

Il romanzo in Italia

iv. Il secondo Novecento

*A cura di Giancarlo Alfano
e Francesco de Cristofaro*



Il romanzo in Italia

IV. Il secondo Novecento

Carocci editore @ Freccce

ISBN 978 88 4 10 0754 8



9 788843 007548

Il romanzo degli altri: postcoloniale e migranza di Chiara Mengozzi

I primi testi: strategie del “vissuto” e collaborazione autoriale

È soltanto tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta che l'immigrazione diviene in Italia un fatto visibile e un problema sociale riconoscibile con questo nome: mentre i flussi migratori subiscono una rapida impennata (se nel 1970 si contano 144.000 immigrati¹, nel 1990 il numero sale a 1 milione) e vengono varate le prime leggi organiche volte a regolamentare il fenomeno nel suo complesso (leggi 30 dicembre 1986, n. 943, detta “legge Foschi”, e 28 febbraio 1990, n. 39, detta “legge Martelli”), l'immigrazione, percepita oramai nei termini di un'urgenza nazionale, fa irruzione nel dibattito pubblico e mediatico, dove dominano con continuità rappresentazioni parziali che alternano l'allarmismo alla pietistica compassione². Contemporaneamente, anche l'editoria comincia a sfruttare la novità della questione migratoria contribuendo alla sua definizione. Accanto ai primi romanzi firmati da scrittori italiani come *I fannulloni* di Marco Lodoli (1989), *Il polacco lavatore di vetri* di Edoardo Albinati (1989) o *Una ignota compagnia* di Giulio Angioni (1992), il fenomeno editoriale più rilevante è dato dalla comparsa di testi che suscitano immediata attenzione (cfr. Cacciatori, 1991; Gnisci, 1992) perché consegnano, attraverso un intermediario italiano, la parola agli immigrati, affinché raccontino la loro storia, nell'intento, spesso apertamente dichiarato nelle prefazioni, di rispondere al circuito discorsivo dominante, fornendo dell'immigrazione un'immagine più sfaccettata, non riducibile ai temi dell'invasione, del degrado o della criminalità. Nel 1990, a ridosso dell'omicidio di matrice razzista ai danni del giovane sudafricano Jerry Masslo e sull'onda dell'enorme risonanza mediatica e politica di questo triste episodio di cronaca nera, escono quasi simultaneamente tre testi analoghi nei presupposti, negli sviluppi narrativi e nella veste editoriale: *Immigrato* di Salah Methnani

e Mario Fortunato, *Io, venditore di elefanti* di Pap Kouma e Oreste Pivetta e *Chiamatemi Ali* di Mohamed Bouchane, Daniele Miccione e Carla De Girolamo. Tre storie di vita al contempo singolari ed esemplari che intendono restituire dignità all'individuo e alla sua comunità di appartenenza, coinvolgere emotivamente il lettore attraverso frequenti appelli a un "tu" o un "voi" cui si chiede ascolto ed empatia, veicolare informazioni etnologiche e curiosità sul paese di partenza, denunciare l'emarginazione e le discriminazioni subite nel paese di arrivo. Tre testi che presentano una peculiare organizzazione topografica o cartografica del materiale narrativo (cfr. Boelhower, 2001) ampiamente sfruttata negli esempi successivi e che, in forma romanzesca o diaristica, prefigurano scenari positivi di convivenza pacifica tra italiani e stranieri, approdando a un lieto fine che coincide con la decisione stessa da parte dei protagonisti di narrare la propria esperienza: «Questa è la storia di un senegalese, la vita che conosco da un tempo che mi pare lunghissimo, ma in fondo fortunato perché, come si dice al mio paese, se una cosa la puoi raccontare vuol dire che ti ha portato fortuna» (Khouma, Pivetta, 1990, p. 143). Tre "eterobiografie in prima persona" (Lejeune, 1980) che, pur presentandosi come una diretta emanazione dell'informante immigrato indicato in copertina come coautore, sono in realtà sollecitate e redatte dal giornalista italiano, il quale non si limita a fornire la consulenza linguistica, ma si appropria anche della storia – «lo avevo scritto [afferma Mario Fortunato nella prefazione alla seconda edizione di *Immigrato*] come se si trattasse di una storia interamente mia» (Methnani, Fortunato, 2006, p. VI) – cancellando al contempo le tracce del dialogo da cui ha preso forma il racconto e limitando il suo intervento manifesto a una nota introduttiva o conclusiva per esigenze di "autenticità". A distanza di breve tempo, questa tipologia editoriale, caratterizzata da un peculiare quanto insidioso sdoppiamento della funzione autoriale per l'evidente asimmetria del rapporto collaborativo e il paternalismo implicito dell'operazione, è riproposta all'attenzione del pubblico con due efficaci, crudi e struggenti racconti nati in carcere: *La tana della iena* (Hassan, 2003) e *Princesa* (Fariás de Albuquerque, Jannelli, 1994), la cui fortuna è stata amplificata da due canzoni a questi ispirate, firmate rispettivamente dal gruppo The Gang e da Fabrizio De André. Si aggiungono alla lista, inoltre, due eterobiografie "al femminile", *Volevo diventare bianca* (Chohra, 1993) e *Con il vento nei capelli* (Salem, Maritano, 1993), che indulgono, a differenza dei loro corrispettivi "maschili", sull'infanzia delle protagoniste in rapporto

