

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA

Lingue, Culture e Comunicazione Interculturale

Ciclo XXI

**Settore/i scientifico disciplinari di afferenza:** L FIL-LET/11

TITOLO TESI

Una e plurima: riflessioni intorno alle nuove espressioni  
delle donne nella letteratura italiana

**Presentata da:** SILVIA CAMILOTTI

**Coordinatore Dottorato**

**Relatore**

**Prof. Marcello Soffritti**

**Prof.ssa Francesca Gatta**

**Esame finale anno 2008**

Una e Plurima:  
riflessioni intorno alle nuove espressioni  
delle donne nella letteratura italiana

Premessa	1
Capitolo primo <i>La voce delle scrittrici</i>	19
Capitolo secondo <i>I testi</i>	53
2a) L'universo femminile	59
2b) Condizione femminile e narrazione	61
2c) Donne e maternità	75
2d) Una sorellanza universale?	79
2.1 Tracce autobiografiche	87
2.2 L'italiano e le altre lingue	93
2.3 L'ironia	109
2.4 L'essere situate	118
Capitolo terzo <i>La teoria letteraria. Alcune questioni problematiche</i>	133
3.1 Fare critica letteraria. Alcune riflessioni	134
3.2 In quale cornice? Riflessioni intorno al canone nazionale	143
3.3 Quali categorie?	152
3.3a) Letteratura italofona	153
3.3b) Letteratura migrante	168
3.3c) Letteratura minore	173
3.3d) Letteratura postcoloniale e prospettiva di genere	177
Capitolo quarto <i>Verso quale letteratura?</i>	191
Appendice <i>Le interviste</i>	207
Bibliografia	249

## Premessa

I shall regard these writers as the product of a new situation – new in the historic sense of time – and I want to regard this situation as one example of a new force in the modern world.

(Lamming 1992, 23)

Il presente lavoro raccoglie alcune riflessioni intorno all'esperienza letteraria di sette autrici immigrate e figlie di immigrati. L'analisi delle loro opere rappresenterà la piattaforma da cui partire per discutere temi molto dibattuti quali il ruolo della critica letteraria ed il significato di letteratura nazionale.

La scelta di accorpare autrici come Christiana de Caldas Brito, Gabriella Kuruvilla, Ingy Mubiayi Kakese, Jarmila Očkayová, Cristina Ubax Ali Farah, Ornela Vorpsi, Laila Wadia, potrebbe apparire contraddittoria con la tesi che si sviluppa, ossia che la categoria di "letteratura della migrazione" stia progressivamente perdendo senso. (Tale dizione sarà sempre indicata tra virgolette proprio per questa ragione). Per dimostrarne l'usura, tuttavia, occorre proprio partire da coloro che generalmente vengono associate a tale definizione e che in comune, sul piano letterario, non sembrano possedere moltissimo. Sul piano dell'esperienza personale, invece, si individua *in primis* l'esperienza migratoria, propria o dei genitori. Tuttavia, come si vedrà, quando quest'ultima avrà implicazioni sul piano artistico, esse saranno estremamente diverse. Sandra Ponzanesi, nell'illustrare le ragioni che l'hanno indotta ad analizzare in *Paradoxes of Postcolonial Culture* testi di autrici indiane emigrate e afro-italiane afferma che «the comparison of these authors across their significant differences is grounded in their common historical experience of colonization and life in the diaspora as gendered racialized subjects negotiating local values and global identifications» (Ponzanesi 2004, 9).

Nel nostro caso, se l'esperienza di colonizzazione e diaspora non è stata vissuta in prima persona per la maggior parte delle nostre scrittrici, tuttavia il genere e la razza rappresentano due fattori che influenzano in modo significativo le narrazioni e che inducono spesso i personaggi a riflettere sulla propria appartenenza e sulla relazione con ciò che li circonda. Prendendo ancora una volta in prestito le parole di Ponzanesi, anche nel nostro caso l'analisi letteraria porrà maggiormente in evidenza le peculiarità di ogni singola opera, mostrando allo stesso tempo l'impossibilità di individuare etichette letterarie comuni:

each author is interpreted as being connected both to broader issues related to diaspora and transnationalism but also to local specific and situated realities [...] Despite falling under the cohesive label of the Indian or African diaspora, these authors resent any affiliation with such a cluster, since it limits them to the “competent representation” of their Indian or African backgrounds without accounting for the free open spaces that each author traces for her/himself and that exceed nation, allegation, and restriction. The strict specificity and individuality of each oeuvre must be respected and the autonomy and original achievements recognized within the vaster connections and aspirations (Ponzanesi 2004, 23).

Dunque, il superamento del confine, sia metaforico che fisico, rappresenta una peculiarità accomunante le esperienze letterarie (e di vita) dei casi in esame, come si avrà modo di vedere.

Occorre ora dire qualcosa su ciascuna delle scrittrici, che sono, come si sarà già notato, tutte donne. L'appartenenza di genere spicca in maniera molto netta nei testi e rappresenta una delle chiavi di lettura con cui verranno letti. Inoltre, il ruolo che le donne hanno avuto nell'ambito della “letteratura della migrazione” è stato tutt'altro che secondario, anche solo guardando ai numeri: tra tutti gli autori immigrati in Italia, le donne rappresentano circa la metà<sup>1</sup>, cifra ben lontana da quella delle tradizioni letterarie occidentali; la letteratura è stata per loro un canale di espressione forse più facilmente accessibile, di cui vediamo infatti gli esiti.

Christiana de Caldas Brito (1939) è nata a Rio de Janeiro e vive a Roma da ormai quasi trent'anni. Scrittrice e psicoterapeuta, si è laureata in Filosofia all'Università Federale del Brasile, in Psicologia a La Sapienza e all'Università di São Paulo del Brasile, dove ha ottenuto il diploma della Scuola d'Arte Drammatica. La sua produzione letteraria vede la pubblicazione di due raccolte di racconti, rispettivamente nel 1998 *Amanda Olinda Azzurra e le altre* (Lilith Edizioni) ristampato nel 2004 dalle edizioni Oèdipus; nel 2004 *Qui e là*, per la Cosmo Iannone; nel 2006 il romanzo *500 temporali*, per la medesima casa editrice. Un saggio recente, del 2008, sulla scrittura creativa si intitola *Viviscrivi verso il tuo racconto* ed è uscito per Eks&tra. Nel 2000 ha pubblicato un racconto per ragazzi, con le edizioni Il Grappolo, dal titolo *La storia di Adelaide e Marco*. Inoltre, in numerose antologie e riviste *on line* sono pubblicati altri racconti ed interventi.

In tale sede si privilegia il romanzo *500 temporali*, che si presenta come un testo finemente strutturato, con una trama molto fitta e, quasi, ad incastro. Se lo si potesse descrivere metaforicamente, potremmo visualizzare l'immagine di un filo circolare che si dipana a partire dalla prima pagina e si unisce alla sua estremità, formando un cerchio. La storia è ambientata a

---

<sup>1</sup> Si veda il bollettino di sintesi Basili a cura di Maria Senette pubblicato all'indirizzo: [www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/](http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/).

Rio de Janeiro ed i suoi personaggi appartengono a quella parte di popolazione che è costretta ogni giorno ad una vita di fatica e lavoro, per non dire di stenti. I personaggi principali sono Marlene, la giovane che per un triste equivoco finirà in prigione dove poi si suiciderà, Jussara, costretta all'immobilità a causa di un incidente provocato dalla ricca Moira, e ingannata da Pedro, giovane in cerca di fortuna e disposto ad allearsi ad uno dei criminali più potenti di Rio (Celsão) pur di uscire dalla sua condizione di indigenza. Nonostante la condizione disperata in cui versano i personaggi, non si dà di essi una visione pietistica, anzi: si caratterizzano invece per la loro resistenza e caparbità nell'affrontare situazioni difficili senza piegarsi a queste. È interessante sottolineare che il filo che unisce il romanzo, a partire dal titolo, è l'acqua, tratteggiata nelle sue più svariate forme: essa scandisce la vita ed il tempo degli abitanti di Rio, i *carioca*, nonché la struttura del testo stesso in cui ogni capitolo vede come titolo, ad esempio, *Nuvole scure*, *Lampi*, *Tuoni*, *Raffiche di vento*.

La seconda autrice è Gabriella Kuruvilla, (1969) nata a Milano da padre indiano e madre italiana. Si è laureata in architettura ed è giornalista professionista. Ha lavorato per diversi quotidiani e riviste prima di dedicarsi interamente alle sue grandi passioni: la scrittura e la pittura. Con lo pseudonimo di Viola Chandra ha pubblicato nel 2001 con DeriveApprodi il romanzo che qui analizzeremo, *Media chiara e noccioline*. Nel 2008 è uscita la sua prima raccolta di racconti, *È la vita, dolcezza*, con Baldini&Castoldi. Suoi racconti sono usciti nell'antologia *Pecore nere*, per Laterza nel 2005 e in *Lingua Madre Duemilasette*, edizioni SEB 27. *Media chiara e noccioline* racconta di una giovane, figlia di una italiana ed un indiano, in perenne conflitto con i genitori, separati, e con il proprio corpo a causa dei disturbi alimentari che la affliggono. È una narrazione molto incentrata sulla protagonista, che racconta e si racconta in prima persona, ironizzando sul proprio ingombrante io e sul rapporto problematico con se stessa e con chi la circonda.

Ingy Mubiayi Kakese (1972) è nata al Cairo da madre egiziana e padre congolese e si è trasferita da piccola con la famiglia a Roma, dove ha sempre vissuto. Si è laureata in Storia della civiltà arabo-islamica all'Università La Sapienza. Si è occupata di traduzioni e insegnamento e dal 2000 ha aperto una piccola libreria a Primavalle. Nel 2004 è stata premiata nell'ambito del concorso letterario Eks&Tra con il racconto "Documenti, prego" pubblicato nell'antologia *La seconda Pelle*, Eks&Tra 2004. Nel 2005 sono stati pubblicati "Fiori e scarafaggi" sulla rivista *Nuovi Argomenti* (Mondadori), e "La Famiglia" nell'antologia *Italiani per vocazione* (Cadmò); il racconto "L'incontro" è apparso nella rivista on line *El Ghibli*. Sempre nel 2005 è uscita l'antologia *Pecore Nere* con due suoi racconti. Nel 2007 per le edizioni Terre di Mezzo è stato pubblicato *Quando nasci è una roulette. Giovani figli di migranti si raccontano*, interviste ad

adolescenti figli di immigrati africani, curate con Igiaba Scego Nel 2008 pubblica dei racconti nell'antologia *Amori bicolori* (Laterza). In questa sede analizzeremo "La famiglia," "Rimorso," "Documenti prego," "Concorso." Unicamente nel primo racconto la voce narrante è maschile e si narra di come il marito italiano di Cassi, africana, si appresti ad accogliere le zie di lei a cena. Il racconto, che parte da una trama semplice, diventa invece l'occasione per giocare ironicamente sugli stereotipi che l'immaginario del protagonista aveva prima di conoscere la sua futura consorte, che progressivamente ed inconsapevolmente li smentisce. "Rimorso" invece si caratterizza per un tono molto diverso, in quanto descrive l'improvviso ritorno a casa, in Egitto, di una donna. La sua scelta viene comunicata al partner italiano attraverso lo stratagemma di una email, (che rappresenta il testo del racconto) in cui si mescolano i sentimenti contrastanti e sofferti che l'hanno portata a questa scelta. Un ritorno a casa dunque, nel tentativo di ricomporre una frattura e di ritrovarsi. "Documenti, prego" e "Concorso" vedono un ritorno al registro ironico, nel primo caso descrivendo l'iter di una famiglia africana per avere i documenti per il soggiorno, nel secondo raccontando la vicenda di due sorelle nate in Italia da genitori musulmani e del loro diverso, ma solidale, approccio alla realtà.

Jarmila Očkayová, (1955) nata in Slovacchia, vive in Italia dagli anni Settanta. Le sue prime pubblicazioni nel nostro paese risalgono agli anni Novanta, con Baldini&Castoldi. Si tratta di tre romanzi dai titoli *Verrà la vita e avrà i tuoi occhi* (1995), *L'essenziale è invisibile agli occhi* (1997), *Requiem per tre padri* (1998). Ha curato e tradotto l'antologia di fiabe slovacche *Il re del tempo* per Sellerio nel 1988 e scritto un racconto per ragazzi, *Appuntamento nel bosco* (EL 1998). Suoi interventi di natura saggistica sono presenti *on line* ed in raccolte di atti. In questa sede analizzeremo il suo ultimo romanzo, *Occhio a Pinocchio* (Cosmo Iannone 2006) che riprende e trasforma la vicenda del celebre burattino. Si tratta di una fiaba che, nelle scelte stilistiche e di contenuto che compie, narra la complessità di una situazione di non appartenenza, o doppia appartenenza, quale è quella di un burattino che è figlio del bosco ma che anela a far parte del mondo degli uomini ed è alla fine rifiutato da entrambi. Egli è tratteggiato in un modo che si discosta molto dalla tradizione letteraria, da cui naturalmente l'autrice non prescinde ma che utilizza come base per spiccare il volo, adattandola alle esigenze della narrazione.

Cristina Ubax Ali Farah (1973) è nata in Italia da padre somalo e madre italiana e ora vive a Roma. È stata una delle fondatrici della rivista *El Ghibli*. Ha pubblicato racconti e poesie in numerose riviste ("Corale Notturmo" in *Nuovi Argomenti* nel 2005; vari interventi nella rivista *Caffè*) e in antologie ("Tenere insieme tutti i pezzi" e "Kuulla" in *Allattati dalla lupa*, Sinnos, 2005). Considereremo il suo primo romanzo, *Madre piccola*, uscito per Frassinelli nel 2007. Si tratta di un testo polifonico e complesso, in cui ogni capitolo prende il nome di un protagonista

che diventa voce narrante, in un intreccio di storie ed esperienze che, alla fine, si scioglie nell'incontro e nel ritrovamento. La ricerca di se stessi, dei propri affetti e del proprio passato fa da sfondo a tutta la narrazione: essa diventa l'obiettivo delle due protagoniste, Domenica e Barni, rispettivamente italo-somala e somala, che sono sin dall'infanzia legate da un rapporto stretto, quasi viscerale, che tuttavia verrà spezzato dalla partenza per l'Italia di Domenica e poi dalla tragica vicenda della guerra in Somalia. Questo allontanamento imposto coinvolge non solo le due protagoniste ma l'intero popolo somalo, la cui diaspora nel mondo rappresenta lo sfondo dell'intero romanzo.

Ornela Vorpsi, (1968) scrittrice nata a Tirana ed emigrata prima in Italia e poi a Parigi, dove tuttora risiede, ha all'attivo in lingua italiana due brevi romanzi, scritti in Francia dove sono stati pubblicati, e usciti successivamente per Einaudi: nel 2005 esce *Il paese dove non si muore mai* e nel 2007 *La mano che non morde*. Pubblica per Nottetempo nel 2006 *Vetri rosa*, un racconto lungo. Nel primo romanzo la vicenda, ambientata per la maggior parte in Albania e solo in conclusione in Italia, vede l'alternarsi delle voci narranti femminili, quasi interscambiabili dati i loro tratti comuni. La violenza ed il sopruso nei confronti delle donne e dei loro corpi appartiene quasi alla pratica quotidiana e sostiene tutta la narrazione. *La mano che non morde* presenta invece un'ambientazione balcanica e narra di un breve ritorno da Parigi di una donna, la voce narrante, in visita ad un amico malato. Il *displacement* sia della protagonista che del personaggio maschile, la problematica nostalgia per un paese che ai loro occhi non esiste più e con cui i personaggi nutrono un rapporto di odio-amore riempiono il romanzo.

Laila Wadia (1966) è indiana e vive a Trieste, dove lavora come collaboratrice linguistica all'università. Ha pubblicato nel 2004 una raccolta di racconti per Cosmo Iannone, *Il burattinaio e altre storie extra-italiane*, ha scritto per l'antologia *Pecore nere*, è curatrice della raccolta *Mondopentola*, sempre per Cosmo Iannone nel 2007 ed è autrice di numerosi altri racconti e poesie. In questa sede si analizzerà il suo primo romanzo, *Amiche per la pelle*, (e/o 2007) in cui abbiamo uno spaccato realistico della condizione di una famiglia di indiani immigrata in Italia da poco, dipinta attraverso gli occhi della giovane donna che con ironia e falsa innocenza documenta una lunga serie – ed in continua evoluzione – di stereotipi e pregiudizi. La parabola che viene descritta in trentasette brevi ma incalzanti capitoli vede come protagoniste altre tre famiglie – cinese, bosniaca ed albanese – che vivono in una fatiscente palazzina di Trieste, che ospita anche un anziano e burbero signore italiano. Se si esclude l'*happy end* a sorpresa, il romanzo potrebbe essere considerato una trasposizione letteraria di tutti i problemi e le difficoltà che affliggono le famiglie immigrate: dallo sfruttamento lavorativo alle mansioni scarsamente qualificate offerte, dal difficile apprendimento della lingua italiana – soprattutto quella della burocrazia – al

problema della casa. Di fatto, la spada di Damocle che pende su queste quattro famiglie riguarda proprio quest'ultimo punto, l'abitazione, che, in seguito alla morte del proprietario ed alla vendita dell'intero stabile decisa dall'erede, i nostri si trovano costretti ad abbandonare.

Queste in breve le trame dei testi su cui si volgerà l'attenzione. Essi rappresentano, a condizione che si possa attribuire loro una funzione rappresentativa, un movimento che invita a riflettere sulle trasformazioni della letteratura e della società italiane, che forse in questi casi più che in altri, sono due sfere strettamente connesse. Graziella Parati riassume significativamente i contributi alla cultura e società italiana che questi testi apportano:

these texts defuse the sense of emergency and fear created by “others” entering the familiar borders of Italy, and reveal how little known those arbitrary borders are to the natives [...] What is at stake is the role of literature (and of film and art in general) as an agent of social change because of its ability to *imagine* change. In their articulation of post-migrant and post-ethnic identities, migrant writers have successfully theorized the complexity of the future of Italian culture. This destination culture that uncovers the hybridity of the Italian past and redefines the paradigms of future cultural developments through migrations and transmigrations formulates hypotheses of cultural change that are far reaching. These writers are grounded in Italian culture and language, but present alternatives in their vision of global migration and local cultural connections that address the anxieties of normative dominant discourse (Parati 2005, 103).

Queste opere dunque sono portatrici di cambiamento, rappresentano da una parte un “prodotto dei tempi,” nel senso che sono l'esito – diretto o indiretto – di processi migratori, ma sono anche un'anticipazione della letteratura e della società del futuro, come si cercherà di argomentare. In tal senso esse meritano studio e attenzione, perché possono dire molto della, ed alla nostra società. La letteratura è potenzialmente specchio dei fenomeni sociali, ma anche terreno di sperimentazione in cui si pongono le basi di qualcosa che può avvenire, che varca i confini del letterario. Non sono situazioni idilliche, molto spesso, quelle descritte nei nostri testi, che però hanno il merito di indicare, con modestia e delicatezza, quella direzione (l'unica da prendere se non vogliamo vivere in società ghettizzate) che Armando Gnisci ha definito “via della decolonizzazione europea.” Se dunque la letteratura italiana ospiterà ed accoglierà senza pregiudizi nomi e volti dalle origini più disparate, potrebbe essere un passo per avviare una trasformazione propriamente sociale, oltre che letteraria.

Ciò non significa tuttavia alimentare una retorica sulle migrazioni. La migrazione è stata anche usata dagli scrittori e dai critici per esprimere ed indagare la condizione umana, ma che essa venga fatta passare come la condizione umana per eccellenza appare una visione romantica e



alle volte stereotipata. Le massa delle persone non vive il viaggio, lo spostamento, la migrazione appunto, come una situazione esaltante ed euforica, che invece è soprattutto indotta. La tendenza è invece la ricerca di una stabilizzazione, di un luogo in cui si possano concretizzare le proprie aspirazioni ed aspettative, spesso irrealizzabili nei paesi di origine. A questo proposito, occorre fare una specifica: le nostre autrici non sono, in tal senso, rappresentative della massa di immigrati, ma hanno, perlomeno molte di loro, lo sguardo e la sensibilità per scriverne con discrezione e senza ideologie. Nei seguenti termini ne parla Gnisci:

arrivare a scrivere nella migrazione, personale o di popolo, significa riconoscersi come poeta ed artista, come narratore ed artefice *dentro la trasformazione*. Essa avviene durante la fuga e la traduzione della perdita, nel passaggio all'altrove e nel risanarsi, nella possibile *rinascita* dal taglio che ha decostruito una vita, e milioni di vite. Il narratore e il poeta diventano la barca che segnala il senso sull'orlo dell'abisso, la striscia disegnata intorno alla tempesta del trasloco, la canzone che risuona nel buco opaco della disperazione [...] Il poeta che va nell'esodo, va oltre-la-strada-che-porta-fuori (secondo la forza ed il significato della parola greco-latina *exodus*) e si avvia sulla strada dell'ancora-oltre. Il poeta porta e significa la presenza e la forza della parola, e il suo fardello, che compone luce e opaco, voce e scrittura. (Gnisci 2006, 18).

Il cambiamento e la trasformazione sono i fulcri centrali attorno a cui tali esperienze letterarie ruotano e che in un certo modo preconizzano.

Vi sono inoltre una serie di questioni che è bene annunciare in sede di premessa e che si collocano alla base dell'analisi testuale.

La questione della definizione, ad esempio, appare per alcuni aspetti controversa: in primo luogo perché eteroimposta, nel senso che nasce dall'esigenza scientifica della critica letteraria di analizzare al fine di collocare all'interno di un canone un fenomeno letterario complesso ed articolato, che sfugge a griglie definitorie spesso troppo semplificanti. In secondo luogo perché non sembra esservi troppa chiarezza sui criteri che indicano l'appartenenza alla categoria della "letteratura della migrazione," che talvolta confonde prima e seconda generazione.<sup>2</sup> Inoltre, le autrici stesse, come si vedrà, esprimono l'esigenza, sebbene in toni diversi, di svincolarsi da certe categorie, vissute talvolta come troppo restrittive. In tal senso, l'analisi critica che si intende proporre non vuole aggiungere ulteriori definizioni a quelle già prodotte, ma ragionare su quanto

---

<sup>2</sup> Il riferimento va alla pubblicazione da parte di Laterza della già citata antologia *Pecore nere*, in cui donne immigrate in Italia in età adulta ed altre invece nate qui sono etichettate nella quarta di copertina come «prima generazione di figlie di immigrati». Solo se si considera la questione linguistica, infatti, la composizione in una lingua appresa da adulti presenta delle caratteristiche, perlomeno nella fase iniziale, differenti da chi scrive nella lingua in cui è stato scolarizzato (e dunque l'italiano per le seconde generazioni).

già teorizzato, evidenziandone criticità e punti di forza e sviluppando l'attitudine «di affilare con nuove competenze i nostri strumenti d'indagine e d'integrarli, là dove necessario, in modo da rendere di nuovo elastica una gabbia epistemologica e terminologica un po' fossilizzata» (Antonelli 2006, 80). Le testimonianze raccolte in apertura, ricche di suggestioni e punti di vista, faranno da sfondo e orienteranno la presente analisi. A questo complesso dibattito si aggiunga il continuo evolversi del fenomeno letterario che presenta sempre nuove sfaccettature e, essendo legato all'esperienza di immigrati di prima generazione – e dunque ad un preciso momento storico – destinato con il tempo a diluirsi e fondersi.

Quando si affronta il problema della definizione occorre avere consapevolezza che il punto centrale ruota intorno al riconoscimento: per ottenere visibilità, attenzione e legittimazione, soprattutto scientifica, sembrerebbe inevitabile venire nominati, definiti, inseriti in un quadro. Ciò su cui occorre ragionare è proprio tale esigenza di dare e ottenere legittimazione, sui fattori in gioco e sulle conseguenze che tale bisogno produce. Se il riconoscimento guardasse solo ai testi ed alla loro qualità letteraria (sebbene anche questo sia un criterio oltremodo vago e discutibile) dovrebbe prescindere dalla nazionalità degli autori, o meglio, la loro provenienza non sarebbe da intendersi come un elemento cardine della critica. La chiave di lettura “etnica” presenta infatti un doppio limite: da una parte, essa contiene un risvolto paternalista poiché riconosce delle scritture sulla base del fatto che i loro autori non sono madrelingua, sono immigrati ed appartengono ad una qualche minoranza. In secondo luogo, alimenta una domanda (presente nel mercato editoriale e nel discorso pubblico in generale) di esotismo che riproduce separazioni e distanze. L'approccio paternalista ed etnicizzante rappresentano, infatti, i due principali rischi che si corrono in questo ambito disciplinare. Se tali scritture rappresentano un'anticipazione della letteratura (e della società?) del futuro, come l'analisi dei testi ha già in parte dato modo di dimostrare e come si cercherà di argomentare nel capitolo finale, allora il riconoscimento verrebbe da sé. Spesso, invece, avviene il contrario, ossia si ricorre a letture che privilegiano l'esperienza migratoria, che valorizzano la “differenza culturale” e ignorano prospettive più ampie e complesse. Si tratta di un equilibrio piuttosto difficile da rispettare e la stessa analisi critica che si sviluppa in tale sede potrebbe non mantenerlo: se da una parte non vi è l'intenzione di negare il vissuto e l'appartenenza di alcuno, dall'altra non si vuole ricorrere ad una chiave interpretativa che privilegi unicamente l'origine, in accordo anche con quanto le stesse autrici hanno dichiarato. Esse nutrono l'aspirazione – legittima – ad un riconoscimento che tuttavia non implichi l'identificazione in una categoria marginale o minore.

L'estemporanea “marginalizzazione” implicita nella scelta di concentrarsi su autrici immigrate e figlie di immigrati diventa funzionale a dimostrare i limiti della stessa, come l'analisi

testuale dimostrerà. Tuttavia tale ragionamento, se estremizzato, rischia una deriva: se da una parte non si è insistito, nell'analisi, sull'appartenenza nazionale delle autrici ma sulla loro scrittura, dall'altra non si auspica nemmeno l'assimilazione ad un canone letterario nazionale che, tradizionalmente, si è reso impermeabile ad apporti esterni e, soprattutto, a parola di donna. Non si tratta, infatti, rimanendo nel linguaggio dei *postcolonial studies*, di acquisire, a partire da una condizione di margine e subalternità, una posizione di egemonia al prezzo dell'annullamento delle proprie peculiarità, bensì di contrastare quella subalternità, letteraria e sociale, sia per se stesse che per coloro che non hanno occasione e possibilità di farlo.

Per quanto concerne l'interesse degli studiosi sull'argomento, risulta abbastanza agevole individuare chi, in ambito accademico, se ne è occupato; sebbene essi si dividano soprattutto tra l'Italia e gli Stati Uniti, non sono numerosissimi. Come si potrà dedurre dai riferimenti bibliografici, le "scuole" che hanno approfondito il tema, con affinità e divergenze, ruotano fondamentalmente intorno alle figure dei già citati Armando Gnisci, dell'Università La Sapienza di Roma e Graziella Parati, del Dartmouth College di Hanover, in New Hampshire. Naturalmente vi sono anche altri studiosi che se ne sono occupati e che si avrà modo di citare in corso d'opera (riflessioni interessanti provengono da alcune università statunitensi, europee ed anche da qualche ateneo italiano, Bologna ad esempio). Tuttavia, per ritrovare analisi sistematiche e continuative occorre fare riferimento soprattutto ai due studiosi nominati. Si deve comunque riconoscere che c'è un crescente interesse in ambito accademico, dimostrato dalla organizzazione sempre più frequente di corsi universitari, conferenze e dibattiti.

Il privato sociale, le scuole ed anche gli enti pubblici si affiancano nella promozione di queste opere, precedendo le università: spesso da tali iniziative sono sorte pubblicazioni quali ad esempio antologizzazioni di racconti e poesie. Si può dire che, sebbene su fronti diversi e con modalità proprie, talvolta anche sovrapponendosi proficuamente, l'accademia e le piccole istituzioni, pubbliche o private, hanno contribuito a diffondere maggiore conoscenza del fenomeno *in primis* letterario ed, in secondo luogo, di quello sociale, ossia le migrazioni *tout court*. In quest'ultimo caso, non si è trattato tanto di far prendere consapevolezza dell' "esistenza degli immigrati," che negli anni Novanta appartenevano ormai alla quotidianità di tutti, ma di darne delle immagini diverse da quelle solitamente diffuse. Tali iniziative "sensibilizzatrici" hanno dimostrato infatti come certa letteratura abbia le potenzialità per descrivere il fenomeno globale da cui essa scaturisce che, in quegli anni in Italia, iniziava ad essere sempre più spesso sotto i riflettori. Un antidoto contro le paure e gli stereotipi che spesso i media alimentano nei confronti del "problema immigrazione" può essere infatti rappresentato dalla produzione letteraria di persone che vivono sulla propria pelle (e talvolta, a causa di quella stessa pelle)

episodi di discriminazione e razzismo. Sebbene i primi immigrati siano arrivati in Italia negli anni Sessanta, (si trattava soprattutto di donne eritree e capoverdiane, le prime destinate alle famiglie di ex-coloni e le seconde a seguito di missionari di ritorno dall'Italia. Ritu 2003) solo a partire dai primi anni Novanta si è iniziato a prenderne reale consapevolezza: basti pensare che la prima legge sull'immigrazione (la cosiddetta legge Martelli) risale al 1990, preceduta solo nel 1986 dalla legge 943, che stabiliva la parità di trattamento tra lavoratori immigrati ed autoctoni. Entrambe le leggi furono accompagnate da una "sanatoria." Da quel momento in poi, come testimoniano i dossier annuali della Caritas, il fenomeno è andato sempre più consolidandosi e stabilizzandosi. Anche nel *National Report* dal titolo *Racism and Trade Unions*, del 2003, si legge:

se nel 1991-1992 gli alunni immigrati erano solo 25.000, nell'anno scolastico 2001-2002 sono già saliti a 180.000, costituendo il 2,31% degli alunni frequentanti le scuole italiane. Si tratta di un numero assai ridotto rispetto agli alunni stranieri presenti nelle scuole degli altri paesi europei, interessati dal fenomeno migratorio da più anni, ma il fatto è egualmente indicativo di un fenomeno destinato a crescere nei prossimi anni (Ritu 2003, 22).

Dal punto di vista delle nazionalità, l'immigrazione in Italia presenta una amplissima varietà – circa 200 – che la distingue da altri paesi europei e che si riflette anche nella letteratura. I primi testi pubblicati vedono soprattutto autori africani, (dalla regione maghrebina in particolare) che di fatto rappresentavano il gruppo più numeroso in quel periodo.<sup>3</sup> Successivamente, lo sviluppo delle pubblicazioni sembrerebbe riflettere l'evoluzione del fenomeno della migrazione; nel momento in cui avviene una stabilizzazione socio-economica, vi sono anche le condizioni, per alcuni, per dedicarsi alla scrittura.

Appare interessante rilevare, in riferimento alle prime esperienze, due elementi sottolineati da Paul White nel saggio *Geography, Literature and Migration* introduttivo al testo *Writing across Worlds. Literature and Migration*. Sebbene non vi sia specifico riferimento al contesto italiano, è possibile raccogliere due suggestioni riferibili anche ai primi testi scritti in lingua italiana:

literature output can be considered at a variety of levels, of which two merit attention here. At one level we can consider individual works, but at another we can consider a full body of literature that arguably hangs together through a relationship with a migratory record or history, often on a societal scale. At the first level, therefore, we may be dealing with individual authors

---

<sup>3</sup> Ad essere precisi, i marocchini rappresentano il gruppo nazionale più numeroso sul territorio, nonché quello che vive per primo un processo di stabilizzazione (Ritu 2003).

and with the representation of the experience of particular people; at the second we may be concerned with responses in whole societies or nations that have been affected by population movement (White 1995, 1-2).

Il primo elemento riguarda il concetto di *output*, che indica come gli autori trovino una spinta iniziale nella propria vicenda migratoria che viene così raccontata ed espressa. Ciò sottolinea come i primi testi rappresentino uno degli effetti – sul piano letterario – di quel fenomeno sociale e globale che sono le migrazioni, e aprano la via ad una lunga serie di opere che, da esito di un fenomeno, diventeranno anticipazione di un altro, come si vedrà in seguito. Il secondo elemento sottolineato da White valorizza la compresenza di esperienza individuale e collettiva: nei primi testi in lingua italiana, che potremmo far rientrare agevolmente nel genere autobiografico, la narrazione è in prima persona, ma contemporaneamente descrive esperienze comuni e condivise, in cui molti immigrati potrebbero ritrovarsi. È ciò che sostiene anche Parati: «the Italoophone texts stand, therefore, to represent the individual and the collective, that is, the individual experience and the lives of the immigrant communities» (Parati 1995, 6).

Occorre fare attenzione agli equilibri tra i due poli, l'immigrazione intesa come fenomeno globale e la traduzione artistica operata dal singolo: se la migrazione oggi in Italia (ma potremmo dire in occidente) presenta delle caratteristiche abbastanza comuni in termini di *pull factor* (la visione che fuori dall'occidente si ha dell'occidente) e *push factor* (le condizioni nei paesi di partenza che inducono a partire), la sua rielaborazione nella scrittura non necessariamente può e deve avere tratti omogenei. La critica che Sau-ling Cynthia Wong sviluppa nel saggio *Immigrant Autobiographies. Some Questions of Definition and Approach* al modello teorico di Boelhower appare calzante a proposito della relazione tra esperienza migratoria vissuta e raccontata, tra fenomeno sociale ed *output* letterario. La studiosa giudica troppo essenziale il modello elaborato dal collega a proposito dell'autobiografia scritta da persone immigrate, in quanto egli, basandosi sulle esperienze degli emigranti italiani a cavallo tra XIX e XX secolo negli Stati Uniti, crea una griglia interpretativa applicabile a tutte quelle che definisce «ethnic autobiographies» (Wong 1998, 300). Sul piano storico appare infatti indubbio che le migrazioni differiscano, come, di conseguenza, le esperienze che le narrano. Ciò risulta ancora più evidente nei testi in esame: benché scaturiscano da un'esperienza più circoscritta, perlomeno storicamente, non sono riconducibili ad un unico schema interpretativo.

Un ulteriore presupposto di partenza risiede nella domanda che fa da titolo al saggio di Linda Alcoff, *The Problem of Speaking for Others* in cui si sottolinea come la posizione (*location*) da cui si parla influenza inevitabilmente il discorso e non esclude l'instaurarsi di relazioni impari tra il soggetto e l'oggetto del discorso:

first, there is a growing awareness that where one speaks from affects the meaning and truth of what one says, and thus that one cannot assume an ability to transcend one's location. In other words, a speaker's location (which I take here to refer to their *social* location, or social identity) has an epistemically significant impact on that speaker's claims and can serve either to authorize or disauthorize one's speech [...] The unspoken premise here is simply that a speaker's location is epistemically salient [...] The second claim holds that, not only is location epistemically salient, but certain privileged locations are discursively dangerous. In particular, the practice of privileged persons speaking for or on behalf of less privileged persons has actually resulted (in many cases) in increasing or reinforcing the oppression of the group spoken for [...] For this reason, the work of privileged authors who speak on behalf of the oppressed is coming more and more under criticism from members of those oppressed groups themselves. As social theorists we are authorized by virtue of our academic position to develop theories that express and encompass the ideas, needs and goals of others. However, we must begin to ask ourselves whether this is ever a legitimate authority, and, if so, what are the criteria for legitimacy? In particular, is it ever valid to speak for others who are unlike me or who are less privileged than me? (Alcoff 1994, 286-287).

Si tratta di domande ineludibili, che risultano centrali anche per i casi che ci apprestiamo ad indagare e a cui Alcoff risponde rifacendosi alla Spivak del testo *Can the subaltern speak?* e proponendo di "parlare a:"

"speaking to" in which the intellectual neither abnegates his or her discursive role nor presumes an authenticity of the oppressed but still allows for the possibility that the oppressed will produce a "countersentence" that can then suggest a new historical narrative<sup>4</sup> [...] We should strive to create wherever possible the conditions for dialogue and the practice of speaking with and to rather than speaking for others. If the dangers of speaking for others result from the possibility of misrepresentation, expanding one's own authority and privilege, and a generally imperialist speaking ritual, then speaking with and to can lessen these dangers (Alcoff 1994, 300).

Anche Laura Balbo, da parte sua, si interroga su tale punto, affermando la necessità di collaborazione e incontro:

---

<sup>4</sup> Alle posizioni di Spivak, Said ribatté in un articolo comparso in italiano nel numero 312 di «aut-aut» sostenendo che il subalterno ha sempre parlato, semplicemente non è mai stato ascoltato. Sul rapporto tra cultura subalterna e cultura dominante e sul rifiuto della tesi «secondo cui le idee nascono esclusivamente nell'ambito delle classi dominanti» è di grande interesse il testo di Ginzburg *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (Ginzburg 1999, 145).

è essenziale che ci si chieda chi ha la parola (e chi no). Dovrebbe essere evidente che, su questi temi, si tratta di *lavorare* con gli “altri europei,” quelli che in genere non siamo abituati ad ascoltare (tantomeno con loro si dialoga): immigrati, minoranze, stranieri, figli e figlie, e nipoti. Proiettarsi sui possibili futuri dell’Europa, immaginare come “altre Europe” potrebbero essere possibili, evidentemente è cruciale per tutti (Balbo 2006, 13-14).

Posto dunque che la pratica di parlare/scrivere da una posizione privilegiata per/di voci che lo sono meno (data la mancata piena oggettivazione del processo storico che le “produce”) rischia di perpetuare – se non rafforzare – un atteggiamento prevaricante, l’opzione dialogica pare avvicinarsi più di altre ad una soluzione un po’ più equa e rispettosa. In questa sede si è quindi privilegiato l’ascolto, più che il dare voce, e ciò spiega la scelta delle interviste nel capitolo di apertura e l’uso delle stesse per l’analisi testuale, in quello successivo. Come si vedrà, molto spesso per parlare delle opere si è scelto di ricorrere alle parole delle loro autrici o ai contributi che hanno scritto in altre sedi.

Un’ulteriore precisazione: privilegiare l’ascolto non significa annullare l’istanza critica, tutt’altro: essa si nutrirà più di interrogazioni che di risposte, come si evince sin dall’indice, in cui emerge appunto la volontà di interrogare e mettere in discussione piuttosto che di accettare acriticamente o in maniera assertiva. Said afferma a questo proposito:

non credo che il ruolo dell’intellettuale debba o possa consistere nel tentativo di restituire all’altro la sua voce. L’intellettuale ha una sua voce, ed è bene che la faccia sentire. Certo, il lavoro dell’intellettuale deve sostenere la voce dell’altro, darle risonanza, ma l’intellettuale non è lì per far parlare l’altro. L’altro è già presente, questo è il fatto da cui partire. Dunque ritengo pernicioso pretendere di dare voce all’altro. In tale pretesa vedo il tentativo narcisistico di attribuire all’intellettuale un ruolo più grande di quello che ha effettivamente. Lo sforzo dell’intellettuale dovrebbe piuttosto consistere nel rappresentare se stesso in modo tale da rendere possibile un allineamento della propria parola con la parola dell’altro e con le lotte dell’altro. Altrimenti, se si pretende in qualche modo di diventare l’altro, o di prenderne il posto, si rischia di rendere l’altro una marionetta (Said 2002, trad. it. 92).

L’importanza di instaurare un dialogo il più possibile paritario emerge anche dall’esperienza di Parati in occasione delle interviste che realizzò con Nasserah Chohra e Maria Viarengo, di cui parla in un articolo del 1997 dal titolo *Looking through Non-Western Eyes. Immigrant Women’s Autobiographical Narratives in Italian*. Parati descrive come si sia instaurato un clima di reciprocità ed apertura nel momento in cui l’intervistatrice si è messa in gioco, rendendosi

disponibile a rispondere lei stessa alle domande e dichiarando la sua esperienza di immigrazione negli Stati Uniti:

to approach the black woman as center of her own narrative and at the same time as center of my own critical narrative requires the construction of an active dialogue. It is by using interviews with both Viarengo and Chohra that I have attempted not to drown their diasporic and hybrid experiences by writing them into my white critical position [...] I need to consider the construction of my position as an on-going process that is often defined by the “other’s” interpretation of my role as reader of her life [...] Viarengo resisted my intention to use the interview as a one-way process in which my investigation of her oral narrative could complement my critical reading of her autobiography [...] Similarly, my interviews with Nasser Chohra developed into her interview of me and consequently destroyed the hierarchical separation between interviewer and interviewee (Parati 1997, 120-121).

Barbara Christian, in *The Race for Theory*, riflette sul ruolo della critica letteraria intesa nei medesimi termini, ossia di dialogo attivo, solidale e partecipato e non inteso come una forma di compiacimento autoreferenziale da parte dei critici che parlano ad altri critici collocando in secondo piano i testi. L’invito a trasformare «the literary criticism from a closed conversation to an active dialogue» (Fetterley 1996, 305) emerge anche molto nettamente nell’intervento *The Resisting Reader* di Judith Fetterley nell’ambito di un ragionamento che discute l’approccio femminista nella teoria critica letteraria.

Un ulteriore punto da evidenziare riguarda il ruolo che, nella presente analisi, viene attribuito al contesto: nel caso particolare di queste scritture, esse nascono o comunque traggono spunto dal vissuto delle loro autrici e acquisiscono rilievo in quanto collocate in un particolare periodo storico. Appare evidente che quel complesso e sfaccettato fenomeno che è la migrazione segna, più o meno inconsapevolmente, la loro scrittura e rappresenta dunque un *background* che non può essere ignorato e che, senza fare forzature, può contribuire all’analisi. In questo senso, il ruolo che Terry Eagleton, nell’introduzione a *Literary Theory. An Introduction*, attribuisce al contesto, considerandolo un elemento fondamentale nella definizione del concetto di letteratura, può fornire degli spunti interessanti: le scritture prese in analisi in questo studio, infatti, acquisiscono valore *anche*, ma non solamente, alla luce del momento in cui emergono, delle reazioni che producono e del modo in cui vengono recepite. La tendenza a dare importanza alla cornice storica è sottolineata anche da Ania Loomba, che scrive a questo proposito della relazione tra colonialismo e letteratura:



Lo studio del colonialismo in relazione alla letteratura e della letteratura in relazione con il colonialismo ha quindi aperto nuove e importanti vie per considerare entrambi. Forse ancora più importante è il modo in cui la recente teoria e critica letteraria ha influenzato l'analisi sociale. Gli sviluppi nella critica letteraria e culturale non hanno solo richiesto che i testi venissero letti in modo più pieno e più contestualizzato ma hanno anche suggerito che i processi storici e sociali sono testuali perché possono essere recuperati solo attraverso la loro rappresentazione e tali rappresentazioni includono strategie ideologiche e retoriche quanto i testi letterari (Loomba 2000, trad. it. 103).

Il riferimento al colonialismo è significativo non solo per il suo stretto rapporto con le migrazioni di oggi, ma anche perché rientra in modo diretto nelle esperienze di vita di una delle autrici considerate in questo lavoro, Cristina Ubaq Ali Farah, che proviene dalla Somalia, ex colonia italiana.

Vorrei riproporre le parole che Barbara Harlow usa in riferimento alla letteratura prodotta da persone provenienti dal sud del mondo, categoria che non coincide perfettamente con il nostro "campione" in quanto in esso vi è anche la presenza di persone nate in Italia da genitori stranieri. Tale citazione infatti riassume un po' lo spirito che anima la ricerca e l'approccio ai testi:

the struggle for national liberation and independence, particularly in the twentieth century, on the part of colonized peoples in those areas of the world over which Western Europe and North America have sought socio-economic control and cultural dominion has produced a significant corpus of literary writing, both narrative and poetic, as well as a broad spectrum of theoretical analyses of the political, ideological, and cultural parameters of this struggle. This literature, like the resistance and national liberation movements which it reflects and in which it can be said to participate, not only demands recognition of its independent status and existence as literary production, but as such also presents a serious challenge to the codes and canons of both the theory and the practice of literature and its criticism as these have been developed in the West (Harlow 1987, XVI).

Anche le scritture in esame presentano una certa carica critica, che obbliga a rimettere in discussione categorie, (interpretative, letterarie e non solo) e preconcetti. Ciò viene detto anche da Fulvio Pezzarossa, che in *Forme e tipologie delle scritture migranti* scrive:

si capisce facilmente perché risulti così imbarazzante e scomoda questa incursione delle voci straniere all'interno del nostro mondo culturale, quando automaticamente fungono da spunto che relativizza un mondo compiaciuto delle sue verità standardizzate, e le presenta

rovesciate e capovolte. Si pensi all'immagine stereotipa di un'Italia mediterranea e solare, frutto dei rapporti culturali e letterari con le altre potenze europee dalle quali si dipartiva il *grand tour* dei secoli moderni, percorsa oggi invece secondo traiettorie anomale, specialmente risalita a partire dalle sponde delle isole mediterranee da figure che si smarriscono nella pioggia, nel freddo, nel buio e nella nebbia del Nord, ma sempre all'interno di un orizzonte cittadino, perché è quasi assente l'ambientazione rurale, che costituisce uno degli elementi fondanti della nostra civiltà (Pezzarossa 2004, 36).

Concludo con una breve panoramica circa la strutturazione della ricerca. Essa vede, in apertura, le interviste con ciascuna delle scrittrici, a parte Jarmila Očkayová con cui non c'è stata la possibilità. Le interviste sono state effettuate negli ultimi mesi del 2006. Il primo capitolo non riporta le interviste nell'ordine cronologico e monografico con cui sono state redatte, ma enuclea una serie di temi che le attraversano ed a cui viene dato rilievo. Le opinioni delle autrici vengono accorpate ed affiancate tematicamente: ciò si ritiene offra maggiore continuità e coerenza, nonché pone in evidenza le posizioni di ognuna su ciascun tema.

La scelta di collocare in apertura la voce delle scrittrici si deve alla volontà di dialogare con loro, come si è detto, e rappresenta anche la base del capitolo successivo, che si focalizza sull'analisi testuale. L'opzione critica adottata predilige un approccio intratestuale, che legge i testi attraverso i testi e le interpretazioni che ne hanno dato le autrici. Tale scelta è dovuta all'esigenza, *in primis*, di valorizzare le scritture in quanto tali senza ricorrere alle categorie interpretative che ruotano intorno alle migrazioni (il viaggio, il nomadismo, ecc). Le opere non vengono prese in considerazione singolarmente, ma, seguendo il medesimo modello delle interviste, vengono attraversate a partire da alcuni nuclei tematici, attraverso quello che Ponzanesi ha definito «transversal reading» (Ponzanesi 2004, 208).

Il capitolo terzo, invece, si incentra su alcune questioni più ampie, per compensare il *close reading* che caratterizza il precedente e soprattutto per riflettere sulla cornice entro cui tali scritture si collocano: ci si interrogherà sui significati del fare critica letteraria, sulle principali denominazioni con cui si è guardato alla “letteratura della migrazione” e sui concetti di canone e letteratura nazionale che tali scritture – solo per il fatto di esserci – interrogano e discutono.

Nell'ultimo capitolo, il quarto, si intende ragionare sui contributi che la “letteratura della migrazione” apporta o, in prospettiva, può apportare, alla letteratura in lingua italiana, avanzando un'ipotesi di lettura che si discosta da quelle analizzate precedentemente. La domanda di fondo sarà chiedersi verso *quale* letteratura si sta andando, che cosa queste opere annunciano. In tal senso, la “letteratura della migrazione” diventa occasione per riflettere sulle direzioni, gli sviluppi e le trasformazioni che caratterizzano oggi la produzione letteraria in lingua italiana. Sarà

importante comprendere se, in linea con molte teorizzazioni nell'ambito dei *postcolonial studies*, tali scritture “rispondono,” prendono posizione a partire dal letterario per varcarne i confini. Interrogarsi su come contribuiscono a trasformare non solo la concezione di letteratura nazionale, ma anche quella di cultura sarà un modo per avanzare una proposta di lettura e una ipotesi di ricerca.



# I

## La voce delle scrittrici.

L'idea di aprire lo studio riportando, senza troppe intermediazioni, la voce delle scrittrici vorrebbe rispecchiare l'intenzione espressa nella premessa, ossia creare un'occasione di confronto, di discussione e di ascolto: non si tratta dunque di dare la parola, quanto di creare le condizioni di ascolto ed espressione, in un rapporto il più possibile paritario e non soverchiante da parte di chi pone le domande. Appare evidente come, tuttavia, una mediazione critica sia necessaria ed inevitabile: la decisione di porre certe domande e non altre, focalizzandosi su determinate questioni, rappresenta infatti una precisa scelta. E lo stesso si dica della modalità di esposizione delle risposte, che non vedranno un ordine cronologico, ma tematico, che affiancherà le posizioni di ognuna sullo stesso argomento.

Ciò a cui si ambisce non è dunque l'annullamento di qualsiasi chiave di lettura, bensì la ricerca di una presa di posizione critica che tuttavia non forzi le scritture in certe direzioni piuttosto che altre, che non le costringa in griglie, etichette o categorie. Si cercherà di rispettare questo approccio sin dall'apertura, applicandolo alle interviste che, se da un certo punto di vista rappresentano un'occasione di espressione senza filtri, dall'altra sono comunque pensate per evidenziare precise questioni. Come dirà Cristina Ubx Ali Farah, «la neutralità è un'illusione e la persona che hai davanti ti dice quello che ti dice perché sei tu che glielo fai dire in quel modo.» Dunque, l'istanza di ascolto che si colloca alla base delle interviste non vuole significare assenza di prospettiva critica nè tantomeno creare un'illusione di neutralità da parte di chi conduce.

Quanto allo strumento dell'intervista in sé, è stato scelto con l'intenzione, come si è detto in premessa, di creare dialogo in un'ottica di reciprocità paritaria, in cui la tradizionale relazione di potere tra critico ed autore viene meno ed il primo non parla *per* il secondo, senza ascoltarlo. Evitare la situazione in cui qualcuno *parla per* qualcun altro si è dunque collocato alla base di questa scelta critica.

Le interviste vengono presentate in due distinte sezioni: nella prima si riporta la visione che le scrittrici hanno della letteratura, il ruolo ed il significato che attribuiscono allo scrivere, se si ritengono *portavoce* – è questo il termine usato – di particolari istanze o gruppi. In questa sezione si discute anche la questione dell'autobiografia: poiché nei testi spicca l'influenza del vissuto, si è

ritenuto necessario approfondire le ragioni di tale presenza. La componente autobiografica, anche se mascherata o velata, rimane per sua natura ancorata all'esperienza individuale, che si lega però anche ad un contesto più ampio che la forgia e che può divenire fonte di spunti creativi. Si è inoltre ritenuto significativo indagare, come terzo punto di questa prima sezione, il rapporto con la società italiana e la visione dell'immigrazione in Italia da parte delle intervistate. In conclusione, si è spostato il focus sul tema del colonialismo e in particolare sulla eventuale eredità e sulle tracce del passato coloniale presenti nella composizione letteraria. L'approfondimento di tale tematica, solo in apparenza slegata alle precedenti, origina dalla consapevolezza che il fenomeno migratorio odierno sia uno dei principali esiti delle politiche coloniali occidentali, e dunque è parso importante cercare di indagare come ciò si rifletta, se si riflette, nella scrittura e quale rapporto si intrecci tra letteratura e colonialismo.

La seconda parte della presentazione delle interviste si focalizza maggiormente sulla forma e si incentra, in particolare, su tre aree: la questione stilistica, linguistica e la o le presunte categorie letterarie di appartenenza. Con il primo elemento intendo, brevemente, il come si scrive, quali forme si prediligono, a quali modelli si pensa e quale lettore ideale si ha in mente. Per questione linguistica si intendono invece le influenze che le autrici registrano nella loro composizione (dovuta al fatto che molto spesso vivono *dentro* numerose lingue) e le eventuali resistenze incontrate – soprattutto a livello editoriale – nel momento in cui proponevano soluzioni formali che si discostavano da quelle tradizionalmente intese: e dunque inserimenti di termini appartenenti alla lingua madre o a quella dei genitori, neologismi, costruzioni della frase “atipiche.” Il problema dell’ “etichetta” è stato inserito nella seconda sezione in quanto molto spesso lingua e stile rappresentano due fattori chiave – anche se non gli unici, naturalmente – per collocare una particolare produzione letteraria. Inoltre, è indubbio che molti di questi scrittori (la maggior parte di fatto) siano emersi grazie ai concorsi dedicati unicamente a persone straniere compositrici in lingua italiana. Anche su tale questione, che vede un rischio latente di “ghettizzazione,” si è chiesto un'opinione alle autrici. Si noterà come le esperienze riportate siano per certi versi omogenee e per altri assolutamente peculiari, specifiche e diversificate, elemento che suggerisce sin da subito come ogni approccio in chiave riduttiva e semplificante appaia del tutto inadeguato.

## **I sezione.**

### **Quale idea di letteratura, perché si scrive?**

Wadia.

Portavoce è una parola grossa, soprattutto per la società indiana: siamo talmente tanti e così diversi tra di noi che una unica rappresentanza non ha alcun senso. L'unica cosa che posso fare è guardarmi intorno, documentare quello che vedo, sfruttare la letteratura per far presente i problemi, le speranze e le preoccupazioni di chi è nato altrove e ha scelto di vivere in questo paese. Tuttavia, il mio scopo finale vuole essere un altro. Se la scrittura serve come mezzo, io vorrei fare qualcosa per la mia gente, quelli rimasti giù, quelli rimasti indietro, e soprattutto per le donne. Per me la letteratura femminile indiana e soprattutto quella postcoloniale, dove pian piano si cerca di dire alle donne che non hanno solo doveri ma anche diritti, è stata fondamentale. Credo che un libro ti possa cambiare la vita – la mia è stata segnata da *Il buio oltre la siepe* di Harper Lee. Purtroppo le donne indiane che lavorano nei campi per dodici ore al giorno non hanno il tempo di leggere un libro e credo sia quello il mio scopo finale, cercare in qualche modo di arrivare anche a loro. In India ci sono statistiche allucinanti, una donna viene uccisa ogni 77 minuti per violenza domestica. Questo sarà il mio progetto a lungo andare, cercare di aiutare queste donne perché leggendo e sapendo che un'altra magari ce l'ha fatta ti può dare sicurezza o voglia di denunciare. Tuttavia cercare di “rappresentare” un gruppo di persone è assai pericoloso. La scrittrice anglo-bengalese Monica Ali, di seconda generazione, ha scritto *Brick Lane* che si basa sulla migrazione di gente del Bangladesh a Londra. Parla di un quartiere nell'East Side di Londra e narra la storia di una famiglia di immigrati. Monica Ali è stata molto criticata dai suoi connazionali che le hanno detto: “ma chi sei tu per parlare a nome nostro, tu che non vivi nemmeno qui, vivi nella Londra bene, nella parte commerciale? Vieni qui a ficcare il naso nei nostri affari e rappresentarci come arretrati e poco propensi all'integrazione. Tu non ci rappresenti.” Se osassi parlare “a nome di,” potrei sentirmi avanzare questa stessa critica: tu non hai i nostri problemi, alla fine del mese ci arrivi in qualche maniera.

Kuruvilla.

Il romanzo *Media chiara e noccioline*, edito nel 2001 da DeriveApprodi, è nato dalla necessità –

quasi psicanalitica – di ripercorrere la mia storia, indagando la memoria attraverso la scrittura, per dare nuova forma a un vissuto personale, che veniva ricomposto come un puzzle, con dei pezzi “taroccati” e altri mancanti.

[...]

La scrittura è sempre stata parte della mia vita: mi addormentavo sentendo mia madre che batteva i tasti della macchina da scrivere, quasi tutti i suoi amici erano giornalisti o scrittori, a casa mia c'erano molti libri e pochi soprammobili... in questo mondo ci sono nata.

[...]

Qualsiasi cosa io faccia spero che incida in qualche modo nel sociale. Non voglio fare la bandiera di nessuno, con quale diritto... ma voglio esprimere una mia idea, e confrontarmi con quella degli altri: altrimenti perché farlo...

[...]

I racconti sull'immigrazione indiana in Italia, che sto terminando adesso, nascono infatti dal desiderio/bisogno di raccontare un fenomeno sociale contemporaneo, che non è strettamente riferito a me, ma di cui faccio parte. Mi ispiro quindi ad un humus che percepisco e sperimento, spesso come spettatrice partecipante o come attrice secondaria.

[...]

Non mi arrogherei il diritto, e nemmeno l'idea, di farmi portavoce di qualcuno. Nel momento in cui scrivo di immigrazione in Italia interpreto, e cerco di raccontare, la situazione dei migranti. Offrendo un'altra lettura di questo fenomeno. Ma il mondo che dipingo e tratteggio è solo uno dei mondi possibili. È una visione personale: non è il megafono degli immigrati in Italia.

Ubax Ali Farah.

Circoscrivo la funzione della scrittura come sfogo e come espressione di sé a prima dei diciotto anni, dopo non ho preso la penna in mano per moltissimo tempo. Ho ricominciato a scrivere dopo essere venuta in contatto con un gruppo che si chiamava “Scritti d’Africa:” si occupava di letteratura africana e sono andata come uditrice, così per ascoltare, e dopo quegli incontri (stavo studiando contemporaneamente all’università letteratura spagnola, in particolare la forma poetica del romance), ho scritto il racconto “Af dabeyl, ovvero bocca di vento” che in realtà avevo in mente da molto.

[...]



La letteratura popolare: il sogno che ho tuttora è di restituire alla letteratura quella stessa dimensione collettiva, quindi un legame forte tra lo scrittore e il mondo esterno e che lo scrittore sia solo un veicolo, uno strumento attraverso cui le storie prendono forma. Credo un po' che questo debba essere recuperato.

[...]

Io ho una scrittura molto legata all'universo femminile, ma anche alle tematiche legate alla Somalia, alle seconde generazioni, non credo di voler parlare d'altro, sono convinta di voler parlare di questi argomenti, ma è una scelta mia, non una forzatura imposta.

De Caldas Brito.

Sì, mi sento portavoce di alcune donne brasiliane che non hanno la cultura e/o i mezzi per esprimere il loro disagio e dolore. Questo è molto evidente nel mio primo libro di racconti *Amanda Olinda Azzurra e le altre*.

[...]

M'interessa soprattutto raccontare delle storie particolari che mostrano una determinata condizione umana, in un determinato contesto sociale, non necessariamente storie di migrazione. Come il mio romanzo (*500 temporali*) che racconta agli italiani come vivono, nell'anno duemila, alcune persone della favela del Silvestre, a Rio de Janeiro.

[...]

La scrittura fa da ponte tra il mio passato e il mio presente, unisce il qui al là. È, in fondo, la "e" del titolo *Qui e là*. Attraverso la scrittura, ho unito la vita presente al mio passato. Essere una scrittrice ha rafforzato la mia identità perché scrivere era la strada che già da piccola volevo percorrere. Credo che il destino faccia dei giri, ma finisca per offrirti le opportunità giuste. Do ragione a Edward Said quando dice che la scrittura funge da patria per chi migra.

Vorpsi.

Sono approdata alla scrittura per puro caso, felice caso, ero completamente nella fotografia. Avevo scritto qualcosa per piacere prendendo una tazza di tè in un bar di Parigi, mi è venuta la voglia di scrivere una piccola storia senza nessuna pretesa; la cosa che mi terrorizza di più è il diletterantismo e mi sentivo completamente dilettante perché non era la mia professione, perché

non sapevo come scrivere, non era assolutamente nei miei sogni di trovarmi un giorno con un libro pubblicato, fare qualcosa con la scrittura, perché mi sembrava di aver trovato quello che volevo fare, le arti plastiche erano quello che volevo.

[...]

Quando scrivo è per me uno scambio umano, ma non un pubblico. Io scrivo per il mio proprio piacere, perché mi fa del bene, perché amo il processo creativo, poi se il mio libro viene amato e riconosciuto sono molto contenta.

[...]

Non mi sento portavoce di un gruppo, mi sento portavoce di una scia di gente di buona volontà, che ha voglia di fare un cammino verso la conoscenza per diventare migliori, che ha voglia di fare un processo creativo, di essere buona e di crescere.

Mubiayi.

Sono più lettrice che scrittrice nel senso che la scrittura parte da un fatto privato, è una rielaborazione di quello che vedi, senti e provi. E soprattutto è una rielaborazione di quello che leggi perché io così ho cominciato, se non mi piaceva come andavano a finire i libri di Verne ne cambiavo un pezzo, era divertente.

[...]

Il romanzo, per come lo intendo io, non deve essere reale, non ho nessuna intenzione di riprodurre la realtà. Non è una fotografia, non è un documentario, non voglio insegnare niente a nessuno, è una rielaborazione, è dare un punto di vista, è riprodurre falsando, anche. Tanto la realtà non esiste, e chi è che la può ridare, a meno che tu non faccia un documentario, e nemmeno lì. Qualsiasi cosa non ti dà la realtà, non ci penso minimamente a fare quell'operazione lì.

[...]

Io non mi sento portavoce, mi sento "voce," senza il "porta." È sempre la questione del punto di vista, dello sguardo personale. Quando scrivo racconti e altre cose, nascono più che altro da fatti, da pensieri, da urgenze, da un'idea, semplicemente il dire: cosa succederebbe se avessi una persona così e una cosa a confronto? Quindi non è mai, o quasi mai, un fotografare una realtà per farla vedere a qualcuno, non è mai riprendere un fatto reale per divulgarlo.

[...]

Sono appassionata di letteratura, perché la letteratura ci permette quella mediazione con la realtà,

con le realtà. Ci permette, se fatta bene, di unire la conoscenza, il sapere che hai di una cosa ed il pensiero, il fatto di starci cinque minuti a riflettere e poi fartene un'opinione, senza per forza poi aderire; è quella la forza in più della letteratura rispetto alla scrittura controllata.

[...]

Per quanto riguarda il fatto che possa essere di qualche valore per gli altri, per le seconde generazioni ad esempio, non è nelle mie intenzioni, perché quando scrivo non ho l'intenzione di insegnare qualcosa. Più che altro è quasi un *divertissement*, quasi un piacere, anche se nello stesso tempo voglio dire qualcosa, ovviamente. Inoltre l'uso che fa uno del testo è collettivo ma anche individuale, uno scrive una cosa e poi il lettore la interpreta.

[...]

Credo nel potere veicolante della letteratura, quasi di mediazione da una parte e di forte impatto dall'altra. Quello che ho imparato di più è stato dai romanzi, anche romanzi frivoli per così dire, in cui viene fuori il sentimento dell'individuo e quindi della società di rapporto. Quando uno scrittore ti racconta una storia ci sta mettendo tutto, se è bravo ovviamente, – credo sicuramente che più che *Italiani brava gente* di Del Boca ci vorrebbe un bel romanzo con lo stesso titolo, sarebbe una cosa fantastica, in cui se ne parlasse.

[...]

La scrittura è per forza di cose un hobby, la mia attività è questa [ndr: la libreria], e quindi mi deve divertire, deve essere un piacere. Mi piace anche non essere dipendente da un editore, a volte capita che ti propongono delle cose, diciamo che preferisco aspettare.

### **L'esperienza personale nella scrittura e il genere autobiografico.**

Wadia.

Ho cominciato a scrivere da piccola; ti presento la situazione in cui sono cresciuta. Come tutti, ho una identità a cipolla, vari strati, a cominciare da un nocciolo persiano. Appartengo ad una piccola comunità chiamata Parsi (gente della Persia), seguaci di Zoroastro, che è emigrata in India mille anni fa. Siamo pochi, penso 200.000 nel mondo, e ci distinguiamo nell'oceano Indiano per essere un piccolo gruppo etnico che cerca in tutti i modi di preservare la sua identità. Nessuno si può convertire alla nostra religione, nessuno può entrare nella comunità e dunque i matrimoni sono tutti intraentici e la comunità sta morendo. Fin da piccola sono stata inculcata

(dalle mie nonne) a pensare che a tutti i costi il nostro ruolo nella vita era preservare questa purezza di razza. Per motivi storici, i Parsi si sono alleati agli inglesi durante il colonialismo, diventando il gruppo più anglicizzato del sub-continente, portando questo forse anche agli estremi, e volendo diventare più inglesi degli inglesi. Quindi, sin dall'inizio ero soggetta ad un dualismo culturale: da una parte dovevo preservare le tradizioni a tutti i costi e dall'altra dovevo essere molto inglese e non come i selvaggi indiani. Una terza identità si è aggiunta quando io avevo sei anni: mia mamma si è risposata con un italiano e si è aggiunta alla famiglia una nonna italiana che voleva epurarmi sia dalla parte inglese che da quella indiana, facendomi diventare una perfetta romana. È stato un caos perché mi trovavo a dovere convivere e mediare tra quattro universi: l'India, quello Parsi, quello inglese e quello italiano. Da piccola ho avuto parecchie crisi d'identità e la scrittura è stato un modo per me di sfogare le mie ansie. Creavo mondi e protagonisti che dovevano sempre mediare tra culture e si sentivano sdoppiate. Per capire che si può essere doppi, tripli, mi ha aiutato tantissimo la mitologia indù, perché la stessa divinità, ad esempio Kali, ha cinque o sei incarnazioni e in ognuna manifesta un lato del suo carattere. Ho capito che allora potevo andare sia in chiesa che al tempio senza tradire nessuno.

[...]

È stata Venezia a dare una svolta alla mia scrittura. Da piccola scrivevo a scopo terapeutico, per esorcizzare i problemi che avevo. Quando sono arrivata a Venezia (avevo una borsa di studio per la scuola estiva di Ca' Foscari) ho trovato un posto per dormire al Lido, in una casa con altre ragazze che praticamente non c'erano perché erano a casa in vacanza. Mi sono trovata sola in questa casa al Lido, senza la televisione, senza niente e nessuno, senza conoscere la lingua. Mille volte mi è venuta la voglia di mollare. I miei genitori percepivano questa mia ansia e mi dicevano sempre di tornare a casa. Per non fare stare loro in pensiero ho cercato di guardarmi intorno e cercare il lato comico di quello che mi stava capitando. Credo che l'ironia mi abbia salvata la vita.

Ho cominciato a scrivere seriamente nel 2004.

[...]

Le ambientazioni dei miei scritti sono per lo più indiane, i personaggi pure, perché accanto a quella italiana si tratta della realtà che conosco meglio. Lo faccio anche con lo scopo di sottolineare che provengo da una società multiculturale. Sono cresciuta in una palazzina di quattro piani abitata da quattro famiglie di religione diversa, ed è stata la cosa più bella del mondo. Un po' lo faccio anche per dare un po' di colore, un tono diverso che chiaramente un

lettore occidentale si aspetta. Non ha senso che una che viene da lontano e può raccontare cose diverse si metta in gara con gli scrittori italiani. Io che ho avuto il privilegio di crescere in un ambiente così ricco di colori, odori, suoni e culture ho il dovere di divulgarlo. Infine lo faccio per una ragione profonda e personale: man mano che passano gli anni divento sempre più nostalgica, ma la mia è nostalgia di un paese inventato, di un paese che non esiste più. Gli anni di lontananza lo hanno trasformato in fiaba. L'India reale è ben lontana. Quando sono arrivata in Italia vent'anni fa, facevo di tutto per mimetizzarmi, per non dare nell'occhio. Adesso mi dispiace questo. Ora vado nell'altro senso, vado fiera di questa diversità, di questa doppia appartenenza. Sono diventata un po' provocatrice ed è la letteratura che mi ha tirato fuori questi vari lati della mia personalità.

La metafora che mi viene meglio per spiegare questa mia mescolanza culturale è la cucina: ho in mente di fare uno scritto dal titolo "Pentole indiane," in cui parlo delle mie tre nonne, delle loro/mie tre culture e come hanno influenzato me e la mia scrittura. Erano tre donne completamente diverse, con gli stessi problemi di fondo: dovevano subire, per vari motivi, un mondo maschilista e con la loro saggezza popolare – perché erano tre donne del popolo – cercherò di ricostruire la mia identità.

[...]

Non ho mai scritto niente di autobiografico, sono tutte storie basate osservando il mondo con uno sguardo forse diverso. Alla fin fine penso che se la letteratura deve avere uno scopo lo scopo è quello di documentare la realtà in cui vivi.

