

L'immaginario africano/italiano negli scrittori migranti

Tesi di Laurea di Marco Purpura

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna

Facoltà di Lettere e Filosofia-Corso di Laurea in Lettere Moderne

Estratto dalla **Tesi di Laurea** in Sociologia della Letteratura presentato da **Marco Purpura**

L'immaginario africano/italiano negli scrittori migranti

Relatore: Chiar.mo Prof. Fulvio Pezzarossa

Correlatore: Chiar.mo Prof. Niva Lorenzini

Sessione II-Anno Accademico 2003-2004

CAPITOLO III

LA NARRAZIONE DI KOMLA-EBRI COME PONTE TRA CULTURE

3.1 La differenza di Komla-Ebri

Nel capitolo precedente abbiamo visto come le figure e le vicende marginali, descritte nelle storie di Kouma e Methnani, lavorino come delle contronarrazioni, rispetto alla narrazione dominante, sia questa letteraria che sociale nel senso più ampio. Esse disturbano l'idea di comunità condivisa, impongono con la sola loro presenza, l'idea di una società aperta, dai confini mobili, fluttuanti, in se stessa divisa. Le narrazioni prodotte da autori che nel momento in cui scrivevano, si trovavano sul limite, al margine della società e della sua idea di legalità, si pongono come contronarrazioni, ambigue e lacerate, intenzionate a scardinare il discorso ideologico sotteso alle grandi narrazioni dominanti.

In questo capitolo ci occuperemo di uno scrittore afroitaliano, che nel momento della pubblicazione, e quindi del pubblico riconoscimento della condizione di autore, ma anche prima, nel momento più solitario della scrittura e della stesura, è partito da una condizione esistenziale profondamente diversa, di integrazione piena, all'interno della società italiana: Komla-Ebri, di origine togolese, da un trentennio in Italia.

Un volume di recente pubblicazione, *All'incrocio dei sentieri*, per le edizioni del CRES – Centro Ricerca Educazione allo Sviluppo, raccoglie i suoi racconti, alcuni dei quali già pubblicati nel corso della seconda metà degli anni Novanta, dal 1996 in poi, altri pubblicati dopo il 2000, altri ancora inediti.

Komla-Ebri svolge la professione di medico, ben prima di quella di scrittore. Questo è un particolare che intaglia un profilo diverso alla sua personalità autoriale, rispetto a quelle di Methnani e di Kouma. Ha detto, a questo proposito, lo stesso Komla-Ebri, durante un incontro con gli studenti di un istituto superiore:

"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 media. Nel mio intervento *Imbarazzismi* illustro vari casi vissuti: al supermercato con mia moglie, mentre riporto indietro il carrello, altri mi affidano il loro cercando di risparmiare tempo e di farmi guadagnare cinquecento lire."⁽¹⁾

C'è la sicurezza dell'immagine del medico, un ruolo riconosciuto e stimato all'interno delle società occidentali e non solo. A questo ruolo lo scrittore può ancorarsi, per evitare che il giudizio degli altri lo faccia scivolare verso l'altra parte, la condizione di anonimato e indifferente invisibilità dell'immigrato.

Diventare medico non è tuttavia stato un percorso facile. Il fatto che Komla-Ebri vi sia riuscito, non vuol dire che non abbia dovuto affrontare numerose e paradossali resistenze da parte della società civile italiana. All'intenzione del migrante di integrarsi nella società italiana, al suo impegno e al suo lavoro, si oppone il fantasma di una burocrazia che avanza seguendo imperscrutabili leggi. Per ben dieci anni, infatti, è dovuto rimanere in attesa del riconoscimento della cittadinanza italiana, per potersi iscrivere all'albo dei medici e potere finalmente esercitare la professione per cui si era laureato e specializzato in Italia. Poi l'improvviso cambiamento, con l'intervento di una figura 'dall'alto', la 'magica' risoluzione dell'annosa impasse esistenziale di Komla-Ebri.

Lo ha raccontato in un'intervista allo studioso italoamericano Peter Pedroni, raccolta all'interno del volume di saggi e interventi *Africa Italia*:

"Siamo tornati in Italia pur sapendo che non avendo ancora la cittadinanza italiana non potevo lavorare, perché non potevo iscrivermi all'albo. Senza l'iscrizione all'albo dei medici non potevo esercitare. Era un circolo vizioso. Allora ho cominciato a lavorare all'ospedale di Erba senza prendere niente. Sono andato avanti così per dieci anni. Alla fine mia suocera era così disperata che scrisse una lettera al Presidente della Repubblica chiedendogli come mai non mi arrivava questa cittadinanza. Sarà stato casuale ma quando lei ha scritto, è arrivata la cittadinanza. Però al reparto di chirurgia ortopedica non c'erano posti liberi, ma siccome mia moglie lavorava in laboratorio ci andavo sempre anch'io, e conoscevo già l'ambiente il primario mi ha detto che c'era un posto se volevo, in laboratorio. Quindi ho dovuto imparare un nuovo mestiere e ho fatto il concorso con successo. E quindi pur non essendo un laboratorista di formazione ci sono rimasto e la carriera mi è andata abbastanza bene."⁽²⁾

La professione e il ruolo di medico che Komla-Ebri ricopre all'interno della società italiana, è uno spazio che deve però essere condiviso con l'identità di scrittore, che è il motivo per cui noi ci interessiamo a lui. Komla-Ebri è uno scrittore, oltre che un medico e un immigrato dal Togo, e a questa complessità non solo non vuole rinunciare, ma non può, perché è il nucleo della sua cifra stilistica e narrativa di scrittore.

Nel corso degli incontri con i ragazzi dell'istituto superiore di Cernusco sul Naviglio, Komla-Ebri ha parlato di questi sdoppiamenti di identità, di cui è consapevole, e di cui, anzi, va alla ricerca:

"Che cos'è per me l'esperienza della narrazione? La letteratura mi consente di vivere altre vite; faccio un esempio: la storia di Abra mi fa entrare nella psicologia di una donna ed è come se vivessi per la prima volta al femminile. La letteratura è anche mettere su carta i sogni riposti in un cassetto. Dirò provocatoriamente che sono medico per hobby e scrittore per professione. In realtà tutto ciò che facciamo è segno di un destino e di una scelta insieme. A Bologna ho completato gli studi specializzandomi a Milano in chirurgia generale e interessandomi poi alla chirurgia riparatrice degli eisti della poliomielite. Il ricordo dei giovani che eravamo è ancora molto intenso: i ragazzi al mondo si somigliano, ma sono anche molto differenti nello spazio e nel tempo; mi tornano alla memoria conversazioni interminabili: potevi stare due ore a parlare di Calvino e appassionarti di letteratura e vita civile perché lo sentivi veramente."⁽³⁾

3.2 Culture orali e scritture postcoloniali

Questa prima differenza di 'status' sociale, che caratterizza il nostro autore, è affiancata da un'altra differenza, rispetto agli scrittori precedentemente esaminati, più specificamente letteraria.

Komla-Ebri scrive storie che non hanno nulla a che vedere con il 'racconto-testimonianza'. La formula, estrapolata dalla quarta di copertina del romanzo di Methnani, con cui abbiamo cercato di comprendere le intenzioni che stavano dietro la pubblicazione dei libri di Methnani e Kouma, non è più applicabile allo scrittore Komla-Ebri. Egli infatti non si serve di alcun coautore, che compaia in copertina, a sostegno della sua responsabilità autoriale. Komla-Ebri scrive in piena autonomia narrativa, e in questo senso è un autentico scrittore e non un semplice testimone. La testimonianza è compresa nella categoria della narrazione, ma non viceversa. Komla-Ebri è anche un testimone, come ogni buon scrittore può essere, poiché parla delle realtà che egli stesso conosce meglio, ma non è svilito al rango di semplice testimone esistenziale, registratore di percezioni, sensazioni, eventi che poi toccherà a qualcun altro srotolare in forma narrativa occidentale.

Dopo qualche anno dall'uscita dei libri di Kouma e Methnani e Saidou Moussa Ba, il fenomeno letterario dei racconti-testimonianza sembra esaurito, per lasciare finalmente il posto alle narrazioni degli scrittori migranti afroitaliani.

Quali sono le caratteristiche che ritroveremo nella scrittura indipendente di Komla-Ebri? Molte di quelle che la critica letteraria rinviene negli autori postcoloniali. Con la differenza che tra la cultura di provenienza del nostro scrittore e quella acquisita, non v'è un rapporto di colonizzazione in corso, né v'è stato in passato. Quindi vengono meno alcune resistenze e alcuni ostacoli di ordine storico e psicologico allo scambio equo tra le due culture. Proviamo a riassumere qui alcune di queste caratteristiche, tipiche delle scritture postcoloniali. Innanzitutto la forte presenza dell'oralità nella scrittura, quella che viene definita *oralitura* e di cui lo stesso Komla-Ebri parla per la propria scrittura. Ne abbiamo visto alcuni aspetti anche in Methnani e Kouma, ma lì erano come trattenuti e controllati da una forma narrativa piana, quasi giornalistica. Qui, nella scrittura di Komla-Ebri, è come se finalmente si potessero liberare alcuni modi e modelli narrativi africani tenuti compressi dentro la lingua italiana.

Il discorso sull'oralità come matrice di forme narrative proprie della scrittura, e dei rapporti e delle influenze che discendono dall'oralità alla scrittura nel contesto della narrazione è stato sviluppato da Jack Goody, nel suo saggio intitolato *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare*.

Le riflessioni di Goody sono particolarmente utili per la prospettiva critica in cui egli si pone rispetto ad una ovvia considerazione del rapporto di discendenza delle forme narrative scritte da forme narrative orali. Goody mette in dubbio svariati luoghi comuni sull'oralità e la presenza di una dimensione narrativa presso società puramente orali. Scrive Goody:

"Si sostiene spesso che raccontare storie sia un tratto qualificante di ogni discorso umano; e la narrazione una forma espressiva universale, presente sia nell'esperienza biografica del singolo sia nelle alterne vicissitudini dell'interazione sociale. È diffusa anche l'idea che il romanzo si sia sviluppato nelle culture dotate di scrittura a partire da forme narrative tipiche delle culture orali, e che raccontare storie sia il fulcro di molte attività creative [...] Ma non tutte le storie sono di invenzione, come vedremo, e del resto nelle culture orali, le storie sono forse meno frequenti di quel che si creda."⁽⁴⁾

La tesi critica che Goody sostiene nel suo saggio, è che la narrazione non appartiene in modo puro alle culture orali. Esse, quando presentano un forte tratto narrativo, tra le proprie peculiarità, o sono influenzate da altre culture che conoscono già la scrittura, o includono la narrazione all'interno di domini ben strutturati, qual è quello del rituale religioso. Goody sostiene ciò poiché parte da una concezione della narrazione abbastanza precisa, la cui

definizione è quella di una trama strutturata in modo sequenziale, in cui siano riconoscibili i vari passaggi della sequenza, da una fase all'altra. Partendo da una simile concezione, (una struttura rigidamente consequenziale), Goody mantiene la distinzione, all'interno del dominio della narrazione, tra i concetti di 'vero' e 'falso', modificandole però, poiché nelle culture orali africane acquisirebbero il valore diverso di 'discorso appropriato' e 'discorso inappropriato' o bugia. Goody prova a spiegare questa differenza facendo riferimento alla popolazione dei dagara del Ghana settentrionale.

"In assenza di scrittura, nelle culture orali la comunicazione deve basarsi essenzialmente sul parlato. Ma la mia esperienza in Africa mi porta a pensare che il discorso orale consista di rado nel racconto di storie, intendendo con questo storie di invenzione o di vita vissuta rivolte a degli adulti. I dagara del Ghana settentrionale distinguono tra ciò che io tradurrei con "discorso appropriato" (*yil miong*) e "bugie" (*ziiri*), tra verità e falsità. Si utilizza l'espressione del discorso appropriato anche nel caso del mito del Bagre, in cui è posto il problema della veridicità o meno di quanto viene detto. *Anche le fiabe non sono considerate bugie, perché benché non siano veritiere* (ad esempio in esse gli animali parlano e si comportano come umani) non hanno neanche la pretesa di esserlo."⁽⁵⁾

C'è quindi uno spostamento, nelle culture orali esaminate da Goody, dall'asse vero/falso, all'asse discorso appropriato/inappropriato. Questo è una traccia importante per comprendere l'apparente mescolanza di 'vero' e 'falso', di storia, memoria e fantasia tipica delle scritture postcoloniali. Ne abbiamo parlato nel precedente capitolo, a proposito delle analisi di Valgimigli, di Albertazzi e di Maj, se per Albertazzi e Maj

"Nel postcoloniale, storia è racconto, non necessariamente vero, ma non per questo assolutamente falso."⁽⁶⁾

Poste queste due prime considerazioni sulla narrazione come sequenza rigidamente strutturata (e riconoscibile come tale), e la distinzione tra 'discorso appropriato' e 'discorso inappropriato', piuttosto che tra 'vero' e 'falso', Goody passa poi ad esaminare cinque forme di narrazione nelle culture orali: epica, mito, leggenda, fiaba e narrazioni biografiche. Sull'epica, un genere tradizionalmente ritenuto tipico delle culture orali, Goody smentisce il senso comune, dichiarando che per lo più essa subisce le influenze delle culture scritte. Nel caso delle epiche africane, esse subirebbero l'influenza della letteratura araba.

"L'epica è una forma propriamente narrativa, e in certa misura di invenzione, benché tragga spesso ispirazione da gesta eroiche compiute sul campo di battaglia. La si può definire un genere di poesia narrativa che celebra le imprese di personaggi storici appartenenti alla tradizione (e che quindi può contenere una certa percentuale di eventi reali). Il grande studioso di letteratura Hector Munro Chadwick considerava l'epica come il genere tipico di quella che chiamava "l'età eroica", popolata di principi, guerrieri e tribù. Si è sostenuto spesso che l'epica si sarebbe prima sviluppata nelle culture orali, e molte ricerche accademiche hanno cercato di dimostrare che i poemi omerici sarebbero stati composti in società ancora prive di scrittura. Negli anni trenta, i classicisti di Harvard Milman Parry e Albert Bates Lord registrarono una serie di canzoni in alcuni caffè jugoslavi sostenendo che, soprattutto per l'uso caratteristico di espressioni formulari, il loro stile apparteneva con pieno diritto alla tradizione orale dell'epica. Ma quella jugoslava non è certo una cultura tipicamente orale e le sue forme verbali sono fortemente influenzate dalla presenza della scrittura, e in particolare di religioni basate sulla scrittura. Alcuni dei brani registrati apparivano anche in raccolte di testi utilizzate dai cantastorie, ed esisteva una influenza reciproca. Le società dell' "età eroica" in cui è fiorita l'epica sono quelle in cui esisteva già una rudimentale forma di scrittura, *mentre nelle culture africane puramente orali l'epica è tuttora una rarità, salvo nelle regioni ai margini meridionali del Sahara, che hanno subito una forte influenza da parte dell'Islam e delle sue espressioni letterarie.*

Fino a non molto tempo fa l'Africa subsahariana era (insieme ad alcune parti dell'America Meridionale e del Pacifico) una delle poche zone del pianeta in cui la scrittura fosse del tutto assente, nonostante l'influenza delle civiltà europee a occidente, mediterranee a settentrione e arabe a oriente."⁽⁷⁾

La questione dell'epica è indissolubilmente legata alla figura dei *griot*, figura del cantastorie africano. Da una parte dunque le culture puramente orali, come i dagara, non custodiscono nella propria cultura tradizionale importanti forme narrative orali. Dall'altra i cantastorie dell'epica, sono comunque legati, come lo è l'epica africana secondo Goody, alle influenze delle culture scritte, principalmente quella araba.

Goody, parlando dell'epica, come di una forma di composizione poetica di una certa lunghezza e con struttura determinata, fornisce anche una caratterizzazione storico-sociale della figura dei *griot*.

"I *griot* sono cantastorie appartenenti ad un gruppo endogamico di tipo castale. Si esibiscono soprattutto alla corte dei capi, ma anche in altre occasioni pubbliche profane, poiché le società in cui ritrovano sono regni, e non società tribali, acefale, come quelle dei dagara, tra cui i canti encomiastici sono poco diffusi e le leggende non sono altro che storie di emigrazione di esponenti del clan o della stirpe [...].

Non bisogna credere però che tutte le attività dei *griot* fossero volte a lodare o a compiacere l'aristocrazia in cambio di gesti di liberalità. Alcuni di loro adottavano un atteggiamento aggressivo verso il mondo nel suo complesso [...].