conflittuale con la società patriarcale di appartenenza (algerina nel primo caso, palestinese nel secondo) per concludersi con l'arrivo in Italia, dove la maternità segna l'inizio di un percorso di integrazione. Infine, vanno menzionati anche due romanzi di finzione che trovano tuttavia spazio nel contesto editoriale italiano di quegli anni proprio in virtù del loro carattere implicitamente testimoniale garantito dalla presenza in copertina di un autore che ha vissuto in prima persona l'esperienza migratoria: *La promessa di Hamadi* (Moussa Ba, Micheletti, 1991) e *Pantanello. Canto lungo la strada* (1992) di Mohsen Melliti (scritto in arabo, ma pubblicato soltanto in italiano nella traduzione di Monica Ruocco), un romanzo eminentemente corale dove si alternano senza soluzione di continuità diverse voci e che ritrae con intensità la polifonica comunità immigrata temporaneamente alloggiata nel pastificio dismesso eponimo situato nel cuore di Roma e infine sgomberato dalle forze dell'ordine. Tutti questi testi (a cui bisognerebbe aggiungere anche Ben Jelloun, 1991; Fazel, 1994; Sibhatu, 1993, per il ruolo determinante assunto dai curatori o dai traduttori), certamente in virtù del doppio nome in copertina e della duplice intenzione sottesa all'operazione (non soltanto documentaria ma anche letteraria), vengono precocemente isolati dall'ampio serbatoio dei coevi *révits de vie* – interviste e memorie raccolte e trascritte da ricercatori o volontari italiani nell'ambito di studi sociologici, psicologici o statistici, quali *La terra in faccia. Gli immigrati raccontano* (Carlini, 1991), *Caciupa e Zichini. Le donne del Terzo mondo raccontano la loro vita in Italia* (Pederchini, 1994), *Nato in Senegal, immigrato in Italia* (Bruno Ventre, 1994) ecc. – e prontamente denominati "letteratura italiana della migrazione" (Gnisci, 1998b): un'etichetta che, facendo convergere un criterio biografico (la provenienza "altra", prevalentemente non occidentale degli autori), tematico (l'immigrazione, le culture di origine, la problematica identità dei migranti e dei loro figli) e linguistico-formale (si tratta in prevalenza di testi narrativi scritti direttamente in italiano), ritaglia, entro i confini della letteratura italiana contemporanea, un'area testuale parzialmente autonoma, le cui modalità di emergenza dimostrano come la presa di parola dell'immigrato-autore e la sua potenziale "contro-narrazione" (Parati, 2005) si trovino a essere costantemente negoziate con le condizioni di accoglienza stabilite dalla società di arrivo. Tramite le figure dei coautori o degli editor, infatti, la storia individuale del migrante finisce spesso per assumere toni consolatori e per venir iscritta in uno schema narrativo convenzionale, appetibile per il lettore italiano (cfr. Mengozzi, 2013a).

L'estensione e la trasformazione del corpus

Nella seconda metà degli anni Novanta, il fenomeno delle scritture migranti conosce uno sviluppo "carsico" ed è tenuto in vita soprattutto in forma antologica grazie all'impegno e alla sensibilità di alcuni critici letterari (Armando Gnisci, Alessandro Portelli, Fulvio Pezzarossa in Italia, Graziella Parati negli Stati Uniti), di piccole case editrici come Fara, Besa, Sinnos, Datanews, Sensibili alle foglie e di pregevoli iniziative quali la rivista "Cafè", trimestrale di letteratura multiculturale" o il concorso promosso dall'associazione Eks&Tra (Rimini-Mantova), che ha svolto per ben tredici anni (1996-2007) il ruolo di trampolino di lancio per numerosi scrittori migranti esordienti in Italia, ma destinati in seguito a pubblicare opere di maggior respiro (è il caso di Christiana de Caldas Brito, Tahar Lamri, Hamid Ziarati e molti altri) o a ottenere importanti riconoscimenti da parte della critica (è il caso del poeta di origini albanesi Gëzim Hajdari, vincitore del premio Montale nel 1997 e del premio Dario Bellezza nel 2000, o della scrittrice italo-somala Igiaba Scego, cui è stato assegnato nel 2011 il premio Mondello per il suo romanzo *La mia casa è dove sono*)⁴.

Al volgere del nuovo millennio, invece, si assiste a un ritorno di interesse da parte delle grandi case editrici, preannunciato, e forse incoraggiato, sia dalla Fiera del libro di Torino, la cui edizione del 2000, intitolata "Una Fiera, mille culture", è stata una prima grande vetrina (inter)nazionale per gli scrittori migranti italofofoni, sia dal grande e inaspettato successo di pubblico ottenuto dal romanzo *La straniera* (1999) dello scrittore iracheno Younis Tawfik: un'opera che, se da un lato fa ricorso a strategie narrative e linguistiche più elaborate di quelle sperimentate alle origini del fenomeno, come la multifocalità (due narratori si contendono la parola: una prostituta di origini marocchine e un personaggio maschile di impronta autobiografica, rappresentante di un'immigrazione colta e benestante) e l'ibridismo di genere (si avvicendano prosa e lirica arabeggiante), dall'altro indugia in rappresentazioni esotizzanti dei paesi d'origine dei protagonisti, suggerendo peraltro una contrapposizione binaria e stereotipata tra "Oriente" e "Occidente" (cfr. Felici, 2005). Ciò dimostra che non esiste alcuna correlazione necessaria tra "marginalità" e "resistenza" (cfr. Mbembe, 2005) e che la letteratura della migrazione, lungi dal rappresentare automaticamente una decolonizzazione del "nostro" sapere sul resto del mondo, richiede di essere sottoposta a una critica vigile – cioè capace di distinguere le prove letterarie di spessore da scritture seriali e meri sfoghi