Kuruvilla.

In questo primo romanzo [ndr: *Media chiara e noccioline*] il tema della migrazione, e dell'incontro tra diverse culture, fa da sfondo alla storia, pur influenzandola. Mentre nei miei scritti successivi diventa il nodo principale intorno a cui si sviluppano le vicende di personaggi che traggono spunto dal mio vissuto, privato e sociale, ma che sono fundamentalmente delle "invenzioni letterarie."

[...]

Mia madre è giornalista e io, fin da piccola, mi addormentavo sentendola battere i tasti della macchina da scrivere: gli altri avevano le favole mentre io avevo questo ticchettare, che per me era altrettanto ipnotico e suggestivo. Non è infatti un caso che io oggi scriva, prevalentemente di

notte. E che, a mia volta, lavori come giornalista, anche se mi occupo soprattutto di arredamento, dato che mi sono laureata in architettura.

[...]

Essendo “metà indiana,” sento l’esigenza di parlare degli immigrati in maniera “reale,” aderente a ciò che vedo, sento e provo. Senza usare l’ironia per offrire un quadro “commestibile” della migrazione. Anche se, quando affronto temi strettamente autobiografici, spesso uso l’ironia per smarcarmi da me stessa, prendere le distanze e vedermi – quindi raccontarmi – meglio.

[...]

Penso che l’autobiografia per me sia stata un passaggio necessario: solo dopo aver “raccontato” me potevo “raccontare” altro da me: dipingendo una serie di affreschi, che prendono spunto da quello che vedo, ascolto, leggo e sento.

Ubax Ali Farah.

I miei primi racconti sono molto autobiografici; credo che all’inizio uno parta sempre da sé. Però ho fatto un salto molto forte dopo che ho iniziato a lavorare per l’agenzia Migra, perché ho cominciato a cercare spunti al di fuori della mia vicenda personale, vicenda di cui facevo comunque fatica a parlare perché sono stata totalmente catapultata in un mondo di cui conoscevo la lingua e molti aspetti culturali, ma in un ruolo sociale completamente diverso.

[...]

La storia personale, l’identità come insieme di istanze variegata e non stabili, mobili, credo sia l’unico modo per comunicare con tutti, per non cadere nella trappola dell’esotismo; il vissuto, le storie delle persone come documenti vivi, credo siano l’unico modo per intersecare più dimensioni. Io uso moltissimo le interviste come materiale narrativo.

[...]

L’aspetto personale è comunque presente, anche quando smetti di scrivere autobiografia. L’autobiografia, nella fase storica in cui è emersa, con Pap Khouma ecc. era qualcosa di importante. Adesso in questo momento credo che non sia più necessaria, perché siamo oltre, è passato molto tempo. Indubbiamente l’aspetto personale emerge sempre, perché sono sempre io che interpreto, anche quando riporto testimonianze. Ho raccolto un certo numero di storie orali di donne migranti che vivono a Roma e all’inizio mi sembrava narcisistico mettere delle note raccontando come avevo conosciuto queste donne, il rapporto che c’era tra di noi, che cosa

facevano mentre stavamo insieme. Metterle così a livello narrativo, come didascalia, mi sembrava ridondante, forse emergevo troppo; alla fine ho deciso di scriverle per far vedere che la neutralità è un'illusione e la persona che hai davanti ti dice quello che ti dice perché sei tu che glielo fai dire in quel modo. Lì mi sembrava importante mostrarmi, soprattutto nei miei limiti, anche interpretativi. Quindi sicuramente questo personale emerge nella scrittura. La scrittura tanto più migliora quanto più si riesce a scremare dagli aspetti troppo legati ai sentimenti. Quando si è molto legati emotivamente a un fatto, a un'idea si tende magari a enfatizzare. Tanto più il lavoro è distaccato tanto più questo surplus viene cancellato. Credo che quando la scrittura diventa un lavoro questo devi farlo per forza.

De Caldas Brito.

Certo che l'influenza biografica c'è stata e continua ad esserci sulla mia scrittura. A cominciare dal modello materno e dall'ambiente letterario che si respirava a casa mia. Un gioco che mi piaceva molto da bambina consisteva nel mettere le mie bambole sedute in cerchio. Io ero la loro maestra e chiedevo un determinato compito letterario su un tema che sceglievo. Ogni bambola aveva il suo quaderno e io scrivevo un compito diverso per ognuna di loro, cercando di cambiare anche la calligrafia. Poi, come maestra, leggevo e commentavo i compiti a voce alta.

[...]

L'esperienza migratoria è stata di grande importanza per la mia scrittura. Cambiare i punti di riferimento affettivi e intellettuali non può che essere una sfida. All'inizio della permanenza in un nuovo paese c'è una difficoltà espressiva. Solo con il tempo questa difficoltà può trasformarsi in creatività. Penso che l'esperienza della migrazione, al di là degli eventi personali, offra grandi temi pronti a diventare suggestivi argomenti letterari: la partenza, l'avventura, il distacco da persone care, la "saudade," il coraggio necessario per adattarsi al nuovo, i conflitti che ne derivano, ed anche il tornare a casa ma diversi da come si è partiti. Le polarità esistenziali, di solito elaborate in una terapia, sono presenti nell'esperienza migratoria: nuovo-vecchio, lasciare-prendere, aprirsi-chiudersi e tanti altri.

[...]

La mia non è una scrittura autobiografica, anche se quello che scrivo possiede qualche episodio autobiografico. Mi piace inventare storie, ma ritengo che l'autobiografia possa essere utile come approccio alla scrittura. Penso che la scrittura abbia a che fare con la creatività e che persino

l'autobiografia sia una trasfigurazione della propria vita. Karen Blixen era del parere che bisognava allargare la realtà con l'immaginazione.

Vorpsi.

Senza nessun dubbio sono stata influenzata dai miei studi d'arte e dall'esperienza migratoria. I miei studi d'arte perché sono sempre stata nella pittura, nella fotografia, amandole molto, cercando di capire o di gustare la composizione, la grafica, le forme e quindi evidentemente questo è stato molto importante per fare ciò che io sono oggi e di sicuro ha molto inciso anche sulla letteratura.

[...]

Penso che i miei studi mi abbiano costruito e influenzato. La migrazione ha fatto di me una scrittrice, il caso che sono, perché prima non avevo mai nemmeno flirtato con l'idea di scrivere, anche se la letteratura e la pittura sono i più grandi amori della mia vita. La cosa che ho più fatto nella mia vita è stato leggere, ma non avevo sognato tanto nel senso di scrivere. Questo esilio mi ha regalato questo caso magnifico per cui io oggi scrivo, mi ha regalato queste lingue straniere con le quali mi è stato possibile descrivere, in quanto avevo bisogno di un distacco da quello che racconto e la lingua straniera è un perfetto mezzo per questo, ma questo è molto soggettivo e molto personale. E anche questa distanza fisica dal mio paese ha fatto sì che io guardassi un po' da lontano tutto quello che è successo come una sorta di affresco che da lontano prende forma e quando stai molto vicino vedi solo i granuli del muro. E quindi per me è stato molto salutare, il prezzo evidentemente da pagare è stato alto, però è stato salutare stare fuori dall'Albania e apprendere molte lingue. Oggi mi trovo quindi in questa avventura meravigliosa che è la scrittura.

[...]

Penso che una bella letteratura, una vera letteratura, una buona letteratura, anche se non porta al genere autobiografico o non porta una posizione politica, rimane della grande letteratura. La fonte è sempre se stessi, non puoi dire che è completamente autobiografico, non c'è nessun punto di vista politico così flagrante, siamo sempre in una condizione umana e uno può anche trovare della *nuances*. Poi ci sono dei libri strettamente biografici o dei pamphlet con prese di posizioni politiche che a livello di letteratura sono zero, possono avere una missione di questo genere, vomitando la propria vita come fanno in tanti o cercare di essere proprio una voce politica, ma se non è veramente ben scritto con arte, per me non è scrittura. L'autore non sempre può essere



portatore di una questione politica o di autobiografia, perché altrimenti scriverebbe sempre le stesse cose, ma in un momento sa fare un libro con questa dimensione e lo sa scrivere in una maniera magnifica, allora a questo punto tanto di cappello, come si dice. Tutto dipende da come è scritto, la forma, anche il contenuto è molto importante; per me il contenuto senza la forma non tiene ed anche la forma senza tanto contenuto dopo un po' annoia, in questo caso sono molto marxista, per me forma e contenuto vanno di pari passo.

Mubiayi.

Sicuramente l'elemento autobiografico è presente, soprattutto nel primo racconto di *Pecore Nere*, però non è dominante. L'elemento biografico c'è sempre, perché comunque si tratta di uno sguardo e in questo rientra anche il fatto dell'esperienza migratoria della mia famiglia e quindi mia, nel senso che quella è la formazione che ho avuto, in quel mondo ho vissuto, in quel modo ho visto il mondo e per forza di cose, almeno dal mio punto di vista, lo trasferisco nella scrittura. Perché, almeno per come intendo io la scrittura, è un'interpretazione, una rielaborazione, è come se fosse un sogno: si rielabora la realtà in qualche modo e la si riproduce con il mezzo che si ha a disposizione e quindi è tutto frutto del vissuto. E poi non sono strettamente autobiografici, a parte il primo [ndr: *Documenti, prego*] che nasce da una scintilla autobiografica, cioè il percorso che si fa per arrivare ad avere un permesso di soggiorno. L'idea che sta dietro a quel racconto è l'assurdità di non essere riconosciuti senza un pezzo di carta e questo non solo dal punto di vista istituzionale, ufficiale – cioè tu ti devi identificare con un pezzo di carta – ma anche da un punto di vista psicologico, perché tu non sei nessuno fino a che non avrai quel pezzo di carta e non ti senti nessuno e quindi automaticamente hai un atteggiamento subordinato, dimesso e una serie di conseguenze che poi si ripercuotono in tutti gli ambiti del tuo essere, della tua vita, del rapporto con la società esterna, ma anche con la tua famiglia o con chi vivi. Era questo che muoveva quel racconto. Quindi sicuramente si parte da un fatto biografico, da un elemento, da un fatto che succede, che vedi, che poi viene rielaborato. È una rielaborazione che viene fatta con i mezzi che io conosco, che sono quelli della mia formazione. Io ho fatto quasi esclusivamente studi letterari, all'università ho studiato lingue orientali, sempre ambito letterario. Vero è che mi sono laureata in Storia della civiltà islamica, quindi con un indirizzo più storico, però fondamentalmente siamo lì. E questo in qualche modo “spiega” anche il fatto che la mia attenzione è puntata su un certo tipo di famiglia di migranti, di origine araba o islamica. In tutti i racconti c'è, però, un punto

centrale: la famiglia, il rapporto che si crea all'interno della famiglia ed all'esterno della famiglia. Perché la costruzione del rapporto all'esterno dipende molto da quello che lascio costruire all'interno. Quindi mi piace muovere personaggi soprattutto in un contesto familiare, per riprodurre poi il rapporto che riescono ad avere all'esterno.

[...]

Non mi piace leggere l'autobiografia, né mi piacerebbe partire da un io che cerca di riprodurre la realtà dei fatti. In genere non leggo o leggo quasi per dovere sia perché sono in libreria e quindi devo leggere per sapere che cosa dire alla gente se vuole comprarsi qualcosa, sia se si tratta di scrittori importanti da cui trovi degli spunti. Ha una funzione professionale, didattica e siccome non mi piace il genere non lo riproduco, non mi dà soddisfazione.

### **Società italiana ed immigrazione.**

Wadia.

Dico che per fortuna non ho alle spalle una comunità perché spesso va a finire che diventa un ghetto dove le persone si portano dietro idee e pregiudizi del passato.

L'immigrazione indiana è duplice: da una parte la maggior esportazione indiana sono ingegneri e gente qualificata. Queste persone di solito scelgono un paese di lingua inglese. In Italia vengono quelli non qualificati e qui si è creato uno stereotipo un po' storto dell'indiano, e credo questo valga per molti altri gruppi di immigrati. Tuttavia anche tra coloro che hanno cominciato lavando piatti c'è chi si è messo nel commercio, ha migliorato parecchio le proprie condizioni di vita nel giro di una sola generazione. Credo che i loro figli avranno un futuro diverso, più bello e meno logorante.

[...]

In *Amiche per la pelle*, la voce narrante – che è un'indiana – si è data una patina di occidentalità ma ammette che se scopri le cinque iarde di seta del sari che la rivestono, troverai il battito di un cuore indiano. Penso che questo sia il mio compromesso: dentro di me ho una forte appartenenza affettiva al mio paese d'origine, che mi permette anche di prenderla in giro, criticandola, non accettando tutto. Il mio rapporto con l'Italia è identico.

Kuruvilla.

In *Media chiara e noccioline* non esiste una critica esplicita alla società, anche se la si può leggere “tra le righe,” nel disagio provato dalla protagonista, figlia di una coppia mista, che ha perduto completamente il senso di sé: non sa chi è, ma soprattutto non sa cosa vuole e non sa cosa non vuole. Non riesce a disegnarsi un’identità, e a capire i suoi desideri.

Nei racconti c’è una visione disincantata, e quindi critica, della condizione degli immigrati in Italia: l’incontro tra diverse culture, che potrebbe rivelarsi un’enorme ricchezza, diventa spesso una perdita. L’addizione si trasforma in sottrazione quando, per integrarsi in un nuovo paese, l’immigrato rinuncia alle proprie radici e al proprio passato. Passato che non viene tramandato ai figli, creando così un vuoto culturale e esistenziale nelle seconde generazioni. Questa frattura con “l’altra patria,” l’altra metà di sé, per i figli degli immigrati è un’imposizione, non una scelta.

Quello che dovrebbe essere il tuo altro mondo, in realtà rimane un paese immaginato, confinato nel fantastico, di cui non si è mai fatta esperienza. Molto spesso lo si idealizza. Mi viene in mente il film *Mio figlio il fanatico* (1997) di Udayan Prasad, tratto dalla raccolta di racconti *Love in a Blue Time* di Hanif Kureishi, in cui un adolescente preso da un’ansia di recupero, pur di costruirsi un’identità forte e definita, enfatizza la propria cultura di origine, diventando un fanatico religioso.

Ubax Ali Farah.

Nella società italiana non sono ancora state elaborate delle griglie, degli strumenti per entrare a contatto con la realtà delle seconde generazioni. Esistono atteggiamenti razzisti, però credo che si tratti soprattutto di una carenza di strumenti, strumenti che vanno elaborati in questo momento storico. È importante quindi che le seconde generazioni discutano di argomenti trasversali come la politica, la cultura, che si riuniscano, che elaborino delle strategie. Io penso che la cultura, la letteratura, l’arte siano un modo più fluido per superare le barriere.

Vorpsi.

Non posso avere un’idea giusta, fatta, maturata sulla mia visione dell’Italia perché comunque le società sono sempre in movimento, per me è stato duro il mio cammino personale in Italia ma

non perché era l'Italia ma perché ero io straniera in un paese straniero, dove non conoscevo una lingua, dove non avevo una casa e penso di aver avuto le stesse difficoltà che può avere un siciliano che va a lavorare a Bergamo, dove non ha nessuno. Avevo dunque le difficoltà da emigrata. Evidentemente mi sono imbattuta in italiani che avevano una cattiva opinione degli albanesi e la cosa non mi ha fatto piacere, essendo interamente albanese, ma li capisco. Per quanto riguarda la società francese: Parigi è una città di un'altra dimensione, per cultura, con il colonialismo che ha portato tanta gente in Francia sono più organizzati. Anche loro hanno del male; non esiste una società ideale, non esiste uno stato che ha accolto gli stranieri in una maniera ideale perché, si sa, l'essere umano anche quando nasce nel proprio paese deve lottare per trovare posto, sempre, se non è figlio di ricchissimi. Per tutti gli stati è difficile: a Parigi, essendo una città multinazionale, queste cose sono molto più smussate, molto più lisce. I conflitti, le difficoltà a volte nel dire che sei albanese sono quasi zero e questo per la storia della Francia. Per il momento lo sa fare meglio; questo non vuol dire che l'Italia non lo sappia fare fra un po' di tempo; è sempre difficile intraprendere un cammino che non conosci, come per gli italiani vivere con gli stranieri, aprire le porte agli stranieri, trovarsi anche loro a disagio perché anche loro hanno problemi di disoccupazione; c'è da capire gli italiani come gli albanesi. È la storia umana così, non posso dire che sia colpa degli italiani.

[...]

Anche gli italiani emigrati sono stati visti male per decenni; adesso hanno recuperato anche dal punto di vista economico e hanno riabilitato la loro figura. E poi in Italia non hanno ancora la cultura per accettare con facilità gli stranieri perché fino a ieri sono stati solo popolo di emigranti e quindi oggi si trovano nella condizione di ricevere immigrati, quindi è una cosa nuova. Penso che ci sia un po' di razzismo in Italia; il razzismo degli italiani dà tregua solo quando la ragazza che viene da un paese sfortunato è bella, lì dà tregua; anche le ragazze rumene, croate se sono belle l'italiano le mette in tv e lì il razzismo dà tregua, solo in questo caso. Restano degli oggetti lo stesso, dipende come lo vivono le ragazze.

Mubiayi.

È difficile non fare una critica alla società. Ci sono molte cose che non vanno, mi sembrerebbe di sparare sulla Croce Rossa. Mi sentirei molto più di criticare paesi come Francia ed Inghilterra piuttosto che l'Italia, ferocemente. Nello stesso tempo la grande critica che faccio all'Italia, in

generale, sentendomi parte dell'Italia, è la miopia (questo vale per l'immigrazione come per tutte le altre questioni aperte dell'Italia, dalla criminalità organizzata, all'evasione, all'assetto della società che si è voluto costruire). È questa miopia dello sguardo sulle problematiche. La migrazione è cominciata in Italia ormai trenta anni fa, non si può più parlare di emergenza, non si può più dire che non si sapeva, che è una cosa nuova, no. È successo negli anni Settanta, sono quasi quarant'anni. Considerando tutto questo si continua a vedere l'immigrazione come un fatto di emergenza: allora si tratta di incapacità o di malafede e nessuna delle due è una buona cosa. Questa è la grossa critica che mi sento di fare all'Italia come istituzione, alla società, alla gente di conseguenza, perché non si ha memoria fondamentalmente, né di queste né di altre cose; però ci si ricorda perfettamente della squadra che vinse i mondiali nell'82 e non ci si ricorda che negli anni Ottanta c'erano i primi arrivi e con un'analisi banalissima si poteva fare una proiezione, non è che ci volesse chissà che genio. Agli italiani serve forse un buon capro espiatorio: se c'è incapacità perché non si è riuscito a prevedere [ndr: il fenomeno] malissimo, perché sei deputato a questo; se lo fai di proposito c'è la malafede ed è altrettanto male. Non so quanto giovi poi a tutti quando inevitabilmente succedono delle cose sgradevoli che hanno poi delle ripercussioni. Stiamo vivendo un momento drammatico per questo tipo di politica: quello che è successo in Francia, quello che è successo in Inghilterra, quello che è successo negli Stati Uniti – che sono luoghi dove c'è stato maggior afflusso – probabilmente è dovuto proprio ad un'integrazione che ha portato ad un certo livello di coscienza. Quello che puoi fare a Parigi lo puoi fare solo se hai un certo livello di coscienza di te e non se sei soggiogato. È complesso il discorso.

[...]

Nel secondo racconto di *Pecore nere* la storia del bambino scomparso è un fatto vero, non tanto la scomparsa del bambino – quello mi serviva per creare un po' di tensione – quanto la condizione di una famiglia di quel tipo. Il fatto di vivere in quel modo, di avere delle aspirazioni, di vivere in condizioni impensabili, sono cose che si sanno, è difficile dire “non lo sapevo,” sembra quasi ridicolo porlo in un racconto dedicato esclusivamente a questo. Sarebbe anche insultare l'intelligenza delle persone: è vero che ci sono persone che mi hanno detto che non pensavano esistessero queste cose, però spero e credo che siano limitate e comunque siamo così bombardati da certe immagini che ci vuole altro per fare scattare il pensiero, la conoscenza. Più o meno conosciamo tutti le condizioni, sanno tutti che gli immigrati vivono in venti in una stanza, però cosa significa vivere in venti in una stanza non lo si può sapere dal giornale, dal trafiletto di cronaca o da qualsiasi documentario che te lo illustra. Per cui ci vuole sempre un po' di

attenzione.

### **Letteratura e colonialismo o il colonialismo nella letteratura.**

Wadia.

Conosco bene la letteratura postcoloniale anglosassone, non quella italiana. I miei scrittori preferiti sono indiani emigrati in Canada, UK e Usa. Mi ritrovo in quella loro esperienza – umana e linguistica. Sono molto ironici e inventivi e su un fertile substrato passato innestano il loro presente. A me piace una scrittura limpida e cristallina che ti permette di vedere le radici sotto. Poi mi piace perché finalmente si rivisita un passato coloniale subito e finalmente i nostri libri di storia non sono scritti unicamente da persone che quella storia non l’hanno vissuta in quei termini. Mi piace che le rivendicazioni vengano fatte con garbo, come dice Rushdie: l’impero ora risponde a colpi di penna.

[...]

Il mio paese è molto più colonizzato ora di quando era sotto gli inglesi: sono cambiate le forme (anche allora ci ribellavamo), ora si è schiavi della tivù e del consumismo, sta diventando una cosa tragica e spero che la cultura indiana non vada perdendosi. Tuttavia stanno emergendo tantissimi giovani che scrivono anche nelle varie lingue indiane, mentre una volta se eri un indiano che scriveva, dovevi scrivere in inglese e vivere all’estero; adesso sta spuntando una notevole editoria, anche se però il paese è spaccato: c’è una grande produzione e nessuno che legge perché si sono rimbambiti con i telefilm americani, hanno la televisione con ottantotto canali e sono tutti zombie davanti allo schermo. Lì si sta facendo, come qua dopo la guerra, un lavaggio di cervello che purtroppo stanno subendo perché non hanno nessun meccanismo per difendersi in questo momento. Da piccola chiedevo alla mia preside di scuola inglese: “ma perché devo studiare la storia scritta da voi?” E penso che occorra porsi queste domande ogni volta che si guarda un telefilm o si compra un paio di jeans. Vedo la migrazione come un turno di moneta, la gente si deve rendere conto anche di questo: se non ci defraudavano tanto tempo fa – prima dello sbarco della Compagnia delle Indie, l’India aveva un PIL che cresceva di 27% all’anno – non ci saremmo trovati in questa situazione. Quando Kipling viene spacciato per letteratura indiana mi dà fastidio, però quelle erano le letture a cui eravamo obbligati. Ho subito due volte la colonizzazione: prima dagli inglesi e poi nella mia famiglia italiana d’adozione. Mi hanno sempre

fatto sentire che la mia era una cultura inferiore. Penso che la mia voglia di sradicamento, il mio rifiuto di essere classificata e etichettata nasca anche da questo.

[...]

Non so in Italia come si porranno questi scrittori, [ndr. postcoloniali] se si tratterà di una scrittura arrabbiata, o ironica o semplicemente documentaria. Per il momento conosco soltanto i testi di Garane Garane, Gabriella Ghermandi e Cristina Ubox Ali Farah.

Ubox Ali Farah.

Diciamo che la categoria di letteratura postcoloniale è importante per sottolineare il diverso rapporto linguistico e storico che c'è con l'italiano e con l'Italia. Mio padre e le persone della sua generazione conoscono perfettamente l'italiano sin dall'infanzia. Anche quella di letteratura postcoloniale è un'etichetta, come lo è quella di letteratura della migrazione, è limitante ma ha degli elementi importanti e sicuramente i temi che trattiamo io, Gabriella Ghermandi o Igiaba Scego hanno delle peculiarità che ci distinguono da altri.

[...]

Sull'eredità coloniale, non è detto che il riferimento sia esplicito nella scrittura: in "Rapdipunt" c'è una figura leggendaria, un importante poeta guerriero che scriveva versi anticoloniali, un personaggio famosissimo di cui non penso in Europa si parli molto.

Mi piacerebbe molto lavorare sulla generazione di italo-somali nati negli anni Venti che hanno delle vicende personali legate alle leggi razziali: raccontare attraverso le storie personali la violenza che, soprattutto per quanto riguarda la Somalia, non è per niente trattata.

De Caldas Brito.

Credo che sia una questione alla quale debbano rispondere gli italiani. A livello di buon senso, letteratura postcoloniale dovrebbe essere quella che si libera dall'influenza dei colonizzatori per affermare i valori autoctoni nella lingua del paese. Il problema è senz'altro più grave quando esiste l'imposizione di una lingua diversa da quella dei popoli colonizzati, cosa che non è successa in Brasile.

[...]

Purtroppo, in Brasile esiste una classe che vive bene e una classe sacrificata. Esistono pochi

movimenti verso una maggiore consapevolezza di questa situazione perché la classe che sta bene non vuole perdere i suoi privilegi. Il “Movimento dos sem terra” (MST) è un bello esempio di lotta verso la giustizia sociale.

Vorpsi.

Per quanto riguarda la storia della letteratura coloniale: qualsiasi categoria di storia della letteratura (coloniale, femminile ecc.) per me è importante se diventa bella e buona letteratura. Questo per me è l'unica cosa che ha importanza. Cerco di banalizzare: migliaia di persone hanno fatto Auschwitz, l'esperienza di Primo Levi era anche di tanti altri, ma non tutti, vivendo le stesse esperienze, potevano fare un libro come *Se questo è un uomo*; dunque, non tutti gli scrittori migranti, non tutti quelli che scrivono in una lingua straniera, non tutti quelli che vengono dalle colonie vengono con l'oro nella mano ed ora è diventata una tale moda da sfatare l'enfasi su tutto ciò che portano. Non è tutto oro e cerchiamo di metter un filtro; non tutti potevano scrivere il testo di Levi: per delle ragioni di nascita, uno nasce con gli occhi azzurri, un altro con gli occhi marroni, un altro nasce con un grande talento per la scrittura e un altro meno. Quindi per me queste categorie sono da sfatare.

Mubiayi.

Siamo abituati a intendere la letteratura postcoloniale anglofona, francofona, in riferimento a quei paesi colonizzati che hanno fatto le loro lotte più o meno pacifiche per decolonizzarsi e che poi hanno subito un nuovo tipo di colonizzazione, l'imperialismo ecc. La letteratura postcoloniale segue un po' questo processo storico, diventa un processo culturale e in qualche modo è fortemente in relazione al processo storico, sia nel descrivere la colonizzazione, i sentimenti, sia nel riproporre quelle cose che non sono mai uscite fuori, quella realtà legata a quel tipo di processo. Per l'Italia, sono pochi quelli che possiamo far rientrare [ndr: in questa categoria]. E poi c'è da discutere sul concetto di post: nella letteratura postcoloniale non si parla solo del momento della colonizzazione ma anche della situazione attuale. Oggi però per forza di cose ci sono due tipi di presenze, quella storica del colonialismo e quella attuale [ndr: degli immigrati delle ex colonie]. Per l'Italia si può parlare di somali e libici, sebbene non ci sia immigrazione libica in Italia; per quanto riguarda i somali, c'è Igiaba Scego che ne parla più da un punto di vista storico.

[...]



C'è anche un altro atteggiamento: ho discusso spessissimo con le persone che ti dicono che tanto ormai è passato, ormai non mi sento responsabile di quello che hanno fatto cento anni fa, “perché te la devi prendere con me soltanto perché i miei nonni sono stati colonizzatori?” Tuttavia io mi trovo in questa condizione perché i tuoi nonni sono stati colonizzatori, e quindi non ci si deve offendere perché faccio questo riferimento. C'è questo atteggiamento anche in persone con una certa coscienza politica o culturale, che non sono sprovvisti degli elementi per poter valutare la realtà. C'è anche da dire che, almeno per quel che riguarda l'Italia, è passato un po' di tempo e la viva voce [ndr: degli ex colonizzati] sta ormai sfumando, e perdiamo così l'impatto forte. Tuttavia credo nella riproduzione della realtà per cui ci può anche essere una persona che non ha mai visto un posto e ricostruisce perfettamente quel mondo o almeno dà quella sensazione, ma allo stesso tempo chi l'ha vissuta può dare quel di più che serve a scatenare tutto il resto; oppure lo stiamo perdendo, perché già in Libia le giovani generazioni non si ricordano niente e quello che si ricordano è esclusivamente propaganda e può essere controproducente. C'è molta più probabilità nel corno d'Africa, in questo senso, però la maggior parte di quelle persone non è immigrata in Italia.

## **Seconda sezione.**

### **Quali forme, quali modelli, quale destinatario?**

Wadia.

Ho fatto scuole inglesi e ovviamente si studiava la letteratura inglese; non ho mai studiato la letteratura indiana. L'unica cosa che mi permetteva di entrare in contatto con la cultura locale sono stati i libri per l'infanzia e i fumetti sul folklore indiano che mia madre mi comperava. Crescendo, per contrastare gli scrittori inglesi che ero costretta a leggere, comperavo i libri di uno scrittore in particolare che si chiama R.K. Narayan. Ha scritto una serie di libri di un paese immaginario che si chiama Malgudi e si trova nel sud dell'India. È popolato da una umanità chiasosa, divertente e soprattutto con i problemi ed i colori locali. Era un affresco dell'India in cui stavo crescendo, una boccata d'aria dai verdi prati inglesi di Wordsworth e Shakespeare.

Chiaramente la mia lingua madre è l'inglese e la prima cosa "seria" che ho scritto è stato un romanzo sullo scontro tra culture che avevo vissuto. Era un mattone di quattrocento pagine che ho mandato ad un agente letterario in Inghilterra. A lui è piaciuto però mi ha detto che era troppo autobiografico, troppo incentrato su di me. Questa è una delle grosse differenze tra la letteratura postcoloniale di lingua inglese e la cosiddetta "letteratura migrante" in Italia. Gli inglesi hanno superato la fase autobiografica, mentre in Italia furoreggia tuttora il "come sei arrivato, con il gommone?" Quell'agente inglese mi ha detto una cosa che mi ha cambiato la vita: "se tuo padre non è stato un presidente degli Stati Uniti o tuo nonno non ha avuto una tresca con un uomo politico importante a nessuno gliene frega niente della tua vita. Concentrati invece sulla scrittura, raffina un po' lo stile e guardati un po' intorno, invece di concentrarti su di te, ricordati che ci sono tante storie intorno a te." Per me è stata una svolta; quella prima scrittura mi è servita come psicanalisi e mi ha dato la spinta di guardarmi intorno e registrare le tante storie interessanti che ci sono e che spesso i protagonisti non hanno voce per raccontare.

[...]

Quando penso al postcoloniale inglese, penso ai miei scrittori preferiti che non hanno paura di essere semplici, mentre apprezzo, senza ispirarmi a, scrittori tipo Rushdie – che fanno grande sfoggio linguistico. Credo molto in quello che suggeriva Hemingway: pensare alle cose difficili e parlare in modo semplice. Sicuramente l'italiano è stato un handicap linguistico perché in inglese troverei cinque sinonimi per ogni parola che conosco, in italiano sono un po' più limitata (anche se a volte mi aiuta ad eliminare il superfluo). Ho cercato di rovesciare questo handicap sfruttando

l'arte indiana del racconto, con molta produzione orale (perché non c'è la tradizione della scrittura indiana) quindi i miei racconti diventano quasi delle *pièces* teatrali.

[...]

Devo dire che ho sempre creduto di avere una scrittura femminile e di scrivere per le donne; tuttavia i più grandi complimenti li ricevo dagli uomini e questo mi fa enormemente piacere: loro dicono che si riconoscono in questa scrittura e la apprezzano. E questo per me è stato molto strano. Chiaramente scrivo pensando alle donne perché penso a concetti quale madre terra, madre lingua, all'idea di donna che educa; voglio rivolgermi soprattutto alle educatrici delle seconde generazioni, se devo avere un pubblico ideale. E soprattutto i giovani, mi interessa scrivere in un modo che possa essere gradevole per un giovane, per invogliarlo alla lettura e al dibattito sul tema della multiculturalità. Trovo che la forma del racconto ironico funzioni per attirare la loro attenzione e far loro riflettere. Mi piace stimolare e stuzzicare quelli che non la pensano come me; è inutile parlare per la gente già convertita, è troppo facile.

Kuruvilla.

L'architettura torna, come schema geometrico, nei miei primi quadri, che sono quasi tutti divisi in due campiture da un'immaginaria linea d'orizzonte. Mentre nei miei scritti l'impianto architettonico torna nei rimandi: nelle frasi ripetute come ritornelli che scandiscono, e ritmano, l'andamento del racconto. Ma in realtà sono le parole a creare, per concatenazione, altre parole, formando movimenti e passaggi di andata e di ritorno: quando scrivo, non seguo mai una scaletta. Il mio modo di procedere nella stesura di un racconto mi ricorda molto il mio modo di giocare a Macchiavelli: un caos dis-organizzato, in cui alla fine ogni cosa trova il suo posto, altrimenti non si può chiudere la partita. Non ho veri modelli letterari di riferimento: da piccola ero innamorata di Colette, poi ho letto *Porci con le ali* e da allora non mi perdo un libro di Lidia Ravera, anche se non sempre mi convince appieno. Mi capita spesso: Banana Yoshimoto, Andrea De Carlo e Lucia Extebarria, per esempio, mi sono piaciuti molto all'inizio mentre adesso faccio fatica a leggerli, anche se per abitudine spesso li compro e poi li abbandono sui ripiani della libreria. Kureishi e Kundera sono probabilmente gli scrittori che stimo di più.

[...]

Non ho un target particolare: scrivo per chiunque abbia voglia di leggermi, sperando di non annoiare, di non essere fraintesa, di smuovere interesse e di comunicare emozioni.

Ubax Ali Farah.

Uno dei romanzi che amo di più è il *Grande sertão* di Guimarães Rosa. Mi sono laureata in letteratura brasiliana, ho fatto un confronto tra come è stata trattata una vicenda storica dalla letteratura popolare e da quella alta. La letteratura brasiliana è stato il mio punto di riferimento.

[...]

In generale credo che il sogno di chiunque sia arrivare a tutti, indipendentemente dalla lingua; poi, mi dicono che è una scrittura femminile, ebbene io ho scritto questo romanzo durante due gravidanze e per questo ci sono tutte queste madri e queste nascite. Penso, in generale, che sia importante arrivare a più persone possibili.

Per quanto riguarda il discorso del pubblico italiano o meglio degli scrittori italiani, si diceva che questi ultimi ci snobbavano...in realtà la situazione è un po' diversa con quelli di noi che sono madrelingua e che hanno una formazione letteraria.

De Caldas Brito.

Modelli letterari di riferimento? È stato decisivo il fatto che durante la mia infanzia non esistesse la televisione; il mio immaginario si è formato con la trasmissione orale di storie che mia madre e mia nonna raccontavano, oltre alle storie bibliche raccontate a scuola. È molto presente questa modalità orale nella mia scrittura, dove compare sempre una “contadora de histórias.”

Naturalmente, anche le letture sono state un modello: gli autori brasiliani e portoghesi, studiati a scuola. In Italia, l'autore al quale sono più legata è Calvino perché usa la fantasia per esplorare la realtà.

[...]

Scrivo per gli italiani. A volte, penso specificamente alle donne. Ho sempre avuto un ottimo rapporto con il pubblico italiano che apprezza lo sforzo degli stranieri che scrivono nella lingua italiana.

Vorpsi.

Ti parlo di una buona pittura: un quadro deve essere molto sintetico, non è come un romanzo che

ti permette una stesura nel tempo dove puoi raccontare il passato, il presente ed il futuro. Tutte queste tre nozioni (passato - presente - futuro) nella pittura vengono schiacciate in un quadrato e devono vivere in questo quadrato, le forme devono comprimersi in esso. Io sono un'amante della sintesi, dello snocciolato, dell'arrivare ad una forma pure, senza troppo, né meno. E penso che questo sia dovuto molto allo studio delle arti plastiche dove non hai il tempo di un romanzo, il tempo si svolge in una maniera diversa. Le arti figurative mi hanno allontanato dalle scritture molto barocche, pur magnifiche, e mi hanno svestita, mi hanno fatto amare una forma pura e ben curata, come un diamante. Qui ti porterei ancora come esempio il libro *Se questo è un uomo* di Levi, che per me ha una prosa (parlo proprio della scrittura) limpida, quello che Ernesto Sabato definisce "la semplicità complessa," questo mi interessa; non una semplicità vuota, ma complessa.

[...]

Se uno scrittore quando scrive pensa ad un pubblico è già messo male ed il libro è fallito, perché si deve essere molto sinceri e onesti; nel momento in cui cominci a pensare al pubblico, almeno per me, il romanzo è fallito o è un romanzo commerciale. Per quanto mi riguarda non mi interessa e non è il mio caso, se non scrivessi con questa relazione sincera con me stessa non mi interesserebbe la scrittura, non mi interesserebbe il successo. Si fanno talmente tanti compromessi nella vita che cominciare anche qui a fare un compromesso... pensare ad un pubblico vuol dire questo, come posizionare la storia. E spero che non mi capiti mai.

Mubiayi.

Devo ammettere che probabilmente le letture che trovo nella biblioteca di scuola e i libri di avventura sono quelli che mi hanno sempre affascinato. Ho cominciato a leggere quelli che mi davano molta soddisfazione; quella letteratura "di evasione," di classe b che quando è fatta bene trovo sia eccezionale. Ho cominciato a scrivere per colpa di Sartre, che non è assolutamente letteratura d'evasione, però è un autore che mi ha dato molto dal punto di vista della formazione, della coscienza, se si vuole dire; ho aperto gli occhi con Sartre, ho realizzato una serie di cose, nel bene e nel male, senza approvare tutto ciò che ha detto, ma sicuramente è quello che mi ha dato la capacità di decifrare, mi ha dato un codice di lettura della realtà, del mondo e soprattutto da lì ho imparato che non è univoco. Venivo da una famiglia abbastanza rigida e tutto quello che diceva mia madre era oro colato senza possibilità né di dubbio né di protesta: nemmeno ci pensavo a

mettere in discussione qualcosa. E quindi pensavo che tutto il mondo fosse così. Ho come questa netta sensazione, lo scarto tra prima e dopo: se sentivo una cosa detta da una persona, che sia un insegnante, giornalista, politico, quella era verità colata. Dopo l'incontro con Sartre ho avuto l'idea della diversità. Tutto ciò accadeva a dodici, tredici anni, in seconda, terza media ed è stato il punto di rottura o comunque di passaggio. Da un punto di vista narrativo il romanzo per eccellenza rimane *Il Conte di Montecristo*; non sono ancora riuscita a trovare qualcosa che sia così completo, aldilà appunto di quello che si può dire su quel romanzo – le critiche le conosciamo. Però quello è il Romanzo, con la presenza di tutto, tutto quello che deve contenere un romanzo: personaggi di ogni genere, tutte le passioni umane, tutte le bassezze umane, tutto ciò che serve per riprodurre la realtà.

[...]

Non penso ad un target, penso a che cosa mi potrebbero dire quelle persone, sono condizionata più dalle prime persone che mi leggono, che mi hanno sempre letta e da quello che potrebbero dire. Adesso sto scrivendo un giallo ed una sceneggiatura: nel giallo devi pensare al pubblico di giallisti – e in questo caso sono molto condizionata dai miei clienti e dalle chiacchierate che facciamo qui, [ndr: in libreria] tanto che i commentini loro mi vengono in mente quando scrivo. La sceneggiatura invece è una commedia sul genere dei racconti di *Pecore nere* e anche lì, essendo una commedia, devi rispettare i suoi canoni, e pensi meno all'impatto con un pubblico immaginario. Alla fine cerchi di non riprodurre le cose che tu per prima non vorresti.

[...]

Scrivo per quelle due, tre persone che hanno sempre letto le mie cose, che sono parenti, un amico.

## **Quali lingue?**

Wadia.

Ho cominciato a scrivere anche grazie alla formazione da traduttrice interprete; all'università e anche nella vita professionale mi sono trovata a tradurre le parole di altri, non sempre molto interessanti e spesso ripetitive. Quindi all'ennesima conferenza mi divertivo a giocare con le parole di chi ascoltavo. Per me la lingua è un luna park, non un tempio sacro che non va violato.

[...]

Fino ad ora non hanno cambiato grandi cose, ma una volta ho avuto il problema del contenuto.

Mi sono ritrovata un *editor* che era a digiuno del tema immigrazione e che imponeva che un certo personaggio straniero dovesse fare determinate cose che per cultura non avrebbe mai fatto. In particolare mi riferisco ad un racconto in cui una ragazza che vive a Trieste ha il papà scienziato. L'*editor* non lo capiva e per soddisfare lo stereotipo voleva un papà che fosse un domestico. Gli ho spiegato che a Trieste non esiste questa figura, un domestico non verrebbe da così lontano, verrebbe dalla Serbia, dalla Croazia. Inventarmelo sarebbe stato non solo un non-senso ma anche un auto-gol (in quanto tanti di noi con i nostri scritti cerchiamo di sottolineare il fatto che esiste anche una immigrazione intellettuale, legale, essenziale).

Kuruvilla.

Mio padre non mi ha mai parlato nella sua lingua. Quindi per me la sua lingua, il malayalam, rimane la lingua del desiderio: è un suono evocativo e nostalgico, che percepisco come musica e non come parola. Di cui non conosco il significato, e che non posso interpretare. Ma è proprio tramite la parola, scritta in italiano, che ricreo quel mondo immaginario e immaginifico, a cui mi è negato l'accesso linguistico.

[...]

Il primo *editing* viene fatto dai miei amici: faccio leggere loro quello che scrivo e aspetto i loro commenti, per vedere se quello che volevo comunicare è arrivato così come volevo che arrivasse.

[...]

L'*editing* può diventare un momento importante e costruttivo: un modo per dare nuova forma, contenuto e significato ai propri scritti, messi in discussione dal primo lettore, privilegiato.

Questo passaggio intermedio è fondamentale e può aiutarti a scrivere meglio, a tagliare e ad aggiungere, dove c'è bisogno. In *Pecore nere* l'*editing* non c'è quasi stato, mentre in *Media chiara e noccioline* non sono intervenuti sulla scrittura ma mi hanno dato dei consigli utili: anche solo dicendomi che, la stessa cosa, l'avevo scritta quaranta volte e io non me ne ero resa conto tanto era la mia esigenza di dirla. Certo poi uno può decidere che la ripetizione sia un suo segno stilistico, e lasciarla: ma consapevolmente.

Ubox Ali Farah.

Da piccola, come gli altri adolescenti, scrivevo tantissimo, in italiano perché frequentavo la

scuola italiana; scrivevo anche racconti e poesie.

[...]

Oggi, durante l'incontro alla Fiera della piccola editoria a Roma, ho parlato della poesia orale somala, delle canzoni, di tutto questo patrimonio culturale e in *Madre piccola* ho inserito varianti di parole italiane in somalo che servono a ricordare il legame linguistico, il rapporto di potere (che nel testo capovolgo) che c'è tra le lingue.

[...]

Secondo me è importante dire che un singolo scrittore può fare delle cose; però io posso mettermi a fare anche tutti i possibili ghirigori linguistici, ma se non è percepito da un gruppo non ha senso. Quindi, penso che sia molto importante – e nelle interviste che ho fatto era molto forte – mantenere per esempio la posizione di certe parole nel discorso, per mantenere vivi certi substrati linguistici, nella costruzione del discorso, nel ritmo: penso sia questa la fonte maggiore di svecchiamento.

De Caldas Brito.

Mi sono inserita nel mondo e nella società, come tutti, attraverso la mia famiglia. Mia madre è il più importante punto di riferimento affettivo e intellettuale. La lingua portoghese (quella parlata in Brasile), è stata la mia società d'inserimento mentale. È una lingua ricca di suoni e molto musicale. Se dovessi trovare un'immagine per la mia lingua d'origine, l'immagine sarebbe un bosco dove batte il sole e, proprio per questo, pieno di ombre. Mia madre soleva inventare per me, per mio fratello e mia sorella, giochi con parole. Madre biologica e madre lingua rimangono unite nel mio ricordo. Anche la musica brasiliana e il suo ritmo fanno parte della mia eredità mentale.

[...]

Per me, è molto forte l'influenza della lingua madre che agisce come una matrice mentale. Recentemente, amici miei (che parlano l'italiano e la mia lingua), hanno notato che quando parlo del Brasile spontaneamente uso con loro la lingua portoghese. Mi esce automaticamente. Questo la dice lunga, no? Quando scrivo in italiano, penso direttamente in italiano, ma alcune parole o espressioni possono venire in portoghese. Allora le traduco.

Uso l'italiano nella mia scrittura perché vivo in Italia e perché scrivo per gli italiani.

[...]



Gli editori con i quali ho lavorato finora, hanno capito bene che lingua e creatività sono inscindibili. So che alcuni editori si comportano, però, come un computer...

Vorpsi.

Penso che la lingua albanese influisca, ma anche il francese e l'inglese perché uno si appropria di modi di dire, di sintassi, di morfologie e tutto questo entra e diventa come una sorta di tuo sangue. Io non amo molto questo esotismo fatto portando tante parole straniere, mi sembra anzi un limite, perché quando uno scrive in una lingua cerca di stare in quella lingua; già, essendo straniero, crea delle modifiche interne perché comunque è portatore di un'altra morfologia e sintassi, quindi già usa un italiano scomposto, spiazzato, e quindi mi sembra un po' *cheap* questo esotismo e folklore. Quando ti appropri di un vestito che non è tuo lo si sente, che cosa c'è da aggiungere di più? Scrivendo in italiano non mi sembra di togliere niente all'Albania, per me la lingua è un mezzo, non è perché scrivo in italiano che sono italiana, io sono al cento per cento albanese, è un mezzo.

Oscillo tra italiano e francese, ma non perché la lingua si associa ad un genere, dipende dalla lingua che mi vince di più, quella che mi occupa più posto, che mi prende di più, mi colonizza di più. Non associo una lingua ad un genere, per il momento ho associato la scrittura all'italiano; evidentemente stando in Francia mi chiedo fino a che punto vivrò di rendita di un italiano di cinque anni. Questo mi fa molta paura e mi è molto doloroso perché vorrei ancora continuare a scrivere in italiano, ma vedrò fino a che punto andrà.

Nessuna resistenza da parte dell'editore, è stata la mia lingua ad affascinarli molto e per questo l'hanno voluto prendere [ndr: il testo]. I mie due editori – Einaudi e Nottetempo – sono stati squisiti e hanno sostenuto il mio italiano, correggendo i piccoli sbagli, dato che ci sono cose che sfuggono quando un testo diventa talmente tuo che alla fine non riesci a leggerlo nemmeno più. Nel mio caso non c'è stata nessuna reticenza, sono stati molto molto rispettosi.

Mubiayi.

Io ho perso le mie lingue, tra l'altro poco tempo fa mi sono ricordata il perché; mia madre è egiziana, mio padre congolese, io da piccola ho imparato l'arabo perché sono nata al Cairo e lì siamo rimasti quattro anni. Poi quando ci siamo trasferiti in Italia ho parlato solo francese,

andavo in una scuola francese e con mio padre a casa si parlava solo francese. Poi i miei si sono separati e quindi siamo rimaste io e mia sorella con mia madre. Mia sorella era piccolissima ed è stata colpa sua perché lei nella confusione delle lingue non parlava; il medico consigliava a mia madre di parlare solo una lingua e fu scelta una sola lingua, quella della scuola; quindi noi abbiamo parlato a casa solo l'italiano per agevolare mia sorella che non riusciva a parlare. A me sono rimasti in qualche modo sia l'arabo sia il francese, poi li ho ripresi in qualche modo, ma non è tanto il fatto che siano importanti e fondamentali, è il fatto che hai un di più, hai una possibilità in più. Non è fondamentale per la tua identità, per me né l'arabo né il francese costituiscono un fondamento, una parte essenziale della mia identità; sono un'amante delle lingue per cui sapere, riuscire a capire certe formazioni linguistiche, grammaticali, il lessico, sapere che esiste un altro modo di dire una cosa, che non è un sinonimo, è bello. Come dici "piacere" nelle varie lingue? Non è la stessa cosa, hanno tutte una sfumatura diversa, il fatto che tu sai che esistono tutti questi modi ti offre sicuramente qualcosa in più; anche quando scrivi, a volte ti viene un'espressione in una lingua, e pensi a come dirlo in italiano ed è questo il bello della scrittura.

[...]

Sono stata fortunata perché ho trovato *editor* che mi hanno trattata come tutti gli altri, per cui l'operazione di Laterza era mirata ed hanno toccato il meno possibile. E gli altri sono stati invece divertentissimi, delle cose insospettate. Non pensavo che fosse così il lavoro dell'*editor*, ti cambiano delle virgole e delle parole semplicemente per il suono, non era legato né al tentativo di rendere esotico qualcosa né all'appiattimento. Mi è sembrato un lavoro da *editor* e quindi da "malati di mente," non mi viene nemmeno da dire "questo lasciamelo così," perché ad un certo punto alzi le braccia, ti arrendi, non capisco che differenza ti fa...però resta un mondo appassionante.

### **Quali categorie?**

Wadia.

Sono approdata fortunatamente dieci anni dopo gli inizi di questo filone letterario in Italia ed ho trovato le porte aperte mentre i precursori (penso ad esempio a Pap Kouma e Christiana De Caldas Brito) hanno dovuto lottare e hanno fatto delle battaglie importanti.

Gli scrittori che hanno vissuto la fase iniziale della letteratura della migrazione in Italia con i

racconti in prima persona, gli scritti autobiografici, anche a quattro mani, si stupiscono per l'attuale implosione tematica: ultimamente sono usciti tanti libri che ricordano le prime scritture e le prime esperienze, cosa che oramai si pensava superata.

La gente ha bisogno di etichette altrimenti non sa dove metterti. In linea di principio rifiuto l'etichetta persino di indiana: che razza di indiana sono? Sono nata in una metropoli cosmopolita, con una formazione anglosassone, sono originaria dalla Persia e ho vissuto in una casa con quattro famiglie diverse ecc. Però alla fine sono indiana in quanto la società indiana è tutto questo, è questa mescolanza.

Se l'etichetta "letteratura della migrazione" è sinonimo di "produzione di uno scrittore a cavallo di più culture" mi va bene. Se significa un ghetto, catene tematiche dalle quali non ti permettono di uscire, allora la rifiuto categoricamente.

[...]

Tuttavia credo che gli scrittori migranti siano essenziali per il dialogo tra culture. Grazie ai loro testi si può sensibilizzare il paese d'accoglienza. Io cerco di farlo in modo un po' ironico mettendo in atto una delle massime di mia nonna: i nemici si uccidono con il miele. Si può ottenere lo stesso risultato facendo sorridere o incazzandoti o sbracciandoti.

[...]

Un giorno ho visto per caso l'avviso del Concorso letterario Eks&tra su «La Repubblica» e ho mandato così, per gioco, un racconto appena scritto. Da lì è partito un po' il tutto. Credo che i concorsi servano da trampolino di lancio anche se ora come ora ce ne sono troppi, e non tutti seri. Credo che bisogna distinguere tra concorsi per aspiranti professionisti e quelli che vogliono semplicemente raccogliere testimonianze di vita degli immigrati magari per degli scopi sociali. A volte si fa troppa confusione mischiando le due categorie, entrambi importanti per il dialogo. Perché credo che alla fin fine scrivere vuol dire proprio questo, cercare dialogo, scambiarsi opinioni e esperienze per conoscerci; perché se non dialoghiamo, se non conosciamo, difficilmente potremo risolvere i problemi.

Kuruvilla.

Lo scrittore migrante dovrebbe poter scrivere qualsiasi cosa, senza ghetizzarsi o venire ghetizzato. È prima di tutto uno scrittore. Sono metà indiana, ma non per questo posso e devo scrivere solo di "metà indiani:" affronto i temi che mi colpiscono di più, quando sento l'esigenza

di affrontarli e di parlarne. Non sono solo un'immigrata di seconda generazione: ma anche una donna, una figlia, una mamma, una precaria. Posso voler parlare di tutti questi temi, o decidere di scrivere un giallo con un protagonista uomo, single, impiegato... Anche se, ultimamente, l'argomento migrazione "tira" molto: quindi 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...

[...]

Ho partecipato ad un concorso, per la prima volta, solo l'anno scorso: me lo ha consigliato un'amica scrittrice che aveva vinto l'edizione precedente.

Ubax Ali Farah.

Sicuramente in un primo momento è stato un elemento importantissimo per tutti quanti noi, nel senso che si è incominciato a parlare di questo fenomeno, abbiamo cominciato a discuterne e ci ha dato anche molta visibilità, così, oggettivamente. Quindi è stato molto utile. Ovviamente tutte le etichette hanno un limite, ma in un qualche modo a questa sono riconoscente. Sono stata fortunata ad essere nata in questo momento storico, se così non fosse stato forse non avrei avuto subito la visibilità che ho avuto e la possibilità di formarmi sulla scrittura. Di questo sono convinta. Poi naturalmente ognuno di noi ha dei vissuti personali e in questo caso ancora di più perché ognuno ha delle storie, delle vicende ed anche un legame con la lingua molto diverso.

[...]

La prima volta ho partecipato al concorso Eks&tra: ho un modo di scrivere (l'avevo soprattutto all'inizio) che è una via di mezzo tra la poesia e la prosa, molto criptico, che non esplicita le cose. Era una scrittura molto difficile da capire. Al concorso ho partecipato con "Rosso" che poi è stato pubblicato in un'antologia. Poi ho partecipato lo scorso anno a "Lingua madre" con il racconto "Madre piccola."

[...]

C'è stata una pubblicazione da parte di "Scritti d'Africa" di due miei testi e poi durante una conferenza ho incontrato Kossi Komla-Ebri che ha parlato di quanto fosse importante mettersi in rete e quindi ho incominciato a partecipare alle riunioni da cui poi è nata *El Ghibli* [n.d.r.: rivista di letteratura *on line*]. Inizialmente c'era solo la volontà di riunirsi, di costituirsi, di discutere di letteratura e anche di quello che eravamo, delle cose che avevamo in comune. Poi è nata questa

rivista che indubbiamente è un laboratorio molto importante. Ero una delle più giovani all'epoca.

[...]

Sono stata molto fortunata perché Frassinelli mi ha subito presentata alla rete di venditori come scrittrice italiana, abbiamo tolto dalla copertina qualsiasi riferimento esotico. Anche il nome Ubax è stato tolto, rimane solo Cristina Ali Farah, perché contiene già di per sé una doppia dimensione. Quando ho presentato il manoscritto alla casa editrice avevo l'idea di un romanzo polifonico in cui ci fossero più voci. Sia in *Madre piccola* che in "Corale notturno" uso la figura dell'interlocutore esterno; avevo in mente di scrivere dei racconti in prima persona che avessero un legame molto forte tra di loro. Quando la mia *editor* l'ha letto, ha accettato il testo ma mi ha chiesto se avevo voglia di trasformarlo ancora di più in un romanzo perché era ancora preponderante la forma del racconto. Ho scelto così di cambiare il testo; su un libro si può lavorare anche anni, molti mi hanno detto che lo avevo stravolto, però era una scelta mia, c'era tantissimo materiale che andava razionalizzato. Nessuno mi ha mai detto "fai questo o fai quell'altro." Noi non scriviamo per noi stessi, questo è il lavoro dell'*editor*, che non deve stravolgere i libri, ma aiutare a rimuovere il troppo personale e dare anche il polso del pubblico che leggerà il libro.

De Caldas Brito.

Gli scrittori migranti creano le loro opere lontano dalla loro patria e dalla loro lingua. Credo che la tendenza naturale sia superare la categoria "letteratura della migrazione" per essere semplicemente letteratura. E speriamo che sia della buona letteratura.

[...]

In Italia l'approdo alla scrittura in lingua italiana è stato attraverso il primo Concorso Letterario Eks&Tra nel 1995. Penso che i concorsi letterari siano molto utili nel dare la spinta iniziale ad una visibilità e nel rendere pubblici i lavori letterari dei migranti che sono così valutati come forza artistica.

Vorpsi.

Letteratura della migrazione: etichetta soffocante, categoria da superare. Ero talmente nauseata da certi scrittori stranieri che ad un tratto si sentivano di una tale importanza, talmente gonfiati,

convinti di salvare la letteratura italiana, che mi sono detta che la prossima volta che mi invitano per un intervento voglio che mi invitino in quanto scrittrice, se a loro interessa il libro, e basta. E ho trovato molto stupido che questi scrittori stranieri, di cui io faccio parte, si sentissero trasformatori dell'Italia, paese ignorante da salvare. Non esageriamo: hanno scritto solo un libro e non è questo che salverà né loro né l'Italia né il mondo. Occorre ridimensionarsi. E poi non hanno detto nulla in merito al piacere di scrivere un libro, a essere pubblicati, ad essere conosciuti ed intervistati; hanno parlato solo di politica come se questo fosse l'ultimo pensiero della sera ed il primo della mattina; occorre un po' di sincerità. Quello che poi magari a loro interessa è come il libro diventa *best seller*, come avere una bella casa, come andare con la più bella ragazza della città; smettiamola di essere così *engagé politiquement*, perché alla fine hanno messo davanti il loro io. E che non dimentichino che l'Italia ha dato loro una grande possibilità di parlare, di dare loro voce, invece di buttare pietre contro gli italiani e la loro ignoranza (dimenticando che si tratta di una nazione che ha avuto Dante, Manzoni, Pirandello, Calvino, Levi). Un po' più di umiltà quando prendono la parola.

Ho sentito una giovane ragazza somala invitata in quanto portavoce di questa letteratura, molto militante, nata e cresciuta in Italia. Già non capisco come possa considerarsi scrittore straniero che scrive in italiano perché la sua lingua madre è l'italiano; ha fatto un discorso molto politico, molto lontano dalla letteratura criticando gli italiani e le catastrofi che hanno fatto e avevo tanta voglia di dirle: sei nata e cresciuta a Roma, questo paese ti ha dato la possibilità di studiare, ti ha pubblicato, se eri in Somalia adesso stavi mangiando terra. La questione è molto più complessa: questi stranieri che ottengono dall'Italia tante belle cose e che poi sputano nel piatto in cui mangiano a me non piacciono.

Mubiayi.

Da una parte [ndr: l'etichetta] è utile, dall'altra è ghezzante, bisognerebbe avere la forza di sfruttarla e superarla nello stesso tempo; siamo legati al mercato, non c'è verso. Uno può scrivere per se stesso, quello non te lo toglie nessuno, ma nel momento in cui ambisci ad essere pubblicato allora devi farti due conti. Che poi anche lì dipende: una Einaudi magari pubblicherà una cosa esotica, una Besa pubblica quello che vuoi tu, però devi andare porta a porta a proporre il libro. È un processo che piano piano stiamo facendo, però ripeto, da tutte due le parti. Non è solo colpa dell'editoria o del pubblico, stiamo sfruttando a pieno questa dicitura e per il momento ci fa

comodo. È vero che anche qui non è che siamo più in emergenza, ma nello stesso tempo si vede che non siamo ancora riusciti ad uscirne noi per primi e ovviamente ci vuole un po' di tempo perché tutto sommato dobbiamo farlo noi. Non sarà così perché ormai tra le seconde generazioni c'è chi ha proprietà di linguaggio italiano, ma ha soprattutto altre ambizioni, perché non ha l'urgenza del cibo e dell'affitto; prima o poi si arriverà ad un qualcosa che non saprei nemmeno dire cosa. Anche un Rushdie è letteratura postcoloniale, anche se non mi sembra abbia molto di postcoloniale, eppure viene ancora definito così. Un po' bisogna lavorare, soprattutto da questa parte; per il momento fa comodo a tutte due e lo si sta sfruttando entrambi.

[...]

Nel 2004 ho mandato un racconto a Eks&tra e lì è stato casuale nel senso che avevo letto il bando ed ero un po' arrabbiata perché avevo colto questo pericolo del ghetizzare, anche se loro fanno un ottimo lavoro. Perché questi temi sempre legati all'immigrazione! Quell'anno il tema era "erranti." Io non sono errante, non mi sono mai spostata da Roma, dal Cairo sono venuta qui e poi non mi sono più spostata. Per cui io sono l'ultima che si può definire tale. Gli spostamenti che ho fatto a Roma? Nel primo sono finita due palazzi dopo quello in cui stavo, il secondo due traverse dopo. Ed è esattamente quello che tentavo di dire in "Documenti, prego:" non si è erranti, non è così fantastico essere erranti, non è la condizione, il voler per forza il ribaltare o rendere romantica un'idea. Lo facevano Van Gogh, Verlaine. Lo scopo non è quello di restare in una condizione romantica di viaggio, anzi, è stare fermi in un posto, mettere le radici e andare avanti, farsi un viaggio, sì volentieri, ma è un'altra cosa. Credo sia la condizione del novanta per cento delle persone; ovviamente c'è un dieci per cento a cui piace molto errare, ma questo può essere un Chatwin, un Sepulveda, non quello che scappa dalla guerra del Darfur, o si deve comprare casa per sposarsi in Egitto. Allora direi che i concorsi hanno questa idea: siccome sei migrante allora devi scrivere di cose migranti. Può anche darsi che io lo faccia. Oggi [ndr: il concorso] ha un'evoluzione diversa, anche nel proporre temi (il lavoro ad esempio).

Adesso se ti proponi come scrittore migrante (che poi è un'arma a doppio taglio) e non esordiente o giovane, hai la tua parte di convenienza. Continuo a ribadirlo: l'importanza è lo sguardo: sono sempre vissuta in un certo tipo di ambiente, sono abituata a cogliere i colori delle persone che mi stanno intorno. Se entro in autobus, adesso è normale [ndr: non essere l'unica straniera], ma se vado ad una festa, noto che sono l'unica straniera e se c'è qualcun altro lo noto. Per cui quando riproduco quello che vedo nella realtà c'è la presenza o l'assenza delle persone diverse, altre, straniere, perché da sempre ci ho fatto caso e soprattutto perché quando sono arrivata in classe

ero l'unica in tutta la scuola, a parte mia sorella. Magari continuerò per sempre a scrivere di questo, ma più per scelta. Camilleri scrive da sempre di Sicilia ma non per questo gli possiamo far fare solo un concorso in Sicilia!



## II

### I testi.

Nessuno scrive semplicemente per se stesso.

(Said 2008, trad. it. 161)

L'analisi dei testi verrà condotta sulla falsariga delle interviste, privilegiando una lettura tematica trasversale. Si individueranno dei temi che attraversano le opere, sebbene in modi differenti, e che costituiranno la struttura dell'analisi. Si privilegeranno dunque le potenzialità critiche di tali scritture, evidenziandone l'istanza decolonizzante, da intendersi come decolonizzazione del punto di vista "occidentale": il tentativo di comprendere se tali narrazioni contrastano gli stereotipi e l'immaginario occidentale (italiano) sull'immigrazione e sugli immigrati sarà infatti uno dei criteri guida dell'analisi, che vorrebbe invitare a guardare il fenomeno da un altro punto di vista, rovesciato, in cui prendono la parola coloro che solitamente sono oggetto e non soggetto di rappresentazione.

La panoramica valorizzerà la molteplicità degli aspetti che caratterizzano le scritture, attraversandole trasversalmente e mostrando l'eterogeneità nell'unità. Fornire una lettura unica risulterebbe riduttivo e privo di senso, sebbene sia innegabile che tali opere, nel loro insieme, rappresentino una trasformazione nella società, espressa attraverso la penna. Ricorrendo alle parole di Franca Sinopoli, la poetica che sembra emergere è un progetto

di vita e letteratura molto più elaborato, che va articolato attraverso l'analisi dei testi che si presentano come un laboratorio di trasformazione dell'identità monoculturale in una identità interculturale e/o creola, la quale traduce e mette in gioco due o più culture diverse tra loro (Sinopoli 2006, 103).

Non si tratta semplicemente di un fenomeno letterario curioso e dai tratti folcloristici, bensì di scritture che avviano una riflessione sulla società italiana a partire dal punto di vista di coloro che ne fanno parte a tutti gli effetti ma che spesso non vengono riconosciuti come suoi cittadini. E che con tale consapevolezza, da tale collocazione, attraverso la scrittura fanno sentire la propria voce e rivendicano il proprio spazio.

L'analisi tematica cercherà di evitare l'appiattimento delle opere e delle loro peculiarità su un unico orizzonte interpretativo, individuando invece le istanze di cui sono portatrici. La strategia che si cercherà di perseguire vorrebbe valorizzare ogni singola poetica ed esperienza, senza tuttavia perdere di vista il contesto più ampio in cui tutte queste scritture si collocano e le istanze che le accomunano o le separano.

Il concetto di “nostra” decolonizzazione assume maggiore rilievo se si pensa che a mettere in atto tale strategia nei testi siano delle donne immigrate, la cui condizione è resa più difficile in quanto donne *e* in quanto straniere. Per quanto concerne il primo elemento del binomio, è risaputo che anche nelle società occidentali la strada per le tanto invocate pari opportunità viene percorsa faticosamente e spesso non vi è corrispondenza tra ciò che proclamano le leggi e la situazione reale. Vi è uno iato molto spesso profondo tra ciò che è formalizzato legalmente e quello che invece concretamente accade nello svolgimento quotidiano della vita materiale. Se si guarda ad esempio alla situazione lavorativa, le garanzie di parità salariale, di formazione, di accesso al lavoro e di carriera non sembrano essere affatto tali. La segregazione orizzontale colpisce le donne, limitandole pesantemente e circoscrivendole ad alcuni specifici settori. Sono ormai numerose le ricerche che dimostrano le disparità di trattamento e di accesso alle opportunità nel contesto europeo.<sup>1</sup> Ed anche se si guarda oltre oceano, la condizione delle donne non è incoraggiante, basti pensare alle esperienze raccontate da Barbara Ehrenreich nei suoi testi.<sup>2</sup> Mantenendo l'attenzione solo sul territorio nazionale, se si considera un altro indicatore (uno forse dei meno indagati tra tutti) ossia la violenza che le donne subiscono, la situazione non è nemmeno da questo prospettiva rosea. Il riferimento a tale proposito va ad una indagine Istat del 1998, che presenta dati abbastanza preoccupanti che sottolineano come certi fenomeni, seppure diffusi, non siano affatto socializzati. La mancata consapevolezza sociale rende dunque ancora più difficile la denuncia ed il contrasto del fenomeno. Questi velocissimi riferimenti vorrebbero far riflettere sulla condizione della donna in quelle società che si autodefiniscono culla dei diritti per antonomasia, ma che spesso disattendono tali proclamazioni.

Se a tale condizione strutturale di svantaggio si somma anche l'essere immigrata, la situazione si aggrava ulteriormente: in tal caso non si tratta propriamente di una mancata corrispondenza tra dichiarazione di intenti formale o legislativa e la sua applicazione, dal

---

<sup>1</sup> Una recente, del 2007, promossa dalla Commissione europea, affronta il problema del *pay-gap* tra uomini e donne, *Tackling the pay-gap between women and men*, indicando come il fenomeno non sia spiegabile solo attraverso le pratiche palesemente discriminatorie che le donne subiscono, ma collegandolo a fattori più ampi di natura sociale, economica e legale.

<sup>2</sup> L'articolo di Francesca Coin dal titolo *Made in USA: donne e povertà negli Stati Uniti. Analisi e conclusioni di Barbara Ehrenreich* fornisce un quadro a dir poco allarmante della situazione. In particolare tra i testi di Ehrenreich si fa riferimento a *Nickel and Dimed. On (not) Getting By in America*. Della studiosa un testo centrale sulla questione femminile è *Donne globali. Tate, colf e badanti*, in bibliografia.

momento che le leggi sull'immigrazione discriminano coloro che ne sono soggetti, rendendo di fatto difficoltoso un miglioramento delle condizioni. A ciò si aggiunga il peso degli stereotipi e dell'immaginario negativo che pesa sugli immigrati, uomini e donne. In particolare la donna immigrata viene spesso cristallizzata in due spazi, la casa e la strada. Nel primo caso, le si attribuisce il compito di cura della casa e degli anziani (con il termine, ormai in uso sebbene con un'accezione spregiativa, di "badante"); nel secondo caso, la si associa alla prostituzione. Con ciò non si intende negare due realtà che sono sotto gli occhi di tutti, ma sottolineare le conseguenze negative che creano per tutte le appartenenti alla categoria, che invece è molto più complessa ed eterogenea. È interessante, a questo proposito, osservare come certi meccanismi che ora si riproducono contro le donne immigrate siano stati, a suo tempo, i medesimi che hanno colpito le donne autoctone. Si fa riferimento ad un saggio del 1975 di Isa Apruzzi, *La moglie e la prostituta. Due ruoli, una condizione*, esito di una delle riflessioni femministe degli anni Settanta. Anche in tal caso le sfere in cui la donna viene segregata sono indicate nella casa e nella strada, che condividono la comune condizione di dipendenza e sfruttamento e che oggi vede un cambiamento nei soggetti, ossia le immigrate.