I *griot* differiscono tra loro per questi e altri motivi, ma appartengono tutti alle "gens castés", i *nyeenye*, che comprendono fabbri, falegnami, conciatori, tessitori (i *mabo*, che sono anche cantanti). Questi cantastorie, artigiani della parola e dell'arte musicale, comprendono a loro volta: i *griot* intellettuali istruiti sul Corano; gli *awlube*, suonatori di tamburo, legati ad una determinata famiglia di cui cantano storia, genealogia e gesta; i *jeeli*, di origine mandingo, che suonano svariati strumenti, non sono legati a nessuno e vivono della propria professione; i *nyemakala*, cantanti e chitarristi itineranti che organizzano serate musicali. Il fatto che i *griot* intellettuali abbiano studiato il Corano, parrebbe confermare l'idea di Finnegan circa le influenze islamiche. Il grosso dell'epica africana si trova infatti ai margini del Sahara, dove il contatto con l'Islam è stato più forte e di lunga durata."⁽⁸⁾

I *griot*, i cantastorie africani per eccellenza, cantori di una cultura percepita dal senso comune come orale, sono invece intrecciati nella loro attività artistica con il corpus di testi scritti della cultura araba. Goody assume quindi una prospettiva critica rispetto ad una definizione semplicistica di 'culture orali africane'. La narratività non è un valore proprio delle culture orali, ma prende spunto dalle culture scritte, almeno nei suoi sviluppi epici. E il nostro scrittore migrante, Kossi Komla-Ebri, vicino alle posizioni degli scrittori postcoloniali, con l'*oralitura* non farebbe altro che percorrere il sentiero dei *griot* in senso inverso, rubando all'oralità per arricchire la scrittura, come è poi tipico degli scrittori postcoloniali che utilizzano la lingua del paese ex colonizzatore, arricchendola della dimensione orale che proviene dalle lingue africane d'origine. Gli altri generi di cui si occupa Goody, oltre a quello principe dell'epica, sono leggende, miti e fiabe. Le leggende, come le narrazioni biografiche, "hanno spesso a che fare con l'epica, ma non assumono la stessa forma metrica. Nonostante la loro presunta associazione con il mondo scritto (*legenda*, "ciò che è da leggere"), e in particolare con le storie dei santi, esse sono diffuse anche nelle culture orali, in quelle tribali sotto forma di storie di clan e in quelle politicamente più strutturate sotto forma di storie dinastiche."⁽⁹⁾

Per quanto riguarda le fiabe, la posizione di Goody è che esse sono sì universali, e custodiscono il processo creativo della narratività, però non sono rivolte universalmente a tutti. Nelle culture orali africane, secondo Goody, esse non rappresentano affatto il modo di pensare adulto. Esse ricoprirebbero un ruolo marginale, nel pensiero adulto, destinato ai discorsi per l'infanzia. È una posizione sicuramente provocatoria, questa di Goody sulle fiabe e il ruolo delle fiabe nelle culture orali africane, il cui vantaggio sicuro è però quello di fare piazza pulita di una serie di stereotipi circa il 'pensiero primitivo'. Secondo Goody infatti le fiabe nelle culture orali africane non possono essere utilizzate alla stregua di esempi di un 'pensiero primitivo', più di quanto le fiabe come *Pollicino* siano rappresentative della nostra modernità contemporanea e del nostro modo di pensare adulto.

È poi interessante, per la presente ricerca e per la comprensione rispetto al nostro autore, Kossi Komla-Ebri di che cosa significhi parlare di poetica dell'oralità, ciò che Goody afferma circa il mito, nelle culture orali.

"I miti sono forme orali. Essi contengono un elemento narrativo, ma la loro finalità, per Goody, sarebbe filosofica, teologica, sapienziale. Dunque la narrazione, che deve corrispondere ad una struttura rigidamente consequenziale, poggerebbe sulla solidità, riconoscibilità e ripetitività del rituale.

I miti sono forme orali standard; le mitologie sono un corpus di credenze nel soprannaturale derivate da una molteplicità di fonti e ricostruite dall'osservatore [...] Il mito svolge funzioni diverse. Contiene sì un elemento narrativo, peraltro sovrastimato dai raccoglitori di miti (e di mitologie), che ai loro informatori hanno chiesto preferibilmente delle storie, tralasciando invece gli aspetti filosofici, teologici e sapienziali. In passato, prima dell'invenzione del registratore portatile, questo errore ha causato notevoli fraintendimenti."⁽¹⁰⁾

Riassumendo dunque i concetti fondamentali dell'analisi di Goody sulle culturali orali e in particolare su quelle africane, osserviamo che la narratività e la narrazione, al contrario di quanto si potrebbe credere, non sono un tratto dominante della comunicazione fra adulti. Quando siamo in presenza di un elemento fortemente narrativo, è o perché quella cultura orale è entrata in contatto con una cultura scritta, preferibilmente araba, oppure perché l'elemento narrativo è custodito all'interno di una struttura rituale che ha finalità non narrative ma rituali e sapienziali.

"Nelle culture esclusivamente orali la narrativa, in particolare la narrativa di invenzione, non è un tratto dominante della narrazione fra adulti. Le lunghe sequenze narrative, d'invenzione o meno, richiedono particolari condizioni discorsive. Quanto alla narrativa d'invenzione breve, ad esempio la fiaba, essa è rivolta per lo più a bambini [...]. Le composizioni più lunghe in cui di rado è l'elemento narrativo a prevalere, richiedono invece una situazione rituale capace di mantenere fissa l'attenzione di un pubblico per cui l'ascolto rappresenti in qualche modo una prova iniziatica, e hanno bisogno di essere valorizzate da un contenuto soprannaturale. Al contrario di quanto spesso si crede, l'epica è caratteristica non delle culture orali (benché possa anche essere esposta oralmente) ma delle prime culture dotate di scrittura."⁽¹¹⁾

Nella nostra analisi della scrittura migrante di Komla-Ebri, possiamo servirci di alcuni concetti enucleati da Goody. Innanzitutto, la sostituzione dell'asse vero/falso, con l'asse discorso appropriato/inappropriato, ci permette di comprendere meglio le oscillazioni di una narrazione che può essere realistica e magica al tempo stesso (di cui ci siamo occupati nel capitolo precedente).

Poi possiamo leggere il percorso dall'oralità alla scrittura, non come qualcosa di assolutamente nuovo, ma come un processo in potenza già contenuto nelle narrazioni dei cantastorie, i *griot*, delle culture orali africane. Le narrazioni dei *griot*, secondo Goody, derivano dall'influenza delle culture scritte, prevalentemente delle culture islamiche. Infine, abbiamo la principale indicazione di lettura per orientarci nei testi di Komla-Ebri. Se la narrazione nelle culture orali non è pura, essa è coniugata con il rituale e con il mito, con una funzione sapienziale. Dunque possiamo aspettarci che i tratti dell'oralità che incontreremo nella scrittura di Komla-Ebri, faranno riferimento ad una dimensione fortemente rituale e codificata, strutturata, rigidamente, in sequenze ben riconoscibili e che si ripetono. Ed è esattamente quanto avviene nella pratica dell'*oralitura*, in Komla-Ebri. *Oralitura* nei racconti di ambientazione africana di Komla-Ebri, è lo scorrere e il dipanarsi della narrazione affidato ai dialoghi dei personaggi. Dialoghi che avvengono secondo il codice culturale togolese, profondamente diverso dall'italiano. E intenzione dell'autore è rimarcare questa differenza, evidenziando ad esempio la ritualità della *turnazione* nel dialogo, che una struttura rigida e organizzata in sequenze che si ripetono quasi sempre uguali. I dialoghi narrativi, nei racconti di Komla-Ebri, riprendono la narratività racchiusa nel rituale e nel mito delle culture orali africane, esattamente nei termini in cui ne tratta Goody. Così, noi lettori, ci imbatteremo continuamente nella ripetizione di formule di saluto, di congedo, di riconoscimento e di fiducia, che costituiscono la vera e propria struttura dei racconti di ambientazione africana. Queste formule non arricchiscono di un sapore esotico il racconto, ma formano la struttura rituale delle comunità africane narrate da Komla

Ebri.

Ecco un esempio tratto dal racconto *Quando attraverserò il fiume*:

"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".⁽¹²⁾

Il nostro corsivo, all'interno della citazione del racconto, vuole evidenziare rispettivamente l'oralità delle formule di saluto nell'occasione di una riunione degli adulti del villaggio, e la turnazione del saluto e dei dialoghi, che segue ossequiosamente e rigidamente delle gerarchie di potere e di anzianità. La codificazione, come si può osservare è molto stretta e fa risaltare in primo piano e in modo inequivocabile, la funzione fatica di questo tipo di comunicazione. Questa funzione fatica, nel racconto di Komla-Ebri, costituisce la vera e propria ossatura della narrazione, che si muove quasi interamente sui binari dei dialoghi collettivi, a molte voci, dei protagonisti.

Un altro esempio, tratto dallo stesso racconto, di oralità trasferita e tradotta sulla pagina scritta, è quello dei proverbi. Lo stesso autore ci fornisce esempio e spiegazione antropologica della funzione del proverbio, nel medesimo passo narrativo:

"Togbé", riprese l'anziano Wadefe "Togbé vorrebbe sapere il perché di questa convocazione mattutina, anche se è vero che quello che si semina dà presto il frutto; e anche vero che non si accende il fuoco se non si ha nulla da metterci sopra. Cosa ci dicono gli anziani della famiglia di Nukuku?".

Seguì un lungo silenzio in cui ognuno meditava sul significato e la saggezza dell'anziano Wadefe e sulla sua conoscenza dell'arte della parola e dei proverbi. Dicono da noi che "i proverbi sono l'olio di palma per fare passare le parole con le idee", che "il proverbio è il cavallo della parola, quando la parola si perde è con il proverbio che la si ritrova".⁽¹³⁾

Alla ritualità del linguaggio, alla sua iterazione, alla sua turnazione codificata, alla sua 'lentezza', il concretere per proverbi, è affidato lo sviluppo della storia, comporta anche un altro tratto che è tipico delle scritture post-coloniali. La storia in Komla-Ebri parte da un personaggio, per spostarsi poi lungo l'asse della narrazione verso un altro personaggio, dando e lasciando spazio e respiro, all'interno del testo, ai personaggi che lo richiedono. C'è una divagazione che al lettore occidentale abituato ad una narrazione fortemente realistica, può apparire disomogeneo, squilibrato. Ci si può chiedere il perché di tutti quei dialoghi che sembrano 'non portare' il lettore da nessuna parte, non fare progredire alcuna linearità della trama. Così come ci si può chiedere come mai i racconti comincino seguendo una storia e un personaggio, per poi fare una serie di digressioni che conducono ad un altro personaggio e alla storia di quest'ultimo. Komla-Ebri è consapevole di ciò e lo rimarca, citando come propria fonte ispiratrice, all'interno di un percorso di rielaborazione fortemente personalizzato, il *Decamerone*:

"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 *Decamerone*: partire da una storia per arrivare a un'altra storia; partire da un personaggio per andare a un altro personaggio."⁽¹⁴⁾

È un tratto distintivo dei narratori postcoloniali, quello di volere raccontare delle storie seguendo le vicende dei personaggi, ma senza dovere necessariamente trarre dei significati didascalici dalle vicende che li coinvolgono. Anzi, dando la possibilità ai personaggi di vivere di vita propria in una sorta di divagazione potenzialmente infinita. Come ha scritto Silvia Albertazzi, nel suo saggio *Lo sguardo dell'altro*, a proposito dello scrittore postcoloniale Edouard Glissant:

"A me piace identificare nella voglia di narrazione dello scrittore postcoloniale prima di tutto un desiderio di comunicazione, di relazione, come direbbe Glissant, di entrare in contatto con l'Altro senza volerlo ricondurre alla propria immagine, senza volerlo inserire nei propri schemi, offrendogli il dono gratuito di una bella storia, non l'ammaestramento forzato di una lezione."⁽¹⁵⁾

Questa è una differenza, fisica, concreta, esperienziale, che il lettore italiano può percepire direttamente alla lettura. Il lettore italiano può darsi (ma non è detto) che faccia un'esperienza di conoscenza di se stesso, nel momento in cui percepisce una differenza di ritmo, di cadenza, di accenti nei racconti di Komla-Ebri. È come una musica di cui bisogna imparare il 'passo', le cadenze, per imparare a riconoscerne gli accenti. Il lettore deve entrare nella storia, riconoscere una specificità della narrazione, e quindi una propria specificità di lettore. Poi deve anche scegliere di adeguarsi ad essa. Lo scrittore postcoloniale ha il dono di una propria specificità, difficilmente eguagliabile dagli altri scrittori, italiani in questo caso, che scrivono nella sua stessa lingua. La specificità del dono narrativo di Komla-Ebri è il recupero e la conoscenza dell'oralità africana. Un'oralità che ha preceduto il periodo delle dominazioni coloniali in Africa, è resistita e sopravvissuta a queste trasformandosi e modificandosi profondamente, e arriva a noi oggi in sua ulteriore reincarnazione, cartacea, e in un'altra lingua: l'italiano.

3.3 I racconti di ambientazione africana.

Possiamo dunque annoverare per certi aspetti, l'uso di una lingua seconda (terza in realtà per Komla-Ebri, dopo l'ewè, e il francese), l'oralità applicata alla pagina scritta, il procedere proverbiale e ritualizzato dei dialoghi, la non-rilevanza ossessiva del significato, anzi la tendenza a lasciare che le storie crescano su se stesse, per il piacere del racconto e del suo ascolto in una dimensione fortemente teatralizzata, la scrittura del nostro autore fra quelle postcoloniali.

Quali contenuti, quali storie, nel desiderio di comunicazione, di relazione con l'Altro, senza tuttavia desiderare ridurlo a sé, animano le scritture postcoloniali africane? Eileen Julien, nel saggio *Il romanzo africano: un genere "estroverso"*, inventato definizione di genere *estroverso* per definire la tipologia del romanzo postcoloniale africano. Pur occupandoci in questa sede dei racconti di Komla-Ebri, tuttavia la poetica postcoloniale "estroversa" che sta dietro ai romanzi postcoloniali, secondo Julien, può aiutarci a comprendere la 'modernità' dentro i racconti di Komla-Ebri. Se nel precedente paragrafo abbiamo cercato di fornire delle coordinate per un'interpretazione delle culture africane orali e della loro influenza sulla scrittura di Komla-Ebri, confutando alcuni luoghi comuni sulle culture orali, come la loro non-parentela con le culture scritte, nella produzione narrativa, adesso con Julien ci ritroviamo e cercare le ragioni narrative e poetiche di una modernità africana, di una cultura postcoloniale africana.

Julien considera che le poetiche moderniste che stanno dietro al romanzo, non siano solo europee, ma cerca di individuare quali possono essere le caratteristiche originali e moderne di una scrittura romanzesca africana.

Scrivi Julien:

" Il romanzo è considerato il genere letterario globale perché esiste ovunque e dovrebbe essere per chiunque. Però poiché la sua diffusione nei paesi "periferici" è vista come un omaggio alle culture europee, essa ribadisce di fatto la superiorità del "centro". Nonostante la sua incredibile vitalità nelle ex colonie, il romanzo resta così legato ad un'idea di modernità

europea, mentre al tempo stesso, paradosso su paradosso, nasce un interesse estetico per quegli aspetti delle tradizioni artistiche autoctone che conferirebbero al romanzo africano una sua specificità e autenticità. In altre parole il romanzo africano ha dovuto essere contemporaneamente (e contraddittoriamente) *universale* e *diverso*. La presunta natura europea del romanzo echeggia nell'interrogativo preliminare sul romanzo in Africa: "Che cosa può rendere il romanzo africano?" la risposta più frequente parla di forme orali o di lingue africane. Ma è una definizione discutibile, visto che quello di "oralità" è un concetto nebuloso, che cancella la realtà concreta di tradizioni orali distinte in contesti specifici, e che è in genere usato come il contrario della scrittura e del romanzo. Costretta a prestarsi alle interpretazioni ideologiche più disparate, l'oralità è stata considerata via via come il punto debole o il punto di forza del romanzo, indice di primitività o di pienezza –e di autenticità. La critica si è così spesso orientata alla ricerca di tracce di oralità o di idiomi locali in testi scritti in una lingua europea.

Infine l'eurocentrismo estetico ha contribuito alla marginalizzazione delle tradizioni orali e delle lingue africane: viste come un'aggiunta a dei generi letterari stranieri, le tradizioni locali vengono degradate al rango di antenate della letteratura moderna, che è quella nelle varie lingue europee: di per sé non hanno un futuro nel mondo moderno. Naturalmente è ancora presto per annunciare la morte delle tradizioni orali e della letteratura in lingua africana, ma proprio questa è la tesi della teoria postcoloniale, col suo presupposto che nel paese colonizzato le lingue native vengano schiacciate e svilite dalla lingua dei colonizzatori. Questo conflitto imbavaglia lo scrittore – lo scrittore che usa una lingua europea, l'unico visibile per la teoria postcoloniale –che però col tempo si appropria della lingua dei colonizzatori e la modifica, inserendo registri linguistici locali e trasformandola nella lingua dei colonizzati [...]. Intendiamoci: non sono contraria alla presenza di forme di eteroglossia, ma al fatto che esse abbiano una funzione meramente ornamentale [...].

Riassumendo, la posizione che considera le tradizioni e le lingue orali africane come un "ornamento" è l'equivalente estetico della concezione politico-culturale che vede nella modernità un che di fondamentalmente occidentale da importare in Africa, Asia e America Latina, dove la cultura locale può al massimo aspirare a una funzione accessoria. Sul piano politico l'africanità potrà sopravvivere a livello locale come appendice delle istituzioni straniere, ma non potrà mai diventare un punto di riferimento per forme moderne come la "democrazia" o la "nazione". Sul piano culturale, la produzione locale potrà diventare moderna o postmoderna nella misura in cui gli artisti (europei o africani) sapranno trasformarla attraverso l'uso di forme "europee": si pensi, per esempio, al realismo magico, all'afropop o alla cosiddetta seconda nascita dell'arte primitiva, la sua metamorfosi nelle gallerie e sui mercati occidentali. Per la critica letteraria africana, dunque, opere teatrali, proverbi, poesia scritta e racconti sono forme letterarie più autentiche perché hanno dei precedenti nelle varie culture africane – mentre il romanzo, che i lettori associano alle crisi e alle tensioni della vita contemporanea, è considerato un genere straniero che la scrittura africana, man mano che "emerge" e "matura", dovrà imitare, con l'adeguato corredo di proverbi, aneddoti e così via. È un modo di vedere le cose che fa della cultura un che di statico e isolato."⁽¹⁶⁾

Secondo Julien, nella visione dei critici occidentali, così come di molti critici africani, si sono ipostatizzate due concezioni complementari: una concezione dell'oralità come puro dato locale, tipicamente africano; e una concezione del romanzo come dominio europeo, che assoggetta anche le culture africane, dall'esterno.