esistenziali – e onesta, ovverosia consapevole che le pagine dei cosiddetti "scrittori migranti", passando attraverso i canali di promozione del mercato editoriale italiano e occidentale, sono anche la risposta a un preciso orizzonte d'attesa in cerca di esotismo (cfr. Huggan, 2001; Ponzanesi, 2014) o di spazi esperienziali autentici di cui si avverte la perdita (cfr. Scurati, 2006; Giglioli, 2011). Del resto, si tratta di romanzi scritti per un pubblico italiano e occidentale: non altrimenti si spiegherebbero, da un lato, la frequente mancanza di traduzioni nei paesi o nelle lingue d'origine (soprattutto a fronte del fatto che gli anni Zero inaugurano proprio, tra le altre novità, le traduzioni dei testi di successo di questo corpus in numerose lingue europee, non soltanto maggiori), e dall'altro, la frequente postura didattica che autorizza a qualificarli come "scritture della migrazione" anche quando il tema migratorio è secondario o addirittura assente. Quest'ultimo punto permette di spiegare anche alcune scelte linguistiche e compositive ricorrenti dalle origini fino agli esempi più recenti, come gli inserti descrittivo-antropologici, la disseminazione di parole che rinviano ai *realia* culinari, vestimentari o religiosi della cultura di partenza o, ancora, la predilezione per il genere del romanzo di formazione, dove le pause saggistiche sono più facilmente giustificate dalla presenza di protagonisti bambini o adolescenti. Questi, infatti, si prestano a diventare controfigure dei lettori, come nel romanzo *Salam, maman* dell'iraniano Ziarati (2006), dove la drammatica transizione dal regime dello scià a quello dell'ayatollah Khomeyni si snoda di fronte agli occhi ingenui del giovane Alì, che si sforza ripetutamente di comprendere che cosa accada di preciso intorno a lui, oppure nel *Comandante del fiume* dell'italo-somala Cristina Ali Farah (2014), il cui protagonista, Yabar, un inquieto diciottenne somalo di Roma, grazie alle insistenti domande da lui rivolte agli adulti della sua famiglia allargata riesce finalmente a orientarsi (e il lettore con lui) tra le vicende familiari, indissolubilmente legate alla tormentata storia della Somalia in preda alle guerre claniche dopo la caduta del regime di Siad Barre. Definito a ragione da Alessandra Di Maio (2015, p. 36) come «il primo romanzo di formazione postcoloniale italiano», *Il comandante del fiume*, in effetti, accorda armoniosamente, nella struttura di un classico *Bildungsroman*, due costellazioni tematiche distinte che segnano un'ulteriore novità nel corpus delle scritture migranti degli anni Duemila, ovverosia le difficoltà vissute dalle "seconde generazioni", da un lato, e i risvolti della condizione (post)coloniale, dall'altro. Entrambe sono certo già presenti simultaneamente nella precedente prova narrativa della stessa autri-

ce, *Madre piccola* (2007) o in *La mia casa è dove sono* (2010) di Scego, ma, in questi due ultimi casi, si trovavano inserite all'interno di due cornici narrative completamente diverse: il romanzo a focalizzazione multipla, in *Madre piccola*, sentito come una forma adeguata a dipingere il mosaico della diaspora somala, e un'originale miscela di autobiografismo e saggismo in *La mia casa è dove sono*, dove la mappa di Roma, in una sorta di parodia delle guide turistiche della capitale, diventa il teatro di racconti individuali, familiari e collettivi legati alla memoria del colonialismo italiano e dei suoi effetti a lungo termine. Tuttavia, se si escludono i romanzi delle autrici citate, i due filoni (quello postcoloniale e quello delle seconde generazioni) si lasciano circoscrivere senza troppe difficoltà sulla base di criteri prevalentemente tematici e strutturali. Nei racconti incentrati sui dubbi identitari delle seconde generazioni – anticipati dal precoce *Inchiostro di Cina* (1986) dell'italo-cinese Bamboo Hirst, ascritto solo tardivamente al corpus delle scritture migranti – emerge ben presto un canovaccio narrativo collaudato prima in Francia, nella cosiddetta *littérature beur*, e in Inghilterra, in alcuni esempi di romanzi *black british* (come *Il Buddha delle periferie* di Hanif Kureishi), poi ulteriormente semplificato nel suo approdo in Italia: si tratta per gran parte di racconti e romanzi che inscenano il percorso esistenziale di un giovane (ma molto più spesso, nel caso italiano, si tratta di una ragazza), in un primo momento, lacerato tra due metà in conflitto insanabile, ovverosia la cultura italiana e quella del paese d'origine dei genitori, ma infine capace di ricucire la ferita e rivendicare con ironia e orgoglio la propria duplice o molteplice appartenenza. Con l'eccezione di *È la vita, dolcezza* (2008), «romanzo a episodi» (Quaquarelli, 2010b, p. 51) dell'italo-indiana Gabriella Kuruvilla, che preferisce insistere al contrario sulle fratture e i momenti di incomunicabilità tra individui e culture senza mai approdare a una pacificazione del conflitto, tale intreccio si ritrova con regolarità, in forme più o meno elementari e in testi di diverso spessore, dagli illari racconti *Salsicce* (2005) di Scego e *Curry di pollo* (2005) di Laila Wadia, al più sofferto e intimistico *Andiamo a spasso? / Scirscir 'n demna?* (1990) di Maria Abbè Viarengo, nata in Etiopia da madre oromo e padre piemontese, ai romanzi rasta-metropolitani di ispirazione autobiografica di Jadelin Mabilia Gangbo, *Verso la notte bakonga* (1999) e *Due volte* (2009), allo scanzonato *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono* (2008) di Sumaya Abdel Qader, diventato immediatamente un best seller, in particolare tra le giovani lettrici. Anche il filone più propriamente postcoloniale affiora e si consolida durante la

