostia-Mare di Roma, del premio Fenice Europa, via Po Menzione Speciale Opera Esordiente, e Rhegium Julii 2000. Il suo secondo romanzo *La città di Iram*, è stato edito sempre da Bompiani nel 2002. Anche il saggio *L'Iraq di Saddam* è stato pubblicato da Bompiani nel 2003. È di recente pubblicazione il romanzo *Il profugo* vincitore del premio Pavese 2006. Dirige la collana «Abadir: culture dell'Africa e del Medio Oriente» presso le edizioni Ananke. Copre inoltre l'incarico di presidente del Centro Culturale Italo-Arabo Dar al Hikma ed è membro della consulta islamica in Italia. Collabora con i giornali «La Stampa» e «Il Secolo XIX», oltre ad essere editorialista de «Il Messaggero».

TEGNO, JIVIS – Jivis Tegno, giornalista indipendente nato nel 1961, è arrivato in Italia dal Camerun nel 1992 e si è diplomato in regia alla Scuola Internazionale di Cinema di Roma «Malroodor». Ha realizzato diversi cortometraggi e nel 2001 ha vinto il IV Festival del Corto in Sabina «Nanni Loy». Attualmente vive a Perugia ed è il proprietario della Jivis Editore, con la quale ha pubblicato nel 2002 il romanzo-saggio *Ma come sono gli italiani?* e nel 2004 i romanzi *Paura d'amare* e *Comme ci comme ça*.

THEOPHILO, MARCIA – Nata a Fortaleza, in Brasile, nel 1948, è giunta in Italia nel 1971 come esiliata politica dopo il golpe militare. Rappresentante dell'Unione Brasiliana degli Scrittori, è impegnata nella salvaguardia del patrimonio naturale e culturale della foresta amazzonica, da cui proviene la famiglia paterna. Svolge la professione di consu-

lente editoriale. Numerose le opere pubblicate in Brasile e in Italia: dai racconti di *Os Convites* (1968) ai saggi *Ritorno di un poeta assassinato. Omaggio a Federico Garcia Lorca* (1976) e *Il massacro degli Indios nel Brasile di oggi* (1977). Sono inoltre apparse le raccolte di liriche *Siamo pensiero* (1972), *Basta! Che parlino le voci* (1973, con prefazione e traduzione di Ruggero Jacobbi), *Canções de Outono* (1979, con traduzione e illustrazioni di Rafael Alberti), *Catuete Curupira* (1983, Premio Minerva), *Il fiume, l'uccello, le nuvole* (1987), *Io canto l'Amazzonia* (1992, Premio città di Roma), *I bambini giaguaro* (1995, Premio Fregene), *Kupahúba, Albero dello Spirito Santo* (2000), *Amazzonia respiro del mondo* (2005) e *Amazzonia madre d'acqua* (2007). Si è laureata in Antropologia Culturale ed Etnologia all'Università di San Paolo e all'Università La Sapienza di Roma, dove ora sta svolgendo una tesi di dottorato nella stessa disciplina.

UZOMA, CHIDI CHRISTIAN – Chidi Christian Uzoma è nato a Port Harcour, Nigeria, nel 1964. Ha studiato a Reggio Calabria, dove è giunto negli anni Ottanta, e all'Università di Roma La Sapienza. Laureato in Architettura, vive nella capitale e collabora con diverse riviste. Ha pubblicato la raccolta di poesie *I limoni di Oforula/Lemons of Oforula*, per le edizioni La città e le stelle, nel 1996, mentre nel 2000 è uscito per la casa editrice romana Fermenti la nuova raccolta *Le stagioni di Oforula*.

VAHOCHA, JACINTO – Jacinto Vahocha, mozambicano, è nato nel 1972 ed è giunto in Italia negli anni Novanta per motivi di studio. Il suo sogno è tornare nel suo paese per insegnare. Nel 2000 ha pubblicato, per la casa editrice bolognese EMI, il testo di stampo autobiografico *Si è fatto giorno*.

VORPSI, ORNELA – Ornela Vorpsi è nata a Tirana nel 1968. Ha studiato all'Accademia di Belle Arti in Albania, poi, dal 1991, presso l'Accademia di Brera a Milano. Attualmente vive a Parigi, dove svolge la professione di fotografa. Il suo primo romanzo *Il paese dove non si muore mai*, scritto in italiano ma pubblicato inizialmente in francese per la casa editrice Actes Sud, è uscito nel 2005 per i tipi della Einaudi ed è risultato vincitore del Premio Grinzane Cavour Opera Prima e del Premio Letterario Viareggio Repaci. Anche la sua seconda opera, *Vetri Rosa*, è stata pubblicata prima in francese per Actes Sud e poi presso la casa editrice romana Nottetempo nel 2006. Nel 2007, presso Einaudi, è uscito il romanzo *La mano che non mordi*.