Laura Balbo, pur non negando la condizione segregata di numerose donne immigrate, sostiene che le semplificazioni rischiano di ridurle ad un blocco monocoloro e sottolinea il dinamismo e la forza che invece spesso caratterizza le esperienze di molte donne (elementi che anche nei nostri testi si possono facilmente ritrovare):

ma le migranti non sono tutte, inevitabilmente, deboli e vittime, tutte da accomunare in destini di sottomissione e sofferenza; vulnerabili, e rassegnate. Descrizioni e testimonianze mostrano donne che sono portatrici di competenze e di progetti. Leggere in termini semplificati un'esperienza diversificata, e senza dubbio fortemente dinamica, è sbagliato. Anche ingiusto nei confronti delle protagoniste di queste vicende. Molte di loro, donne e ragazze, sono soggetti attivi nelle loro scelte e nei loro destini, pazienti mediatrici all'altezza delle difficoltà che si trovano ad affrontare. Le cose intorno a loro cambiano, e loro contribuiscono a farle cambiare (Balbo 2006, 81).

Alla luce di tali considerazioni, il ricorso al concetto di decolonizzazione vorrebbe avviare un processo di liberazione del *nostro* immaginario da rappresentazioni che congelano la donna immigrata in precisi ruoli (inferiorizzanti) e che spesso divengono soverchianti su tutti gli altri. In tal senso occorre parlare di *nostra* decolonizzazione, che, anche secondo le parole di Gnisci, va intesa come lotta «contro quello che siamo diventati a partire dall'origine e dal corso che demmo

alla modernità coloniale mondiale e al fatto di averne ora determinato il fine» (Gnisci 2004, 12). Una decolonizzazione di sé e da sé, dunque, che non può essere praticata, tuttavia, senza coloro che subiscono e hanno subito processi di colonizzazione. Può essere utile fare riferimento alle parole di Jean Paul Sartre nell'introduzione a *I dannati della terra* di Frantz Fanon. L'intellettuale francese sottolinea la necessità di «estirpare il colono che è in ciascuno di noi» (Fanon 2007, trad. it. LIV). Nelle parole di Sartre, ciò significa sviluppare un'operazione critica volta a ripensare e acquisire consapevolezza del passato coloniale imposto ai popoli del sud del mondo, attraverso un'assunzione di responsabilità. In questo senso, decolonizzare richiede la presa di coscienza del proprio ruolo nella storia degli ultimi cinque secoli, passaggio necessario sia per comprendere le trasformazioni profonde che le società coinvolte dal fenomeno migratorio stanno vivendo sia per contrastare atteggiamenti eurocentrici o addirittura razzisti. Non si tratta di un percorso facile o automatico, poiché, come sostiene Aimé Césaire nel *Discorso sul colonialismo*, la colonizzazione ha inevitabilmente acuito un processo di decivilizzazione e instillato una sorta di veleno nelle vene d'Europa, avviando il progresso lento, ma sicuro, dell'inselvaggimento della stessa (Césaire 1999). Su un piano di critica letteraria, decolonizzare significa superare le categorie eurocentriche che implicano inclusioni e soprattutto esclusioni da un presupposto canone ufficiale, che creano gerarchie e che mirano a mantenere intatti i confini imposti da definizioni ed etichette. Decolonizzare significa ripensare a fondo il concetto stesso di canone e di letteratura nazionale, aprendo a tutti i possibili apporti provenienti dal sud ed est del mondo, senza automatismi e con attenzione critica.

La letteratura prodotta da persone che appartengono a popoli con alle spalle una storia di sfruttamento rappresenta dunque uno strumento importante per riprendersi quella voce che in passato è stata tolta. Simona Wright, a questo proposito, nell'articolo *Can the Subaltern Speak? The Politics of Identity and Difference in Italian Postcolonial Women's Writing* sostiene che «immigrant narratives had spurred a process of decolonization that involved [...] memory, resistance, and the embracing of hybridity» (Wright 2004, 97). L'approdo alla scrittura acquisisce un'importanza ancora maggiore per le donne, in quanto può avviare processi di trasformazione e di *empowerment*. Nell'introduzione a *Writing New Identities. Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe* Brinker-Gabler e Smith si soffermano sul ruolo che per le donne immigrate la composizione letteraria può significare:

in their practices of everyday life, immigrant women confront and grapple with their status as an "other" within the imagined community as well as their multicultural identifications. They struggle with the very real material circumstances of their differential treatment and experiences

as migrant and immigrant women as well as the differential impacts of racial, ethnic, and class differences. In the process of doing so, some immigrant women take up writing as a means of constituting and changing themselves as subjects (Brinker-Gabler e Smith 1997, 16).

La scrittura resa pubblica, la scrittura che diventa letteratura può contribuire a contrastare certe immagini in due modi: attraverso l'atto di scrittura in se stesso, soprattutto se praticato da donne immigrate che prendono la parola e spezzano un silenzio ed attraverso i contenuti e le forme che costituiscono le loro opere, sebbene non sia scontato, come si vedrà dall'analisi dei testi, che esse perseguano obiettivi comuni e condivisi. Le strategie di risposta, quando vi sono, appaiono infatti numerose e differenti e difficilmente assimilabili le une alle altre.

Non si vuole nemmeno perpetrare il rischio di una discriminazione al contrario, che consideri i testi in virtù della provenienza dei loro autori, a prescindere dalla "qualità letteraria" delle opere stesse. Nonostante ciò, soffermarsi sulla necessità di leggere e ascoltare le produzioni letterarie dal mondo delle ex-colonie, come afferma Edward Said, rimane fondamentale per acquisire una prospettiva più ampia e complessa:

in modo del tutto nuovo nella cultura occidentale, gli interventi di artisti e studiosi non europei non possono venir liquidati o passati sotto silenzio, e tali interventi non soltanto fanno parte integrante di un movimento politico, ma sotto molti aspetti rappresentano l'immaginazione che guida con successo il movimento stesso, una energia intellettuale e metaforica che riesamina e ripensa il terreno comune a bianchi e non bianchi (Said 1998, trad. it. 239).

Tali «interventi» rientrano in quella che, prendendo ancora a prestito una definizione dell'intellettuale palestinese, si può chiamare *letteratura della resistenza* e che racchiude una valenza decolonizzante, intesa in questo caso nel senso tradizionale del termine: un movimento che, attraverso il mezzo artistico, si riappropria di sé, della propria storia, della propria voce:

ridisegnare e in seguito occupare lo spazio che nelle forme culturali imperialiste viene riservato alla subordinazione; occuparlo consapevoli di sé, lottando per esso, su quello stesso territorio prima governato da una coscienza che dava per scontata la subordinazione dell'Altro, designato come inferiore (Said 1998, trad. it. 236).

Si possono dunque attribuire due valenze al termine "decolonizzazione:" l'una nella sua accezione storica, di uscita dalla condizione coloniale, intesa politicamente e culturalmente.

L'altra rivolta invece ad un pubblico di lettori occidentali, a cui si affianca l'aspirazione, dichiarata ad esempio da Laila Wadia, di raggiungere un pubblico più ampio possibile, soprattutto di donne, per renderle coscienti della loro condizione. Si tratta di un obiettivo molto ambizioso, il cui raggiungimento non è affatto scontato, dati gli ostacoli materiali e non che si presentano.

Un concetto utile ad illustrare ulteriormente il concetto di decolonizzazione è quello di «uprising textualities» sviluppato nel testo *Black Women, Writings and Identity* in cui si sottolinea l'esigenza di collegare il pensiero all'azione, la scrittura all'opposizione:

uprisings in the many meanings of the word represent one of those discourses that link reasoning to action: i.e. in no justice, no peace [...] I propose to identify the meaning implicit in “uprising” to reformulate a host of textualities which seek to destabilize the established knowledge/authoritarian bases. It is a new resistance to imperialism which eschews colonial borders, systems, separations, ideologies, and structures of domination [...] The “uprising textualities” of Black women writing in England capture some of the creative movement upward and outward from constricted and submerged spaces. It signifies resistance, reassertion, renewal, and rethinking. This energy allows a movement outside the pessimism of Western intellectuals. It addresses that condition of “unheardness” to which dominant discourses (patriarchal and imperialistic) relegates a range of voices (Boyce Davis 1994, 108-109).

L'autrice pone l'accento sulla potenzialità dei testi di alcune scrittrici nere anglofone proprio perché esse, dall'interno (in questo caso dall'Inghilterra) scrivono con l'intenzione di sovvertire uno *status quo*, letterario ma non solo, stando nello stesso momento dentro e fuori:

the black women who are writing out of their experience of Britain articulate temporalities and locations outside the paradigms set by men, white society, British literary establishments. In the middle of the former colonial heartland, they create different spaces for women's work or for women speaking outside the given boundaries, standing outside some of the dominant discourses (Boyce Davis 1994, 113).

Fornite le coordinate che orienteranno l'analisi dei testi, si procederà ora esaminandoli in maniera, come si è detto, trasversale, seguendo cinque linee così riassumibili: la sfera del femminile (che verrà a sua volta suddivisa in sottosezioni), le tracce autobiografiche, l'italiano e le altre lingue, il ricorso all'ironia e la *location* o, in altri termini, l'essere situate.

## 2a) L'universo femminile

In tale sezione si prenderanno in considerazione le esperienze femminili riportate nei testi, in tutta la loro complessità. La panoramica porrà infatti in luce la diversità dei punti di vista dei personaggi femminili, dimostrando che parlare delle donne come un gruppo omogeneo perda spesso di senso.

Dal punto di vista del linguaggio, non si farà ricorso alla dicitura “scrittura femminile,” proprio per evitare etichette semplicistiche che associano il femminile a qualcosa di predefinito e fisso. Il titolo di questa sezione vorrebbe invece trasmettere l'idea dell'impossibilità di racchiudere in spazi circoscritti le donne, che siano esse personaggi o autrici. A tal proposito Sonia Sabelli afferma in un saggio in cui prende in considerazione l'opera di Geneviève Makaping, Christiana de Caldas Brito e Jarmila Očkayová:

sostenere la specificità di uno stile femminile significherebbe solo riprodurre uno di quegli stereotipi che finiscono per ghettizzare le donne, piuttosto che contribuire al riconoscimento della loro presenza nella tradizione letteraria (Sabelli 2007, 173).

Dalla lettura dei testi emergerà infatti come le tradizionali opposizioni tra maschile e femminile, in riferimento alla scrittura, non abbiano alcuna ragione d'essere. Esse sono state enunciate in maniera sintetica da Margaret Atwood in *Paradoxes and Dilemmas, the Woman as Writer*, che le riassume nei seguenti termini:

the “masculine” style is, of course, bold, forceful, clear, vigorous, etc; the “feminine” style is vague, weak, tremulous, pastel, etc. In the list of pairs you can include “objective” and “subjective,” “universal” or “accurate depiction of society” versus “confessional,” “personal,” or even “narcissistic” and “neurotic” [... ] The assumption is that women are by nature soft, weak and not very talented and that if a woman writer happens to be a good writer, she should be deprived of her identity as a female and provided with higher (male) status (Atwood 1996, 104).

Jane Spencer in *The Rise of the Woman Novelist: from Aphra Behn to Jane Austen*, spinge il discorso oltre, sostenendo che l'approdo alla scrittura non è necessariamente un momento di liberazione per la donna, ma che può diventare occasione per riprodurre stereotipi e mantenere lo *status quo*:

the terms on which women writers were accepted worked in some ways to suppress feminist opposition. Women's writing is not the same thing as women's right [...] By the beginning of the eighteenth century, then, a path was open for the woman writer, but it was full of pitfalls. There were common expectations about women's writing: their main subject would be love, their main interest in their female characters. The idea that women were naturally inclined to virtue, and could exert a salutary moral influence on men, was spreading; and so was the idea that it was through women's tender feelings and their ability to stimulate tender feelings in men, that this influence operated (Spenser 1996, 121).

Le tradizionali, e culturalmente sedimentate, caratteristiche attribuite allo stile di scrittura "femminile" verranno decostituite dai testi stessi, in un'ottica ancora una volta definibile come decolonizzante. In altri termini, il focus sulla rappresentazione delle donne contribuirà a rispondere alle visioni eurocentriche e sessiste che vengono spesso date delle stesse.

L'importanza di investigare il *gender* viene ribadita anche da Parati che, in riferimento alle opere di alcune scrittrici della prima fase della "letteratura della migrazione," evidenzia come le esperienze delle donne immigrate vengano diversamente raccontate in letteratura (Parati 1997) rispetto a quelle degli uomini; tali differenze perderanno di senso con l'evoluzione del fenomeno, come la studiosa afferma in un suo più recente studio in cui leggiamo che «any clear separation between men's and women's experiences is directly challenged in migrant women's literature» (Parati 2005, 18). Le scrittrici, attraverso i personaggi che creano, cercano così di mettere in discussione i ruoli che tradizionalmente separano uomini e donne.

Il mantenimento di una prospettiva che si incentri sulle donne risulta un'operazione critica che "viene quasi da sé," nel senso che sin da una prima lettura emerge come le figure femminili siano presenti in tutti i testi in esame. E non si limitano ad essere dei personaggi secondari, in quanto spesso rappresentano il motore degli eventi o comunque le figure intorno a cui le vicende si sviluppano. Inoltre, anche da un punto di vista formale, la scelta della narrazione in prima persona, condotta da una voce femminile, appare maggioritaria in tutte le opere analizzate. Ad esclusione infatti di *Occhio a Pinocchio*, in cui la voce appartiene ad un burattino, che tuttavia, come si vedrà, presenta numerosi punti in comune con una condizione di emarginazione che anche una donna può vivere, e "La famiglia" in cui a parlare è il marito italiano di una donna straniera, in tutti gli altri casi sono le donne a prendere la parola. Ed anche in romanzi che potremmo definire corali, o polifonici, come *Madre piccola* e *500 temporalis*, in cui vi è un susseguirsi di voci narranti, anche maschili, le donne appaiono centrali. In tal senso, le figure



femminili, con l'universo di esperienze che esse portano con sé, dalla maternità alla violenza sessuale, dalla ricerca di solidarietà femminile ai meccanismi di rifiuto e rivalsa, riempiono le opere della loro prospettiva.

È interessante leggere come la critica keniana Juliana Makuchi Nfah-Abbenyi parli delle figure femminili nei romanzi di tre donne africane, Buchi Emecheta, Ama Ata Aidoo e Titi Dangarembga:

female characters in these women's writing, therefore, are portrayed not in stereotypical subservient, unchanging roles, or in roles that are deliberately limiting. Instead, they come alive as speaking subjects and agents for change [...] Most of the female characters in these texts are portrayed as having substantially moved beyond "consciousness-raising." These characters therefore seek to occupy shifting subjects positions to do/would enable them to (re)construct subjectivity through multiple intersecting discourses of identity, sexuality, and difference (Nfah-Abbenyi 1997, 151).

Anche nei testi considerati, i personaggi occupano contemporaneamente molteplici collocazioni, mescolano differenti prospettive, vivono contrastanti sentimenti dovuti alle loro appartenenze che faticosamente cercano di ricomporre e ricostruire. In taluni casi, la narrazione diventa centrale nei processi di autodefinizione e di ricerca del sé, come vedremo di seguito.

## **2b) Condizione femminile e narrazione**

La protagonista di *Madre piccola*, Domenica Axad, usa la scrittura – sottoforma di lettera in chiusura del romanzo – per ricomporre i propri pezzi sparsi, per ritrovare una unità (o una parvenza di essa):

mi è assai più semplice raccontare i fatti per iscritto, giacché la mia relazione con la parola è ancora emotiva e frammentaria. Non di rado capita che io perda il filo del discorso o segua il fluire di un pensiero che finisce con il ripiegarsi su se stesso. Come lei mi ha aiutato a comprendere, questo accade con frequenza nei soggetti che hanno una storia di migrazione alle spalle. Anche se non sono propriamente un'immigrata, riconosco appieno le sue considerazioni per aver vissuto distacchi e riadattamenti propri di quella condizione. L'albero genealogico, che mi ha suggerito di raffigurare, ha richiesto giorni di lavoro, meravigliando persino me stessa per le dimensioni assunte. Non nego che tale imponenza rappresenti, in verità, un fragile tentativo di riallacciare legami temuti effimeri. Condivido la sua interpretazione del mio albero come

specchio di vuoti storico-personali che necessitano di essere colmati. Chiudo qui questa premessa e mi auguro che raccontare per iscritto la mia storia possa aiutarmi a diventare quella persona intera e adulta che desidero essere (MP 223-224).<sup>3</sup>

La scrittura diventa terapeutica per la protagonista, la ricerca e messa in parole dei legami che gli eventi hanno spezzato, rappresenta uno strumento fondamentale per fare il punto della sua esistenza, chiarendolo a se stessa prima che agli altri. Anche le caratteristiche stilistiche della scrittura sembrano rispecchiare la condizione di Domenica Axad: lo stile per lo più paratattico, spezzato, fatto di frasi brevi che si susseguono senza sosta, diventa, nella lettera finale, più scorrevole e continuativo, meno frammentato. Riporto un brano che illustra in maniera significativa il primo caso, in cui forma e contenuto si rispecchiano:

vent'anni ti dicevo spezzati a metà. La prima metà una vita qui, dimenticanze. Ho dimenticato il somalo, rapidamente. Rimuovere, la nostra mente fa questo, chiude dentro gli armadi. Vicina a mia madre, lontana da mio padre. Dovevo disambientarmi rapidamente. Cancellare un territorio della memoria e costruirne uno nuovo. Coordinate che mi mancavano. Ho rattoppato, qua e là. L'assenza di mio padre. Toppe che, prima o poi, dovevano scucirsi. Barlumi di luce, Barni, quando ti sognavo. Sempre lo stesso sogno, arrivavo, ma non riuscivo mai a vederti. Qualcuna che però non eri tu. Viso che si deforma. Poi anche i sogni mi hanno lasciata. Ho vissuto mimetizzandomi (MP 98).

Se si confronta questo stile con quello della lettera finale, la differenza appare piuttosto evidente: Domenica Axad parla nel primo brano con un'altra voce, ricomposta, lineare, non spezzata, più lucida.

La scrittura non sembra invece avere lo stesso ruolo per Valentina, in *Media chiara e noccioline*. Scrivere diventa per la giovane un motivo in più di sperdimento, invece che di ricerca di unità:

e scrivo articoli di costume mentre mia madre scrive libri di psicologia. Passo le mie giornate battendo tasti di un computer sospettando di dimenticare me stessa mentre mi perdo nell'imitazione di mia madre. Uno specchio come simulacro di vita. Una vita come specchio: morte della mia identità, sacrificio compiuto per creare un inutile doppio. Dubbio. Dubbio addolcito da un pensiero romantico: l'idea che il ricordo delle notti passate da mia madre

---

<sup>3</sup> Per praticità, si abbrevieranno i titoli dei testi nel seguente modo: *Madre piccola* MP, *Occhio a Pinocchio* OP, *500 temporali* 5T, *Amiche per la pelle* AP, *La mano che non mordi* MM, *Il paese dove non si muore mai* PD, *Media chiara e noccioline* MC, *Rimorso* RI, *Documenti, prego* DP, *Concorso* CO, *La famiglia* LF.

davanti a una macchina per scrivere, confusa nell'azione come se il suo essere e il suo fare potessero fondersi...il ricordo del suo corpo che iniziava dalla testa scapigliata e continuava nelle mani nervose, poi passava sotto inchiostro e finiva sulla pagina scritta...il pensiero che questo ricordo di donna-testo mi abbia trasmesso un amore per la scrittura che oggi esprimo scrivendo a mia volta, addolcisce la mia paura: alimentata dal fatto che mangio leggendo. Mangio parole scritte, mangio le parole scritte da mia madre, mangio mia madre. Mangio i caratteri, mangio il carattere, mangio l'anima: mangio l'anima di mia madre. Vomito parole scritte, vomito le parole scritte da mia madre, vomito mia madre. Vomito i caratteri, vomito il carattere, vomito l'anima: vomito l'anima di mia madre. Per ritrovare la mia. In un rito di purificazione. Ho paura (MC 39-40).

Il riferimento all'atto del mangiare ed al cibo rappresentano il tema principale attorno a cui ruota il romanzo, la lente attraverso la quale Valentina guarda al mondo, su cui si avrà modo di ritornare successivamente.

In "Rimorso," la protagonista, nonché io narrante, parla attraverso la voce del suo compagno, che legge l'email che lei gli ha spedito. La forma epistolare diventa la strategia attraverso cui la protagonista anonima cerca di fare chiarezza su di sé, illustrando al compagno la decisione di partire per la terra dei suoi genitori. La scrittura assume in questo caso i tratti di una confessione dolorosa, seppure priva di esitazioni:

ma, vedi, il dubbio di aver sbagliato, quel tarlo mi opprime, non mi dà tregua. Il dubbio di aver vissuto male, di aver sbagliato traiettoria, di essermi venduta l'anima in cambio della conformità, non riesco a sopprimerlo. Ho fatto tanto per essere accettata lì dove vivo, ma mi accorgo ora che in questo modo ho perso il legame con qui, da dove vengo. Mi ritrovo quindi straniera qui quanto lì. Dove sono finita? A che punto la strada si è biforcata e io ho preso la direzione sbagliata? È stata una mia scelta, mi dirai tu, e lo avrei detto anch'io fino a una settimana fa, ma adesso non lo so più [...] Paolo ti chiedo di non aspettare, non avrebbe senso. Non so se tornerò la persona che hai conosciuto anni fa. Non so nemmeno se tornerò. Ti sto scrivendo da un piccolo internet point vicino alla stazione dei pullman, fra un po' parte il mio. Dove vado non credo che avrò la possibilità di contattarti di nuovo e comunque non lo farei, non sarebbe giusto nei tuoi confronti. Paolo, sembra banale, ma sei stato molto importante per me (RI 94-96).

Il tema della narrazione per voce di donna, del raccontarsi, viene inteso come un modo sia per acquisire consapevolezza di sé che per trasmettere precisi messaggi; ciò si ritrova anche in 500

*temporali* e in *Occhio a Pinocchio*. Più precisamente, in entrambi i romanzi l'accento sull'importanza del racconto e dell'oralità diventa centrale. Nel primo caso, la cantastorie per eccellenza è Marlene, unico personaggio nel testo che parla in prima persona. La sua infanzia è stata accompagnata dalle favole della nonna, *Vó Anja*, maestra nel trasmettere l'arte del racconto, che Marlene renderà sua fino alla propria, tragica, fine:

quale era il segreto di *Vó Anja* che raccontava così bene le favole? Una volta, da piccola, le domandai da dove venivano le sue storie. “Sono nella mia testa,” mi rispose. Immaginai le favole nascoste tra i capelli che nonna portava arrotolati in una spirale. Ogni sera, davanti allo specchio, dopo aver srotolata la spirale, lei mi chiedeva di spazzolarle i capelli. Prendevo la spazzola e con estrema dolcezza la facevo scivolare per tutta la lunghezza della sua capigliatura. Pensavo che se i suoi capelli si fossero aggrovigliati, le storie lì nascoste si sarebbero mescolate e allora il Saci Pererê sarebbe finito sotterrato come la principessa di un'altra favola. E come avrebbe fatto Pioggia a trovare il Gigante addormentato se lui si addormentava in un'altra storia? Spuntavano i primi capelli bianchi nella testa della nonna che con un sorriso birichino mi diceva: “Per ogni filo bianco che trovi, ti racconto una storia.” “Voglio quella dell'uomo che si trasformò in un serpente!” e via un capello bianco. “Adesso, quello della bambina sotterrata e del Gigante addormentato, ecco altri due capelli bianchi, nonna.” “Ma questi non sono bianchi!” lei mi diceva. Prendevo i fili e li allungavo sul letto. “Oh, nonna, guarda, sono quasi come il lenzuolo!” *Vó Anja* sorrideva: “Va bene, te le racconto lo stesso” (5T 31).

In un passo successivo, Marlene riflette sul significato che aveva il raccontare storie per sua nonna, significato che coglie solo da adulta e che renderà proprio:

quando i capelli di *Vó Anja* divennero tutti bianchi e io ero sicura che avrei avuto storie a non finire, lei morì. Dovunque sia andata, mi dissi, sta a raccontare le storie che sono il ricordo più bello della mia infanzia. Di notte, mi abbracciavo alla copertina bianca che *Vó Anja* aveva fatto per me. Nel contatto dei fili di cotone grezzo, sentivo la sua mano calda e ruvida. “Per ogni filo bianco che trovi, ti racconto una storia.” “Eccone uno, nonna.” A voce bassa, mi raccontavo una delle favole di mia nonna. Crescendo, ho capito che non era nei capelli che *Vovó* conservava le sue favole. Raccontava storie perché era triste. Piano piano, mi fu chiaro questo strano legame tra raccontare storie e il dolore di chi le racconta (5T 34).

Il lettore non lo può sapere a quest'altezza, ma quella stessa coperta ritornerà, in chiusura del romanzo, per mettere fine al dolore di Marlene, le cui storie raccontate ai bambini non sono

servite a lenire la sua sofferenza. Potremmo individuare due piani paralleli, uno appartenente al mondo della fantasia, in cui «vincono sempre i buoni» (5T 34), l'altro reale, con le difficoltà e le ingiustizie a danno dei più deboli. Ciò non significa tuttavia che il testo di de Caldas Brito trasmetta un messaggio di arresa incondizionata dinanzi all'«implacabile» (5T 30) contro cui gli eroi delle favole lottano. Al contrario, l'invito a non cedere arriva proprio da questi ultimi:

gli eroi... Da dove traggono la loro forza queste persone sensibili capaci di trovare una possibilità dove gli altri non vedono che nebbie? O gli eroi sono soltanto delle persone fragili che guardano il presente con i piedi nel futuro? Valgono la pena i loro sacrifici? Molte cose sono cambiate dai giorni di Tiradentes. Il Brasile ha conquistato la sua indipendenza, gli schiavi sono stati liberati, ma a quel tempo il popolo pagava le tasse al re di Portogallo. Oggi, nella nostra terra, il Re si chiama FMI e le tasse, le paghiamo lo stesso. La bandiera dei congiurati di Minas Gerais portava la scritta: “*Libertade ainda que tardia.*” Sì, la libertà è come il temporale: può tardare ma, prima o poi, arriva (5T 35).

Il riferimento a Tiradentes non è casuale, in quanto questa figura leggendaria rappresenta un eroe per il Brasile, festeggiato il 21 aprile di ogni anno. Facciamo ricorso nuovamente alle parole dell'autrice che ne parla nel romanzo per bocca di Marlene:

un semplice dentista, Joaquim José da Silva Xavier, soprannominato il Tiradentes, per me è il più grande eroe della Storia del Brasile. Il mio libro lo mostra nel carro che lo condusse alla forca, un camice bianco avvolge il suo corpo; intorno al collo ha delle corde. La barba lunga e gli occhi viaggiano tra i sogni. Insieme a poeti e scrittori, Tiradentes volle liberare il popolo brasiliano dalle imposte dovute al Re del Portogallo. Pagò la sua audacia con l'impiccagione il 21 aprile del 1798. Il messaggio delle autorità fu chiaro: ecco la fine di chi si oppone alle regole (5T 34).

Il tema del racconto inteso come mezzo sia per fuggire che per reagire alle amarezze della quotidianità ritorna in altri passi di *500 temporali*, quando Marlene afferma che sono state alcune delle favole di sua nonna a «darle la speranza di un nuovo Brasile» (5T 44), stessa speranza che cercherà di infondere al piccolo Anderson al quale, da adulta, racconta le vicende del Gigante (metafora del Brasile) che, svegliato da Pioggia, chiamerà tutti i suoi figli a sé:

“e il Gigante chiamerà i suoi molti figli dispersi per il mondo. Griderà forte in modo che lo possano sentire: Tornate, figli miei, tornate! Non dormirò più. Pioggia ha bagnato il mio cuore e

i miei campi! Ho bisogno di voi per far crescere la manioca e il grano, il mais e le patate dolci. Per ognuno di voi ci sarà un pezzo di terra da lavorare. Tornate!” “I suoi figli lo sentiranno?” “La voce del Gigante attraverserà oceani e montagne, arriverà nei piccoli villaggi e nelle grandi città lontane. I figli dispersi si prepareranno per rivedere finalmente il padre. Verranno dal Gigante e nelle sue terre tornerà a crescere la vita.” “La vita,” ripeté Anderson. E chiuse gli occhi per meglio immaginarsela (5T 80).

Il racconto viene inteso come mezzo per infondere speranza e contrastare il piano della realtà, da cui si distanzia ma su cui cerca, o auspica, di influire. Anche il finale, in cui si legge che «cinquecento anni di pioggia precipitano sulla città» rimane aperto alla possibilità di un nuovo inizio, esattamente nell’anno del cinquecentenario della scoperta del Brasile: una Pioggia, quella invocata nei racconti di Marlene, che cancella tutto per poter ricominciare da capo, che spazza via cinquecento (anni di) temporali, come recita il titolo del romanzo, e tutte le nuvole nere che questi hanno portato con sé. Nel caso di de Caldas Brito troviamo l’applicazione di quanto ha teorizzato Sandra Ponzanesi quando parla di *space of resistance* nella letteratura scritta da immigrati: «This space of resistance allows people of “lesser” traditions to acquire agency to express their creativity» (Ponzanesi 2004, 10).

L’importanza del raccontare non appartiene solo a Marlene, ma viene condivisa anche da quell’anomalo burattino che è il Pinocchio di Jarmila Očkayová, che sogna di fare il «cantastorie,» come dichiara perentorio al Gatto ed alla Volpe:

di mestiere io voglio fare il cantastorie. Voglio raccontare le leggende del bosco. “Perché?” domandarono i due, all’unisono. “Per scoprire la verità.” “Che roba è?” “Non lo so. Voglio giustappunto raccontare delle storie per scoprirlo.” “E come si fa a diventare un cantastorie?” Domandarono ancora i due, ancora all’unisono. “Bisogna mangiare le pere senza buttare via la scorza e i semi,” dissi io (OP 56).

In realtà, l’intera vicenda narrata in prima persona dal burattino è un racconto rivolto esplicitamente ai lettori, un racconto della cui esecuzione orale rimangono vistose tracce nella scrittura: «Mentre percorrevo il piccolo cortile che separava il cancello dalla porta d’ingresso, sentii qualcosa che faceva cri-cri-cri... Ma sì, l’avete già capito: era il Grillo parlante» (OP 28). Troviamo anche in seguito espressioni che alludono ai lettori: «Ora, dovete sapere che i burattini senza fili sono molto ma molto curiosi» (OP 57). Osserviamo la messa in atto di alcune strategie tipiche del racconto che riattivano nel lettore il ruolo di ascoltatore e rimarcano il suo

coinvolgimento nella vicenda. La fiaba è un genere che sembra stare molto a cuore alla scrittrice, che tende ad arricchire le sue opere con riferimenti al fantastico ed al mondo del soprannaturale. In *Occhio a Pinocchio* troviamo ad esempio l'inserimento di una leggenda, «la leggenda delle leggende» che egli racconta ai Maestri (OP 173). L'elemento magico caratterizza da sempre l'opera di Očkayová, che vede, ai suoi esordi, la traduzione in italiano di alcune fiabe slovacche. Ma anche i romanzi successivi mantengono frequenti riferimenti a questo genere, che trova la sua massima espressione nel romanzo che stiamo analizzando.

Ritorniamo ora al filone principale, ossia le donne come narratrici delle vicende: *Madre piccola* si apre con la voce ed il registro stilistico di una bambina, Domenica Axad, che narra la sua infanzia a Mogadiscio. Segue il resoconto di Barni da adulta, amica intima d'infanzia di Domenica, che risponde alle domande di un tu silente che, si deduce dalle risposte, sta realizzando un reportage sui somali a Roma. Il punto di vista e lo stile cambiano, i tratti tipici dell'oralità compaiono nel discorso che talvolta sembra rispecchiare i pensieri disordinati di chi parla che, nel raccontarsi, cerca di metterli in ordine. Attraverso strategie differenti, permane l'idea del rivelarsi ad un tu o ad un voi; Barni si presenta, ad esempio, nei seguenti termini:

allora, cominciamo. Dal mio nome, certo. Mi chiamo Barni Sharmaarke. Attenta, lo scriva correttamente. No, non è difficile. Deve solo scegliere quale codice usare. Il vostro o il nostro. Sui documenti fanno tanti di quei pasticci. Non solo per la trascrizione; il problema è soprattutto con i cognomi. A me sembra così semplice. È che noi usiamo il patronimico al posto del cognome [...] Io? Vivo a Roma da anni ormai. Mi trovo bene. Ho la mia casa, i miei amici, la mia professione. Del passato è rimasto ben poco [...] Per me, ciò che conta è riuscire a lavorare. L'intensità aiuta a pensare di meno. Fare l'ostetrica è sempre vivere in emergenza. Certo, volendo ci si può limitare all'orario di lavoro, ma se hai un pizzico di coscienza è tutta un'altra cosa (MP 13-18).

La scusa dell'intervista diventa occasione per parlare di sé e fornire, nello stile del parlato, alcuni elementi al lettore. Domenica Axad e Barni sono le uniche voci, nel testo, a parlare di sé limpidamente, come se parlare di se stesse servisse a fare chiarezza, a ricostruire la memoria.

Anche le voci narranti degli altri romanzi appartengono, come si è detto, a delle donne. Si prenda *Amiche per la pelle* di Laila Wadia. Il punto di vista della giovane indiana protagonista guida la vicenda dall'inizio alla fine. A parte le considerazioni sul ribaltamento della prospettiva che si svilupperanno nell'ultima sezione, in questo momento è utile soffermarsi sul personaggio che parla: una donna immigrata da breve tempo a Trieste, moglie di un connazionale e madre di

una bambina nata in Italia:

per anni e anni io e le mie vicine abbiamo cercato di mimetizzarci, ma ora ho voglia di far vedere chi sono davvero: Shanti Kumar, una donna quasi trentenne dell'India centrale, tenera ma tenace, con un suo lavoro indipendente di babysitter, che parla benino l'italiano e ama cucinare il curry. Sono diventata una specie di ibrido culturale e linguistico, ma il mio cuore è sempre rimasto in un sari: devi srotolare le cinque iarde di soffice e luccicante patina occidentale per sentire il suo vero battito (AP 119).

La situazione dipinta da Wadia, di una coppia di neoimmigrati con un figlio, ha tratti fortemente realistici: precarietà lavorativa e abitativa, residenza in una zona della città "abbandonata" a se stessa e trasandata, dove anche altre famiglie immigrate vivono. La peculiarità risiede nel dare spazio al punto di vista delle donne. Il fatto che la vicenda narrata sia condivisa da altre tre famiglie, in particolare dalle mogli, rende infatti meno individuale l'esperienza raccontata in prima persona dalla protagonista. Prendere la parola significa anche, per le quattro donne immigrate, contrastare rappresentazioni stereotipate che le vedono relegate all'ambito domestico ed al silenzio. O meglio, significa illustrare le ragioni per cui determinate situazioni si possono venire a creare, evitando i semplicismi in cui spesso molte letture scivolano. Occorre dunque riflettere sull'immagine differente che un romanzo come *Amiche per la pelle* trasmette. La remissività spesso attribuita alle donne straniere che, soprattutto se provenienti dai paesi del sud del mondo, viene intesa come un tratto naturale, non trova alcuno spazio nel testo di Wadia. Le quattro donne, ognuna a suo modo, si dimostrano attive e tenaci, creando alleanze tra loro e andando alla ricerca di reciproca solidarietà. È interessante osservare che tale senso di gruppo, nato in Italia tra persone provenienti da luoghi diversi, rischia di perdersi nel momento in cui ogni famiglia viene travolta da quello che era il problema comune (la casa) a cui non sembra esserci rimedio. Segue la considerazione, amara, che fa la protagonista:

succede una strana cosa in via Ungaretti 25. Da quando è arrivato l'avviso di sfratto esecutivo, trascorsi i fatidici sessanta giorni, ognuno ha cominciato a pensare solo a sé stesso. Forse è un istinto naturale, quello della sopravvivenza. Ma visto che ci troviamo tutti nella stessa barca, ho sempre creduto che avremmo cercato una soluzione insieme. E invece non è così (AP 108).



Il divario diventa ancora maggiore se confrontiamo questo passo con uno precedente, nel romanzo:

mio marito dice che le disgrazie uniscono e che la povertà è il più forte collante del mondo. Che abbia ragione? Mi domando se sarei diventata amica di queste donne in altre circostanze. Se fossi rimasta in India, mi sarei mai trovata attorno a un tavolo con una cinese? Avrei mai confidato le mie paure a una bosniaca? Avrei mai parlato intimamente con un'albanese musulmana? (AP 46).

Tale desiderio di creare legami è emblematico della volontà di superare i muri di diffidenza, come anche è significativo che questi stessi muri ricompaiano quando non sembra esserci via di scampo per nessuno.

Una voce narrante femminile, sebbene con uno stile completamente differente, appartiene a Valentina in *Media chiara e noccioline*. In questo caso la narrazione, dal taglio più individualistico se comparata alla precedente, segue il confuso processo di crescita della protagonista. Il testo ha la forma di un diario scomposto, con salti cronologici improvvisi, che rispecchia bene il personaggio, malato di protagonismo, incapace di trasparenza, che descrive la propria vita come «una sit-com da mezz'ora. E arrivederci alla prossima puntata. Ecco perché odio i Simpson: mi rubano l'ascolto» (MC 98). Una consapevolezza maggiore nel personaggio si coglie quando, tolta l'ironia, resta lo sperdimento:

uscita dalla metropolitana, tornando a casa dallo studio del grande pubblicitario, passavo al GS per comprare frutta e scatolette che poi mangiavo seduta sul parquet, tra libri e oggetti accatastati, a cui dovevo trovare ancora un posto. Controllavo i messaggi in segreteria, andavo alla Scalier per bere o per lavorare. Di notte, a parte i primi giorni, vomitavo. Alla mattina non riuscivo a svegliarmi, arrivavo al lavoro il primo pomeriggio per uscire da lì verso le diciotto. In quel luogo sorvolavo senza appoggiare i piedi, senza stringere mani, senza intrecciare conversazioni. Senza voler disturbare avendo il presentimento di disturbare. Mi sentivo del tutto estranea a quei ragazzi regolarmente assunti che, a differenza di me, in quello spazio avevano messo radici. Mi sentivo estranea, in prova, precaria, di passaggio. Straniera in una terra in cui stavo viaggiando senza riuscire a interagire con i suoi abitanti. Per me erano ologrammi. E dopo un mese, assegno-stipendio in tasca, me ne sono andata (MC 23).

La sensazione che sembra dovuta al luogo di lavoro appartiene invece alla protagonista ed alla sua malattia, la bulimia, che la fa saltare da un'esperienza all'altra, da una precarietà ad un'altra,

riuscendo con difficoltà a trovare un senso nella propria esistenza.

La medesima sensazione di *displacement* appartiene alla voce narrante di *La mano che non morde*, sebbene in questo caso non sia la malattia all'origine del disagio. Si tratta di un romanzo che, nella sua brevità, traccia delle mappe che disorientano, dipinge percorsi che non sembrano portare in alcun luogo. La sensazione di esitazione e incertezza si percepisce sin dalle prime pagine, che si aprono con una disquisizione sul viaggiare, sullo stare in aria, sospesi, dentro un aereo, e continua anche quando la protagonista arriva a destinazione:

ormai sono una perfetta straniera. Quando si è *così stranieri*, si guarda *il tutto* in modo diverso da uno che fa parte del *dentro*. A volte, essere *condannati* a guardare dal di fuori suscita unna grande melanconia. È come recarsi a una cena di famiglia e non poter partecipare; si frappone una gelida finestra. Di un vetro bello spesso, antiproiettile, anti-incontro: loro ti scrutano, ti riconoscono, ti fanno dei segni perché tu entri e li raggiunga, pure tu li vedi e rispondi con gli stessi gesti, ma la cena si consuma qui, si consuma così. Dopo poco tempo smettono di invitarti, si stancano, il pollo arrosto gli sorride, il pollo arrosto sfornato al momento giusto è una vera consolazione. Le loro parole sono inudibili. Il loro calore lontano. Tu rimani spettatore (MM 19-20).

In un passo successivo, questo male indefinito viene nominato. La protagonista si trova in treno ed accusa improvvisamente un malore che lei creda sia mortale e che l'amico che la accompagna è in grado di spiegarle:

“cos’hai?, cos’hai?” mi chiedeva nervoso, non capendo niente, io non facevo che ripetere che stavo morendo e che doveva portarmi all’ospedale. Avevo paura. Non mi è piaciuto avere tanta paura. Tu, - dice inatteso e alzando la voce, cercando di avere un tono più convinto, - tu sei diventata verde. Fai attenzione! Verde come? Verde di migrazione, povera mia. Il verde della denutrizione, quello tipico di chi ha le radici in aria. Fai attenzione, perché la malattia di cui ti sto parlando comincia così (MM 51).

La versione francese del romanzo è intitolata *Vert venin*: il riferimento al verde si spiega alla luce del brano sopraccitato, colore che rappresenta, secondo l'autrice, l'assenza di appartenenza. Tale condizione sospesa assume tratti talvolta bohémienne, divenendo occasione creativa per la protagonista che sembra compiacersene. Sono numerosi i luoghi nel romanzo in cui la protagonista prende le distanze, sprezzantemente direi, dall'Albania, attutendo l'impressione di sofferenza che il distacco, in altre occasioni, sembra invece produrre. Il sarcasmo prende il posto

della sofferenza, il crollo di qualsiasi prospettiva di riscatto incombe. Un brano emblematico dell'ambiguità della protagonista e del suo porsi nei confronti dell'Albania riguarda la vicenda di un medico che dedica la vita alla ricerca di un vaccino contro l'AIDS. La prima parte del passo si divide tra la speranza di un riscatto e la conferma di certe immagini diffuse sugli albanesi, mentre la seconda guarda con compassione i tentativi (inutili?) del medico per riparare la reputazione dell'Albania nel mondo:

il dottor Aristidhi sta cercando di salvare la faccia all'Albania. Madre Teresa, pur essendo albanese, non ci ha potuto salvare, perché le prostitute albanesi sono state molte più delle sante. Gli albanesi perbene ne soffrono, di tutto quel male che i loro concittadini hanno prodotto fuori dalle mura della patria. Perché esistono gli albanesi per bene. Che abbassano la testa della vergogna e fanno fatica a dire di essere albanesi. Questi albanesi e altri ancora portano in seno un desiderio che li brucia. Vogliono cambiare l'immagine del loro paese, ma la storia insegna che può rivelarsi molto difficile, a volte richiede molto tempo [...] Cosa potrebbe salvare l'Albania, dunque, cosa potrebbe salvarla nell'immediato? – Il vaccino contro l'AIDS, perché no. *Il vaccino contro l'AIDS scoperto dagli albanesi! Gli albanesi salvano il mondo dall'AIDS!* Che abbaglio! I giornali del mondo intero pieni di grandi scritte sugli albanesi, e per quale causa poi! L'onore! Il dottor Aristidhi si è messo al lavoro per trovare la soluzione che salverà milioni di vite. Tiene molto nascosto quello che sta facendo perché non si sa mai, qualcuno potrebbe rubargli le idee [...] Delle voci sussurrano che lui è molto vicino al tanto bramato vaccino contro l'AIDS, che forse l'ha trovato. Lui non dice niente. Va e viene con i suoi capelli lunghi e ormai bianchi, con la testa china carica di pensieri e ricerche. Si è fatto carico di una sfida non piccola, e il peso di questi grandi studi lo sta schiacciando [...] Delle voci che bisbigliano, e che magari sono solo maligne, dicono che Aristidhi fa bollire sangue d'asinella. Che il vaccino intensamente desiderato potrebbe nascere facendo bollire il sangue dell'ingenua asinella, che non dubita nemmeno dei poteri salvifici che può avere il liquido delle sue vene (MM 67-68).

Il sarcasmo e la disillusione sembrano mescolarsi in questo passo, in cui la speranza di ripresa è affidata ad un uomo che difficilmente arriverà alla soluzione. L'ambiguità rimane comunque la nota predominante del testo, che problematizza il rapporto che l'io narrante ha con la propria appartenenza.

La medesima impressione si coglie nel precedente romanzo di Vorpsi, *Il paese dove non si muore mai*. Le voci femminili che si alternano nella narrazione, che passa dalla prima alla terza persona, accompagnano le vicende nel loro sviluppo cronologico (dall'età dell'infanzia a quella adulta). Non vi è una presentazione vera e propria di sé, si colgono pennellate sparse nel testo,

soprattutto per bocca di altri personaggi. Un esempio in cui, indirettamente, vengono forniti alcuni dettagli sulla protagonista della prima parte del testo, è il seguente: quando Ormira chiede spiegazioni alla zia circa il detto secondo cui «i tuoi parenti ti mangiano la carne, ma ti conservano l'osso,» si sente rispondere:

– Zia, – le replicai un giorno, – se mi mangiano la carne possono anche buttare le mie ossa, che cosa le tengono a fare! Ed ecco il suo sguardo che m'incenerì vestendomi di sporco; capii che io non ero razza pura, ero un incidente di percorso che assomigliava a *lui*. Il suo sguardo mi diceva chiaramente: – Sta' zitta, figlia di tuo padre (PD 12).

Tale risposta fornisce al lettore solo qualche indizio, che nel corso della narrazione trova ulteriori conferme circa il disprezzo nutrito nei confronti non tanto della protagonista, quanto delle donne in generale, e di quelle più avvenenti in particolare. Anche in altre parti del romanzo, il biasimo viene rimarcato da una madre che ripete alla figlia le stesse parole. I personaggi cambiano, ma hanno tutti gli stessi tratti, tanto che la distinzione, se non è dichiarata attraverso il nome (si avvicinano le voci rispettivamente di Ormira, Ornella, Ina, Eva) è quasi impercettibile:

prima di andare a scuola ne approfitto per andare da Nuriya e pagare il mio prezzo. Mia madre non vede di buon occhio la nostra amicizia. – Ma che ci fai da quei poveracci là, – dice. – Dio quanto assomigli a tua nonna, che ha sempre bisogno di stare con la gente, – aggiunge con disprezzo (perché lei, mia madre, ama la solitudine, che è una cosa molto nobile). – I geni non sbagliano, – continua, – al posto di ventitre cromosomi che dovevano essere i miei, li hai presi tutti e quarantasei da tuo padre (PD 92).

Alcuni tratti delle protagoniste femminili del romanzo sono dunque molto simili e vengono presentati generalmente da voci terze, con i toni sopraindicati.

I personaggi femminili dei racconti di Mubiayi parlano di sé in modi differenti, chi con i dilemmi che originano dalla condizione di essere immigrate di seconda generazione, chi ricorrendo al sorriso. In “Rimorso,” leggiamo come viene vissuto il ritorno al paese dei propri genitori:

anche qui, il tempo non si è fermato affatto. La strada dell'aeroporto non è più quella striscia di asfalto nel deserto. Niente mi è più familiare, nemmeno più la scritta *welcome to Egypt* che sovrastava su un cavalcavia appena si entrava al Cairo [...] Sono stata una settimana qui a casa, senza mai uscire. Ho incontrato tante persone, mi hanno riversato migliaia di parole

addosso, mentre io cercavo di oppormi a quella invasione con un cortese silenzio, scusandomi con la difficoltà linguistica. Purtroppo o per fortuna, ancora non lo so, quelle parole entravano dentro di me, mi penetravano, violentavano quella struttura che avevo creato a fatica in tanti anni vissuti in un paese non mio, in un mondo al quale mi ero conformata, iniziando dal nome fino al pensiero (RI 93-94).

In “Documenti, prego” la voce narrante femminile si descrive nel momento in cui in famiglia si deve decidere chi può aiutare a far ottenere i documenti ad un amico arabo:

quindi l'unica che risponde a tutti i requisiti sono io: buona capacità di assemblare e decodificare i caratteri latini in forma orale e/o scritta, familiarità con i luoghi della burocrazia, maggiore età sopraggiunta, femmina, dunque impossibilitata per questioni genetiche a dire di no, e soprattutto libera da impegni di ogni sorta in quanto universitaria. Insomma, l'eletta (DP 98).

In “Concorso” la protagonista, che, ancora una volta coincide con la voce narrante, presenta alcuni tratti di sé facendo nello stesso momento riflettere su quanto la società italiana sia ancora ancorata a certe immagini sugli immigrati, e non concepisca che un fenomeno come quello delle seconde generazioni sia già una realtà:

sono al primo anno fuori corso, probabilmente in due anni riesco a finire questa angoscia di università. Se mi va bene, altri due anni di pratica e poi l'esame di Stato, almeno due o tre volte, e alla bellezza di trentatré anni o giù di lì bisognerà cominciare a sbattersi per trovare clienti a cui prestare i propri servizi. Di avvocato. Avvocato nera. Chi mai accetterà di essere rappresentato da un avvocato nera? Potevo pensarci prima. Già quando vado a fare gli esami credono tutti che sia una studentessa Erasmus. Quando spiego con perfetto accento romano che vivo qui dalla nascita, mi sembrano un po' imbarazzati (CO 115).

Con limpidezza e disincanto, la protagonista, di cui ancora non si conosce il nome, ragiona su come essa venga percepita nella società italiana di cui è cittadina, anche se con un colore “diverso.” Una riflessione della stessa natura, a proposito questa volta del nome straniero della protagonista, scaturisce nel momento in cui la giovane deve decidere se compilare un modulo per la partecipazione ad un concorso pubblico:

io forse eliminerei il mio nome. Mia sorella è stata fortunata, perché Magda è un nome che può sembrare italiano, io invece... Hayat, con l'acca aspirata! Vuol dire vita. Lo cambierei con un nome un po' più anonimo. Chissà, se mi chiamassi Francesca o Giovanna e non avessi questo cognome che comincia per *Abd*, cioè servo, forse sarei più tranquilla, adesso. Se fossi una Maria Rossi non starei qui a pensare se compilare o meno questo modulo. Lo farei e aspetterei. Magari cercandomi uno sponsor. Perché avrei la certezza che nessuno inarcherebbe le sopracciglia alla vista di un cognome che significa servo e un nome con l'acca aspirata che vogliono infiltrarsi nelle libere e democratiche istituzioni. Non c'è spazio qui per servi né per acca aspirate, vorrebbe dire quel sopracciglio, quindi depennata subito, senza possibilità d'appello. Anche se siamo in uno Stato di diritto (CO 119).

Con Mubiayi si conclude la presentazione, per bocca delle protagoniste stesse, dei personaggi femminili dei testi. La panoramica ha voluto dare l'idea della pluralità, dell'impossibilità di riduzionismi che appiattirebbero la vivacità di queste voci. Ciò non significa, appunto, l'impossibilità di attraversarle e di individuare degli elementi, delle aspirazioni e anche dei drammi condivisi, in un'ottica che affianca all'attenzione ed all'unicità per ogni singola esperienza l'appartenenza al medesimo universo. Risposte e reazioni individuali ed irriducibili sembrano dunque collocarsi in un orizzonte comune alle donne narratrici nei testi. In tal senso, se dovessimo rispondere alla domanda: è possibile riconoscere in queste scritture il passaggio da un soggetto individuale ad uno collettivo,? la risposta è duplice. Potremmo rispondere affermativamente a partire dalla comune problematizzazione del discorso identitario che i personaggi compiono: non si pongono mai in maniera perentoria, tutti d'un pezzo, ma sfaccettati, coscienti delle contraddizioni sollevate talvolta dal solo fatto di "esserci." Si pensi ai personaggi femminili di *Il paese dove non si muore mai*, ma anche ad Hayat in "Concorso." Ed alla frammentarietà che caratterizza Domenica Axad in *Madre piccola* e Valentina in *Media chiara e noccioline*, e ancora all'«ibrido culturale e linguistico» rappresentato da Shanti, in *Amiche per la pelle*. Le ragioni di tale condizione non si rifanno solo alla migrazione, propria o dei propri genitori; da essa, senza dubbio, viene tratto spunto in molteplici casi, ma una lettura che si basi su di essa come unico paradigma interpretativo tralascerebbe molti aspetti significativi. Dall'altro lato, per ritornare alla domanda, la messa in discussione dell'identità come blocco monolitico (da parte di se stesse o di esterni) si esplicita in forme ed attraverso strategie così differenti che una lettura univoca è impraticabile e dunque il passaggio da un soggetto individuale ad uno collettivo, da quest'ultimo punto di vista, diventa più ambiguo.

Riprendendo il concetto proposto in apertura, definire queste scritture "femminili" appare

poco efficace data la varietà degli stili e data la mancata corrispondenza con un presupposto modello teorico di scrittura.

## 2c) Donne e maternità

Attraverso le voci delle donne che formano questo universo vengono sollevate questioni centrali e trasversali alla loro condizione sociale, nazionalità o colore della pelle. Il tema della maternità, ad esempio, è trattato in maniera molto diversa e rispecchia punti di vista estremamente distanti. I testi in cui se ne parla sono *Il paese dove non si muore mai*, *Madre piccola*, *500 temporalis*, *Media chiara e noccioline*. Si è ritenuto interessante attraversare questi romanzi e vedere come la maternità viene dipinta, come le donne la vivono e come da essa vengono condizionate.

Si prenda il romanzo di Vorpsi. La maternità è rappresentata in maniera cruda, spietata, con un linguaggio violento. Quando la scrittrice affronta temi legati alla sfera della corporeità e del sesso, ricorre ad immagini molto forti, quasi disturbanti. La fisicità sembra quasi ossessionare l'autrice che intesse, in particolar modo il primo romanzo, di espliciti riferimenti ad essa. Sin dalle prime pagine leggiamo a tale proposito:

il ventre riempito era la visione più terrificante. Avete mai visto i quadri di Bosch? Quell'ansia carica di follia e le masse di gente schiacciata come anime all'inferno? Nella mia immaginazione, riuscivo a vederlo concretamente: tutto marrone e rosso scuro, pieno di piccole e affollate sporcizie viventi di cui io ero la dimora. Un ventre riempito che non puoi nascondere da nessuna parte, mica puoi saltar via da te stesso. Sei *timbrata*. Quella pancia riempita voleva dire: chiavata nei cespugli (per mia zia e mia cugina le chiavate illecite si facevano sempre nei cespugli, apparentemente quello era il luogo ideale per le scopate nell'anonimato); voleva dire: nutrire vermi di vergogna, cibare un embrione che deformandoti il corpo esibiva la scopata concretizzata. Ancora oggi non riesco a fare a meno di avere la stessa visione: donna incinta = donna chiavata nei cespugli (PD 10).

Il linguaggio crudo che caratterizza questo e tutti gli altri passi in cui viene affrontato il tema è indicatore di una questione non risolta per le donne, di un nodo insolubile, di un evento vissuto come un problema a cui si può porre soluzione in due modi, abortendo o gettandosi nelle acque del lago di Tirana:

misteri e dolori giacciono nel suo fango che non perdona. Delle ragazze giovani sono andate ad abbracciare le sue tenebre, mettendo fine alle sofferenze e a volte alla vergogna [...] Nel lago ci si va a morire per le storie d'amore disperate, per poter naufragare insieme al dolore. Ci si va anche quando si rimane incinta, per scomparire in due. Questo caso vale soprattutto quando il padre sparisce o, peggio, nega tutto. L'aborto è illegale, per sbarazzarsi del guaio si ricorre a infermiere o medici pagati a caro prezzo, perché rischiano la prigione. Allora l'aborto ha luogo nella stanza più nascosta della casa, tutto si svolge in grande cospirazione. Il corpo viene lavorato a vivo, la vergogna te la tolgono mentre dal tuo corpo fuoriescono dei suoni disumani che l'infermiera commenta così: – Però quando l'hai preso ti è piaciuto, eh? L'indomani la febbre può raggiungere i quaranta gradi o anche di più. Il sangue scorre tra le cosce e a volte (non è raro) tutto si risolve quando la morte viene a dare sollievo alle sofferenze atroci che è capace di infliggerti il corpo (PD 58-59).

La maternità è definita «guaio» e «vergogna,» è dipinta in maniera crudele e spietata, violenta. Un fatto da cancellare ad un prezzo molto alto di sofferenza, che può anche non lasciare scampo.

Alla stregua di “incidente di percorso” da risolvere nel medesimo modo, anche se meno drammatico, figura la maternità in *Media chiara e noccioline*. Valentina scopre di essere rimasta incinta, e con ostentata (quanto artefatta) calma, si appresta ad abortire:

nel mondo della fantasia non era stato immaginato un aborto. Quindi era meglio pulire questo alone dalla finestra, vai di Glassex e di straccetto, e poi avremmo potuto continuare a vivere nella trasparenza senza corpo, senza graffi, senza dolore. Bisognava assolutamente rimettere tutto come prima. Intatto, insapore, inodore. E che fastidio mi dava essere lì sdraiata su un lettino a gambe larghe con i dottori che mi parlavano prima che facesse effetto l'anestesia e la dottoressa che mi diceva: “Quanto pesi! Ah, 48. Ah, cosa pagherei io per avere il tuo peso...” Non sai cosa pago io, per l'illusione di una perfezione apparente che a te all'apparenza fa invidia. Ma questo è un gioco di apparenze, e io vomito materia per soddisfare un ideale. E adesso, allo stesso modo, vomito un bambino che è realtà, e non delle più ideali [...] Non è successo niente, sono venuta qui 'sta mattina e me ne vado 'sto pomeriggio (MC 93).

Un evento quasi ineludibile, come molti altri a cui non si riesce a fare fronte, è la maternità in *500 temporali*. Viene affrontata solo di striscio e vissuta, appunto, come un qualcosa di inevitabile, di cui la donna, da sola, deve farsi carico. Ciò che passa è comunque l'idea di ineluttabilità, di un evento subito, in linea con altri brani del romanzo, in cui sembra non ci sia via di fuga dalla condizione di indigenza. In questo caso, il lettore deduce come si risolverà il problema (perché di



fatto, anche in questo caso la gravidanza rappresenta un problema) dalle parole che Regina, incinta, scambia con Marlene:

“Sono incinta” disse Regina, senza preamboli. “Al quarto mese.” “Cosa pensi di fare?” “Non ho alternativa. Lui non vuole il bambino.” “Lui, chi?” “Il figlio di *Dona Mariângela*.” “La signora dove lavori?” “Sì.” “E lei? Non potrebbe aiutarti?” “*Dona Mariângela*? Dal primo giorno di lavoro ha detto che se la pancia delle sue domestiche si riempisse di altro che non fosse cibo, ci avrebbe mandate via subito.” “Ma...” Con occhi indifesi, Regina continuò: “Sei la prima persona a cui lo racconto. Lui non vuole che io parli.” “E *Dona Iraci*? Perché non le parli?” “Mamma? Non deve sapere nulla.” “E il figlio di *Dona Mariângela*, che dice?” “Dice che non ha soldi per pagare l’aborto, che me la devo cavare da sola” (5T 118-119).

Non viene lasciato spazio a commenti di alcun genere; il dialogo stesso, nella sua asciuttezza, non lo permette. Nonostante questo, emerge chiaramente l’isolamento della donna e l’accettazione dell’idea che sia una questione da risolvere in solitudine e segretezza.

Una visione radicalmente differente della maternità si coglie in *Madre piccola*, che, sin dal titolo, pone in rilievo il tema. Le nascite costellano e intessono la trama del romanzo. L’autrice ne parla nell’intervista: «Ho scritto questo romanzo durante due gravidanze e per questo ci sono tutte queste madri e queste nascite.» La nascita, anche se in condizioni difficili, lontano da casa o senza un compagno, non è vissuta mai come una disgrazia. È invece simbolo di un nuovo inizio, che lava via i rancori del passato. È questo il caso di Ardo, una somala che Barni conosce a Roma, e che capisce essere legata ad una fazione nemica a quella della propria famiglia, durante la guerra a Mogadiscio, dal particolare degli orecchini:

Ardo aveva ragione, ciò di terribile che aveva creato la guerra era quest’odio sordo tra noi, odio tra gente sola, sparpagliata nel mondo. Aveva ragione, Mogadiscio, città grande, cosmopoli in cui tutti vivevamo: somali, italiani, indiani, russi, pakistani, yemeniti, cinesi, persiani, kenioti, americani e indonesiani. Ardo aveva detto quelle parole perché aveva riconosciuto la mia accusa sotterranea. La terra era l’elemento che conosceva. Ardo ha visto i miei occhi fissare quegli orecchini, orecchini che rivolevo indietro. Ha visto il mio cuore immune al suo dolore e ha capito che pensavo alle sue colpe e al *nabsi* (ndr. nemesi). Da chi aveva ricevuto quegli occhi insanguinati? Liquidi, come crimini che imbrattano. Peccati collettivi da espiare. Non bastava un racconto pietoso per liberarmi dal rancore che si respirava ovunque. Odore di carogna e di acqua stagnante (MP 178-179).

Il profondo dispiacere per lo sventramento di una città come Mogadiscio, che non conosceva l'odio razziale e che ha visto crimini e lutti, si ripercuotono su Ardo, che sembra incarnare questo male. Tuttavia, sarà proprio una nascita a cancellare tutto, come leggiamo di seguito:

io ho preso tra le mie mani la bambina di Ardo. Ho lavato il suo sangue, l'ho attaccata al seno. Quella creatura è nata lavata, pulita dal rancore. Noi non avevamo nessun debito con il *nabsi*. L'occhio di tigre unisce i destini. Dicono che questa pietra ha il colore della terra e le strisce giallo oro come luce. È una pietra con grandi poteri perché armonizza gli estremi e fonde le energie solari con la terra. L'essenziale forse sta nella fusione. Quello era il momento giusto per cominciare tutto da capo. Come una strada che è partita sbagliata e si deve percorrere di nuovo. Tutto dal principio, costruire una vita dal principio (MP 182).

Anche per Domenica Axad, la maternità è un ritrovarsi e lo diventa ancora di più alla luce del suo passato da nomade tra l'Europa e l'America. Il suo sentirsi «vento slegato» (MP 131), «eccentrica e indefinita» (MP 245), «profuga di guerra» (MP 251), si ricompone quando ha un figlio in Italia. Tornare in Italia, nel paese di sua madre, significa per lei ritrovarsi: «Dovevo tornare in Italia, perché era il luogo dove potevo rimettere insieme tutti i pezzi. Poi me ne sarei potuta anche andare di nuovo, ma prima dovevo riaggiustare le cose che avevo lasciato in sospeso» (MP 252). Sulla maternità leggiamo: «Ora che è nato mio figlio ho finalmente riempito il vuoto. Il bambino si chiama Taariikh, come mio padre, perché la storia si rinnovi. Sarà di buon auspicio» (MP 257). Il padre di Domenica, nel romanzo, è una figura marginale ma anche un nodo irrisolto, un «tabù» (MP 256) che si scioglie solo con la nascita del bambino. Non è stato una presenza costante nella sua vita ed anche la sua morte è rimasta in sospeso, dato che egli «si perse nella guerriglia» (MP 256). Invece, ciò che appare davvero fondamentale per crescere un figlio è la solidarietà tra le donne. Sono significative le parole di Barni, che commenta così la famiglia ricomposta di Domenica, di cui anche lei è parte:

dentro la nostra casa io, Domenica Axad e il piccolo Taariikh troviamo conforto e riparo, piantiamo le nostre fondamenta per avere la forza di combattere quotidianamente. Rimanere isolati non è più possibile, cerchiamo di adattarci e di ricostruire il nostro percorso. Convivendo, gran parte del dolore si compartisce. Una madre sola non basta ai propri figli, chi lo può sapere meglio di me e di Domenica Axad? Le nostre madri erano malate di troppe solitudini. Insieme ne verremo a capo, i figli si crescono in comunione. Solo così le molte assenze saranno irrilevanti, è assistendo alle nascite che ho sconfitto la morte. Non ho premura, confido nel destino (MP 263-264).

È questo un brano denso di significato, che illustra bene il rapporto tra le due donne (che in un'altra occasione Domenica ha definito «sorellanza elettiva» MP 240), scardinando così l'idea tradizionale di nucleo familiare, in cui «una madre sola non basta.» Inoltre, questo brano sintetizza uno dei tratti peculiari del romanzo, la tenacia. Forse non è un caso che il testo abbia la seguente dedica in apertura: «A Giuli, tenacie intrecciate», tenacie che sembrano marcare l'intera opera, segnarla attraverso i volti dei personaggi femminili che trovano la loro forza nell'unione. La solidarietà sembra essere un legame forte anche tra i somali:

in tutti i paesi che ho visitato sono stata accolta come nella stessa mia casa. Ho sempre ringraziato per l'ospitalità ricevuta e sono sempre stata rimproverata: non ringraziare, ti è dovuto, se ringrazi sembra che l'ospite non sia appagato dal proprio gesto. Io ho spiegato. Ringraziare per me è riconoscere la generosità, non darla per scontata, essere pronta ad accettare le regole di chi mi accoglie. Non pretendere nulla. Tra i nomadi era questa l'ospitalità, ne sono certa. Dare a chi è nel bisogno, ricevere se si è nel bisogno, semplicemente, senza pretese. Pretendere uccide la generosità (MP 262).

Ciò apre al terzo, problematico, snodo appartenente a quell'universo femminile che emerge dai testi: le relazioni tra donne e tra uomini e donne.

## **2d) Una sorellanza universale?**

Il titolo è posto in maniera interrogativa in quanto, se in alcuni casi, come in *Madre piccola*, la solidarietà è evidente, in altri è invece più problematica. Di complicità tra donne si può parlare in “Concorso” di Mubiayi: solamente la stretta alleanza tra le tre figure femminili, madre e due figlie, servirà a risolvere il dramma di una donna araba a Roma che crede che suo figlio sia stato rapito. Uno dei passi, ironico quanto emblematico del rapporto tra le tre, descrive nei seguenti termini il luogo per eccellenza adatto per ritrovarsi:

quale pensate sia il luogo migliore per una bella chiacchierata sulla giornata appena iniziata o già trascorsa? Sugli eventi del mondo o su quelli del condominio? Sugli amici o sugli amori? O per le confidenze da tenere segrete a una delle tre? Il bagno. Il nostro bel bagno [...] Quando abbiamo finalmente comprato casa ci siamo assicurate che avesse un signor bagno, altrimenti non se ne faceva niente. E in effetti questo è un po' sproporzionato rispetto al resto. Al momento dei lavori, tutti gli operai che si sono presentati ci hanno proposto di ridurlo. Ma noi,

come un sol uomo, anzi una sola donna, rifiutavamo con cortese o scortese fermezza, a seconda dei personaggi che avevamo davanti. Insomma, il nostro signor bagno è corredato di vasca grande, bel lavabo incastonato in un mobiletto in muratura, servizi, scarpiera, cesta per i panni sporchi, una piccola libreria per i momenti di solitudine e uno sgabello (CO 112-113).

Il registro, con tutta evidenza, appare lontanissimo da quello di *Madre piccola*, a dimostrare ancora una volta come la varietà caratterizzi i testi in analisi. Anche se in modo più leggero e ironico, osserviamo come vi sia un altro modo per dipingere i rapporti tra le donne, che, anche nel caso di questo racconto, rappresenteranno la chiave di svolta delle vicende.