Abbiamo visto con Goody, come le narrazioni nelle culture orali africane, possono dipendere fortemente dalle influenze delle culture scritte e dai testi delle culture islamiche, una specie di oralità che "discende" dalla scrittura. I due piani, oralità e scrittura si mescolano e si arricchiscono nel tempo e nei luoghi del contatto storico. Secondo Julien è possibile considerare anche il 'romanzesco' come un dato originale della modernità africana, e conseguentemente considerare l'oralità non come un orpello stilistico che aggiunga un colore esotico. La tipologia letteraria che corrisponde a questo modello originale di scrittura, capace di utilizzare, all'interno del romanzesco, i generi orali non come un orpello stilistico ma come un'appropriazione strategica, è quella del genere "estroverso". L'appropriazione strategica dell'oralità ma non solo di essa, è finalizzata a sollevare

" Problemi quali l'uso della lingua, l'alfabetizzazione, la stratificazione sociale, la rappresentazione del passato e il dinamismo urbano. Per analizzarli è essenziale collocarli all'interno del campo della produzione culturale, senza dimenticare che il passato africano non è esclusivamente "orale", che le tradizioni orali non riguardano solo argomenti "tradizionali", che la letteratura moderna non è solo quella nelle lingue europee."⁽¹⁷⁾

Il genere estroverso, nelle letterature africane moderne, si definisce tale per Julien, poiché non è tanto rivolto all'interno, per un pubblico di lettori strettamente africano. Esso viene di fatto letto, al di là delle intenzioni dello scrittore postcoloniale, da lettori di tutto il mondo, soprattutto occidentali.

"Si direbbe anzi che la forma di maggior prestigio oltre i confini nazionali e tra gli intellettuali e le élite della nazione stessa, non sia necessariamente quella che è più popolare in patria, e che meglio si occupa delle questioni locali. È una divisione del lavoro intellettuale confermata da diversi studiosi africani: per Newell, ad esempio, la *fiction* popolare (thriller, gialli, racconti fantastici) aiuta la gente comune ad affrontare le sfide imposte dalla vita quotidiana, dai rapidi cambiamenti sociali e dalle rivolte politiche. Questa letteratura di massa, a differenza di quella europea e americana, è prodotta in genere a livello locale, per nicchie particolari, ed è in genere estranea agli scambi transnazionali che coinvolgono il romanzo. Quello che le élite accademiche dentro e fuori l'Africa chiamano il "romanzo africano" è il romanzo *estroverso*, quello che si rivolge soprattutto agli altri e ai vertici della nazione, usando i temi e lo stile ormai consueti. È ben noto infatti il rapporto tra questi romanzi e il binazionalismo anticoloniale in Africa: *Il crollo* vuole essere una risposta agli studi ideologici cui si allude alla fine del libro. In questo senso i primi romanzi africani in lingua europea – penso all'*Ambigua avventura* di Kane, *Une vie de boy* e *Le vieux negre et la medaille* (1956) di Oyono, la trilogia di Ngugi Wa Thiong'o formata da *Se ne andranno le nuvole devastatrici* (1964), *The river between* (1965), e *Un chicco di grano* (1967), e *Il crollo* (1974) di Jose Luandino Vieira – 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 fuori, questi romanzi legittimavano le nuove nazioni indipendenti che stavano nascendo in tutto il continente.

Sin dai primi inebrianti momenti di indipendenza, romanzieri come Ahmadou Kourouma della Costa D'Avorio, Mongo Beti e Calixthe Beyala del Camerun, Buchi Emecheta della Nigeria, Nuruddin Farah della Somalia, Henri Lopes del Congo, Marianna Bà del Senegal, Tsitsi Dangaremba e Dambudzo Marechera dello Zimbabwe, Zoe Wicomb del Sudafrica, gli stessi Achebe, Ngugi e moltissimi altri hanno denunciato la crisi del comunitarismo (specie la tirannia dei patriarcati, oligarchie e dittature africane), come anche il predominio delle potenze economiche straniere che hanno vanificato le speranze dell'indipendenza. In una situazione di grande interesse per gli stati africani e di diffuso "afropessimismo", queste opere trovarono terreno fertile. Scritte da romanzieri che hanno spesso lasciato i loro paesi d'origine, si rivolgono all'esterno, presentando il "locale" a degli "esterni": comunità di espatriati, africani di nazionalità diversa, studenti giapponesi, giapponesi, europei, brasiliani o americani."⁽¹⁸⁾

Nella prospettiva indicata da Julien, possiamo provare a considerare anche Komla-Ebri come un narratore estroverso, dal momento che egli narra di tematiche africane, rivolgendosi a coloro i quali sono esterni a queste tematiche, i lettori italiani; ma non solo per una questione di orizzonte dei lettori, Komla-Ebri potrebbe essere annoverato tra gli scrittori estroversi. Se, con Julien, proviamo a riassumere le tematiche, i contenuti, e le rappresentazioni dell'immaginario africano operate dalle scritture estroverse dei narratori postcoloniali, ci imbattiamo anche nel fulcro tematico dei racconti di Komla-Ebri. La narrativa africana che viene letta dagli occidentali può essere definita

"Dalla sua "estroversione" e dalla presenza di argomenti di interesse europeo o mondiale come il surrealismo, il primitivismo, il realismo magico, i *topoi* postcoloniali (ibridismo, esilio, emarginazione), nonché di riferimenti alle scienze sociali (marxismo, femminismo, processo di democratizzazione, politiche di stato, globalizzazione)."⁽¹⁹⁾

Chiediamoci ora come si relazioni concretamente la poetica di Komla-Ebri rispetto a queste scritture postcoloniali africane, che abbiamo definito estroverse, e profondamente consonanti

con la scrittura migrante del nostro autore. È lo stesso Komla-Ebri che ci viene in aiuto. In un'intervista, alla domanda dell'intervistatrice sul perché l'Africa sia una presenza costante nei suoi scritti e su quale sia il rapporto con la cultura d'origine, Komla-Ebri risponde così:

"L'Africa è una presenza costante perché si tende a scrivere innanzitutto su ciò che si conosce, che si sente di più e che ci sta a cuore. Benché il mio rapporto con la cultura d'origine sia un misto d'amore e d'odio, la mia scrittura non poteva non affondarci le radici. Cerco di farne conoscere i valori, criticando e denudando anche i disvalori. Eterno esiliato, incastrato nella morsa di due culture, cerco di essere un ponte, un mediatore. Credo di avere conservato il valore dell'oralità nella mia scrittura anche se la parola implica l'ascolto, la partecipazione, ed è difficile trasmettere nella scrittura il tono della voce, l'intonazione o la creatività spontanea."⁽²⁰⁾

Cosa notiamo di diverso, in questa sorta di breve ma interessantissima dichiarazione di poetica, rispetto agli scrittori che abbiamo precedentemente considerato? L'aspetto fondamentale della narrativa di Komla-Ebri. L'Africa. Il centro, il cuore pulsante della narrazione di Komla Ebri è l'Africa, intesa come terra da cui lo scrittore proviene e da cui tra e linfa e nutrimento spirituale per la propria scrittura. Il fuoco tematico non è più il viaggio del migrante, la traversata del mare Mediterraneo, *il Passaggio Mediterraneo*, come lo aveva chiamato Alessandro Portelli. Il fuoco tematico non è il racconto delle disavventure per entrare dalla clandestinità alla cittadinanza, dall'invisibilità alla visibilità. Il racconto comincia, con Komla-Ebri, nel momento in cui lo scrittore è già visibile, in qualche modo, alla società. Non è presente in modo centrale il tema picaresco del viaggio per strade e periferie degradate, luoghi italiani privati socialmente di significato e risignificati dalla popolazione migrante. La centralità tematica africana è, nella scrittura komliana, la risultante delle diverse esperienze esistenziali che hanno formato lo scrittore. Non un punto di vista africano, togolese, sull'Africa, dunque. Ma un composito e poliedrico, caleidoscopico sguardo sulla realtà. Per lo scrittore postcoloniale che si sia allontanato ormai da decenni dalla terra di origine per vivere nell'Occidente, la terra materna è un'immagine mentale aggrovigliata. I ricordi d'infanzia vengono costantemente rielaborati in senso fantastico. Quella dell'infanzia e del suo racconto è una tematica quasi sempre presente nelle narrazioni postcoloniali, sulla quale si innesta una capacità immaginativa di potenziare il realismo con l'invenzione fantastica, con l'elemento magico. L'Africa raccontata da Komla-Ebri è rivissuta in modo immaginifico, è una "patria immaginaria". I ricordi della vita familiare dell'infanzia si confondono e si mescolano all'invenzione letteraria, dando maggiore forza alla narrazione. Perché, nei racconti di ambientazione africana, è sempre la famiglia che è al centro della vicenda narrata: la famiglia africana e le sue dinamiche collettive.

Silvia Albertazzi interpreta e prova a spiegare l'attaccamento dello scrittore postcoloniale al passato e ai ricordi dell'infanzia trascorsi nella terra natale:

" Per scongiurare il pericolo della dislocazione, lo scrittore si aggrappa alla storia della madrepatria lasciata alle spalle. Ricordare è per lui attività fondamentale: serve a rivivere momenti migliori, ma anche a smascherare il passato, a metterne in luce i lati oscuri, soprattutto quando si tratta di un passato di abusi e abusi coloniali. Occorre però fare proprio il passato per poterlo rielaborare , per superare definitivamente lo stato coloniale, non per arrivare alla radice del male ma per eliminarlo. Riscrivere il colonialismo implica averlo 'digerito', e in modo tale che scompaia come categoria dominante e apra una proiezione verso il futuro, rendendo possibile il presente [...]

Nel caso del romanzo di emigrazione, non si tratta tanto di arrivare alla città quanto di tornare verso la periferia, seguendo un cammino tortuoso che non è segnato sulle carte, ma si struttura secondo i percorsi illogici del sogno e quelli fallaci della memoria. Non per caso il viaggio nella mente e nel passato spesso approda alla prima infanzia: se per il viaggiatore il viaggio è esperienza di ringiovanimento, quando, superata la periferia stessa, è possibile trovare i luoghi stranieri più lontani, un mondo strano e sconosciuto, *per il migrante tornare alla periferia- e fermarsi, con la memoria e con l'immaginazione - significa recuperare un mondo e un tempo più familiari e più comprensibili*. Ecco allora che la maggior parte dei romanzi di emigrazione ripropone esperienze infantili vissute in una realtà profondamente diversa da quella occidentale.

Ma anche autori di seconda generazione, la cui esistenza è trascorsa tutta nel paese d'approdo dei genitori emigrati, spesso ritornano, nella memoria all'infanzia, vista come momento di individuazione della differenza culturale d'origine [...] Per lo scrittore d'emigrazione spesso si tratta non solo di cercare caparbiamente di ritrovare quel punto di vista, ma anche di situarlo in un mondo irrimediabilmente perduto. Unico modo per dare un senso a questa sfida persa in partenza è trasformare tempo ricordo e passato in immagini, in metafore."⁽²¹⁾

Il ritorno attraverso l'elaborazione di immagini mnestiche all'infanzia caratterizza le scritture postcoloniali, così come è uno degli assi tematicamente portanti della raccolta di racconti *All'incrocio dei sentieri*. Certo, la suggestione delle pagine critiche di Silvia Albertazzi sembra riuscire a cogliere dei tratti universali e diffusissimi dei processi di creazione artistica: il riandare, attraverso le immagini, a recuperare le energie vitali e autentiche dell'infanzia, quando tutto ciò che si viveva era vissuto pienamente, è un tratto universale dei processi di creazione letteraria. Ma questo non invalida il suo valore connotante nelle letterature postcoloniali.

Dunque l'Africa come una terra materna dove il ricordo di una dimensione collettiva della vita viene potenziato narrativamente dall'invenzione letteraria, dall'immaginazione, dall'elemento magico.

La dimensione collettiva della narrazione, si rispecchia, all'interno della scrittura di Komla-Ebri, nel bisogno di costruire e ricostruire delle mitologie che servano a rafforzare il senso di appartenenza a una collettività che è lontana dallo scrittore migrante, ormai, nel momento in cui si accinge a scriverne. Alla letteratura viene affidato il compito di riscrivere il proprio passato, la propria infanzia, che non è declinato al singolare, l'io isolato del futuro scrittore, ma è collettivo, storico e fantastico al tempo stesso. La dimensione collettiva orale della narrazione, fonde insieme la verità e la finzione, la storia e il mito, per arrivare a creare un'immagine del passato in cui lo scrittore (e la comunità virtuale dei suoi lettori) può ritrovarsi.

Albertazzi sottolinea che lo scrittore migrante è stato delocalizzato dalla sua migrazione. La narrazione (di Komla-Ebri, ma anche di tutti gli scrittori postcoloniali), si fa veramente nazione. Una nazione aperta a tutti i possibili lettori che vogliono farne parte contribuendo con il proprio apporto immaginativo.

Roberto Vecchi, che ha curato la voce *Nazione/Nazionalismi per l'Abbecedario postcoloniale*, ha cercato di svolgere l'intreccio del rapporto tra nazione e narrazione.

" Pensiamo infatti alla nazione nella sua stretta e complessa relazione con la narrazione, non solo perché le narrazioni in cui si riverberano origini e riusi delle costruzioni nazionali forniscono notevoli spunti e materiali per riconoscere e delimitare l'ambito specifico e la formazione delle letterature, appunto, nazionali, ma questa relazione fondatrice solo per parzialità o arbitrio potrebbe essere intesa come univoca o uniforme. Infatti sussiste un doppio legame necessario che unisce nazione a narrazione. Dunque se le nazioni in quanto programma politico, ideologico o culturale traggono forza dal potere simbolico delle loro rappresentazioni, parimenti le narrazioni nazionali rimandano sempre a un referente storico, sia esso politico, ideologico o culturale. L'orizzonte di senso di questa dialettica complessa e ambivalente, scandagliata nei suoi recessi minuti dalla critica post strutturalista, imbastisce con strategie e segni propri l'idea di nazionalità, in quanto effetto significativo o risultante storica del coniugarsi della nazione con la narrazione."⁽²²⁾

La relazione biunivoca, tra nazione e narrazione, il doppio legame, consente di trattare l'idea di nazione sotto il rispetto della narratività, dunque di interrogarsi non solo sul perché una determinata comunità si formi, ma anche sul come, cioè sullo stile con cui una comunità costruisce il proprio immaginario nazionale: attraverso quali canali comunicativi e quali tecniche di rielaborazione e commistione.

"Impostando in termini operativi una definizione che si fonda non tanto su un principio di verità o falsità della rappresentazione, quanto sull'approfondimento dello stile con cui la comunità viene immaginata, nei suoi confini sempre esistenti e chiaramente designati o nella sua idea di sovranità scaturita dalla temperie storica in cui sorge, la nazione così concepita permette di rimarcare due aspetti, dal nostro punto di vista significativi. Da una parte la centralità diremmo

moderna che in essa occupano i processi comunicativi: il capitalismo editoriale e lo sviluppo della stampa sono gli strumenti con cui si forma e si diffonde il sentimento di appartenenza alla comunità immaginata, con un conseguente investimento sulla stabilizzazione della lingua (lingua, appunto, nazionale). Dall'altra parte il nazionalismo trova, proprio nel momento della sua piena affermazione originaria il terreno più ardito di sperimentazione pionieristica fuori dall'Europa, nella periferia della modernità, ossia incernandosi in quei nazionalismi creoli che si articolano nei nuovi stati americani agli inizi dell'800, in un contesto che consente dunque una interessante ricollocazione e ridimensionamento della lingua come tratto distintivo fondamentale della nazionalità."⁽²³⁾

L'intreccio di nazione e narrazione consente di guardare allo stile narrativo con cui una comunità elabora le proprie rappresentazioni. Ci permette di cogliere i canali mediatici, attraverso cui si sviluppa: la stampa e il capitalismo editoriale. Ma soprattutto ci permette di cogliere le sperimentazioni, nazionalistiche e narrative insieme, dei nazionalismi creoli. Siamo dinanzi alla possibilità (realizzatasi storicamente in tutti i paesi colonizzati e poi liberatisi almeno formalmente dal giogo coloniale) che una medesima lingua venga utilizzata e riutilizzata in contesti territoriali o culturali differenti per creare narrazioni e ideologie nazionali antitetiche.

Anche all'interno della medesima nazione, del medesimo spazio nazionale, se consideriamo la nazione come comunità immaginata attraverso la narrazione, scopriamo la presenza di diverse immagini e rappresentazioni. Si tratta di contro-narrative marginali, ma che sono essenziali poiché problematizzano l'idea di progresso, l'idea di nazione stessa. È quello che accade nella scrittura di un narratore migrante come Komla-Ebri.