WAKKAS, YOUSEF – Nato in Siria nel 1955, è in Italia dal 1992 e da alcuni anni è rinchiuso nel carcere di Busto Arsizio. Per tre volte è risultato vincitore del premio letterario Eks&tra con i racconti *Io marokkino con due kappa* (1995), *Una favola a staffetta* (1996) e *Shumadija kvartet* (1998). Nel 1998 ha ricevuto la medaglia del

Presidente della Repubblica Italiana per il suo impegno nella letteratura. La terza rete della Rai ha realizzato una fiction sulla sua attività letteraria che è andata in onda alla fine del 2004, mentre la Televisione della Svizzera Italiana ha girato un documentario sulla sua vita. Ha pubblicato nel 2002 la raccolta di racconti *Fogli sbarrati*, per le edizioni Eks&tra e nel 2004, per la casa editrice di Isernia Cosmo Iannone, *Terra mobile*, una nuova selezione di racconti. Nel 2005, per le edizioni dell'Arco, sono stati pubblicati i racconti della raccolta *La talpa nel soffitto*. Nel 2006 per la stessa casa editrice è uscito il romanzo *L'uomo parlante*.

ZAGBLA, EMMANUEL TANO – Emmanuel Tano Zagbla è nato nel 1961 in Costa d'Avorio. Laureato in Scienze Politiche, è giunto in Italia negli anni Ottanta e dal 1992 al 1995 ha collaborato con l'Università di Padova. Dal 1996 al 1999 ha invece collaborato con la Rai. Presidente dell'Associazione «Jomo Kenyatta», fautore del panafricanismo democratico, è un grande estimatore di Nelson Mandela, incontrato il 14 luglio 2000 a Durban, Sudafrica. Ha pubblicato *Il grido dell'AlterNativo* (Milano, Edizioni Dell'Arco, 1997), ristampato nel 2002 da Logos Edizioni.

ZARMANDILI, BIJAN – Nato in Iran, è giunto in Italia nel 1960; ha studiato Lettere all'Università La Sapienza di Roma, attualmente svolge l'attività di giornalista per il gruppo Espresso-Repubblica. Ha pubblicato per Feltrinelli i romanzi *La grande casa di Monirrieh* (2004) e *L'estate è crudele* (2007) e per l'editore Cooper il romanzo *Il cuore del nemico* (2009).

ZIARATI, HAMID – Nato a Teheran nel 1966, giunto in Italia nel 1981, attualmente risiede a Torino dove svolge la professione di ingegnere. Per l'editore Einaudi ha pubblicato i romanzi *Salam, Maman* (2006) e *Il meccanico delle rose* (2009).

Indice dei nomi

- Abate, Carmine: 46 e n, 150 e n, 207 n.
- Achebe, Chinua: 188.
- «Adonis», Ali Ahmed Sa'id: 154, 158 e n, 161.
- Ahad, Ali Mumin: 187n, 257, 258 e n.
- Albertazzi, Silvia: 60n, 174n, 177n.
- Alberti, Rafael: 94 e n, 99, 100 e n.
- Albinati, Edoardo: 21 e n, 22 e n, 42, 219.
- Al Delmi, Fawzi: 153, 155, 157 e n, 158, 159, 160, 161.
- Al-Gazali, Abu Hamed Mohammad Ibn Mohammad: 111n.
- Ali Farah, Ubax Cristina: 76, 114 e n, 164 e n, 189 e n, 197 e n, 257, 258.
- Alighieri, Dante: 130, 131 e n, 241 e n.
- Allen, Beverly: 19n.
- Al Nassar, Hasan Atiya: 153, 154 e n, 155, 157 e n, 160 e n.
- Al Zahāwī, Khalil: 116.
- Amado, Jorge: 83 e n, 194 e n.
- Amelio, Gianni: 219 e n.
- Amushie, Ben: 167 e n.
- Andrić, Ivo: 249 e n.
- Angioni, Giulio: 21 e n, 23, 25, 42.
- Antoniotti, Eva: 57 e n.
- Arapı, Fatos: 221.
- Arbnori, Pjetër: 221.
- Aristotele: 181.
- Arujo, Otavio: 93.
- Atti di Sarno, Alessandra: 57n.
- Avirovic Rupeni, Lilijana: 59n.
- Aziz, Tarik: 153, 154, 160.
- Bà, Marianna: 188.
- Bachtin, Michail Michailovič: 252n.
- Badiane, Mbaye: 168 e n.
- Bagdadi, Masal Pas: 57 e n.
- Balbo, Laura: 67n, 181 e n, 186.
- Balzac, Honoré de: 90.
- Barni, Monica: 238n.
- Basagoitia, Gladys Dazza: 17 e n, 76.
- Bastiaensen, Michel: 11, 77n.
- Bauman, Zygmunt: 255n.
- Bausani, Alessandro: 127n.
- Beckett, Samuel: 16, 73.
- Behrmann, Meike: 46 e n.
- Bellezza, Dario: 94n, 158.
- Belli, Giuseppe Gioacchino: 181.
- Bellocchio, Marco: 35.
- Bellocchio, Pier Giorgio: 35.
- Bellonci, Goffredo: 237n.
- Bellonci, Maria: 237n.
- Bellu, Giovanni Maria: 19n.
- Bellucci, Stefano: 164n, 166n.
- Bellusci, Antonio: 234n.