seconda metà degli anni Duemila⁵. Benché alcuni critici come Daniele Comberiati (2010) proponessero di allargare il corpus della letteratura postcoloniale italiana anche agli autori nati in Libia (Luciana Capretti, Arthur Giorno, David Gerbi, Victor Magiar), nel Dodecaneso (Giorgio Mieli) e in Albania (Ornela Vorpsi, Elvira Dones, Anilda Ibrahim), è soprattutto con la pubblicazione dei romanzi di Garane Garane (2005), Martha Nasibù (2005), Gabriella Ghermandi (2007) e delle già citate Ali Farah (2007) e Scego (2008; 2010; 2015) che emerge una nuova forma di articolazione tra dato biografico (sono tutti scrittori provenienti per nascita o origine dei genitori dai paesi dell'ex Africa Orientale Italiana) e materiale narrativo (la storia coloniale italiana e la sua eredità costituiscono l'asse focale del racconto), capace di attribuire un'intrinseca consonanza alle loro opere, tutte accomunate da un condiviso «programma artistico» (Di Maio, 2009, p. 137), le cui componenti principali si lasciano ben isolare e riassumere in quello che può essere considerato il manifesto del genere: *Regina di fiori e di perle* (2007) dell'italo-etiope Ghermandi. In questo romanzo, l'urgenza da cui muove la scrittura, quella di opporsi alla rimozione del colonialismo nel discorso pubblico italiano dal dopoguerra a oggi e di ri-raccontarne la storia «dalla prospettiva di coloro che alla colonizzazione hanno fatto resistenza» (Benvenuti, 2012, p. 112), origina un efficace congegno narrativo. Preceduto da un paziente lavoro di raccolta di testimonianze condotto dall'autrice, il romanzo presenta una serie di tratti distintivi del romanzo postcoloniale: il dialogo intertestuale con il canone letterario nazionale (in particolare con *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano); l'intreccio tra la memoria individuale e collettiva, qui simbolizzato dalla figura stessa della protagonista, Mahlet (alter ego dell'autrice), la raccoglitrice di storie predestinata fin dalle prime pagine a diventare la cantora del suo popolo («Attraverserai il mare [...] porterai le nostre storie nella terra degli italiani. Sarai la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata»; cfr. Ghermandi, 2007, p. 6); la presenza di una pluralità di voci, in questo caso di narratori e narratrici che in prima persona raccontano a Mahlet le vicende legate all'epoca coloniale, affinché la ragazza possa onorare la promessa fatta da bambina; infine, al termine del romanzo, un *topos* particolarmente frequente (ripreso anche nei già citati *Madre piccola* e *La mia casa è dove sono*), vale a dire la consegna della storia ai lettori («Ed è per questo che oggi vi racconto la sua storia. Che poi è anche la mia. Ma pure la vostra»; cfr. *ivi*, p. 251), strategia che suggella la volontà di ricucire la memoria divisa tra le due sponde del Mediterraneo

per crearne finalmente una comune tra l'Italia e le sue ex colonie (*Tempo di sanare* è, non a caso, l'indovinato titolo che Cristina Lombardi-Diop trova per la sua postfazione al testo).