Anche in *Amiche per la pelle* la solidarietà al femminile, questa volta transnazionale, appare il collante delle vicende. Nel brano che segue la protagonista riflette su come la volontà di stringere amicizia le abbia indotte ad imparare al meglio quella lingua franca che è per loro l'italiano:

la cosa che mi colpisce di più di questo piccolo e perfetto mondo multiculturale che siamo riusciti a creare in via Ungaretti 25 è l'idioma in cui ci confidiamo le cose. Provenienti dai quattro angoli del mondo, ci troviamo in questo stretto lembo di terra, schiacciata tra il peso dell'est con le mille opportunità che riserverà e dell'ovest con la gloria che fu, a comprenderci in una lingua adottiva. È uno sforzo che abbiamo fatto noi, non per semplice necessità ma per la voglia di diventare amiche, di poter andare oltre un semplice "Buongiorno, come stai?" scambiato per le scale (AP 46-47).

Il rapporto con le donne non assume questa centralità in *Media chiara e noccioline*, dove viene circoscritto a specifici momenti della vita di Valentina, in particolare l'adolescenza. In linea con il registro dell'intero romanzo, in cui il ricorso all'iperbole è frequente nel linguaggio e nelle situazioni che la protagonista vive, anche il rapporto con una donna segue tale linea:

c'è stato un tempo in cui avevo una sola grande amica: Roberta. L'amicizia femminile, per me, si risolveva in lei. Con Roberta iniziava e con Roberta finiva. Non esisteva spazio per nessun'altra: non avrei permesso a nessuna di rubarle neanche un anfratto. E, d'altronde, non ne sentivo il bisogno. Certo, Roberta doveva soddisfare-saturare completamente quello spazio. Essere una, cento, mille amiche [...] A lei dovevo dire tutto, lei doveva capire tutto, lei mi doveva dire tutto, io dovevo capire tutto. Richieste e prestazioni eccezionali, che ognuna "doveva" all'altra. Ti do il massimo, voglio il massimo. Poi si è innamorata. E per me c'era solo dalle sette alle otto, per l'aperitivo. Mi sentivo soffocare dentro quell'oretta. Accumulavo

rancore. E si sentiva. Proprio davanti a una birra, prima di cena, mi ha urlato: “Non sopporto più di andare a sbattere ogni giorno contro il tuo muro di egoismo. Non voglio rivederti mai più” (MC 52-54).

Il repentino passaggio da un estremo ad un altro caratterizza il passo e dà la misura della volatilità dei rapporti che Valentina intreccia con altri personaggi. In tal caso si tratta di adolescenti, e forse ciò spiega meglio la dinamica. Tuttavia anche in un altro passo del testo, in cui le luci vengono riaccese sul rapporto di Valentina con un'altra donna, non sembra esserci troppo spazio per un rapporto sereno e sincero. E se nel primo caso la spiegazione anagrafica poteva forse aiutare a comprendere le dinamiche della relazione, in questo caso essa è segnata dalla malattia:

Barbara, per me, è la bulimia. Poter proiettare e incorporare in una persona, che è altro da me, la malattia che vivo dentro di me, ha un valore liberatorio. È come affidargli la propria essenza, quella che si vorrebbe rinnegare ma a cui si continua a tornare, per potersi identificare di nuovo. La bulimia di Barbara, mi tranquillizza, ho bisogno che lei rimanga tale per poter cambiare: senza un punto fisso cui riferirsi non si percepisce il movimento. Non si può chiamare amicizia. È un legame che esiste in virtù della malattia dell'altro (MC 157).

La centralità del corpo e della malattia, resi espliciti in questo passo, caratterizzano l'intero testo. Parati si sofferma su tale aspetto di *Media chiara e noccioline*:

her novel opens with a description of overwhelming rage that turns self-destructive as Valentina, the protagonist, becomes anorexic and bulimic. The female body is at the centre of the narrative and becomes the location in which Valentina performs her private and public conflicts. Her narrative connects to a long tradition of women's narratives that explore the relationship between femininity and the female body (Parati 2005, 86).

Rapporti inesistenti oppure riempiti di invidia e cattiveria sono quelli intrecciati dalle figure femminili di Vorpsi, come in parte si è già visto. *Il paese dove non si muore mai* si apre con un detto, un «detto profondo» secondo la scrittrice:

“vivi che ti odio, e muori che ti piango.” Questo adagio è la linfa del nostro paese. Dopo la morte nessuna brutta parola, oserei dire nessun cattivo pensiero, ti tocca più. La morte è rispetto. (Il rispetto degli albanesi si deve meritare; cominciate a morire e lo sveglierete, una volta morti finalmente lo otterrete). All'improvviso gli uomini sono dotati di tutte le qualità, le donne di

tutte le virtù. Si piange la meraviglia che eri (PD 11).

Il tono sarcastico e pungente che caratterizza il passo dà la misura del tipo di relazioni descritte nel romanzo. La tragica storia di Ganimete e Bukuria è una delle tante che esemplificano come madre e figlia vengano internate per presupposta condotta immorale e, quando, due anni dopo, si viene a sapere della loro morte, leggiamo: «Oh, quanto dispiaceva adesso il loro destino alle donne del quartiere! (Vivi che ti odio, e muori che ti piango)» (PD 47), con la macabra ripresa tra parentesi del detto. Respiriamo rancore in queste parole che riassumerebbero l'essenza («la linfa») di un intero popolo in un proverbio “Vivi che ti odio, e muori che ti piango” che non gli rende certo onore. L'amarrezza e la rabbia distinguono i due romanzi della scrittrice albanese, in particolare modo *Il paese dove non si muore mai*, in maniera talvolta tanto incomprensibile da disorientare il lettore. Ciò porta a riflettere sulla visione delle donne che emerge dalle righe, visione che esse introiettano a tal punto da proiettare sulle altre. Una immagine sessista, spietata, che le riduce ad oggetti da usare e gettare via e che viene descritta da Vorpsi con un neologismo:

la questione della puttania. Quanto li appassiona, quanto infiamma i loro cuori (che si accendono per un niente), a quali febbri e deliri conduce! È la questione vitale, interessa i vecchi e i giovani, i colti e gli incolti. Ci sono regole che nello spirito di un popolo nascono così, in modo naturale, come le foglie su una pianta. Queste regole da noi si fondano su un'unica tesi: una ragazza bella è troia, e una brutta – poverina! – non lo è [...] Dato che crescevo senza padre e sembrava fossi carina, la questione della puttania mi si presentò molto presto. – Diventerai una gran troia, eh... eh... – la voce della zia o di una cugina aveva sempre un lieve tremito, quasi a dire “Eh, lo sappiamo bene noi,” e scuotevano la testa leggermente: “Non si può fare niente, mica l'abbiamo scelta noi, una come te! Mangeremo la vergogna con il pane, ecco cosa ci resta da fare! Un giorno piomberai a casa col ventre riempito!” (PD 7-9).

Una rappresentazione tratteggiata in tali termini non lascia spazio a molti dubbi e nemmeno le donne stesse sembrano poter (o volere) fuggire da essa, anzi la introiettano. Ciò che resta, alla fine, è il sapore della sconfitta e del silenzio, che acquisisce una nota ancora più dolente se si esce dal testo e si prende consapevolezza che a parlare in questi termini è una donna albanese. Non c'è scampo, per nessuno e nessuna, nemmeno per le donne che stanno dalla parte del potere. Nei seguenti termini impietosi viene dipinta la moglie di un personaggio politico importante e la considerazione che questi ha per lei:

la moglie è una sorta di militare, è leggermente baffuta e una peluria abbondante le ricopre i polpacci; il marito è un funzionario del ministero, divora con gli occhi le belle ragazze ma chiude gli occhi a tutti i vizi quando passa con la moglie (PD 48).

Sembrerebbe tuttavia che nemmeno coloro che emigrano riescano a dare una svolta alla loro esistenza. La terra promessa, nel caso specifico l'Italia, si rivela una delusione di cui non si ha immediata coscienza, ma che le donne comprenderanno a proprie spese. Madre e figlia, appena arrivate in Italia, vivono la seguente esperienza:

fuori ritrovò la mamma, che tutta gentile e intimidita spiegava a un giovanotto: – Lei i bagagli tiene sola, lei straniera, lei soldi no, lei valigie sola, grazie, grazie, ma lei valigie sola. Cosa succede, chiese Eva, e la mamma porpora di piacere disse: – Penso che volesse portarmi i bagagli. – Che ti ha detto? Lei si era sforzata di tenere in mente la frase. – Mi ha detto: “A quanto scopi?” Deve essere qualcosa che ha a che fare con le valigie. “A quanto scopi?” Anche Eva prestò attenzione per fissare nella memoria la frase detta da uno straniero tanto sognato; poi avrebbero chiesto alla cugina che sapeva bene l'italiano cosa volesse dire esattamente. Intanto la curiosità la lavorava, ma purtroppo, di tutte le canzoni che aveva imparato a memoria, non si ricordava della parola “scopare” (PD 110).

Quella che, in apertura del romanzo, viene trattata come una qualità naturale del popolo albanese, sembra ora superare i confini nazionali e raggiungere addirittura la tanto sognata Italia. Non c'è via di scampo, né per le donne, che continuano ad essere percepite nei termini sopraindicati, né per gli uomini. Una visione arida e sessista delle relazioni non abbandona la narrazione, dalla prima all'ultima pagina, dentro e fuori la tanto vituperata Albania. Ciò che resta è un finale aperto, ma forse nemmeno troppo, che impedisce di coltivare – date le premesse – felici aspettative.

I rapporti con gli uomini sono spesso problematici. In Vorpsi, come si è visto, sembra non esserci spazio per i sentimenti positivi, e l'ossessione per la sessualità impregna tutti i personaggi, uomini e donne. In tal senso, non sembra esserci nemmeno spazio per l'ambiguità, data la amara limpidezza con cui le relazioni vengono tratteggiate.

In *500 temporali* la donna appare sottomessa quanto l'uomo, poiché figurano entrambi schiacciati dal peso della povertà. Il fardello è più pesante da reggere, in ogni caso, per le donne, in quanto, come si è visto nel brano di Regina e Marlene, la maternità diventa un problema da risolvere da sole. Rimane, anche se sottile, un filo di speranza: relazioni felici come quella di

Pedro e Marlene possono esistere, sebbene vengano travolte dagli eventi.

Anche se vorticose e instabili, le relazioni in *Media chiara e noccioline* si sviluppano con una dinamica molto chiara, di cui la stessa protagonista è cosciente e che illustra in più occasioni. Siamo lontani, in questo caso, da una prospettiva che emargina le donne. Sebbene la sessualità sia uno degli aspetti più presenti nel romanzo, i termini e i modi che la descrivono riprendono il linguaggio giovanile, gergale, libero. Essa è vissuta con leggerezza e disimpegno, come un gioco curioso da sperimentare, che progressivamente acquisisce un significato più profondo. La nota predominante che caratterizza i rapporti con gli uomini rimane comunque quella di una «tecnica a singhiozzo, d'andata e ritorno» (MC 89) che Valentina mette in pratica con «semplici amici o amanti, mai compagni» (MC 133). La confusione che domina la sua persona è la stessa che regola i suoi rapporti. In riferimento a *Media chiara e noccioline*, parlare di donne, al plurale, risulta una forzatura. L'io narrante occupa la scena, esibendo quasi un'ansia di protagonismo che appartiene al carattere del personaggio e che viene accentuata dalla malattia.

In *Amiche per la pelle* le relazioni ed i ruoli sono dipinti con maggiore equilibrio, racchiusi dentro la struttura protettiva, ma non soffocante, della famiglia, che deve affrontare le sfide di un contesto nuovo. La famiglia è il luogo in cui si ritrova la serenità dopo una giornata pesante, il luogo in cui si parla la propria lingua madre, il luogo in cui ci si ritrova. È curiosa la descrizione che la protagonista fa di suo marito:

mio marito Ashok sembra un panda. Tra quello che pilucca al ristorante e quello che mangia a casa si sta allargando a vista d'occhio. È sempre sorridente e fa ridere tutti, soprattutto nostra figlia Kamla, che lo adora. Ashok prende la vita con filosofia, non l'ho mai visto preoccupato o arrabbiato. Sono fortunata ad aver trovato un marito come lui (AP 71).

Una famiglia dipinta con ironia e semplicità, che affronta unita le sfide del quotidiano. E, in questo caso, trovando la forza nell'unione con le altre tre famiglie della palazzina. Ritorna, in *Amiche per la pelle*, la tenacia, un sentimento che lega i quattro personaggi femminili che, con i mezzi che hanno, accettano le sfide della nuova società. È significativo un passo in cui, con quel velo di ironia che è nota costante dello stile di Wadia, Shanti esprime soddisfazione per aver trovato un lavoro che contribuirà a migliorare la condizione sua e della famiglia:

badando ai bambini ogni giorno dalle 8.30 alle 14.00 e qualche volta anche la sera, riesco a mettere da parte un bel gruzzolo. L'unico rimorso è quello di dover lasciare mia figlia con Marinka e Bobo alla sera, anche se Kamla non sembra risentire molto della mia assenza, felice



com'è di giocare con i gemelli. È la prima volta in vita mia che ho dei soldi miei, che mi sono guadagnata io, e la cosa mi riempie di orgoglio. Ora faccio parte del mondo produttivo, faccio girare l'economia, come dicono in TV (AP 99).

Gli uomini in *500 temporali* non appaiono centrali e, come si è detto, spesso condividono la medesima condizione delle donne. Pedro affronta la sua lotta quotidiana per la sopravvivenza, oltrepassando i margini del lecito per inseguire il sogno della ricchezza e del potere che non riuscirà a realizzare. Non c'è biasimo nelle descrizioni che lo riguardano, è figlio del suo tempo e della sua condizione. Di altri uomini vengono evidenziati i vizi, ma mai con un atteggiamento moraleggiante. È questo il caso di Toninho, che viene descritto nei seguenti termini:

Toninho, un mulatto dagli zigomi salienti, dal corpo ossuto dinoccolato, era rimasto vedovo. Per dimenticare la moglie, la severa Sebastiana, aveva aperto quel bar. “Che Dio abbia Sebastiana nella sua dimora” si disse il mulatto. Riempì il frigo di bottiglie di birra e di *cachaça*, mise la foto della moglie sopra il frigorifero, allargò la finestra della baracca e scrisse in alto “Bar Toninho, chi beve dimentica” [...] Molti degli uomini che frequentavano il bar, svuotati i bicchieri, facevano fila da Creusa, “la donna dalle lenzuola pulite.” Toninho, invece, rimaneva a dar da mangiare ai suoi gatti e ci teneva a raccontare ai vicini che ogni sera, seduto davanti al frigo, si metteva a chiacchierare con “la dolce Sebastiana.” Da sopra il frigo, lei lo seguiva ovunque con gli occhi. Jussara, che nella baracca aveva il letto accanto alla finestra, e che più di una notte perdeva il sonno, qualche volta vedeva la moglie di Vadinho, il tassista, attraversare la strada a notte inoltrata per andare al bar. Immaginava che in quei momenti Toninho girasse la foto della “dolce Sebastiana” verso la parete...Quando la moglie di Vadinho tornava a casa, prima che suo marito rientrasse dal lavoro notturno, con ogni probabilità Toninho rimetteva la foto nella posizione abituale (5T 41).

Non cogliamo giudizi, in questo passo, che ha il merito di rappresentare un pezzetto di umanità con le sue debolezze.

*Madre piccola* ruota, come si è detto, essenzialmente intorno alle figure femminili ed alle relazioni tra di esse, ponendo in secondo piano i rapporti con gli uomini. La centralità attribuita alla figura maschile di Taageere viene espressa tuttavia in due modi: strutturalmente in quanto dà il titolo al capitolo centrale, *Interludio-Taageere*, che rappresenta il quinto su nove e in cui parla in prima persona; contenutisticamente perché sarà lui che contribuirà, senza saperlo, a far riunire tutti i pezzi del puzzle di vite che si mescolano in *Madre piccola*. Domenica, in conclusione del romanzo, parla di lui, il padre di suo figlio, in questi termini:

mio marito Taagere forse ci raggiungerà, forse no. Non me ne preoccupo, desidero che sia lui a determinare il suo futuro. Ho capito, a mie spese, che la premura eccessiva uccide l'animo delle persone. È ciò che è successo a mia madre. Senza di me, se la sarebbe cavata benissimo. L'ho bruciata di amore eccessivo. Deve essere diversamente, ora lo so. L'amore deve essere autonomo, non di protezione. Ora ho una creatura che ha bisogno di me (MP 257).

Cogliamo, in questo passo, non certo rancore né tantomeno la orgogliosa volontà di stare senza un compagno. Si tratta di una posizione equilibrata, quella di Domenica, che esibisce autonomia ma non nega le relazioni, che restano centrali nel romanzo. La forza rimane, in ogni caso, nell'appoggio reciproco tra le donne. Lo stereotipo che vede la donna africana remissiva è del tutto scardinato nella narrazione di Uxax Ali Farah, come è scardinato dall'opera di autrici africane quali Ama Ata Aidoo: la scrittrice ghanese dimostra nel saggio *Literature, Feminism and the African Woman Today* come la sottomissione della donna africana sia stata indotta da una serie di circostanze e la sua attiva partecipazione nelle lotte storiche sia stata oscurata:

given such an heroic tradition, it is no wonder that some of us regard the docile mendicant African woman of the last decade of the twentieth century as a media creation. On the other hand, if she did exist, then she was a mutant creation of the cumulative trauma from the last five hundred years' encounter with the West; the last one hundred years of colonial repression and denials; current neo-colonial disillusionment and denials, and a natural environment that, in many parts of the continent, was behaving almost as an implacable enemy [...] What is clear, however, is that African women struggle to be independent (and articulate) at all times (Aidoo 1996, 159).

Una visione alternativa della donna viene proposta in queste scritture, che la ricollocano e la ridefiniscono. Il femminile e tutto ciò che esso rappresenta viene riformulato in un modo ben illustrato da Boyce Davis in *Black Women, Writing and Identity* nei seguenti termini:

the repositioning of women in language occurs when we reverse, interrupt or dismantle the cultural mythologies which position women in language in negative ways; when we challenge how the feminine in language is addressed (Boyce Davis 1994, 163).

La scrittura letteraria per le donne diventa riscrittura di immagini stereotipate ed inferiorizzanti, scardina rappresentazioni eurocentriche e sessiste. Secondo Lionnet le scrittrici provenienti dal sud del mondo

they rewrite the “feminine” by showing the arbitrary nature of images and values which Western culture constructs, distorts, and encodes as inferior by feminizing them [...] For those of us who are natives of the so-called Third World, it has become imperative to understand and to participate fully in the process of re-vision begun by our contemporary writers and theorists (Lionnet 1998, 326).

La valenza decolonizzante intesa come rovesciamento della prospettiva eurocentrica e come scardinamento degli stereotipi si estrinseca nella visione diversa che viene data delle donne, non remissive, tenaci, forti nonostante tutto. Ciò non emerge in tutti i testi: le donne di Ubax Ali Farah non sono certo le stesse di Vorpsi, per fare due esempi lontani tra loro, né sembrano approcciarsi alla vita in modi affini. L’istanza decolonizzante emerge in maniera molto netta nell’opera della scrittrice italo-somala, che smantella completamente l’idea tradizionale della donna africana, mentre i personaggi femminili di Vorpsi, per continuare con lo stesso parallelismo, si appropriano spesso della logica sessista di cui sono loro stesse vittime. Anche il quadro che dipinge Wadia presenta valenze decolonizzanti, seppure, come si è visto, scegliendo strategie ancora diverse. Si vede dunque come diventi impraticabile sviluppare un discorso omogeneo su tutti i casi in analisi, data la loro eterogeneità. Quello che si può individuare, nella stragrande maggioranza di essi, è il tentativo di portare alla luce storie inascoltate e di ridare la parola a chi ne è stato privato.

In tal senso, l’esperienza di vita delle scrittrici funge da imprescindibile punto di partenza per la narrazione, come si evincerà nel paragrafo che segue.

## **2.1) Tracce autobiografiche**

Si è scelto di intitolare questa sezione “tracce autobiografiche” per sottolineare come l’esperienza di vita sia presente, anche se in maniera diversa e spesso filtrata nei testi. Si è ritenuto necessario dedicare uno spazio a tale tema non solo perché esso attraversa e alimenta le scritture, ma anche perché gli studi femministi e postcoloniali hanno dato rilievo al genere autobiografico guardandolo come un modo per le donne per far sentire la propria voce.

Le riflessioni sul genere autobiografico sono numerose in letteratura; una disanima interessante è offerta da Marziano Guglielminetti in *Biografia ed autobiografia*, nel V volume, *Le questioni*, della letteratura italiana Einaudi curata da Asor Rosa. Sul secolo XX lo studioso sottolinea la complessità del protrarre «un discorso di generi» dato anche il fiorire di «diversi

modi di raccontare gli altri e se stessi» (Guglielminetti 1986, 886). Nel nostro caso, i testi si collocano sulla medesima linea, nel senso che non possiamo includerli nel genere autobiografico, sebbene dall'esperienze personale traggano spunto.

In particolare, per ritornare all'ambito dei *postcolonial studies*, l'attenzione all'io offre la possibilità di ripensamento dei paradigmi del centro. Smith e Watson si sono soffermate su tale questione che presenta elementi utili anche alla presente analisi:

attention to “the colonized subject” and to what has been termed marginal or minoritized discourse has spurred rethinking of the paradigms of subjectivity. And a central site in that revisionary struggle has been autobiographical discourse, the coming to voice of previously silenced subjects. Since “autobiography” in the West has a particular history, what we have understood as the autobiographical “I” has been an “I” with historical attitude – a sign of the Enlightenment subject, unified, rational, coherent, autonomous, free, but also white, male Western [...] Theorists of postcoloniality have thus recognized autobiography as one of the cultural formations in the West implicated in and complicit with processes of colonization. This critique has had a profound effect on our approach to women’s autobiographical practices. If this autobiographical “I” is a Western “I,” an “I” of the colonizer, then what happens when the colonized subject takes up a generic practice forged in the West and complicit in the West’s romance with individualism? [...] Can a colonized subject speak in or through cultural formations other than those of the colonial master? Is she always already spoken for? (Smith e Watson 1998, 27-28).

La messa al centro dell'io, che, nei casi in analisi, appartiene a personaggi lontani dal paradigma tradizionale descritto da Smith e Watson va nella direzione indicata dalle studiose. La distanza è data dalla tipologia di soggetto che prende la parola e dalla condizione in cui vive, nel loro caso un soggetto ex colonizzato, più in generale potremmo dire che si tratta di donne, spesso marginalizzate, in condizioni esistenziali e materiali complesse.

Occorre precisare che la presenza spesso centrale di un io narrante non impedisce di riflettere su situazioni condivise da una collettività. In tal senso il concetto di White secondo cui «much of this body of literature serves to illuminate general aspects of human conditions through analysis of individual situations» (White 1995, 13) funziona anche con i casi in questione.

È parso più appropriato parlare di “tracce autobiografiche” data anche la consapevolezza che la fase autobiografico-diaristica che ha caratterizzato la nascita della “letteratura della migrazione” è superata e le strategie con cui l'esperienza personale entra nella narrazione sono meno esplicite. I primi testi della “letteratura della migrazione,” scritti da uomini, si possono

considerare infatti delle autobiografie vere e proprie, che hanno avuto il merito di fungere da “palestra” per la scrittura. Parati commenta nei seguenti termini tale fase:

seen as a less sophisticated, first-generation expression of a first-person experience in a foreign culture, autobiography becomes a genre from which to begin that is later rejected in order to embrace multivoiced forms of expression. However, autobiography as a genre that borrows from many other genres is already a quite sophisticated form of expression (Parati 2005, 80).

Senza negare la complessità del genere autobiografico, esso ha rappresentato, all’inizio, un contenitore entro il quale poter esprimere e raccontare la propria esperienza di vita legata alla migrazione. Paul White, nel considerare il nesso tra autobiografia e migrazione, sostiene che tale genere abbia rappresentato anche l’occasione per riflettere su se stessi e sulla propria condizione:

a very high proportion of creative writing relating to migration and its impact is, however, strongly autobiographical. Motives for the production of such writing may be many and varied. Artistic or commercial considerations play a part, but there are also, in many cases, strongly personal motivations drawn from a possible need for catharsis, or to allow the act of writing to contribute to the re-definitions of identity (White 1995, 9).

Leggere l’autobiografia nell’ottica di genere significa acquisire consapevolezza di quello che essa ha significato per le donne, non solo per le autrici, ma anche per le lettrici che hanno modo di specchiarsi. In tali termini ne parlano Smith e Waton nell’introduzione al già citato *Women, Autobiography, Theory. A Reader*:

autobiography has been employed by many women writers to write themselves into history. Not only feminism but also literary and cultural theory have felt the impact of women’s autobiography as a previously unacknowledged mode of making visible formerly invisible subjects [...] Most centrally, women reading other women’s autobiographical writings have experienced them as “mirrors” of their own unvoiced aspirations (Smith e Waston 1998, 5).

Partendo dal presupposto che l’autobiografia appartiene alla tradizione occidentale, nel momento in cui la parola viene presa da coloro che non vi appartengono si ha l’appropriazione di un genere che viene aperto a prospettive inedite, come Smith e Waston sostengono in alcuni passaggi successivi del saggio. Tale ripresa e riadattamento di un genere del “centro” rientrano a

pieno titolo in pratiche definibili decolonizzanti, secondo l'accezione che ne stiamo dando.

Nel caso dei primi testi della "letteratura della migrazione" vi era notevole aderenza tra scrittura ed esperienza di vita, mentre nei casi in esame la relazione è più complessa ed articolata. In sede di intervista è infatti emerso come il vissuto influenzi sempre la scrittura, senza che però questa sfoci nell'autobiografia. Questo paragrafo, infatti, non vede, a differenza degli altri, un rilievo dei testi nella forma della citazione, che non si dimostra efficace per un paio di ragioni: la prima in quanto i riferimenti autobiografici sono veloci passaggi nella scrittura oppure fungono da spunto iniziale che poi si allontana dall'esperienza reale. La seconda ragione è opposta, in quanto in alcune opere il vissuto delle scrittrici diventa parte fondante ed intrinseca alla narrazione al punto da rendere impossibile identificare dei rimandi specifici. Si indicheranno ora alcuni esempi di ciascuno dei due casi, mantenendo sullo sfondo le interviste, in cui si è dedicato uno specifico spazio al tema. Se si prende *Media chiara e noccioline*, ad esempio, l'idea iniziale che vede la protagonista figlia di una donna italiana ed un uomo indiano è autobiografica, sebbene, come la scrittrice stessa dichiara, la storia voli poi verso altre direzioni. In alcuni passaggi del testo, inoltre, Valentina parla della sua passione per la pittura, nonché vi sono riferimenti ai periodici femminili con cui collabora. Sovrapponendo queste informazioni all'intervista comprendiamo come si tratti di elementi autobiografici collocati in una storia e riferiti ad un personaggio che però vengono mantenuti distanti con il ricorso all'ironia.

Un procedimento affine si coglie ne *La mano che non morde*: il rimando agli studi all'Accademia di Brera o alla vita a Parigi rappresentano elementi reali della vita di Vorpsi. Inoltre, il fatto che la protagonista albanese ritorni per breve tempo nei Balcani rappresenta un elemento autobiografico da cui la narrazione si avvia. Anche le sensazioni che la protagonista vive ritornando, la percezione che ha di se stessa e di quelle terre trova riscontro nell'intervista in cui emerge il punto di vista della scrittrice, non filtrato dalla *fiction*.<sup>4</sup>

Se si guarda al racconto "Documenti, prego" Mubiayi stessa afferma che esso è tratto da uno spunto autobiografico, di cui ripropongo l'interpretazione che lei ha dato:

nasce da una scintilla autobiografica, cioè il percorso che si fa per arrivare ad avere un permesso di soggiorno. L'idea che sta dietro a quel racconto è l'assurdità di non essere riconosciuti senza un pezzo di carta e questo non solo dal punto di vista istituzionale, ufficiale – cioè tu ti devi identificare con un pezzo di carta – ma anche da un punto di vista psicologico, perché tu non sei nessuno fino a che non avrai quel pezzo di carta e non ti senti nessuno e quindi automaticamente hai un atteggiamento subordinato, dimesso e una serie di conseguenze che poi

---

<sup>4</sup> In un'intervista a Vorpsi di Maria Cristina Mauceri dal titolo *L'Albania è una ferita che brucia ancora* emerge come il rapporto con il paese natale sia tuttora conflittuale (Maceri 2006).

si ripercuotono in tutti gli ambiti del tuo essere, della tua vita, del rapporto con la società esterna, ma anche con la tua famiglia o con chi vivi.

In altri suoi racconti troviamo minimi rimandi autobiografici, come ad esempio il riferimento all'Egitto come luogo di nascita della protagonista in "Rimorso" e la madre egiziana in "Concorso." Al pari di Vorpsi e Kuruvilla, le allusioni alla propria esperienza personale appaiono facilmente individuabili ed abbastanza circoscrivibili nei testi.

L'ultima opera che potrebbe rientrare in questo gruppo è *Amiche per la pelle*, in cui la protagonista condivide con l'autrice la nazionalità. Si tratta di un particolare necessario a dare avvio alla vicenda, che poi si allontana del tutto dalla parabola biografia di Wadia. Sebbene non vi siano rimandi diretti, il fatto di aver vissuto la migrazione spinge l'autrice a scriverne, anche perché, come lei stessa sostiene nell'intervista,

le ambientazioni dei miei scritti sono per lo più indiane, i personaggi pure, perché accanto a quella italiana si tratta della realtà che conosco meglio. Lo faccio anche con lo scopo di sottolineare che provengo da una società multiculturale. Sono cresciuta in una palazzina di quattro piani abitata da quattro famiglie di religione diversa, ed è stata la cosa più bella del mondo. Un po' lo faccio anche per dare un po' di colore, un tono diverso che chiaramente un lettore occidentale si aspetta. Non ha senso che una che viene da lontano e può raccontare cose diverse si metta in gara con gli scrittori italiani. Io che ho avuto il privilegio di crescere in un ambiente così ricco di colori, odori, suoni e culture ho il dovere di divulgarlo.

La seconda modalità che permette di parlare di tracce autobiografiche, senza circoscriverle a dettagli come negli esempi precedenti, si ritrova nelle opere di Uxax Ali Farah, de Caldas Brito e Očkayová. Nel primo caso la vicenda personale della protagonista, figlia di padre somalo e madre italiana, nonché la storia dei somali nella diaspora, sostanziano il romanzo in maniera tale da renderlo inseparabile dall'esperienza di vita della scrittrice. Nel suo caso vi è una parabola simile a quella di altri autori, che hanno iniziato con l'autobiografia dal taglio quasi diaristico (Uxax Ali Farah definisce i suoi primi racconti molto autobiografici) per poi passare ad altri generi. In *Madre piccola*, le vicissitudini dei personaggi somali, l'attenzione per il linguaggio e le sue sonorità, la citazione di testi appartenenti alla tradizione somala rendono pressoché impossibile individuare una linea di demarcazione netta tra la vita della scrittrice e ciò che narra.

Un discorso affine si può fare a proposito di *500 temporalis*: l'ambientazione a Rio, la sensibilità nei confronti delle fasce più disagiate della popolazione, i dettagli che corredano il

testo, gli inserimenti linguistici smascherano l'appartenenza dell'autrice a quei luoghi ed a quella cultura. Questo non significa che si tratti di scrittura autobiografica, come de Caldas Brito precisa nell'intervista:

la mia non è una scrittura autobiografica, anche se quello che scrivo possiede qualche episodio autobiografico. Mi piace inventare storie, ma ritengo che l'autobiografia possa essere utile come approccio alla scrittura.

Anche in questo caso, il genere autobiografico strettamente inteso viene visto come un'occasione di avvicinamento alla scrittura, in cui poi la fantasia prende il sopravvento.

Infine il burattino di Očkayová incarna, paradossalmente perché si tratta di un personaggio fiabesco, molti aspetti dell'esperienza dell'autrice, che si sentiva – perlomeno all'inizio della sua esperienza migratoria in Italia – “tagliata fuori.” In un'intervista, ne parla nei seguenti termini:

una doppia appartenenza. Che all'inizio mi ha fatto soffrire perché era una specie di scissione, di sdoppiamento. Sentivo la cultura d'origine, ma sempre più forte quella acquisita. Vivevo due condizioni: ubiquità e schizofrenia. Sentivo che c'era una nuova personalità che si stava sovrapponendo.” “E poi?” “Prima sentivo di dover scegliere, poi tutto si è ricomposto nel raddoppiamento, quindi nella ricchezza” (Guermandi 1997).

La condizione dell'immigrato sfiora, come la scrittrice ha avuto modo di illustrare in altri interventi, quella del burattino: rifiuto, *displacement*, senso di estraneità e talvolta di minaccia proveniente dalla società di cui si è parte, che si mostra ostile al cambiamento ed alla “diversità.” È in questo senso, si potrebbe dire, che emerge l'esperienza migratoria di Očkayová, il suo senso di mancata, o doppia, appartenenza, di cui lei stessa ha parlato e su cui ritorneremo nell'ultimo paragrafo.

I personaggi che prendono voce nei testi incarnano spesso paradigmi antitetici a quelli attribuiti all'io del “centro,” proponendosi con il loro bagaglio di dubbi, domande e contraddizioni. L'invito che Lionnet articola nel suo saggio, riferito alle donne del “Terzo mondo,” offre uno spunto interessante:

we have to articulate new visions of ourselves, new concepts that allow us to think *otherwise*, to bypass the ancient symmetries and dichotomies that have governed the ground and the very condition of possibility of thought, of “clarity” (Lionnet 1998, 326).



Il ripensamento, il superamento di assetti predefiniti rappresentano le linee guida che orientano la lettura dei testi e che permetteranno di indagare le potenzialità decolonizzanti degli stessi.

## 2.2) L'italiano e le altre lingue

L'importanza che ricopre il rapporto con una lingua estranea e l'atto di appropriarsene è fondante nei testi. I *postcolonial studies* hanno conferito centralità alla questione linguistica, in quanto la relazione che autori del sud del mondo intessono con le lingue del centro (che nella maggior parte dei casi corrispondono a quelle coloniali) ha rappresentato spesso un modo per capovolgere le relazioni di potere, *in primis* culturali e letterarie. In riferimento alle nostre scrittrici, solo il caso di Ubax Ali Farah è perfettamente calzante, in quanto “risponde” – nel senso che racchiude il concetto di *writing back* per i *postcolonial studies* – direttamente alla propria lingua coloniale. Tuttavia, anche se tale rapporto diretto non è dato nel caso delle altre autrici, sarà interessante indagare come esse si relazionano con una lingua del centro, per ricorrere ad uno dei binomi fondanti delle teorie postcoloniali. Il concetto di decolonizzazione ritorna, a proposito della lingua, con una accezione diversa rispetto al precedente. In tal caso non si tratta propriamente di un rovesciamento di prospettiva ma di un uso particolare della lingua ignoto ad una persona madrelingua: le acrobazie linguistiche, giacché di questo si tratta in alcuni dei casi che si analizzeranno, mirano a svelare aspetti di una lingua scontati per chi la possiede sin dalla nascita.

Appare evidente che il rapporto con la lingua cambia per coloro che la imparano da adulti e coloro che invece vengono scolarizzati e socializzati in italiano. Tuttavia si vedrà che sul piano letterario questa distinzione non emerge in maniera netta, poiché in entrambi i casi (prima e seconda generazione) il rapporto con l'italiano – che diventa uno strumento malleabile con cui si gioca – è confidenziale. I riferimenti alle lingue madri, nei casi delle scrittrici immigrate di prima generazione, sono presenti in un'accezione forse diversa rispetto alle autrici di seconda generazione, sebbene sia arduo fare generalizzazioni.

Ciò che invece sembrerebbe accomunare le esperienze, attraversandole, è l'attenzione per il concetto di lingua. Le riflessioni metaletterarie elaborate dai personaggi, in cui essi ragionano, intratesto, sull'uso che fanno della lingua, tradiscono l'esperienza delle scrittrici, che hanno vissuto certe fasi nell'apprendimento dell'italiano come lingua seconda, o terza. Questa rielaborazione avviene spesso in termini ironici, come si vedrà nel paragrafo dedicato. In questo, invece, si porrà in luce il modo in cui il linguaggio diventa protagonista, soggetto del discorso e non solo strumento funzionale ad esprimere un messaggio.

Parlando della scrittura di donne immigrate, Wright sottolinea il carattere erompente che in alcuni casi essa acquisisce nei confronti del linguaggio monoliticamente inteso:

by focusing on the homogenizing and essentializing power of language, their works challenge the assumptions of a stable, unified identity. They reveal the assuaging trickery of sameness and expose the annihilating effect of mimicry. At the same time, their works find their origin and *raison d'être* in the recognition of the subaltern's necessity to reclaim her self, but to do so having fully understood the impossibility of self-representation and actualization outside of the dynamic interplay of identities produced by the reflexive and self-questioning confrontation with reality (Wright 2004, 107).

La rielaborazione, revisione e trasformazione dell'italiano, che Kellman definisce, a proposito dell'inglese, «rilessicalizzazione» (Kellman 2007, trad. it. 64) e che spesso si traduce nella presenza nei testi di tracce della lingua madre o di quella dei genitori, crea, nella parole di Parati, «spaces of proximity to a national language» (Parati 2005, 60) e attiva un discorso critico che va oltre la lingua stessa: il concetto di linguaggio è associato, spesso anche ideologicamente, ad una cultura, una identità, un'appartenenza, come anche leggiamo in *Black British Women Writing the Anti-Imperialist Critique* in riferimento alla lingua inglese: «The deliberate fracturing of the English word disrupts from outside the contained identity of Englishness as expressed in its language» (Boyce Davis 1997, 112). Rendere oggetto di discussione una lingua del centro significa fare lo stesso anche con la cultura che essa rappresenta, dal momento che si tratta di due sfere profondamente interconnesse.

Nel caso specifico dell'italiano, esso, sebbene non sia guardato dalla maggior parte degli immigrati come la lingua del colonizzatore, diventa specchio delle trasformazioni sociali che stanno accadendo, acquisendo nuovi significati e sfumature:

the appropriation of Italian as the language in which Italophone texts are written involves a positive contamination of the major language itself, as it is modified by other linguistic and cultural influences. This linguistic and literary hybridization echoes the social plurality present in modern Italy, where more than a million immigrants from various parts of the world now live (Parati 1995, 5-6).

L'apporto che gli scrittori immigrati di prima generazione possono offrire alla lingua nazionale contrasta un presupposto (come si argomenterà nel capitolo successivo) monolinguisimo. Očkayová a questo proposito sostiene che:

io sono sempre più convinta che la lingua, ogni lingua, è una costante ibridazione culturale, un'incessante mediazione tra mondi e modi diversi; anche se, ovviamente, quella ibridazione diventa molto più marcata e sfaccettata quando a parlare o scrivere poniamo in italiano è una persona di madrelingua diversa (Očkayová 2006).

L'idea di “sovvertire” la lingua e piegarla alle proprie esigenze, modellandola, caratterizza alcuni dei casi in esame. In tal senso, tali scritture potrebbero essere considerate *plurilingue*, secondo la prospettiva di Édouard Glissant:

vuol dire che la mia lingua la dirotto e la sovverto non operando attraverso sintesi, ma attraverso aperture linguistiche che mi permettono di pensare i rapporti delle lingue tra loro, oggi, sulla terra – rapporti di dominazione, di connivenza, d'assorbimento, d'oppressione, d'erosione, di tangenza, ecc. – come il prodotto di un immenso dramma, di un'immensa tragedia cui la mia lingua non può sottrarsi. Di conseguenza non posso scrivere la mia lingua in modo monolingustico; scrivo in presenza di questa tragedia, di questo dramma (Glissant 1996, trad. it. 33).

L'idea di Lamming, ossia di ripartire dal linguaggio per guardare avanti, rivela grandi aspettative nei confronti di questo strumento, che ha le potenzialità per essere liberatorio quanto oppressivo:

what's done is done and can only be seen as a soil from which other gifts, or the same gift endowed with different meanings, may grow towards a future which is colonised by our acts in this moment, but which must always remain open (Lamming 1992, 15).

Se si guarda ad esempio alle scelte praticate da Ubax Ali Farah e de Caldas Brito, assistiamo ad un mescolamento di codici, o «code-mixing» nel senso in cui lo intende Braj B. Kachru, ossia «the use of lexical items or phrases from one code in the stream of discourse of another» (Kachru 2006, 273). Alla base di questo mescolamento di codici, vi è una strategia che lo studioso definisce *neutralization*:

neutralization thus is a linguistic strategy used to “unload” a linguistic item from its traditional, cultural and emotional connotations by avoiding its use and choosing an item from another code. The borrowed item has referential meaning, but no cultural connotations in the context of the specific culture [...] In such context, then, the power of neutralization is

associated with English in two ways. First, English provides – with or without “mixing” – an additional code that has referential meaning but no cultural overtones or connotations. Second, such use of English develops new code-mixed varieties of languages (Kachru 2006, 273).

Sebbene Kachru si riferisca all'inglese, potremmo agevolmente applicare il meccanismo anche alla lingua italiana. Il ricorso che le due scrittrici menzionate fanno alla propria lingua madre inserendola in quella italiana rende quest'ultima una base in cui altri linguaggi vengono innestati, creando soluzioni nuove ed originali.

De Caldas Brito, per esempio, intesse la scrittura con le parole del luogo in cui ambienta la storia, connotandole anche graficamente con il corsivo. L'appartenenza “altra” delle parole viene da una parte evidenziata con tale soluzione e dall'altra annullata dall'assenza di glossari o di traduzioni nel testo. Le parole non italiane fluiscono nella narrazione: di essa sembrano fare naturalmente parte ed il loro significato è subito chiaro al lettore.

Ciò che de Caldas Brito e Uxax Ali Farah mettono in pratica potrebbe venire definito, ricorrendo alle parole di Chantal Zabus «writing with an accent:»

when “the Empire writes back to the centre,” it does so not so much with a vengeance as “with an accent,” by using a language that topples discourse conventions of the so-called “centre” and inscribing post-colonial language variants from the “margin” or the “periphery” in the text. Such variants result from the transformation of language through local use, itself the result of social change. Yet the inscription of variants within a text often goes beyond the mere recording of such a transformation. The writer then no longer imitates what is happening as a result of social change but uses language variance as an alibi to convey ideological variance. The methods used to “write with an accent” and to convey ideological variance cover a whole panoply of devices, generally designated as “indigenization” or “nativization,” which are themselves part of a larger, conscious strategies of decolonization (Zabus 1996, 34).

Il caso di *Madre piccola* è calzante a questo proposito, non solo per le scelte formali che rientrano nella definizione di Zabus, ma anche per il rapporto che vi è tra le lingue, il somalo e l'italiano, e ciò che esse si portano alle spalle. Far rivivere i suoni della lingua somala, gli inni, le poesie senza l'intento di inserire, *una tantum*, la parola esotica da dare in pasto ad un pubblico alla ricerca della nota folcloristica, esprime la volontà di descrivere sentimenti, stati d'animo, ma anche oggetti e situazioni concrete impossibili da riprodurre altrimenti.

Inoltre, anche secondo quanto afferma la scrittrice nell'intervista, vi è il tentativo di capovolgere il rapporto tra le lingue, inscrivendo l'una dentro l'altra ed avviando così un

tentativo di rinnovamento («svecchiamento» lo definisce) della lingua italiana. In un'altra intervista inedita che Ubox Ali Farah ha rilasciato, leggiamo a proposito di tale questione e dell'importanza del mantenimento delle tradizioni popolari somale nel suo testo:

il mio intento è quello di stravolgere il rapporto di potere tra le lingue, di capovolgerlo, ma ho paura del pericolo della caricatura... Nell'interludio vi è una canzone del 1991 di Axmed Naaji che tradotta vuol dire "Mogadiscio, ti hanno rovinata" e il poema di chiusura è il dramma teatrale di Sangub, uno dei più importanti drammaturghi e poeti della diaspora che era già famoso anche in Somalia e che ora vive negli Stati Uniti e che è conosciutissimo tramite opere come *Quabyo1* e *Quabyo2*, che sono opere moderne con poesie e canzoni tradizionali. Sono opere che ad alcuni paiono *kitsch* perché sono ambientate in America, poi c'è lui che canta in metrica, però a me sembrano pazzesche, è un materiale ibrido stranissimo. È uno spirito che trovo sia importante mantenere. Intendevo riprendere questi drammi in versi e poesia, contestualizzandoli e rendendoli universali. Usare ciò che è popolare e che a volte sembra *cliché* per ricollocarlo e renderlo collettivo e oggetto d'arte, qualcosa che messo nella giusta cornice lo valorizza (Nur Goni 2006, 45-47).

Ricollocare, riscrivere, riprendere per valorizzare, capovolgere e, aggiungerei io, decolonizzare, sono gli obiettivi che l'autrice afferma di voler perseguire in *Madre piccola*. Tale intenzione si concretizza in modi diversi nel romanzo. Sin dall'apertura, ad esempio, il tentativo di riprodurre un linguaggio cantilenato, orale, che apre con il medesimo sintagma tre periodi uno successivo all'altro, va in questa direzione: «Il mio principio» (MP 1-2) si colloca nella prima pagina del testo, annunciandone l'apertura, e chiarisce subito il rapporto tra i due personaggi femminili principali, di cui l'una (Barni) è il principio dell'altra. Ma anche la ripetizione di brani interi ripresi a distanza nel romanzo ricorda una strategia tipica del racconto orale. Inoltre, *Madre piccola* è costellato di brani tratti da poesie somale e dall'inno nazionale, tradotti in italiano pur mantenendo la struttura della lingua originale e lasciando, soprattutto in conclusione della citazione, una frase in somalo. Oltre a tali inserimenti, parole somale sono parte integrante del discorso, talvolta affiancate dal corrispettivo italiano, talvolta prive. Con lo scorrere delle pagine, tali termini diventano familiari al lettore e non costituiscono un ostacolo alla comprensione, bensì riproducono un concetto che la lingua italiana non renderebbe in eguale misura. A proposito della storia della lingua somala, è importante osservare come molte parole che sono entrate nel lessico somalo rivelano il retaggio della lingua italiana. Si indicano alcuni esempi: *fasoleeti* (fazzoletti), *goonooyin* (gonne), *jabaati* (ciabatte). Il libro è corredato di un glossario finale che traduce tutti i

nomi e i brani citati e indica le parole che derivano dall'italiano. L'importanza del glossario non sta tanto nella traduzione delle singole parole, che spesso si deducono dal contesto, ma soprattutto nell'illustrare la fonte delle citazioni più lunghe, che se non fosse dichiarata non verrebbe capita e dunque se ne perderebbe il significato (come nel caso dei brani dell'inno somalo nazionale).

Un passo, in apertura di libro, illustra un ulteriore significato che una lingua può possedere e che sembra amplificare la poesia somala che viene citata qualche riga prima, dal sapore patriottico. Si riportano di seguito entrambi:

*sei stato più fortunato di me, ma non ingannerai il beduino, non accetterò i tuoi doni, la mia coscienza è vigile, somalo io sono.*

Insegnare a scrivere la propria lingua, comunicare a distanza nella parola del padre e della madre, è ciò che permetterà di tenerci saldamente uniti, senza che scorra la lingua d'altri a separarci (MP 3-4).

La poesia che rivendica con orgoglio la propria appartenenza, accompagnata dal commento, indica come la lingua possa diventare strumento di coesione e forza e che la sua perdita porti divisione e scontro.

Accanto ai riferimenti diretti alla lingua somala, l'autrice, attraverso la voce della protagonista, sviluppa una serie di riflessioni metalinguistiche che rappresentano una nota comune anche agli altri testi considerati. Il messaggio che passa, ossia il non voler dare per scontata una lingua, è di grande importanza anche per i lettori madrelingua, che generalmente non sono portati a riflettere su uno strumento che possiedono dalla nascita. Chi non ha mai sperimentato l'immersione in una lingua straniera può, infatti, più facilmente dare per scontata la propria lingua, che invece viene guardata con occhio diverso da chi vive in due distinti universi linguistici. A tale doppio registro troviamo numerosi riferimenti in *Madre piccola*, tra cui:

tornando dalle vacanze italiane, ciò che più mi terrorizzava era la condizione di tabula rasa linguistica in cui mi riducevo. Non so se il fenomeno sia noto agli studiosi o se sia qualcosa che riguarda solo la mia natura, ma accadeva che, dopo due mesi di assenza, mi occorresse quasi una settimana per recuperare l'uso del somalo. Vivevo questa incapacità comunicativa come una grave mutilazione, soprattutto perché si trattava di una competenza dimezzata che mi impediva di emettere suoni comprensibili, ma non di capire le imprecazioni contro la mia amnesia (MP 237).

L'importanza che Barni ha per Domenica si collega anche ad una funzione che definisce di «supporto linguistico.» Quando Domenica, di ritorno dall'Italia, non trova le parole in somalo per raccontare agli altri bambini cosa è accaduto alla sua gamba ferita, leggiamo:

se ci fosse stata Barni, non solo sarei stata molto più felice, ma avrei anche goduto del suo supporto linguistico, dato che (unica tra i cugini) sapeva l'italiano. Era Barni chi mi offriva riparo ogni volta che tornavo, era lei chi mi aiutava a scivolare rapidamente dentro l'altra lingua. In sua assenza, dovetti cavarmela da sola con la vergogna che bruciava le guance, con i cugini in fila che mi guardavano divertiti mentre mimavo la drammatica scena in cui, inavvertitamente, posavo la mia gamba sul tubo incandescente. Lo spettacolo andò avanti per un pezzo, fino a quando l'estasi dei più piccoli fu interrotta dalla voce di Libeen che, vedendomi in quello stato, prima ancora di salutarmi, esclamò con apprensione: hai dimenticato il somalo anche questa volta? (MP 238-239).

La consapevolezza di aver perduto una lingua, anche se momentaneamente, crea senso di imbarazzo e frustrazione nella giovane protagonista, nonché preoccupazione in chi la accoglie. Sebbene si tratti di bambini, emerge chiaramente come la perdita di un idioma sia denso di significato. Su tali amnesie la protagonista si sofferma successivamente, dandosi una spiegazione:

trascurando i periodi di transizione, nei miei primi nove anni di vita credo di essere stata perfettamente bilingue. Il mio era il privilegio di scorrere tra idiomi e interlocutori differenti. Quelle brevi amnesie, tuttavia, si rivelarono poi segni premonitori di un male maggiore che si sarebbe manifestato di lì a poco, sottraendomi per lungo tempo una delle mie voci (MP 239).

Uscire dalla condizione di bilinguismo significa venire privati di una voce, significa che una possibilità di espressione viene meno, rappresenta una perdita a tutti gli effetti.

Per quanto concerne specificamente la lingua italiana, in un passo del romanzo leggiamo:

parlo difficile, uso costruzioni contorte. Lo faccio soprattutto in principio di discorso, perché voglio dimostrare fino a che punto riesco ad arrivare con la lingua, voglio che tutti sappiano senz'ombra di dubbio che questa lingua mi appartiene. È il mio balbettio, è il soggetto plurale che mi ha cresciuto, è il nome della mia essenza, è mia madre (MP 254).

Queste parole rivelano la volontà di dimostrare, quasi con un sapore di rivendicazione, il pieno possesso dell'italiano. Ciò si spiega in quanto la carnagione scura della protagonista fa, per un

riflesso istintivo, credere alle persone che non la conoscono che lei non parli italiano. In tal caso si tratta di poliziotti:

una notte, fui fermata dalla polizia. Conservavo una parvenza di normalità che strideva con il mio stato psichico. Ipotizzarono un'aggressione e mi portarono al pronto soccorso. Ciò che più li preoccupò non furono i tagli: avevo ferite superficiali per le quali sarebbe stato sufficiente qualche punto. No, quello che li sconvolse fu l'atteggiamento inutilmente difensivo che assunsi, l'avversione spropositata che manifestai nei loro confronti. Cercarono di fermarmi e fuggii, mi raggiunsero e li allontanai calciando nel vuoto, mi fecero delle domande e sputai loro in faccia. Poi, esausta, accettai di rispondere con una sfida. L'idea mi venne perché li sentii esprimere il timore che non sapessi parlare l'italiano. Tirai fuori la penna e cominciai a rispondere sulla carta. Scrivevo con le mie lettere fitte, usando consapevolmente parole desuete e fuori dal comune (MP 253).

La lingua diventa in tal caso occasione di rivendicazione e quasi presa in giro. Ma è anche un modo per sottolineare un'evoluzione che si snoda lungo il romanzo, come si evince in maniera netta dall'indice e dai titoli dei capitoli che vedono Domenica Axad come voce narrante: *Preludio - Domenica Axad; Axad; Domenica*. Queste fasi sembrano rispecchiare i diversi momenti della vita del personaggio femminile: la doppia appartenenza vissuta nell'infanzia tra Italia e Somalia, il vivere nella diaspora somala, il ritrovarsi con l'amica e la nascita del figlio in Italia. L'importanza del nome e dell'essere nominati compare sin dalle prime pagine del testo: è Barni che, nell'età dell'infanzia in Somalia, battezza Domenica con il nome di Axad: «Allora io le dico, *abbayo* io non voglio più chiamarmi con questo nome che fa ridere tutti e lei dice, non ti preoccupare, d'ora in avanti ti chiamerai Axad, come il principio» (MP 3). Il lettore comprende ora, a ritroso, la reiterazione iniziale della parola "principio":

*soomali baan ahay*, come la mia metà che è intera. Sono il filo sottile, così sottile che si infila e si tende, prolungandosi. Così sottile che non si spezza. E il groviglio dei fili si allarga e mostra, chiari e ben stretti, i nodi, pur distanti l'uno dall'altro, che non si sciolgono. Sono una traccia in quel groviglio e il mio principio appartiene a quello multiplo. Il mio principio è Barni mentre mangiamo insieme nel piatto comune [...] Il mio principio è noi due che ci infiliamo in cucina, vediamo la papaia tutta aperta con i suoi semini tondi tondi ed ecco, un po' a te e un po' a me [...] Il mio principio è Barni quando tocca a me raccontare le storie, mi chiede quelle dei libri che leggo e traduce le parole che non so [...] Il mio principio sembra spezzarsi quel giorno, mentre Barni mi sta pettinando i capelli per la partenza, così tua nonna vedrà come sei



diventata bella! (MP 1-2).

Da notare il carattere cantilenante del brano, che riprende il registro dell'oralità.

L'importanza dell'atto del nominare, sia le persone che gli oggetti, è il filo conduttore anche di *Occhio a Pinocchio*, che fa della lingua italiana un terreno di sperimentazione inesauribile. Il romanzo di Očkayová si fonda sulla parola, che è la indiscussa protagonista. La riflessione sul linguaggio e il non darlo per scontato appaiono una costante della poetica della scrittrice; ciò evidenzia la diversa percezione di una lingua da parte di chi è *native speaker* e di chi non lo è e come gli appartenenti a quest'ultima categoria abbiano il merito di fare prendere consapevolezza agli altri della complessità di una lingua. L'indagine di questo aspetto di *Occhio a Pinocchio* verrà anche facilitata dalle riflessioni a margine della scrittrice. In un intervento dal titolo *Dalle parole di nostalgia alla nostalgia di parole* troviamo alcuni interessanti spunti che chiariscono la posizione di Očkayová a proposito. Ad esempio, è significativo il ricorso alla metafora della neve:

la neve evoca una molteplicità di situazioni, simboli, significati, in uno sposalizio di contraddizioni e apparenti contrasti. Può indicare spazi aperti e la loro vastità, o viceversa atmosfere intime, raccolte, oppure il loro rovescio: isolamento. Può diventare il fattore che frena e impedisce gli spostamenti, e quindi la comunicazione, fino ad essere minacciosa, magari in forma di una devastante valanga. La neve accresce la magia di un bosco, di un paesaggio naturale, e abbellisce il paesaggio urbano, gli imprime un che di antico. Un'abbondante nevicata in città, che copre tutto, dai tetti alle strade alle macchine, sembra una topica omologazione, una piccola casareccia globalizzazione che fa apparire tutte le cose uguali: l'uniformità è uno dei suoi effetti visivi più forti. Eppure, in quel manto composto di milioni di cristalli di neve, non ve ne sono neppure due uguali. E così è per la lingua. Partendo dal suo aspetto fonico e grafico, dal suono delle parole e dalla scrittura a mano: come non possono esistere due timbri di voce o due grafie del tutto identici, non esistono nemmeno due parole uguali l'una all'altra, nemmeno nella ripetizione della stessa parola o frase, nella stessa lingua. E questa complessità della lingua, che affianca e completa la ricchezza lessicale, la stiamo cancellando, dimenticando. Dimenticando che ogni parola è un involucro che contiene un'infinità di rimandi e di sottintesi, legati alla personalità, ai pensieri, alle emozioni, ai valori, al vissuto di chi la pronuncia o scrive, e legati al contesto in cui viene pronunciata o scritta, ai suoi mille e mille stimoli o condizionamenti (Očkayová 2006).

Pinocchio, nella sua ingenuità, aiuterà a svelare questa complessità della lingua, in modo talvolta sorprendente. Un esempio in cui si coglie questa riflessione metalinguistica si trova nel seguente passo, in cui il burattino ha appena assistito alla fine del Merlo bianco, inghiottito dalla Volpe:

dissi proprio così: sì grazie sí. All'assassina del Merlo bianco e della mia parte saggiamente ingenua! Anzi, mi fermerei all'avverbio *saggiamente* – l'aggettivo *ingenua* è rimasto vivo e vegeto. Trovandosi all'istante un avverbio sostitutivo: *stupidamente*. Perché solo chi è stupidamente ingenuo poteva illudersi, dopo quanto era successo, che fare un pezzetto di strada con quei due non avrebbe cambiato alcunché (OP 63).

Un altro brano in cui si ritrova il medesimo atteggiamento verso la lingua è il seguente in cui Pinocchio si fa beffa del Grillo parlante:

mi chinai su di lui. – Con-di-vi-sio-ne... – sillabai, soffiandogli sulla testa per rendergli più difficoltoso lo scioglimento delle antenne. – Eccoti la mia, di grandi verità: nella condivisione c'è la divisione ma c'è anche la visione. Vi-si-o-ne... Tu sai che cos'è? – Io so soltanto che ne ho abbastanza. Di te e dei tuoi capricci. – Capricci capri o capricci ricci? – domandai, ridendo ancora (OP 77).

Le riflessioni sul nome del Picchio esemplificano ulteriormente questa strategia:

mi era simpatico, il Picchio, forse per via del suo nome, che è racchiuso nel mio. O identico al mio, se togliamo di mezzo una sillaba, che è anche la parolina olofrastica più controversa che esista al mondo: “no.” L'assenza nel suo nome di quel “no” mi sembrava un ottimo auspicio e pensai che il Picchio, così forte e allegro, non l'avrebbe mai detto (OP 149-150).

Ancora, ad indicare come le parole vengano di continuo svuotate, ririempite, sviscerate, leggiamo:

ero più che disperato: ero esasperato. Il che è come essere disperato triplo, se è vero che il prefisso “di” indica il numero due e il prefisso “esa” invece il sei. Ciò che resta togliendo i prefissi, paradossalmente, è la speranza (OP 129).

A ulteriore dimostrazione della centralità della parola e del peso che, letteralmente, le viene attribuito, possiamo indicare il seguente passo:

le parole sono ponti. Rudimentali ponti di legno sui ruscelli di montagna. Possenti ponti di ferro sopra i larghi fiumi delle pianure, eretti su colonne di cemento. Antichi ponti di pietra, con archi e scalinate, costruiti nei cuori delle città. Remoti ponti di corde intrecciate, sospesi sopra i canyon, oscillanti tra due speroni di roccia [...] Le parole non dette sono ponti non costruiti. È l'impossibilità di proseguire, come davanti ad una voragine spalancata. Le parole non capite sono ponti crollati. Stessa voragine, stessa impossibilità di prima (OP 105).

L'assenza di parole e l'incapacità di articularle possono avere conseguenze tangibili sulla vita delle persone, come l'esperienza di Pinocchio dimostra. Il Gatto e la Volpe minacciano Pinocchio di tagliargli la lingua, («linguectomia» 89) togliendogli così la possibilità di parlare, che per il burattino rappresenta la peggiore delle punizioni. Inoltre, percepiamo la sua frustrazione nel non sapere nominare alcuni suoi stati d'animo: «A quei tempi non conoscevo la gelosia – o per meglio dire: non sapevo nominarla. Ma il fatto di non saperla nominare non faceva che aumentare il raggio dei suoi effetti devastanti» (OP 76). Vi sono altri parallelismi tra la parola e il mondo degli oggetti, che rimarcano questa idea di materialità. Nel brano che segue Pinocchio si autodefinisce dinanzi agli occhi dei maestri e spiega come le parole possano diventare pericolose armi in grado di ferire davvero:

ero un pretesto, ecco che cos'ero. Un supporto su cui apparecchiare parole succulenti. Una carta pentagrammata su cui annotare i simboli dei suoni, delle crome e biscrome da far volteggiare sotto il mio pino nel ritmo di barchette a vela che slittano su onde oceaniche. Fino a quel giorno avevo pensato che tra i maestri ci fosse una sorta di guerra fredda, combattuta per l'appunto con le parole [...] Avevo cioè creduto a quelle loro parole, scambiando così le idiosincrasie verbali per reali. Quel giorno, invece, scoprii che non era così: scoprii che le parole dei maestri erano come i fucili immaginari dei bambini che giocano [...] Così i maestri nel bosco: più parlavano e più le loro parole, inizialmente gustosi bocconi o fantasiose crome a vela, si trasformavano, si indurivano, si facevano bislunghi e puntuti assumendo la consistenza dei proiettili di piombo. Si potrebbe dire: passavano da bosso a bossolo. Da uno strumento musicale a fiato alle pallottole sparate in faccia all'avversario di turno (OP 102).

Le parole cadono su un tetto, «tamburellandovi come un improvviso acquazzone estivo» (OP 149) in un'immagine che riproduce il suono e l'immagine della pioggia.

Queste numerose citazioni hanno voluto dare un'idea di come la scrittrice, attraverso la figura di un anomalo burattino, si ponga nei confronti della lingua italiana. Il rapporto tra

Pinocchio e la lingua è ambiguo, nel senso che in taluni casi si ha la sensazione che egli la stia apprendendo – quando dichiara, ad esempio, la sua frustrazione nel non avere le parole per nominare la gelosia – mentre in altri esibisce una competenza molto alta, che in alcuni passaggi sfiora l'affettazione. Ad esempio, l'uso frequente di tecnicismi riferiti al mondo delle piante, o i riferimenti colti che spesso si incontrano nel testo, non fanno certo pensare ad un discente. In tal senso, il rapporto di Pinocchio con l'italiano è talvolta confuso perché rischia di sfiorare l'implausibilità.

Tuttavia, la forza quasi sovversiva delle scelte linguistiche di Očkayová resta indiscussa, come anche il suo obiettivo di guardare all'italiano con una nuova luce. Nell'intervento già citato, *Dalle parole di nostalgia alla nostalgia di parole*, ella illustra chiaramente che cosa intenda per «reinventare l'italiano,» caricandolo di un significato che va ben oltre il piano linguistico-letterario:

reinventare l'italiano sí, ma non nel senso della lingua, bensì in senso antropologico. Reinventare, nel confronto con lo straniero, l'italiano persona, prima o assieme all'italiano lingua. Togliere all'una e all'altra qualche cliché, qualche stereotipo, qualche comoda o pigra abitudine mentale, qualche luogo comune di troppo. Reinventare l'italiano utilizzando il flusso migratorio come lo strumento che costringe ad un ascolto più attento, più profondo, tanto dell'altro quanto di se stesso [...] Reinventare l'italiano può significare anche questo: riscoprire, attraverso la parola, l'individuo, l'unico capace di “reinventare” la parola e il mondo che la parola rappresenta, l'unico capace di cambiare davvero qualcosa, in meglio (anche semplicemente vivendo e “praticando” la lingua in un certo modo piuttosto che in un altro). L'individuo e il suo sé profondo, non già l'ego effimero o narcisistico dei compiaciuti edonismi o delle sterili autocontemplazioni. Per concludere con la metafora iniziale: l'individuo immerso nel simbolico manto nevososo che copre il nostro globo azzurrino madrepatria di tutti gli esseri umani, ma da cristallo di neve unico e irripetibile. Che, come tale, può tentare di dire o scrivere parole, combinazioni di parole, altrettanto uniche e irripetibili. Per esprimere e comunicarci, in un apparente paradosso, le cose di sempre, le uniche cose che da sempre contano davvero e che riguardano la nostra esistenza e il suo mistero, la vita con le sue solitudini e i suoi legami, con le sue violenze e le sue tenerezze, con le sue grida di angoscia e di gioia. E per dirci, infine, che il vero problema, la vera minaccia del nostro mondo non è la differenza, bensì l'indifferenza (Očkayová 2006).

Tale visione della parola esprime l'idea di linguaggio come effettivo strumento di risposta e di riflessione sul reale, con il mezzo che, per eccellenza, dal reale più si allontana, ossia la fiaba.

Non si tratta solo, nel caso di Očkayová, di inventare neologismi o di lavorare con due idiomi. La scrittrice lavora dentro una sola lingua, elaborandola e modellandola dall'interno; in questo modo esibisce tutto il suo impegno sul fronte del linguaggio, e si dimostra attenta osservatrice della società italiana e di alcuni processi, preoccupanti, che segnala:

oggi, che stipati nelle vaschette di plastica ci vengono propinati non solo i prodotti alimentari ma anche i sentimenti e relative parole. Replicate all'infinito dalle ipnotiche grancasse della pubblicità e dell'ideologia, o culturalmente confezionate, fatte in serie, dalla gioia alle lacrime, e spesso più fredde di un surgelato o più soporifere di un valium. A crescere di calore sembra soltanto il clima e d'intensità soltanto le parole dell'arroganza o della volgarità. In più, paiono essersi estinte le persone, gli individui a cui o di cui parlare: fioriscono invece le categorie. Categorie dei produttori e dei consumatori, dei lettori e degli elettori, dei dipendenti e dei teledipendenti, degli integrati e dei disintegrati, dei protetti e dei dannati o condannati, e chi più ne ha più ne metta (Očkayová 2006).

E tale preoccupazione ritorna in seguito, nel saggio, mescolandosi ad un particolare tipo di nostalgia:

dunque, facendo un gioco verbale: in Italia si sono estinte le persone e stinte le parole. Sempre più sbiadite e insapori – se consideriamo la lingua dal punto di vista del nutrimento interiore – sbiadite e insapori anche quando in apparenza si presentano assai “robuste.” In realtà, ciò che è robusto, potente in un modo terrificante, e inquietante, è l'intento che le muove, per lo più inconfessabile, non le parole stesse. Ecco perché nel titolo del mio intervento ho scritto: dalle parole di nostalgia alla nostalgia di parole. Io ho una grande, sconfinata nostalgia di parole vere. Piene, dense, toccanti. Arcane, inattuali, e al contempo attualissime, vive da sempre perché capaci di far vibrare le corde dell'inconscio, di riscaldare il cuore, di riaccendere gli occhi e il pensiero, di scuotere l'anima affamata di autenticità (Očkayová 2006).

Osserviamo, da un lato, un processo di demitologizzazione del potere della lingua che viene spogliata del superfluo e, dall'altro, un suo ripensamento, che rappresentano secondo Boyce Davis in *Black Women, Writing and Identity* due forme di resistenza (Boyce Davis 1994). Ciò che la studiosa sostiene, a proposito delle strategie messe in atto da alcune autrici nere, appare calzante anche nel caso di Očkayová: lo si veda in riferimento alla descrizione che in un passaggio Boyce Davis fa della scrittura dell'autrice caraibica Marlene Philip:

she engages in a series of dismantlings of meaning, language, using dictionary formulations which question themselves, reproducing the lessons of grammar with her examples. Thus she subverts received meaning, rewriting catechisms and other Eurocentric patriarchal texts (Boyce Davis 1994, 165).

Tale definizione, a parte la focalizzazione sull'eurocentrismo che sarebbe una forzatura applicare senza filtri a *Occhio a Pinocchio*, può aiutarci a chiarire come la scrittrice agisca sulla parola e sui suoi significati. Si può comunque affermare che il carattere decolonizzante, inteso come approccio critico a schemi precostituiti (che includono anche una concezione statica del linguaggio), appartiene alla narrazione della scrittrice slovacca.