- Ben Jelloun, Tahar: 31 e n, 38, 64 e n, 110n, 118, 127, 165n, 176 e n, 178.
- Benco, Silvio: 72.
- Benhadj, Rachid: 35 e n.
- Benni, Stefano: 181 e n.
- Berardinelli, Alfonso: 213n.
- Bergson, Henri Louis: 198.
- Berlusconi, Silvio: 31.
- Bernabé, Jean: 39.
- Bernanos, George: 246 e n.
- Bernasconi, Carlo: 46 e n.
- Bertagnoli, Gianni: 46 e n.
- Beti, Mongo: 188.
- Beyala, Calixthe: 188.
- Bhabha, Homi K.: 51 e n.
- Biagi, Enzo: 222, 223n.
- Blasone, Pino: 110n, 153n.
- Bocci, Giampiero: 205n.
- Booth, Wayne: 227 e n.
- Boldis, Viorel: 216 e n.
- Bonn, Charles: 38n.
- Bossi, Umberto: 18, 29, 31, 90.
- Bouchane, Mohammed: 40 e n, 59, 60, 72.
- Boudjedra, Rachid: 38 e n.
- Bourneuf, Roland: 237n.
- Braidotti, Rosi: 81 e n.
- Brambilla, Cristina: 198n.
- Bravo, Gian Luigi: 129n.
- Bregola, Davide: 83n, 109n, 126n.
- Brinker-Gabler, Gisela: 54n.
- Brodskij, Josif: 246n.
- Bruck, Edith: 218.
- Butcovan, Mircea Mihai: 215 e n, 216.
- Buzzati, Dino: 83, 221 e n.
- Calabrese, Pietro: 30n.
- Calefato, Patrizia: 115n.
- Calvino, Italo: 83, 177n, 179 e n, 181, 182 e n.
- Camaiti Hoster, Anna: 45n.
- Camera D'Afflitto, Isabella: 120n.
- Canetti, Elias: 16.
- Cani, Astrit: 224 e n.
- Canifa Alves, Jorge: 168 e n.
- Capiello, Rosa: 81 e n.
- Capitani, Flavia: 151n, 166 e n.
- Capra, Sisto: 234n.
- Capretti, Luciana: 150 e n.
- Capuana, Luigi: 42 e n.
- Carlotto, Massimo: 24.
- Carpi, Estella: 153 e n.
- Cassettari, Rosa: 58.
- Cavanna, François: 47 e n.
- Cazeneuve, Jean: 197n.
- Ceaucescu, Nicolae: 215, 216.
- Cecchi Gori, Mario: 223n.
- Cecchi Gori, Vittorio: 223n.
- Čechov, Anton Pavlovič: 234.
- Celati, Gianni: 191 e n.
- Césaire, Aimé: 198, 199, 201.
- Chamoiseau, Patrick: 39 e n, 173, 174n, 176 e n.
- Chraïbi, Driss: 38 e n, 119 e n, 165n.
- Chohra, Nassera: 53 e n, 54, 59, 65n, 68, 69, 70, 80, 82.
- Ciari, Mauro: 112n.
- Cisneros, Sandra: 192 e n.
- Coccioli, Carlo: 227 e n.
- Coen, Emanuele: 151n, 166 e n.