Pratiche (auto)biografiche e finzioni dell'io

Nel presentare gli altri tasselli della ormai trentennale storia di questa produzione letteraria, è necessario resistere alla tentazione di una ricostruzione lineare e teleologica secondo la quale le opere scritte in italiano da autori di origine straniera si sarebbero gradualmente emancipate dalle invadenti figure dei coautori e avrebbero raggiunto via via una piena maturità artistica smarcandosi dall'autobiografia e dall'autobiografismo degli esordi. Anche se la critica vi ha fatto spesso ricorso, questa duplice prospettiva è ormai da sottoporre a revisione. Le scritture autobiografiche eterodirette frutto di una collaborazione tra autori italiani e immigrati, dopo una breve fase in cui sembravano destinate a scomparire, conoscono in realtà, negli anni Duemila, un rinnovato successo, fino a diventare dei veri e propri casi editoriali come *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari* (2010), nato oralmente, ma firmato esclusivamente da Fabio Geda, e incentrato sulla fuga rocambolesca di un adolescente afghano verso l'Italia. Un libro giunto non soltanto tra i dodici finalisti del premio Strega, ma anche tradotto in ben trentuno paesi. Questo e altri esempi analoghi, tra cui *Il mio nome non è Wendy* (Uba, Monzini, 2007) o *Via dalla pazza guerra* (Shiri, Abbate, 2007), dimostrano che il dispositivo della collaborazione autoriale continua a determinare la presa di parola pubblica di molti immigrati, ridotti a meri serbatoi di storie "vere", intense e traumatiche, selezionate per uscire dall'anonimato tra una moltitudine di altre possibili perché evidentemente rispondono a un preciso orizzonte d'attesa, prestandosi, ad esempio, a offrire un'immagine rassicurante e autoassolutoria della società di arrivo, come luogo in cui, nonostante il razzismo più o meno latente e le lacune del sistema di accoglienza, l'immigrato/a riesce comunque a intraprendere un percorso di emancipazione, dopo essersi lasciato/a alle spalle il marciapiede (Uba) o la guerra (Akbari e Shiri). In tutti questi testi, indipendentemente dalle buone intenzioni che li animano, mercificazione dell'"altro" e sua riduzione a "informante nativo" vanno a braccetto (Spivak, 2004), benché non manchino esempi più problematici di questa stessa tipologia testuale, tra i quali

merita una menzione *Timira. Romanzo meticcio* di Antar Mohamed e Wu Ming 2 (2012), nelle cui pause saggistiche attribuibili esclusivamente all'autore italiano (gli *Interludi*), Wu Ming 2 dichiara apertamente l'atteggiamento neocoloniale che rischia di guidare operazioni del genere, preferendo pagare il prezzo di un didascalismo a tratti invadente, piuttosto che occultare i suoi interventi e fingerne la neutralità. Anche l'idea di un progressivo abbandono dell'ipoteca autobiografica e testimoniale non convince per molteplici ragioni. Innanzitutto, negli anni Duemila, l'attenzione che le grandi case editrici rivolgono nuovamente alla narrativa in italiano degli autori stranieri si accompagna proprio a un forte rilancio delle scritture del sé. Nel frattempo, però, le forme di promozione e le condizioni di appartenenza al corpus in parte cambiano. Se da un lato si continua a puntare, nelle quarte di copertina, sulla "novità" dello straniero capace di scrivere in italiano, dall'altro non si ricerca più soltanto il connubio tra provenienza non occidentale degli autori e percorso migratorio svantaggiato, motivato da guerre, difficoltà economiche o calamità di vario genere, ma si privilegiano storie e percorsi alternativi, come quelli raccontati nel recente *In altre parole* (2015) di Jhumpa Lahiri, scrittrice statunitense di origine indiana e già vincitrice del premio Pulitzer, che sceglie l'italiano esclusivamente per vocazione e amore della lingua; in *Fanculopensiero* (2007) di Maksim Crisan, storia di un giovane manager di Zagabria che decide di vivere a Milano come senzatetto e di diventare scrittore di strada; o nell'*Educazione siberiana* (2009) di Nicolai Lilin, una capziosa pseudotestimonianza biografico-antropologica di successo internazionale sulla presunta comunità urka della Transnistria, presentata dall'autore e dall'editore come integralmente veridica e genuina. In secondo luogo, il fatto che si registri un aumento considerevole dei testi di finzione in concomitanza con la massiccia estensione del corpus non significa affatto che il problema della narrazione di sé scompaia. Al contrario, esso si mostra in tutta la sua complessità, basti pensare al modo in cui il dispositivo autobiografico continua a condizionare pesantemente le opere degli scrittori stranieri, esuli, postcoloniali, figli di migranti. Questi, infatti, rimangono doppiamente «ingabbiati nella vita vera» (Scego, 2007). Da un lato, in sede di produzione, perché accedono più facilmente alla pubblicazione se, tramite una pletorica messa in scena dell'"io" autoriale, si fanno veicoli e garanti di rappresentazioni autentiche del mondo migratorio oppure delle disgrazie dei loro paesi d'origine: «Ultimamente afferma Gabriella Kuruvilla tra il serio e il faceto – [...] mi chiedono di