"Nell'affrontare il problema del tempo nelle narrative della nazione, si può scorgere una duplicità o una scissione della temporalità (che si contrappone alla pienezza solo apparente dello spazio nazionale) capace di allocare una specie di temporalità intermedia che si insinua tra i vuoti o i frammenti della scrittura della nazione. Scaturisce da qui pertanto una doppia scrittura, o disseminazione appunto, che sorge non tanto esternamente (nella creazione di una immagine tra una nazione e le altre) ma piuttosto internamente, nell'autogenerazione della immagine nazionale. Questo rovesciamento può dunque rendere le forme disgiuntive e marginali, di rappresentazione sociale, portando alla luce lo spazio-nazione contrassegnato all'interno dalla differenza culturale da cui scaturiscono nuove possibilità di senso. Dal discorso delle minoranze si possono allora estrapolare negoziazioni interne che permettono di cogliere come qualunque autorità discorsiva riveli sempre la propria differenza [...]. Per questo le contro-narrative marginali o delle minoranze sulla nazione sono essenziali dal momento che, rinviando al margine ambivalente dello spazio-nazione, problematizzano l'idea di progresso, di omogeneità, di organizzazione culturale della modernità in nome dell'interesse nazionale e delle prerogative etniche."⁽²⁴⁾

Le contronarrazioni contribuiscono dunque a problematizzare lo spazio dell'identità nazionale. Uno spazio nazionale può contenere più narrazioni che oppongono resistenza alla narrazione ufficiale, dominante. Uno spazio nazionale può ospitare, nel proprio luogo e nella propria lingua, comunità immaginate che appartengono ad altre culture e ad altre nazionalità, come quelle dei migranti, che ricostruiscono, nella società d'arrivo, nuove immagini di sé e dei propri miti fondanti. Queste minoranze sono portatrici di una differenza che custodisce e libera, nel momento del contatto con la narrazione dominante, nuove possibilità di senso.⁽²⁵⁾ Un esempio della narrazione che si fa nazione, collettiva, storica e mitica insieme, è il racconto *Il tuono*, che chiude la raccolta *All'incrocio dei sentieri*. La narrazione è al tempo è contro-narrazione poiché contribuisce a creare, attraverso il racconto, la rappresentazione possibile di una comunità immaginata africana, all'interno dello spazio narrativo e nazionale della cultura italiana. La storia di un uomo forte ma sulla soglia della maturità, marito e padre, contadino, che durante un sonnello pomeridiano ha una visione profetica: una popolazione nemica porta una bara, mentre in lontananza le fiamme incendiano il paese. Al suo risveglio, improvvisamente il nemico sta veramente arrivando al villaggio. Il protagonista, Komla, si arma 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 anche loro per difendere il villaggio. In seguito a questo 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'. Fino a quando...per colpa delle 'malelingue' e delle dicerie sulle amicizie pericolose di uno dei figli di Ebri con un indovino, e a una morte sospetta, dopo una lunga discussione del consiglio dei saggi del villaggio, Ebri non dovrà allontanarsi con la sua famiglia dal villaggio. Per sempre. La narrazione si apre con una descrizione che utilizza il tempo tipico delle fiabe, *l'indicativo imperfetto*, e ci 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." ⁽²⁶⁾

Ma non è solo l'incipit del racconto a custodire l'ingresso nel mondo del fiabesco, pur narrando un intreccio politico e guerresco. I tre passaggi fondamentali della narrazione, quelli che segnalano i punti di svolta nella struttura del racconto, sono affidati a formule tipiche delle fiabe. E di veri e propri *segnalatori*, *puntatori* narrativi si tratta, al pari dei campanellini che segnalavano la necessità di voltare pagina, nei dischi di fiabe accompagnate dal libretto di illustrazioni, per bambini. Abbiamo visto l'ingresso nella storia, vediamo adesso gli altri due punti fondamentali. Il primo snodo dell'intreccio: dopo che Komla è diventato Ebri, gli anni felici che preannunciano e nascondono l'addensarsi di una nube grigia sulle vite di Ebri e dei suoi familiari. Il secondo: l'annunciazione vera e propria del momento di crisi, all'interno della struttura narrativa. Li riportiamo di seguito.

"Passarono molti anni. Ebri governava il villaggio con saggezza, ma non sempre le sue decisioni raccoglievano il consenso di tutti [...]. Gli anni passavano. I figli di Ebri crescevano. Ne avrebbe avuti ben quindici se Mamayi non ne avesse persi tre prima della nascita del suo beniamino: Fofò ." ⁽²⁷⁾

Il secondo: l'annunciazione vera e propria del momento di crisi, all'interno della struttura narrativa. Li riportiamo di seguito:

"La vita scorreva tranquilla al villaggio, fino a quando successe il fattaccio. Un giorno Yawovi portò i suoi machete a vendere al mercato di Dugà. Là, incontrò uno straniero, un commerciante anago di nome Lassissi, venuto dalla città [...]." ⁽²⁸⁾

L'importanza dell'elemento fiabesco, e il suo possibile senso, all'interno delle narrazioni postcoloniali, sono state indagate da Silvia Albertazzi. La presenza di formule tipiche della narrazione popolare sono il segnale, l'indizio nel testo, della presenza di tratti narrativi fortemente fiabeschi. Il senso che queste formule e lo spirito della fiaba infondono alle narrazioni postcoloniali, è quello di una forza collettiva, capace di costruire miti in cui riconoscersi, capace di creare storie che abbiano una forza universale: trasformare la narrazione in nazione virtuale di scrittori e lettori, insieme, in 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 abbiamo 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 tempo."⁽²⁹⁾

Un altro esempio narrativo, estratto fra i racconti di ambientazione africana di Komla-Ebri, interessante per noi in questa sede, è *Yèvi-il-ragno*. Si tratta di una vera e propria fiaba, raccolta e trascritta dal nostro autore. Qui, nell'*incipit* e nella conclusione, possiamo ritrovare in sintesi quasi tutti gli elementi caratterizzanti l'*oralitura*. La presenza di un *oratore* esterno al racconto che introduce ad esso, simulando una dimensione di vera e propria oralità. La *teatralizzazione* legata alla presenza dell'oratore, che raduna 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 alla storia, nel valore della solidarietà verso il prossimo che costituisce il fulcro della fiaba. La presenza di *formule narrative fiabesche*, e di tempi verbali tipici delle fiabe. Infine, per quanto riguarda i personaggi, notiamo come il ragno sia largamente presente nel corpus delle varie tradizioni favolistiche africane, assieme alla rappresentazione indifferenziata, sul medesimo palcoscenico narrativo, di animali antropomorfizzati e di uomini, che interagiscono alla pari, intrecciando relazioni sociali, di amicizia, d'amore. Questo giustifica come mai protagonista di una fiaba possa essere un ragno, caratterizzato antropomorficamente da una pancia grossa. Ne riportiamo l'inizio:

"Gente, udite la mia favola!" "Ben venga la tua favola" La mia favola parte sul filo del tempo, corre...corre...rimbalza fra monti, fiumi, valli, e cade su Yèvi-il-ragno, Yèvi-pancia-grossa: il ragno nero. Erano i tempi della grande carestia [...]."⁽³⁰⁾

E la conclusione:

" Yèvi-il-ragno, Yèvi-cuore-felice e la principessa ebbero tanti, tanti discendenti: hm...! Basta guardare negli angoli delle vostre case.... "Gente avete udito la mia favola?" "Sì!" "Gente, così finisce la mia favola" [...]."⁽³¹⁾

3.4 Scritture migranti e scritture di genere

C'è un solo racconto, picaresco, nella raccolta *All'incrocio dei sentieri*, dove l'attenzione è decentrata dalla 'patria immaginaria', dai suoi valori, dai ricordi d'infanzia, dalla nostalgia per essa, verso una narrazione picaresca delle disavventure metropolitane di un immigrato che vorrebbe prendere un aereo per l'Africa, che gli è stato regalato. Si intitola: *Vado a casa*⁽³²⁾. Il protagonista è un borderline, tra legalità e illegalità, disperato e sconfitto nella sua impresa 'epica' (l'epica dei *losers* metropolitani) per fare ritorno a casa. Ma il racconto non è ambientato in Italia. La vicenda è ambientata in Francia, nella capitale, Parigi. Il carattere della produzione di Komla-Ebri è quello di una narrazione che si vuole muovere con piena autonomia e autosufficienza tra i diversi generi. Certo, scrivere di eventi, luoghi che si conoscono direttamente permette di raggiungere profondità conoscitive altrimenti diverse raggiungibili. Il rischio e la trappola da evitare assolutamente è quella di una ghettizzazione dello scrittore attraverso l'etichetta di 'migrante' che gli viene apposta sulla schiena. Un'operazione di tal genere è l'operazione opposta all'atto conoscitivo libero che la scrittura rappresenta per Komla-Ebri: la possibilità, attraverso la narrazione di ciò che si conosce, di raggiungere e toccare altre identità, altre vite, superando il realismo piatto di una cronaca giornalistica degli eventi. Perché Komla-Ebri ha incentrato la sua scrittura, che vuole essere un ponte tra culture, sull'Africa e ha relegato l'aspetto della migrazione, che in altri autori come Methnani e Khouma è stato centrale, ad un unico racconto?

Komla-Ebri, nella post-fazione alla raccolta di racconti, sostiene che ci sia una prima fase, in cui lo scrittore migrante è tentato di fare della propria scrittura una pura testimonianza, col rischio di produrre un testo esclusivamente folcloristico, un inno nostalgico alla propria terra.. Questo intento di pura testimonianza potrebbe essere un riferimento velato ai romanzi dei primi anni Novanta che abbiamo esaminato nel precedente capitolo. Elemento fondamentale nel passo citato è l'emancipazione dello scrittore migrante al rango di scrittore non 'di genere'.

Non creare uno spazio invalicabile che separi e isoli, ghettizzandoli, gli scrittori migranti. A questo proposito è opportuno riportare un passo dell'intervista con Peter Pedroni, dove Komla-Ebri prova a spiegare perché non abbia voluto raccontare storie che fossero picaresche, nell'accezione intesa nel nostro capitolo precedente, cioè storie di immigrazione, né fare della 'letteratura d'immigrazione', come se fosse un genere letterario a sé stante. Riportiamo per intero anche l'acuta osservazione che contiene la domanda, di Peter Pedroni, dove si chiede allo scrittore di spiegare la differenza tra la propria posizione e quella scelta dallo scrittore Pap Khouma:

"Pedroni: A differenza di un suo collega scrittore, Pap Khouma, 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 diverse."⁽³³⁾

Il racconto della migrazione è un passaggio importante nella grande narrazione di tutta una vita, per uno scrittore che è anche stato migrante, ma non può essere il punto di arrivo, la tappa finale su cui adagiare e posare definitivamente tutte le parole che rimangono da scrivere nella mente dell'autore. Chi ha vissuto questa esperienza così intensa, così piena di vita, la racconti e ne faccia un tesoro universale, ma non si distenda per sempre, col proprio carico di parole e storie, su questa ampia plaga. Questo è l'avvertimento che ci da Komla-Ebri. Egli individua il valore 'taumaturgico' che a volte la costruzione e l'elaborazione di una storia porta con sé. Nel caso di un vissuto da migrante e da clandestino, possiamo ritenere questo valore come un aspetto particolarmente importante, nel complesso delle operazioni che accompagnano la scrittura. Komla-Ebri dice che l'aspetto taumaturgico è quello che potrebbe avere attirato Khouma dentro una narrazione picaresca come quella di *Io, venditore di elefanti*. Anche Komla-Ebri è passato attraverso l'esperienza della sofferenza e del disagio economico, della vita di strada, quando era in Francia, e l'ha raccontata nel breve racconto *Vado a casa*. La scelta che però ha orientato le tematiche narrative di Komla-Ebri è quella di farsi portatore e rappresentante di immagini ibride, africane alcune, altre italiane, mescolandole insieme, in un discorso che ha un elevato valore teoretico, di riflessione sulla critica culturale. La domanda successiva di Pedroni, nell'intervista già citata, è se si possa parlare ragionevolmente, di 'letteratura degli immigrati'?

"Secondo me va superata questa cosa. È stato un po' delle case editrici perché vogliono rappresentare qualche cosa. Non dico che non è utile perché dà la possibilità a uno di prendere coscienza delle possibilità. Però è una tappa che va superata. Dopo se uno vuole crescere come scrittore, deve uscire da quel ghetto e lasciarsi valutare alla pari con gli italiani. Deve cercare un linguaggio universale che non vuol dire parlare di cose straordinarie. L'universalità non viene dalla trama ma dal messaggio, da quello che uno vuol fare sentire. Se io, con quello che scrivo riesco a fare provare delle emozioni a chi mi legge, è un ottimo risultato perché sono riuscito a varcare la soglia della sua anima e a sfiorare quelle sensazioni che tutti abbiamo in comune. Se poi è un immigrato che scrive, può essere utile perché fa riconoscere agli altri che gli immigrati provano le stesse sensazioni, che provano tutti, pensano, sognano come loro."⁽³⁴⁾

Dunque ecco la differenza fondamentale, oltre la presenza di un coautore italiano che abbiamo già considerato nello scorso capitolo, riscontrabili nelle parole di Komla-Ebri, rispetto alla posizione di Khouma e di Methnani: il fuoco tematico delle narrazioni di Komla-Ebri non sono le

disavventure picaresche di un immigrato clandestino, a contatto con realtà territoriali e umane degradate, ma le storie capaci di trasmettere valori, miti e simboli della propria terra d'origine: il Togo.

3.5 I racconti dell'incontro possibile

Accanto ai racconti di ambientazione africana, si pongono i racconti di ambientazione italiana, dove i protagonisti, di provenienza ora africana ora italiana, si ritrovano a dovere operare per un incontro fra le due culture, al fine di potere rendere possibile la convivenza quotidiana, lo sviluppo di legami affettivi, nonché una comunicazione vera e profonda. Il primo racconto del libro *All'incrocio dei sentieri*, si intitola *Mal di...*⁽³⁵⁾ ed ha per protagonisti un fratello e una sorella. Il fratello, 'Fofò', è migrato dall'Africa in Italia tempo prima e si è perfettamente inserito nella nuova società italiana. In Italia si è sposato, sua moglie è italiana, ha dei figli che parlano italiano ma non comprendono l'ewè, la lingua africana del padre. In questo quadretto familiare si viene a inserire la figura della sorella di Fofò, che è anche voce narrante del racconto. La sorella è più giovane del fratello, viene chiamata per fare la badante in casa del fratello e di sua moglie. Raggiante di felicità per la possibilità offertale dal fratello di raggiungere il paese dei bianchi, la terra del benessere, si appresta a badare alla casa, cucinare, e tenere d'occhio i nipotini. Dopo poco tempo si creano le prime incomprensioni con la cognata, ed anche con i nipotini non mancano i fraintendimenti e gli equivoci. Sono tutte legate alla distanza culturale, le cause che scatenano i disagi della protagonista. Da una parte la protagonista non parla bene l'italiano, anzi al momento del suo arrivo non lo parla affatto, e ha un comportamento che è quello che ha sempre mantenuto in Togo, nel suo paese d'origine, e che lì è sempre stato socialmente accettato come opportuno, ma che, si accorge ben presto, non è ascrivibile, senza profonde modifiche, alla famiglia italiana. D'altra parte, la cognata mostra diffidenza e poca disponibilità ad aprirsi ad una diversità culturale che potrebbe investire e coinvolgere tutti gli aspetti, anche i più pratici di una convivenza interculturale. Per esempio, si rifiutano, sia lei che il marito, di permettere alla protagonista di cucinare piatti tradizionali africani, dal momento che offrono al naso dei commensali italiani un odore troppo intenso, per non dire una vera e propria 'puzza'.

"All'inizio fu difficile comunicare con mia cognata e i miei nipotini, perché non capivo la lingua e mio fratello si rifiutava di farmi da traduttore. Subito mi raccomandò di tenere la mia stanza in ordine, di usare le pattine quando entravo in salotto, di non farmi la doccia tutti i giorni perché il riscaldamento costa, di non lasciare le luci accese nelle scale e in bagno, di non impiegare tre ore per stirare, di non parlare nella nostra lingua e di tenere basso il volume di quella "nenia" di musica africana. Incluso nel sacrosanto decalogo vi era il divieto di cucinare cibi che richiedevano troppo tempo di cottura, e che soprattutto impregnavano la casa per giorni con la scia degli aromi dei condimenti (la 'puzza')."⁽³⁶⁾

Cos'è che scoraggia e distrugge, appena arrivata in Italia, l'orizzonte d'attesa della protagonista, carico di immagini e rappresentazioni positive e idealizzate dell'Italia? Nel primo capitolo abbiamo considerato, attraverso la riflessione di Vittorio Cotesta, come sia 'fisiologico', all'interno del processo migratorio, il crollo delle aspettative e la crisi cognitiva. L'Italia non è ciò che l'immigrato si aspettava che fosse. Non è e non può esserlo, poiché l'immigrato nella sua terra d'origine aveva elaborato una serie di immagini, interne alla propria cultura e funzionali alla propria cultura, che vengono irrimediabilmente messe in discussione nel momento in cui entra in contatto con la realtà della società, che aveva sublimato, ed essendo costretto a modificare in profondità le immagini che aveva elaborato nel paese di origine su di essa. A ciò si può aggiungere che, è abitudine del migrante che faccia ritorno in patria, idealizzare e mitizzare il vissuto migrante, rimuovendo dal racconto a familiari e amici ansiosi di 'buone nuove' gli elementi di dolore, sofferenza, negatività, che ogni esperienza migratoria custodisce in sé. Da una parte l'immigrato che faccia ritorno a casa, o anche semplicemente che aggiorni i propri familiari e amici telefonicamente o epistolarmente, vuole rimuovere gli elementi negativi dell'esperienza esistenziale dal racconto, per aumentare il proprio prestigio sociale e la valutazione sociale del proprio successo. Dall'altra familiari e amici, in questo caso la protagonista all'epoca in cui attendeva in Africa il tanto agognato invito del fratello nel paese dei bianchi, sono propensi ad accogliere solamente una versione dei fatti,

della vicenda migrante, che confermi le loro speranze e attese, per cui costruiscono un contesto di attese e interpretazioni tutto volto alla conferma dei propri pregiudizi, trascurando i segnali di rimozione che qui e là possono affiorare nel racconto dell'immigrato.