- Colangelo, Stefano: 215n.
Colombo, Joe: 41.
Coman, Ingrid Beatrice: 216 e n.
Commare, Giovanni: 164n.
Confiant, Raphaël: 39 e n.
Conrad, Joseph: 16, 72, 190, 194 e n.
Console, Elisabetta: 112n.
Corrao, Francesca Maria: 112n.
Corti, Maria: 130n.
Couto, Mía: 89.
Crispim da Costa, Rosana: 75 e n.
Crispino, Anna Maria, 81n.
Curcio, Renato: 49n.
D'Achille, Paolo: 20n.
D'Almeida, Fernando: 210.
Dakeyo, Paul: 210.
Dal Lago, Angelo: 50n.
Damas, Léon: 194, 200 e n.
Dangaremgba, Tsitsi: 188.
De Albuquerque, Fernanda Farias: 41 e n, 46, 49, 56 e n, 57, 70, 71 e n, 116n, 261.
De Amicis, Edmondo: 42 e n.
De Andrade, Mario: 211n.
De Andrè, Fabrizio: 56 e n.
De Caldas Brito, Christiana: 75 e n, 76, 78, 81, 83-92.
De Clementi, Andreina: 43n.
Decun, Mircea: 216.
De Daugnon, Francesco Foucault: 219n.
De Girolamo, Carla: 40n, 59.
Dekhis, Amor: 161n.
Deleuze, Gilles: 48 e n.
Dell'Arco, Mario: 208 e n.
Dell'Oro, Erminia: 76, 87n, 90n, 150 e n, 190 e n, 243, 257.
De Jesus, Maria Lourdes: 33 e n.
De Martino, Ernesto: 42 e n, 123n, 197 e n.
De Mauro, Tullio: 237 e n, 238.
De Nicola, Francesco: 63n.
Den Tandt, Christophe: 11.
Depestre, René: 39n.
De Robertis, Roberto: 69n.
Devecchi, Giacomo: 57 e n.
Devi, Mahasweta: 193 e n.
Dib, Mohammed: 38 e n.
Dickens, Charles: 90.
Dickinson, Emily: 90.
Di Fatta, Fratelli: 44.
Di Francesco, Tommaso: 153n.
Dini, Lamberto: 30.
D'Intino, Teresa: 77n.
Di Rienzo, Renzo: 28 e n.
Di Stefano, Paolo: 166 e n.
Djebar, Assia: 80, 81, 84 e n.
Dones, Elvira: 231 e n, 261.
Dos Passos, John: 241.
Doubrovsky, Serge: 154 e n.
Duiliani, Mario: 35 e n.
Eliade, Mircea: 216 e n.
Eltsin, Boris: 218.
Emecheta, Buchi: 188.
Esopo: 179.
Famiglietti, Piero: 221n.
Fante, John: 44, e n.
Farah, Nuruddin: 155, 188.
Fartade, Michaela: 216.
Fasce, Fernando: 43n.

- Faulkner, William: 241.
Faye, Eric: 222n.
Fedro: 179.
Felici, Isabella: 165n.
Fenoglio, Marisa: 17 e n.
Figorilli, Angelo: 50n.
Fini, Gianfranco: 29, 31, 91.
Fiore, Teresa: 165n.
Fiori, Cinzia: 62n.
Fofana, Aminata: 82 e n, 167 e n.
Fontanella, Luigi: 63 e n.
Forcella, Enzo: 28 e n.
Ford, Ford Madox: 72.
Forgacs, David: 40n.
Fortunato, Mario: 15 e n.
Fossati, Ivano: 56.
Franzina, Emilio: 43, 44 e n, 86n.
Freud, Sigmund: 19 e n, 116, 173, 198.
Frigessi Castelnuovo, Delia: 125 e n, 236.
Gabrieli, Francesco: 113n.
Gadda, Carlo Emilio: 180 e n.
Gadji, Mbacke: 168 e n.
Galland, Antoine: 113.
Gangbo, Jadelin Mabilia: 180 e n.
Garcia, Miguel Angel: 90 e n.
Garcia Lorca, Federico: 90, 101 e n, 156.
Gasem, Haidar: 153, 154.
Gatti, Fabrizio: 31n.
Geerts, Walter: 11.
Genette, Franc: 230 e n.
Genovese, Raffaele: 205n.
Ghebregziabihier, Alessandro: 180 e n.
Gheddafi, Muammar al: 150.
Ghezzi, Carla: 165n.
Giannarelli, Roberto: 35.
Gibran, Khalil Gibran: 111n.
Gigante, Claudio: 11.
Gigotti, Stefano: 205n.
Ginsborg, Paul: 222n.
Giovannetti, Paolo: 202 e n, 203n.
Giovannelli, Paolo: 205n.
Giovenale (Decimus Iunius Iuvenalis): 181.
Girlanda, Antonio: 127n.
Gironi, Primo: 127n.
Glissant, Eduard: 39 e n, 61, 64n, 176n.
Gnisci, Armando: 13n, 27n, 39n, 78 e n, 89n, 135n, 155 e n, 187n, 205n, 207 e n, 215n, 238n, 255n, 257.
Goethe, Johann Wolfgang von: 46, 171 e n, 252 e n, 253.
Gogol, Nicolaj Vasil'evic: 90 e n.
Goldmann, Lucien: 253n.
Goody, Jack: 174 e n, 187.
Gradilone, Giuseppe: 221n.
Gramsci, Antonio: 20 e n.
Grita, Loredana: 29n.
Guaci, Leonard: 224 e n.
Guardi, Jolanda: 152 e n.
Guattari, Felix: 48 e n.
Guglielmo, Jennifer: 43 e n.
Guimarães Rosa, João: 89.
Gürsel, Nedim: 246 e n, 247.
Gütermann, Carla: 112n.
Hajdari, Gëzim: 109, 111, 213, 224 e n.