Alcune considerazioni sulla lingua, questa volta dei genitori, sono espresse da Mubiayi a proposito di un passaggio di "Concorso," in cui le sorelle protagoniste, nate e cresciute in Italia, si sorprendono a parlare arabo tra loro. Si è chiesto all'autrice il significato di tale scelta:

e quella frase lì è funzionale (nдр: «e poi stiamo parlando in arabo. È da tempo che non ci capita di parlare in arabo tra noi. CO 127»): non è perché io credo che sia fondamentale che le due sorelle parlino in arabo tra di loro, però in quel contesto lì, siccome l'idea era di riprodurre due possibilità di percorsi di seconde generazioni, uno – detta con l'accetta – di negazione del passato e uno di negazione del presente, mi sembrava il momento culminante in cui usano una parte di loro stesse, e in questo caso la parte antica, anche per rinsaldare un rapporto familiare. E lo fai in questo caso attraverso una cosa neutra, perché in questo caso diventa una cosa neutra e non è più il campo di battaglia di tutti i giorni.

In tal caso la lingua dei genitori diventa un modo per rafforzare il rapporto tra le due sorelle, riattivare un legame attraverso un idioma lasciato per lungo tempo a parte.

Non si trova alcun riferimento né considerazione di natura metalinguistica in *Media chiara e noccioline*. Il linguaggio di Valentina nel romanzo di Kuruvilla appartiene ad un registro gergale e giovanile, elemento che suggerisce ancora una volta che un discorso omologante, anche solo sugli scrittori e scrittrici di seconda generazione, non è praticabile.

Non vi è spazio per riflessioni sulla lingua nemmeno nei due romanzi di Vorpsi, che inserisce qualche parola in lingua albanese. Sebbene nella intervista esprima rifiuto per le forme di esotismo, tuttavia gli inserimenti sporadici di parole nella sua lingua madre sembrano andare in quella direzione. Leggiamo dall'intervista:

non amo molto questo esotismo fatto portando tante parole straniere, mi sembra anzi un

limite, perché quando uno scrive in una lingua cerca di stare in quella lingua; già, essendo straniero, crea delle modifiche interne perché comunque è portatore di un'altra morfologia e sintassi, quindi già usa un italiano scomposto, spiazzato, e quindi mi sembra un po' *cheap* questo esotismo e folklore. Quando ti appropri di un vestito che non è tuo lo si sente, che cosa c'è da aggiungere di più?

Se a livello teorico è indubbio che una persona che compone in una lingua diversa dalla propria apporti delle modifiche ad essa, tuttavia l'italiano di Vorpsi sembra scorrere liscio, depurato da inflessioni esterne. Anche l'italiano di Mubiayi presenta la stessa caratteristica, sebbene la prima non sia stata scolarizzata in Italia e la seconda sì. Tuttavia nei racconti di Mubiayi non compare nemmeno il tentativo di riprodurre forme e suoni della lingua dei genitori, che, come afferma nell'intervista, non possiede più:

io ho perso le mie lingue, tra l'altro poco tempo fa mi sono ricordata il perché; mia madre è egiziana, mio padre congolese, io da piccola ho imparato l'arabo perché sono nata al Cairo e lì siamo rimasti quattro anni. Poi quando ci siamo trasferiti qui ho parlato solo francese, andavo in una scuola francese e con mio padre a casa si parlava solo francese. Poi i miei si sono separati e quindi siamo rimaste io e mia sorella con mia madre. Mia sorella era piccolissima ed è stata colpa sua perché lei nella confusione delle lingue non parlava; il medico consigliava a mia madre di parlare solo una lingua e fu scelta una sola lingua, quella della scuola; quindi noi abbiamo parlato a casa solo l'italiano per agevolare mia sorella che non riusciva a parlare.

La questione linguistica in *Amiche per la pelle* di Wadia è affrontata in maniera del tutto diversa dalle precedenti e riflette il punto di vista della protagonista che sta apprendendo l'italiano. L'esperienza dell'autrice produce uno sguardo consapevole che si nota in alcuni passaggi. Ad esempio, quando le quattro famiglie si trovano ad affrontare il linguaggio burocratico di una lettera che intima loro lo sfratto, leggiamo:

veniamo risucchiati in un vortice di terminologia giuridica: conciliazione, cartolarizzazione, incanto, prelazione (e intuisco che le parole che finiscono in "-zione" portano iella); siamo ingurgitati da sabbie mobili: studio notarile, catasto, giudice di pace, sindacato. Compriamo dizionari, consultiamo internet e amici (AP 102).

Di seguito, quando la condizione abitativa viene chiarita e definita, leggiamo:

l'italiano è una lingua armoniosa. Mancando di gutturali e suoni duri e volgari, persino un'imprecazione sembra una sonata. La prima volta che ho pronunciato una bestemmia mi è venuto da ridere, perché il suono era così dolce! Ma adesso questa espressione, "abusivi," che oramai è l'apoteosi di tutti i miei interrogativi, mi fa venire i brividi. Mai, in nessuna lingua che conosco, una parola mi ha fatto sentire così sporca, inutile e inerme (AP 104).

In tal caso l'ironia lascia spazio allo scoraggiamento ed al timore, che tuttavia non rappresentano le note dominanti del romanzo. L'ironia resta la chiave di lettura preferenziale, anche quando si parla del linguaggio burocratico della Lettera (con la L maiuscola) tanto temuta:

abbiamo tutti quanti la Lettera in casa da tre giorni, e l'abbiamo letta e riletta. Ma nessuno l'ha capita fino in fondo. "A che cosa ti servono tutte queste lezioni d'italiano se non sai nemmeno leggere una lettera!" ha borbottato Ashok quando gli ho confessato che non ne avevo capito un granché. Chi diavolo era S.V. ad esempio? Io sono S.K., Shanti Kumar. All'inizio ho pensato fosse un errore di battitura. Poi, quando ho visto che tutti quanti avevano lo stesso testo, mi sono scervellata per tutto il pomeriggio per trovare una risposta, fino a quando un cliente di Ashok al ristorante non ha risolto l'enigma (AP 83).

Una ulteriore peculiarità del romanzo è rappresentata dagli inserimenti di parole ed espressioni nelle varie lingue dei personaggi che, come sostiene Parati, contribuiscono a deterritorializzare l'italiano:

the dispersion of untranslatable terms originating from other languages is present in Italian minor literature: *gorbha*, nostalgia, or saudade, and rhythms and inflections foreign to traditional Italian narratives contribute to the deterritorialization of the language (Parati 2005, 60).

È curioso come Wadia colori e vivacizzi alcune scene anche con l'inserimento di parole in dialetto triestino. Uno dei brani più emblematici da questo punto di vista vede l'incontro su un autobus diretto a Miramare tra le quattro famiglie ed una coppia di anziani triestini:

"Ciao, *picia*. Come te se *ciami*?" Ha chiesto ancora la signora. Kamla ha guardato quella strana creatura, metà donna, metà barboncino, e l'ha degnata di un veloce "Camilla" prima di correre dall'altra parte dell'autobus, dove i gemelli Dragan e Peter si dondolavano dalla sbarra posta davanti alla cabina di guida. L'anziana continuava a parlarci, benché nessuno le desse



molto retta. “Sè scienziati, xe vero? Andè in quel Istituto là de Miramar per studiar? Che teste che gavè!” [...] “Te digo mi, Paolo, questi forestieri ga delle teste. Un giorno o l’altro comanderanno lori.” Suo marito, da dietro il quotidiano, si è fatto il segno della croce. “Mica come quei altri la zò!” ha aggiunto con disprezzo la vecchia signora. Seguendo il suo sguardo, abbiamo visto due distinti signori di colore seduti in ultima fila. “Voi se studiati. A noi va ben gaver gente istruida qui. Volemo gente brava, non vu cumprà. Voi vi lavè, quei altri spuzza. Porta malattie, bestie.” Mimava le sue parole, tappandosi il naso. “Dài, basta, Lidia, lascia in pace le persone” le ha ordinato secco il marito, risistemandosi il collo della camicia a quadretti sotto la giacca grigia. “Perché?” ha chiesto la signora anziana, stupita. “Me piazi parlar con la gente de fora. Me piazi saver come che i vivi. Voi, per esempio, go senti dir alla television, Alle Falde del Kilimangiaro, xè un bel programma di quella là, biondina, come se ciama? Paolo, come se ciama quella conduttrice...” “Licia Colò.” “Ah, sì. Bravo. Beh, go sentido dir che nel vostro paese manè can. Fè di tutto col can: polpette, sugo, calandraca.” La domanda ovviamente era rivolta a Bocciolo di Rosa, (ndr. la signora cinese) che per fortuna non riusciva a seguire nemmeno una parola di quello che diceva la signora. Stavo per dirle che i cani li mangiano forse in Corea, non in Cina, ma Marinka mi ha premuto leggermente sul braccio per dirmi di lasciar perdere. Peraltro, una di ottant’anni che andava in giro come una Madonna barocca piena di oro non poteva avere tutte le rotelle a posto. “Beh, meglio can di niente” ha commentato la signora (AP 76-78).

Questo brano ha il merito di descrivere una scena, non troppo distante dal quotidiano, rivelatrice di stereotipi ed atteggiamenti anche palesemente razzisti, ma alleggerita dalla descrizione comica della signora e dalle frasi in dialetto. Sulla comicità e sull’ironia, strategie molto frequenti nei testi in esame, avremo modo di riflettere, come si vedrà, nel paragrafo che segue.

### **2.3) L’ironia**

L’ironia rappresenta un modo per descrivere la realtà a cui spesso le nostre autrici fanno riferimento, dovuto probabilmente al fatto che permette di esprimere una visione, spesso critica, senza tuttavia risultare spiacevole. La scrittura di Wadia è caratterizzata da uno sguardo disincantato e ironico il cui bersaglio, dietro un’apparente ingenuità, sono alcune peculiarità della fetta di società italiana osservata. L’autrice indiana sottolinea in più occasioni, in sede di intervista, come l’ironia faccia parte di lei e della sua scrittura. Il brano successivo dà la misura di quel rovesciamento ironico, decolonizzante, del punto di vista eurocentrico:

quasi otto anni dopo il mio arrivo in questa città, sono ancora allo stadio del semi-stupore. I triestini mi guardano e io guardo loro con mutuo interesse misto a sospetto. Loro mi domandano sempre cosa significa il puntino rosso che porto sulla fronte, e io non so rispondergli. Io gli domando perché un paio di scarpe costa più di un frigorifero o perché frotte di ottantenni affollano l'autobus alle otto di mattina, e loro non sanno cosa ribattere. Loro mi chiedono se è vero che in India ci sono i serpenti per strada, e come può convivere nello stesso paese gente tanto ricca e tanto povera. Io gli domando se è vero che bisogna indossare scarpe speciali con le soles piene di chiodi quando nevicava, e come può convivere nello stesso paese gente tanto ricca e povera (AP 41).

La capacità descrittiva sia nel brano appena citato che in quello che segue si incentra su alcune "specificità" triestine che colpiscono la protagonista:

gli anziani – e soprattutto le anziane – di questa città sono assai eccentrici. Hanno un'energia e una grinta da far invidia ai ventenni, e sugli autobus spingono e imprecano come gli adolescenti con i loro enormi zaini sulle spalle. Tanti si sentono molto soli. Alla fermata ti raccontano tutta la loro vita – figli, malattie, disgrazie delle loro vicine di casa – quasi foste vecchi amici. Poi salgono sull'autobus e fanno finta di non averti mai visto prima, mentre ti stratonano per accaparrarsi un posto (AP 77).

Un altro commento, nella sua ingenuità, riguarda ancora i triestini (ma potrebbe riferirsi a molti italiani) e le loro abitudini balneari:

il sole bagnava d'oro tutto il lungomare. Le acque del golfo si erano tramutate in una gigantesca zuppiera di olio extravergine, gli scogli in tanti pezzettini di pane abbrustolito. Qua e là si vedevano persone sdraiate in costume da bagno a prendere il sole. I triestini sono come le iguane, appena spunta il sole corrono tutti al mare a ricaricarsi d'energia. Il vecchio signor Rosso, che se ne sta sempre a casa sepolto nei suoi libri di poesia e accusa le sinistre di aver riempito l'Italia di sporchi negri, non sa forse che proprio la sua gente fa di tutto per diventare scura? (AP 79).

È interessante osservare come spesso Wadia ricorra a similitudini tratte dal mondo culinario che sembra prestarsi più di altri per ottenere un effetto ironico. Di una stretta di mano particolarmente vigorosa, ad esempio, leggiamo: «E se ti stringeva la mano te la stritolava come uno spicchio d'aglio nel mixer» (AP 10). A proposito del burbero signor Rosso, l'unico inquilino italiano della

palazzina, leggiamo: «Oltre alla sua non magnifica presenza (sembra un piccione spennato), come se non bastasse ha un temperamento da pentola a pressione con la valvola difettosa» (15) e la sua risata è paragonata ad un «tappo di una bottiglia di spumante, è esplosa ed è traboccata sulle scale» (24). Marinka, una delle quattro protagoniste del testo ha «un singhiozzo che la fa tremare come un budino» (13) ed «il cuore fatto di mozzarella, basta un niente e si scioglie» (13).

È utile riprendere le parole di Pezzarossa che, soffermandosi su alcuni scrittori immigrati, ragiona nei seguenti termini a proposito dello stile ironico-umoristico:

in questa condensazione umoristica del peggio che la nostra civiltà offre a qualche ospite estraneo, l'intelligenza del narratore sta nel muoversi con disinvoltura rappresentativa, senza pretese di accuse e ribellioni, ma anzi insistendo sulla tecnica paradossale di un realismo nudo, non meditato dalla fantasia, e proprio per questo capace di ritrarre spazi, situazioni, personaggi assurdi e incredibili in quanto prosaicamente veri (Pezzarossa 2004, 29-30).

Un altro tipo di rovesciamento, che dall'ironia finto-ingenua di *Amiche per la pelle* si trasforma in satira pungente, caratterizza *Media chiara e noccioline*. Si riproduce un passo che non risparmia nessuno: si mette alla berlina il padre indiano della protagonista, coloro che guardano alla sua cultura in modo preconfezionato e *naive*, nonché la società lombarda in cui egli si è perfettamente, anche se faticosamente, inserito:

cinque o sei anni fa qualcuno deve avermi detto: “Però! Avere un padre indiano, che fortuna!” “Perché, scusa?” “Ti avrà trasmesso la sua cultura, piccole perle di saggezza. Una filosofia di vita spirituale, trascendentale, distaccata dalle meschinità delle stupide cose di tutti i giorni.” Al che, alla ricerca delle piccole perle di saggezza, sono andata dalla mia ostrica di riferimento (mio padre). E gli ho esposto i miei problemi: “Sono triste.” Risposta: “Come per il mare, anche per le persone, c'è l'alta e la bassa marea.” Mai che lo sommergesse un'onda. “E comunque, per stare bene c'è un vecchio motto che dice...,” dai... dai... e dà... e molla ‘sta piccola perla di saggezza orientale, “c'è un vecchio detto che dice (mo' ci siamo) per stare bene bisogna fare come le galline: andare a letto al tramonto, svegliarsi all'alba, non bere, non fumare, mangiare regolare.” Cazzo, questa deve avergliela raccontata un contadino lombardo. Ora riassumiamo: per molti anni la mia massima aspirazione è stata vivere di notte, dormire di giorno. E poi bere e fumare, magari alternandoli al mangiare e vomitare. Non era per fare un dispetto al contadino lombardo, e neanche all'avvocato indiano, è che proprio non mi riusciva di fare-desiderare diversamente. Però, il prossimo che ha visto Gandhi quattro volte e ha letto Siddharta almeno due e poi mi parla della spiritualità indiana lo mando laggiù, nella materialità

del varesotto, dove può trovare mio padre. Che vive in una villa con garage, giardino e piscina; gli mancano solo i nanetti. Se trovo il coraggio glieli regalo (MC 71-72).

L'equilibrio della protagonista sembra bilanciarsi tra amarezza e disprezzo nei confronti del padre e di ciò che egli rappresenta. In maniera sprezzante si ridicolizza l'idea stereotipata di cultura indiana nonché il processo di "perfetta integrazione" che ha visto come protagonista il padre di Valentina. Egli, dalla sua neo-acquisita posizione di potere, incorpora gli stereotipi della terra in cui è immigrato e in cui a fatica ha costruito la sua carriera. Vi sono riferimenti sporadici al razzismo subito, come si vedrà in seguito, che non rappresentano il fulcro della storia.

Anche lo stile che caratterizza i racconti di Ingy Mubiayi è talvolta ironico e provoca il sorriso nel lettore. Ad esempio, il racconto "La famiglia" gioca molto con gli stereotipi e l'iperbole rappresenta la nota dominante della prima parte. La voce narrante, questa volta – eccezionalmente – maschile, descrive il proprio immaginario sugli immigrati, in particolare neri, i cui segreti crede gli verranno svelati dalla sua fidanzata mulatta:

finalmente avrei avuto il mio lasciapassare e sarei potuto entrare là dentro, in uno di quei locali con degli energumeni neri vestiti delle loro tuniche colorate con i Ray-Ban calati sul naso, e tonnellate di oro dappertutto. Avevo una gran voglia di percorrere quel corridoio buio che ti porta a una sala piena di fumo, con delle luci basse, che fanno intravedere divani di colori sgargianti tutto intorno al perimetro della sala. Al centro qualche tavolo disseminato qua e là, con delle comode e un po' sgangherate poltroncine. Alle pareti infiniti poster e disegni con tutti un unico tema: l'Africa. L'Africa geografica, l'Africa etnica, l'Africa ecologica, l'Africa culinaria, e qualcun'altra che ora mi sfugge. Immaginavo questi poster con i contorni del continente nero e un leone che sbuca famelico dalla Foresta Vergine (reminiscenza delle elementari, ormai nessuno osa più chiamarla così, ma più per pudore che per coscienza ecologica, credo). O ancora la foto di uno spilungone pelle e ossa nero con tatuaggi, no i tatuaggi sono degli aborigeni, no allora con qualche osso tra naso, orecchie o collo che ti guarda pieno di quella fiera località puntandoti una lancia dritta in fronte [...] E quei corpi, privi di ogni grazia se presi nella loro immobilità. Ma poi appena una nota di musica si libra nell'aria, diventano leggiadri, armoniosi. La zona pelvica ti si rivela come il luogo dove tutto ha inizio e tutto ha fine. I piedi, poi, seguono il ritmo come lo stessero creando loro in quel momento, anticipando le sonorità, costruendo con loro un tessuto intricatissimo. Insomma immaginavo maschi e femmine avvinghiati in simulazione di amplessi. E io lì in mezzo con la mia bella mulatta. Niente di ciò successe (LF 111-112).

L'esagerazione è la nota dominante del brano, in cui si concentrano stereotipi etnicizzanti smentiti in modo perentorio con la frase finale. Addirittura, in un crescendo di rivelazioni (e soprattutto di smentite) leggiamo le seguenti parole a proposito di colei che, alla fine, è diventata la moglie del protagonista:

la verità era un'altra: lei non sapeva ballare. Non aveva per niente il senso del ritmo. Il suo corpo non trovava alcun punto di contatto con le note musicali, per quanto fosse slanciato e armonioso. (Anche se di recente la vita coniugale sembrava ne minasse le fattezze.) E quelle poche volte che si dedicava al ballo era solo dopo aver superato le due o tre pinte di Guinness. Sì, mia moglie era un'invasata di *celtitudine*. Amava il verde, amava il quadrifoglio, amava il nero della birra irlandese. Amava la musica celtica. Lei santificava il *Saint Patrick's Day* (LF 114).

Osserviamo il rovesciamento, il passaggio da una prospettiva ad un'altra, entrambe caricaturali ed eccessive: la prima, sulla gente di colore, si fonda su uno stereotipo, esagerandolo, e la seconda lo decostruisce in maniera altrettanto iperbolica.

In un veloce passaggio del racconto "Documenti, prego" la prospettiva fintamente disincantata della protagonista lancia in un paio di occasioni qualche battuta su come alcuni italiani si relazionano con gli immigrati:

allora: mia madre è impegnata tutto il giorno e tutti i giorni, tranne il giorno del Signore di queste terre (anche se qualcuna delle sue benefattrici, quali si considerano le signore che prendono delle straniere a ore, le ha detto che dato che la domenica non è giorno di festa per la tua religione, perché non fai una scappatina la mattina, ma con comodo, per carità di Dio?) (DP 98).

Successivamente, nel testo, la consapevolezza della propria appartenenza razziale emerge tra le righe, quando leggiamo:

altri giorni c'era il giro delle chiese. Si trattava di andare in certe parrocchie, alcune lontanissime (una volta abbiamo preso il treno), in giorni e orari stabiliti, a fare una discreta fila, interagire con altri raccontando la propria vicenda e prestando attenzione alla loro (quelli erano i nostri mezzi di informazione), per poi raggiungere un magazzino dove erano raccolte tutte le cose che le persone perbene non usavano più e che con animo caritatevole offrivano ai poveri. Pur essendo noi musulmani, arabi e mezzi negri (DP 103-104).

Quel «pur essendo» dice molto della percezione che la protagonista vede riflessa negli occhi degli altri e trasmette il senso di distacco che ha respirato nei propri confronti.

In un passaggio di “Concorso” non si gioca tanto sulla prospettiva rovesciata quanto su una vera e propria descrizione comica della scena: le due sorelle alla ricerca del bambino arabo scomparso finiscono nel quartiere in cui lui vive con la madre, nella periferia di Roma. Oltre alla descrizione agghiacciante delle condizioni di vita, Magda, la sorella della protagonista, riesce in maniera a dir poco sorprendente a convincere l’uomo che le impedisce di proseguire la ricerca:

siamo lì, imbambolate, a non credere ai nostri occhi. Mia sorella sussurra che ne aveva sentito parlare ma non immaginava fino a questo punto. Dice che sono case abusive (ovvio) che devono essere demolite dai tempi dei tempi (palese) e che sono state occupate da chissà chi (immagino) [...] “Chi cercate?” Ormai parlano solo arabo in questa città? Ma realizzo che concitata in quel modo mia sorella non desta dubbi (ndr: porta il velo). Dopo una serie di salamelecchi, Magda risponde all’uomo che ci si è parato davanti che stiamo cercando la casa di Umm Ibrahim – che in gergo vuol dire la madre di Ibrahim, perché è quello che diventi una volta che hai procreato. L’uomo si rabbuia. Si fa ostile. Ci chiede perché e per come. Vuole sapere chi siamo e cosa ci facciamo lì, in Italia e là davanti. Santa mia sorella e santo Corano! Magda comincia la sua opera di persuasione, che è più perfida di un procuratore finanziario. Un versetto, un’informazione data, una richiesta, un luogo comune, un dato di fatto, e l’uomo è ai suoi piedi. La chiama figlia, sorella, poi madre [...] A quel punto può fare di lui ciò che vuole. Ma si accontenta di assicurarsi che se ne vada in pace (CO 128).

Il riferimento “strumentale” al Corano ed alla religione risolve la situazione di *impasse* che si stava creando, in maniera inaspettata per la protagonista stessa. Il parallelismo tra Magda che recita il Corano per tranquillizzare l’uomo ed un procuratore finanziario contribuisce a togliere serietà alla scena, smorzando i toni in direzione comica.

Un romanzo che si basa strutturalmente sul rovesciamento parodistico, cogliendo l’occasione per guardare alla società con occhio critico, è *Occhio a Pinocchio*. La libera interpretazione di un classico della letteratura italiana è una scelta carica di significato, di cui si parlerà in particolare nella parte finale del capitolo. Si andranno ora presentando alcuni passi emblematici che ricorrono all’ironia ed al ribaltamento della prospettiva per descrivere alcune situazioni e trasmettere determinati messaggi. Il modo in cui vengono presentati certi personaggi, ad esempio, chiarifica tale strategia. Mangiafuoco viene introdotto nei seguenti termini:

starnutiva Mangiafuoco, è vero, oh se è vero! Era tutto uno starnuto. Ma la causa non era la commozione, come ha scritto Collodi, bensì l'allergia. Qualcosa, in me, faceva scattare in lui un'invincibile avversione alla mia semplice presenza. E a livello fisico quella idiosincrasia si traduceva in un'esagerata reattività delle sue vie respiratorie e in quella sfilza di starnuti. Diciamo che i suoi erano starnuti psicosomatici. E lui ne era ben consapevole, ragione per cui cercò di liquidarmi il più velocemente possibile (OP 49).

In maniera elegante e ricercata, Pinocchio ridicolizza il personaggio cattivo e minaccioso per eccellenza del romanzo collodiano, creando una versione comica alternativa a quella tradizionale. Anche il Gatto e la Volpe vengono dipinti in maniera ingenuamente impietosa, in particolare quando vengono descritti nella taverna del Gambero Rosso:

i due erano al dolce: il Gatto stava affettando una ciambella farcita al cioccolato, talmente grande da sembrare una *ruota di scorta* messa lì in segno di protesta dai camerieri sfiniti a causa di quel pranzo così lungo e *macchinoso*; la Volpe invece rosicchiava una ciliegia tolta da un tortino di castagna cosparso di panna montata. – Ah, sei tornato! – disse il Gatto sbirciando la sua ciambella con l'aria preoccupata. La Volpe invece guardò me, di sbieco, quando dissi che sarei andato a cercare Geppetto, e con il gambo della ciliegia tra i denti disse: – Beh, buona fortuna. Ne avrai proprio bisogno. Ci cascai per l'ennesima volta, in quell'ennesima provocazione, e domandai: – E perché dovrei averne bisogno? – Perché poco fa Geppetto è passato di qui e quando gli abbiamo detto che lo stavi cercando ci è parso molto perplesso, e anche un tantino irritato. – Irritato, le fece eco il Gatto, con la bocca piena e il sorriso mellifluo, condizionato probabilmente dalla gran quantità di saccarosio appena consumato (OP 73).

In questo passo, come anche in quello che segue, ritornano i giochi linguistici di cui si è già parlato, sottolineati anche graficamente per evidenziare il nesso tra le parole. Inoltre, il «sorriso mellifluo» del Gatto, condizionato dal saccarosio ingurgitato, rappresenta un'altra immagine che esemplifica le strategie testuali a cui Očkayová fa ricorso per ribaltare la prospettiva collodiana attraverso la ridicolizzazione dei personaggi. Un ulteriore brano emblematico in tal senso riguarda il Grillo parlante:

ormai imbruniva e lui, presago e fedele alla sua proverbiale prudenza, aveva con sé una lanterna. Già accesa: al centro della minuscola gabbia di vetro si ergeva uno stoppino avvolto dalla fiamma. E quella lanterna faceva sembrare il Grillo una lucciola – cosa che ha confuso Collodi a tal punto da fargli dimenticare che prendere lucciole per lanterne qualche volta è proprio necessario se si vuole evitare di prendere addirittura, come ha fatto lui, il Grillo parlante

per una specie di spirito...Sì insomma, contrariamente a quanto ha scritto Collodi, il Grillo era vivo e vegeto, benché spento (OP 76).

La scrittrice smentisce la versione originale offrendo la propria libera interpretazione dei fatti e ricorrendo a soluzioni che parodizzano l'originale. In taluni casi, attraverso la figura del burattino, si prende gioco in maniera bonaria dell'atteggiamento moraleggiante<sup>5</sup> che permea la storia, come nel brano di seguito:

ah, l'abecedario! Anche a questo proposito ci vuole una precisazione: io non l'avevo mica venduto per comprarmi il biglietto! Prima di tutto, perché non mi sarei mai separato da una cosa avuta in regalo da Geppetto. Poi, anche a prescindere dai miei sentimenti, questo particolare dell'abecedario venduto è da considerarsi una furberia di Collodi. Che talvolta, nel raccontare la mia storia, veniva preso da un'irresistibile voglia di moraleggiare e utilizzava il primo pretesto a portata di mano, o di penna, per imbastire le sue prediche ai ragazzini; e pazienza se di mezzo ci andavo sempre io. Infine, in questo caso, il pretesto non sta proprio in piedi: vi pare che un burattino abbia bisogno del biglietto per entrare in un teatro di burattini? (OP 40).

Il carattere spiritosamente critico della narrazione rimanda ad una strategia tipica della parodia, secondo quanto teorizzato dal saggio di Simon Dentith dal titolo, appunto, *Parody*. Sin dalle prime pagine si legge la seguente definizione:

parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice. In order to capture the evaluative aspect of parody, I include the word "polemical" in the definition; this word is used to allude to the contentious or "attacking" mode in which parody can be written, though it is "relatively" polemical because the ferocity of the attack can vary widely between different forms of parody. And finally, in a distinction whose importance is about to become clearer, the direction of the attack can vary. So far I have been stressing the importance of parody as *rejoinder*, or mocking

---

<sup>5</sup> C'è da dire che la scrittrice non ritiene che *Pinocchio* sia solo un romanzo con intenti moralistici, anzi: è stata la sua complessità ad indurla ad ispirarsi ad esso. Afferma in un'intervista: «Cavalcare la fantasia è il modo più efficace per raggiungere la realtà: è stato questo lo sprone. Poi, *Pinocchio* di Collodi mi ha sempre affascinata per la ricchezza del suo universo simbolico. E per l'elasticità di quell'universo, per la sua, per così dire, non finitezza: come il naso di Pinocchio, anche le simbologie che lo circondano si allungano o s'accorciano in base allo sguardo di chi si accosta al racconto collodiano. Una delle possibili interpretazioni, la più pigra, è quella di un irritante moralismo di Collodi, che farebbe del suo Pinocchio una brutta copia del bambino combinaguai, per cui la sua curiosità sarebbe solo il sinonimo di disobbedienza, la vivacità e il candore o la paura l'equivalente di colpa, eccetera. Secondo me, la favola di Collodi è molto più stratificata, complessa, e da questa convinzione è nata la voglia di far parlare direttamente Pinocchio, rivisitare e narrare la sua storia dal suo punto di vista, smontando e rimontando l'intera favola e facendo delle avventure di Pinocchio una sorta di viaggio iniziatico, dal bosco/albero/natura a qualcosa di autenticamente umano. O atrocemente disumano, laddove l'umanità viene calpestata, o negata» (Pegoraro 2007).



response to the word of another. But many parodies drawn on the authority of precursor texts to attack, satirise, or just playfully to refer to elements of the contemporary world. These parodies also need to be reckoned in to any definition, so the polemical direction of parody can draw on the allusive imitation to attack, not the precursor text, but some new situations to which it can be made to allude (Dentith 2000, 9).

Il riferimento finale alla intenzione, nella parodia, di sviluppare una critica non tanto al testo a cui ci si rivolge ma ad altro a cui esso può alludere può trovare effettivo riscontro in *Occhio a Pinocchio* che diventa per l'autrice occasione di riflessione sulla lingua e sulla società italiana. Quando, ad esempio, Očkayová riconosce nell'indifferenza una reale minaccia alla società, invita ad un processo di riflessione autocritica nel tentativo di scuotere le menti dal torpore. Anche nell'affermare, nel romanzo, che

fino a che tieni legato un burattino di legno, alla gente puoi dare mille giustificazioni, in proposito, e senza nemmeno tanti sforzi; ma se a essere in catene è un uomo la faccenda cambia – la gente talvolta ha la pessima abitudine di identificarsi con il prossimo e allora Pinocchio uomo in carne e ossa potrebbe diventare fonte di veri guai (OP 185-186),

la scrittrice accende l'attenzione sull'indifferenza che osserva intorno a se stessa, sull'incapacità di immedesimarsi in chi è considerato diverso e che si allontana dal *mainstream*. Ciò viene confermato anche extra romanzo, nel saggio già citato, quando Pinocchio viene paragonato ad un immigrato:

un fantoccio sradicato dal suo bosco che si aggira tra gli uomini, sostanzialmente muto, come la sirenetta di Andersen – prendendo in prestito un altro personaggio fiabesco – che per uscire dal mare ed entrare a far parte del mondo del suo principe deve sacrificare, in cambio di un paio di gambe, la sua voce. Ed essere sostanzialmente senza voce vuol dire essere quasi, o del tutto, degli intrusi, nella doppia percezione che il migrante ha di se stesso e che di lui hanno gli altri, gli abitanti del paese che lo ospita. Vuol dire dover imparare a convivere con un sottile disagio, che scaturisce dentro, e una robusta diffidenza, se non un'aperta ostilità, che arriva da fuori. Vuol dire portarsi addosso e dentro qualcosa di legnoso, di rigido, di impacciato, bloccato (Očkayová 2006).

Nonostante il paragone tra la parabola del burattino e quella di un immigrato non sia stato intenzionale,<sup>6</sup> come l'autrice afferma nel medesimo saggio, può fornire un elemento in più per leggere la storia,

non era questa la mia intenzione, mentre scrivevo quel libro, ma il passo citato (n.d.r.: in riferimento al desiderio di Pinocchio di far parte del mondo degli uomini) potrebbe essere inteso anche come la metafora della migrazione: il ramo innesto naturale dell'albero è il migrante prima di partire, il bosco il suo paese d'origine; la gente che passa sul sentiero e le impronte sulla neve sono le notizie o voci che gli giungono da fuori, l'immagine che si crea sulla vita del paese che poi raggiungerà. La sua partenza è accompagnata dal sogno di una nuova appartenenza, sogno colmo di aspettative inversamente proporzionali alle ragioni che lo spingono a partire (dalla povertà al benessere materiale, dalle varie forme di oppressione alle varie forme di libertà) e Geppetto può essere visto come la personalizzazione del desiderato mutamento che il viaggio/migrazione innesca. Dal ramo che prende nutrimento dalle radici piantate nella terra al burattino di legno che si muove liberamente (Očkayová 2006).

È interessante come questa riflessione provenga da una scrittrice immigrata e dunque scaturisca da una prospettiva che riesce a guardare alla società italiana da "fuori," stando dentro. Ciò apre alla sezione conclusiva del capitolo.

#### 2.4) L'essere situate

The location is not spatial but also ideological.

To avoid recreating a hegemonize position, women must specify the material and geopolitical condition from which they speak.

(Ponzanesi 2004, 23)

---

<sup>6</sup> Nell'intervista già citata di Pegoraro, Očkayová risponde: «Mi chiede se possiamo vedere in questo burattino la figura del migrante. Sì, indubbiamente, è una possibile chiave di lettura. Dal bosco alla città, dalle radici ad un mondo tutto nuovo, sempre in bilico tra la propria capacità di accogliere quella novità e di esserne accolto in quanto "altra" novità, novità quest'ultima troppo spesso fonte di diffidenza, se non di aperta ostilità, in ogni caso di un inesauribile sforzo di classificare per inglobare e neutralizzare.» Anche se poi precisa che, più che un migrante, «nel mio Pinocchio possiamo trovare la personificazione di un cambiamento, leggere le sue vicissitudini come una parabola della metamorfosi anzitutto interiore» (Pegoraro 2007).

La riflessione su un concetto polivalente ed ambiguo come quello del luogo da cui si parla, non inteso naturalmente solo in senso fisico ma più ampiamente in termini di collocazione sociale, è meno facilmente circoscrivibile se lo si confronta con i temi precedentemente discussi. Questo paradigma di analisi nasce dalla consapevolezza che la condizione di vita delle autrici possa divenire reale spunto creativo e influire sulla scrittura. Ciò può apparire un'ovvietà, dal momento che ha valenza per qualsiasi scrittore, anche se in tal caso il fatto che a parlare siano delle donne immigrate o figlie di immigrati acquisisce rilievo maggiore, alla luce di quanto si è detto in apertura circa il significato che possiede spesso l'essere donna e immigrata. Trattandosi delle rappresentanti di una categoria fortemente discriminata, pare importante sottolineare la rimessa al centro delle scritture di individui (e popoli) collocati tradizionalmente ai margini, nonché la discussione dei concetti stessi di margine e centro.

Ciò non significa ricorrere unicamente alla retorica del margine, del nomadismo o della migrazione per leggere i testi, che comunque rivelano (se non tutti, aggiungo io, quelli che si possono ritenere i più significativi) una rilevante capacità di trasformazione, secondo anche quanto sostiene Parati:

literature becomes therefore the signifier of cultural hybridization contained in weaker texts that reject policies and politics of exclusion. Speaking from a marginal location, migrants' writing narrates the role of the migrant as agent of change in the new culture he/she inhabits and the strategies of exclusion employed by the dominant culture. My critical approach to these texts fulfils the function of highlighting the relevance that migrants' literature has in shaping the future of Italian culture in a new multiculturalist direction that inscribes itself in the already multicultural Italian profile. Literature contains a crossroads of cultural lines that, even with a weaker voice, interpellate readers and demand validation (Parati 2005, 57).

Sottolineare le potenzialità di tale fenomeno contribuisce a valorizzare uno dei suoi aspetti più peculiari, ossia la portata innovativa. Il fatto che il corpus di autrici selezionato non sia rappresentativo della massa degli immigrati, nel senso che non condivide le medesime condizioni materiali (soprattutto lavorative), non significa che non vi possa essere una certa sensibilità o empatia nei confronti degli immigrati. D'altro canto la comune condizione di immigrazione può anche sortire l'esigenza opposta, ossia la presa di distanza.

A partire da *Occhio a Pinocchio* si cercherà di illustrare come la posizione eccentrica<sup>7</sup> del burattino alimenti una prospettiva critica nei confronti della società degli uomini che potrebbe

---

<sup>7</sup> Si veda il saggio di Sonia Sabelli *Scritture eccentriche: generi e genealogie nella letteratura italiana della migrazione* in bibliografia.

definirsi decolonizzante in senso lato. Prima tuttavia di lasciare spazio alle parole dell'autrice, vorrei citare Said che, in un suo intervento in merito al ruolo dell'intellettuale, indica come la marginalità possa fornire delle coordinate nuove, libere da condizionamenti:

la marginalità, condizione che può apparire irresponsabile o impertinente, rende liberi dalla necessità di procedere sempre con cautela per paura di mandare tutto all'aria, angustiandosi all'idea di scandalizzare i colleghi che lavorano sotto le stesse insegne [...] Ciò che intendo dire è che essere marginale, non irreggimentato, a somiglianza del vero esule, significa per un intellettuale mantenere una straordinaria ricettività nei confronti del viaggiatore anziché del principe, di ciò che è provvisorio e rischioso anziché del consueto; essere disponibile all'innovazione e alla sperimentazione e non allo *status quo* prescritto d'autorità. L'intellettuale che si riconosce nella condizione di esule non obbedisce alla logica delle convenzioni ma è pronto alle avventure del coraggio: a rappresentare il cambiamento, a essere sempre in cammino e non acquietarsi mai (Said 1995, trad. it. 74).

La figura che Said tratteggia presenta delle affinità con il burattino di *Occhio a Pinocchio* e l'autrice stessa dichiara, nell'intervista di Pegoraro:

il mio Pinocchio è irresistibilmente attratto dal mondo degli uomini, dal suo infinito potenziale di bellezza e di amore, aspira ad una pienezza di vita propria dell'umanità, ma non è un sovversivo, se non nella misura in cui punta ostinatamente il dito contro le storture di quell'umanità, contro le violenze, ipocrisie, strumentalizzazioni. E ciò che lo sconvolge non è l'ordine – che anzi invoca – ma la sua totale assenza, il caos fatto a misura del più forte, dove anche la giustizia è intesa e praticata come una sorta di privilegio del vassallo. Infatti, quando cerca la protezione della legge, il giudice a cui si rivolge gli dice: “Insomma, vorresti un trattamento privilegiato? Te ne vai in giro senza fili e però vorresti essere trattato come chi ha il filo diretto con la legge?” (Pegoraro 2007).

Pinocchio sta sul margine, e da lì subisce e denuncia le storture e le contraddizioni di cui è acuto osservatore. Dalla sua posizione eccentrica, cerca di spezzare le griglie definitorie in cui gli altri vorrebbero rinchiuderlo, sebbene ciò sia molto pericoloso, poiché percepito come una minaccia dello *status quo*:

le sembianze umane e l'anima millenaria del bosco, ecco che cos'è un vero burattino. Ed è per questo che vi affascina tanto, ed è per questo che vi inquieta, ed è ancora per questo che

vorreste rinchiuderlo nella gabbia delle vostre definizioni (OP 12).

A Pinocchio, data la sua condizione eccentrica, multipla, non monolitica, le classificazioni stanno strette ed il fatto che lui non ci rientri non è inteso affatto positivamente.

Anche stilisticamente, il fatto che il burattino parli in prima persona, distinguendosi dal Pinocchio collodiano, rappresenta una scelta simbolicamente forte. Egli, emarginato, ibrido, frainteso, si prende voce, espone se stesso e le proprie fragilità senza rinunciare alla battaglia che porta avanti fino in fondo, ad un prezzo molto alto, e senza garanzie di successo: vuole ricomporre la propria esistenza spezzata, divisa tra il bosco e gli uomini. Da questa posizione esterna, estranea ed isolata, egli sviluppa il suo punto di vista, offre le sue disincantate versioni ed interpretazioni, che si discostano da quelle contraddittorie ed omologate dei maestri. Pinocchio, parlando dei Maestri, figure misteriose che potrebbero rappresentare metaforicamente gli uomini, o il Potere,<sup>8</sup> descrive con la sua ingenuità sapiente la loro saccenza, inconcludenza e conflittualità. Litigi e conflitti che li avvicinano al mondo degli uomini, a cui Pinocchio anela di appartenere ma dei cui limiti è ben consapevole:

per far funzionare il loro mondo gli uomini hanno bisogno dei contrasti. E con questo, badate bene, non intendo semplici confronti tra diversi punti di vista. No: sto parlando proprio di conflitti. Da opposizioni verbali a scontri fisici, da baruffe rissose ad antagonismi insanabili. Gli uomini ne hanno bisogno, come fossero dei punti cardinali, senza i quali ci si smarrisce (OP 15).

È in virtù del luogo metaforico da cui parla, del suo stare al margine che Pinocchio sviluppa una prospettiva eccentrica, nel senso che la scrittrice dà a tale termine. L'intervento dal titolo emblematico, *Perché mi considero una scrittrice eccentrica*, sebbene precedente al romanzo, fornisce alcune indicazioni utili per leggerlo. Očkayová parla di sé, ma potrebbe riferirsi anche al burattino:

è in questo senso che la mia posizione diventa eccentrica: voglio stare lontana da qualsiasi centro che vantì una sua superiore unità e reclami la relativa adesione, o meglio sottomissione. Voglio stare lontana dai canoni maschili ma anche da certi stereotipi femminili, dalle comode pietre miliari e dalle facili consolazioni o concessioni [...] Sradicata ed "eccentrica:" in quanto

---

<sup>8</sup> Barbarulli si esprime nei seguenti termini: «Il punto di vista di questo Pinocchio è pericoloso per il Potere che delle parole fa solo un "banchetto." Così anche la semplice domanda di bere lo fa diventare un alcolizzato per i "maestri" (gli esponenti del sistema politico ed economico odierno) che non usano solo la retorica, ma criminalizzano il diverso se osa avanzare delle richieste elementari di vita, creando paura nei confronti del burattino che, essendo senza fili, non è manovrabile» (Barbarulli 2007).

donna (felice di esserlo), in quanto donna scrittrice (fiera comunque della mia sensibilità femminile, anche quando mi fanno male le ali e non c'è un nido in cui posarmi), in quanto scrittrice straniera (per la quale l'italiano è una lingua adottiva), ma soprattutto per scelta [...] Io continuerò a svolazzare, in questa mia terra di nessuno, piena di passione per la scrittura e di incanto e di dolore per la vita, e cercherò sempre di convincere gli altri che le nostre radici hanno sì importanza, per diverse e ovvie ragioni; ma, siccome non siamo alberi, quelle radici acquistano un vero senso solo se sappiamo tirarle fuori dalla terra e protenderle verso gli altri (Očkayová 2003, 27-29).

Lo spirito che anima questa visione, l'idea che vi siano altre possibilità da cogliere, altre realtà a cui aprirsi, è il medesimo che dà a Pinocchio la forza di andare avanti. La sua salvezza, se così si può intendere, sta nel ricorso alla «speranza» (Pegoraro 2007) ed all'immaginazione, intesa quest'ultima – come recita anche l'epilogo del romanzo – come concreto appiglio: «Poi gli mancarono le forze e si accasciò. E si aggrappò all'unica cosa che gli restava, la sua immaginazione» (OP 190).

L'invito a guardare oltre, a scovare tutte le possibilità (ricordiamo che l'epigrafe in apertura di romanzo è tratta dalla raccolta di poesie di Emily Dickinson, *Silenzi* e recita: «Io abito la Possibilità/ Come tetto infinito/ ha la volta del cielo») viene confermato anche extra testo dall'autrice, che nell'intervento *Perché mi considero una scrittrice eccentrica*, afferma:

di orologi ce ne sono tanti – ed è bene che siano tanti – e tanti sono i modi di percepire il tempo, proprio o altrui, reale o metaforico; tanti i modi per rappresentarlo. E ricondurre il tutto a un canone letterario, a un giudizio di valore unico, è come pretendere che il tempo sia scandito da un unico orologio piazzato su una nuova torre di Babele, pretendere che tutti stiano con gli occhi alzati verso quella torre, mentre leggono o scrivono o analizzano ciò che altri hanno scritto. E pretendere anche, magari, che tutti si portino pure una copia di quell'orologio gigante al polso. Mi sembra quantomeno ingombrante e al contempo, anche se può parere un ossimoro, desolatamente riduttivo (Očkayová 2003, 31).

L'invito a rifiutare l'omologazione, a pensare diversamente, a guardarsi intorno in maniera critica ed attenta appartiene ad una strategia decolonizzante e assume maggiore incisività se si ragiona in termini di “chi parla e da dove,” in riferimento sia all'autrice che al suo personaggio. A proposito di quest'ultimo, è interessante soffermarsi sull'*incipit* del romanzo in cui il burattino si presenta ai lettori, mettendo subito in primo piano il suo specifico e peculiare punto di vista:

mi chiamo Pinocchio e voglio raccontarvi la mia storia. Raccontarvela dal mio punto di vista. Oh, immagino ciò che state pensando e credo convenga fare subito una precisazione: il mio non è un caso di antonomasia, né tantomeno di furbizia da epigono che vuole attirare l'attenzione con altrui celebrità. Vorrei che fosse chiaro: io *sono* Pinocchio. *Quel* Pinocchio, sì. Lo so, conoscete tutti la mia storia. Quella scritta oltre un secolo fa da Carlo Lorenzini. Collodi, appunto. Che c'è da aggiungere, allora? Da aggiungere forse poco, da togliere molto. Collodi ha raccontato la mia storia come una storia va raccontata ai bambini: scegliendo di dire certe cose e di tacerne altre. L'ha raccontata come si scolpisce una statua di legno, o se preferite un burattino: tirando via il superfluo [...] Ma poi quel racconto l'hanno preso in mano i grandi – e sono cominciati i guai. Poiché i grandi non ascoltano: vogliono farsi ascoltare. Non capiscono: vogliono far capire. Non “farsi capire,” badate bene: far capire! [...] È arrivato dunque il momento di mettere i famosi “puntini sulle i.” Come dicevo prima: di raccontare la mia storia dal mio punto di vista. Il punto di vista di un burattino senza fili. Non sarà semplice, e ne sono consapevole. Giacché è proprio questo che spaventa i grandi: il punto di vista di un burattino (OP 7-8).

In primo piano viene collocata la posizione “anomala” di chi parla, un burattino che non è propriamente un burattino perché non possiede i fili e che da questa condizione eccentrica trae la forza per esprimere la propria inedita prospettiva. Nella sua dichiarazione-presentazione, Pinocchio rivendica il proprio spazio ed il proprio nome, la propria volontà di partecipazione; si è stancato dell'idea che siano gli altri (i «grandi») a parlare al posto suo. Potremmo collocare *Occhio a Pinocchio* nella tradizione che vede molti scrittori dai “marginari” riprendere i classici in un'operazione di *re-vision*, nel senso ampio inteso da Adrienne Rich, ossia «the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction» (Rich 2001, 11).

L'eccentricità della posizione di Pinocchio, sebbene con modi diversi, appartiene anche ad altri personaggi dei testi in analisi. Se si pensa alla Valentina di *Media chiara e noccioline*, il suo essere italo-indiana, sebbene non rappresenti il fulcro della narrazione, contribuisce a sviluppare una prospettiva distaccata e capovolta rispetto a quella di un “autoctono.” Ciò si nota in particolare in due occasioni: quando la protagonista parla della esperienza migratoria del padre e quando riflette sul suo essere figlia di una “coppia mista.” Nel primo caso, nemmeno l'ironia tipica della scrittura di Kuruvilla riesce a spezzare l'ingiustizia ed il razzismo subiti dal padre immigrato in Italia, la cui condizione è dipinta con toni che sfiorano il paternalismo:

e guardando gli extracomunitari più emarginati, mi commuovo, trattengo a stento le

lacrime, perché ogni volta che vedo uno di loro, soprattutto se uomo e anziano, mi sembra strappato alla sua terra. Sradicato. E, in lui, vedo la sofferenza di mio padre. Il suo sradicamento. Vedo la sofferenza di un ragazzo appena arrivato in Italia, che da benestante e rispettato, si ritrova povero e umiliato, da un professore di diritto che appoggia i piedi sulla scrivania mentre lo interroga. E, inesorabilmente, lo boccia. Per il colore della sua pelle: un colore che in quel momento, probabilmente, avrebbe voluto dimenticare. O non avere. Per tornare a essere, solo, uno studente. Valutato e apprezzato, per la sua intelligenza e preparazione (MC 82).

È interessante la riflessione di Wright, nel saggio *Can the Subaltern Speak?* in cui afferma, a proposito dell'opera di Geneviève Makaping, che anche riportare gli episodi di razzismo subito, come la scrittrice antropologa fa in *Traiettorie di sguardi*, è un atto di decolonizzazione rivolto ad entrambi le parti, chi subisce la discriminazione e chi la infligge (Wright 2004). Tale lettura, sebbene non troppo aderente al caso in esame, appare comunque utile nella sua idea di massima che vede nella denuncia del razzismo, sebbene spesso smussata con differenti strategie retoriche, un modo per avviare un reciproco processo di liberazione e decolonizzazione.

In un altro passaggio di *Media chiara e noccioline*, leggiamo come la protagonista si senta a sua volta sradicata sia in Italia che in India, dove ha avuto modo di andare con il padre. In tale brano emerge anche come questi abbia con il tempo dimenticato il suo passato di immigrato, prendendo le distanze. La prospettiva passa da quella esterna in cui la figlia di un immigrato nata in Italia guarda all'immigrazione a quella interna introiettata dal padre, uomo ormai di successo:

durante l'ultimo viaggio con mio padre in India, mangiavo solo banane e uva e bevevo unicamente Coca-Cola [...] Tutto era troppo e io non riuscivo ad accettarlo. Mangiavo e bevevo solo cose asettiche o conosciute. Ero anche una bambina. Occidentale, troppo bianca e troppo diversa per i bambini indiani che già allora mi guardavano e ridevano. Troppo nera per alcuni italiani incontrati sui tram o per le strade. Troppo nera per loro così come per mio padre sono troppo neri, e poveri, e sporchi, e puzzolenti, e fastidiosi gli africani che per le strade, agli angoli dei marciapiedi, gli lavano i vetri della macchina. Che non studiano e non lavorano ma vivono con i soldi degli altri (MC 83).

La sensazione di *displacement* che caratterizza la protagonista potrebbe ben rappresentare, a parte alcuni eccessi, un sentire comune tra le seconde generazioni di immigrati nati in Italia: tale prospettiva consente di mantenere uno sguardo attento sulla società da parte di "interni" che sono invece percepiti come esterni.



La condizione dell'essere immigrate di seconda generazione viene ripresa anche nel racconto "Concorso" di Mubiayi, in cui si nota come due sorelle vivano diversamente la loro condizione di immigrate, nere:

sicuro. Io non ne capisco niente e non voglio capirne niente. Mica perché sono nera devo per forza essere impegnata. Invece mia sorella è così. Siccome era adolescente, allora doveva avere le turbe e fare tutte le cazzate che le passavano per la testa. Siccome era nera, allora doveva partecipare a tutti gli incontri, a tutte le riunioni, a tutte le associazioni di immigrati, doveva andare a tutte le feste di ogni comunità e consumare scarpe e corde vocali a ogni manifestazione, in ogni buco d'Italia (per la felicità di mia madre, che sfogava le sue preoccupazioni su di me). Poi, siccome si era iscritta ad architettura, allora doveva fare l'intellettuale sostanziale, nel senso di perseguire ideali immateriali con mezzi materiali. E adesso non so per quale motivo ha deciso di velarsi e dedicarsi anima e corpo a Dio e ai suoi figli (CO 110).

Tale passo esprime il concetto che nemmeno la categoria di seconde generazioni – a parte il dato oggettivo anagrafico – si può indagare univocamente, tante sono le modalità in cui si vive la propria appartenenza di razza. Osserviamo come i compromessi e le scelte che le due giovani perseguono differiscano, pur appartenendo loro alla medesima famiglia. Tale molteplicità di prospettive contribuisce a complicare il quadro, sottolineando le diverse reazioni e punti di vista in gioco ed invitando i lettori a cogliere sfaccettature ed a comprendere situazioni che, sebbene poste in chiave letteraria, inevitabilmente inducono a riflettere sul fenomeno dell'immigrazione, compatto per certi aspetti, diversificato per altri.

Una tecnica che rovescia ironicamente lo sguardo e fa riflettere il lettore italiano su aspetti che vengono dati per scontati, quali il possesso della cittadinanza, si ha in "Documenti, prego." Mubiayi ridimensiona il concetto di cittadinanza, ricorrendo all'iperbole per descrivere l'*iter* necessario per acquisirla:

è il viaggio del sommo poeta, che soltanto discendendo negli inferi, coadiuvato da un'autorevole guida, poté poi risalire e coronare il suo sogno di salvezza! Così noi dovremmo attraversare le porte della prefettura (e veramente c'era scritto lasciate ogni speranza voi ch'entrate: l'ho fatto io) con in mano *il foglio informativo per la richiesta di cittadinanza italiana* come unica guida; vagare per tribunali, consolati, circoscrizioni, INPS, uffici del lavoro, uffici del datore di lavoro, banche (addirittura!), per giungere al cospetto del dirigente comunale che con grande indifferenza ti proclamerà CITTADINO ITALIANO. Il tutto per

sfuggire a quegli stessi uffici; per rendersi non più erranti ma stanziali, attaccati a quelle esili radici che faticosamente e a dispetto di tutto crescono e affondano nel terreno (DP 107).

Il ridimensionamento dell'idea di cittadinanza, acquisita con fatica e senza troppe cerimonie, apre ad una prospettiva decolonizzante in quanto illustra limpidamente quello che rappresenta davvero la cittadinanza: un modo per sconfiggere l'ansia da documenti (di cui l'ignaro lettore italiano ha modo di prendere consapevolezza) e per stabilirsi una volta per tutte «a dispetto di tutto» in un luogo.

La condizione da cui si parla, materiale ed esistenziale, ha un peso centrale per le donne di *Madre piccola*, in particolare per Domenica Axad, «nata-insieme, nata-mescolata» (MP 95), il cui doppio sguardo e doppia appartenenza emergono sin dal nome. Ella, nel suo girovagare fisico e mentale, afferma che «tutti nei momenti difficili ci inventiamo appartenenze» (MP 111). La sua prospettiva è, in tal senso, eccentrica, in quanto non appartiene ad un centro e ne mette in discussione, con la sua stessa esistenza, il concetto. Quando Domenica riflette sul senso di appartenenza, trasmette un messaggio che sottolinea come le identità non siano blocchi monolitici da definire a tutti i costi e che tracciare confini netti non abbia alcun senso:

dovevo continuare a sentirmi inopportuna sempre e dovunque? Mimeticamente ero vissuta. Ora quei nodi amari delle mie insonnie – costellazioni di rifiuti – dovevano diventare il mio perno. Barni, sai della solitudine? Quello che io da sempre combatto è questo abbandono. Io appartengo? Perché dosare, calibrare gli ingredienti che ci compongono è molto, molto pericoloso (MP 123).

Una visione che rovescia la prospettiva del centro viene offerta da Taageere, marito di Domenica, che da ex colonizzato si esprime in toni non privi di rabbia, destati soprattutto dalla sua condizione senza pace e senza luogo. Egli si trova, nel momento in cui parla, negli Stati Uniti:

ero al centro commerciale l'altro giorno. A Roma centri commerciali mi sembra non ce ne siano. Questo è un paese moderno, diverso a modo suo. Pietre vive sono la mia passione, ma la modernità non la disprezzo. L'Italia mi piace, è vero. Ma gli italiani. Gli italiani mi sembrano degli spacconi. Mezzi africani anche loro, mezzi africani come noi, si danno tante arie. Ci trattano così, spazzatura che pretende. Per me è tutto il contrario. Ricordo quando mi sono iscritto al centro culturale italiano a Mogadiscio. Il libro comprato con tanti scellini così, un pacco alto di carta straccia. Per imparare l'italiano! Andando in giro come uno studente, con il mio quaderno e la biro nei pantaloni. A che cosa poteva servirmi l'italiano? Bastava l'idea,

quella degli uomini perbene, con un lavoro buono al ministero, a scuola, nell'esercito. Tutti uomini di classe, con un italiano che scorre, così abbondante da spuntare persino qua e là quando parlano in somalo. Qua e là, spesso. Anch'io voglio parlare così, ogni tre parole una italiana, pensavo. Fa elegante. Anche a me verrà così naturale, come una lingua imparata nell'infanzia? Non l'ho mai saputo, la guerra mi ha fatto desistere (MP 81-82).

A proposito di tale passo, l'istanza decolonizzante – nel senso, questa volta, tradizionale e storico del termine – viene esplicitata nella relativizzazione dell'idea della superiorità italiana, inculcata negli anni in cui Taageere viveva ancora in Somalia, quando esibire il proprio riuscito apprendimento linguistico era fonte di orgoglio.

In contrasto ai testi citati, i due romanzi di Vorpsi non sembrano fare leva sul rovesciamento della prospettiva eurocentrica, né tantomeno assumono come fondante il concetto di luogo da cui si parla. Il sarcasmo e l'amarezza che attraversano le sue opere sovrastano il resto: il desiderio che domina i personaggi rimane quello di fuggire dal proprio paese per cercare migliori condizioni di vita altrove, senza tuttavia riuscire (sempre) a trovarle. Ad eccezione dell'esperienza della voce narrante in *La mano che non mordi*, artista a Parigi, la vita non sembra infatti sorridere nella stessa maniera ad altri personaggi, come la madre e la figlia appena sbarcate in Italia nel brano citato precedentemente. Anche ne *Il paese dove non si muore mai*, la chiusa non sembra sciogliere la medesima ambiguità che permea la narrazione:

in questa terra, (ndr. l'Italia) gli albanesi hanno capito che possono morire. Nonostante il loro animo rapace e coraggioso, cominciano a sentire che le vertebre dolgono veramente, che la testa può fare tanto di quel male, i denti anche... i rimedi delle nonne albanesi qua non funzionano. La solitudine prende la forma dell'ulcera allo stomaco, si ha bisogno di pillole strane per prendere sonno. Pillole che alla fine non fanno le meraviglie che promettono; non liberano l'animo dall'afosità dell'esistere. La spensieratezza lascia il posto all'angoscia, e tanti per guarire dall'ulcera tornano nell'assolata Albania. Lì va già meglio – assicurano. Non ne vogliono più sapere delle terre promesse. Hanno capito che lì si muore, e loro morire non vogliono (PD 110-111).

Misuriamo la distanza che la voce narrante sembra prendere dall'Albania e dal suo popolo, che viene descritto in una lotta per la sopravvivenza, apparentemente vincente solo nella propria terra madre, che tuttavia viene biasimata nella gran parte delle pagine precedenti.

In *La mano che non morde* la voce narrante, a Roma, racconta una scena emblematica della percezione che un immigrato può avere del paese in cui è appena arrivato. Protagonista è una coppia albanese:

il discorso della coppia si è interrotto. Il cane attira la loro attenzione. Il signore del cane, il bidello, va verso l'animale chiamandolo con la voce alterata da troppo affetto: – Luchino, Luchino dàì, vieni a mangiare! Dàì! Muoviti! Vieni dal paparino! Luchino corre, sotto il velluto grigio brillante erompono i muscoli agili dell'animale. Il paparino apre una grande scatola cilindrica. Io e i miei connazionali siamo fermi e guardiamo la scena. La scatola si apre a strappo. È una scatola molto colorata. Criiiiiic! si produce un rumore di metallo tagliente. Aperta! Grossi bocconi di carne con sugo precipitano fuori sensualmente. Luchino li ingoia muovendo la coda e con la bava alla bocca. Il padrone scuote il cilindro svuotandolo del tutto. Noi *guardiamo* ancora. C'è del magico in tutto questo. Il marito ritorna verso la moglie: – Vedi anche tu quello che vedo io? I pezzettoni di carne che mangia questa bestia? *La-bestia-che-mangia-della-carne?* Ma tu *vedi* o no quello che *vedo* io? La donna rimane silenziosa. *Guarda la-bestia-che-mangia-della-carne.* – E tu vuoi tornare in Albania, – riprende l'uomo con voce da cospiratore. – Qui, Luchino mangia polpette. Luchino si affretta a lasciare il piatto pulito e brillante sotto il sole per correre verso la palla verde da tennis. – Io non torno, – decide l'uomo senza staccare gli occhi dal cane. – Vedo, *vedo*... – sospira la moglie. – Sì, non torniamoci più, ecco. Sì! sì, in effetti... Fu così che Luchino cambiò il destino di una coppia d'oltremare (MM 56-57).

La scelta grafica di sottolineare in corsivo alcune specifiche parole rafforza l'idea che si vuole trasmettere, che anche i cani italiani stanno meglio degli uomini e delle donne albanesi. Il quadretto è abbastanza tipico, nel senso che incarna alla perfezione l'immaginario che le popolazioni immigrate in Italia hanno prima dell'esperienza migratoria e appena arrivati a destinazione. La visione di un occidente sfacciatamente opulento impedisce di credere che non possa esserlo per tutti, soprattutto per gli immigrati che si troveranno invece ad affrontare ostacoli che non pensavano esistessero. Tale visione volutamente dipinta in modo idillico, ai limiti del disgusto, non sembra far presagire nulla di buono.

In contrasto a quest'ultimo passaggio, Wadia in *Amiche per la pelle* accende i riflettori – seppure evitando toni di aspra denuncia ma sviluppando una narrazione che si srotola con «garbo» che poi «alla fine è più forte di uno schiaffo, forse» (cfr. l'intervista) – su situazioni che esistono nelle città italiane ma che spesso si ignorano. La prospettiva del testo, come si ha avuto modo di vedere, è quella rovesciata in cui prendono voce coloro che non hanno generalmente la

possibilità di farlo. Lo stile semplice ma efficace delle descrizioni contribuisce a fare prendere consapevolezza al lettore di situazioni in cui gli immigrati vivono, solitamente offuscate da ben altre rappresentazioni. Con eleganza, nell'affrontare il problema abitativo, ad esempio, Wadia discute uno dei problemi che più affliggono la condizione dell'immigrazione. Priva di atteggiamenti commiserevoli o pietistici, la voce narrante apre il romanzo con un'immagine eloquente:

via Ungaretti appartiene a una terza fascia del centro storico, quella di cui parrebbe che sia il sole che il Comune si siano dimenticati. I pochi palazzi cenerentola di quest'*androna* muffosa rimangono in perenne attesa della bacchetta magica. Sperano di svegliarsi una mattina e trovare il principe azzurro che bussi alla porta con la scarpetta in mano. Ma per l'amministrazione locale via Ungaretti e le due strade parallele sono come un paio di calze con i buchi. Ogni tanto, quando si ricorda della loro esistenza, si ripromette di trovare il tempo per rammendarle. Nel frattempo le nasconde in fondo all'armadio, dietro la biancheria di seta. Tuttavia, al mondo ci sono persone che si devono accontentare anche delle vecchie calze. Perciò, armati di tanta volontà, con un filo di cotone di un colore che c'entra poco ma è l'unico disponibile, quelli che abitano queste case hanno fatto del loro meglio per rattopparle (AP 8).

Si nota come il passo, privo di toni di denuncia, delinea una situazione tanto comune quanto ignorata.

Un passaggio che, non abbandonando la linea disincantata che caratterizza l'intera narrazione, mette in crisi l'idea di cultura nazionale italiana è il seguente. Nel corso di una lezione di lingua italiana, in cui alle quattro protagoniste viene chiesto da Laura, la loro insegnante, di fare una comparazione tra il loro paese e l'Italia, leggiamo:

“C'è più gente in Cina che in Italia” ha risposto Boccio di Rosa, cercando come sempre di mediare tra le parti. Intanto la vedevo vagare con la mente e ripensare ai clandestini stipati nella cantina (ndr: che la famiglia cinese della palazzina sta cercando di aiutare, ospitandoli). “Brava! Ti sei ricordata le preposizioni, questa volta” è intervenuta Laura cercando di darle man forte. “C'è più pulizia in Italia che in India” ho detto io, chiedendomi se davvero in cantina non ci fossero i ratti” [...] “Ci sono più soldi in Italia che in Albania” ha asserito Lule. “Eppure c'è ancora chi è costretto a vivere in bunker umidi e puzzolenti, peggio dei topi” non ho potuto fare a meno di pensare (AP 68-69).

L'alternanza di dialogo diretto e pensiero della protagonista contribuisce a sottolineare le contraddizioni di una società ricca quale può essere quella italiana, nonché la relatività dei punti di vista, che mostrano con limpidezza la diversità delle situazioni che si possono incontrare nello stesso paese, in contrapposizione a ciò che sembra accadere solo in altri luoghi lontani. Tale istanza relativizzante contribuisce a mettere in dubbio una prospettiva eurocentrica che dipinge il centro come il migliore dei mondi possibili, nel modo "garbato" che caratterizza la scrittura dell'autrice indiana.

Se in *500 temporali* non si può parlare letteralmente di prospettiva rovesciata, in quanto l'ambientazione non esce dalla favela di Rio ed i riferimenti all'immigrazione o ai paesi del centro sono pressoché assenti, tuttavia osserviamo altre strategie che rendono a suo modo eccentrico e critico il testo. Senza dubbio vi è coscienza di quanto razza e classe possano influire nella vita delle persone, all'interno della stessa società. Il divario ricchi-poveri, bianchi-neri attraversa con eleganza tutta la narrazione e talvolta viene ricordato in maniera ironica, come dimostra Diná, donna di servizio della bella e ricca Moira:

per fortuna, ci stavano le sue voluminose braccia per proteggere e accogliere la sua bambina bianca. Moira e lei andavano d'accordo come il riso con i fagioli. *Arroz com feijão*. Secondo Diná, uno dei pochi miscugli ben riusciti tra bianchi e neri (5T 89).

L'essenza della narrazione non viene rivelata tanto da un singolo passaggio, quanto dalla scelta di mettere al centro delle donne, delle donne sole, che abitano un quartiere povero di una metropoli sudamericana e che difendono la loro dignità strenuamente, giorno per giorno. Il modo con cui la loro esistenza viene dipinta, senza concedere spazi al pietismo o alla commiserazione, sempre al limite tra la sconfitta e la rivincita, fa del "dove" la leva che attiva la vicenda. *500 temporali*, nonostante le miserie, le ingiustizie, le frustrazioni, rimane un inno alla libertà, alla resistenza, alla lotta. Marlene, che sebbene innocente viene rinchiusa in prigione e che lì smette di lottare togliendosi la vita, pensa in tali termini all'eroe nazionale del Brasile:

come aveva fatto Tiradentes a non crollare? Aveva bisogno di sapere da dove quell'eroe aveva preso la sua forza. Forse l'eroismo consisteva nel resistere quando non si era colpevole? Abitava accanto all'innocenza, l'eroismo? Un uomo era predestinato fin da bambino ad essere eroe? O diventava eroe solo nel posto dove la morte lo attendeva? Che pensieri bollivano in testa a Tiradentes nel momento in cui lo portavano via dalla prigione verso la forca? Bastava arrivare lì per diventare eroe? Tiradentes, come lei, si sentiva debole, pieno di paure? Tutto

aveva perso senso per lui, come lo aveva perso per lei? Fino alla fine, il suo eroe aveva mantenuto la testa alzata. Nel momento della stretta delle corde, dov'erano andati i suoi pensieri? E la sua testa, che abitava il domani della libertà, si era piegata perché le sue idee continuassero a vivere? (5T 174).