"L'Italia!"...allora solo a pensarci era come sfiorare il cielo con un dito. Erano anni che Fofò, mio fratello, mi prometteva di portarmi con sé in Europa. Non so descrivere l'immensità della mia gioia quando arrivò la tanto attesa lettera. Ce la portò un mio cugino che abitava in città, la cui casella postale fungeva in pratica da 'refugium peccatorum' per tutta la corrispondenza della parentela e oltre, nel villaggio.⁽³⁷⁾

Se volessimo provare a spiegare questa dinamica di psicologia sociale, che abbiamo or ora descritto, nella relazione e comunicazione tra immigrato e parenti rimasti in attesa nel luogo natio, potremmo adottare la classificazione di Bruno M. Mazzara, impiegata nel suo *Stereotipi e pregiudizi*.

Innanzitutto è evidente, dalla scelta del saggio che abbiamo selezionato, che intendiamo ricondurre questa dinamica comunicativa, e i fraintendimenti che genera, all'interno del discorso sulla riproduzione e trasmissione di stereotipi e pregiudizi. Coerentemente con la scrittura di Komla-Ebri, che si incentra tutta su un lavoro di critica consapevole, di decostruzione e analisi degli stereotipi etnici e culturali. Una dinamica di tal genere, tra immigrato e famiglia, sembrerebbe rientrare, secondo lo schema di Mazzara nella categoria generale della 'profezia che si autoadempie'.

" 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'autoadempimento della profezia'. Ad esempio, se ci 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 aspettavamo."⁽³⁸⁾

Questa la dinamica che sta dietro alla riproposizione di pregiudizi e stereotipi sull'Italia, che illudono chi rimane in Africa, in attesa di partire. Anche la nostra protagonista è vittima di queste immagini alla cui costruzione dunque collaborano più o meno volontariamente tutti gli attori coinvolti nel processo comunicativo. L'immigrato vuole ottenere il massimo riconoscimento di prestigio sociale dal racconto delle proprie esperienze migratorie, e dunque opera tutta una serie di rimozioni dei tratti più oscuri e travagliati della propria vicenda, la 'ripulisce' in qualche modo. Pensiamo alla differenza di prospettive tra i due romanzi che abbiamo esaminato nel precedente capitolo: in Khouma non c'è mai il benché minimo accenno a realtà di profondo degrado umano e urbano, e intendiamo, si badi bene, come testimone (testimone del mondo sommerso della clandestinità), mentre in Methnani la narrazione punta tutto sul 'dire il-non-detto' del mondo della clandestinità. Tra una estremità e l'altra, dei due poli narrativi, agisce l'impulso della rimozione, del represso, lo stesso che può operare nel racconto di qualsiasi immigrato che aggiorni periodicamente familiari e amici sul proprio stato esistenziale.

Quali sarebbero, secondo Mazzara, le strategie psicosociali e le attitudini da sviluppare per migliorare la situazione di questa comunicazione 'mancata' tra immigrato e familiari, perché falsata da una serie ideologica di immagini e di attese dall'una e dall'altra parte? Quali i limiti a un possibile miglioramento?

"Una disposizione generale a non irrigidirsi nelle proprie convinzioni e a lasciare che le informazioni provenienti dalle interazioni reali siano rapidamente incorporate in un nuovo schema di interpretazione. Questa facoltà è qualcosa di molto legato alle caratteristiche della personalità, come abbiamo visto, nel senso che ci sono persone più o meno rigide e impermeabili alle smentite; ma può anche essere sviluppata, laddove ve ne sia la disponibilità, con una opportuna formazione finalizzata a riconoscere in sé questo tipo di tratto [...]. Occorre sottolineare però che la maggiore o minore apertura di chi agisce in base a stereotipi quanto la maggiore o minore coscienza di sé di chi ne è oggetto non possono essere viste

come delle variabili puramente individuali, legate solo alle specifiche caratteristiche delle persone coinvolte nell'interazione. Esse invece hanno molto a che fare con degli elementi in qualche modo strutturali dell'interazione, vale a dire il contesto nel quale essa avviene, le finalità che si propone e soprattutto il rapporto di potere fra i soggetti coinvolti. Le ricerche sono concordi nel mostrare che un maggiore effetto di autoadempimento si ha quando il soggetto bersaglio ritiene di potere avere un qualche vantaggio dal suo adeguarsi alle aspettative, e molto spesso il vantaggio è identificato proprio nell'opportunità di compiacere in qualche modo il soggetto percipiente."⁽³⁹⁾

Il limite, per l'immigrato, è quello di volere compiacere il soggetto percipiente, nel nostro caso i familiari e gli amici che in Africa attendono 'buone notizie'. La rigidità della trasmissione e ripetizione dei medesimi stereotipi, piuttosto che l'elasticità nel modificare i propri schemi mentali, è affidata, secondo Mazzara, alle personalità degli attori coinvolti nell'interazione. Sappiamo però, da Cotesta⁽⁴⁰⁾, che nel momento in cui il familiare o l'amico si deciderà a partire anche lui/lei per il paese dei *tubab*, la delusione sarà fisiologica, così come il crollo delle aspettative e la crisi cognitiva.

Questa è esattamente la situazione narrativa di disagio e incomprensione in cui si trova la protagonista del racconto di Komla-Ebri, nel momento in cui comincia a lavorare presso la casa italiana di suo fratello. Dobbiamo indagare adesso, nel senso più vasto, quali sono le immagini culturali che creano incomprensione e suscitano il disagio degli attori coinvolti. L'immagine più forte, che suggella e custodisce tutte le altre presenti nel racconto, e che si trova come un *leit motiv* anche in altri testi di scrittori afroitaliani, è quella che rappresenta l'Italia come un paese 'freddo', nelle accezioni letterali e simboliche della parola. L'Italia paese freddo climaticamente, ma anche paese di gente fredda, poco disposta al dialogo interculturale, paese dell'individualismo. Affermazioni di tal genere non coincidono con l'immagine che gli italiani amano coltivare e custodire di sé. Né coincidono con l'immagine, il carattere nazionale, per riprendere il lessico già citato di Mazzara, che di noi elaborano e hanno elaborato nei secoli scorsi popoli di altri paesi europei. Cerchiamo di capire quali sono innanzitutto gli stereotipi e i pregiudizi che gli italiani amano consolidare circa se stessi, e al tempo stesso, quelli che gli altri popoli europei in passato hanno elaborato nei riguardi degli italiani. L'Italia, e in particolare l'Italia meridionale, è stata oggetto di rappresentazioni, spesso fuorvianti, che la connotavano come il 'giardino d'Europa', un luogo 'altro' rispetto al corpo compatto della civiltà borghese europea, una forma di alterità presente all'interno del territorio civilizzato.

Alessandro Triulzi, in un suo intervento sull'immagine di Napoli nell'elaborazione di un immaginario europeo dell'alterità, capace di comprendere (o di escludere) in un unico bacino di diversità tanto il Meridione italiano, che il continente africano, ha scritto:

"Napoli, inclusa nel *voyage pittoresque* dell'Europa colta fin dai tempi del Grand Tour settecentesco, è il primo laboratorio nazionale di rappresentazioni sull'alterità; in quanto tale è oggetto di rappresentazioni altrui che formano un modello visivo di napoletanità in ambito nazionale che da allora visualizza il territorio partenopeo e le sue genti nei termini opposti della *solarità* e della decadenza [...]

Napoli, oggetto di rappresentazioni intense e spesso fuorvianti della sua alterità, è una fucina di rappresentazioni sull'alterità africana e un laboratorio di immagini molto diverse in cui tuttavia primeggiano rappresentazioni spesso stereotipate e non meno fuorvianti sulle sue genti. Per certi versi si può quasi stabilire un parallelo tra la raffigurazione tardo-ottocentesca di Napoli e della napoletanità, così come questa viene espressa dai nuovi interpreti e frequentatori del Grand Tour nazionale di fine secolo, e la rappresentazione dell'Africa e degli africani che nello stesso periodo viene a essere formulata dai primi entusiasti fruitori e artefici dell'avventura coloniale dell'Italia post-unitaria. [...]

Dunque Napoli è per molti versi, e per più decenni, la soglia italiana dell'Africa, e lo torna a essere ai nostri giorni con gli imponenti flussi migratori che arrivano in Italia dal continente africano, soprattutto via mare, e a Napoli stabiliscono dimora e affari, presumibilmente per le stesse ragioni, solarità e decadimento, o altrimenti detto, bonarietà dei locali e inerzia istituzionale, di cui molto si discute in questi giorni."⁽⁴¹⁾

Triulzi sembra raccogliere alcuni luoghi comuni largamente condivisi all'interno della società italiana, e fare il punto sull'immagine che storicamente è stata elaborata da parte degli altri popoli europei, francesi, tedeschi, inglesi, dell'Italia. Il passo che abbiamo riportato si chiude proprio con l'invito a sviluppare l'analogia fra la solarità meridionale italiana e lo stile di vita e le immagini degli stili di vita africani. Qui la *solarità* è una parola che racchiude un campo di concetti molto vasto, uno spettro molto ampio di possibilità ermeneutiche, una polisemia davvero notevole: dalle connotazioni climatiche, alle suggestioni paesaggistiche, allo stile di vita, filosofie del senso comune, ritmi, concezione del tempo, dello spazio e dell'esistenza stessa. Siamo in presenza, insomma di un vero e proprio pregiudizio, contenente svariati stereotipi, che è stato applicato dagli italiani a se stessi per secoli, e che è stato confermato e modellato dagli sguardi 'nordici' dei viaggiatori europei che venivano a visitare l'Italia in cerca del 'giardino d'Europa', della 'piccola Africa' europea.

Torniamo adesso alla protagonista del racconto di Komla-Ebri e sentiamo attraverso le sue parole come può essere percepita l'Italia da un immigrato togolese.

"L'Italia! Dio, il freddo! Non immaginavo fosse così pungente. Le mie labbra si screpolarono, le mie dita si irrigidirono e la mia pelle prese quel colore grigio delle lucertole, nonostante mi spalmassi di crema di cocco. La prima notte fu infernale, la passai in un albergo prenotato a Roma da mio fratello: coricata sul letto come usavo fare sulla stuoia della mia capanna, ero mezza assiderata, non sapendo che bisognava infilarsi sotto le lenzuola. Fofò me lo spiegò sfottendomi, il giorno dopo quando venne a prendermi alla stazione di Bergamo."⁽⁴²⁾

Certo che la solarità dell'Italia, considerandola soltanto sul piano climatico, non viene percepita allo stesso modo dagli italiani e da una possibile immigrata togolese. Anzi, quello che è un tratto distintivo dell'italianità e dell'Italia, viene rinnegato proprio nel suo principio e rovesciato di segno sino a diventare un tratto negativo: il 'freddo' dell'Italia. E la protagonista del racconto di Komla-Ebri non sta parlando di Bolzano o Trento ma della calda Roma, città del Mediterraneo e posta al centro dello stivale, quasi a volerlo rappresentare complessivamente in tutte le sue caratteristiche, almeno secondo una logica del senso comune, che è poi quella che qui ci interessa.

Il lettore attento, non può non pensare che lo scrittore non voglia giocare con lui, prendendosi gioco, appunto, dell'idea diffusa di italianità, giocando col pregiudizio dell'italianità e con tutti i suoi corollari di stereotipi, quali l'immagine del 'paese del sole', del caldo, del clima ben temperato tutto l'anno.

Ma Komla-Ebri non si limita a giocare, a mettere in evidenza lo stereotipo della solarità, rovesciandolo nel suo opposto che lascia stupefatto e incredulo un lettore italiano, Komla-Ebri allarga il gioco del rovesciamento di segno anche al dominio simbolico della calorosità degli italiani.

Il fratello della protagonista, Fofò, si è occidentalizzato. Ha assunto molte delle abitudini, dei comportamenti e dei costumi italiani. Questo agli occhi della sorella, significa che Fofò ha perso di vista i valori di solidarietà e collettività africani, l'immediatezza e la spontaneità nei rapporti umani tipica delle comunità africane, per acquisire la riservatezza, la discrezione e la 'freddezza' degli italiani. La sorella, nel racconto, decide di lavorare non più chiusa, segregata, all'interno della casa italiana del fratello, ma di lavorare presso un'anziana italiana, trasferendosi a vivere a casa di quest'ultima e lasciando la casa dei parenti italiani.

"Un giorno Fofò mi trovò a casa con delle amiche intente a ballare un motivo del paese. Al suo arrivo si fece un silenzio di rispetto ma carico di rimprovero, perché in molti lo consideravano un traditore. Non tanto perché aveva sposato una bianca, ma perché, dicevano, era diventato come un bianco: freddo e indifferente alla sua gente, come se si vergognasse delle sue origini e poi non si capiva perché, con tutto lo spazio che aveva a casa sua non organizzasse ogni tanto qualche serata per ballare, almeno nelle feste più importanti. Si sentiva a disagio e dopo un po' scappò via con la scusa di un paziente da visitare. Da allora prese a telefonarmi prima di arrivare, come usano in Europa. Non per difenderlo ma capivo che lui aveva fatto la scelta di

rimanere definitivamente in Italia, e per la stabilità della sua famiglia aveva dovuto scendere a compromessi con se stesso. Conoscendo mia cognata sapevo che non poteva portare gente in casa così all'improvviso, come usiamo fare da noi, e ospitarla a pranzo o a cena o addirittura a dormire. Qui è tutto diverso da noi, con l'abitudine della grande famiglia, e il fatto di cucinare piatti unici a base di sugo, si fa presto a riscaldarne un po', a rigirare in pentola un po' di pate o a pestare del fofou e fare posto per il piatto dell'ospite. Alcuni davano la colpa a mia cognata, ma credo che qui il ritmo della vita sia tale che il tempo annacqua i sentimenti divorando la vita e la gente. Se a lui andava bene così, come mi confessò un giorno, doveva andare bene anche a noi, perché *lui rivendicava il suo diritto a vivere la sua vita come libertà individuale e non collettiva, come vuole la solidarietà africana*, e poi non si sentiva in obbligo di frequentare qualcuno per il solo fatto che quello era nero oppure proveniva dall'Africa. "Qui in Europa", sentenziò, "ognuno deve pensare per sé, punto e basta. Io mi sento in dovere solo nei confronti dei miei parenti stretti e solo se bisognosi o meritevoli". Certo non condividevo il suo punto di vista. Replicai soltanto: "Fofu, questo paese, questa nebbia, non fa per me, mi manca il sole, le feste al villaggio, il tempo, le risa della gente, il vivere insieme con le persone".⁽⁴³⁾

La 'solarità' intesa in senso simbolico, come immagine e simbolo del carattere nazionale degli italiani, viene clamorosamente smentita dalla voce narrante della protagonista togolese. Se il fratello Fofu si è italianizzato, e se ha perso il calore dell'identità africana, diventando come un bianco in quanto a freddezza d'animo, allora il messaggio è chiaro: secondo la protagonista africana, secondo lo sguardo africano, gli italiani non sono un popolo caldo, spontaneo, gioioso e con un senso spiccato della collettività, come invece gli italiani stessi ritengono di essere, confermati in questo dal pregiudizio di alcuni viaggiatori europei che in passato, nel Settecento e nell'Ottocento, hanno compiuto i loro Grand Tour nella misteriosa, decadente, primitiva e torrida Italia. L'intenzione di Komla-Ebri è quella di mettere in evidenza l'immagine culturale di chi guarda e giudica dalla propria tradizione un luogo e le persone che vi abitano, costruendo e modificando, plasmando, l'identità di quel luogo e di quelle persone che vi abitano, siano queste persone di nazionalità italiana e la loro patria si chiami Italia, siano invece togolesi e la loro patria si chiama Togo.

Si potrebbe obiettare che le rappresentazioni sociali che stiamo prendendo in considerazione si riferiscano a identità diverse di un medesimo popolo, gli italiani, dislocato territorialmente lungo luoghi dall'impatto umano assai diverso fra di loro. Ciò è vero nella misura in cui viene percepito socialmente come vero. Fintanto che, storicamente, veniva percepita una differenza profonda fra la vitalità spontanea e gioiosa dei meridionali 'terroni' e la civilizzazione e il progresso individualizzato dei cittadini 'polentoni' del Nord, allora c'erano forse due Italie. Ma più che tra Nord e Sud allora forse la distinzione andava fatta fra civiltà contadine, presenti tanto a settentrione quanto a meridione sul territorio italiano, e civiltà metropolitana. Quest'ultima poi avrebbe travolto il Nord ben prima che il Sud, dando luogo alla percezione della differenza cui abbiamo accennato prima. La differenza viene ancora avvertita come significativa da uno studioso come Triulzi, che tiene particolarmente a sottolineare l'alterità della civiltà vesuviana, la sua analogia con le rappresentazioni dell'Africa e degli africani. Cosa succede però nel momento in cui uno scrittore afroitaliano dà voce, attraverso il suo protagonista femminile, alla percezione di una differenza fra civiltà africana e italiana, che non contempla sfumature di differenza all'interno del dominio italiano? Dobbiamo chiederci se ciò sia dovuto alla mancanza di competenza dell'autore, al suo sguardo poco esperto, piuttosto che ad un cambiamento progressivo all'interno della società italiana, che vada gradualmente cancellando le differenze fra Nord e Sud, tra civiltà contadina e mondo postindustriale, nella direzione di un appiattimento del quadro culturale generale. Peter Pedroni in *Intervista con lo scrittore Kossi Komla-Ebri*⁽⁴⁴⁾, solleva la questione della contraddizione tra lo sguardo, la voce della protagonista del racconto *Mal di...*, che esplora e racconta la realtà italiana a partire dalla propria diversità, e invece la percezione dell'italianità, del carattere nazionale, che secondo il senso comune condiviso, i lettori italiani possono portare con sé dentro la lettura, come un proprio pregiudizio. Pedroni chiede appunto a Komla-Ebri se la percezione della protagonista è legata ad una particolare e parziale visione del carattere italiano, cioè quello nordico, dell'Italia settentrionale, se insomma nello sguardo giudicante dello scrittore afroitaliano c'è una

differenza interna al giudizio, la percezione di un crinale culturale che frastagli l'identità e il carattere nazionale italiano.