- Halim, Abdel: 117, 118.
Hall Ets, Marie: 58 e n.
Hanhari, Anila: 224 e n.
Harlow, Barbara: 56n.
Hawi, Khalil: 161.
Hitler, Adolf: 204, 220.
Hohlfeldt, Antônio: 86n.
Holden, William: 241, 242n.
Horne, David: 81n.
Hosseini, Khaled: 149 e n.
Hoyet, Marie-José: 210n.
Hughes, Langston: 199.
Hugo, Victor: 90.
Hoxha, Enver: 215, 222, 224, 228, 229, 234, 235, 241, 247.
Ibrahimi, Anilda: 225 e n.
Jacobbi, Ruggero: 93 e n.
Jadrejčić, Tamara: 217 e n.
Janeczek, Helena: 15, 16 e n, 76, 77.
Jannelli, Maurizio: 41 e n, 56 e n, 62, 71 e n, 116n, 259.
Jervolino, Rosa Russo: 27.
Juminer, Bertène: 39n.
Kadaré, Ismail: 220 e n, 222 e n, 227, 233.
Kafka, Franz: 48n, 83, 89 e n.
Kakese, Ingy Mubiayi: 90 e n., 166.
Kalthum, Umm: 117, 118.
Kaminer, Wladimir: 47 e n, 218n.
Kane, Cheikh Hamidou: 187 e n.
Kara, Yadé: 47 e n.
Kavafis, Kostantinos: 10, 156.
Kayo, Patrice: 210 e n.
Kerouac, Jack: 55, 56n.
Kesteloot, Lilyan: 210n.
Khalaf, Mohamed: 153, 154 e n, 160 e n.
Khatibi, Abdelkader: 61 e n, 124.
Khawam, R. René: 114n.
Khomeini, Ruhollah Musavi: 142, 144.
Khouma, Pap: 9, 15 e n, 32n, 34-39, 40, 53, 55 e n, 65, 66, 67, 69, 77, 79, 92, 109, 149n, 163, 168, 170, 172 e n, 206, 250, 257.
Kidané, Elisa: 200, 209, 210n.
Kila, Anthony Akintude: 167 e n.
Koliqi, Ernest: 234n.
Komla-Ebri, Kossi: 92, 106, 116n, 124, 149n, 163, 165, 166n, 170-198, 212, 213, 250.
Kourouma, Ahmadou: 176 e n, 188, 197.
Kristeva, Julia: 17n, 250 e n.
Kristof, Agota: 16 e n, 228 e n.
Kubati, Ron: 110 e n, 224, 225n, 248 e n.
Kuteli, Mitrush: 234n.
Kureishi, Hanif: 47 e n.
Kuruvilla, Gabriella: 166.
Labriola, Silvano: 20.
La Fontaine, Jean de: 179.
Laila Wadia, Lily-Amber: 76 e n, 166, 192 e n.
Laitef, Thea: 110, 152-161.
Lakhous, Amara: 84 e n, 111, 115, 121, 125, 180 e n, 188, 192, 226n, 236 e n, 259.
La Malfa, Giorgio: 30 e n.
Lambert, Jean: 31 e n.
Larroux, Guy: 125 e n.