mettere India ovunque, nei romanzi e nei quadri. Alla fine ti senti un prodotto con l'etichetta "Made in India" e forse hai anche la data di scadenza» (in Camilotti, 2008, p. 47). Dall'altro, in sede di ricezione, perché i paratesti e le strategie di marketing, incoraggiati anche dall'uso iterato della narrazione omodiegetica, riconducono con regolarità il contenuto dell'opera al vissuto dell'autore, indipendentemente dal grado effettivo di autobiografismo, come se «neri o immigrati non avessero diritto a una ricerca estetica» autonoma (Portelli, 2004). Di fronte al doppio vincolo tra l'essere in ostaggio del «fantasma dell'autenticità» (Rushdie, 1994, p. 74) oppure ridotti al silenzio o alla marginalità, gli scrittori più significativi di questo corpus elaborano, in forme più o meno consapevoli, delle pratiche di resistenza, dimostrando che è possibile negoziare l'urgenza di prendere la parola in prima persona con le regole implicite del mercato editoriale a loro destinato, secondo le quali non soltanto chi viene dall' Etiopia sarebbe condannato a raccontare la guerra coloniale o la dittatura del Derg o chi viene dalla Romania il comunismo e Ceaușescu, ma anche a farlo secondo precise modalità testimoniali. In alcuni casi, gli scrittori «giocano con gli stilemi e i procedimenti dell'autobiografia» (Meneghelli, 2006, p. 47), fino a rendere completamente indecidibile il rapporto tra autore, narratori e personaggi, come nel romanzo *Il paese dove non si muore mai* (2005), dove Vorpsi dissemina la propria voce in molteplici maschere narrative (Ormina, Elona, Ina, Eva ecc.) – tutte incarnazioni dello stesso personaggio nonché variazioni intorno al nome proprio dell'autrice – tramite il racconto delle quali scorrono sullo sfondo gli anni del regime di Enver Hoxha. In altri casi, gli autori migranti scelgono di confondere e mescolare i generi letterari, come cerca di fare Geneviève Makaping nel suo *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* (2004), dove, attraverso un pregevole connubio di discorso scientifico-antropologico e narrativo-autobiografico, l'autrice si impegna in un singolare esercizio di *write back* etnografico volto a esibire le cornici discorsive che hanno fatto di lei un soggetto doppiamente subalterno (in quanto donna e «negra», termine preferito al più ingannevole "di colore"). In altri esempi ancora, gli scrittori, non accontentandosi di sottoporre a torsioni funzionali il patto autobiografico, sentito comunque come limitante, dislocano la questione della narrazione di sé dalla cornice di genere alla diegesis, mettendo in scena personaggi variamente impegnati nella pratica del racconto di sé, che può essere indirizzato al lettore oppure rivolto a un narratario interno al testo (Mengozzi, 2013b, pp. 132-66), come nel romanzo

epistolare *I sessanta nomi dell'amore* (Lamri, 2006), nei romanzi multifocali *Oltre Babilonia* e *Adua* (Scego, 2008; 2015), *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (Lakhous, 2006), *Milano, fin qui tutto bene* (Kuruvilla, 2012) o, ancora, negli innumerevoli testi che ospitano al loro interno pseudodiari/interviste/interrogatori, come i racconti *Stupro* (in Kuruvilla, 2008) e *Afgoi ore 8: la giornalista e l'apprendista parrucchiera* (Scego, 2004) o il romanzo *Va e non torna* di Ron Kubati (2000).

L'evoluzione della critica

Meritano un cenno in conclusione anche gli approcci critici e le griglie metodologiche sperimentate negli anni per inquadrare il fenomeno, non fosse altro che per l'esponentiale crescita di interesse registrata in ambito accademico, tra tesi, convegni e pubblicazioni scientifiche. A prezzo di qualche semplificazione, si possono grossomodo individuare due momenti. Alla prima fase della produzione degli immigrati in Italia corrisponde, sul versante critico, sia un esibito e argomentato astensionismo valutativo teso a privilegiare questioni etico-politiche piuttosto che estetico-letterarie, sia il tentativo di trovare la giusta denominazione per l'insieme di testi che cominciava a delinearci. Attingendo prevalentemente a esperienze analoghe oltre frontiera, la critica ha proposto le definizioni più disparate, tra cui si segnalano quelle di letteratura "dell'immigrazione" (Gnisci, 1996; Quaquarelli, 2010a), "italofona" (Parati, 1995), "afroitaliana" (Portelli, 2004; Brancato, 2009), "minore" (Parati, 1995; Ponzanesi, 2004; Burns, Polezzi, 2003), "creola", "ibrida", "meticcica" (Gnisci, 1998a; 2003), "nascente" (Taddeo, 2006), "multiculturale" (Orton, Parati, 2007), "interculturale" (Chiellino, 2006), "transculturale" (Kleinbans, Schwaderer, 2013) ecc., ognuna delle quali ha permesso di mettere l'accento su aspetti diversi, benché parziali, dell'oggetto di studio: dall'importanza politica della scelta linguistica dell'italiano da parte di una minoranza, alla funzione didattica-trasformativa dei modelli di convivenza desumibili dai testi, all'intrinseca "ibridità" delle opere e dei loro autori⁶. A partire dagli anni Duemila, si è aperta una nuova fase critica, ancora in corso: una volta consolidatisi il corpus e il campo di studi, si sono moltiplicate le obiezioni rivolte all'iniziale promozione generalizzata delle scritture migranti e si è avanzata l'esigenza non soltanto di rilanciare il giudizio di valore, ma anche di isolare le caratteristiche intrinseco-formali di questa narrativa,