La risposta di Komla-Ebri è legata alla sua esperienza personale. Ci sono state situazioni e 'temperature' diverse nei luoghi d'Italia in cui ha vissuto. Le diverse 'temperature' e il calore o la freddezza delle persone erano legate alla particolarità dei contesti. Ad esempio, durante il suo soggiorno da studente a Bologna, città universitaria, il termometro di misurazione del 'calore' sociale, era salito notevolmente per Komla-Ebri. Possiamo provare a interpretare il dato che Komla-Ebri ci fornisce come il risultato di un particolare contesto, quello di una città educata dalla presenza secolare di immigrati interni e esterni, alla convivenza interculturale. Diverso è il caso dell'ambiente di lavoro, dove sembrano vigere regole di interazione ben più fredde. Ciò che però conta veramente, nella risposta di Komla-Ebri a Pedroni, è l'osservazione di una mutazione antropologica profonda, che sta coinvolgendo e toccando anche le ultime tracce di vita collettiva improntata alla solidarietà, rimaste e sopravvissute in Italia. Komla-Ebri, attraverso le voci e gli occhi della sua protagonista, dunque, non articola assolutamente un discorso superficiale, incapace di 'vedere' la profondità delle differenze che strutturano e stratificano la società italiana; le vede e anzi le considera anche nella loro dinamica diacronica, nel loro movimento verso una fase di omologazione e di appiattimento globalizzante. Leggiamo la risposta di Komla-Ebri:

"Mi rendo conto che per chi arriva in Italia dalla Francia, dalla Germania, dall'America, l'Italia è il paese del sole. Però per chi viene dall'Africa è il paese del freddo. Ma soprattutto qui in Brianza c'è la nebbia per cui un amico albanese ci dice che sembra sempre notte. L'inverno alle cinque non c'è più un raggio di sole. C'è il buio costante. Ma è anche vero che in Puglia, che conosco bene, la gente è più aperta; le accoglienze in casa per esempio. Anche nel modo di mangiare lì, a più portate, mentre qui è più di uso il piatto unico. C'è una cosa che ho notato quando sono venuto qui all'ospedale di Erba. Lavoravo con i colleghi, dormivo in ospedale, finivamo il giro, ma nessuno diceva andiamo a prendere un caffè. Era freddo il rapporto con le persone. A Bologna, dove ho studiato, i rapporti erano diversi. I bolognesi, se chiedevo una strada, mi accompagnavano per dirmi la strada è questa. Qui se uno si accorge che voglio chiedere una cosa, cambia marciapiede. *Ma c'è una evoluzione in Italia, anche nel Sud, verso questa freddezza di rapporti.* In Francia c'è sempre stato, i francesi sono scostanti, non danno confidenza. Non hanno quell'entusiasmo nei rapporti umani che hanno gli italiani del Sud, perché fanno parte di questa zona del Nord dove si dà tanta importanza al lavoro e ai soldi e i rapporti con le persone non esistono. Oppure se esistono, sono solo in funzione del lavoro sociale che uno ha. Per esempio il camice bianco mi fa diventare quasi bianco. Lo vedo quando esco fuori da Erba. Dove non mi conoscono i rapporti con le persone sono diverse. Invece qui mi riconoscono come dottore [...].

C'è stata una grande evoluzione nella situazione italiana. Basta vedere l'aumento delle case di riposo per anziani. Qui non esiste più la famiglia patriarcale di una volta. La crescita demografica è a zero. Quindi non ci sono più le famiglie numerose. Anche le macchine sono fatte per un massimo di due figli. Poi le famiglie, anche se vivono nella stessa città, non si radunano spesso come una volta- solo a Natale o per i funerali. Non c'è più quel rapporto stretto della grande famiglia come c'è da noi; che poi può essere anche pesante. E uno che arrivi i primi tempi prova la solitudine, perché non conosce la lingua e non può comunicare con nessuno, oltre a chiedere dove andare, ma non quello che pensa o quello che sente. E finisce per stabilire rapporti falsi perché la gente interpreta il suo silenzio come timidezza. Invece uno è timido perché non sa la lingua e non riesce a esprimere quello che sente. Mi ricordo uno dei primi tempi ero stato invitato da una famiglia e hanno cucinato i cavolfiori e a me i cavolfiori non piacciono, ma non sapevo dirlo e mi sono sforzato a mangiarli e la signora diceva di prenderne ancora. E poi ogni che mi invitavano cucinavano i cavolfiori perché credevano che mi piacersero. "⁽⁴⁵⁾

L'ironia, è un tratto tipico della narrazione komliana, e che accompagna l'autore anche fuori dalla pagina narrativa, se è vero che egli riesce, nella conclusione del brano citato, a alleggerire la tensione di un discorso molto impegnato, suggellandolo in un'immagine divertente, di un se stesso invitato a pranzo a casa di amici, appena arrivato in Italia. Un giovane Komla-Ebri dà luogo ad un rovesciamento perfettamente antifrastico: il cibo che non è

tollerato diventa quello che gli verrà riproposto ogni volta che verrà invitato in quella casa di amici, per l'equivoco linguistico, che, una volta nato, è difficile rimuovere senza causare offese. Al di là di questa immagine ironica che chiude con leggerezza il discorso, l'intervento di Komla-Ebri sull'omogeneizzazione del carattere nazionale è al tempo stesso sintetico e esatto. In poche frasi egli individua alcuni nodi dolorosi, i cambiamenti più drastici che hanno stravolto la società italiana, nel definitivo passaggio da contadina a postindustriale. È questa la migliore prova, offerta da Komla-Ebri nel passo citato, che gli scrittori hanno realmente una capacità di vedere e comprendere oggettivamente la realtà della società in cui vengono accolti, facoltà che è connaturata alla loro esperienza esistenziale. Le osservazioni che Komla-Ebri ci regala sinteticamente raccolte nelle poche battute di risposta alla domanda di Peter Pedroni, circa i mutamenti della famiglia italiana e delle dinamiche relazionali della società italiana, l'abbassamento del termometro sociale (per proseguire con la metafora che abbiamo scelto), corrispondono in maniera impressionante con i risultati del sondaggio cui si è affidato Vittorio Cotesta per svolgere i propri ragionamenti e le proprie considerazioni nel saggio *Lo straniero*, cui abbiamo più volte fatto riferimento nel corso della presente ricerca.

Il sondaggio, svolto nel 2000, era finalizzato, tra l'altro, a raccogliere dati sulle rappresentazioni dei legami sociali degli italiani, secondo gli immigrati presenti sul territorio. Le immagini delle dinamiche sociali italiane, percepite e elaborate dagli immigrati: esattamente quello che l'autore Komla-Ebri, attraverso i suoi strumenti e canali che sono narrativi, vuole fare con il racconto *Mal di...* che ha per protagonista una giovane immigrata togolese appena arrivata in Italia, e proiettata dentro una famiglia italiana (italoafricana, ma il modello italiano, nel racconto, è predominante).

Vediamo più da vicino questa corrispondenza tra la riflessione di un narratore e la ricerca sociologica. Questo il risultato più generale del sondaggio raccolto da Vittorio Cotesta, circa l'individualismo e la solidarietà degli italiani:

"Agli occhi degli stranieri la società italiana appare come una società in cui "ognuno pensa per sé" (88% d'accordo). Per quanto questa posizione possa essere sfumata -come le altre del resto- mediante un riferimento alla formula di consenso piuttosto debole ("più d'accordo che in disaccordo": 20% circa), rimane un consenso molto alto. Una tale percezione non può non essere legata ai modelli e ai codici culturali degli intervistati. L'Italia così come appare a molti di noi, è un paese in cui la questione della solidarietà fra le persone è ancora dibattuta. Non vi è- o perlomeno no è tanto pervasivo- un individualismo generalizzato. Istituzioni, persone, associazioni, lavorano per la solidarietà. L'ipotesi secondo la quale in Italia ognuno pensi per sé va dunque moderata con altre affermazioni. Si può allora concludere affermando che per uno straniero proveniente da paesi in cui i rapporti sono più tradizionali, più orientati al legame particolaristico, le relazioni sociali tra italiani appaiono fredde, impersonali, formali."⁽⁴⁶⁾

Così Cotesta interpreta l'individualismo generalizzato degli italiani, a cui fanno poi da contrappeso le forme della solidarietà sociale legate al mondo del volontariato, dell'associazionismo, della Chiesa cattolica. Il primo punto fermo del sondaggio è che l'Italia appare come un paese moderno, dai legami deboli e impersonali, e nello stesso tempo, almeno in parte, capace di solidarietà verso gli immigrati. Per quanto riguarda la visione e la percezione dell'avvenuta disgregazione del nucleo familiare 'allargato', e di una concezione 'larga' della famiglia, con i corollari del rapporto con gli anziani e del valore e del ruolo degli anziani all'interno della società postindustriale, del rapporto con i figli, nonché dei rapporti di genere, tra marito e moglie, le riflessioni sparse di Komla-Ebri sembrano uno specchio narrativo dei risultati sociologici di Vittorio Cotesta:

"La prospettiva da cui gli stranieri guardano alla società dipende da codici culturali in tutto e in parte diversi dai nostri. Ciò è maggiormente evidente nella percezione della famiglia italiana. Nel complesso, gli stranieri intervistati sono d'accordo nella valutazione di alcuni aspetti fondamentali della famiglia italiana: "Le coppie in Italia sono più aperte" (90%); "nel matrimonio il capo è l'uomo; in Italia invece è la donna" (85%); "la famiglia italiana è troppo permissiva con i figli" (93%); "in Italia si divorzia molto facilmente senza pensare alle

conseguenze per i figli" (78%); "in Italia non si rispettano gli anziani"(81%); "in Italia i legami con i parenti sono più freddi" (85%) [...].

La famiglia italiana dunque viene descritta mediante codici tradizionali. Su alcuni aspetti, (come ad esempio l'autorità dell'uomo al suo interno o la permissività nell'educazione dei figli) non vi è neppure tra italiani un codice unico di riferimento.[...] Su un punto però sembra non esserci tanta distanza: il rispetto verso gli anziani. La condizione di marginalità sociale e culturale di tanti anziani viene percepita anche dagli italiani come un vulnus della morale. Per noi la vecchiaia non è più, da tanto tempo, un valore. Non ne siamo fieri però, e proviamo disagio per la condizione dei nostri genitori. Per gli stranieri invece, la vecchiaia è in molti casi ancora un valore. Da questo viene la disapprovazione verso di noi per lo stato in cui vengono lasciati molti anziani. La distanza tra la loro prospettiva sulla famiglia e la nostra non è tuttavia tanto grande, se tutte le questioni poste nell'indagine sono ancora oggi oggetto di dibattito, polemiche e persino lotta politica tra gli italiani."⁽⁴⁷⁾

C'è dunque un'impressionante convergenza tra la riflessione sociologica, svolta al seguito di un sondaggio, di Vittorio Cotesta, e la riflessione narrativa e civile di Komla-Ebri che, tramite gli occhi sul mondo e la voce della propria protagonista, esprime la percezione esterna dell'immagine del carattere nazionale degli italiani e della loro mutazione antropologica: da civiltà solidale e con un forte senso della comunità, a società complessa, dai legami tradizionali familiari deboli e infiacchiti. Un cambiamento profondo è in atto, la protagonista di Mal di... lo registra. L'autore ci fornisce il quadro di un'Italia complessa, stratificata. Persistono sacche di resistenza a tempo determinato della tradizione, comunque condannata a scomparire, come la Puglia da lui vissuta, oppure una particolare esperienza esistenziale, studentesca, di una particolare città, Bologna, oppure, pur nella fredda Brianza, la relazione tra la protagonista immigrata del racconto e l'anziana presso cui troverà un nuovo lavoro: lì due emarginazioni, due solitudini si incontrano, dandosi reciproco aiuto e mutua solidarietà. Dall'altra parte ci sono i non-luoghi di lavoro, e le non-persone, i "professionisti", capaci gli uni di fagocitare emozioni, solidarietà, spontaneità, gli altri di erigere il muro di una discrezione e di un individualismo che raggela il contatto umano profondo. La percezione della discrepanza tra l'immagine del carattere nazionale anacronistica, che gli italiani continuano pur tuttavia a difendere, ancorati ad un'immagine stereotipata e felice di 'solarità' che sembra invece allontanarsi sempre più indietro nel tempo, nelle generazioni contadine degli avi, e la nuova immagine che i migranti elaborano oggettivamente, con il loro sguardo esterno/interno, e che lo scrittore migrante non solo registra e elabora, ma avendo anche la 'voce' per farlo, lo racconta, questa discrepanza non è stata colta solo da Komla-Ebri. Armando Gnisci, sottolinea la discrepanza a proposito dello scrittore da noi considerato nel precedente capitolo, Salah Methnani. Sarà utile a questo punto fare una comparazione, tra i due scrittori, per portare una ulteriore prova al discorso che stiamo argomentando. Così scrive Gnisci, avendo in mente l'opera di Methnani, e confrontando l'Italia quale emerge dal racconto di clandestinità fatto dal narratore tunisino e quale invece emergeva come *cliché* letterario e di viaggio dalla produzione di testi di intellettuali e scrittori europei tra i secoli Settecento e Ottocento:

"Per chi è sceso da Nord, l'Italia ha rappresentato per secoli il giardino ben coltivato, antico e luminoso, dell'Europa; il luogo reale e terminale delle delizie immaginate. Col tempo l'immagine è venuta sempre più deteriorandosi, seguendo una realtà sempre più degradata; ma lo stereotipo tutto sommato resiste. Come per noi italiani, ormai abituati a essere visti così: un po' decaduti, ma sempre padroni e custodi del giardino delle delizie nord-occidentali (idest mondiali).

L'Italia viaggiata dal Sud verso il Nord da scrittori emigrati arabo-magrebini, è ben altra cosa. Risalita al rovescio –"Gegen den Strich" *contropelo* come diceva Walter Benjamin per la storie letta dalla parte degli oppressi- l'Italia è tutt'altra cosa che un giardino di bellezze in po' decaduto e disordinato. È piuttosto un inferno. Pericolosa e incomprensibile, "deserto senza sabbia e senza miraggi", una *waste land* senza Stato, la cultura e la civiltà si sono nascoste e sono rimasti in primo piano paesi e terre pieni di immondizie, città violente e feroci squallide, campagne senza letizia [...].

S. M. inizia col suo sogno adolescenziale dell'Italia, della sua voglia di partire da Tunisi, dopo la laurea verso il nostro paese cito come un paese incantato, felice, dove "il lavoro ci fosse

dappertutto, le donne ci stavano e gli uomini erano tutti froci”, una specie di Paese di Bengodi o di Paese dei Balocchi. Il nostro narratore-protagonista-autore decide così di partire e sbarca a Mazara del Vallo. “Erano i primi di ottobre. Mi domandavo: sto partendo come un emigrante nordafricano o come un qualsiasi ragazzo che vuole conoscere il mondo? Quel giorno non sapevo rispondermi”. Immaginiamo di essere tra Tunisi e la Sicilia, nel momento periglioso e iniziatico del varco e del passaggio, ed ecco la domanda fondamentale che si fa subito innanzi alla coscienza di un giovane intellettuale e che mette in gioco l’identità stessa della persona nell’arrischiamento del viaggio: turista del desiderio o dannato della terra? La risposta arriva presto, proprio in Sicilia.”⁽⁴⁸⁾

La risposta che dà Gnisci, riferendosi alla narrazione di Methnani, è che in Sicilia, già alla prima tappa del proprio peregrinare, il protagonista scoprirà di essere condannato al destino di immigrato clandestino. Scoprirà la condanna proprio in Sicilia, che oltre ad essere la prima tappa del viaggio, è anche il luogo italiano geograficamente e culturalmente più vicino alla sua patria tunisina, e proprio per questo scelto come varco italiano. Eppure, in un luogo, Mazara del Vallo, del più profondo Sud, dove maggiore è di fatto la commistione di culture, di lingue, di etnie, italiana e nordafricane, dove maggiore e più forte è la solidarietà, il senso della comunità, in una tradizione comune di prospettive, africana e italiana insieme, o mediterranea se si preferisce, ebbene proprio in quel luogo, il protagonista comprende di essere escluso dalla collettività, di essere un clandestino senza possibilità di partecipare realmente alla vita sociale, siciliana e italiana. Così scrive Methnani:

“Sono costretto a non vedermi più, in così poco tempo, come un giovane laureato all’estero. Non sono già più un ragazzo che vuole viaggiare e conoscere. No: di colpo, mi scopro a essere in tutto e per tutto un immigrato nordafricano, senza lavoro, senza casa, clandestino. Un individuo di ventisette anni venuto qui alla ricerca di qualcosa di confuso: il mito dell’Occidente, del benessere, di una specie di libertà. Tutte parole che stanno già incominciando a sfaldarsi nella mia testa.”⁽⁴⁹⁾

Certo una presa di consapevolezza di tal genere non contribuisce all’elaborazione né alla conferma di un immaginario del Sud italiano come un luogo di un alterità rispetto al resto dell’Europa, un luogo dalle tradizioni meticce, che affondino nel bacino del Mediterraneo, un luogo per metà africano e solo per metà europeo, un giardino magico di delizie, la ‘piccola Africa’ d’Europa. Qui il protagonista non percepisce la Sicilia come un luogo dove le persone abbiano un senso delle relazioni e della comunità poi tanto diverso dal resto dell’Europa del Nord. Qualcosa è mutato, qualcosa si è trasformato definitivamente nei rapporti umani e nei codici di comportamento sociali. Gli scrittori migranti, Komla-Ebri ma anche Methnani, ci restituiscono lo specchio obiettivo, dall’esterno, di questo cambiamento, mutamento antropologico, che per chi è all’interno è duro e difficile da accettare, poiché vuol dire modificare la propria immagine di corpo sociale, un corpo disgregato, dai legami molto deboli fra le varie parti.