- Lecomte, Mia: 153n, 156 e n.
Le Gouez, Brigitte: 24 e n, 164 e n.
Lepri, Laura: 56 e n.
Lévi-Strauss, Claude: 202 e n.
Liberi, Felice: 205n.
Limentani, Alberto: 178n.
Lobaccaro, Michele: 225 e n.
Lodoli, Marco: 21 e n, 22.
Loi, Franco: 101 e n.
Lollobrigida, Gina: 235.
Lonardi, Angiolino: 205n.
Lopes, Filomeno: 168 e n.
Lopes, Henri: 188.
Loren, Sophia: 235.
Lo Verso, Enrico: 223n.
Luatti, Lorenzo: 87n.
Lucarelli, Carlo: 24.
Ludwig, Ralph: 39n.
Luka, Gino: 225 e n.
Lukács, Gyorgy: 253 e n.
Lukanić, Sarah Zuhra: 217 e n.
Lumley, Robert: 40n.
Luzi, Mario: 75 e n, 92n, 94n.
Machado, Antonio: 96.
Macioti, Maria Immacolata: 145n, 168n.
Maher, Vanessa: 39, 40n.
Makaping, Geneviève: 21n, 135n.
Majakovsky, Vladimir: 221.
Manetti, Antonio: 35.
Manetti, Carlo: 35.
Manganelli, Giorgio: 110n.
Mann, Thomas: 90.
Maometto: 127, 130.
Marchand, Jean-Jacques: 77n.
Marechera, Dambudzo: 188.
Mariotti, Cristina: 28 e n.
Maritano, Laura: 53n.
Martelli, Claudio: 27, 29, 30.
Martinetti, Maria Chiara: 205n.
Marzot, Marzio: 168n.
Masri, Muin: 121.
Masslo, Jerry: 17, 27-34, 35, 45, 205.
Masters, Edgar Lee: 241 e n.
Matvejević, Predrag: 217n, 246 e n.
Mauceri, Maria Cristina: 124n, 215n.
Maupassant, Guy de: 234.
Mazzara, Bruno Maria: 183 e n, 184 e n.
Mazzolani, Mario: 77 e n.
Mbezele, Félicité: 75 e n.
McKay, Claude: 199.
Melliti, Mohsen: 49 e n, 60, 121, 172 e n.
Memmi, Albert: 64 e n.
Meneghello, Luigi: 151 e n.
Mengaldo, Pier Vincenzo: 213n.
Menna, Luciana: 238n.
Methnani, Salah: 15 e n, 33 e n, 40, 49, 53 e n, 54, 59, 63, 72, 77, 163, 257.
Miccione, Daniele: 40n.
Micheletti, Alessandro: 33 e n, 55 e n, 56 e n, 59.
Micone, Marco: 47 e n.
Miguel, Pedro: 168 e n.
Milanesi, Claudio: 85n.
Milani, Mino: 167n.
Milosevic, Slobodan: 216.

- Miłosz, Czesław: 246n.
Mincer, Olek: 219 e n.
Mocanasi, Valeria: 215 e n, 216.
Modolo, Giuseppe: 34n.
Moerstrup, Jorn: 191 e n.
Moll, Nora: 89n.
Montana, Giampiero: 47 e n.
Moravia, Alberto: 190 e n, 191 e n.
Moreno, Paola: 11.
Moretti, Franco: 171n, 186n.
Morosetti, Tiziana: 191 e n.
Motta, Giancarlo: 50n.
Moura, Jean-Marc: 38n.
Moussa Ba, Saidou: 9, 33 e n, 35, 41 e n, 49, 55 e n, 56n, 59, 90, 163, 168, 170, 189 e n, 206.
Mozart, Wolfgang Amadeus: 171.
Muça, Clirim: 224.
Mussolini, Benito: 220.
Muveng, Engelbert: 208.
Nabokov, Vladimir Vladimirovič: 73.
Naipaul, Vidiadhar Surajprasad: 196 e n.
Napolitano, Giorgio: 30, 31.
Nasser, Gamal Abdel: 117, 122, 142, 153, 161.
Nassib, Sélim: 119 e n.
Nāzik al-Malā'ikah: 120 e n.
Ndjock, Ngana Yogo: 17 e n, 31, 106, 163, 198-213.
Niane, Djibril Tamsir: 197 e n.
Nibbi, Gino: 46 e n.
Ngoi, Paul Bakolo: 167 e n.
Nicolao, Mario: 158n.
Ockayová, Jarmila: 15, 16 e n, 76.
Okri, Ben: 197 e n.
Onofri, Sandro: 21 e n, 22, 23, 24n.
Orengo, Nico: 21 e n.
Orlando, Francesco: 173n.
Orwell, George: 139 e n, 228 e n.
Ossola, Carlo: 111n.
Oyono, Ferdinand: 187 e n.
Ouellet, Réal: 237n.
Oxman, Alice: 15, 16 e n, 76.
Owomoyela, Oyekan: 211n.
Pahlavi, Reza: 142.
Palacios, Miguel Asin: 111n, 130.
Pallavicini, Piersandro: 166 e n.
Panebianco, Angelo: 28 e n.
Pansa, Francesca: 94n.
Papahagi, Marian: 216.
Paraskeva, Helena: 76 e n, 218 e n.
Parati, Graziella: 20n, 54n, 55n, 76n, 164 e n, 254, 255n.
Parise, Goffredo: 20n, 21.
Park, Robert: 50 e n.
Pasolini, Pier Paolo: 48 e n, 49, 157, 203 e n, 208 e n, 211 e n, 244 e n.
Pasquero, Fedele: 127n.
Pavese, Cesare: 126.
Pazzi, Roberto: 21 e n, 23, 25, 221n.
Pedroni, Peter: 165, 166n, 172 e n, 187, 191n.
Peirone, Federico: 112n.
Pelevin, Viktor: 251, 252n.
Pépin, Ernest: 39n.
Persio (Aulus Persius Flaccus): 181.
Petrocchi, Giorgio: 130n, 241n.