mettendo a fuoco alcune costanti strutturali e linguistiche, come il multilinguismo, la commistione dei generi o la multifocalità (cfr. Morace, 2012; Fracassa, 2013-14), e cercando di capire al contempo fino a che punto la tanto acclamata azione trasformatrice e rivitalizzante degli scrittori migranti sulla lingua italiana (retorica criticata anche in ambito francofono da Mabanckou, 2007) abbia davvero inciso sulle strutture linguistiche profonde o non si sia invece limitata a una spolverata di esotismo su una lingua e uno stile tutto sommato standard (cfr. Portelli, 2006). Recentemente, inoltre, si è preso coscienza del fatto che le difficoltà incontrate dalla critica non si esauriscono nella ricerca del nome più adeguato, ma hanno a che fare piuttosto con la forma di circoscrizione del fenomeno in quanto tale, questione ben più spinosa. Se è vero che, da un lato, il policentrismo delle provenienze, le differenze generazionali degli autori, la pluralità dei temi, gli esiti artistici diversificati dimostrano l'artificiosità del raggruppamento – peraltro rifiutato da molti scrittori in dichiarazioni di principio (cfr. ad esempio Gangbo in Bregola, 2002; Cani, 2007) oppure mediante delle vere e proprie «strategie di affrancamento» dal ghetto della letteratura migrante (Fracassa, 2012b), tra le quali si segnalano in particolare il dialogo intertestuale con il canone nazionale (come in *Occhio a Pinocchio* di Jarmila Očkayová, riscrittura del celebre romanzo di Collodi), l'interpolazione dei dialetti italiani (da parte ad esempio di Lamri, Lakhous e Scego) oppure la scelta della narrativa di genere (come nei quattro fortunati romanzi di Lakhous, in bilico tra il *noir* mediterraneo e la commedia all'italiana) –, dall'altro si deve riconoscere che la categoria di «letteratura della migrazione», o comunque la si voglia chiamare, ha funzionato, e continua a funzionare, come strumento di identificazione, di riconoscimento e di (auto)promozione. In altre parole non si tratta soltanto di un ghetto discriminante, ma anche di una riserva protetta e meno competitiva, come è dimostrato dalle affiliazioni spontanee «all'anagrafe degli scrittori migranti» (Meneghelli, 2011, p. 76) di autori che per provenienza, classe sociale o anno di approdo in Italia non sarebbero stati automaticamente assimilati al corpus (Očkayová, Helena Janeczek, Helene Paraskeva). Più precisamente, una serie ben determinabile di fattori – tra i quali la funzione del campo di studi, le regole di accesso al mercato, l'ingiunzione al racconto di sé cui sono sottoposti gli (scrittori) immigrati, le strategie di promozione, la volontà di rivendicare una specificità rispetto al resto della produzione nazionale ecc. – ha finito per creare e legittimare l'esistenza di una vera e propria classe di testi, non omogenei ma certamente attraversati

da un'innequivocabile aria di famiglia. Cionondimeno, benché il raggruppamento presenti delle ragioni stringenti, la critica più recente si è posta tra gli obiettivi quello di oltrepassare le cornici entro cui si era soliti inquadrare le scritture migranti, sia facendole dialogare con la letteratura italiana contemporanea *tout court* – come negli studi di Mauceri e Negro (2009) sul tema dello straniero, di Benvenuti sul romanzo neostorico (2012), di Fracassa sul giallo (2012a), di Comberiatì sulla fantascienza (2015) – sia leggendole nel quadro del più ampio dibattito internazionale sulla *World Literature* (Gnisci, Sinopoli, Moll, 2010; Benvenuti, Ceserani, 2012; Mengozzi, 2015).

Benché la letteratura in italiano degli scrittori di origine straniera continui a occupare, soprattutto nell'accademia italiana, degli spazi marginali, un numero considerevole di testi e autori appartenenti al corpus ha conosciuto un successo critico e di pubblico non trascurabile. Sarà soltanto il tempo, però, a selezionare ciò che si continuerà a leggere anche una volta dimenticato l'interesse circostanziale, cronachistico e documentario di questa produzione, perché avrà dimostrato di possedere quella stratificazione di senso e quella complessità formale che si suole attribuire alle opere canoniche. È innegabile, tuttavia, che il fenomeno nel suo complesso, rendendo manifesta l'obsolescenza della tradizionale correlazione tra territorio, lingua e nazione come criterio valido per lo studio dei prodotti culturali, abbia permesso di ripensare profondamente l'insegnamento, la pratica e la ricezione della letteratura italiana.

ventati – fra libro e libro e fra libro e personaggi (*Il pendolo di Foucault, Baudolino, Il cimitero di Praga*)».

5. «Non più comprendere, non più organizzare forme di controllo democratico, ma “reagire” al sistema dell’intrattenimento diffuso: questo il precetto operativo che si fa strada fra le pagine di *Sette anni di desiderio*. [...] Anche perché i moderni apparati di persuasione non solo proliferano, ma stabiliscono tra loro un dialogo incessante, autoreferenziale, dando luogo a un universo parallelo che potrebbe definirsi dei “media al quadrato”» (Pischedda, 2011, p. 316).

6. «Siamo nell’ambito di un neoilluminismo, aggiornato sulle esperienze della sociologia, della psicanalisi, soprattutto della semiologia; l’indole stessa eminentemente divulgativa dell’impresa romanzesca compiuta da Eco rimanda a un atteggiamento fondamentale della tradizione ideologica illuminista» (Spinazzola, 1980).

7. Cfr. il riuscito accostamento all’opera di Voltaire in Bausi (2011, p. 128): «Candido è protagonista di un “romanzo di formazione intellettuale” analogo nella sostanza, e in non pochi dettagli, al *Nome della rosa*: [...] egli si converte infatti a uno scetticismo radicalmente empirico, allontanandosi per sempre dall’ottimismo razionalistico e provvidenzialistico del suo antico maestro (il metafisico leibniziano Pangloss, dall’evidente e ironico “nome parlante”) e ripudiando ogni forma di astratta speculazione filosofica per dedicarsi esclusivamente alla vita pratica».

25

Gesualdo Bufalino

1. Cfr. la *Testimonianza* di Bufalino che introduceva gli Atti dell’incontro “La macchina uscì alle cinque... Colloquio sul realismo e la verosimiglianza in letteratura” (Palermo, 15-16 ottobre 1985), ora in Bufalino (2007, pp. 865-71).