È a questo «domani della libertà» che la scrittrice sembra guardare attraverso gli occhi di tutte le sue donne.





### III

#### La teoria letteraria. Alcune questioni problematiche.

For me, literary criticism is promotion as well as understanding, a response to the writer to whom there is often no response, to folk who need the writing as much as they need anything. I know, from literary history, that writing disappears unless there is a response to it. Because I write about writers who are now writing, I hope to help ensure that their tradition has continuity and survives. So my “method,” to use a new “lit. crit.” word, is not fixed but relates to what I read and to the historical context of the writers I read *and* to the many critical activities in which I am engaged.

(Christian 1989, 235)

La “letteratura della migrazione” pone una serie di nodi teorici importanti da prendere in considerazione. Parlo di “nodi teorici” in quanto tali scritture complicano, in senso positivo, il panorama letterario italiano contemporaneo e inducono a discutere questioni e temi centrali sia in ambito scientifico che più ampiamente sociale, come si dimostrerà successivamente. L’intenzione non è quella di stilare una storia, seppure in sintesi, di tale letteratura, operazione senza dubbio importante ma che non rientra negli obiettivi del presente studio e che, in ogni caso, si rivelerebbe una superficiale ripetizione di quanto è già stato fatto. (Si veda, in bibliografia, il *Nuovo Planetario Italiano e Letteratura Nascente*). A partire invece dagli studi che sono già stati elaborati, ad esempio in ambito accademico statunitense e senza certamente perdere di vista le voci – giacché di fatto, di questo ancora si tratta – che hanno dato forma al dibattito italiano in materia, verrà discusso il tema ed il senso di questioni quali la definizione e la critica letteraria, il canone e le categorie con cui si guarda alla “letteratura della migrazione”. A questo ultimo proposito il riferimento andrà ai concetti di italoфонia, letteratura migrante, letteratura minore e postcoloniale. Naturalmente in ambito francofono ed anglofono sono numerosissimi gli studi che si sono occupati della letteratura che, in quei casi specifici, riguardava gli ex colonizzati emigrati nella madre-patria.

### 3.1) Fare critica letteraria. Alcune riflessioni.

Può essere utile tenere presente l'atteggiamento che suggerisce Costanzo Di Girolamo nell'*incipit* del suo saggio *Critica della letterarietà* a proposito del fare critica letteraria, quando invita a non accontentarsi di approssimazioni ma a cercare spunti anche all'esterno dei confini prestabiliti delle discipline:

da queste pagine non uscirà nessuna ricetta miracolosa per rifondare una disciplina di cui si tenta invece di criticare i fondamenti stessi [...] Che questa critica si muova ancora, in larga misura, all'interno di un sistema di idee e di nozioni che sono di per sé incapaci di coagulare in un discorso, come si usa dire, alternativo, mi sembra per il momento inevitabile; anche perché si è più volte assistito a elaborate manovre appropriazionistiche, in vista di discorsi alternativi, dai quali alla fine sarebbe riemerso, incolume e vincente, lo stesso oggetto appropriato, con la sua logica e la sua ideologia di sempre. Di qui la spinta a cercarsi pezze d'appoggio all'esterno di quel sistema, ma nello stesso tempo l'impossibilità di ridursi ad esse; l'esigenza, cioè, di tentare approssimazioni e accostamenti, che potranno apparire illeciti e riprovevoli a chi vagheggi l'equilibrio ecologico del proprio orticello, ma che sono invece le coordinate essenziali di un ragionamento e di un'operazione critica che deve rifiutare ogni postulato superfluo, e che non può accettare delimitazioni arbitrariamente prestabilite (Di Girolamo 1978, 8).

Circoscrivere un ambito di studi risponde ad una esigenza scientifica di analisi e di comprensione, dal momento che individuare confini, aspetti peculiari e caratteristiche di un fenomeno appare inevitabile e necessario. Tuttavia, una tale operazione critica dovrebbe tenere conto di alcuni elementi: innanzitutto della *location*, secondo l'accezione di Adrienne Rich in *Notes towards a Politics of Location* (2001) in cui la studiosa ritiene fondamentale, al fine di avere una visione critica della società in tutti i suoi aspetti, sviluppare una profonda consapevolezza della propria collocazione, in termini di razza, classe di appartenenza, *gender*. Generalmente, la tendenza è sempre stata quella di ascrivere alla tradizione occidentale l'attività di interpretazione ed analisi di testi che ad essa non appartengono; più raramente avviene il contrario. Conferma di questa visione è il fatto di conferire lo statuto di universalità a modelli letterari europei. Sui temi dell'universalismo e del relativismo sono state spese molte parole, in ambito non solo letterario. In letteratura, possiamo indicare il testo curato da Franca Sinopoli *La letteratura europea vista dagli altri*, ma il problema dell'etnocentrismo nell'interpretazione di testi non appartenenti alla tradizione europea è stato affrontato, tra gli altri, da Charles Larson, che scrive nel saggio dal titolo *Heroic Ethnocentrism: The Idea of Universality in Literature*:

for the most part, the term “universal” has been grossly misused when it has been applied to non-Western literature, because it has so often been used in a way that ignores the multiplicity of cultural experiences. Usually, when we try to force the concept of universality on someone who is not Western, I think we are implying that our own culture should be the standard measurement [...] The time has come when we should avoid the use of the pejorative term “universal.” What we really mean when we talk about universal experiences in literature are cultural responses that have been shaped by our own Western tradition (Larson 2006, 78-79).

Spesso, anche inconsapevolmente, “universale” viene fatto coincidere con occidentale e tutto ciò che sta “fuori” è ritenuto marginale, etnico, altro. Anche Ugo Fabietti ritiene che l’origine del concetto di etnicità si collochi tra determinati rapporti di forza tra gruppi e che sin dalla sua origine abbia presentato risvolti inferiorizzanti:

per i greci *ethnos* corrispondeva a una categoria politica contrapposta a quella di *polis*. *Polis* aveva una connotazione individuante e positiva; *ethnos*, invece, una connotazione fluida e in qualche modo peggiorativa. Per i greci infatti *polis* connotava la comunità omogenea per leggi e costumi, mentre *ethnos* designava sia i greci che non erano organizzati in villaggi (per esempio i pastori), sia i “barbari,” coloro che non parlavano la lingua greca. L’*ethnos* designava un popolo dalle istituzioni “indistinte,” cioè non dotato di istituzioni che non fossero quelle fondate sul sangue – cioè sui legami parentali – capaci di integrarne la vita sociopolitica (Fabietti 1998, 29).

Successivamente nel testo leggiamo come il concetto di etnia serva a cristallizzare dei tratti, creando classificazione arbitrarie e contestabili:

nel momento in cui [etnia] serve a designare dei gruppi fittiziamente dotati di una irriducibile identità linguistico-storico-culturale, esso “frantuma” la complessità del “fenomeno umano” e lo “cristallizza” in una serie di isolati discontinui che si prestano ad essere classificati, comparati e intellettualmente – oltre che politicamente – dominati (Fabietti 1998, 59).

Il discorso valoriale, oltre a basarsi sull’assunto della diversità culturale (che non si allontana troppo dal concetto di etnicità), si fonda sul concetto che vi sono dei principi incontrovertibili ed inalienabili a cui tutti devono aderire e che distinguono la civiltà (= occidente) dalla barbarie (= il resto del mondo). Si può cogliere il giudizio di valore intrinseco a tale ragionamento, che vede appunto popoli (e lingue) di serie A e di serie B, che oppone valori all’assenza degli stessi, che

distingue tra noi e loro, fornendo gli strumenti ideologici e pratici per conservare questo *status quo*, e mantenere «subordinati i subordinati, sottomessi i sottomessi » come ha affermato Edward Said (Said 1998, trad.it. 105).

Il senso che Romano Luperini attribuisce all'attività critica non prescinde dal giudizio di valore, ma nemmeno implica adesione a paradigmi incontrovertibili:

la critica conosce la propria relatività e caducità: sa di essere parziale e precaria, limitata a un tempo e a un orizzonte sociale; ma conosce anche la necessità della propria funzione: sa che, grazie alle proprie scelte, il patrimonio dei valori sarà continuato e arricchito, selezionato e tramandato al futuro (e anche per questo tende ad assumere, irresistibilmente, il linguaggio dell'universalità). Sa che, alimentando con il proprio contributo il conflitto delle interpretazioni, collabora a fare di quest'ultimo il motore della civiltà fondandola sul dialogo, sulla possibilità del dissenso e sulla tolleranza e non sul dogmatismo delle verità precostituite e sulla sopraffazione che ne deriva (Luperini 1999, 31).<sup>1</sup>

Il concetto di universalismo può presentare tuttavia il rischio di derive riduzioniste: nelle riflessioni di pensatori come Jürgen Habermas e Charles Taylor, sintetizzate nel libro *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, serpeggia ad esempio un discorso culturalista che definisce universale ciò che invece è sostanzialmente occidentale. Taylor ragiona sul piano del riconoscimento, argomentando che la negazione di esso è dannosa per chi la subisce e rischia di trasformarsi in una forma di oppressione; egli lo concepisce come un vero e proprio bisogno umano vitale. La domanda da porsi, tuttavia, è se il riconoscimento garantisca reale parità di condizioni, poiché una politica multiculturalista, pur presupponendo il riconoscimento dei vari gruppi culturali, non li tutela necessariamente dalle discriminazioni. La posizione di Taylor non sembra allontanarsi troppo dall'orizzonte dell'affermazione della differenza culturale e della superiorità valoriale, soprattutto quando parla di un certo

imbarazzo [che] nasce dal fatto che c'è un numero considerevole di cittadini i quali appartengono anche loro a quella cultura che mette in questione il nostro orizzonte filosofico. E abbiamo il difficile compito di tener conto del loro senso di marginalizzazione senza compromettere i nostri principi politici fondamentali (Habermas e Taylor 2001, trad. it. 51).

---

<sup>1</sup> Lo studioso definisce «ermeneutica materialistica» l'atteggiamento critico più adatto a comprendere, a partire dai testi letterari, le trasformazioni e la complessità del presente: «è forse il momento di un'ermeneutica consapevole dei propri presupposti ideologici e fondata materialisticamente su una visione dell'essere in quanto essere sociale; e volta perciò a unire il senso della relatività e quello della responsabilità, la necessità del dialogo e quella del conflitto, la prospettiva della rottura e quella della possibile intesa fra tutti gli uomini» (Luperini 1999, 46).

Siamo ancora lontani da una prospettiva di integrazione reciproca e non a senso unico, che invece può trovare in letteratura un buon terreno di sperimentazione.

Preso dunque atto che le altre culture ci sono, non possiamo fare altro che accettarle e tollerarle in maniera guardinga, dal momento che esse «possiedono quasi certamente qualcosa che *merita da parte nostra ammirazione e rispetto*, (corsivi miei) anche se sono accompagnate da molte cose che dobbiamo *abborrire e respingere*» (Habermas e Taylor 2001, trad. it. 62).

La risposta di Habermas, sostanzialmente, non si colloca in una cornice teorica troppo distante, dal momento che egli rimane ancorato al concetto di «differenze sociali e culturali che devono essere sempre più valorizzate» (Habermas e Taylor 2001, trad. it. 73) e rivela il medesimo atteggiamento scettico quando afferma l'esigenza di un ripensamento da parte di tutti, ma necessario soprattutto solo per alcuni:

nelle condizioni di una cultura fattasi riflessiva, possono mantenersi in vita soltanto le tradizioni e le forme di vita che, pur legando a sé i propri membri, non si sottraggano al loro esame critico e tengano sempre aperta ai discendenti l'opzione o di apprendere da tradizioni diverse o anche di convertirsi e mettersi in marcia verso nuovi lidi [...] Persino una cultura maggioritaria che non sia minacciata conserva la sua vitalità soltanto attraverso un revisionismo spregiudicato: deve progettare alternative all'esistente, assimilare impulsi esterni, spingersi talora fino al punto di rompere con le proprie tradizioni. Questo vale *naturalmente ancora di più* (corsivi miei) per le culture dell'immigrazione, che in un primo momento sono indotte dalla pressione assimilatoria del nuovo ambiente a schermarsi con ostinazione sul piano etnico facendo rivivere elementi tradizionali e che, solo successivamente, pervengono a una forma di vita egualmente lontana sia dall'assimilazione sia dalla tradizione (Habermas e Taylor 2001, trad. it. 91).

La percezione che la cultura occidentale ha di se stessa si costruisce anche su binarismi che oppongono il nazionale all'etnico. Sulla linea indicata da Fabietti si colloca anche Ponzanesi, che precisa nel testo già citato *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*:

hegemonic Western cultures are usually not perceived as specific to any particular ethnicity, and they are hegemonic precisely because they are able to represent themselves effectively as neutral and universal (Ponzanesi 2004, 46).

Dunque, nel momento in cui ci si percepisce portatori di valori universali, ci si sente legittimati a proporre il proprio modello altrove, come scrive anche Gianni Celati a proposito delle esperienze coloniali:

l'invenzione d'un territorio nazionale è il primo atto di produzione di valore della macchina territoriale dello Stato; gli atti successivi sono l'estensione di questa macchina ad altri territori con l'esportazione del suo modello di valore [...] Questo sottintende che ci sia un modello culturale (quello statale europeo) proponibile all'esterno come valore generalizzato e universale (Celati 1978, 19).

Tale processo di imposizione è stato al centro di molte riflessioni di Said. È interessante prendere in analisi alcune sue considerazioni sulla formazione, di sapore essenzialista, delle identità nazionali europee in opposizione a quelle extra-europee, a partire dalla fine del XIX secolo. L'analisi dell'intellettuale palestinese illustra i meccanismi che si collocano dietro i tentativi di codificazione (e controllo) ad opera del centro nei confronti di ciò che viene percepito come estraneo ad esso, che sono funzionali anche alla definizione, in opposizione, del sè:

gli studiosi francesi o tedeschi, quando cercavano di identificare i tratti caratteristici, per esempio, della cultura cinese, implicitamente erano soprattutto interessati a mostrare quanto la mentalità cinese fosse distante da quella occidentale. Costrutti elusivi come la mentalità cinese o lo spirito greco ci hanno sempre accompagnato nei nostri studi e sono alla base del grande sforzo in direzione della definizione delle differenti culture, nazioni e popoli. Nella modernità a simili identità è stata dedicata un'attenzione che non trova riscontri in precedenti epoche, in cui il mondo era più grande e amorfo e meno globalizzato. Il peso che attualmente rivestono le questioni riguardanti l'identità nazionale è senza dubbio dovuto per molti versi all'esperienza coloniale. Nel momento in cui l'espansione imperialistica si sviluppa attraverso tutto il globo, a partire dalla fine del XVIII secolo, aumentano notevolmente le interazioni fra le identità inglesi e francesi e quelle delle popolazioni native soggette alla colonizzazione. Si tratta di una relazione marcatamente antagonista, che genera processi segregativi che ripartiscono la popolazione sulla base dell'appartenenza nazionale e di una presunta omogeneità razziale, nella quale può essere individuato il fondamento, tuttora operativo, dell'epistemologia dell'imperialismo. Il suo fulcro è rappresentato dall'assunto secondo cui ogni individuo sarebbe principalmente e irrimediabilmente membro di una razza o di una categoria, e che una determinata razza o categoria di appartenenza non può mai essere assimilata o accettata da un'altra. Nascono così essenze puramente inventate come l'Oriente, l'Inglese, la Francese, l'Africano, o l'eccezionalismo americano, concepite come se dietro a ciascuna di esse si

collocasse un'idea platonica che ne garantirebbe eternamente la purezza e la stabilità (Said 2008, trad. it. 430).

Vediamo dunque come la ricerca di essenze rappresentative delle società, sia occidentali che orientali, si collochi in un preciso momento storico, alla fine del diciottesimo secolo, e rimarchi l'irriducibilità e l'incompatibilità delle stesse, che sono gerarchicamente intese. La riproduzione, sul piano culturale, di tale egemonia – *epistemic violence*, direbbe Spivak – porta a definire chi non appartiene al centro come diverso, marginale, minoritario, categorie a cui la critica ha fatto ricorso anche per delineare la “letteratura della migrazione” in lingua italiana. Dietro tale operazione di catalogazione e definizione, si può individuare la tendenza a costruire un ordine gerarchico tra i vari gruppi ed a stabilire di conseguenza una scala di valori. In un altro saggio, *Orientalismo*, Said discute la genesi di queste rappresentazioni e gli assunti da cui prendono forma:

a tali categorie è sottesa la rigida opposizione binaria “nostro” e “loro,” dove il primo prevale sempre sul secondo, riducendolo a una mera funzione di se medesimo [...] I “nostri” valori sono (poniamo) liberali, umani, corretti; sono corroborati dalla tradizione delle *belles lettres*, dell'erudizione classica, della razionalità nei metodi di indagine; come europei (e come bianchi) “noi” possiamo quindi identificarci con i pregi e le virtù della “nostra” tradizione. Tuttavia, se il “noi” fondato su determinati valori culturali da un lato permetteva una identificazione, dall'altro implicava l'esclusione degli “altri” (Said 2001, trad. it. 225).

Anche Homi Bhabha sviluppa una critica nei confronti del lavoro intellettuale che rende l'altro, inteso come portatore di differenza, oggetto di studio nonché privato della possibilità di reagire:

L'Altro è nominato, citato, inquadrato, miniato, incasellato nella strategia da “botta e risposta” di un illuminismo di serie; la narrazione e le politiche *culturali* della differenza si trasformano nel circolo chiuso dell'interpretazione. L'Altro perde il proprio potere di significare, di negare, di dare inizio al proprio orientamento storico, di creare il proprio discorso istituzionale e oppositivo. Per quanto si conosca in modo impeccabile il contenuto di una cultura “altra” e per quanto sia antietnocentrico solo il suo *localizzarsi* al termine di grandi teorie, cioè la necessità che sia sempre un buon oggetto di conoscenza analitica – il docile corpo della differenza – potrà ricreare una relazione di dominio: questa è la più grande accusa che si può muovere al potere istituzionale della teoria critica (Bhabha 2001, trad. it. 51).

Nominare, definire, etichettare sono dunque dei modi per esercitare un controllo ed anche un possesso. A questo proposito appare interessante fare riferimento a Tzvetan Todorov che, nel saggio *La conquista dell'America*, afferma a proposito di Colombo come questi, al fine di sancire la propria supremazia, ribattezzasse i luoghi che scopriva: «vuol ribattezzare i luoghi in funzione del posto che essi occupano nel quadro della sua scoperta, vuol dare loro dei nomi giusti; il nominarli, inoltre, equivale a una presa di possesso» (Todorov 1992, trad. it. 51).

Occorre dunque non dare per scontata la possibilità di “parlare di” qualcosa, poiché «la capacità di rappresentare, raffigurare, caratterizzare e descrivere non è facilmente accessibile a qualunque membro di qualunque società» (Said 1998, trad. it. 105). Inoltre, è necessario avere coscienza dei riflessi che tali costruzioni possono produrre. Ad esempio, su un piano diacronico, le teorizzazioni prodotte da studiosi occidentali nei confronti dell'Oriente, come illustra Said in *Orientalismo*, hanno non solo modificato, ma anche creato un'immagine stereotipata ed inferiorizzante dell'Oriente.<sup>2</sup> Said arriva a sostenere che parlare di orientalismo significa

anche se non esclusivamente, parlare di un'impresa culturale britannica e francese, un progetto le cui dimensioni si estendono in campi tanto disparati quanto l'immaginazione stessa: l'India intera e il Levante, i testi e i luoghi biblici, il commercio delle spezie, le armate coloniali e una lunga tradizione di amministratori coloniali, la formidabile mole di dati e teorie più o meno fondate (Said 2001, trad. it. 14).

Sviluppare un approccio consapevole appare necessario nel momento in cui si fa critica letteraria, perché chi si trova nelle condizioni di farla di fatto esercita un potere di rappresentazione, con tutto ciò che esso implica. Appare imprescindibile per gli intellettuali occidentali sviluppare una presa di coscienza critica nei confronti della propria attività, un vero e proprio dovere secondo le parole di Sara Suleri:

if the academy chooses to be the unseen legislator through which cultural difference is regulated into grouped identities of the marginal, then an urgent intellectual duty would surely be to subject not merely our others but ourselves to the rigors of revisionary scrutiny (Suleri 1998, 117).

---

<sup>2</sup> Said utilizza questo concetto molto ampio, senza l'intenzione di appiattire tutta la complessità che sta dietro questo termine, ma che gli serve per portare alla luce i processi di dominazione avvenuti utilizzando anche gli strumenti della letteratura e delle arti. La critica al concetto di orientalismo è stata mossa, tra gli altri, da Lisa Lowe in *Critical terrain: French and English Orientalisms* in cui la studiosa rifiuta una visione monolitica di Oriente inteso come l'“altro” dell'Occidente ed individua specifiche forme di orientalismo, di cui sottolinea le differenze intrinseche.



Nella sua raccolta di saggi dedicati al ruolo dell'intellettuale, Said sottolinea anche il ruolo rappresentativo e critico:

non esiste la figura privata dell'intellettuale, poiché nel momento stesso in cui egli mette per iscritto alcune parole per poi pubblicarle è già una figura pubblica. Nemmeno esiste un intellettuale che sia *soltanto* pubblico, mero prestanome, portavoce o simbolo di una causa, di un movimento, di una posizione. L'accento e la sensibilità personali sono sempre presenti, e danno sempre significato a ciò che viene detto o scritto. Ma, soprattutto, l'intellettuale non ha il compito di mettere il pubblico a suo agio: ciò che importa è provocare, contrastare, a costo di risultare spiacevoli. Insomma, ciò che qualifica l'intellettuale è il suo essere figura rappresentativa: ossia qualcuno che rappresenta un certo punto di vista dandogli visibilità, che espone le argomentazioni davanti al suo pubblico con sapiente chiarezza, quali siano gli ostacoli da superare. Sostengo che gli intellettuali sono individui che hanno, come vocazione, l'arte di rappresentare: parlando, scrivendo, insegnando, intervenendo in televisione. E tale vocazione è significativa nella misura in cui è pubblicamente riconoscibile e implica impegno e rischio, audacia e vulnerabilità (Said 1995, trad. it. 27).

Anche Luperini, da parte sua, esprime una visione del ruolo dei critici che è per certi versi affine a quella sopraindicata, ribadendo come il letterato non possa astrarsi e ignorare ciò che lo circonda:

quando invece l'ambito della letteratura (e del suo valore sociale) si assottiglia e si riduce a quello di chi di fatto se ne occupa (in quanto autore, fruitore o critico), come sta accadendo da vari anni in Occidente, e in Italia soprattutto, allora la critica viene ricacciata nei confini dell'insegnamento e dell'accademia. Corre il rischio, allora, di smarrire la propria *funzione* storico-antropologica e di restare prigioniera, invece, del proprio ristretto *ruolo* istituzionale. Il critico tende a diventare un funzionario che attesta la propria neutralità tecnica e, in essa riparandosi, ad autorappresentarsi estraneo al proprio destino sociale; oppure, all'opposto, ma in modo in realtà complementare, a raffigurarsi come un puro e disinteressato "lettore" che rispecchia e ritrova nell'opera unicamente la propria dimensione esistenziale e che dichiara perciò di ignorare i propri interlocutori sociali. In questi casi e negli esiti che ne derivano – il microfilologismo spicciolo, il gusto della deriva decostruttiva, la scrittura narcisistica *en artiste* – la critica conosce una fase di declino: quella che stiamo appunto attraversando (Luperini 1999, 20).

Sulla base di tali consapevolezza poggia la presente ricerca, tesa a creare le condizioni di ascolto reciproco e non autoreferenziale, senza stilare gerarchie di valori e riflettendo attentamente sugli strumenti critici a disposizione.

Collocandosi su questa stessa direzione Barbara Christian sottolinea, in un articolo dai toni piuttosto polemico che ha suscitato anche reazioni<sup>3</sup>, come quegli intellettuali che, pur dichiarandosi scientificamente interessati ai punti di vista altrui, li lasciano di fatto inascoltati e continuano a riproporre i propri:

in their attempt to change the orientation of Western scholarship, they, as usual, concentrated on themselves and were not in the slightest interested in the worlds they had ignored or controlled. Again I was supposed to know *them*, while they were not at all interested in knowing *me*. Instead they sought to “deconstruct” the tradition to which they belonged even as they used the same forms, style, language of that tradition, forms that necessarily embody its values (Christian 1989, 230).

Tale atteggiamento, oltre a svelarsi eurocentrico senza ammetterlo, arriva, secondo Christian, a perdere di vista il focus predefinito, ossia i testi letterari:

critics are no longer concerned with literature, but with other critics' texts, for the critic yearning for attention has displaced the writer and has conceived of himself as the center [...] Literature is not an occasion for discourse among critics but is necessary nourishment for their people and one way by which they come to understand they lives better [...] I consider it presumptuous of me to invent a theory of how we *ought* to read. Instead, I think we need to read the works of our writers in various ways and remain open to the intricacies of the intersection of language, class, race, and gender in literature. And it would help if we share our process, that is, our practice, as much as possible since, finally, our work *is* as a collective endeavor (Christian 1989, 225-227).

Anche Said, da parte sua, nel saggio dal titolo *Opposizione, pubblico, referenti e comunità* in riferimento ad alcune tendenze recenti della critica, afferma in modo anche abbastanza stentoreo che «e così i critici e i teorici della letteratura si leggono fra di loro e si occupano di poco altro» (Said 2008, trad. it. 165) e sottolinea come la critica letteraria a partire dagli anni Venti del Novecento (*New criticism*) abbia raggiunto livelli tali di specializzazione ed elitismo da perdere il

---

<sup>3</sup> Si veda l'articolo di Michael Awkward, *Appropriative Gestures: Theory and Afro-American Literary Criticism* presente nel medesimo testo in cui è raccolto l'intervento di Christian, in cui lo studioso obietta che una articolata teoria letteraria sia necessaria per l'approccio e l'analisi approfondita di testi della tradizione afro-americana (Awkward 1989).

senso originario che egli le attribuisce, ossia la consapevolezza di far parte di una società: «la letteratura riguardava il mondo, i lettori erano nel mondo. La questione che si poneva riguardava non *se* esser ma *come* essere» (Said 2008, trad. it. 164). Problema, quello della critica letteraria nel mondo contemporaneo, non certo riducibile alla letteratura della migrazione, ma alla letteratura *tout court* e dunque del canone.

### 3.2) In quale cornice? Riflessioni intorno al canone nazionale.

Un concetto su cui riflettere è quello di cornice, intesa come l'insieme delle opere facenti parte della tradizione letteraria nazionale, con cui le scritture delle nostre autrici si pongono inevitabilmente in relazione.

Nel momento, infatti, in cui si affronta il problema di una «nascente»<sup>4</sup> letteratura in lingua italiana, occorre porsi qualche interrogativo sul significato che oggi possiede la categoria di letteratura nazionale e sul rapporto che si stabilisce con le recenti espressioni artistiche.

Nella costruzione dell'identità nazionale grande rilevanza ha svolto la cultura e, più nello specifico, la letteratura. L'istituzione di un corpus di opere abbastanza ben definito contribuisce a rafforzare l'immagine di una società, a creare un senso di comunità ed appartenenza tra i suoi membri. Nel saggio *Materiale/eccedente: dalla potestas del canone letterario alla potentia delle narrazioni* di Eleonora Forenza leggiamo a questo proposito:

il problema del canone non nasce, in realtà, da un'esigenza documentale di conoscenza storica dei momenti costitutivi della soggettività collettiva, ma da una finalità monumentale volta all'eternizzazione di alcuni *valori* attraverso un processo di destorificazione-attualizzazione-prescrizione che non di rado si radicalizza e giunge a fondare antropologicamente *l'identità*: ogni discorso "canonico" si fonda, infatti, lungo le coordinate della distinzione-selezione del *valore* e della costruzione dell'*identità*. Non solo: l'identità stessa, intesa come ipostasi dell'appartenenza, diventa *in sé* un valore (Forenza 2007, 67-68).

Sidonie Smith e Gisela Brinker-Gabler sottolineano la stretta relazione tra letteratura nazionale e costruzione di valori e identità predeterminati nel saggio introduttivo al testo *Writing New Identities. Gender, Nations and Immigration in Contemporary Europe* in cui leggiamo:

for some, national literature remains a form of cultural and ethnic nation-building. For others, national literature becomes a multiethnic and multinational literature. However

---

<sup>4</sup> Il riferimento va al titolo dell'antologia *Letteratura nascente* di Raffaele Taddeo, in bibliografia.

imagined, debates will turn upon the problematic notion of the “purity” or “integrity” of national literature, and of readings of that literature, just as debates have turned upon the purity and integrity of national identity. For literary forms are part of the system of cultural representations through which national identities and national subjects come into being, through which community are more and more fully and explicitly imagined and consolidated. Nations require narratives through which individuals imagine themselves as national subjects and align themselves in the national narrative (Brinker-Gabler e Smith 1997, 16-17).

L'interrogativo che le studiose si pongono riguarda la capacità di risposta e di trasformazione che la scrittura di donne migranti, ex colonizzate, nere ha nei confronti delle narrazioni (patriarcali) nazionali. Il concetto di nazione e l'apparato, anche culturale, che contribuisce a costruirlo si basa su una serie di coppie oppostive, quali identità-differenza, omogeneità-eterogeneità, dentro-fuori. Il mantenimento di confini ben definiti, la percezione che il cambiamento, soprattutto se impersonato da popolazioni percepite come estranee, costituisca una minaccia, inducono a sviluppare atteggiamenti e politiche che vanno dal rifiuto all'assimilazionismo, senza mediazioni intermedie. Diventa necessario rivedere concetti come nazione, identità e letteratura nazionale, mettendo in luce la loro dimensione storica, (il fatto di essere frutto di contingenze non imm modificabili) e soffermandosi sugli apporti “esterni” che hanno arricchito le letterature nazionali. Occorre anche ragionare sulle argomentazioni culturaliste, che rischiano di dimostrarsi pretestuose e unicamente funzionali a mantenere le distanze: esse ignorano – o negano – che ogni società e ogni cultura, anche letteraria, sono il risultato, in continua evoluzione, di processi precedenti, che si alimentano e si forgianno grazie ad apporti molteplici, che non sono e non possono essere sistemi autonomi ed impermeabili. Naturalmente ciò non significa negare l'esistenza di determinati tratti peculiari; vuol dire invece ricercare spiegazioni e connessioni non semplicistiche né riduttive.

Nella costruzione ed esaltazione della differenza culturale, ad esempio, assistiamo ad un meccanismo che Jean Louppe Amselle ha definito «induzione di identità» (Amselle 1999, trad.it. 11): la deriva del culturalismo in senso assimilazionista si colloca nell'orizzonte che oppone identità a differenza, e chi ne stabilisce i confini detiene il potere di indurre o imporre la propria visione sugli altri. Anche Smith e Brinker-Gabler riflettono sul binomio che associa tendenze assimilazioniste e nazionaliste, nell'ottica di costruzione di una immagine di sé in opposizione al “diverso,” portatore di una differenza da rimuovere in nome del proprio modello:

but this notion of assimilation is a problematic one. Grounded on the discourse of universalism, it operates always unidirectionally. It assumes the resolvability of difference, its

erasure in the becoming like, becoming the same. A stable, essential, unified national identity absorbs, refines, and neutralizes difference, but remains itself unchanged by those differences (Smith e Brinker-Gabler 1997, 9).

Una tesi che restituisce la dimensione storica ai concetti nominati viene sviluppata da Benedict Anderson nel saggio *Comunità immaginate* in cui egli si sofferma sui processi che hanno creato l'idea di nazione, intesa come entità eterna, immutata ed immutabile, che, secondo le sue parole «pretende di essere riverita» (Anderson 1996, trad.it. 9). Anderson desacralizza tale costruzione attraverso una lettura storica che metodologicamente è utile al nostro discorso. Ad esempio, egli evidenzia l'arbitrarietà della codificazione che ha portato alle lingue moderne, indicandone i fattori principali che, a suo parere, si collocano alla base:

nell'Europa prima della stampa, come certamente altrove nel mondo, era immensa la diversità delle lingue, quelle lingue che per chi le parla erano (e sono) la trama e il tessuto della vita; così immensa che, se anche avesse cercato di sfruttare ogni potenziale mercato delle lingue volgari parlate, l'editoria sarebbe comunque rimasta una forma di capitalismo di dimensioni insignificanti. Questi vari idiomi, però, potevano venire "assemblati," entro certi limiti, in lingue scritte di numero decisamente inferiore. La stessa arbitrarietà dell'attribuire un qualsiasi sistema di segni a dei suoni, facilitava il processo di unificazione [...] Ad "assemblare" questi volgari niente servì più del capitalismo che, all'interno dei limiti imposti da grammatiche e sintassi, creò lingue scritte riprodotte meccanicamente e tali da poter essere diffuse attraverso il mercato (Anderson 1996, trad.it. 58).

Anderson valuta centrale il ruolo della stampa nell'affermazione di un terreno comune, che crea compattezza e senso di appartenenza:

coloro che parlavano diverse varietà di francese, inglese o spagnolo, che potevano trovare difficile, o persino impossibile, capirsi in una conversazione, erano in grado di farlo via stampa e sulla carta. Nel processo, divennero gradualmente consapevoli delle centinaia di migliaia, anche milioni, di persone appartenenti al loro particolare campo linguistico e, allo stesso tempo, del fatto che solo quelle centinaia di migliaia, o milioni, gli appartenevano [...] In secondo luogo, l'editoria diede una nuova fissità alla lingua, che alla lunga aiutò a costruire quell'immagine di antichità così importante per l'idea soggettiva di nazione [...] In terzo luogo, l'editoria creò linguaggi di potere di un tipo diverso dagli antichi volgari amministrativi. Alcuni dialetti erano inevitabilmente più simili alle varie lingue scritte, e influirono pesantemente sulla loro forma definitiva. I loro svantaggiati cugini, ancora assimilabili dalle lingue stampate

emergenti, persero prestigio, innanzitutto perché non ebbero successo, o lo ebbero solo relativamente, nel sostenere la propria forma stampata (Anderson 1996, trad.it. 60).

La codificazione delle lingue avvenne attraverso la compilazione di dizionari, compendi e storie, tutti strumenti utili per classificare: gli esempi che Anderson cita riguardano il rumeno, l'ungherese, lo sloveno, il serbo-croato, l'ucraino ed il bulgaro. Sulla medesima questione Jean-Loupe Amselle sottolinea anche, in *Logiche meticce*, come la trascrizione ad opera degli intellettuali di lingue, tradizioni e musiche abbia contribuito a creare immagini fisse delle culture e delle società.

Guardare in prospettiva storica i processi che hanno plasmato l'idea di appartenenza nazionale permette un approccio differente anche nei confronti della letteratura, che si rivela molto più eterogenea e ricca di apporti esterni di quanto un discorso ideologico possa rivelare. A questo proposito Donatello Santarone, nel testo *La mediazione letteraria*, indaga in una serie di classici della letteratura italiana, da Dante a Tasso, da Moravia a Fortini, gli apporti esterni che hanno contribuito ad arricchire e plasmare alcune delle opere principali della tradizione letteraria nazionale. Tale analisi mira a valorizzare la molteplicità degli apporti esterni e quindi il carattere intrinsecamente interculturale di ogni cultura. Negare ciò può significare aderire ad una linea di pensiero essenzialista che concepisce le "culture" come mondi a se stanti e non comunicanti tra loro. Ciò può condurre ad un ulteriore passaggio, che implica un giudizio di valore sulle culture ritenute lontane dal "centro," troppo diverse e dunque incompatibili con esso.

Secondo Christian, dietro termini come centro e periferia si colloca un atteggiamento eurocentrico che non lascia spazio a molti dubbi:

constructs like the *center* and the *periphery* reveal that tendency to want to make the world less complex by organizing it according to one principle, to fix it through an idea which is really an ideal. Many of us are particularly sensitive to monolithism because one major element of ideologies of dominance, such as sexism and racism, is to dehumanize people by stereotyping them, by denying them their variousness and complexity [...] Rather than wanting to change the whole model, many of us want to be at the center (Christian 1989, 232-234).

Nell'approccio alla "letteratura della migrazione" occorre dunque prestare attenzione nel demarcare linee nette tra le categorie ed, anzi, mettere in discussione quelle stesse categorie ed i giudizi di valore che possono sottintendere. In tal senso si è voluto sottolineare la relatività del concetto di nazionale, il suo carattere plurimo e non singolo, che si pone in stretta relazione con quello di canone. Data per scontata la crisi moderna di tale concetto (non si può più parlare di

modelli ed è condivisa l'idea che la non appartenenza al canone non implichi assenza di letteratura), Fausto Curi, in *Canone ed anticanone*, ritiene che l'elemento normativo sia centrale e ribadisce come l'esistenza di un canone non sia condizione necessaria perché vi sia letteratura:

un canone letterario è una struttura legislativa, un insieme di norme stilistiche incarnato in alcuni autori, *e solo in quelli*, ossia è un codice [...] Lo dichiarino o non lo dichiarino, alcuni inclinano a credere che solo quando esiste un canone che ne legittimi certe scelte di poetica e certe opzioni stilistiche una letteratura esiste davvero. A giudizio di costoro, prima del canone e fuori del canone possono esservi autori e testi di grande valore, che però hanno sempre qualcosa di barbarico e di eslege. Ragionando in questo modo, critici e teorici finiscono per identificare la letteratura con il canone e rischiano di sostituire alla vitalità la legalità (Curi 1997, 7).

Sul fatto che l'esclusione dal canone non coincida con quella dalla letteratura ritorna anche Mauceri, che intende l'appartenenza in un senso molto ampio, andando oltre le categorie:

molti scrittori europei la cui vita è stata caratterizzata dalla mobilità fanno parte del canone letterario occidentale, mentre gli scrittori appartenenti alla recente ondata migratoria non sono letterati canonici: alcuni avevano appena iniziato a muovere i primi passi nell'ambiente letterario del loro paese d'origine prima di espatriare, altri sono maturati come scrittori e scrittrici dopo la migrazione [...] Si trovano nella condizione di essere scrittori senza patria. In effetti non hanno più un'unica patria, se con questo termine si intende esclusivamente il paese d'origine, in realtà, hanno trovato una patria comune e priva di confini: la letteratura (Mauceri 2006, 79-80).

I concetti di norma ed autorità sono netti nella definizione che Lidia Curti offre del canone, di cui sottolinea la tendenza al rifiuto del cambiamento e l'importanza ai fini di un riconoscimento collettivo entro i confini della nazione, ma anche ai fini di una legittimazione dell'espansione dei confini stessi:

il canone letterario ha occultato e messo sotto silenzio le voci altre, emarginando ciò che sta tra le righe e in disparte rispetto all'irresistibile flusso delle narrazioni esplicite, legittimate dalla lingua dominante, dalla madre patria, dalla voce patriarcale, nella cornice del mondo coloniale e post. L'articolazione della disciplina letteraria è forma di violenza alla pari della formazione nazionale cui tra l'altro è stata sempre legata; la letteratura sin dagli inizi del moderno è appartenuta alla nazione; per definirla si cerca un confine geografico, una cultura dominante che dia nome e sostanza alle sue espressioni sia pur disperate. Questo è stato vero nel mondo delle grandi narrative nazionali che non hanno mai messo in questione i propri confini, la propria

storia e tradizioni, anche quando l'unità nazionale risale a data recente [...] L'immaginario nazionale, o nazionalistico, aveva trovato il suo specchio nel canone letterario, struttura portante del proprio sistema educativo e discorsivo oltre che narrativo e poetico, e nel periodo coloniale importante strumento di penetrazione ideologica e di controllo; conseguentemente, la letteratura, in quanto espressione della nazione, è stata vista come uno dei principali veicoli della sua espansione egemonica assieme alla lingua. La supposizione di nuovo è che la nazione così come è scritta corrisponda a concetti olistici basati su una continuità storica (Curti 2006, 167-168).

L'idea di canone e delle sue implicazioni è stata messa fortemente in discussione a partire dagli anni Settanta e Ottanta del Novecento dal dibattito femminista bianco e "colorato," sulla strada indicata anche dalla Virginia Woolf di *Una stanza tutta per sé* che affronta in maniera diretta il tema del riconoscimento delle donne in letteratura (e dunque della loro esclusione dai discorsi maggioritari) e problematizza il concetto di scrittura femminile, collegandolo a due fattori imprescindibili: «se vuole scrivere romanzi una donna deve avere del denaro ed una stanza tutta per sé» (Woolf 2000, trad. it. 8). Sin dalle prime pagine del testo, dunque, si chiarisce subito come la condizione femminile abbia influenzato (o impedito) l'accesso alla scrittura, con tutto ciò che ne è conseguito.

Le proposte di revisione degli assetti patriarcali ed eurocentrici fondanti la tradizione letteraria (e non solo letteraria) occidentale sono numerose soprattutto in ambito angloamericano. Se si restringe il campo al contesto italiano, invece, i materiali di questo tipo scarseggiano. Possiamo citare il testo *Critiche femministe e teorie letterarie* a cura di Baccolini *et al.* che contrasta la carenza di studi di critica letteraria femminista in Italia attraverso uno strumento di riflessione di taglio interdisciplinare che assume il punto di vista sessuato come una categoria conoscitiva centrale. Tale progetto rappresenta una canonizzazione del pensiero femminista che ha rivisto alcuni degli assetti fondanti il sapere bianco e patriarcale. Non si tratta tuttavia di entrare nella logica binaria che oppone un canone ad un altro, come ad esempio propone Curi nel già citato testo *Canone e anticanone*, bensì fuggire una visione essenzialista e semplificante.<sup>5</sup> Come leggiamo in *Critiche femministe e teorie letterarie* le elaborazioni dei *women's studies*, intesi come studi *sulle donne e delle donne* hanno significato

---

<sup>5</sup> Sulla necessità di non creare canoni alternativi che assomigliano a ghetti dorati si sofferma Tatiana Crivelli nel saggio *L'eccezione che non fa la regola. Riflessioni sul rapporto tra scrittura femminile e canone*: «Se vogliamo che la scrittura delle donne non solo acceda ma, quel che più conta, permanga nel novero dei testi che compongono la cultura letteraria italiana, dovremo fare in modo che i nostri studi su di essa non si limitino a produrre canoni alternativi per stelle dimenticate, in cui collocare, in un *à coté* splendidamente emarginato, le imprese eccellenti ma non rappresentative delle femminili gesta letterarie» (Crivelli 2007, 44).



volontà di decostruire e revisionare alcune categorie fondanti della cultura e del pensiero patriarcale, capacità di proporre una nuova ermeneutica in cui la visione della realtà venga attraversata dal genere del soggetto ospitante. In questo senso si può affermare che l'assunto del pensiero critico femminista non è quello di mantenere inalterati i presupposti su cui si fonda il sistema patriarcale; come ci avverte la poetessa afroamericana Audre Lorde, "gli strumenti del padrone non mineranno le fondamenta della casa del padrone. Ci permetteranno provvisoriamente di sconfiggerlo sul suo stesso territorio, ma non ci permetteranno di apportare un cambiamento radicale" (Baccolini e Fortunati 1997, 11).

Anche Ponzanesi, da parte sua, sostiene la necessità non tanto di produrre delle contronarrazioni ma di andare oltre, più a fondo: «what is required is not merely to produce a counterhistory but to criticize the far reaching implications of the system in which women play a part» (Ponzanesi 2004, 82).

Un recente tentativo di risposta è stato fornito dalla raccolta di saggi *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica* curato da Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno. Nel saggio introduttivo che fornisce le linee della raccolta, Sapegno sottolinea l'importanza non della negazione del canone e della tradizione, ma della profonda conoscenza necessaria per relativizzarli, collocarli storicamente e dare luce a ciò che è stato posto ai margini:

un allargamento, o integrazione, del canone dominante è certamente attività non solo utile e raccomandabile, ma che è stata ed è anche ampiamente in corso nei mille rivoli delle ricerche e dei corsi universitari ed extra-universitari [...] Ma oltre a tale processo che potrà forse, nel lungo periodo, ricalibrare pesi e misure includendo ed escludendo, bisognerà soprattutto continuare a mettere in discussione il metodo storiografico tradizionale e i suoi criteri, contribuendo così al processo di relativizzazione dell'idea stessa di canone, alla sua storicizzazione, che ne attenuerà molto il carattere normativo e repressivo [...] Se siano o meno necessari in letteratura quei sistemi di valori estetici ed etici comunemente definiti canoni, io dal mio punto di vista orientato non sarei in grado di rispondere se non in modo positivo, anche se conserverei appunto e sottolineerei decisamente il plurale. Si tratta di rendere visibile l'invisibile e di costruire una nuova memoria (Sapegno 2007, 20-21).

All'inizio degli anni Novanta, Harold Bloom prende posizione nel dibattito pubblicando *Il canone occidentale*, corposa opera che tratta ventisei autori alla luce di una selezione tra centinaia, suddivisi per età. I criteri alla base della scelta sono di natura estetica: di essi viene ribadita l'assoluta autonomia dal contesto che li produce e la non subordinazione ad aspirazioni di

liberazione sociale come invece altre scuole (come ad esempio quella che definisce *La scuola del risentimento*) si prefiggono:

il movimento all'interno della tradizione non può essere ideologico nè mettersi al servizio di un obiettivo sociale, per quanto moralmente ammirevole. Si irrompe nel Canone solo mediante la forza estetica, che si compone innanzi tutto di un amalgama: originalità, conoscenza, capacità cognitive, esuberanza espressiva e padronanza del linguaggio figurativo. La suprema ingiustizia dell'ingiustizia storica è la tendenza a dotare le vittime solo di un senso di vittimizzazione. Qualunque cosa sia il Canone occidentale, non è un programma di redenzione sociale (Bloom 2008, trad. it. 35-36).

Bloom sostiene, inoltre, che le norme alla base della sua selezione hanno la funzione di mantenere ben fermi i confini che definiscono chi sta dentro e chi fuori il canone:

Il Canone occidentale, nonostante lo sconfinato idealismo di chi vorrebbe aprirlo, esiste proprio per imporre dei limiti, per stabilire un criterio che sia tutto fuorchè politico o morale (Bloom 2008, trad. it. 42).

Tale impostazione non lascia troppi margini e si dimostra refrattaria al cambiamento. Ciò su cui invece certa critica si è soffermata, proprio in riferimento alle scritture in analisi, è stata la loro potenzialità di trasformazione e di messa in crisi di nozioni codificate di cultura, lingua, appartenenza, sistema letterario. In particolare Clotilde Barbarulli sostiene che l'affacciarsi alla scrittura da parte delle donne immigrate possa avere dei risvolti importanti, su molteplici piani:

parlare di voci migranti nella letteratura italiana, vuol dire anche cercare di riflettere su come una contaminazione delle scritture possa – a lungo termine – intaccare il sistema letterario, tuttora impermeabile, in varie forme, a parola di donna. La letteratura italiana, infatti, non è solo quella dei classici, consacrati dal canone, ma comprende anche tante voci femminili messe tra parentesi, o considerate come fuori di ogni catalogo, comprende anche le migranti che oggi cominciano a pubblicare in lingua italiana e ha intrecci con le emigrate italiane che scrivono in Canada, Germania, USA ed in altri paesi [...] Le scritture migranti infatti – senza voler appiattire l'unicità di ciascuna esperienza – mettono in crisi ogni forma di rassicurazione: non solo usano la lingua egemonica per dire di sé a contatto con la differenza, ma si pongono come soggettività singolari ed evocano così la paura di una molteplicità di soggettività tutte differenti che s'insinuano nella terra di migrazione, cercano d'impossessarsi di quella lingua e la fanno risuonare con tracce della loro origine (Barbarulli 2003, 169-174).

Anche Ponzanesi non sottovaluta, nel suo studio comparato di letteratura anglofona e italo-fona, l'impatto che queste scritture possono avere nei confronti del canone letterario, spingendosi anche oltre:

the focus of this comparison is to show how writers who use different languages, English and Italian, generate different impacts and consequences for the revision of the literary canon, the empowerment of Third World women, and the relocation of cultural centers (Ponzanesi 2004, 13).

La questione della scrittura va dunque oltre il giudizio estetico e spinge a confrontarci con tematiche che coinvolgono l'intera società, ponendoci davanti ad una «questione ben più generale e *politica*» (Sinopoli 2006, 99) ed invitando a confrontarsi con le trasformazioni che tutti stiamo osservando e vivendo. Spinge a farlo, naturalmente, nei modi propri della letteratura, e, direi, anche a prescindere dai temi che si affrontano: come si sta cercando di dimostrare, l'interesse che queste scritture riscuotono non dovrebbe originare dall'appartenenza nazionale dei loro autori, né tantomeno dal fatto che parlano della questione migratoria nella loro scrittura. Il fatto che ci siano, che vengano pubblicate e lette, è già di per sé indicatore di un cambiamento e richiede attenzione.

Alla luce di tali ragionamenti, l'esigenza o l'auspicio degli scrittori immigrati o figli di immigrati di far parte del canone,<sup>6</sup> o, perlomeno, di venire riconosciuti come scrittori a tutti gli effetti, richiede una riflessione: la domanda da porsi riguarda infatti le condizioni che rendono possibile il superamento di tale barriera e se tale passo avviene al prezzo dell'erosione, in chiave assimilazionistica, dei propri tratti. Per “propri tratti” intendo la libera espressione in termini di contenuti e forma. Come ha detto Ingy Mubiayi in sede di intervista:

uno può scrivere per se stesso, quello non te lo toglie nessuno, ma nel momento in cui ambisci ad essere pubblicato allora devi farti due conti. Che poi anche lì dipende: una casa editrice grossa magari pubblicherà una cosa esotica, una piccola pubblica quello che vuoi tu, però devi andare porta a porta a proporre il libro.

---

<sup>6</sup> Curti evidenzia il rischio che tali scritture possono correre nel loro rapporto con il canone: «Nel reificare il canone, linguistico e culturale, si tende a oggettivarlo in una fissità sostanziale, anche quando fa spazio agli scritti degli immigrati di oggi e dei colonizzati di ieri, che vengono spesso assimilati, paragonati, inclusi, senza che siano messi in discussione i paradigmi preesistenti. Il testo e il canone che interroghiamo ci interroga a sua volta, e mette in questione lo sguardo “neutro” di chi osserva, spiega, chiarisce» (Curti 2006, 185).

Anche Laila Wadia esprime lo stesso problema, entrando in merito alle aspettative “deluse” di un *editor*:

in particolare mi riferisco ad un racconto in cui una ragazza che vive a Trieste ha il papà scienziato. L’editor non lo capiva, per soddisfare lo stereotipo, voleva un papà che fosse un domestico. Gli ho spiegato che a Trieste non esiste questa figura, un domestico non verrebbe da così lontano, (n.d.r: dall’India) verrebbe dalla Serbia, dalla Croazia. Inventarmelo sarebbe stato non solo un non-senso ma anche un auto-gol (in quanto tanti di noi con i nostri scritti cerchiamo di sottolineare il fatto che esiste anche una immigrazione intellettuale, legale, essenziale).

Occorre quindi riflettere su quali siano le condizioni richieste agli scrittori immigrati per emergere, quali aspettative si nutrono nei loro confronti, verso quali scelte, in termini di stile, linguaggio, temi si devono orientare e soprattutto perché.

### **3.3) Quali categorie? Letteratura italoфона, migrante, minore, postcoloniale.**

Dopo aver discusso alcuni ampi concetti, la riflessione arriva al centro della questione, ossia la definizione di questa “nuova” letteratura. Come scrive Gnisci, non si tratta di

scoraggiare le confusionarie definizioni, in uscita libera, di letteratura afro-italiana, nascente, postcoloniale, dell’immigrazione ecc., spesso sovrapposte e confuse, come se fossero innocui e indifferenziati sinonimi. Non si tratta di trovare etichette più o meno intelligenti e originali, ma di comprendere che l’afro-italiano e il postcoloniale avvengono e appaiono, e possono essere nominati e studiati, *proprio* quando e perché, ora, appaiono a partire da e *dentro* l’orizzonte migratorio mondiale (Gnisci 2006, 28).

In un articolo uscito negli Stati Uniti una decina di anni fa, quando il fenomeno stava iniziando a manifestarsi, Laura Ruberto delineava le difficoltà nell’individuare una etichetta precisa:

it seems that neither “immigrant,” “postcolonial,” “ethnic” nor “nomad” fully takes into account the many contradictory spaces of Italian culture from which these texts arrive. It is exactly because of these contradictions that these texts currently resist placement in any preexisting category. It is their existence, more precisely, their emergence, which makes them so unique and intriguing (Ruberto 1997, 130).

Per tali ragioni, Ruberto parla di «emergent literature»: «their status as emergent is the one clear aspect which can link them together» (Ruberto 1997, 131).

Negli anni successivi, la critica in materia ha sviluppato nuovi orientamenti, riconoscendo la complessità dei testi e sviluppando approcci non restrittivi. Sinopoli afferma a questo proposito:

effettivamente la loro eterogeneità, in termini di provenienza, lingua madre, cultura, poetica e –perché no? – competenza linguistico-letteraria in italiano, non sembra autorizzare una facile etichettatura che ne definisca una volta per sempre identità, finalità poetiche e temi comuni. Anzi, con il passare del tempo, sembra che si stia accentuando una certa molteplicità di poetiche e di stili e, correlativamente, una disponibilità della critica letteraria ad evidenziarli come tali [...] Sembra quasi che gli studiosi abbiano cambiato focalizzazione, passando da un'attenzione privilegiata al carattere autobiografico delle scritture letterarie prodotte dai migranti a contatto con la società e la cultura italiana (o meglio, con le diverse anime di entrambe) a uno studio analitico rivolto alle forme letterarie o ai singoli testi/autori e alle singole poetiche, ai singoli progetti letterari, alla lingua, insomma svincolati da tematiche tipiche della letteratura della migrazione (il viaggio, l'accasamento nella nuova terra, la nostalgia, il ritorno) (Sinopoli 2006, 95-96).

Ripercorriamo ora le principali categorie che si sono avvicendate nell'approccio a tali testi.

### 3.3a) Letteratura italoфона

Una delle prime definizioni ha privilegiato la scelta dell'italiano come lingua della scrittura, in particolare da parte di persone che in precedenza non avevano avuto l'occasione di apprenderlo, poichè provenienti per la maggior parte da aree non italofone. Il rapido approdo alla scrittura in una lingua che arriva per terza, dopo la lingua madre e quella coloniale, ha caratterizzato il contesto italiano ed ha, ragionevolmente, indotto a parlare di letteratura italoфона.

Un confronto con altre realtà europee può essere di aiuto nell'evidenziare i lati positivi ed i limiti di questa definizione. Nella Germania degli ultimi decenni, ad esempio, sono trascorse almeno un paio di generazioni prima che si riscontrasse un fenomeno simile a quello italiano. Tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento gli immigrati italiani, turchi e greci rappresentavano i gruppi nazionali più numerosi e quelli che per primi hanno iniziato a comporre. Su questa prima fase, Immacolata Amodeo scrive:

la letteratura della migrazione in Germania nacque in quel periodo non come fenomeno letterario prodotto da letterati, ma come espressione autentica di alcuni immigrati, mossi a

scrivere dall'esperienza personale di vita. Gli immigrati provenivano per la maggior parte da zone rurali della Grecia, dell'Italia e della Turchia e si trovavano a confrontarsi con una società tedesca che, già all'inizio degli anni Sessanta, era altamente industrializzata ed urbanizzata. In una tale condizione esistenziale l'immigrato, scrivendo, cercava di conquistare la nuova realtà. Gli autori scrivevano esclusivamente nella loro lingua d'origine (italiano, turco, greco, spagnolo ecc.) e non esisteva ancora una collaborazione tra i vari gruppi nazionali ed etnici. I generi letterari prediletti erano la poesia, che si prestava particolarmente ad una scrittura spontanea e di getto, e la prosa breve e poco elaborata come il racconto autobiografico e di testimonianza. Nei primi tempi, i testi vennero pubblicati su giornali e riviste non letterarie per immigrati. I temi principali erano l'isolamento, la solitudine in un ambiente sentito estraneo e ostile, la nostalgia per le persone care rimaste nel paese d'origine, le difficoltà di comunicazione, i problemi sul posto di lavoro ecc. I testi operavano sulla base di una struttura chiaramente dicotomica. La terra d'origine era ricordata come spazio naturale incontaminato e contrapposta all'ambiente industriale, urbanizzato della terra d'arrivo (Amodeo 2006, 398).

È possibile individuare parallelismi e divergenze rispetto all'esperienza italiana. Limitandoci all'aspetto linguistico, si nota come le lingue d'origine non abbiano ceduto il posto alla lingua del paese d'arrivo, perlomeno nel breve periodo. Quella che Amodeo definisce «seconda fase» della letteratura della migrazione tedesca vede invece l'approdo alla lingua del paese di emigrazione, arricchita da inflessioni esterne:

alla seconda fase risale inoltre l'invenzione e l'uso programmatico della denominazione *Gastarbeiterliteratur*. I primi a servirsene furono Franco Biondi e Rafik Schami che nel 1981 la usarono sia per sottolineare la solidarietà che il movimento letterario da essi rappresentato aveva nei confronti della minoranza degli stranieri, sia per mettere in risalto la contraddizione implicita del concetto *Gastarbeiter*. La *Gastarbeiterliteratur* da un lato era definita come una letteratura impegnata e provocatoria, dall'altro una letteratura dialogica, di tolleranza e di comprensione. Anche l'uso del concetto di *Gastarbeiterdeutsch* per gli autori era ironico e provocatorio: poiché con il termine *Gastarbeiterdeutsch* di solito viene indicata la lingua tedesca pidgin o creolizzata degli immigrati, faceva parte del loro programma estetico e politico comporre volutamente testi letterari in questa varietà linguistica. Il *Gastarbeiterdeutsch*, inteso in tal senso, fungeva da mezzo espressivo e autonomo di identificazione per una minoranza eterogenea, assurgeva a lingua artistica, con l'ausilio della quale era possibile manifestare anche un'estetica basata sulla creatività linguistica e indipendente dalle tradizioni letterarie nazionali (Amodeo 2006, 402).

Notiamo dunque che il tedesco è diventata lingua della composizione circa una ventina d'anni dopo l'arrivo di numeri significativi di immigrati. Senza dubbio questo lasso di tempo ha permesso l'acquisizione di maggiore confidenza con la lingua, che ha dato poi luogo, negli anni Ottanta, a elaborazioni artistiche più sofisticate di quelle apparse nel panorama italiano; queste ultime, se dal punto di vista dei contenuti sono assimilabili alla fase iniziale tedesca, da quello linguistico sono molto lineari e semplici. È interessante, invece, riportare le riflessioni di Amodeo a proposito della terza fase in Germania, (a partire dalla fine degli anni Ottanta) che rivela particolari affinità con la situazione italiana e che permette di trarre alcune conclusioni valide anche in questa sede. L'idea, in altri termini, che con il progredire del fenomeno il ricorso a categorie rigide, tra cui quella linguistica, perda progressivamente di senso:

in questa fase non dominano più le antologie ma le opere dei singoli autori; predominano altresì modelli stilistici e tematici estremamente variegati ed eterogenei tanto da rendere quasi impossibili delle considerazioni critiche di portata generale. Molti autori hanno cercato di soddisfare le attese del mercato librario e della critica, facendo delle concessioni a degli esotismi abbastanza semplici [...] Altri autori, invece, hanno intenzionalmente cercato di non piegarsi alla pressione del mercato [...] Gli spunti tematici della prima fase caratterizzano ancora l'opera di molti autori: le situazioni esistenziali legate all'emigrazione, alla perdita del luogo natio, alla trasformazione dell'identità. L'estraneità, la mobilità, la conflittualità, la precarietà, i soggiorni soggetti a limitazioni, la vita in due paesi, culture e lingue, le condizioni precarie dell'esistenza e la flessibilità continuano a essere presenti. Rispetto alla prima fase, tuttavia, molti autori hanno sviluppato delle strategie testuali, con l'aiuto delle quali traducono queste situazioni esistenziali in risultati estetici costanti, collocandole quindi al di là dell'esperienza personale o concreta e comunque su un piano più ampio. Accanto alla tendenza a superare le dicotomie culturali, a lasciare definitivamente il contesto dell'emigrazione per motivi di lavoro, a puntare sugli esperimenti linguistici e formali e ad allacciarsi, quindi, a dei fenomeni transculturali mondiali (e non più a contesti nazionali), le caratteristiche della prima e della seconda fase sono ancora presenti [...] La letteratura della migrazione in Germania dimostra comunque che le tassonomie culturali e scientifiche sono insufficienti nel prevedere e controllare gli effetti culturali ed estetici dei processi migratori. Gli autori della migrazione in Germania sono riusciti a ribaltare i modelli di coerenza teorica che tentavano di oggettivare, definire e spiegare la loro letteratura. Questi autori sono presenti sia all'interno sia all'esterno delle culture dominanti e producono una discontinuità nel *continuum* culturale, solo presunto, delle unità nazionali (Amodeo 2006, 404-407).

In ultima istanza, anche nel contesto tedesco l'interesse si sposta progressivamente su altri elementi, volti a valorizzare il carattere innovativo ed il potenziale "trasformante" che queste scritture raccolgono.

I primi studi sulla "letteratura della migrazione" hanno dunque evidenziato il significato della scelta linguistica, non scontata e dal carattere eccezionale, soprattutto se comparata con altre: essa si carica di differenti significati, quali la volontà di parlare e far prendere consapevolezza di certe situazioni al pubblico di lettori italiani, l'esigenza di contrastare il senso di esclusione, la ribellione nei confronti delle lingue coloniali.

Le testimonianze di alcuni scrittori rafforzano l'importanza dello scrivere direttamente in lingua italiana, senza la mediazione della traduzione. Salah Methnani, scrittore tunisino, reputa la lingua italiana uno strumento fondamentale per uscire dall'isolamento e liberarsi dalla sensazione di impotenza che lo pervade da quando è arrivato in Italia:

il senso di sconfitta si tramuta dopo pochi mesi di permanenza a Roma in un forte desiderio di riscatto. Rifiuto l'esclusione della società in cui vivo e dichiaro battaglia alla mia ignoranza della lingua di Dante. Mi cimento a decifrarla e passo ore ed ore a casa sui libri di grammatica per poter essere ammesso a pieno titolo fra gli altri. Impossessarmi infine di quello strumento linguistico senza il quale rimarrei per sempre un eterno clandestino (Methnani 2002).

Tamara Jadrejcic, scrittrice croata vincitrice dell'edizione 2002 del concorso letterario Eks&tra, affida alla scrittura in italiano il ricordo del conflitto in Jugoslavia e la volontà di non farlo dimenticare:

non scrivo mai racconti di fantasia. Scrivo per ricordare il mio passato in Jugoslavia: per non rischiare di perderlo col tempo; per farlo conoscere agli italiani...I Balcani sono vicini, ma se ne sa così poco, sembrano lontani [...] Oggi di quella guerra scrivo: racconto come altera i comportamenti umani più naturali. E' il mio modo di ribellarmi (Barina 2002).

Da un altro punto di vista, l'italiano viene concepito come uno strumento di comunicazione comune, tra immigrati. Lo scrittore siriano Yousef Wakkas lo definisce una «una lingua franca»:

a parte l'immigrazione, queste persone hanno in comune un altro elemento rilevante, cioè la scelta della lingua italiana, come lingua franca, perché permette il contatto diretto con il destinatario: il pubblico italiano. Non solo, ma anche per comunicare tra loro. Una lingua franca acquisita in una patria a noleggio e che riesce ad accomunare arabi, slavi, latino-americani,



persiani, senegalesi, albanesi, africani, asiatici ed est-europei (Wakkas 2001).

Secondo Mia Lecomte, citata da Sinopoli, la scelta dell'italiano aiuta a vivere con meno dolore il distacco e avvia percorsi di liberazione:

da qui il problema della scelta della lingua, il desiderio combattuto di staccarsi da quella madre, che è in fondo misura della lontananza. Per lo scrittore, il poeta migrante la scelta di adottare la lingua del paese di accoglienza è sempre sofferta [...] ma l'adozione della nuova lingua permette di uscire dall'astrazione, diventa strumento di liberazione, annulla le barriere universalizzando il concetto di cittadinanza poetica (Sinopoli 2006, 97-98).

Queste posizioni sono anche state riprese da Gnisci che si esprime, a tal proposito, nei seguenti termini:

Io scrivere in italiano equivale ad una intenzione, più o meno meditata e consapevole, di voler entrare in diretto contatto con la tradizione ed il pubblico letterari italiani, più di quanto non avvenga per chi scrive all'interno di grandi comunità internazionali e commerciali come quella anglofona ed ispanofona. E possiamo parlare di scelta se teniamo conto di un'altra peculiarità: che la maggior parte degli immigrati in Italia possiede, più o meno avanzata, la conoscenza pregressa di una lingua "veicolare" (coloniale) europea, che, decidendo di scrivere in italiano, viene invece saltata e coinvolta nella nuova scrittura (Gnisci 1993, 138).

La necessità di comporre in italiano viene sottolineata, infine, anche da Parati, che conferisce alla scrittura il compito di rispondere a costruzioni false e allarmistiche sull'immigrazione:

Italian has become the language shared by many groups of migrants from Africa, Asia and eastern Europe, groups that do not share any other common language. The narratives created in Italian by migrants themselves define their present history and the history of migration, and address a large reading public. The need to respond to the alarmist discussions of invading foreign identities makes it impossible for migrant writers to write in any other language than Italian (Parati 2005, 59).

Una precisazione importante riguarda il rapporto con le lingue coloniali, il francese in particolare. Parati, da parte sua, riflette sull'uso strumentale della lingua coloniale nei seguenti termini:

at present, most italophone authors come from a francophone background and acquire

Italian as a third (or sometimes fourth) language. The French literary tradition and language to which most immigrant in Italy are exposed throughout their school years, become intermediate passages that facilitate the immigrant authors' appropriation of another romance language and a new cultural context [...] For authors like the Senegalese Pap Kouma, choosing Italy as a new land and Italian as a literary language involves a rejection of France as the "natural" place of emigration and the acquisition of a new "voice." Interestingly, he learns Italian through a French grammar book. In this way, French is subordinated to the role of tool and intermediary between past and present. The colonizer's language and literature are therefore displaced from their usual privileged position and become secondary to the appropriation and personalization of another culture (Parati 1997, 125).

Ciò appare significativo anche da un punto di vista simbolico, in quanto il rapporto con la lingua coloniale viene capovolto: una lingua imposta, non scelta, viene trasformata da chi l'ha "subita" in uno strumento utile per l'apprendimento di un'altra e per l'avvio di un processo di inserimento nella nuova società. L'apprendimento di una lingua non è la soluzione all'integrazione (nel senso che si può avere una perfetta competenza linguistica ma restare comunque degli emarginati) tuttavia aiuta, se non altro, a capire cosa sta accadendo intorno a sé ed a tutelarsi. Anche se nel caso dei primi scrittori immigrati l'italiano non è una lingua coloniale, l'atto di appropriazione di una lingua imposta è stato molto dibattuto tra i teorici. Faccio riferimento all'ormai storico dibattito tra Ngugi wa Thiong'o e Chinua Achebe, in cui il primo sostiene la necessità di ricorrere alle lingue native, mentre il secondo all'inglese. Ngugi crede nell'inscindibilità tra lingua e cultura:

language carries culture, and culture carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world. How people perceive themselves affects how they look at their culture, at their politics and at the social production of wealth, at the entire relationship to nature and to other beings. Language is thus inseparable from ourselves as a community of human beings with a specific form and character, a specific history, a specific relationship to the world (Wa Thiong'o 1986, 16).

Segue la dichiarazione di Achebe secondo cui egli non può scrivere in altra lingua che in inglese, perché quella gli è stata data e quella gli permette di esprimersi al meglio:

but for me there is no other choice. I have been given this language and I intend to use it [...] For those of us who opt for English, there is much work ahead and much excitement [...] I feel that the English language will be able to carry the weight of my African experience. But it

will have to be a new English, still in full communion with its ancestral home but altered to suit its new African surroundings (Achebe 1975, 102-103).