- Pezzarossa, Fulvio: 183n, 213n.
Philombe, René: 210.
Pimentel, Carolina: 168n.
Pineau, Gisèle: 39n.
Pirandello, Luigi: 181 e n.
Pirani, Francesca: 35.
Pisanu, Giuseppe: 31n.
Pitrè, Giuseppe: 121 e n, 234 e n.
Pivetta, Oreste: 15n, 36, 55 e n.
Pizzigoni, Antonia: 50n.
Placido, Michele: 35, 223n.
Porta, Carlo: 177.
Portelli, Alessandro: 69n, 163 e n.
Pouillet, Hector: 39n.
Pozzuoli, Margherite: 226.
Pratolini, Vasco: 188 e n, 189.
Pressburger, Giorgio: 15, 16, 71n.
Pressburger, Nicola: 15, 16.
Propp, Vladimir Ja: 129 e n, 132n, 177n.
Proto Pisani, Anna: 85 e n.
Pugliese, Enrico: 145n, 168n.
Purpura, Marco: 183n.
Qabbani, Nizàr: 161.
Quaquarelli, Lucia: 76n.
Quintavalle, Paolo Uberto: 244n.
Raboni, Giovanni: 221n.
Radin, Paul: 177 e n.
Ramberti, Alessandro: 89n, 154n, 170n.
Ramella, Alberto: 246n.
Ravasi, Gianfranco: 127n.
Rebora, Clemente: 90n.
Riccio, Mario: 28.
Risso, Michele: 236, 125n.
Rivera, Anna Maria: 163 e n.
Robbins, Jim: 44.
Rossano, Pietro: 127n.
Rossetti, Raul: 77n, 124.
Rossi Testa, Roberto: 110n, 111n.
Roth, Henry: 55, 56n.
Ruocco, Monica: 60.
Ruoizzi, Gino: 178n.
Rutebeuf: 178n.
Rushdie, Salman: 64 e n, 81, 178.
Russo, Mary: 19n.
Saddam Hussein: 117, 138, 139, 142, 146, 148, 153, 155, 156, 158.
Saint-Exupéry, Antoine de: 90.
Salem, Salwa: 43 e n, 56, 80.
Salerno, Salvatore: 43 e n.
Salih, Tayeb: 114n.
Sanguinetti, Edoardo: 61.
Sangiorgi, Roberta: 89n, 154n, 170n.
Sankara, Thomas: 204.
Santo, Alvaro: 57 e n, 169 e n.
Santocono, Girolamo: 79n.
Sartre, Jean-Paul: 63n, 202 e n, 203, 230 e n.
Satrapi, Marjane: 141n.
Sayad, Abdelmalek: 135n.
Scego, Igiaba: 72n, 75, 85n, 87 e n, 114 e n, 116n, 151 e n, 166, 189 e n, 190 e n, 192 e n, 236 e n, 239 e n, 240, 257, 258.
Schneider, Helga: 15, 16 e n, 77.
Sciascia, Leonardo: 112n.
Sebold, Alice: 241 e n.
Sengat-kuo, François: 210.