2. In proposito, oltre alle *Istruzioni per l’uso* che corredano il romanzo, cfr. il saggio del 1990 *Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario* (ivi, pp. 1215-24).

26

Gianni Celati

1. Oltre ai saggi citati nel corso del capitolo, in Celati (2016) si possono trovare la bibliografia completa delle opere dell’autore, la bibliografia critica aggiornata al 2014 (a cura di Anna Stefi) e un eccellente apparato critico sui testi (*Notizie sui testi*) curato da Nunzia Palmieri: tutti strumenti utili per iniziare a studiare l’opera celatiana. Per le ricerche più approfondite sui manoscritti dell’autore è fondamentale il Fondo Celati, conservato alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia: l’inventario, curato da Nunzia Palmieri, è consultabile anche in <http://panizzi.comunc.re.it/Sezione.jsp?idSezione=2650>. Si ricordano, infine, i saggi pubblicati sulle riviste web, che testimoniano la collaborazione dello scrittore con le nuove riviste in *open access* degli anni Duemila: “Doppiozero” (<http://www.doppiozero.com/speciale/gianni-celati>).

“Griseldaonline” (<http://www.griseldaonline.it/autori/Gianni-Celati.html>); “Zibaldoni e altre meraviglie” (<http://www.zibaldoni.it/tag/gianni-celati/>); “Elephant & Castle” (http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/utenti/celati-gianni/15).

27

Gli anni Ottanta: postmoderno, minimalismo e voci singolari

1. Per un censimento più ampio delle forme del romanzo degli anni Ottanta cfr. De Michelis (1990); Tani (1990); La Porta (1995); Cardone, Galato, Panzeri (1996); Beiu-Paladi (1999); Casadei (2007, pp. 42-62); Carnero (2010).

2. Condivisibile l’osservazione suggerita a questo proposito da Testa: «Riprendendo una considerazione di Lotman sulle dinamiche culturali e svolgendola adesso in negativo si potrebbe dire che qui storia della lingua e storia della lingua letteraria incrociano i loro percorsi in un territorio in cui la seconda, rinunciando alla sua tendenza all’imprevedibilità e all’esplosione, assume i tratti di gradualità e prevedibilità caratteristici della prima» (Testa, 1997, p. 348).

3. Gesualdo Bufalino pubblica il suo primo, fortunato romanzo, *Diceria dell’untore*, nel 1981; Vincenzo Consolo esordisce nel 1963 con *La ferita dell’aprile*, seguito poi nel 1976 dal *Sorriso dell’ignoto marinaio*, che ne consacra il successo, anche internazionale.

4. Il testo di Céline citato e reinterpretato è *Colloqui con il professor Y* (1955), dichiarazione di poetica in forma di autointervista tradotta da Celati nel 1971, testo utilizzato, con lo stesso repertorio di immagini e con le medesime intenzioni “programmatiche”, anche da Andrea Pazienza, sorta di doppio negativo del Tondelli di *Altri libertini*.

5. Nella ricca (e disuguale) bibliografia sulla figura di Tondelli cfr., per un profilo generale, Carnero (1998) e Pispisa (2013).

28

Gli anni Novanta: mutazioni del postmoderno, realismo, neomodernismo

1. Un panorama generale è offerto da Casadei (2007, pp. 45-88) e da Simonetti (2008), ma cfr. anche Donnarumma (2014). Uno dei primi e più decisi assertori italiani della fine del postmoderno è Luperini (2005).

29

Il romanzo degli altri: postcoloniale e migrazione

1. La transizione migratoria risale al 1973, anno in cui si registra per la prima volta un saldo migratorio positivo.

2. Cfr. Dal Lago (1999); Colombo, Sciortino (2004a; 2004b); Einaudi (2007); Calvanese (2011); Colombo (2012).

3. Uno dei primi testi ascrivibili al corpus è in realtà una raccolta di poesie (Ngana, 1989). Sulla produzione poetica degli immigrati in Italia, cfr. i volumi a cura di Mia Lecomte e Francesco Stella nella collana "I cittadini della poesia" (1998; 1998-2000a; 1998-2000b), le tre antologie a cura di Mia Lecomte in collaborazione con Laura Toppan o Luigi Bonaffini (2006; 2011a; 2011b) con le pregevoli postfazioni di Franca Sinopoli, e le sezioni dedicate alla poesia nell'antologia *Nuovo planetario italiano* curata da Gnisci (2006). L'eccellente monografia di Lecomte (2018) rappresenta l'unico studio di sintesi sulla questione. Sono disponibili, però, pubblicazioni collettanee su singoli autori. Su Gëzim Hajdari, ad esempio, cfr. Gazzoni (2010).
4. Il concorso Eks&Tra è stato il primo di una lunga serie, tra cui Immicreando, Lo sguardo dell'altro, Marenostrom, Scrivere altrove, Lingua Madre.
5. Cfr. Ponzanesi (2004); Derobertis (2010); Venturini (2010); Contarini, Pias, Quaquarelli (2012); Lombardi-Diop, Romeo (2013); Sinopoli (2013).
6. Per uno sguardo d'insieme sui problemi definitivi e terminologici, cfr. Benvenuti (2011); Mengozzi (2013b, pp. 33-108); Quaquarelli (2015, pp. 9-34).