Concludiamo questa analisi dello sguardo narrativo di Komla-Ebri, e del suo lavoro critico intorno ai pregiudizi e agli stereotipi sui caratteri nazionali e le immagini dell’identità italiana, riprendendo il discorso di Alessandro Triulzi, ancorato all’immagini di un Sud italiano profondamente diverso, slegato dal resto d’Europa e in collegamento empatico con stili di vita e codici di comportamento percepiti, in passato dagli europei, come ‘africani’. È uno stereotipo che Triulzi, nella sua ricostruzione storica, sente ancora valido nelle sue conseguenze. Immagini italiane diverse, si stratificano e si confutano a vicenda dunque. Da una parte resiste e sopravvive lo stereotipo del Meridione ‘africano’, sempre più debole da difendere e da rintracciare nelle sue radici vive, dall’altro le nuove immagini dell’Italia che ci portano proprio gli scrittori migranti afroitaliani, che faticano a ritrovare nelle loro esperienze di vita in Italia, tracce, residui di una passata convergenza culturale e di tradizioni. Il passo che abbiamo scelto dal saggio di Triulzi, illustra e ricostruisce la figura storica e mitica insieme dello ‘scugnizzo’, del ragazzo di strada partenopeo, che assimilava all’interno del proprio stereotipo, informazioni appartenenti e indirizzate ad un altro stereotipo, quello dell’africano pigro e indolente.

"La multiforme produzione di immagini eseguita nel capoluogo partenopeo a fine secolo non sembra interessata a riprodurre la città viva che produce, pensa, crea e distribuisce potere o ricchezza, ma la Napoli del quotidiano minuto e dei vicoli, sullo sfondo del mare sempre calmo, e di un cielo immancabilmente terso. L'altra Napoli non viene fotografata, dunque non è rappresentata, perché non vista o non percepita come rilevante. Così la fotografia partenopea di fine ottocento, non fotografa né industrie né operai, né cambiamento sociale né trasformazioni produttive, ma una città priva di classe dirigente, di intellettuali, tecnici, politici" una città irreale che sembra produrre, ieri come oggi, nient'altro che contingenza e effimero, continuamente rappresentata attraverso pose di maniera e gli inderogabili clichés: il golfo, il Vesuvio, Posillipo, le terme romane di Baia, Santa Lucia, e poi, a iosa, "scugnizzi, ostricari 'fisici', mangiamaccheroni".

È questa immagine irreale, inventata, che è sopravvissuta con poche eccezioni fino ai nostri giorni. È chiaro che in questa Napoli continuamente in posa perfino la classica miseria dei vicoli e del popolino appariva accettabile e paradossalmente pittoresca, come attenuata dalla mediterraneità della città. Così briganti e capere, scugnizzi e mangiamaccheroni si trasformano in stereotipi duraturi di quell'analogo *homus primitivus* fotografato negli stessi anni nel suo habitat selvaggio dal positivismo etnografico. D'altra parte se la fotografia non inventa il pittoresco napoletano, certo contribuisce alla sua diffusione e ne perpetua, ampliandola, quell'immagine stereotipata da *Grand tour* che viaggiatori e visitatori dell'Ottocento avevano già tratteggiato. La descrizione che Alexandre Dumas tratteggia del lazzarone locale nel 1835 rientra appieno in questa categoria:

"Il lazzarone non ha padrone, non ha leggi, è al di fuori di tutte le esigenze sociali: dorme quando ha sonno, mangia quando ha fame, beve quando ha sete. Gli altri popoli si riposano quando sono stanchi di lavorare; lui, invece quando è stanco di riposare lavora. Lavora non di quel lavoro del nord che sprofonda l'uomo nelle viscere della terra, bensì di quel lavoro giocondo spensierato, trapunto di canzoni e lazzi, sempre interrotto dalla risata che mostra i suoi denti bianchi, e dalla pigrizia che rilascia le sue braccia... Quanto al suo nutrimento è più facile a dirsi; quantunque il lazzarone appartenga alla famiglia degli onnivori, egli in generale mangia soltanto due cose: la pizza e il cocomero...; cocomero l'estate, pizza l'inverno".

Così lazzaroni e briganti nell'Italia meridionale, ritratti e descritti nella loro bonaria rilassatezza o atavica ferocia, anticipano molti dei tratti salienti che prevarranno nella descrizione/rappresentazione dell'Africa e degli Africani di fine secolo. Esotismo e arretratezza così si combinano e si sovrappongono in un'unica rappresentazione/riduzione dell'alterità che caratterizza il dizionario visivo degli italiani che sempre più assimila e omologa, solarità e arretratezza, miseria a dominio."⁽⁵⁰⁾

3.6 Stereotipi e imbarazzismi

Nel corso della presente ricerca e in particolare in questo capitolo abbiamo usato più volte il termine 'stereotipo', in concomitanza con il termine 'pregiudizio'. Riteniamo, dopo averlo abbondantemente contestualizzato, e averne mostrato l'uso concreto, sia arrivato il momento di provare a comprenderne il dominio semantico, l'area dei significati. Intendiamo fare questo, servendoci della produzione narrativa komliana.

Oltre alla raccolta di racconti *All'incrocio dei sentieri*, e alla pubblicazione del romanzo *Neyla*, Komla-Ebri ha pubblicato due volumetti, per le Edizioni dell'Arco.

I due volumetti si intitolano *Imbarazzismi* e *Nuovi imbarazzismi*. Si tratta di una raccolta di situazioni narrative ciascuna raccontata nello spazio di mezza pagina: flash narrativi, bozzetti icastici, che hanno la forza e la verve degli aforismi, e dei motti di spirito. Probabilmente rappresentano al meglio la capacità e la forza narrativa di Komla-Ebri, che nel minimo spazio narrativo immaginabile, è capace di creare delle situazioni e delle macchine di racconto che funzionano efficacemente. Anzi, si potrebbe dire che quanto più sono brevi e 'a effetto' le storie raccontate, tanto più sono riuscite. È davvero una mossa originale da parte dell'autore, che avrebbe meritato molta più attenzione da parte della critica italiana. La prima edizione, *Imbarazzismi*, si fregia dell'introduzione di Laura Balbo, ex-Ministro per Le Pari Opportunità. È già un segnale del valore dell'opera di Komla-Ebri e del suo contenuto ad

alto potenziale comunicativo. Davvero la forma scelta dall'autore in questi due volumi molto agili è originale, nel panorama della narrativa italiana contemporanea. Non si tratta infatti di frammenti ispirati da un lirismo languido, né brani destrutturati e separati da una totalità in nome di poetiche dell'incompletezza, della mancanza, della debolezza cognitiva. Qui siamo in presenza di storie con una potenza espressiva notevole, legata proprio alla quotidianità del linguaggio utilizzata, ciascuna delle quali è perfettamente compiuta e dotata di significato. Sono storie realistiche, e al tempo stesso visionarie, per la capacità di innestare in esse, figure fantastiche, come quella di un angelo, che ritorna e attraversa diverse scene narrative, per il resto immerse nella più normale quotidianità: scenette ambientate al supermercato, all'aeroporto, nelle scuole, etc...

Le storie di *Imbarazzismi* sono storie verosimili. Il valore dell'opera è nella capacità di Komla-Ebri di metterle sulla pagina in un perfetto equilibrio di sintesi, colore, vivacità e guizzo ironico finale. Il realismo più ovvio è contaminato dalla presenza di angeli (o dell'angelo, se immaginiamo che sia sempre lo stesso, capace di attraversare le diverse scene una dopo l'altra in sequenza), che acquisiscono ancor più l'icasticità della narrazione. Questi *sketch* hanno tutti un tema comune, che è il razzismo involontario agito o subito dai protagonisti delle vicende narrate. Il razzismo che passa inosservato, nascosto tra le parole quotidiane, tra le interazioni nelle situazioni più ovvie e banali, senza essere neppure considerato tale, perché celato dietro pregiudizi e sorretto da stereotipi. Da qui, dal razzismo incosciente degli attori delle storie raccontate, discende l'imbarazzo dell'autore, del testimone invisibile che narra, e anche dell'angelo invisibile che passa e sfiora appena la scenografia dei quadri narrativi. Ecco spiegato il titolo: *Imbarazzismi*. L'autore vuole mettere in evidenza, grazie allo strumento dell'ironia, comportamenti linguistici e non-verbali che custodiscono forme di razzismo, vuole portare allo stadio superficiale delle coscienze, il razzismo che opera a livello di inconscio sociale, di immaginario collettivo. Komla-Ebri getta fasci di una luce ironica sugli stereotipi linguistici e paraverbali dell'interazione quotidiana. Proveremo allora a spiegare alcuni tratti fondamentali nella definizione di cosa sia uno stereotipo attraverso l'exemplum narrativo di Komla-Ebri, puntellando gli exempla con le riflessioni di Bruno M. Mazzara che allo studio di questi argomenti ha consacrato il suo saggio *Stereotipi e pregiudizi*.

Partiamo proprio da una riflessione di Mazzara su cosa sia uno stereotipo. Il termine stereotipo viene dal linguaggio tipografico, e in tale contesto fu utilizzato per la prima volta. L'etimologia è dal greco: *stereos* 'rigido' e *typos* 'impronta', cioè la riproduzione identica e inalterata, coerente e stabile delle immagini a stampa. Già ritroviamo alcuni elementi dell'uso traslato diffuso presso di noi oggi: rigidità, coerenza, inalterabilità. Il primo uso traslato viene effettuato in ambito psichiatrico, con riferimento a comportamenti caratterizzati da ossessiva ripetizione di gesti e comportamenti. Secondo Mazzara, lo stereotipo è il nucleo cognitivo del pregiudizio: il nucleo di informazioni circa una categoria di oggetti o di persone, elaborati attraverso immagini coerenti e tendenzialmente stabili, che consentano la riproduzione e trasmissione sociale inalterata del pregiudizio. Possiamo distinguere tra un'accezione neutra e generica del pregiudizio, e dello stereotipo, come strumento di conoscenza di cui la mente umana non può fare a meno per semplificare l'incredibile mole di informazioni che continuamente è costretta a selezionare; e un'accezione del pregiudizio e dello stereotipo specifica non neutra ma ideologicamente orientata a connotare in senso negativo, sfavorevole, un particolare gruppo di persone. C'è un aspetto 'universale' degli stereotipi, in certo senso. Lungo tutto il suo saggio Mazzara sottolinea questo aspetto universale e cerca al tempo stesso di correre ai ripari. Sottolineare l'ineludibilità degli stereotipi, in quanto strumenti fondamentali della conoscenza umana e della trasmissione del sapere tra gli uomini, vuol dire infatti rischiare di giustificare tout court la presenza di stereotipi fra gli uomini, anche quando orientati ideologicamente in modo negativo verso minoranze sociali.

"Si possono dare del pregiudizio diverse definizioni, a seconda del livello di generalità o di specificità che si decide di assumere. Il massimo livello di generalità corrisponde al significato etimologico, vale a dire *giudizio precedente all'esperienza o in assenza di dati empirici*, che può intendersi quindi come più o meno errato, orientato in senso favorevole o sfavorevole, riferito tanto a fatti e eventi quanto a persone e gruppi. Al massimo livello di specificità, invece, si

intende per pregiudizio la tendenza a considerare in modo ingiustificatamente sfavorevole le persone che appartengono ad un determinato gruppo sociale. Ad entrambe le accezioni, poi, si associa quasi sempre anche l'idea che il pregiudizio non si limiti alle valutazioni rispetto all'oggetto, ma sia in grado di orientare concretamente l'azione nei suoi confronti. [...]. Come per il pregiudizio complessivamente inteso, anche per lo stereotipo si può distinguere un'accezione più generale e più neutra da una più specifica e più socialmente connotata. La prima fa riferimento essenzialmente alla natura dei processi mentali e al loro modo tipico di funzionare, e dunque si applica anche a oggetti non sociali e può avere valenza sia positiva che negativa. La seconda accezione, invece, pur partendo come la prima dalla necessità per la mente di organizzare e selezionare le informazioni al fine di disporre le idee semplificate e stabili delle diverse categorie di oggetti, si interessa in particolare delle immagini relative ai gruppi sociali e in special modo di quelle negative. In tal modo il concetto di stereotipo permette di cogliere l'insieme delle caratteristiche negative attribuite in determinati contesti a certi gruppi sociali, quasi sempre minoranze in qualche modo svantaggiate."⁽⁵¹⁾

Lo stereotipo, come nucleo cognitivo che permette la riproduzione stabile e coerente del pregiudizio, può essere orientato in senso generico, nel momento in cui ce ne serviamo come strumento conoscitivo, in certa misura ineludibile. È uno strumento che utilizziamo continuamente, secondo un principio di economia mentale che ci consente di non dovere considerare, ogni volta che ci troviamo in una qualsiasi situazione di interazione quotidiana, tutti i possibili -infiniti- elementi di rilevanza cognitiva. Sarebbe un meccanismo, quello di considerare ogni volta tutti gli elementi di una qualche possibile rilevanza cognitiva, che rallenterebbe moltissimo i nostri processi conoscitivi e di interazione, sino forse al punto di bloccarli in una paralisi dell'azione. D'altra parte, l'utilizzo specifico dello stereotipo, orientato ideologicamente alla riproduzione di un'immagine negativa, svantaggiosa e sminuente di un altro gruppo sociale, non fa parte di alcun processo conoscitivo, ma è al contrario una resistenza ad esso. In questo caso lo stereotipo diventa uno strumento simbolico di lotta per l'affermazione, la difesa del Sé o del proprio gruppo, contro una minoranza sociale. Purtroppo i meccanismi di elaborazione e trasmissione dei pregiudizi agiscono nell'immaginario collettivo, e pur essendone noi stessi i veicoli, ne siamo riproduttori spesso inconsapevoli. Ecco come Komla-Ebri riesce a sintetizzare narrativamente, in uno degli *sketch* di *Imbarazzismi*, quanto abbiamo detto sinora sulla definizione generica o specifica dello stereotipo. L'episodio si intitola *Etnocentrismo*.

"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?".⁽⁵²⁾

Qui c'è un pregiudizio, contenente uno stereotipo, che i ragazzi della classe, in cui è intervenuto l'autore, custodiscono inconsapevolmente. Il pregiudizio è ideologicamente orientato, improntato da un etnocentrismo. Dunque non è un pregiudizio generico, ma mirato a creare un'immagine negativa di una minoranza debole. La minoranza debole è rappresentata in Italia dai 'neri'. A questo punto qual è la strategia che mette in pratica l'autore? Smascherare proprio la specificità dell'orientamento, la sua capziosità ideologica, riportandolo alla dimensione generica, vasta, che rientra invece nel dominio delle possibilità conoscitive dei soggetti. Una di queste possibilità conoscitive è che una plausibile definizione di razzismo venga offerta dall'immagine di un nero che disprezza un bianco. Quello che prima non era visibile, che anzi era avvolto e nascosto sotto una parvenza di *politically correct* - il bambino che risponde apparentemente in modo solidale circa l'erroneità del bianco che disprezza il nero- si rivela nel suo sottinteso razzista, di cui il bambino che risponde non è e non può essere consapevole, prima dell'intervento di Komla-Ebri.