- Senghor, Léopold: 198, 202 e n.
Serdakowski, Barbara: 219 e n.
Serianni, Luca: 201 e n, 238 e n.
Shakespeare, William: 90, 180.
Sharif, Omar: 117, 118.
Shaw, Bernard: 16.
Sibhatu, Ribka: 76 e n, 87, 200.
Siciliano, Enzo: 190 e n.
Simenon, George: 90.
Sinopoli, Franca: 75n, 78 e n, 124n, 156n, 163n.
Slaven, Vera: 217 e n.
Slongo, Olinda: 82 e n.
Smari, Abdel Malek: 86 e n.
Smith, Sidonie: 54n, 56n.
Smith, Zadie: 82 e n.
Smitran, Stevka: 217 e n.
Smorti, Andrea: 180n.
Sorina, Marina: 219 e n, 242, 249 e n.
Soudani, Mohammed: 36 e n.
Spanjolli, Artur: 224 e n.
Spivak, Gayatri Chakravorty: 115 e n, 193n.
Stanganello, Giovanna: 173n.
Stanic, Vesna: 217 e n.
Stanisic, Bozidar: 59 e n, 217 e n.
Stefanovic, Spale Miro: 217 e n.
Steinbeck, John: 194 e n.
Stella, Gian Antonio: 44 e n, 46n.
Stellardi, Giuseppe: 191 e n.
Svevo, Italo: 72.
Swanson, Gloria: 241, 242n.
Szombathelyi, Marino: 72.
Tabucchi, Antonio: 227 e n.
Taher, Bahaa: 161n.
Tamburri, Anthony Julian: 45n.
Tawfik, Younis: 105, 109-162, 175, 235, 242.
Tatti, Silvia: 124n.
Tchianga, Georges: 210 e n.
Tegno, Jivis: 70n.
Telchild, Sylviane: 39n, 196 e n.
Theophilo, Marcia: 71, 75 e n, 77, 78, 92-104, 200, 213.
Thiong’O, Ngugi Wa: 81, 187 e n, 211 e n, 212.
Tirabassi, Maddalena: 58n.
Tito (Josip Broz): 215, 217.
Torgovnick, Marianna: 138 e n.
Trebeshina, Kasëm: 221.
Trilussa (Carlo Alberto Salustri): 181.
Turco, Livia: 30, 31.
Turgenev, Ivan Sergeevič: 234.
Young, Robert J. C.: 203 e n.
Yüsuf, Sa’di: 161.
Ubirajara, Ribeiro: 93.
Ugrešic, Dubravka: 247 e n.
Uzoma, Chidi Christian: 32 e n.
Vahocha, Jacinto: 167 e n, 168.
Vajner, Georgji: 251 e n.
Valentini, Chiara: 33 e n.
Valentini, Giovanni: 28 e n.
Valsan, Michel: 111n.
Vannuccini, Vanna: 34n.
Vanvolsem, Serge: 135 e n.
Vauro, Senesi: 33.
Verdicchio, Pasquale: 19 e n.
Verga, Giovanni: 121 e n.
Veronesi, Sandro: 21 e n, 22, 23 e n, 24, 42.

- Vietti, Francesco: 154n.
Villarini, Andrea: 238n.
Villata, Silvia: 112n.
Virgulin, Stefano: 127n.
Viviani, Paola: 161n.
Viviani, Raffaele: 41 e n.
Vogel, Klaus: 84 e n.
Volponi, Paolo: 192 e n.
Volterrani, Egi: 31 e n, 109n, 111n.
Vorpsi, Ornella: 81 e n, 82, 92, 106,
215-254, 259.
Wakkas, Yousef: 42 e n, 145.
Wallraff, Günther: 37n.
Ward, David: 33 e n, 34.
Wasswa, Hashim: 191 e n.
Watson, Julia: 56n.
Weinrich, Harald: 144n.
Wicomb, Zoe: 188.
Widlak, Stanislaw: 219n.
Wilder, Billy: 242n.
Woolf, Virginia: 90.
Woytila, Karol: 219.
Zagbla, Emmanuel Tano: 167 e n.
Zambrano, Maria: 131n.
Zamjatin, Evgenji: 228 e n.
Zannino, Gioia Angiolillo: 114n.
Zarmandili, Bijan: 144 e n, 234,
242.
Zhiti, Visar: 221 e n.
Ziarati Niasar, Hamid R.: 140 e n,
141 e n, 142, 143, 144, 151,
152 e n, 234, 242.
Zog, Ahamed: 220.

Destini Incrociati

*A cura del Gruppo degli Italianisti
delle Università francofone del Belgio*

Nata dall'incontro di docenti e ricercatori di italianistica attivi nelle università francofone del Belgio, la collana «Destini incrociati» raccoglie, in più lingue, studi d'insieme e interventi specifici su argomenti che pertengono alla lingua, alla cultura e alla letteratura italiana.

Senza preclusioni metodologiche, aperta a voci e competenze diverse, «Destini incrociati/Destins croisés» si propone di coniugare rigore scientifico e piacere della lettura, alternando la pubblicazione di volumi miscellanei a monografie, di saggi critici e linguistici a edizioni di testi.

La collana si presenta dunque come una biblioteca di cultura, in cui varietà di temi e progetti e novità di prospettive e approcci trovino un punto ideale di convergenza

Comitato scientifico

Marcello Barbato

Pietro Benzoni

Michel Bastiaensen

Luciano Curreri

Claudio Gigante

Gian Paolo Giudicetti

Sabina Gola

Costantino Maeder

Paola Moreno

Giovanni Palumbo

Marie-France Renard

Comitato scientifico internazionale

Guido Baldassarri

Vincenzo Consolo

Anna Dolfi

Walter Geerts

Pierre Jodogne

Maria Luisa Meneghetti

Pier Vincenzo Mengaldo

Fabio Pusterla

Alberto Varvaro

Sabine Verhulst

Peter Lang – The website

Discover the general website of the Peter Lang publishing group:

www.peterlang.com