Queste parole si oppongono chiaramente alla linea di Ngugi wa Thiong'o, che invece ritiene fondamentale coinvolgere le masse e parlare la loro lingua, data appunto l'indissolubile inestricabilità tra lingua e cultura. Inoltre, secondo l'intellettuale keniota, il punto non sta nell'arricchire la lingua inglese:

why, we may ask, should an African writer, or any writer, become so obsessed by taking from his mother-tongue to enrich other tongues? Why should he see it as his particular mission? We never asked ourselves: how can we enrich our languages? How can we "prey" on the rich humanist and democratic heritage in the struggles of other peoples in other times and other places to enrich our own? [...] What seemed to worry us more was this: after all the literary gymnastics of preying on our languages to add life and vigor to English and other foreign languages, would the result be accepted as good English or good French? (WaThiong'o 1986, 8).

Si è visto che dare rilievo unicamente ad una lingua del centro, anche nella composizione letteraria, può essere indicatore di un'ottica eurocentrica che concepisce e valorizza un modello unico. Tuttavia, la stessa questione può anche essere vista in un'ottica rovesciata, come in fondo prospetta Achebe, intendendo l'appropriazione di una lingua come un atto innovativo, ma anche, aggiungerei, come un'occasione di ripresa di se stessi, di rivendicazione, di dialogo diretto con i lettori senza l'intermediazione della traduzione. Le teorizzazioni a tal proposito sono numerose e si ricavano soprattutto dall'ambito dei *postcolonial studies* in cui un dibattito come quello accennato trova spazio. Nonostante l'italiano non abbia, nella maggior parte dei casi in analisi, lo statuto di lingua coloniale, molte delle riflessioni sul rapporto tra lingua coloniale e lingue locali possono essere agevolmente riportate al nostro caso. In fondo, l'italiano appartiene al gruppo di lingue del centro e, se per numero di parlanti è incomparabile con gli anglofoni o francofoni nel mondo, tuttavia si colloca tra le lingue occidentali, con il significato che ciò comporta.

George Lamming, scrittore caraibico, colloca sullo stesso piano la forza delle armi e quella della lingua, intendendole entrambe come strumenti di conquista: «Carib Indian and African slave, both seen as the wild fruits of nature, share equally that spirit of revolt which Prospero by sword or Language, is determined to conquer» (Lamming 1992, 13).

Anche Celati, da parte sua, sottolinea il ruolo che l'imposizione di una lingua ha avuto nell'esperienza coloniale e sulle conseguenze che ha comportato per il soggetto colonizzato:

separazione di lingua e territorio. Lingua ufficiale che amministra un territorio pur essendone estranea – deterritorializzazione del soggetto attraverso il bilinguismo. Ri-territorializzazione ideologica del soggetto attraverso quello che sembra poter restare il suo territorio naturale originario, sebbene venga amministrato da un'altra lingua. Risultato: c'è una lingua dello Stato per amministrare, e una lingua subordinata per svolgere funzioni rappresentative, come vestigia esotica di una condizione originaria. Soggetto bilingue deterritorializzato effettivamente ma riterritorializzato ideologicamente, in modo che la sua figura rappresentativa valorizzi il territorio (l'essere, la natura) (Celati 1978, 18).

In termini ancora più netti, Ngugi wa Thiong'o si sofferma a lungo sul rapporto tra l'inglese e le lingue delle colonie, ribadendo il concetto di Lamming. Se, dice l'intellettuale keniota, le lingue si incontrassero su un piano di parità, tali dibattiti perderebbero di senso. Nel momento in cui tale condizione non sussiste, allora occorre riflettere:

quando l'incontro tra nazioni avviene su basi di indipendenza ed uguaglianza, si tende a sottolineare il bisogno di comunicare nella lingua dell'altro. Si sceglie la lingua dell'altro semplicemente per facilitare la comunicazione. Ma quando due nazioni si incontrano come oppresso ed oppressore, come nel caso dell'imperialismo, allora le loro lingue non possono sperimentare un incontro genuinamente democratico. L'oppressore usa la lingua come un'arma per trincerarsi all'interno della nazione oppressa [...] L'incontro tra l'inglese e la maggior parte delle lingue del cosiddetto Terzo Mondo non si è verificato in condizioni di uguaglianza ed indipendenza [...] Se le armi da fuoco resero possibile minare l'oro e determinarono la prigionia politica dei loro padroni, fu la lingua che tenne prigioniera le loro culture, e quindi le loro menti (Wa Thiong'o 2000, trad. it. 74-75).

L'accento sulla lingua diventa dunque fondamentale nelle dinamiche di controllo ed imposizione di tipo sia politico-economico che culturale. Anche Ponzanesi, da parte sua, sottolinea il duplice livello di azione della lingua, a fini pratici immediati ma anche con risvolti a più lungo termine. La studiosa fa riferimento anche all'italiano in questo processo:

the imposition of the English language, together with the teaching of English literature, served as a very powerful ideological tool of control and subordination of the colonized. This was exercised both at a purely utilitarian level, as propaganda for instance, and at a more unconscious level, with the legitimation of constructed values (i.e. civilization, humanity) against their antithesis (i.e. savagery, nativeness, primitivity) for the purpose of bringing conformity and order [...] With the same ideological implication the Italian language was

imposed in a far more restricted territory of influence upon local languages and literatures (Ponzanesi 2004, 155-157).

Tuttavia, se la lingua è stata usata come mezzo di possesso e di mantenimento di un controllo a danno delle popolazioni del sud del mondo, essa è anche divenuta uno strumento di risposta. Tale dinamica è molto evidente nelle parole del Calibano di Shakespeare: «Mi avete insegnato/ a parlare come voi: e quel che ho guadagnato/ è questo: ora so maledire/ Vi roda la peste rossa/ per avermi insegnato la vostra lingua» (Shakespeare 2008<sup>28</sup>, trad. it. 43).

L'acquisizione di una lingua del centro può favorire presa di coscienza, riconoscimento ed *empowerment* delle popolazioni immigrate, divenendo terreno di risposta e reazione. Lo stesso valore che bell hooks attribuisce alla lingua, definendola un «luogo di lotta» nel testo *Elogio del margine* va in questa direzione:

ho lavorato per cambiare il mio modo di parlare e di scrivere, per incorporare nei miei racconti il senso geografico: non solo dove io sono ora, ma anche da dove vengo, e le molteplici voci presenti in me. Ho affrontato il silenzio e l'incapacità di essere articolata. Quando dico che queste parole scaturiscono dalla sofferenza, mi riferisco alla lotta personale che si conduce per definire la posizione da cui si dà voce – lo spazio del teorizzare [...] La lingua è anche un luogo di lotta (Hooks 1998, trad. it. 63).

Una modalità di risposta vede la messa in atto di alcune strategie, sul piano sia della forma che del contenuto, a cui si è dato spazio nel capitolo precedente: la scelta di Jarmila Očkayová di rivedere un classico della letteratura italiana, la lingua ibrida ricca di neologismi di Christiana de Caldas Brito, la narrazione della drammatica esperienza dei somali con inserimenti di parole e testi tradizionali in *Madre piccola* di Cristina Ubax Ali Farah rappresentano, a loro modo, delle forme di reazione, che contribuiscono a offrire visioni alternative ed a fare luce su eventi dimenticati.

Ritornando ai primi testi pubblicati, un ulteriore elemento da prendere in analisi che spiega il rapido ricorso alla lingua italiana e, conseguentemente, l'accesso alla pubblicazione, si individua nell'intervento di scrittori o giornalisti italiani con il ruolo di correttori e editori; tali binomi tuttavia sono andati presto scomparendo, sia per la posizione di superiorità dello scrittore italiano che per l'autonomia linguistica acquisita dagli immigrati, che ha reso superflue tali presenze. Uno di questi casi è stato messo in luce da Parati nell'articolo *Looking through non Western Eyes* e riguarda la vicenda del romanzo di Nassera Chohra, *Volevo diventare bianca*, curato da Alessandra Atti di Sarro: in tal caso gli interventi della curatrice sarebbero stati tali, a detta di

Chohra, da modificare radicalmente l'intero testo. Di seguito riporto un brano del saggio di Parati:

Chohra lamented the editor's constant intervention in the construction of the book. Chohra wanted a collaboration based on her need to "have her grammar corrected." The editor appropriated a more active role in creating the book. In an interview, Alessandra Atti di Sarro confirmed that their collaboration was marred by frequent disagreements. For her part, di Sarro wanted to create a text constructed on the model of a journalistic narrative; consequently, she intervened in Chohra's text. She revealed that she gave *Volevo diventare bianca* a diachronic structure because Chohra had written both past and present events in the present tense. The "tidying" of Chohra's retrospective narrative has probably facilitated the process of finding a publisher, but it has changed the text itself (Parati 1997, 123).

Su tale rapporto problematico si sofferma anche Jennifer Burns in *Borders within the Text: Authorship, Collaboration and Mediation in Writing in Italian by Immigrants*, in cui vengono sottolineati elementi di forza e di debolezza di tali collaborazioni:

to consider the co-authorship question more generally: the implications of the presence of an Italian collaborator in these texts whose author is non-Italian can be viewed both positively and negatively. It is telling, I think, that it is the earliest texts of this "genre" – if one can call it that – that tend to be co-authored to some degree: it seems it is necessary for an individual familiar to the reader (by dint at least of being Italian) to introduce, pave the way for this unfamiliar kind of writing [...] The editors function as interpreters or mediators, and the introductions are a locus of inter-cultural negotiation. An alternative perspective on the issue of collaboration, mediation, might, however, view it as an instance of patronage: the established and local writer or editor lends her name to a writer and a text which need support. The services which she offers – linguistic polishing, structural underpinning, cultural explanations – provide a sort of paratextual scaffolding to a text which is too weak to stand alone. What appears to be a gesture of support might also be interpreted as the confirmation of a lack. Similarly, there appears superficially to be a reversal of the centre/margin power balance: the immigrant individual who is marginalized in society is made central in the text, whilst the native Italian accustomed to having a central voice is made marginal. However, this might also represent a reinforcement of the power relationship, in that the commentator is implicitly invested with an authority which weakens that of the author: he is in a position to comment and to justify (Burns 2003, 388).

Vi sono anche altri romanzi che hanno visto collaborazioni simili, citati tra l'altro anche da

Burns: *Chiamatemi Ali* del marocchino Mohamed Bouchane curato da Carla De Girolamo e Daniele Miccione (1990); *Immigrato* del tunisino Salah Methnani e di Mario Fortunato (1990); *La promessa di Hamadi* del senegalese Saidou Moussa Ba e di Alessandro Micheletti (1991). Notiamo come in alcuni casi il partner italiano figuri come curatore, in altri coautore.

Alla luce degli elementi evidenziati, si comprende come l'attenzione alla lingua abbia rappresentato un punto di partenza importante per le analisi teoriche. Tuttavia tale criterio e le definizioni che porta con sé, *in primis* quella di italoфонia, si presenta oggi, anche a detta di coloro che per primi lo hanno teorizzato, inadeguato per una serie di ragioni. In particolare Parati ha espresso la consapevolezza delle problematicità che la categoria di *italophone voices* oggi produce:

terms are always subject to revision because they often reveal their inadequacy in translating the complex process of migration and of writing in migration. For instance, my use of "Italophone literature" and "migrant writing" arises from the need to create a terminology that is adequate in discussing the context of contemporary Italian multiculturalism. I am, however, aware of the fluid nature of such definitions that resist rigid categories, however useful they may be. The neologism "Italophone" is useful since it emphasizes the acquisition of Italian as a new language in which to inscribe one's life, and was particularly necessary for defining migrants' literature at the beginning of the 1990s. It proves, inevitably, inadequate to describe the complexity that characterizes other texts. Marked by collaboration with a linguistic expert, what I called "Italophone" texts [...] are quickly replaced by other narratives, that articulate wide-ranging issues concerning migration (Parati 2005, 15-16).

La complessità dei testi, l'ampia gamma di soluzioni tematiche e linguistiche a cui gli autori ricorrono, il modo in cui entrano nel mercato editoriale, ossia con testi propri e non più solamente in antologizzazioni talvolta troppo soffocanti, non consentono, come anche Amodeo sottolinea a proposito della letteratura della migrazione in Germania, di individuare modelli di interpretazione specifici. Vi sono tuttavia altre ragioni che conducono in questa direzione. Potremmo partire da una sollecitazione che arriva da Parati, a sua volta mutuata dalle teorizzazioni di Jacques Derrida nel saggio *Monolingualism of the Other*. Parati usa Derrida per affermare l'inadeguatezza dell'etichetta letteratura italoфонa, a partire dalla domanda: «Who exactly possesses a language?» La provocazione di Derrida sta nel sostenere che è possibile essere monolingui e parlare un linguaggio che non è il proprio:

but who exactly possesses it? And whom does it possess? Is language in possession, ever a possessing or possessed possession? Possessed or possessing in exclusive possession, like piece

of personal property? What of this being-at-home in language toward which we never cease returning? (Derrida 1998, trad. ing. 17).

Lo studioso argomenta l'impossibilità di possedere una lingua, sostenendo che ognuno è straniero in rapporto ad essa: «it is possible to be monolingual (I thoroughly am, aren't I?) and speak a language that is not one's own» (Derrida 1998, trad. ing. 5). Parati applica questa teoria all'italiano ed al rapporto che hanno con esso sia gli autoctoni che gli immigrati, sostenendo l'impossibilità, per entrambi, di possederlo, anche per ragioni strutturali della lingua:

this infiltration of dialectal variants within the language reveals that a native speaker of Italian "owns" the language and is, at the same time, a stranger to it. Consequently, the national language is not one language, and the native speaker cannot really own it, but rather negotiates his or her own linguistic difference vis-à-vis the language that is the standard language. Even migrants in Italy have learned to perform at different linguistic levels in daily practice, establishing market strategies grounded in linguistic localism (Parati 2005, 55).

Derrida attiva un processo di demitologizzazione della lingua, che per certi versi si colloca sulla linea di pensiero di Anderson, in quanto contesta ogni atteggiamento naturalizzante nei confronti di essa:

for contrary to what one is often most tempted to believe, the master is nothing. And he does not have exclusive possession of anything. Because the master does not possess exclusively, and *naturally*, what he calls his language, because, whatever he wants or does, he cannot maintain any relations of property or identity that are natural, national, congenital, or ontological, with it, because he can give substance and articulate this appropriation only in the course of an unnatural process of politico-phantic constructions, because language is not his natural possession, he can, thanks to that very fact, pretend historically, through the rape of a cultural usurpation, which means always essentially colonial, to appropriate it in order to impose it as "his own" [...] Because there is no natural property of language, language gives rise only to appropriative madness, to jealousy without appropriation (Derrida 1998, trad. ing. 23-24).

Riconoscere che nessuno può possedere una lingua e svelarne la complessità, i processi storici che l'hanno plasmata, le sue continue trasformazioni, implica la messa in discussione della compattezza e dell'unità che spesso, ideologicamente, le vengono attribuite. Sul concetto di



plurilinguismo interno, che complica l'idea di lingua come sistema fisso, si sofferma De Mauro, in un intervento dal titolo *Linguistic Variety and Linguistic Minorities*:

what we consider to be and define as “a language” is in reality an open and changing collection of facts. The sets of the words, endings, conjunctions, word order, etc. which are known to all those who identify themselves as users of a language, but who have different levels of education or income, different work experience, etc., are sets which overlap to a greater or lesser extent, but which do not coincide. There are variations corresponding to differences of social class (*diastratic* or social variation), differences of geographical area (*diatopic* or regional variation), and difference between the usage of different generations at any moment in time (*diachronic* or temporal variation). The social, geographic, and temporal variations of each language together form its internal plurilingualism (De Mauro 1996, 89).

De Mauro sottolinea dunque la pluralità dentro l'unità, “demitologizzando” la lingua.

La medesima prospettiva che guarda alla lingua come non fissa, ma mutevole e cangiante, è condivisa da Chiara Zamboni, che lo sottolinea in particolare riferimento alla scrittura delle donne:

non si tratta di arroccarsi in una condizione di purezza della lingua, di uso e non di abuso, non occorre alzare palizzate attorno ad essa, a una sua presunta semplicità antica e ormai perduta. Non si può difendere la lingua, dato che essa è tessuto vivente e in trasformazione con la realtà stessa e non un formulario di frasi fatte e accumulabili. Si può piuttosto rilanciare il dono della lingua, che è l'unico modo per entrare nel conflitto ambiguo che si è aperto. E questo fanno con molta sensibilità le poete e le scrittrici, rilanciando il godimento della lingua, la fiducia in essa, il legame con il reale (Zamboni 2004, 250).

Ritornando al nostro tema, parlare di italoфонia diventa dunque riduttivo, per non dire fuorviante, in un modo che Parati riassume nei seguenti termini:

the “impossible property of a language” in Derridian terms uncovers the unfamiliarity of the familiar language that contains a multiplicity of languages that are the languages of the others, the native speakers. The impossibility of owning a language also reveals the impossibility of using a term such as Italoфонia in talking about migrants’ writings (Parati 2005, 56).

Quando si affronta il problema del linguaggio occorre dunque non dare per scontati alcuni presupposti. La categoria di italoфонia è problematica per le ragioni che sono state indicate, ma si

presenta tale anche per altre, la cui enunciazione servirà ad elaborare, al rovescio, un approccio più ampio al fenomeno letterario. Il concetto di italoфонia rimarca l'appartenenza "altra" degli autori, intesi come i rappresentanti di un fenomeno riconosciuto in virtù della sua diversità e del suo esotismo, entrambi concetti che celano un atteggiamento profondamente eurocentrico. In particolare riferimento all'esotismo, esso si è rivelato, a partire dalle imprese coloniali, una chiave interpretativa a cui si è fatto ricorso spesso e di cui si ha traccia anche nei testi. Celati, nell'articolo già citato, legge l'esotismo in chiave territoriale, intendendolo come uno strumento che fornisce una precisa descrizione delle nuove terre:

l'esotismo mette davanti agli occhi una pluralità illusoria – i paesi del mondo, il nuovo, la brulicante vita d'oltremare. Dopo l'espansione mondiale della "civiltà" viene il momento di guardare la meravigliosa varietà delle terre conquistate, prestare attenzione ai loro colori e profumi come fanno scrittori dell'esotismo. L'esotismo dunque come falsa varietà del mondo tutto catturato da un unico sguardo che parifica le differenze, proprio nel momento in cui affascina col discorso sulle differenze (Celati 1978, 9-10).

Porre l'accento sulla diversità, sull'alterità, sull'assenza di affinità e di intersezioni fa perdere le coordinate più ampie all'interno delle quali un fenomeno prende forma e, nel caso specifico della "letteratura della migrazione," la analizza in una chiave esotica, folcloristica ed estemporanea, relegandola ad una moda passeggera. L'orientamento che caratterizza la presente analisi, invece, cerca di andare nella direzione opposta, sottolineando il significato profondo e le potenzialità che tali scritture racchiudono, cercando di evitare interpretazioni troppo incentrate su un unico aspetto.

Un ulteriore risvolto fuorviante che l'enfasi sulla lingua produce sta nel compiacimento paternalistico nei confronti dell'immigrato che impara perfettamente una lingua, e in quella stessa pubblica le sue opere. Dico fuorviante in primo luogo perché il raggiungimento di questo obiettivo non è garanzia di reale inserimento sociale e non tutela del tutto dalle discriminazioni a cui la condizione dell'immigrato è esposta. Inoltre, sembra che la "conquista" della lingua italiana debba avvenire a discapito della propria, come anche in alcuni modelli didattici si suggerisce implicitamente. L'idea di valorizzare il bagaglio culturale di ognuno prevede invece il rafforzamento anche della o delle altre lingue, in un'ottica che concepisce tutti i linguaggi di pari valore, senza gerarchie. Focalizzarsi su un unico idioma e valorizzare la conoscenza solo di quello sottintende la superiorità di una lingua, una cultura, un modello sugli altri. Inoltre, se tale

meccanismo viene messo in atto non solo dai critici, ma anche dagli immigrati, si potrebbe affermare che il discorso assimilazionista ha raggiunto i propri obiettivi.<sup>7</sup>

Frantz Fanon ha parlato in *Pelle nera. Maschere bianche*, dell'interiorizzazione del disprezzo dei coloni da parte dei colonizzati. Nel suo saggio, l'intellettuale martinicano pone particolare attenzione anche al ruolo della lingua, di cui scrive:

ogni popolo colonizzato, cioè ogni popolo in cui si sia instaurato un complesso di inferiorità a causa dell'avvenuta distruzione dell'originalità culturale locale, è posto di fronte al linguaggio della missione civilizzatrice, cioè della cultura metropolitana. Il colonizzato si allontanerà tanto maggiormente dalla "foresta" che gli è propria, quanto più avrà fatto suoi i valori culturali della metropoli. Sarà tanto più bianco quanto più avrà rigettato la sua nerezza, la sua "foresta." Nell'esercito coloniale, e specialmente nei reggimenti dei fucilieri senegalesi, gli ufficiali indigeni sono innanzitutto degli interpreti: trasmettono ai loro confratelli gli ordini del capo e di conseguenza godono anch'essi di una certa onorabilità (Fanon 1952, trad. it. 16).

La prospettiva che si sta sviluppando non vuole propendere per l'esaltazione incondizionata della differenza né tantomeno per il predominio di un modello sugli altri, ma valutare tutte le variabili che possano contribuire ad un'analisi che valorizzi i testi nella loro complessità. Le opere, come si è visto nell'analisi testuale, si presentano articolate al punto da scoraggiare l'enfasi sull'acquisizione dell'italiano. Il fatto che non si tratti di persone madrelingua, per quanto riguarda le scrittrici di prima generazione, passa in secondo piano. Così, venendo meno uno dei principali indicatori di appartenenza alla categoria della "letteratura della migrazione," occorre reindirizzare l'attenzione su altri elementi, che considerino i testi in quanto prodotti letterari *tout court*. Ciò è espresso in maniera molto chiara da Christiana de Caldas Brito che afferma in una conferenza stampa dell'aprile 2002 a Ferrara:

è naturale che all'inizio la letteratura della migrazione sia autobiografica, centrata sui vissuti all'atto del migrare, ai ricordi della patria lasciata, ma i nostri prodotti letterari non devono necessariamente essere esotici; devono semplicemente essere della buona letteratura. A mio avviso, il pericolo per noi, scrittori stranieri che usiamo la lingua italiana, è quello di rimanere confinati nella tematica dell'immigrazione, del folklore, dell'esotico (de Caldas Brito 2002).

---

<sup>7</sup> Tra i numerosi studi che analizzano la questione, è interessante fare riferimento al saggio di Jim Cummins, che affronta il problema a partire dall'apprendimento delle lingue. In *Empowering Minority Students: a Framework for Intervention*, l'autore si focalizza sul problema dell'insuccesso scolastico degli studenti appartenenti alle "minoranze," illustrando le ipotesi che animano il dibattito. Conclude che la riuscita scolastica dipende molto anche dalla percezione che gli studenti respirano a proposito della propria cultura di appartenenza e dalle relazioni che si sviluppano tra *dominant/dominated groups* (Cummins 1993).

Il riferimento alle seconde generazioni rappresenta l'ultimo passaggio che sancisce definitivamente il superamento della categoria di italoфонia e che apre a prospettive più ampie, in cui individuare dei paradigmi comuni diventa, oltre che arduo, anche privo di senso. La critica ad un modello che appiattisce le specificità è stata fatta dalla già citata Wong nei confronti dell'analisi di Boelhower. In un altro passo del saggio, *Immigrant Autobiographies. Some Questions of Definition and Approach* la studiosa si sofferma sulla questione delle seconde generazioni, sostenendo che

the historically-situated voyage that transforms foreign nationals into American immigrants separates the first and second generations quite drastically. As a result, in spite of obvious biological and cultural continuities, first- and second-generation ethnics cannot be said to experience and perceive "Americanization" in the same way; to say that their autobiographies manifest an identical deep structure presupposes a rather static concepts of culture [...] Many second-generation ethnics have been brought up virtually English-monolingual, while others are not proficient enough in the mother tongue to compose in it with confidence. As a result of language shift, immigrant writers who compose in English tend to do so by choice; the American-born, by right and necessity [...] I find Boelhower's comprehensive usage of the term immigration autobiography more misleading than helpful. This is not to say that second-generation autobiographies should not be grouped together with first-generation ones in any kind of theoretical analysis; such insistence would lead to an infinite proliferation of categories that would make meaningful generalizations difficult (Wong 1998, 301-303).

La studiosa si colloca a metà, nel senso che non privilegia modelli generali che possono far perdere di vista variabili significative (come ad esempio la diversità di lingue madri tra prima e seconda generazione), ma nemmeno rifiuta analisi allargate. L'equilibrio che si cerca di mantenere in questa sede cerca di seguire tale metodologia, considerando sia le specificità che gli elementi comuni delle esperienze letterarie.

### 3.3b) Letteratura migrante

Il secondo paradigma a cui si fa frequentemente ricorso, quello di letteratura migrante o della migrazione, costringe queste scritture in limiti che emergono sia nelle parole dei protagonisti (si vedano le interviste), sia dall'analisi delle opere.

La dicitura "letteratura della migrazione" si deve al fatto, abbastanza ovvio, che gli autori – perlomeno i primi – erano immigrati (non figli di immigrati) e i temi degli scritti ruotavano, come

si è detto, intorno alla loro esperienza di vita. Inoltre, poiché il fenomeno letterario emergeva in un momento in cui la questione immigrazione era sotto gli occhi dell'intera società in modo sempre più crescente e non privo di risvolti allarmistici, inevitabilmente espressioni artistiche e trasformazione sociale sono state affiancate. Occorre tuttavia ridimensionare la portata di questa etichetta, che, se acquisisce pienamente senso in relazione alle prime esperienze, necessita ora di un ripensamento. Si ritiene importante articolare una revisione a partire dalla relativizzazione del fenomeno migratorio: se inquadrata, quella che generalmente viene definita come ondata migratoria o addirittura invasione, è un fenomeno circoscritto, strettamente collegato ad una fase storica precisa e destinato a stabilizzarsi. Nonostante infatti le pressioni mediatiche e del discorso pubblico, le persone immigrate in Italia, da un punto di vista strettamente numerico, si aggirano intorno al 6% della popolazione totale (Caritas 2007). In un quadro comparativo europeo poi, il fenomeno subisce un ulteriore ridimensionamento e dunque rende insensato ed irrazionale parlare di invasione e percepire gli arrivi come una minaccia. Da un punto di vista meramente statistico, ad esempio, leggiamo nell'articolo di Ferruccio Pastore *La paranoia dell'invasione ed il futuro dell'Italia* che

è probabile, e in generale gli esperti assumono, che i tassi di crescita della popolazione straniera registrati recentemente dall'Italia subiranno un rallentamento. Nella variante di base delle sue previsioni, Eurostat ipotizza per esempio che il saldo migratorio dell'Italia nel periodo 2004-2051 sarà complessivamente di "soli" 5,7 milioni, a costo però di un calo sostanzioso della popolazione totale (Pastore 2007, 30).

Ed anche nel resto dell'intervento si sostiene che il trend andrà verosimilmente verso una riduzione.

C'è comunque da riconoscere che, rispetto a paesi di più vecchia immigrazione, si pensi a Inghilterra, Francia e Germania, l'Italia ha visto un incremento considerevole in tempi più accorciati.

Da un punto di vista strettamente letterario, poi, la "letteratura della migrazione" risulta una categoria destinata a diluirsi per un motivo intrinseco: nel momento in cui le generazioni si avvicendano, non avrà alcun senso parlare di stranieri che scrivono in lingua italiana, ma di italiani a tutti gli effetti.<sup>8</sup> Certamente, parlare oggi di seconde generazioni "adulte" è prematuro:

---

<sup>8</sup> Qui si potrebbe aprire un capitolo nuovo, in cui chiedersi se nascere in Italia da genitori immigrati equivalga automaticamente ad avere pari diritti dei figli di italiani. Legalmente ciò non è dato, dal momento che in Italia vige lo *jus sanguinis* e non lo *jus soli*, ma anche in paesi in cui vige il primo, la parità di trattamento, *de facto*, non sembra essere garantita: basti guardare alla situazione in cui le seconde e terze generazioni di immigrati si trovano in Francia. Ciò per dire che nemmeno il possesso della cittadinanza formale, in alcuni casi, garantisce quella sostanziale.

la più alta concentrazione si ha nelle fasce basse, ossia quelle delle scuole primarie (si vedano alcuni studi tra cui Ambrosini e Molina, 2004; Ministero della Pubblica Istruzione 2006; Casacchia *et al.* 2008) e dunque gli scrittori presenti dentro questo gruppo rappresentano ancora delle eccezioni, seppure mostrino chiaramente la direzione in cui il fenomeno si sta dirigendo.

Inoltre, quando si parla di “letteratura della migrazione” si crea una sorta di aspettativa nel lettore (a prescindere dalla sua specializzazione in materia) per cui i temi in cui pensa di imbattersi sono legati appunto alla parabola biografica dell’autore. Ciò è anche legato alle dinamiche del mercato editoriale, che chiede e propone proprio questo. Gli stessi autori ne sono ben consapevoli e si trovano nella condizione di assecondare tali richieste oppure di opporsi, se hanno la volontà ed il potere contrattuale necessario. Riporto le parole di Mubiayi, che in modo molto schietto dichiara il reciproco vantaggio, perlomeno a breve termine, nell’assecondare le esigenze del mercato, con le contraddizioni che implicano:

è vero che anche qui non è che siamo più in emergenza, però nello stesso tempo si vede che non siamo ancora riusciti ad uscirne noi stessi e ovviamente ci vuole un po’ di tempo perché tutto sommato dobbiamo farlo noi e se uno riesce, se uno ha la forza, bene, ma magari finisce tutto in una bolla di sapone. Non sarà così perché ormai tra le seconde generazioni c’è chi ha proprietà di linguaggio italiano, ma ha soprattutto altre ambizioni perché non ha l’urgenza del cibo e dell’affitto; prima o poi si arriverà ad un qualcosa che non saprei nemmeno dire cosa [...] Un po’ bisogna lavorare, soprattutto da questa parte; per il momento fa comodo a tutte due e lo si sta sfruttando entrambi.

Da una parte, dunque c’è consapevolezza – anche se non diffusa – che il fenomeno (migratorio *tout court* e letterario) sta entrando in una fase di assestamento, dall’altra si ammette che le categorie sono state sfruttate da entrambi le parti, scrittori ed editori. Tuttavia, ciò non significa che gli autori debbano essere interpellati solo a questo proposito, e che i loro testi vengano pubblicati a specifiche condizioni, dal momento che, come dice Wadia,

se l’etichetta “letteratura della migrazione” è sinonimo di “produzione di uno scrittore a cavallo di più culture” mi va bene. Se significa un ghetto, catene tematiche dalle quali non ti permettono di uscire, allora la rifiuto categoricamente.

Sulla medesima linea si colloca Kuruvilla, che non si percepisce unicamente come una immigrata di seconda generazione, e sottolinea i rischi nel mantenere l’attenzione solo su questo aspetto:

lo scrittore migrante dovrebbe poter scrivere qualsiasi cosa, senza ghetizzarsi o venire ghetizzato. È prima di tutto uno scrittore. Sono metà indiana, ma non per questo posso e devo scrivere solo di “metà indiani:” affronto i temi che mi colpiscono di più, quando sento l’esigenza di affrontarli e di parlarne. Non sono solo un’immigrata di seconda generazione: ma anche una donna, una figlia, una mamma, una precaria. Posso voler parlare di tutti questi temi, o decidere di scrivere un giallo con un protagonista uomo, single, impiegato... Anche se, ultimamente, l’argomento migrazione “tira” molto: quindi 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.

A partire da tali posizioni, l’enfasi sui temi dell’esilio, della diaspora, del viaggio, della mobilità intesi come chiavi di lettura dei testi rischiano di divenire anacronistici e forzati: anacronistici per i motivi strutturali alle migrazioni già indicati, forzati perché gli scrittori per primi sentono l’esigenza di andare oltre e di non essere interpellati solo su specifiche questioni. Paradossalmente, se, da una parte, la tendenza di molta critica pone l’accento sul vivere *in between*, sul nomadismo, sull’assenza o sulla molteplicità di appartenenze, dall’altra si percepisce una certa resistenza da parte degli autori. In fondo, la loro esigenza – come quella della maggior parte degli immigrati – è quella di radicarsi e non certo di vivere in una eterna condizione di sospensione. Propongo nuovamente le parole di Ingy Mubiayi, che illustrano chiaramente tale posizione:

io non sono errante, non mi sono mai spostata da Roma, dal Cairo sono venuta qui e poi non mi sono più spostata. Per cui io sono l’ultima che si può definire tale. Gli spostamenti che ho fatto a Roma? Nel primo sono finita due palazzi dopo quello in cui stavo, il secondo due traverse dopo. Ed è esattamente quello che tentavo di dire in “Documenti, prego:” non si è erranti, non è così fantastico essere erranti, non è la condizione, il voler per forza il ribaltare o rendere romantica un’idea. Lo facevano Van Gogh, Verlaine. Lo scopo non è quello di restare in una condizione romantica di viaggio, anzi, è stare fermi in un posto, mettere le radici e andare avanti, farsi un viaggio, sì volentieri, ma è un’altra cosa. Credo sia la condizione del novanta per cento delle persone; ovviamente c’è un dieci per cento a cui piace molto errare, ma questo può essere un Chatwin, un Sepulveda, non quello che scappa dalla guerra del Darfur, o si deve comprare casa per sposarsi in Egitto [...] Siccome sei migrante allora devi scrivere di cose migranti.

Mubiayi circoscrive e ridimensiona l’elemento romantico del viaggio, collocandolo nella dimensione reale in cui è vissuto dalla maggioranza delle persone immigrate o figlie di immigrati,

criticando l'assunto su cui poggia molta teoria letteraria. Ad esempio, in un passo del già citato saggio di Sandra Ponzanesi, la studiosa definisce tali scritture «unhomely», riferendosi ad alcuni dei primi testi usciti. Si capisce che nell'arco di pochi anni una categoria come quella di diaspora, presente sin dal titolo del saggio di Ponzanesi e illustrata nei seguenti termini, perde significato:

postcolonialism and diaspora are synonymous terms since both express aspects of placement and displacement. Postcoloniality emphasizes the global rearticulation of nations and cultures after a condition of colonization, whereas diaspora emphasizes a territorial scattering of national identity throughout human history. Both terms are encompassed in the notion of migrant literature, a literature that is “unhomely,” and this very quality of dispossession – a kind of haunting by otherness – is migrant literature’s great strength (Ponzanesi 2004, 11).

La categoria di letteratura migrante è imprecisa anche se considerata alla lettera: essa infatti sottintende l'idea che il fenomeno letterario esisteva già prima dell'arrivo in Italia e si è limitato a “spostarsi,” mentre in realtà esso nasce nei paesi di emigrazione e non prima. Molti di questi scrittori non erano tali a casa, lo sono diventati qui, aspetto che si pone in contraddizione con il concetto di “migrante,” generalmente associato al continuo movimento, ed a quello di letteratura migrante che sembra rinviare ad una entità che si sposta da un luogo all'altro.

Vi sono comunque critici che hanno ridotto l'enfasi sulla migrazione, partendo da un presupposto differente da quello appena enunciato, ossia la mobilità. Mauceri sottolinea, nell'intervento *Scrivere ovunque. Diaspore europee e migrazione planetaria*, che la mobilità degli scrittori è sempre esistita. Il suo intervento legge, attraverso la lente del movimento, una serie di opere dall'epoca medievale sino ai giorni nostri, storicizzando e relativizzando la condizione della mobilità. Non dimentica, tuttavia, di considerare la varietà di luoghi, epoche e motivazioni che caratterizzano gli autori che cita, tra cui, in coda, figurano anche gli immigrati di oggi (Mauceri 2006).

Si comprende allora come l'incentrarsi sulla tematica migratoria nell'analisi testuale si basi su degli assunti di fondo che sono quantomeno deboli per ragioni strutturali, vanno contro la volontà degli autori e rischiano di non valorizzare appieno i testi. Se si guarda alle opere analizzate, si comprende come la prospettiva della migrazione non rappresenti una chiave di lettura sufficiente, in quanto non concede spazi alla loro esigenza di affrontare una molteplicità di temi e questioni.

Il rigore e l'obiettività dell'analisi testuale rimangono comunque prioritari: come sostiene Wadia nell'intervista, a proposito dei concorsi dedicati agli immigrati, «credo che bisogna distinguere tra concorsi per aspiranti professionisti e quelli che vogliono semplicemente



raccogliere testimonianze di vita degli immigrati magari per degli scopi sociali.» Lo stesso si dica degli autori: un immigrato (come naturalmente anche un autoctono) che viene pubblicato non necessariamente è uno scrittore: si sa che l'essere pubblicati (anche da grandi case editrici) non è sempre sinonimo di qualità letteraria. Ciò vale maggiormente per gli immigrati che spesso vengono presi in considerazione da grosse realtà editoriali proprio perché rispondono alla domanda di esotismo che il mercato richiede e che incontra il gusto del pubblico. Sono numerosi gli esempi che si possono fare e che generalmente vedono una prima pubblicazione con una grossa casa editrice e poi più nulla.

Una sferzante critica alla categoria di scrittori migranti è stata pubblicata nella rivista «Lo straniero», ad opera di Astrit Cani:

ho paura che definire scrittori migranti degli scrittori veri, come in alcuni casi i cosiddetti “scrittori migranti” possono rivelarsi, equivalga a porre la prerogativa del permesso di soggiorno per la letteratura [...] Definire uno scrittore con l'etichetta di “migrante” equivale a marginalizzarlo, a farlo scendere a colpi di coda dal livello di realtà al quale egli cerca di appartenere – che è proprio quello della bella arte che è l'amore per l'essere – per “asservirlo” alle leggi di un'attualità caotica e truffaldina, dove il luogo comune è perfetta etichetta commerciale [...] Tra quelli che pubblicano libri in Italia non ci sono scrittori e scrittori migranti. Ci sono scrittori e altri. Poi, se con il passepartout dello “scrittore migrante” si cerca di spacciare dei semplici migranti con il pallino di scribacchiare, questa è un'altra faccenda (Cani 2007).

### 3.3c) Letteratura minore

Una categoria emersa recentemente a proposito di tali scritture ruota intorno al concetto di minore. Parati nel testo *Migration Italy* si sofferma a lungo su di essa, che presenta una serie di implicazioni che cercheremo di discutere. “Letteratura minore” sembra esprimere, più di altre, l'esigenza della critica di circoscrivere un fenomeno al fine di farlo rientrare in specifiche griglie. Il titolo del saggio di Ermanno Paccagnini pubblicato, tra l'altro, nella *Storia della letteratura italiana* edito da Salerno editrice è emblematico in questo senso poiché recita *La letteratura italiana e le culture minori*. Tale etichetta rafforza il concetto di canone in quanto sottintende l'idea di una letteratura “maggiore” accanto alla quale si colloca un'altra. Tornando a Parati, sebbene sottolinei gli elementi innovativi che le scritture “minori” portano con sé e le loro potenzialità di modifica di assetti precostituiti, tuttavia il valore intrinseco che l'idea di minore comporta va in una direzione che non esce dalle categorie che vuole criticare e paradossalmente

rischia di riaffermarle. Parati elabora il concetto di letteratura minore a partire dal saggio di Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature* in cui i due studiosi discutono tale concetto, indicandone in particolare tre caratteristiche precise:

a Minor literature doesn't come from a minor language; it is rather that which a minority constructs within a major language. But the first characteristic of minor literature in any case is that in it language is affected with a high coefficient of deterritorialization [...] The second characteristic of minor literatures is that everything in them is political. In major literatures, in contrast, the individual concern (familial, marital, and so on) joins with other no less individual concerns, the social milieu serving as a mere environment or a background [...] Minor literature is completely different; its cramped space forces each individual intrigue to connect immediately to politics. The individual concern thus becomes all the more necessary, indispensable, magnified, because a whole other story is vibrating within it [...] The third characteristic of minor literature is that in it everything takes on a collective value. Indeed, precisely because talent isn't abundant in a minor literature, there are no possibilities for an individuated enunciation that would belong to this or that "master" and that could be separated from a collective enunciation. Indeed, scarcity of talent is in fact beneficial and allows the conception of something other than a literature of masters; what each author says individually already constitutes a common action, and what he or she says or does is necessarily political, even if others aren't in agreement. The political domain has contaminated every statement. But above all else, because collective or national consciousness is "often inactive in external life and always in the process of break-down," literature finds itself positively charged with the role and function of collective, and even revolutionary, enunciation. It is literature that produces an active solidarity in spite of skepticism; and if the writer is in the margins or completely outside his or her fragile community, this situation allows the writer all the more the possibility to express another possible community and to forge the means for another consciousness and another sensibility (Deleuze e Guattari 1986, trad.ing. 16-18).

Riconsideriamo ora questa definizione, punto per punto, al fine di capire se e come si mostra aderente al fenomeno in esame. L'assunto di partenza concepisce una letteratura minore con caratteristiche definite, circoscrivibili ed oppostive rispetto alle *major literatures*; inoltre, esso vede una minoranza articolare una proposta letteraria con la lingua della maggioranza. Se consideriamo anche il valore etimologico di *minus*, esso deriva dall'aggettivo *minor* che significa appunto minore, più piccolo, più giovane e meno importante e rinvia dunque ad una idea di gerarchia e di ordine di importanza.

Il primo elemento che caratterizza una letteratura minore è il senso di deterritorializzazione, in particolare applicato alla sfera del linguaggio. I due studiosi fanno riferimento al tedesco parlato dagli ebrei a Praga, e lo definiscono «deterritorialized language» (p. 17). Nella letteratura scritta da immigrati la deterritorializzazione avviene in senso contrario, ossia rispecchia gli stessi meccanismi di trasformazione che una lingua subisce fuori dall'area in cui è originariamente parlata, con la differenza che in tal caso la deterritorializzazione avviene su un piano linguistico e letterario interno ai confini di quello stesso territorio, in tal caso quello italiano. Come si è visto dall'analisi delle opere, il concetto di deterritorializzazione può funzionare applicato alle scritture degli immigrati, ma appunto su un piano differente, entro il territorio nazionale e dall'interno della sua letteratura. Il secondo elemento riguarda la connessione tra letteratura e *politics* che tuttavia viene estrinsecata in maniera generica e che potrebbe valere per qualsiasi tipo di scrittura. Il valore politico, in senso lato, può essere rinvenibile ovunque, a prescindere dal fatto che la scrittura sia integrata a pieno titolo nel *mainstream* letterario o meno. Inoltre, non è scontato che solo in quanto “minore” un insieme di testi debba necessariamente mettere al centro il *social milieu* piuttosto che privilegiare un'altra prospettiva. E dunque, il secondo elemento risulta debole come criterio per l'individuazione di caratteristiche distintive, posto che l'obiettivo sia appunto quello di individuarle. Il terzo elemento si collega al precedente, in quanto valorizza l'istanza collettiva di cui una letteratura minore, teoricamente, si fa carico. Innanzitutto ciò assume che una letteratura canonica, per definizione, sia esclusa da tale prospettiva. Nemmeno in questo caso si riesce ad uscire da una impostazione che colloca un *corpus* di testi in opposizione ad un altro, ignorandone le intersezioni e commistioni. Come per le culture, anche le letterature non sono pensabili come dei compartimenti stagni privi di reciproche influenze. Inoltre, attribuire ad una serie di testi, come ad esempio quelli della letteratura della migrazione, lo status di “minore” significa individuare, forzatamente, delle caratteristiche comuni che in realtà si stenta sempre più a ritrovare. La questione della portata collettiva è stata discussa in sede di interviste e si è visto come essa sia differentemente percepita dalle autrici. Il termine usato in quella sede è “portavoce” che rinvia ad una precisa responsabilità nei confronti di una collettività: la maggior parte delle intervistate non sembra riconoscersi in tale ruolo, sebbene non escludano l'impegno. Molte di loro affermano di scrivere con un'attenzione ed una sensibilità al sociale ed alla tematica dell'immigrazione, da cui la loro esperienza di scrittura origina o da cui comunque trae innegabili spunti; tuttavia parlare per una “comunità” che spesso nemmeno esiste, come afferma Wadia, sembrerebbe una forzatura: «siamo talmente tanti e così diversi tra di noi che una unica rappresentanza non ha alcun senso».

Dunque, anche alla luce di quanto sostenuto dalle scrittrici stesse, attribuire aprioristicamente una portata collettiva ai testi risulta forzato. Il fatto poi che tale valore venga affermato da Deleuze e Guattari anche in virtù della scarsa capacità di ogni singolo autore, in antitesi ai letterati canonici, («scarcity of talent is in fact beneficial and allows the conception of something other than a literature of masters») rimarca il significato etimologico di minore e conferisce un preciso giudizio ai testi rientranti in questa categoria. In un passo successivo, i due studiosi ripropongono gli elementi fondanti di una letteratura minore, precisando che l'individuazione di criteri specifici rimane comunque ardua e indicando nel carattere rivoluzionario di ogni letteratura minore un elemento accomunante. Ciò deriva in particolare dall'uso che una "minoranza" fa della lingua della maggioranza:

the three characteristic of minor literature are the deterritorialization of language, the connection of the individual to a political immediacy, and the collective assemblage of enunciation. We might as well say that minor no longer designates specific literature but the revolutionary conditions for every literature within the heart of what is called great (or established) literature [...] The criteria are obviously difficult to establish if one doesn't start with a more objective concept – that of minor literature. Only the possibility of setting up a minor practice of major language from within allows one to define popular literature, marginal literature, and so on. Only in this way can literature really become a collective machine of expression and really be able to treat and develop its content (Deleuze e Guattari 1986, trad.ing. 18).

Alla luce di tali riferimenti, si comprenderà bene come il concetto di minore non solo non renda appieno conto di un fenomeno in evoluzione e stratificato come quello in esame, ma ne dia anche una interpretazione fuorviante, che segna una netta scissione tra categorie letterarie sulla base di criteri talvolta vaghi.

David Lloyd in *Ethnic Cultures, Minority Discourse and the State* indica uno dei significati più comuni che il concetto di minoranza racchiude. Esso

connects numerical or demographic subordination to the legal concept of immaturity which deprives one of the right to self-representation. In this perspective, minorities are the underdeveloped who have yet to attain the capacity to participate in representative structures, rather than those whose numbers have been systematically controlled by exclusion or genocide (Lloyd 1994, 231).

La definizione di letteratura minore, come argomenta Ponzanesi, contiene anche un'idea critica degli assetti predefiniti del canone:

minor literature is a dialogic process; it is that element of subversion and uneasiness within language that eventually creates “great literatures,” expropriating the mainstream literatures from their throne of canonicity (Ponzanesi 2004, 19).

Uno sguardo tutt'altro che positivo nei confronti del concetto di minore è stato rivolto da Christian, la quale sostiene che esso si basa su assunti eurocentrici, mascherati da universali, che non escono da una logica binaria di pensiero:

we can say that the terms “minority” and “discourse” are located firmly in a Western dualistic or “binary” frame which sees the rest of the world as a minor, and tries to convince the rest of the world that it *is* major, usually through force and then through language, even as it claims many of the ideas that we, its “historical” other, have known and spoken about for so long. For many of us have never conceived of ourselves only as somebody's *other* (Christian 1989, 228).

Il riferimento a Christian è utile per creare un collegamento con il passaggio successivo, in quanto la studiosa fonda la propria critica letteraria a partire dall'analisi di questioni di genere e razziali. In tal senso, la sezione finale del presente capitolo vede una riflessione sulla categoria di postcolonialismo in letteratura, che non può prescindere da qualche riferimento alle teorizzazioni femministe, che rappresentano un apporto centrale in questo ambito di studi e che denotano un'attenzione ed una sensibilità che attraversa anche alcuni dei testi in analisi.

### 3.3d) Letteratura postcoloniale e prospettiva di genere

Alla luce di queste considerazioni, si è scelto di guardare alla categoria di letteratura postcoloniale in riferimento alle opere in lingua italiana. Se tale concetto, in letteratura, rinvia, come riassume Silvia Albertazzi, a tre elementi in particolare che sono «l'attenzione alla metanarrativa», «la revisione della storia» e «la riscrittura di classici del canone occidentale» (Albertazzi 2004, 234) esso potrebbe essere a pieno titolo attribuito ai testi in esame, che – a parte la metanarrazione, che non è predominante – nella revisione e nella riscrittura trovano due caratteri centrali:

lo scrittore postcoloniale, pur consapevole dell'impossibilità di recuperare il proprio passato, della non esistenza di una memoria assoluta, ricostruisce con la fantasia, nell'immaginazione, ciò che ha perduto [...] La storia, dal canto suo, si fa ricerca di appartenenza, dinamica collettiva: si rivendica la possibilità di appartenere ad un gruppo, di essere in un mondo (Albertazzi 2004, 237).

Per quanto concerne l'attività di riscrittura, leggiamo invece che lo scrittore postcoloniale agisce sul canone

non per accumulo, ma per contaminazione [...] La riscrittura del testo canonico diventa così un atto politico: gli elementi tolti dal romanzo classico non sono accumulati, ma scelti secondo la tipica tecnica postcoloniale del contagio, della contaminazione, nel tentativo non più prospettivo, ma retrospettivo, di stabilire un'affinità tra canone occidentale e canone postcoloniale. Tra opera antica e opera moderna si instaura una forma di compartecipazione, una condivisione di energie (Albertazzi 2004, 239).

In ambito italiano recentemente il dibattito è iniziato a fiorire, anche alla luce delle pubblicazioni ad opera di persone originarie delle ex colonie italiane. Cito, a tal proposito, l'intervento di Ali Mumin Ahad, *La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia*. Egli afferma:

il termine post-coloniale, comincio col dire, per me indicherebbe tutte le manifestazioni culturali di quelle realtà sociali influenzate, in un modo o in un altro, dall'esperienza coloniale. Questo comune denominatore, è fondamentale [...] Non si tratterebbe [...] soltanto di una letteratura fatta da italiani sull'esperienza coloniale, ma precisamente di un terreno comune, uno spazio particolare di confronto tra scrittori/scrittrici letterati italiani con scrittori/scrittrici letterati delle ex-colonie italiane. Letteratura post-coloniale come discorso ininterrotto, unilaterale un tempo, ma che oggi, invece, si fa dialogo continuo [...] Un antidoto, dunque, un rimedio alla cosiddetta rimozione coloniale. Una finestra sul proprio passato (Mumin Ahad 2007, 94-95).

Ahad distingue tra letteratura postcoloniale e "della migrazione," adducendo ragioni soprattutto tematiche. Tuttavia, a parere di chi scrive, la critica letteraria a testi definiti "postcoloniali" in contesti differenti da quello italiano fornisce alcune chiavi di lettura applicabili anche alle opere della "letteratura della migrazione" in generale ed a quelle in esame in particolare; tra le prospettive mutate quella di genere rappresenta una chiave di lettura senza dubbio significativa.

Nel “postcoloniale” trovano spazio infatti istanze provenienti dal dibattito femminista; a tal proposito ricorro alle parole di Ashcroft, Griffiths e Tiffin secondo cui *postcolonial* e *gender studies* condividono la stessa *agenda* in quanto

both seek to reinstate the marginalized in the face of the dominant, and early feminist theory, like early nationalist post-colonial criticism, was concerned with inverting the structures of domination, substituting, for instance, a female tradition or traditions for a male-dominated canon. But like post-colonial criticism, feminist theory has rejected such simple inversions in favour of a more general questioning of forms and modes, and the unmasking of the spuriously author/itative on which such canonical constructions are founded (Ashcroft *et alii* 2006, 233).

Robert J.C. Young arriva a parlare, in *Introduzione al postcolonialismo* di «femminismo postcoloniale» intendendolo come un movimento propriamente anticoloniale e antipatriarcale:

a livello generale, il femminismo postcoloniale comporta la sfida alle ideologie patriarcali dominanti da parte delle donne del terzo mondo. Questo attivismo politico può contestare strutture di potere locali, o può anche riguardare la questione della sfida alle visioni eurocentriche e razziste di uomini e donne (anche femministe) del primo mondo. All'interno degli Stati postcoloniali, il femminismo postcoloniale parte dalla percezione che la politica è ancora permeata dall'eredità attiva del colonialismo, dalla macchina istituzionale che i poteri coloniali hanno consegnato alle élites locali o di cui si sono appropriate le élites postcoloniali più recenti (Young 2003, trad. it. 129-130).

Su un piano strettamente letterario, uno dei concetti base della “letteratura postcoloniale” vede centrale l’idea di risposta, (si pensi ad uno dei manuali fondanti la disciplina, *The Empire Writes Back* di Ashcroft *et al.*) paradigma che è stato assunto anche a proposito della “letteratura della migrazione:” lo studio di Parati, *Migration Italy. The Art of Talking Back* ripropone il concetto sin dal titolo. Sebbene l’etichetta di “letteratura postcoloniale” sia sorta in origine in riferimento ai testi in lingua inglese, la sua applicabilità trascende quei confini quando mette in luce i rapporti di potere asimmetrici in numerosi contesti. Leela Gandhi in *Postcolonial Theory. A Critical Introduction* si sofferma sul concetto di letteratura postcoloniale, sottolineando che esso si lega alle condizioni politiche e sociali di una realtà e che la pratica testuale stessa ha avuto grande rilievo nell’incontro coloniale:

texts, as is now commonly agreed, are implicated in their economic and political contexts. Few critics would dispute the understanding that all literature is symptomatic of, and responsive

to, historical conditions of repression and recuperation. While postcolonial literary theory invokes these cultural materialist assumptions in its account of textual production under colonial and postcolonial conditions, it goes a step further in its claim that textuality is endemic to the colonial encounter. Texts, more than any other social and political product, it is argued, are the most significant instigators and purveyors of colonial power and its double, postcolonial resistance (Gandhi 1998, 141-142).

Nella stessa direzione sembrano andare Vijay Mishra e Bob Hodge in *What is Post(-) Colonialism?* quando affermano che la letteratura postcoloniale

foregrounds a politics of opposition and struggle, and problematises the key relationship between centre and periphery. It has helped to destabilise the barriers around “English literature” that protected the primacy of the canon and the self-evidence of its standards (Mishra e Hodge 1993, 30).

I due studiosi problematizzano successivamente la definizione, sviluppando alcune specifiche sul postcolonialismo inteso non nella sua accezione storica ma ideologica:

we would then want to distinguish sharply between two kinds of postcolonialism, viewed as ideological orientations rather than as a historical stage. The first, and more readily recognizable, is what we call oppositional postcolonialism, which is found in its most overt form in post-independent colonies at the historical phase of the “postcolonialism” (with a hyphen) [...] The second form, equally a product of the processes that constituted colonialism but with a different inflection, is a “complicit postcolonialism,” [...] an always present “underside” within colonization itself (Mishra e Hodge 1993, 39).

Dunque, ad indicare la complessità e non linearità del concetto, da una parte viene sottolineata la potenzialità oppositiva e di resistenza, dall'altra invece la permanenza dentro il discorso postcoloniale di influenze coloniali.

L'adozione di tale prospettiva applicata al contesto italiano potrebbe far sorgere una prima obiezione data la non totale coincidenza tra immigrati e popolazioni ex colonizzate. In realtà spesso tali gruppi si sovrappongono, poiché la maggior parte degli immigrati proviene da paesi che hanno vissuto esperienze coloniali, o più in generale di sfruttamento, e che ora abbandonano per cercare altrove migliori condizioni di vita. Che poi essi considerino come meta l'Italia, sebbene questa non abbia svolto un ruolo diretto nella colonizzazione dei loro paesi, ha un rilievo relativo ai fini della presente analisi. Ciò che è significativo, invece, consiste nel fatto che persone



appartenenti a popolazioni che storicamente sono state private della voce, con gli strumenti della letteratura, se ne riappropriano. E dunque, anche se non compare un diretto riferimento al colonialismo nei testi, l'atto stesso di scriverli e l'aspirazione che li muove potrebbe venire definita come una pratica anticoloniale in senso lato. Alcune delle teorizzazioni fondanti i *postcolonial studies* sottolineano la capacità di articolazione di un controdiscorso dalla forte carica sovversiva nei confronti della visione eurocentrica che molti dei testi canonici della tradizione letteraria europea trasmettono e di cui l'eco si ritrova anche in alcuni dei testi in esame. Helen Tiffin, sul carattere sovversivo di certe scelte letterarie, afferma:

the rereading and rewriting of the European historical and fictional record are vital and inescapable tasks. These subversive manoeuvres, rather than the construction or reconstruction of the essentially national or regional, are what is characteristic of post-colonial texts, as the subversive is characteristic of post-colonial discourse in general. Post-colonial literatures/cultures are thus constituted in counter-discursive rather than homologous practices, and they offer "fields" of counter-discursive strategies to the dominant discourse (Tiffin 2006, 99).

Anche secondo Ponzanesi, il concetto di postcoloniale ha una valenza innovatrice, in quanto «si pone [...] come intersezione tra vari discorsi minoritari ed offre un ottimo apparato critico per la correzione e integrazione del canone letterario» (Ponzanesi 2004, 34). Più in generale, Young valorizza l'importanza del concetto in quanto sottintende una presa di coscienza di rapporti diseguali. Secondo lo studioso la prospettiva offerta dai *postcolonial studies* assume

come primo dato di fatto la situazione di subalternità e la posizione di subordinazione e di disparità economica che caratterizzano i rapporti delle nazioni dei tre continenti non occidentali (Africa, Asia, America Latina) con l'Europa e l'America del Nord. Postcolonialismo sta quindi a significare una prospettiva politica e una filosofia attivista finalizzate alla denuncia e alla contestazione di tali squilibri, proseguendo così, benché in forme del tutto nuove, le lotte anticolonialiste del passato. Rivendica non solo il diritto di africani, asiatici e latinoamericani ad accedere alle risorse strategiche ed al conseguimento del proprio benessere materiale, ma anche il potere dinamico delle loro culture, che stanno penetrando oggi nelle società occidentali alterandone la fisionomia (Young 2003 trad. it. 11).

A tale visione tuttavia si sono affiancate ed opposte numerose altre<sup>9</sup> che testimoniamo la non univocità delle letture del concetto di postcolonialismo e che contribuiscono a metterne in luce le contraddizioni.

Una critica mossa al concetto segue la stessa impostazione che è stata illustrata precedentemente a proposito di certa teoria letteraria occidentale, che nell'approccio a testi non appartenenti alla tradizione occidentale non riesce ad uscire dai propri paradigmi pur affermando la volontà di farlo. Anne McClintock sostiene infatti che

metaphorically, the term “post-colonialism” marks history as a series of stages along an epochal road from “the precolonial” to “the colonial” to “the post-colonial” – an unbidden, if disavowed, commitment to linear time and the idea of “development.” If a theoretical tendency to envisage “Third World” literature as progressing from “protest literature” to “resistance literature” to “national literature” has been criticized as rehearsing the Enlightenment trope of sequential, “linear” progress, the term “postcolonialism” is questionable for the same reason. Metaphorically poised on the border between old and new, end and beginning, the term heralds the end of a world era, but within the same trope of linear progress that animated that era [...] If the theory promises a decentering of history in hybridity, syncretism, multi-dimensional time and so forth, the singularity of the term effects a re-centering of global history around the single rubric of European time. Colonialism return at the moment of its disappearance (McClintock 1994, 254-255).

Si comprende come non ci si svincoli da una concezione che rimane legata a paradigmi univoci ed eurocentrici che appiattiscono la molteplicità di situazioni storicamente date e non comparabili, come poi continua ad argomentare nel saggio. Subramani, da parte sua, argomenta l'insostenibilità, per molte ex colonie, del concetto di libertà e sovranità nazionale, quando scrive nel saggio *The End of Free States: on Transnationalization of Cultures*:

absolute sovereignty, of course, is always an illusion, and ex-colonies in particular remain attached to the colonial system of dependence. The underlying economic, cultural and political dependence cast doubt on the very concept of postcoloniality (Subramani 1998, 148).

Anche Raphael D'abdon sembra condividere le medesime posizioni, quando afferma che il paradigma postcoloniale appare «domato e addomesticato, si è ridotto ad essere niente di più di una ennesima narrazione dell'Occidente» (D'abdon 2006). Senza considerare poi, prosegue

---

<sup>9</sup> Un testo molto interessante che riflette in maniera originale sulla complessità del concetto di postcoloniale è *On the Postcolony* di Achille Mbembe, in bibliografia.

McClintock, che la preposizione *post* rischia di apparire mistificante in quanto dà per scontato che un'era sia davvero conclusa, quando invece esistono forme di colonialismo, oggi, seppure senza colonie.<sup>10</sup>

Sulla stessa linea si colloca anche Ania Loomba, affermando che «poiché gli squilibri del governo coloniale non sono stati cancellati, è forse prematuro proclamare la cessazione del colonialismo» (Loomba 2000, trad. it. 24). Un ulteriore esempio di come vi sia una continuità nelle dinamiche è offerto da Ngũgĩ wa Thiong'o a proposito del Kenia nel post indipendenza. A proposito dell'ambito culturale egli scrive:

le scelte politiche del periodo postcoloniale – quelle operate, per esempio, nell'ambito della programmazione televisiva, cinematografica e pedagogica – hanno contribuito ad assicurare l'egemonia culturale. Quanto è successo nell'istruzione linguistica è un chiaro esempio di questa tendenza. Prima dell'indipendenza, le lingue africane si insegnavano per i primi quattro anni di istruzione elementare. Dopo l'indipendenza, l'insegnamento delle lingue africane è stato abolito [...] Il risultato di quest'alienazione economica, politica e culturale voluta dalla maggioranza dei governanti postcoloniali è stato il replicarsi delle procedure coloniali (Wa Thiong'o 2000, trad. it. 139).

Sulla molteplicità di forme che il colonialismo può assumere oggi, Laila Wadia mette in guardia su alcuni fenomeni che osserva in India e che riconduce a processi storici precedenti:

il mio paese è molto più colonizzato ora di quando era sotto gli inglesi: sono cambiate le forme (anche allora ci ribellavamo), ora si è schiavi della tivù e del consumismo, sta diventando una cosa tragica e spero che la cultura indiana non si perderà. Tuttavia stanno emergendo tantissimi giovani che scrivono anche nelle varie lingue indiane, mentre una volta se eri un indiano che scriveva, dovevi scrivere in inglese e vivere all'estero; adesso sta spuntando una notevole editoria, anche se però il paese è spaccato: c'è una grande produzione e nessuno che legge perché si sono rimbambiti con i telefilm americani ed hanno la televisione con ottantotto canali e sono tutti zombie davanti allo schermo. Lì si sta facendo, come qua dopo la guerra, un lavaggio di cervello che purtroppo stanno subendo perché non hanno nessun meccanismo per difendersi in questo momento. Io da piccola chiedevo alla mia preside di scuola inglese: “ma perché devo studiare la storia scritta da voi?” E penso che occorra porsi queste domande ogni

---

<sup>10</sup> Il caso più macroscopico è rappresentato dagli Stati Uniti afferma McClintock: «Since the 1940s, the United States imperialism-without-colonies has taken a number of distinct forms (military, political, economic and cultural), some concealed, some half-concealed. The power of US finance capital and huge multinationals to direct the flows of capital, commodities, armaments and media information around the world can have an impact as massive as any colonial regime. It is precisely the greater subtlety, innovation and variety of these forms of imperialism that makes the historical rupture implied by the term “post-colonial” especially unwarranted» (McClintock 1994, 258).

volta che si guarda un telefilm o si compra un paio di jeans. Vedo la migrazione come un turno di moneta, la gente si deve rendere conto anche di questo: se non ci defraudavano tanto tempo fa – prima dello sbarco della Compagnia delle Indie, l’India aveva un pil che cresceva di 27% all’anno – non ci saremmo trovati in questa situazione. Quando Kipling viene spacciato per letteratura indiana mi dà fastidio, però quelle erano le letture a cui eravamo obbligati.

Un ulteriore passaggio che sottolinea l’inadeguatezza del termine “postcolonialismo” lo vede collegato alla condizione femminile che, nonostante le dichiarazioni di intenti, ancora una volta non può essere intesa come a se stante, ma anzi intersecata ad esso:

the term becomes especially unstable with respect to women. In a world where woman do two-thirds of the world’s work, earn 10 per cent of the world’s income and own less than 1 per cent of the world’s property, the promise of “post-colonialism” has been a history of hopes postponed. It has gone unremarked that the national bourgeoisies and kleptocracies that stepped into the shoes of “post-colonial” “progress” and industrial “modernization” have been overwhelmingly and violently male. No “post-colonial” state anywhere has granted women and men equal access to the rights and resources of the nation-state. Not only have the needs of “post-colonial nations” been largely identified with male conflicts, male aspirations and male interest, but the very representation of “national” power rests on prior construction of gender power (McClintock 1994, 260-261).

Notiamo dunque come McClintock riveda il concetto di postcolonialismo sia da un punto di vista storico che di relazioni di genere, che sembrano, nonostante le premesse, ancora troppo sbilanciate a svantaggio delle donne.

Sul rischio della genericità del concetto, si soffermano alcuni studiosi: se non si pone attenzione alla diversità dei contesti storici, si rischiano di fornire «scorciatoie comode, che però non permettono di distinguere fra i tipi di situazioni postcoloniali, le influenze delle classi sociali, del sesso, della provenienza, della razza, della casta o dell’ideologia sui popoli i cui destini sono stati ristrutturati dal colonialismo» (Lomba 2000, trad. it. 31). Sul concetto Lomba conclude sostenendo che

è utile ad indicare un processo generale con alcuni elementi in comune in tutto il mondo. Ma se viene sradicato da luoghi specifici, il postcolonialismo non può essere studiato in maniera significativa e, al contrario, il termine finisce per nascondere le relazioni di potere che cerca di svelare (Lomba 2000, trad. it. 35).

Anche Sara Suleri, da parte sua, sottolinea la deriva essenzialista a cui il concetto di postcoloniale, unito a quello di donna, può portare. Essenzialista in quanto opacizza la diversità dei contesti storici, appiattendoli:

the concept of postcolonial itself is too frequently robbed of historical specificity in order to function as a preapproved allegory for any mode of discursive contestation. The coupling of *postcolonial* with *woman*, however, almost inevitably leads to the simplicities that underlie unthinking celebrations of oppression, elevating the racially female voice into a metaphor for “the good” [...] Postcoloniality: is it an abstraction into which all historical specificity may be subsumed, or is it a figure for a vaguely defined ontological marginality that is equally applicable to all “minority” discourses? In either case, the categories of both “woman” and “races” assume the status of metaphors, so that each rhetoric of oppression can serve equally as a mirrored allegory for the other (Suleri 1998, 118-120).

Said, da parte sua, non sembra condividere una tendenza diffusa nei *postcolonial studies* che definisce «politicizzazione» e che rischia di porre in secondo piano il valore artistico delle opere letterarie:

in un autore che cerca di combattere una battaglia anti-imperialista attraverso il proprio impegno intellettuale la motivazione politica è certo decisiva, ma questo aspetto, che va sempre tenuto presente, non mina l'autonomia dell'opera in quanto creazione artistica, che va giudicata con un metro di giudizio che deve prescindere da valutazioni politiche. Anzi, si fraintenderebbe il senso del loro impegno se si riducesse la loro produzione alla determinazione politica: proprio l'impegno politico degli autori da me analizzati, la loro idea di resistenza all'imperialismo, li ha portati a conferire alla ricerca letteraria, al lavoro sulla parola e sul linguaggio, un valore autonomo, a sottolineare l'indipendenza della letteratura dalla politica. Ed è per questo che sono in disaccordo con l'impianto dei *postcolonial studies*, dove si vuole farci credere che tutto possa essere ridotto alla sfera politica – senza contare che i rappresentanti di queste nuove discipline non hanno mai fatto politica attivamente, anzi direi che non sanno nemmeno cosa sia la lotta politica (e questo è vero soprattutto negli Stati Uniti, non so come stiano le cose altrove) (Said 2002, trad. it. 91).