L'approccio cognitivista, alla teorizzazione degli stereotipi e dei pregiudizi, riscontra una dimensione 'normale' entro cui la mente umana sviluppa, elabora e ordina il mondo secondo stereotipi. Vi sono tuttavia diverse modalità di formazione degli stereotipi e dei conseguenti pregiudizi. Innanzitutto c'è il processo di formazione e trasmissione delle categorie attraverso cui osservare e giudicare il mondo, anche in assenza di esperienza concreta. Il sistema

cognitivo, di fronte alla estrema complessità del mondo e alla sovrabbondante mole di dati che da esso provengono, ha bisogno di semplificare e ridurre le informazioni. A questo scopo vengono raggruppate le informazioni in insiemi omogenei, definibili come categorie. <p/> "Applicata al mondo sociale, la categorizzazione porta a vedere gli altri in base a possibili criteri in cui sono raggruppabili e in funzione delle nostre necessità del momento, attribuendo poi ai singoli individui le caratteristiche che definiscono l'intera categoria; e anche questo può considerarsi come un processo utile e insieme inevitabile. Se abbiamo bisogno di un vigile urbano ci indirizzeremo verso chiunque vesta una certa divisa, senza preoccuparci di raccogliere altre informazioni su quella persona; e presumiamo che essa, proprio per la divisa che porta, conosca le strade della città o l'ubicazione della più vicina stazione di taxi. È evidente che la vita sarebbe veramente molto difficile se non potessimo usare un tale processo di generalizzazione, e dovessimo ad esempio preoccuparci che quella persona con quella divisa possa, ad esempio usare l'arma di cui è dotata per aggredirci. Il meccanismo in base al quale operano stereotipi e pregiudizi è in pratica lo stesso. Si tratta infatti, anche in quel caso, di ritenere che gli individui che appartengono ad una certa categoria siano in possesso di tratti che si suppongono tipici della categoria stessa: le donne considerate a priori sensibili ed emotive, gli scozzesi avari, e così via."⁽⁵³⁾

Mazzara tratta le categorizzazioni come strumenti attraverso cui è possibile una pragmatica dell'agire quotidiano. La riproduzione di categorie stabili, coerenti e tendenzialmente omogenee garantisce a ciascuno di noi di potere svolgere una vita normale, senza incorrere in crisi cognitive che mettano in discussione sia la nostra identità, sia il nostro rapporto con gli altri e col mondo. Le categorie agiscono per noi, al posto nostre, nell'orientamento delle nostre scelte e delle nostre azioni quotidiane. Sono parte di un codice sociale a cui rispondiamo prontamente e in modo irreflessivo. Non siamo dunque consapevoli, mentre agiamo sotto dettato delle categorie, della presenza di queste categorie culturali. Tuttavia, ci possono essere contesti in cui è importante prendere consapevolezza delle immagini sociali sulla base delle quali ci comportiamo, ci relazioniamo e utilizziamo il linguaggio. È questo il caso in cui le categorie diventino un pregiudizio ideologicamente orientato a sfavorire un gruppo o una minoranza sociale. Dobbiamo, in un certo senso, imparare a mantenere alta la soglia di vigilanza sul nostro linguaggio e l'attenzione alle rappresentazioni e categorie che escono fuori dal nostro immaginario collettivo. Tanto più nell'epoca presente, in cui l'immaginario di una società e di una comunità è manipolato in modo rapido e brutale dagli 'imprenditori morali', rappresentati dai mezzi di comunicazione di massa. Ecco, a tal proposito, l'immagine icastica raccontata da Komla-Ebri. Il microracconto si intitola *La voce dell'innocenza*:

"Quando mia moglie ed io fummo invitati ad una trasmissione televisiva sulla coppia mista, mio figlio di nove anni mi chiese: "Papà, ma perché devono fare una trasmissione sulla coppia mista? Cosa vuol dire coppia mista?" Risposi: "Vedi che papà è nero e la mamma è bianca: noi forniamo una coppia mista. Siccome per la gente è una cosa nuova, vogliono che ne parliamo." Dopo averci pensato per un po', mi guardò e disse: "Boh, per me, una coppia mista...è un uomo che sposa...un robot."⁽⁵⁴⁾

Notiamo l'acutezza narrativa di Komla-Ebri. Per parlare delle categorie come pregiudizi razzisti, l'ambientazione scelta è quella dell'invito a una trasmissione televisiva. La televisione è il più forte canale attraverso cui gli imprenditori morali, scelgono quali categorie intercettare, plasmare e proporre al grande pubblico dei telespettatori. La creazione di una categoria ad hoc, la coppia mista, per potere spiegare e analizzare la società contemporanea, potrebbe essere ideologicamente orientata, mossa cioè da una implicita discriminazione. Per cercare di capire se davvero la scelta di una simile categoria, da presentare in un *talk show* televisivo possa essere capziosa, cerchiamo chiarimento nella spiegazione di Mazzara, della differenza tra categorizzazione e pregiudizio.

"La differenza sostanziale fra l'uso delle categorie come uno strumento ordinario di classificazione del mondo e la loro utilizzazione distorta nel caso di pregiudizi e stereotipi sta nel motivo per cui un determinato tratto entra a far parte della categoria. Nell'uso ordinario il possesso dei requisiti di base, cioè di quelli che definiscono la categoria, è condizione necessaria e sufficiente per l'inclusione nella categoria, sicché tutti i membri, per

definizione devono possederli, mentre d'altro canto è indifferente il possesso di altri requisiti che non sono implicati nella definizione; ad esempio il colore degli oggetti, pur essendo un tratto molto evidente, di solito non entra nella loro classificazione, in quanto viene ritenuto non informativo.

Nel caso di stereotipi e pregiudizi invece si verifica quasi sempre una estensione dai requisiti di base che definiscono la categoria e che sono relativi a appartenenze sociali, a requisiti del tutto accessori che invece sono di tipo psicologico e riguardano i tratti di personalità, le disposizioni, le qualità morali. Questi ultimi vengono associati ai primi in maniera molto stretta, finendo per diventare anch'essi in qualche modo parte della definizione, e stabilendo dunque in modo arbitrario una corrispondenza fra la definizione oggettiva (in termini di appartenenza) e quella soggettiva (in termini di disposizioni)."⁽⁵⁵⁾

Qual è il pregiudizio potenzialmente implicito nella categorizzazione di 'coppia mista', nel momento in cui vengono invitati a parlarne in televisione un togolese e una italiana? Che si estenda e si allarghi il significato di tratti che potrebbero essere secondari, quali il colore della pelle, elevandoli a discriminanti di una differenza razziale. Che si insista sulla differenza, sulla spettacolarizzazione eccezionale, di un fatto che dovrebbe essere di puro ordine privato e affettivo, tutto interno all'intimo e esclusivo codice amoroso, che si istituisce tra due persone innamorate. Il rischio è della spettacolarizzazione mediatica di una differenza che non dovrebbe essere rilevante in un discorso pubblico, forse tutt'al più in un discorso privato tra i due protagonisti. Il personaggio del figlio di Komla-Ebri, rovescia ironicamente la situazione, mettendo in evidenza l'intenzione nascosta di creare il caso mediatico di una differenza, una categorizzazione che mette in rilievo e problematizza gratuitamente un tipo di relazione che potrebbe invece essere accettata come 'normale', che potrebbe benissimo non essere percepita come rilevante, in una società veramente interculturale. In questo caso emerge anche l'attenzione e la preoccupazione di Komla-Ebri per una eccessiva differenziazione, e problematizzazione dell'interculturalità. Non è l'unico episodio in cui l'ironia si rivela come un'arma efficace contro un eccesso di parole vuote e inutili, una superfetazione del discorso interculturale. Anche l'ultima micronarrazione, intitolata *Identità*, sembra volerci trasmettere un simile messaggio:

"Appena sposati, le amiche di mia moglie erano davvero incuriosite della nostra coppia 'domino'. Di certo per loro aver sposato un negro era davvero una cosa strana. "Cosa mangia?" le chiesero alcune senz'altro agghiacciate al pensiero di un menù a base di serpente affumicato o di ginocchio d'elefante bollito. "Chi sa come verranno fuori i vostri figli!" esclamò un'altra di fede milanista tormentata all'idea di una generazione a strisce tipo zebra-Juventus.

L'intellettuale del gruppo si contorceva la mente nel dilemma amletico: "In chi e in che cosa si identificheranno i vostri figli?" Oh Dio! Finora per i miei figli sono il loro papà e mia moglie è semplicemente la loro mamma. Credo che loro si sentano (e lo auguro a tutti)... cittadini del mondo."⁽⁵⁶⁾

Un altro procedimento a cui è affidata la costruzione dello stereotipo, finalizzata alla trasmissione di un pregiudizio coerente e tendenzialmente stabile, è quella che Mazzone chiama *accentuazione percettiva*. L'accentuazione percettiva, così come la categorizzazione, e la semplificazione, rientra nei normali processi mentali che, secondo l'approccio cognitivista, ci consentono di operare e interagire quotidianamente con gli altri e sviluppare processi di comprensione e riconoscimento degli oggetti. L'accentuazione percettiva è un altro meccanismo dell'economia della mente, meccanismo che facilita e velocizza le nostre interazioni. L'accentuazione percettiva consiste nella tendenza a percepire come molto simili, al limite uguali, gli oggetti, le persone, i gruppi sociali, che riconosciamo appartenenti ad una medesima categoria. Un esempio alla portata di tutti è fornito dalla difficoltà che si ha di solito nel distinguere, anche somaticamente, singoli individui che appartengono a un gruppo etnico molto diverso dal nostro: il caso di giapponesi, cinesi, coreani, è esperienza condivisa (così come il contrario: per un coreano, riconoscere uno spagnolo da un italiano, immaginiamo possa essere alquanto difficile, senza avere a disposizione degli strumenti conoscitivi adeguati). In questi casi trattiamo l'intero gruppo come un'unità, e il singolo individuo come portatore, necessariamente, di tutte le caratteristiche, pregi e difetti, che riconosciamo al

gruppo. Per sfruttare al massimo l'utilità della categoria del gruppo etnico, poi, molto spesso si tende a forzare l'omogeneità del gruppo, considerando i gruppi più omogenei di quanto siano effettivamente.

Anche questo processo, di accentuazione percettiva, può essere orientato ideologicamente a discriminare una minoranza sociale, un altro gruppo percepito come avversario o semplicemente come più debole, strumentale quindi all'affermazione della propria identità personale e collettiva. E, anche in questo caso, Komla-Ebri ci ha fornito un piccolo *exemplum* narrativo, di accentuazione percettiva. L'impiegata di un tribunale, interagisce con il nostro protagonista, nella scenetta, schiacciando interamente l'identità del nostro sullo stereotipo negativo, coerente e omologante, che lei si è fatta degli immigrati africani. Lei applica, dunque, all'interno dell'interazione, lo stereotipo come schema interpretativo. Ed è talmente attaccata e avvinghiata ad esso, talmente maldisposta a riconoscere al nostro protagonista il più piccolo spiraglio, o scarto di diversità, rispetto all'omologante categoria degli immigrati africani, di cui, ai suoi occhi, il protagonista è solo una delle tante incarnazioni senza identità individuale, da non essere in grado di comprendere la reale richiesta del nostro protagonista. L'impiegata, nell'automatismo culturale che guida i suoi rapporti con gli avventori del tribunale, distorce e fraintende completamente il motivo dell'interazione con il protagonista. Viene da chiedersi, a questo punto, chi sia la vera vittima dello stereotipo, se il protagonista, che con la sua ironia riesce a smascherarlo, o l'impiegata, incapace di vedere la gabbia mentale in cui si è chiusa da sola, rendendosi impermeabile al mondo esterno. L'episodio si intitola eloquentemente *Non c'è peggior sordo...*

"Avendo pensato, mia moglie ed io, d'adoptare un bambino africano, mi recai al tribunale dei minori per informarmi sulle modalità e iter legale da seguire. Dopo avere girato su e giù per scale e scale, raggiunsi infine l'ufficio predisposto. Prevenuto da precedenti esperienze con la burocrazia, mi accomodai pazientemente sulla mia sedia in corridoio, aspettando il mio turno. Quando infine fui introdotto, l'impiegata non mi degnò neanche di uno sguardo, intenta com'era a spulciare nelle pratiche. Alzai tranquillamente, fino a quando alzò gli occhi su di me dicendo: "Dica!" Io iniziai con: "Volevo chiedere informazioni sull'ad..." Ma lei senza ascoltarmi disse: "Deve andare in questura." "Cosa c'entra la questura? Volevo solo..." Mi interruppe di nuovo chiamando un altro impiegato dalla stanza contigua: "Giorgio, vuoi sentire tu cosa vuole questo qua? Io non ci capisco niente!"

Feci tre respiri profondi per annegare l'adrenalina che mi stava già inondando tutto il corpo e dissi con calma: "Volevo sapere come fare per l'adozione di uno straniero, perché..." "Deve seguire la via regolare come tutti!" "Appunto è per questo che..." "Perché cerca una corsia preferenziale per essere adottato?"

Ci ho messo un po' a fargli capire che non ero io che volevo essere adottato, ma che volevo adottare.

Si sa che non c'è peggior sordo di chi non vuol sentire."⁽⁵⁷⁾

(1) Kossi Komla-Ebri, *La tana del porcospino*, in *All'incrocio dei sentieri- i racconti dell'incontro* cit., pp. 155-160: 158.

(2) P. Pedroni, *Intervista allo scrittore Kossi Komla-Ebri*, in *Africa Italia- due continenti si avvicinano*, Sante Matteo e Stefano Bellucci (a cura di), Rimini, Fara editore, 1999, pp. 218-233: 219-220.

(3) Kossi Komla-Ebri, *La tana del porcospino* cit., *All'incrocio dei sentieri* cit., pag. 155.

(4) J. Goody, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare* cit., pag. 19.

(5) J. Goody, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare* cit., pag.21.

(6) S. Albertazzi e B. Maj, *Memoria/Storia* cit., pag.62.

- (7) J. Goody, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare* cit., pp. 22-23 [corsivo nostro].
- (8) J. Goody, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare* cit., pp. 24-25.
- (9) J. Goody, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare* cit., pag. 27.
- (10) J. Goody, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare* cit., pag. 27.
- (11) J. Goody, *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare* cit., pag. 44.
- (12) Kossi-Komla Ebri, *Quando attraverserò il fiume*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pp. 107-117: 110-111[corsivo nostro].
- (13) Kossi-Komla Ebri, *Quando attraverserò il fiume*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pag. 111.
- (14) Kossi-Komla Ebri, *Identità traverse*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pag. 161-166: 161.
- (15) S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro*, Roma, Carocci, 2000, pag. 188.
- (16) E. Julien, *Il romanzo africano: un genere estroverso* cit., pp. 162-165.
- (17) E. Julien, *Il romanzo africano: un genere estroverso* cit., pp. 165-166.
- (18) E. Julien, *Il romanzo africano: un genere estroverso* cit., pp. 168-169.
- (19) E. Julien, *Il romanzo africano: un genere estroverso* cit., pag.170.
- (20) Kossi Komla-Ebri, *Sotto altri cieli*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pp. 149-154: 149.
- (21) S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro* cit., pp.143-144 [corsivo nostro].
- (22) R. Vecchi, *Nazione/Nazionalismi*, in *Abbecedario postcoloniale* cit., pp. 89-101: 90-91.
- (23) R. Vecchi, *Nazione/Nazionalismi*, in *Abbecedario postcoloniale* cit., pp. 92-93.
- (24) R. Vecchi, *Nazione/Nazionalismi*, in *Abbecedario postcoloniale* cit., pp. 93-94.
- (25) Vedi G. Deleuze e F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1997.
- (26) Kossi Komla-Ebri, *Il tuono*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pp. 118-136: 118.
- (27) Kossi Komla-Ebri, *Il tuono*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pag. 130.
- (28) Kossi Komla-Ebri, *Il tuono*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pag. 131.
- (29) S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro* cit., pp.95-97.
- (30) Kossi Komla-Ebri, *Yevi-il-ragno*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pp. 62-65: 62.
- (31) Kossi Komla-Ebri, *Yevi-il-ragno*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pp. 62-65: 65.
- (32) Kossi Komla-Ebri, *Vado a casa*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pp. 17-31.

- (33) P. Pedroni, *Intervista allo scrittore Kossi Komla-Ebri* cit., pag. 220.
- (34) P. Pedroni, *Intervista allo scrittore Kossi Komla-Ebri* cit., pag. 221.
- (35) Kossi Komla-Ebri, *Mal di...*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pp. 9-16.
- (36) Kossi Komla-Ebri, *Mal di...* cit., pag. 10.
- (37) Kossi Komla-Ebri, *Mal di...*, in *All'incrocio dei sentieri* cit., pag. 9.
- (38) M. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, Bologna, Il mulino, 1997 (Farsi un'idea), pag. 103.
- (39) M. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi* cit., pp. 107-108.
- (40) V. Cotesta, *Lo straniero* cit., pag. 46.
- (41) A. Triulzi, *Napoli e l'immagine dell'Africa nella collezione fotografica della società africana d'Italia* (ca. 1180-1940), in *Culture dell'Alterità*, a cura di Emanuela Casti e Angelo Turco, Milano, Edizioni Unicopli, 1999, (Biblioteca africana), pp. 185-205: 185-186.
- (42) Kossi Komla-Ebri, *Mal di...* cit., pag. 10.
- (43) Kossi Komla-Ebri, *Mal di...* cit., pp. 14-15 [corsivo nostro].
- (44) P. Pedroni, *Intervista con lo scrittore Kossi Komla-Ebri* cit., pp. 226-227.
- (45) P. Pedroni, *Intervista allo scrittore Kossi Komla-Ebri* cit., pp. 226-227 [corsivo nostro].
- (46) V. Cotesta, *Lo straniero* cit., pag. 105.
- (47) V. Cotesta, *Lo straniero* cit., pp. 109-110 [corsivo nostro].
- (48) A. Gnisci, *Il rovescio del gioco* cit., pp. 27-29.
- (49) Salah Methnani, *Immigrato* cit., pp. 25-26.
- (50) A. Triulzi, *Napoli e l'immagine dell'Africa nella collezione fotografica della società africana d'Italia* (ca. 1880-1940) cit., pp. 193-194.
- (51) Bruno M. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi* cit., pp. 14-17.
- (52) Kossi Komla-Ebri, *Etnocentrismo*, in *Imbarazzismi* cit., pag. 13.
- (53) Bruno M. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi* cit., pp. 66-67.
- (54) Kossi Komla-Ebri, *La voce dell'innocenza*, in *Imbarazzismi* cit., pag. 33.
- (55) Bruno M. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi* cit., pp. 67-68.
- (56) Kossi Komla-Ebri, *Identità*, in *Imbarazzismi* cit., pag. 63.
- (57) Kossi Komla-Ebri, *Non c'è peggior sordo...*, in *Imbarazzismi* cit., pag. 25-26.