Tutti i punti problematici a cui si è fatto cenno sono anche presenti nel testo *Black Women, Writing and Identity*. Appare significativo che una posizione critica nei confronti della prospettiva postcoloniale si collochi in un testo dedicato alla scrittura di donne di colore, a

dimostrazione dell'insufficienza di una categoria che, teoricamente, dovrebbe mantenere una attenzione particolare a certe gruppi "marginalizzati" (Boyce Davis 1994, 81 ss).

Si è dato rilievo ad alcuni dei limiti della prospettiva postcoloniale in quanto problematizzano una sua automatica applicabilità alla letteratura, sebbene presentino degli innegabili spunti di forza: ossia l'idea di risposta, di presa della parola, di messa in atto di strategie retoriche e linguistiche che vanno nella direzione indicata per la prima volta da Ashcroft e dai suoi colleghi.

A proposito del contesto italiano si è parlato di postcolonialismo in specifico riferimento alla scrittura degli autori (non numerosi) provenienti dall'ex impero italiano. Lo ha fatto Simona Wright nel già citato articolo *Can the Subaltern Speak? The Politics of Identity and Difference in Italian Postcolonial Women's Writing* sebbene consideri oltre alla italo-somala Igiaba Scego anche la camerunese Geneviève Makaping che non proviene da una ex colonia italiana. Anche Ponzanesi ricorre alla categoria del postcolonialismo nel testo già citato, facendo specifico riferimento alla scrittura di autrici provenienti dalle colonie italiane. Infine, Gnisci ha definito «primo romanzo postcoloniale italiano» il libro del somalo Garane Garane, *Il latte è buono*. Anche il recente romanzo dell'italo-etiope Gabriella Ghermandi può trovare spazio in questa definizione, che tuttavia, ai fini di questa analisi, non rappresenta un punto centrale. Tale categoria rimane comunque non applicabile all'intero fenomeno della "letteratura della migrazione:" *in primis* per i limiti intrinseci che il concetto di postcoloniale presenta ed in secondo luogo perché chi scrive ora in Italia non proviene solamente dalle ex colonie.

In tutto ciò, come si colloca il discorso femminista? Si è visto che postcolonialismo e femminismo possono presentare elementi comuni, posti in rilievo, tra gli altri, da Leela Gandhi nei seguenti termini:

both bodies of thought have concerned themselves with the study and defence of marginalised "Others" within repressive structures of domination and, in so doing, both have followed a remarkably similar theoretical trajectory. Feminist and postcolonial theory alike began with an attempt to simply invert prevailing hierarchies of gender/culture/race, and they have each progressively welcomed the poststructuralist invitation to refuse the binary oppositions upon which patriarchal/colonial authority construct itself (Gandhi 1998, 83).

Tuttavia la studiosa riconosce anche i punti critici che emergono nell'intreccio dei due campi disciplinari e che riguardano soprattutto la definizione di "donna del terzo mondo." A questo proposito Gandhi fa riferimento al saggio dal titolo *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses* di Chandra Talpade Mohanty, in cui si afferma che la categoria di "donna del terzo mondo" si fonda su assetti colonialisti ed eurocentrici: non considera infatti le

diversità tra donne e rimarca l'alterità nei confronti di quelle del primo mondo, la cui posizione di superiorità viene mantenuta e rafforzata. Mohanty dipinge in questi termini l'idea diffusa di "donna del terzo mondo:"

    this average third-world woman leads an essentially truncated life based on her feminine gender (read: sexually constrained) and being "third-world" (read: ignorant, poor, uneducated, tradition-bound, religious, domesticated, family-oriented, victimized, etc.). This, I suggest, is in contrast to the (implicit) self-representation of western women as educated, modern, as having control over their own bodies and sexualities, and the "freedom" to make their own decisions (Mohanty 1994, 199-200).

Mohanty indica i rischi che alcune teorizzazioni di femministe occidentali presentano in quanto non si svincolano dalla «global hegemony of Western scholarship» che alimenta visioni come quella sopraindicata.

In riferimento ai nostri testi, la visione delle donne che emerge contrasta quella stereotipata della "donna del terzo mondo." Tuttavia occorre chiedersi se questo sia sufficiente per considerarli portatori di una istanza femminista. Se, come sostiene Rita Felski in *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*

    one of the strengths of feminism has been precisely this partial reintegration of literature into the everyday communicative practices of large numbers of women by describing and commenting on women's experiences of gender relations (Felski 1996, 168)

potremmo individuare nella maggior parte dei testi analizzati in precedenza questa attenzione e sensibilità: le figure femminili e le dinamiche che esse vivono sono spesso centrali e rappresentano il motore della narrazione, nonché il punto di vista principale. Naturalmente, come afferma la scrittrice africana Ama Ata Aidoo, non basta scrivere di donne per essere femministe (Aidoo 1996, 167) sebbene sia una condizione necessaria. Su tale questione si interroga anche Michèle Barrett in *Feminism and the Definition of Cultural Politics. Feminism, Culture and Politics*, quando pone la seguente domanda: «When is women's art feminist art?» (Barrett 1996, 226) ed a cui risponde sostenendo che la condivisione di un'esperienza di oppressione connota come femminista l'opera artistica femminile:

    although an emphasis on women's experience, or the fact of female authorship, or indeed a concern with the female body, is not enough to make a work of art feminist. I do not see how

feminism can ever take women to be a dispensable category. So although I agree that an emphasis on women is not a sufficient condition to make cultural production feminist. It must at least be a *necessary* condition. Put another way, feminist art could be seen as a category *within* a tradition of women's art but I fail to see how it could be generated outside it. It may be that in general women's art is only indirectly useful or inspiring to feminism, but it is not possible to conceive of a feminist art that could be detached from a shared experience of oppression (Barret 1996, 230).

In un passo della sua intervista, Ama Ata Aidoo sottolinea come il passaggio dell'attenzione dal sé ai lettori rappresenti uno degli aspetti discriminanti l'impegno femminista:

any writer's feminism comes out in her writing only when she deals with issues in ways that go beyond what would be of general interest to the author herself, as well as her potential readership [...] Feminism is an essential tool in women's struggle everywhere, and that include African women. Every woman, as well any man, should be a feminist [...] Feminism is an ideology, a world view, a specific notion of how life should be organized and lived by half of the entire humanity here on earth. Like all other ideologies, feminism carries its own imperatives and particular commitments (Aidoo 1996, 163-164).

L'esigenza di cambiamento e di rivendicazione attraversa le teorizzazioni femministe come anche le opere letterarie che vi afferiscono, accompagnate da una pratica costante di critica ed autocritica. Un chiara delineazione di tale volontà di trasformazione è indicata da Carol Boyce Davis in *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subject* in cui si legge:

feminist discourse has itself been a politics directed at changing existing power relations between men and women and in society as a whole [...] In short, feminism questions and seeks to transform what it is to be a woman in society, to understand how the categories woman and the feminine are defined, structured and produced [...] The notion that woman is constructed as living the gift or donation of *herself* to the fulfillment of all others' desires and needs – i.e., to making everyone else happy – is an originary myth that is still in need of deconstruction (Boyce Davis 1994, 28).

Una visione critica ed autocritica accompagnano dunque il discorso, o i discorsi femministi. Alcuni punti salienti del pensiero sono riassunti anche nei seguenti termini:



il primo è la mancanza di dogmatismo e la sua capacità di rimettersi sempre in discussione. Il secondo è l'interdisciplinarietà che rende il pensiero femminista un pensiero capace di attraversare diversi saperi disciplinari, di oltrepassare confini geografici e di unire, nel rispetto delle differenze, diverse culture. Non è un caso che oggi si parli tanto di comparatismo femminista, sia a livello delle teorie femministe che a quello dell'analisi dei testi letterari. Il terzo è quello di coniugare l'analisi lucida delle condizioni di subordinazione e di oppressione delle donne con un'alta vena di creatività e di inventività (Fortunati 1997, 31-32).

In questo dibattito non occorre tuttavia dimenticare la questione razziale, che attraversa il femminismo come anche i testi analizzati. Uno dei passaggi problematici all'interno del dibattito femminista riguarda appunto il raffronto tra femminismo bianco e "colorato," occidentale e non. Il problema è posto in termini piuttosto netti in un passaggio del testo *Gender in African Women's Writing. Identity, Sexualities and Differences*:

some African women tend to see feminism as a form of imperialism with a woman's face, an imperialism that has come to impose or dictate its views and visions on African "Third World" women. It is therefore the neo-colonial tendencies that these women see as intrinsic to feminism that they are actively rejecting [...] It becomes problematic for African women to adopt the world "feminist" that does not adequately speak their experiences but those of a particular Western/privileged group of women (Nfah-Abbenyi 1997, 9-11).

Il discorso femminista è stato anche visto dunque come una costruzione occidentale, con tutte le conseguenze che ciò implica.

Questa veloce rassegna volta a mettere in luce alcuni dei punti dibattuti della prospettiva offerta dai *postcolonial studies* ha voluto fornire solamente degli spunti e delle chiavi di lettura per approcciare il fenomeno della "letteratura della migrazione." Tra le definizioni discusse, letteratura italoфона, della migrazione, minore e postcoloniale, probabilmente quest'ultima è la più lontana, ma paradossalmente anche la più affine: lo sostengo sulla base dell'*agenda* attribuibile ai *postcolonial studies* pur nella consapevolezza delle problematiche e delle contraddizioni che una simile teorizzazione porta con sé.

A tale percorso, che potrebbe parere più *destruens* che *construens*, seguirà il capitolo che vedrà una riflessione sull'idea di letteratura, intesa come luogo di espressione, incontro e scambio privo di gerarchie o confini. Una visione della letteratura di cui i testi analizzati sono, seppure in modi e forme diversi, depositari.



## IV

### Verso quale letteratura?

Literature is, therefore, a possible agent of social change,  
able to articulate what is absent from dominant narratives.  
(Parati 2005, 89)

Il carattere interlocutorio del capitolo finale appare quasi d'obbligo, dal momento che ci si interrogherà su questioni ampie quali le prospettive che, si ipotizza, si apriranno nel lungo periodo a proposito di letteratura e, aggiungerei, società e cultura. Si tratteggeranno dunque delle linee, delle riflessioni sulla base di quanto già emerso.

Un approccio guarda alle scritture di immigrati e immigrate di prima e seconda generazione sia come esito del fenomeno delle migrazioni (il concetto indicato precedentemente di *output* di White) sia come anticipazione di un altro, ossia di una letteratura e di una società del futuro che non potrà chiudere gli occhi e negare i molteplici apporti che arrivano, letteralmente, da tutti gli angoli del mondo. Una visione di letteratura foriera di cambiamenti e luogo di incontro e fusione di istanze, aspirazioni e possibilità.

Il termine che maggiormente esprime questa visione è letteratura mondiale, nel senso che alcuni autori le hanno attribuito. Tra i più illustri, Erich Auerbach che, partendo dall'ispirazione goethiana e superandola, si interroga in *Filologia della letteratura mondiale* sul significato di letteratura mondiale (*weltliteratur*) ed in particolare su come si possa approcciare un ambito di studi letterario i cui confini, sia in senso diacronico che spaziale, si sono estesi in un periodo di tempo relativamente breve, come egli ha potuto constatare a partire dalla propria esperienza. In riferimento a Goethe ed a come egli abbia dato un impulso che poi è stato sviluppato, leggiamo:

durò poco l'epoca dell'umanesimo goethiano, ma molto produsse e molto iniziò, che tuttora viene proseguito, si estende e si ramifica sempre più. Il patrimonio delle diverse letterature del mondo, passate e presenti, che Goethe aveva a disposizione alla fine della sua vita, era cospicuo rispetto a quello di cui si era a conoscenza al tempo della sua nascita; era però esiguo rispetto al nostro patrimonio attuale, patrimonio che dobbiamo proprio all'impulso conferito dall'umanesimo storico di quell'epoca: non si tratta solo del ritrovamento di materiale e dello sviluppo di metodi per la sua ricerca, ma, soprattutto, della sua penetrazione e utilizzazione per

una storia interna dell'umanità, volta ad acquisire una nozione dell'uomo unitaria nella sua molteplicità (Auerbach 2006, trad. it. 35).

Una «nozione dell'uomo unitaria nella sua molteplicità» fonde l'uno e la pluralità, in un equilibrio che non omologa né parcellizza. L'idea di letteratura mondiale è parallela a tale concezione, anche se in termini non privi di contraddizione, quando si legge, ad esempio, che il processo di omologazione e riduzione delle lingue e culture letterarie rappresenterà la forza e la fine della letteratura mondiale stessa. Riporto il brano iniziale in cui Auerbach ne parla:

la nostra terra, che rappresenta lo spazio della letteratura mondiale, diventa sempre più angusta e perde in molteplicità. Letteratura mondiale, però, non si riferisce semplicemente a quanto è comune e specifico dell'umanità, bensì ne coglie un particolare aspetto: la fecondazione reciproca del molteplice; suo presupposto è la *felix culpa* della frammentazione dell'umanità in una moltitudine di culture. E che cosa succede oggi, che cosa si prepara? Per mille motivi, noti a ognuno di noi, la vita dell'uomo va uniformandosi sull'intero pianeta. Partito dall'Europa, il processo di sovrapposizione si diffonde sempre più e mina indistintamente le tradizioni locali. È pur vero che la volontà nazionale è dappertutto più forte e più fragorosa che mai, ma dappertutto essa spinge verso le stesse forme di vita, cioè quelle moderne, e, per l'osservatore imparziale, è evidente che dappertutto le fondamenta interne dell'esistenza nazionale stanno disgregandosi. Le culture europee, o quelle fondate da Europei, abituate a un lungo e fruttuoso rapporto reciproco e, inoltre, sostenute dalla consapevolezza della loro validità e attualità, conservano ancora al meglio le loro peculiarità contrapposte, sebbene anche qui il processo di livellamento proceda in modo molto più rapido di prima [...] Se l'umanità riuscirà a salvarsi dalle scosse provenienti da un processo di concentrazione così intenso, così impetuosamente veloce ed intimamente mal preparato, ci si dovrà abituare al pensiero che, su una terra organizzata in modo unitario, potranno sopravvivere una sola cultura letteraria e, in un periodo relativamente breve, solo poche lingue letterarie, o anzi, forse una sola. E con ciò, l'idea di letteratura mondiale sarà, al tempo stesso, realizzata e distrutta (Auerbach 2006, trad. it. 31-33).

Lo studioso sembra attribuire al concetto una certa ambiguità, che in seguito viene sciolta quando indica la sua idea di letteratura ma anche la difficoltà nel mantenerla:

la nozione, qui presentata, di letteratura mondiale come sfondo multiforme di un destino comune non spera più in alcun effetto, consapevole com'è che quanto avviene è diverso da quanto si potesse sperare; accetta come un fatto ineluttabile l'omologazione della cultura stessa a tutta la terra. Vuole precisare e conservare ai popoli, coinvolti nella fase finale di una

molteplicità fruttuosa, la consapevolezza del loro destino di incremento comune, per farne patrimonio mitico grazie al quale la ricchezza e la profondità dei movimenti intellettuali degli ultimi millenni non si atrofizzano nel loro intimo. Sull'effetto che tale impegno possa esercitare a lunga scadenza, non si può minimamente avanzare un'ipotesi attendibile; spetta a noi creare la possibilità di un effetto che, in ogni caso, per l'epoca di transizione in cui ci troviamo, si può presupporre molto rilevante (Auerbach 2006, trad. it. 43-45).

Nel valutare i problemi metodologici di una disciplina letteralmente sconfinata, Auerbach conferisce grande rilievo ad una prospettiva multidisciplinare che allarghi gli orizzonti del letterario e coinvolga «condizioni religiose, filosofiche, politiche, economiche, le arti figurative e, se è il caso, anche la musica» (Auerbach 2006, trad. it. 47). La filologia della letteratura mondiale dovrebbe produrre, secondo il critico tedesco, un'elaborazione che possieda «unità e universalità,» che parta da una specifica intuizione e si allarghi successivamente:

il punto di partenza deve isolare una serie di fenomeni ben definita e ben distinta; e l'interpretazione di questi fenomeni deve avere una tale forza di irradiazione da ordinare e coinvolgere nell'interpretazione un settore assai più esteso di quello di partenza [...] L'orizzonte si amplia, naturalmente e adeguatamente, nel corso dell'elaborazione; tale ampliamento è così concreto e le sue parti costitutive sono necessariamente così interdipendenti che il patrimonio acquisito difficilmente può andare perso, mentre l'esito dell'elaborazione giunge a possedere, nel suo spaccato, unità e universalità (Auerbach 2006, trad. it. 63).

Sulla necessità della multi e interdisciplinarietà nell'approccio ai testi letterari anche Said, collocandosi sulla strada di Auerbach, ha scritto molto. Il rifiuto nei confronti di una metodologia che marca i confini tra un ambito disciplinare ed un altro è netto in Said, come lo è la critica ai teorici (si è visto nel precedente capitolo) che non fanno della complessità e della contestualizzazione un punto fermo dell'analisi letteraria:

una simile separazione dei campi, degli oggetti, delle discipline genera una struttura la cui rigidità, per quanto sappiamo, non viene mai messa in discussione dagli studiosi di letteratura. Si ha l'impressione che si sia inconsciamente affermata una sorta di norma volta a garantire l'essenza del "campo," un termine che a sua volta ha acquisito lo statuto intellettuale di un fatto naturale e oggettivo. La separazione e l'ovvietà dell'adesione a regole tacite, una volta che vengono capitalizzate da corporazioni professionali, istituzioni, discorsi e campi ad alta strutturazione, generano una forte tendenza alla depoliticizzazione. E così, come corollario alla

proliferazione delle ortodossie dei campi separati, si affermano formule del tipo: “Spiacente, non capisco. Sono un critico letterario, non un sociologo” (Said 2008, trad. it. 173).

In modo altrettanto pregnante, Said conclude così il saggio da cui è tratta la precedente citazione, *Opposizione, pubblico, referenti e comunità*: «questo passa necessariamente per il rifiuto di credere al comfort dell’atteggiamento specialistico, la cui seduzione consiste nel farci credere che può collocarci tutti al posto giusto» (Said 2008, trad. it. 189). L’invito è dunque quello a non fermarsi dinanzi a rigidità disciplinari, ad allargare i confini dell’interpretazione, facendo della connessione e dell’interdisciplinarietà un metodo. Il concetto collegato a questo, sempre dell’intellettuale palestinese, è quello di *worldliness*, (tradotto nella versione italiana in “mondanità”) che sviluppa proprio a partire dalla letteratura scritta dai migranti. Leggiamo in *Una politica del sapere*:

quanto sto cercando di esprimere potrebbe essere sintetizzato nel concetto di “mondanità.” Mettendole reciprocamente in relazione, possiamo sottrarre molte opere alla marginalità e trascuratezza a cui sono state relegate da considerazioni politiche e ideologiche di vario tipo. La prospettiva che sto delineando è l’esatto opposto del separatismo e dell’esclusivismo che a esso inevitabilmente si accompagna. È solo analizzandole *in quanto* letteratura, con le loro componenti stilistiche, di gusto e di ispirazione, che tali opere possono essere, per così dire, mantenute in vita e messe a frutto. Diversamente, si potrà guardare a esse come a dei semplici reperti etnografici, in grado di incontrare l’interesse di una ristretta cerchia di esperti e studiosi. Per “mondanità” si deve quindi intendere la riattivazione di quelle opere e la loro interpretazione alla luce del contesto mondiale, una riattivazione possibile solo a partire da un apprezzamento derivante non da uno sguardo concentrato difensivamente su un ristretto angolo del mondo ma da una prospettiva aperta sulla cultura umana nel suo complesso (Said 2008, trad. it. 436).

Lo studioso ritorna più brevemente sul concetto in un’intervista, in cui specifica che autonomia artistica dell’opera e impegno politico dell’intellettuale non sono in contraddizione e la prima non deve venire annullata dalla seconda:

per me è sempre stato molto importante ciò che chiamo “*worldliness*,” ovvero il fatto che ogni produzione letteraria e artistica sia contenuta entro una situazione mondana data – qui intendo i rapporti di produzione, le forze storiche, personali o impersonali, che agiscono sugli individui, eccetera [...] In un autore che cerca di combattere una battaglia anti-imperialista attraverso il proprio impegno intellettuale la motivazione politica è certo decisiva, ma questo

aspetto, che va sempre tenuto presente, non mina l'autonomia dell'opera in quanto creazione artistica, che va giudicata con un metro di giudizio che deve prescindere da valutazioni politiche. Anzi, si fraintenderebbe il senso del loro impegno se si riducesse la loro produzione alla determinazione politica: proprio l'impegno politico degli autori da me analizzati, la loro idea di resistenza all'imperialismo, li ha portati a conferire alla ricerca letteraria, al lavoro sulla parola e sul linguaggio, un valore autonomo, a sottolineare l'indipendenza della letteratura dalla politica (Said 2002, trad. it. 91).

Più in generale, si è anche parlato di *world art*, concetto problematizzato, tra gli altri, da Paola Zaccaria che si chiede come le istanze di cui è portatrice possano sopravvivere in un contesto come quello di oggi in cui la conflittualità viene esacerbata, adducendo la differenza culturale come una delle cause principali:

e che funzione svolge la world art in un mondo che invece si accanisce a sottolineare il concetto di alterità, contrapponendo i nostri interessi a quelli degli "altri," in un mondo in cui, caduta la contrapposizione capitalismo/socialismo, ci si affanna a rincorrere altre differenze: Islam/Occidente, (ipotizzata) dittatura/(ipotetica) democrazia, economie miste, "ataviche"/liberismo, localismo/localismo, ecc.? Può la world art (co)esistere con interessi economici e ideologie che esaltano l'opposizione, l'appropriazione e la conflittualità? E se l'arte è arena d'azione di coloro, dotati di sensori acutissimi, che elaborano strategie mentali oltre che artistiche molto più avanzate dei tempi storici e della società politica, può darci speranza il massiccio convergere delle tendenze artistiche verso la contaminazione e la messa in forma di espressività che parlano di co-estensività dei fenomeni e del sentire; che denunciano l'impossibilità di ritorno all'unicità; che inscenano la gioia dell'incontro altrimenti percepibile ai più forse solo nei grandi raduni mondiali dei nuovi soggetti delle politiche oppostive? (Zaccaria 2004, 19-20).

Le scritture in esame forniscono delle risposte affermative a queste domande, elaborano poetiche che vanno nella direzione indicata da Zaccaria, rendono tangibile quella «gioia dell'incontro» di cui la studiosa parla.

Nel contesto italiano, c'è chi ha parlato di "letteratura dei mondi:" in un saggio dal titolo *Letteratura globale e letteratura dei mondi*, Gnisci oppone queste due entità, definendo la prima come appiattita e massificata e la seconda più liberamente traduttrice della molteplicità dei popoli che nella storia sono stati privati della parola. Il concetto sottolinea, come in Said, l'aspirazione a prendersi voce e posizione, in contrasto a tendenze conformanti. Riprendiamo le parole dello studioso italiano:

vi è anche una nuova *letteratura dei mondi* che comincia a formare una rete planetaria di conoscenze e di ri-conoscimenti, di traduzioni e di reciprocità multiple. Questa *letteratura dei mondi* della quale parlo propone di opporsi alla globalizzazione della cultura di massa e del mercato unico euro-nordamericano: è alternativa e utopica. Essa intende diventare la zona mobile e incontrollabile, imprevedibile direbbe Édouard Glissant, del colloquio dei mondi e il *soggetto espressivo ed evolutivo* della comunicazione “di senso” e della parificazione mutua e non violenta delle culture. Al tempo stesso essa sfugge alle teorizzazioni essenzialistiche e paradigmatiche, tipiche della tradizione europea: sembra più volentieri volersi consegnare a una conoscenza storiografica che essa stessa contribuisce a costituire e alimentare (Gnisci 2003, 108-109).

La letteratura viene dunque investita di compiti centrali ai fini di una presa di coscienza circa la storia delle relazioni di potere e le ripercussioni che si sono avute e si stanno avendo tuttora. Una domanda da porsi è quella di Filippo La Porta che in *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo* si chiede:

siamo ancora capaci di assumere la letteratura non come deposito inerte di narrazioni ma come interrogazione che preme con urgenza su di noi, che può rivelarci *qualcosa di essenziale*: su noi stessi, sul nostro destino, sul nostro paese? (La Porta e Leonelli 2007, 95).

Una letteratura le cui ripercussioni sul reale sono tangibili, una letteratura che è «soprattutto installazione di nuove costruzioni nello spazio della convivenza, nuovi insediamenti capaci di presentarsi come luoghi generatori di configurazioni visive, comunitarie, estetiche e politiche radicalmente innovative, spiazzanti» (Zaccaria 2004, 118).

Credo che i testi su cui ci siamo soffermati presentino dei tratti comuni a quelli appena indicati. La tesi che sostengo non va dunque in una direzione che essenzializza le differenze, che crea antagonismi e opposizioni esotizzanti, ma che vede i testi come luoghi in cui si fondono un “noi” ed un “loro,” creando delle narrative che portano alla luce storie comuni. Un riferimento a tal proposito va al testo della già citata scrittrice italo-etiope Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e perle* che esemplifica questa volontà di raccontare una storia condivisa, avvicinando mondi che solitamente vengono percepiti come distanti. In particolare, Cristina Lombardi-Diop nella postfazione al romanzo, valorizza tale attitudine:

leggere *Regina di fiori e perle* come un testo postcoloniale scritto dopo sessant’anni e alla luce di *Tempo di uccidere*, serve a capire che il periodo coloniale e quello presente



rappresentano le metà speculari di una dimensione sdoppiata; insieme i due romanzi ricompongono realtà complementari ma di cui è stato finora possibile vederne solo una. *Regina di fiori e perle* è quindi non soltanto un romanzo sulla realtà del passato etiopico, ma anche un'interrogazione sull'identità della memoria coloniale italiana. Come in uno specchio, l'identità riemerge dal passato, fornendoci la metà mancante, finora sfocata o nascosta, invitandoci a guardare. Alla fine del romanzo, sappiamo allora che questa storia non è solo di Mahlet, la protagonista, o del suo anziano Yacob, o di tutti gli etiopi che lo leggeranno: è una storia comune, "nostra," etiopi e italiani, di noi ospiti nel presente della sua parola (Lombardi-Diop 2007, 259).

Questa parentesi per indicare come la volontà di creare ponti e riportare alla luce storie comuni, sebbene con un atteggiamento vivo e critico, sia comune a molti testi scritti da persone immigrate o figlie di immigrati in Italia. Tale considerazione non vuole rientrare nella logica del giudizio che dal centro guarda ai margini con un malcelato atteggiamento di superiorità, né idealizzare aprioristicamente quanto è scritto da persone immigrate in quanto tali. Di questa attitudine critica parla Francesco Muzzioli, in *L'alternativa letteraria*:

anche a non voler sostenere che, a rigore, la mitizzazione dell'altro è sospetta (perché sono sempre *io* che affermo il valore dell'*altra* cultura [...]) tuttavia l'etica dell'altro contiene un nodo molto difficile da sciogliere: infatti, se metto fuori gioco la mia cultura (come vuole il senso di colpa per l'imperialismo passato e presente), dove colloco la critica? Fino a che punto l'accoglimento delle altre culture senza guardarle dall'alto in basso come primitive e mitiche esclude la possibilità di osservarle criticamente? (Muzzioli 2001, 8-9).

Una teoria critica che si basa sui giudizi di matrice culturalista rischia di rimanerne viziata e di ricadere nel sospetto indicato da Muzzioli. Una visione della letteratura che esca da tale sentiero, che rompa con logiche separatiste e gerarchizzanti e che rappresenti quasi un'ancora di salvezza per coloro che sfruttano le sue potenzialità è espressa sempre da Muzzioli nei seguenti termini:

la letteratura parla dell'individuo ed è fatta quasi sempre da un individuo (l'autore o l'autrice). In una società che ci distingue per numero di codice e ci accoglie sulla base dell'importo di una carta di credito, la letteratura si presenta come creatura "aliena" rispetto alle *leggi di ferro* dell'economia e all'incuria e quasi disprezzo per il vivente. In questo quadro, la letteratura si delinea come la terra promessa dove possono trovare rifugio le voci degli emarginati e degli esclusi. Sempre più essa si apre alla "ragione dell'altro;" e fa da veicolo all'emersione di nuovi continenti culturali: il modo più agevole per conoscere i popoli diversi

dal nostro (e di acquistare così l'apertura e le tolleranze necessarie) è porgere orecchio alle loro storie e ritmi (Muzzioli 2001, 19).

“Porgere orecchio” mi sembra una bella espressione che esprime l'idea di un ascolto privo di velleità critiche pregiudizievoli, un ascolto che aiuti ad avvicinare ed a comprendersi reciprocamente. L'immagine di una scrittura che sia “veicolo” per acquisire una voce, per esprimere un'istanza critica, per svelare ciò che non è noto e smantellare le distorsioni radicate nell'immaginario collettivo è quella che individuo in alcune delle opere analizzate e che ritengo possa corrispondere all'idea di letteratura mondiale, che non appiattisce ma nemmeno esaspera i differenti apporti culturali.

Homi Bhabha, da parte sua, in un passo de *I luoghi della cultura* ritorna sul tema della letteratura mondiale, che si colloca lontano sia dalle culture nazionali che dall'universalismo della cultura umana. I suoi creatori sono proprio coloro che raccontano le storie «transnazionali di migranti, colonizzati o rifugiati politici» (Bhabha 2001, trad. it. 26). Egli reputa che quella di letteratura mondiale sia una

categoria emergente, che prefigura e affronta una forma di dissenso culturale e di alterità, in cui è possibile stabilire termini di affiliazione non-consensuale fondati su un trauma storico. Lo studio della letteratura mondiale potrebbe essere lo studio del modo in cui le culture si riconoscono attraverso le loro proiezioni di “alterità” (Bhabha 2001, trad. it. 26).

Anche secondo Fredric Jameson oggi si ripropone la questione di una «letteratura autenticamente mondiale» (Jameson 1990, trad. it. 130). Nell'articolo *La letteratura del terzo mondo nell'era del capitalismo multinazionale* egli sostiene che per parlare di letteratura mondiale occorra riportare l'attenzione sulle produzioni artistiche dei paesi del sud del mondo e sulla relazione che si stabilisce con quelle del nord:

nel nostro contesto più immediato, quindi, qualsiasi concezione di letteratura mondiale esige inevitabilmente uno specifico impegno rispetto alla questione della letteratura del terzo mondo [...] Il mio discorso, dunque, è provvisorio, e mira da un lato a proporre delle specifiche prospettive per la ricerca, e dall'altro a dare un'idea dell'interesse e della validità di queste letterature chiaramente trascurate per delle persone formate sui valori e sugli stereotipi di una cultura del primo mondo. Mi pare d'obbligo un'importante precisazione di partenza, e cioè che nessuna di queste culture può essere concepita come qualcosa di antropologicamente indipendente o autonomo, anzi, sono tutte impegnate, ciascuna a modo suo, in una lotta per la sopravvivenza con l'imperialismo culturale del primo mondo [...] Questo, dunque, è il primo

senso in cui uno studio della cultura del terzo mondo comporta necessariamente una nuova concezione di noi stessi, dall'esterno, in quanto noi stessi siamo (magari senza rendercene pienamente conto) degli elementi costitutivi attivamente operanti sui resti di culture precedenti nel nostro sistema capitalista generale mondiale (Jameson 1990, trad. it. 130-131).

Occorre dunque acquisire consapevolezza, per comprendere il concetto di letteratura mondiale, delle interrelazioni che si sono avute tra società e dunque tra letterature. Jameson si spinge oltre cercando di individuare dei caratteri comuni tra le letterature del terzo mondo, discorso che ai nostri fini è meno pertinente. Ciò che invece interessa sottolineare, più in generale, è lo sguardo complesso che un'analisi letteraria richiede, che tenga in considerazione i rapporti tra società e culture.

Anche i concetti di creolizzazione e di poetica della relazione che lo studioso e scrittore martinicano Glissant ha teorizzato aiutano a definire meglio l'idea di letteratura che stiamo sviluppando:

i fenomeni della creolizzazione sono importanti, perché permettono un nuovo approccio alla dimensione spirituale delle umanità, un approccio che implica una ricomposizione del paesaggio mentale delle umanità contemporanee: la creolizzazione presuppone che gli elementi culturali messi a confronto devono necessariamente essere "di valore equivalente" perché avvenga un vero processo di creolizzazione. Se fra gli elementi messi in relazione alcuni vengono sminuiti rispetto ad altri, la creolizzazione non avviene [...] La creolizzazione esige che gli elementi eterogenei messi in relazione "si intervalorizzino," che non ci sia degradazione o diminuzione dell'essere, sia dall'interno che dall'esterno, in questo reciproco, continuo, mischiarsi (Glissant 1998, trad. it 15-16).

La promozione, come sostiene anche Lionnet di «egalitarian interrelations in which binary impasses are deconstructed» (Lionnet 1998, 326) rappresenta uno dei cardini della poetica di Glissant, che ritiene fondamentale riportare alla luce storie dimenticate in un'ottica di valorizzazione delle tradizioni orali e locali, rivisitando categorie e valori occidentali. La creolizzazione diventa una vera e propria pratica e strategia di lettura, un particolare approccio ai testi volto ad evidenziarne la pluristratificazione ed i segni della storia:

a politics of solidarity thus implies the acceptance of *métissage* as the only racial ground on which liberation struggles can be fought [...] The possibility of emancipation is indeed linked to an implicit understanding of *métissage* as a concept of solidarity which demystifies all

essentialist glorifications of unitary origins, be they racial, sexual, geographic or cultural (Lionnet 1998, 327).

Di fondo rimane l'istanza che contrasta una visione essenzialista delle espressioni culturali e delle realtà da cui sgorgano, che considera la complessità e non riduce e giudica attraverso semplificazioni euro/etnocentriche. Questa concezione di letteratura invita dunque a considerare l'interrelazione delle sue espressioni, la pluralità di cui sono costituite, la molteplicità di storie che portano alla luce.

Quello che è in gioco, per così dire, è una visione – ancora troppo poco socializzata e diffusa – di interculturalità intrinseca ad ogni cultura<sup>1</sup> e ad ogni espressione letteraria, che nei nostri testi emerge con maggiore evidenza. L'associazione di letteratura e cultura rappresenta uno snodo importante della presente riflessione in quanto ci permette di andare al passaggio successivo: il fatto che la letteratura abbia rispecchiato, in termini generali, la cultura nazionale a cui apparteneva, o sia stata intesa come un modo per rafforzare l'appartenenza e l'identità di una presunta comunità, ha contribuito a rafforzare l'immagine di culture e letterature monoculturali, statiche ed astoriche. L'operazione che vede la letteratura come elemento costitutivo di una immagine nazionale è stata esemplificata da Said in *Cultura e imperialismo*, in riferimento a Francia ed Inghilterra: la letteratura, ancora prima di rispecchiare una cultura nazionale, contribuisce a plagiarla, essenzializzarla e mantenerla integra. Non si tratta dunque tanto dei testi letterari in sé, ma dell'interpretazione che ne è stata fatta (e qui potremmo rinviare al peso della critica di cui si è detto nel capitolo terzo).

Le scritture di cui ci stiamo occupando agiscono nell'ottica della valorizzazione e dell'interrelazione paritaria tra popoli e letterature, modificando il concetto stesso di culture monolitiche e non comunicanti. Condivido la posizione espressa da Mauceri nel già citato saggio *Scrivere ovunque. Diaspore europee e migrazione planetaria*, in cui si legge che le migrazioni moderne sovvertono tale concetto statico di cultura:

---

<sup>1</sup> Sono numerose le teorizzazioni nell'ambito dei *cultural studies* che hanno cercato di rivedere il concetto di cultura, legandolo alla contingenza delle relazioni storiche impari che si sono sviluppate. Uno dei suoi principali teorici, Stuart Hall, afferma in un'intervista: «Penso che una parte dei *cultural studies* abbia dato un importante contributo alla comprensione degli effetti destabilizzanti arrecati dalle culture diasporiche o postcoloniali alla grande Narrazione della Nazione. La carica dirompente derivata dall'irruzione delle "questioni razziali," dalla ricomparsa o dal ritorno dell'ombra della "razza," nel ventre stesso dell'ex padrone coloniale, ha trovato "casa" all'interno dei *cultural studies*, nonostante le resistenze di cui ho parlato diverse volte. Per questo, si può certo affermare che anch'essi abbiano avuto un ruolo ragguardevole nella riscrittura o nel de-centramento della "nostra storia insulare" per tornare all'espressione di Paul Gilroy. In parte, è quanto cercavo di dire quando ho detto che i *cultural studies* per essere tali devono attaccare il rapporto tra cultura e potere» (Hall 2007, trad. it. 29). Anche James Clifford, quando in *Strade* afferma che «l'etnografia novecentesca [...] è diventata una pratica sempre più diffidente nei confronti di certe strategie "localizzanti" impiegate nella costruzione e nella rappresentazione delle "culture" (Clifford 2008 trad. it., 27)» ribadisce l'idea che rigidi schematismi nell'approcciare realtà diverse rischiano di essere devianti.

negli ultimi decenni dello scorso secolo la migrazione ha assunto dimensioni planetarie ed è diventata un fenomeno globale che permea diversi aspetti della società contemporanea. Uno dei suoi effetti è stato quello di rivoluzionare lo stesso concetto di cultura, mettendo in discussione la sua appartenenza limitatamente a un territorio e a una lingua. Il termine cultura ha un legame etimologico con “coltivare” e tradizionalmente è stato associato alla “coltivazione” di un territorio, nel senso che ogni cultura proviene da un solo posto nel mondo. Al giorno d’oggi questa definizione tradizionale risulta inadeguata per descrivere nuove forme di cultura, quali la “letteratura della migrazione” che sono nate come effetto dei recenti flussi migratori (Mauceri 2006, 41)

Mi spingerei oltre, dicendo che le migrazioni moderne rivoluzionano anche il concetto di letteratura, che appare intrinsecamente legato a quello di cultura e che oggi come non mai esibisce una ricchezza di contributi che si manifestano con grande ed inarrestabile vivacità.

Un’anticipazione di una letteratura del futuro dunque, che, nonostante le chiusure, i razzismi, i tentativi sempre più violenti di ghettizzare, isolare ed emarginare messi in atto quotidianamente continua inarrestabilmente a fiorire. In tal senso, White ribadisce l’importanza della letteratura nella società nei seguenti termini:

literature does not just reflect the circumstances that lead to its creation: a given corpus of writing also becomes a cultural force with the power to influence (and not just to reflect) societal mentalities [...] The myths set up or reflected by such writing may play powerful political roles. The writing of an individual may reflect the identity of that individual: the writing produced from within a particular society may become part of the mark of the identity of that society [...] In the field of migration studies, collaboration between social scientists and literary scholars studying such writers has the potential for increasing the understanding of an agenda that is wider than can be tackled by either group of scholar alone (White 1995, 16-17).

White invita dunque ad incrociare discipline differenti per analizzare un fenomeno, che è letterario ma ne supera i confini, evidenziando la stretta relazione con la società, le *connessioni* che lo plasmano, per rinviare al saggio di Amselle che significativamente riporta come sottotitolo *Antropologia dell’universalità delle culture*. Il riferimento a tale opera è necessario per sottolineare l’idea che cultura (e dunque letteratura) non sono rappresentazioni statiche ed essenzialistiche e sebbene gli elementi di diversità siano talvolta innegabili, tuttavia occorre pensarli in un contesto di universalità, come una combinazione di elementi intesi non come sostanze ma processi. E tale discorso, che Amselle riferisce alla cultura, può senza forzature essere riportato su un piano letterario:

la mescolanza delle società, delle civiltà è una costante della storia universale e non può pertanto spiegare il carattere diasporico o itinerante delle culture contemporanee. Ma il paradosso della mondializzazione attuale è che, lungi dal rendere le identità fluide [...] essa le ricolloca e le irrigidisce al punto di far loro assumere la forma di fondamentalismi etnici, nazionali e religiosi (Amselle 2001, trad. it. 42).

La direzione è quella che vede una essenzializzazione delle culture, un loro irrigidimento antagonistico (l'inflazionato "scontro di civiltà") contro cui invece le nostre scritture, più o meno consapevolmente, si impegnano. Alcune riflessioni interessanti a tal proposito sono sviluppate nell'articolo *Gli equivoci del multiculturalismo* di Davide Zoletto in cui si restituisce al concetto di cultura l'idea di interculturalità intrinseca, partendo da una serie di tesi:

iniziamo dall'assunto, su cui tanto spesso si basano retoriche e rappresentazioni delle società multiculturali, secondo il quale le culture sarebbero un qualcosa di definito che si concretizzerebbe in individui che ne diverrebbero così rappresentanti o portatori. Di conseguenza le nostre società cesserebbero solo ora (e in tutta fretta) di essere pure e identiche a se stesse, e diverrebbero multiculturali soltanto perché frequentate sempre più spesso da migranti esponenti di culture altre [...] È un assunto che si basa quanto meno su un doppio errore: che un individuo sia per così dire completamente o ampiamente sovradeterminato da una cultura, e che le nostre società fossero (o che le società in generale possano mai essere) monoculturali prima dell'arrivo dei migranti [...] Idee apparentemente opposte come quelle che un individuo rappresenti una determinata cultura e ne possa rappresentare più d'una, si basano comunque spesso su un equivoco, quello in base a cui le culture (non importa se destinate a rimanere pure o a meticcarsi) sarebbero sostanze o essenze già date precedentemente, o comunque predeterminate e identificate (Zoletto 2002, 8-9).

Su tali assunti Zoletto baserà la sua critica alle politiche di matrice multiculturalista messe in atto, ma senza successo, in molte società occidentali.<sup>2</sup>

Anche Marc Augé ritiene che una visione culturalista della società sia limitante:

---

<sup>2</sup> A tal proposito anche Lidia Curti sostiene che le istanze racchiuse nel concetto di multiculturalismo sono state disattese: «La società multicultural è in gran parte frutto delle dominazioni coloniali, a partire da quella britannica ma senza escludere imperi minori di cui troppo spesso si tace. Essa caratterizza l'epoca della cosiddetta globalizzazione, che preferirei chiamare mondialità o planetarietà [...] Sulla sua sostanza genuinamente multicultural, di epoca coloniale o postcoloniale che sia, si possono sollevare molti dubbi, mostrandola fondata nel migliore dei casi su criteri assimilazionisti, sulla condizione che l'estraneo, l'intruso, si renda simile a noi» (Curti 2006, 84).

sostantivare ogni singola cultura significa ignorarne contemporaneamente il carattere intrinsecamente problematico (di cui pur testimoniano di volta in volta le sue reazioni alle altre culture o alle impennate della storia) e la complessità di una trama sociale e di posizioni individuali che non si lasciano mai dedurre dal “testo” culturale (Augé 1993, trad. it. 50).

Sull’idea di cultura come intercultura si sofferma anche Simonetta Lelli in un saggio all’interno del testo *Abbecedario postcoloniale*, in cui, nonostante la centralità attribuita al paradigma della differenza, si legge: «lo stesso concetto di cultura è oggi più che mai interculturale, l’attributo culturale è, di fatto, interculturale [...] L’idea di cultura deve essere concepita come luogo dell’incontro» (Lelli 2004, 154).

Molto spesso, il concetto di cultura è oggetto di strumentalizzazioni ideologiche, come sostiene, tra gli altri Alessandro Dal Lago in *Non-persone*:

si tende dunque a parlare di etnicità per riferirsi alle radici profonde di tali identità, di nazione per identificarne l’espressione politico-statale, di comunità per definirne le unità elementari e di civiltà per esprimerne le specificità religiose o intellettuali. Ora, è evidente che tutte queste definizioni hanno un valore tutt’al più metaforico e soprattutto dipendente dalla retorica impiegata. Se applicate a realtà specifiche, esse appaiono a prima vista etichette generiche, contenitori che non possono rendere conto delle trasformazioni, degli scambi, delle transazioni molteplici che hanno luogo dentro e fra le generiche “unità” culturali. Si può dire oggi, per esempio, che esiste una cultura o una civiltà “europea” contrapposta ad altre culture o civiltà? Forse, ma in un senso talmente generico da non rendere conto di ciò che è comune alle altre unità culturali [...] Un minimo di cultura storica ci suggerisce piuttosto che etichette come “civiltà” o “culture” nascondono, anzi falsificano, gli incessanti scambi di tecniche, pratiche, saperi, rappresentazioni, modelli concettuali, simboli e credenze che hanno fatto delle religioni, per non parlare delle civiltà, delle nebulose in parte coincidenti, in parte divergenti tra loro e soprattutto mutevoli (Dal Lago 2008, 168-169).

I tentativi di proporre delle visioni differenti, in contrasto spesso a quelle cristallizzate nell’immaginario collettivo, vanno nella direzione indicata dal già citato *The Empire Writes Back* di Ashcroft *et al.* L’idea di rispondere, reagire attraverso gli strumenti offerti dalla scrittura sostiene tale approccio teorico ed appare calzante nel nostro caso. Inoltre, occorre dire che nel rispondere le nostre autrici avviano quel processo di decolonizzazione di cui si è detto in apertura, permettendo a noi europei di «ricordare meglio e far presente per bene il nostro cammino europeo di derivazione creola e meticcica» (Gnisci 2007, 69) come afferma Gnisci in *Decolonizzare l’Italia*, ma anche rendendosi «adatto e pronto al colloquio dei mondi» (Gnisci 1999, 10). Questa

letteratura, continua lo studioso, ha la capacità di decolonizzare le nostre menti, mondializzandole, di «spostare l'orizzonte dell'immaginario e del senso, portare il Tout-monde nel proprio luogo, in ogni luogo» (Gnisci 2007, 90).

Il nostro discorso sembrerebbe spostarsi ora verso un'altra domanda: verso qualche società e cultura? Tali scritture aiutano a figurare l'immagine di una società in cui non esistano più culture di serie a e b, in cui il modello multiculturale che le concepisce come sfere distinte e a sé stanti venga abbandonato, in cui l'esaltazione della differenza sia accantonata per una dimensione di incontro e scambio su un piano di parità.

Graziella Parati, a proposito della potenzialità che scorge nelle opere letterarie di autori ed autrici immigrati, ipotizza la creazione di una «destination culture» nel panorama letterario e sociale italiano. La definisce nei seguenti termini:

the possibility of an Italian destination culture relies on the strategy of talking back and recreating a context, marked even by changes to a specific national language, that revisits both the culture of the "origin" and of the diaspora. Isolated acts of talking back build on strategies undermining traditional cultural practices in order to debunk them from their privileged position [...] A destination culture requires a re-drawing of lines of identification, beyond migration and ethnicity into less-confining post-migration and post-ethnic realms that make the use of the term "migrants' literature" start to lose its validity (Parati 2005, 70-71).

Osserviamo come la rimessa in discussione delle appartenenze, lo sviluppo di strategie linguistiche e tematiche che tentino di rovesciare le gerarchie consolidate rappresentano dei moti fondamentali per annullare etichette soffocanti, ma non solo:

in fact, a destination culture is situated, but not geographically restricted [...] A destination presupposes a journey that metaphorically, and in practice, translates, that is moves across borders and betrays them. It involves a process of remapping geographical and cultural terrains that overflow the bounds of national lines (Parati 2005, 71).

La dimensione nazionale si mostra dunque insufficiente a contenere tali espressioni letterarie, i significati ampi che detengono e ciò che annunciano. La connessione tra letteratura, società e trasformazione culturale sostanzia tale fenomeno letterario, come Parati sottolinea ancora:

the relevance of literature lies in fact in its role of a corpus of unerasable texts that enable unpredictable articulations of cultural hybridizations that rigid boundaries cannot contain. Literature can imagine changes in power relations that cannot be translated into practice. Thus,



it is a blueprint of future developments envisioned by migrant writers who engage in a dialogue with the local culture. Literature is therefore the location in which volition is enacted; that is, agency on the part of a migrant becomes a unique story that only the migrant can tell. It is a story about himself/herself and it is the story of the encounters of different cultures that come together and hybridize. Literature is, therefore, a possible agent of social change, able to articulate what is absent from domination narratives. It is through a validation of literature as an agent of social change that a destination culture can be theorized (Parati 2005, 88-89).

Intendere la letteratura come un fattore di trasformazione capace di plasmare nuove forme e soluzioni sul piano culturale e sociale è la visione che esprime meglio l'aspirazione che ha guidato la presente analisi. Essa è stata condotta nell'ottica di restituire alla letteratura il suo peso nella società, la sua capacità nell'indicare percorsi innovativi, nell'ipotizzare alternative che ridefiniscano i paradigmi eurocentrici con cui siamo soliti leggere ciò che ci circonda.



## Appendice

Intervista a Christiana de Caldas Brito, Trento, settembre 2006.

1) **A)** Vorrei partire problematizzando l'influenza del proprio vissuto nella scrittura, ossia se la tua esperienza biografica ha influito o meno nella scrittura. Io credo e ne chiedo conferma o smentita, che la propria esperienza influenzi più o meno direttamente la composizione letteraria e, se sì, in che termini. Faccio questa domanda perché vorrei dare rilievo al contesto (biografico, sociale, culturale) in cui la scrittura prende forma. **B)** Nello specifico, vorrei sapere se l'esperienza migratoria ha influenzato la scrittura e se sì, in che modo e come questa emerge; senza voler centrare la domanda sulla migrazione, **(C)** vorrei anche sapere se, più generalmente, il proprio percorso di vita (studi e formazione) ha influenzato la scrittura e se vi sono dei modelli letterari di riferimento (quali letture e autori hanno avuto influenza o comunque un certo significato).

A) Certo che l'influenza biografica ha influito e continua ad influire sulla mia scrittura. A cominciare, come sai, dal modello materno, e dall'ambiente letterario che si respirava a casa mia. Un gioco che mi piaceva molto da bambina, consisteva nel mettere le mie bambole sedute in cerchio. Io ero la loro maestra e chiedevo un determinato compito letterario su un tema che sceglievo. Ogni bambola aveva il suo quaderno e io scrivevo un compito diverso per ognuna di loro, cercando di cambiare anche la calligrafia. Poi, come maestra, leggevo e commentavo i compiti a voce alta.

B) L'esperienza migratoria è stata di grande importanza per la mia scrittura. Cambiare i punti di riferimento affettivi e intellettuali non può che essere una sfida. All'inizio della permanenza in un nuovo paese c'è una difficoltà espressiva. Solo con il tempo questa difficoltà può trasformarsi in creatività. Penso che l'esperienza della migrazione, al di là degli eventi personali, offra grandi temi pronti a diventare suggestivi argomenti letterari: la partenza, l'avventura, il distacco da persone care, la "saudade," il coraggio necessario per adattarsi al nuovo, i conflitti che ne derivano, ed anche il tornare a casa ma diversi da come si è partiti. Le polarità esistenziali, di solito elaborati in una terapia, sono presenti nell'esperienza migratoria: nuovo-vecchio, lasciare-prendere, aprirsi-chiudersi e tanti altri.

C) Modelli letterari di riferimento? È stato decisivo il fatto che durante la mia infanzia non esistesse la televisione; il mio immaginario si è formato con la trasmissione orale di storie che mia madre e mia nonna raccontavano, oltre alle storie bibliche raccontate a scuola. È molto presente questa modalità orale nella mia scrittura, dove compare sempre una “contadora de histórias.” Naturalmente, anche le letture sono state un modello: gli autori brasiliani e portoghesi, studiati a scuola. In Italia, l'autore al quale sono più legata è Calvino perché usa la fantasia per esplorare la realtà.

2) **A)** Da un taglio personalistico vorrei passare ad una prospettiva più ampia ossia chiedere un'opinione in merito alla società di inserimento: quale rapporto con questa e quale visione si ha della stessa? **B)** Ed inoltre, come ti relazioni con i propri connazionali (se vi è relazione, naturalmente); ti potresti percepire, attraverso la tua scrittura, come “portavoce” di una gruppo oppure no? **C)** Senti di poter avanzare delle istanze a nome di altri immigrati in Italia?

**A)** Mi sono inserita nel mondo e nella società, come tutti, attraverso la mia famiglia. Mia madre è il più importante punto di riferimento affettivo e intellettuale. La lingua portoghese (quella parlata in Brasile), è stata la mia società d'inserimento mentale. È una lingua ricca di suoni e molto musicale. Se dovessi trovare un'immagine per la mia lingua d'origine, l'immagine sarebbe un bosco dove batte il sole e, proprio per questo, pieno di ombre. Mia madre soleva inventare per me, per mio fratello e mia sorella, giochi con parole. Madre biologica e madre lingua rimangono unite nel mio ricordo. Anche la musica brasiliana e il suo ritmo fanno parte della mia eredità mentale.

**B)** Sì, mi sento portavoce di alcune donne brasiliane che non hanno la cultura e/o i mezzi per esprimere il loro disagio e dolore. Questo è molto evidente nel mio primo libro di racconti *Amanda Olinda Azzurra e le altre*. Spesso m'ispiro a fatti di cronaca, come il racconto "José" presente in *Qui e là*, il mio secondo libro di racconti.

**C)** Ho scritto dei racconti che parlano anche di altri immigrati, non solo di brasiliani. M'interessa soprattutto raccontare delle storie particolari che mostrano una determinata condizione umana, in un determinato contesto sociale, non necessariamente storie di migrazione. Come il mio romanzo (*500 Temporalis*) che racconta agli italiani come vivono, nell'anno duemila, alcune persone della favela del Silvestre, a Rio de Janeiro.

3) Per quanto riguarda la scrittura: come è avvenuto l'approdo ad essa? In maniera casuale, senza particolari aspettative; attraverso l'inserimento in realtà strutturate (quali quelle dei concorsi letterari dedicati) oppure in modo più autonomo. (nel caso dei concorsi, cosa ne pensi?)

Ho iniziato a scrivere in Brasile, già da piccola. Da adolescente, oltre a pubblicazioni nel giornale della mia scuola, ho pubblicato qualche racconto in riviste di Rio de Janeiro. In Italia l'approdo alla scrittura in lingua italiana è stato attraverso il I° Concorso Letterario Eks&Tra nel 1995. Penso che i concorsi letterari siano molto utili nel dare la spinta iniziale ad una visibilità e nel rendere pubblici i lavori letterari dei migranti che sono così valutati come forza artistica.

4) A) Mi soffermo ancora sulla questione della scrittura: quale senso, quale significato le attribuisce, sia per te stessa che per le persone immigrate che scelgono di dedicarsi? In altri termini, vorrei conoscere quale ruolo attribuisce alla letteratura, se ritieni, naturalmente, che possa averne uno specifico. ( B) Ed in particolare quale ruolo attribuisce al genere autobiografico?

A) La scrittura fa da ponte tra il mio passato e il mio presente, unisce il qui al là. È, in fondo, la "e" del titolo del *Qui e là*. Attraverso la scrittura, ho unito la vita presente al mio passato. Essere una scrittrice ha rafforzato la mia identità perché scrivere era la strada che già da piccola volevo percorrere. Credo che il destino faccia dei giri, ma finisca per offrirti le opportunità giuste. Do ragione a Edward Said quando dice che la scrittura funge da patria per chi migra.

B) La mia non è una scrittura autobiografica, anche se quello che scrivo possiede qualche episodio autobiografico. Mi piace inventare storie, ma ritengo che l'autobiografia possa essere utile come approccio alla scrittura. Penso che la scrittura abbia a che fare con la creatività e che persino l'autobiografia sia una trasfigurazione della propria vita. Karen Blixen era del parere che bisognava allargare la realtà con l'immaginazione.

5) Vorrei ora problematizzare il concetto di letteratura della migrazione: ritieni sia una categoria da superare? Come ti relazioni con questa "etichetta"?

Gli scrittori migranti creano le loro opere lontano dalla loro patria e dalla loro lingua. Credo che la tendenza naturale sia superare la categoria "letteratura della migrazione" per essere semplicemente letteratura. E speriamo che sia della buona letteratura.

6) Accanto a questa categoria, mi soffermerei ora su un'altra in qualche maniera collegata: la letteratura postcoloniale: ritieni che se ne possa parlare in ambito italofono? Il numero 4 della rivista *Quaderni del 900*. La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro è dedicato a tale questione. Quale è la tua posizione a proposito?

Credo che sia una questione alla quale debbano rispondere gli italiani. A livello di buon senso, letteratura postcoloniale dovrebbe essere quella che si libera dall'influenza dei colonizzatori per affermare i valori autoctoni nella lingua del paese, vero? Il problema è senz'altro più grave

quando esiste l'imposizione di una lingua diversa da quella dei popoli colonizzati, cosa che non è successa in Brasile.

7) Questa questione si collega al tema del rapporto con il colonialismo: se nel caso del Brasile, perlomeno in epoca contemporanea, non si può parlare di aggressione coloniale come per esempio è stato fatto nel corno d'Africa da parte dell'Italia, di fatto il paese (come praticamente l'America latina) vive una situazione di grave disagio e povertà, dovuta a politiche occidentali che hanno lo scopo di renderlo sempre più debole e sottomesso (il riferimento pungente al FMI, in *500 temporali* è molto esplicito in questo senso). Pensi che la volontà di riscatto che c'è nel romanzo possa applicarsi anche alla popolazione brasiliana? Vedi dei fermenti, dei movimenti in questo senso?

Purtroppo, in Brasile esiste una classe che vive bene e una classe sacrificata. Esistono pochi movimenti verso una maggiore consapevolezza di questa situazione perché la classe che sta bene non vuole perdere i suoi privilegi. Il "Movimento dos sem terra" (MST) è un bello esempio di lotta verso la giustizia sociale.

8. **A)** Ora vorrei dare spazio ad un altro tema centrale: la lingua: quali scelte linguistiche? Quanto influisce la lingua madre? **B)** E le modalità di scrittura: penso nella lingua madre e poi traduco? **C)** Che cosa ti viene da scrivere in italiano? Pensi che ad un genere diverso dal racconto o dal romanzo potrebbe corrispondere una lingua diversa?

A) Per me, è molto forte l'influenza della lingua madre che agisce come una matrice mentale. Recentemente, amici miei (che parlano l'italiano e la mia lingua), hanno notato che quando parlo del Brasile spontaneamente uso con loro la lingua portoghese. Mi esce automaticamente. Questo la dice lunga, no?

B) Io quando scrivo in italiano, penso direttamente in italiano, ma alcune parole o espressioni possono venire in portoghese. Allora le traduco.

C) Uso l'italiano nella mia scrittura perché vivo in Italia e perché scrivo per gli italiani.

9) Quale rapporto con l'editing? Come viene percepito, dagli editori con cui ci ti sei confrontata, il ricorso ad una lingua "ibrida"?

Gli editori, con i quali ho lavorato finora, hanno capito bene che lingua e creatività sono inscindibili. So che alcuni editori si comportano, però, come un computer...

10) Ed infine, per chi scrivi? A quale pubblico pensi, se pensi ad un pubblico, quando componi? Quale rapporto con il pubblico italiano?

Scrivo, come già detto, per gli italiani. A volte, penso specificamente alle donne. Ho sempre avuto un ottimo rapporto con il pubblico italiano che apprezza lo sforzo degli stranieri che scrivono nella lingua italiana.

11) Quali prospettive vedi (o auspichi) per la tua scrittura? A quale genere letterario ti orienti?

Continuo a scrivere e a pubblicare dei racconti (in antologie varie e on line). Ho già un'idea per un futuro romanzo. Penso che continuerò a mescolare realtà e sogno, il naturale con il fantastico.

Intervista a Gabriella Kuruvilla, Milano, dicembre 2006.

1) **A)** Vorrei partire considerando l'influenza del proprio vissuto sulla scrittura: in altri termini, se la sua esperienza biografica ha influito il suo scrivere e, se sì, in che termini. Faccio questa domanda perché vorrei dare rilievo al contesto (biografico, sociale, culturale) in cui la scrittura prende forma. **B)** Nello specifico, vorrei sapere se l'esperienza migratoria della tua famiglia ha influenzato la scrittura e se sì, in che modo e come questa emerge. **C)** Vorrei anche sapere se anche il proprio percorso di studio e di formazione ha influenzato la scrittura e se vi sono dei modelli letterari di riferimento (quali letture, autori o artisti hanno avuto influenza o comunque un certo significato).

**A)** Il romanzo *Media chiara e noccioline*, edito nel 2001 da DeriveApprodi, è nato dalla necessità –quasi psicanalitica– di ripercorrere la mia storia, indagando la memoria attraverso la scrittura, per dare nuova forma a un vissuto personale, che veniva ricomposto come un puzzle, con dei pezzi “taroccati” e altri mancanti. E pur raccontando le vicende di una donna figlia di una coppia mista, che perde il senso di sé e della propria vita, passando da una lunga infanzia a un'interminabile adolescenza, ha suscitato l'interesse e l'attenzione anche di persone molto diverse, e a prima vista distanti dalla materia narrata, come gli uomini o gli anziani.

**B)** In questo primo romanzo il tema della migrazione, e dell'incontro tra diverse culture, fa da sfondo alla storia, pur influenzandola. Mentre nei miei scritti successivi diventa il nodo principale intorno a cui si sviluppano le vicende di personaggi che traggono spunto dal mio vissuto, privato e sociale, ma che sono fondamentalmente delle “invenzioni letterarie”.

I racconti sull'immigrazione indiana in Italia, che sto terminando adesso, nascono infatti dal desiderio/bisogno di raccontare un fenomeno sociale contemporaneo, che non è strettamente riferito a me, ma di cui faccio parte. Mi ispiro quindi ad un'humus che percepisco e sperimento, spesso come spettatrice partecipante o come attrice secondaria.

C) Mia madre è giornalista e io, fin da piccola, mi addormentavo sentendola battere i tasti della macchina da scrivere: gli altri avevano le favole mentre io avevo questo ticchettare, che per me era altrettanto ipnotico e suggestivo. Non è infatti un caso che io oggi scriva, prevalentemente di notte. E che, a mia volta, lavori come giornalista, anche se mi occupo soprattutto di arredamento, dato che mi sono laureata in architettura.

L'architettura torna, come schema geometrico, nei miei primi quadri, che sono quasi tutti divisi in due campiture da un'immaginaria linea d'orizzonte. Mentre nei miei scritti l'impianto architettonico torna nei rimandi: nelle frasi ripetute come ritornelli che scandiscono, e ritmano, l'andamento del racconto.

Ma in realtà sono le parole a creare, per concatenazione, altre parole, formando movimenti e passaggi di andata e di ritorno: quando scrivo, non seguo mai una scaletta. Il mio modo di procedere nella stesura di un racconto mi ricorda molto il mio modo di giocare a Macchiavelli: un caos dis-organizzato, in cui alla fine ogni cosa trova il suo posto, se no non si può chiudere la partita.

Non ho veri modelli letterari di riferimento: da piccola ero innamorata di Colette, poi ho letto Porci con le ali e da allora non mi perdo un libro di Lidia Ravera, anche se non sempre mi convince appieno.

Mi capita spesso: Banana Yoshimoto, Andrea De Carlo e Lucia Extebarria, per esempio, mi sono piaciuti molto all'inizio mentre adesso faccio fatica a leggerli, anche se per abitudine spesso li compro e poi li abbandono sui ripiani della libreria.

Kureishi e Kundera sono probabilmente gli scrittori che stimo di più.

2) **A)** Da un taglio personalistico vorrei passare ad una prospettiva più ampia ossia chiedere un'opinione in merito alla società italiana. Quale visione ha della condizione in cui si trovano gli immigrati ed anche i loro figli? (Nei suoi testi emerge in più punti una critica nei confronti di atteggiamenti discriminanti, per non dire razzisti, nei confronti in particolare della gente di colore. **B)** Ed inoltre, si potrebbe percepire, attraverso la sua scrittura, come "portavoce" di un gruppo oppure no? Sente di poter avanzare delle istanze a nome degli immigrati in Italia la cui situazione le crea indignazione?



A) In Media chiara e noccioline non esiste una critica esplicita alla società, anche se la si può leggere “tra le righe”, nel disagio provato dalla protagonista, figlia di una coppia mista, che ha perduto completamente il senso di sé: che non sa chi è, ma soprattutto non sa cosa vuole e non sa cosa non vuole. Non riesce a disegnarsi un’identità, e a capire i suoi desideri.

Nei racconti c’è una visione disincantata, e quindi critica, della condizione degli immigrati in Italia: l’incontro tra diverse culture, che potrebbe rivelarsi un’enorme ricchezza, diventa spesso una perdita. L’addizione si trasforma in sottrazione quando, per integrarsi in nuovo paese, l’immigrato rinuncia alle proprie radici, e al proprio passato. Che non viene tramandato ai figli, creando così un vuoto culturale e esistenziale nelle seconde generazioni. Questa frattura con “l’altra patria”, l’altra metà di se, per i figli degli immigrati è un’imposizione, non una scelta.

Quello che dovrebbe essere il tuo altro mondo, in realtà rimane un paese immaginato, confinato nel fantastico, di cui non si è mai fatta esperienza. Molto spesso lo si idealizza. Mi viene in mente il film Mio figlio il fanatico (1997) di Udayan Prasad, tratto dalla raccolta di racconti Love in a Blue Time di Hanif Kureishi, in cui un’adolescente preso da un’ansia di recupero, pur di costruirsi un’identità forte e definita, enfatizza la propria cultura di origine, diventando un fanatico religioso.

B) Non mi arrogherei il diritto, e nemmeno l’idea, di farmi portavoce di qualcuno.

Nel momento in cui scrivo di immigrazione in Italia interpreto, e cerco di raccontare, la situazione dei migranti. Offrendo un’altra lettura di questo fenomeno. Ma il mondo che dipingo e tratteggio è solo uno dei mondi possibili. E’ una visione personale: non è il megafono degli immigrati in Italia.

Qualsiasi cosa io faccia spero che incida in qualche modo nel sociale. Non voglio fare la bandiera di nessuno, con quale diritto..., ma voglio esprimere una mia idea, e confrontarmi con quella degli altri: altrimenti perché farlo...

3) Per quanto riguarda la scrittura: come è avvenuto l’approdo ad essa? In maniera casuale, senza particolari aspettative; attraverso l’inserimento in realtà strutturate (quali quelle dei concorsi letterari dedicati) oppure in modo più autonomo? (Nel caso dei concorsi, cosa nel pensa?)

Mentre mi stavo laureando, per essere economicamente indipendente dai miei genitori, facevo la barista e scrivevo articoli. Il primo pezzo che mi hanno pubblicato era un racconto di costume per una rivista femminile. Ma la scrittura è sempre stata parte della mia vita: mi addormentavo sentendo mia madre che batteva i tasti della macchina da scrivere, quasi tutti i suoi amici erano

giornalisti o scrittori, a casa mia c'erano molti libri e pochi soprammobili... in questo mondo ci sono nata.

Ho mandato il mio primo manoscritto a tutti gli editori, e ho aspettato che mi rispondessero: fino a quando mi è arrivata la lettera di due case editrici che volevano pubblicarmi.

E ho partecipato ad un concorso, per la prima volta, solo l'anno scorso: me lo ha consigliato un'amica scrittrice che aveva vinto l'edizione precedente.

4) **A)** Mi soffermo ancora sulla questione della scrittura: quale senso, quale significato le attribuisce, sia per se stessa che per le persone immigrate o figlie di immigrati, che scelgono di dedicarsi? In altri termini, vorrei sapere quale ruolo attribuisce alla letteratura, se ritiene, naturalmente, che possa averne uno specifico. **B)** Ed in particolare quale significato attribuisce al genere autobiografico, poiché mi sembra che l'autobiografia affiori nella sua scrittura?

A) Essendo "metà indiana", sento l'esigenza di parlare degli immigrati in maniera "reale", aderente a ciò che vedo, sento e provo. Senza usare l'ironia per offrire un quadro "commestibile" della migrazione.

Anche se, quando affronto temi strettamente autobiografici, spesso uso l'ironia per smarcarmi da me stessa, prendere le distanze e vedermi -quindi raccontarmi- meglio.

B) Penso che l'autobiografia per me sia stata un passaggio necessario: solo dopo aver "raccontato" me potevo "raccontare" altro da me: dipingendo una serie di affreschi, che prendono spunto da quello che vedo, ascolto, leggo e sento.

5) Vorrei ora problematizzare il concetto di letteratura della migrazione: ritiene sia una categoria da superare? Come si relazione con questa "etichetta"?

Lo scrittore migrante dovrebbe poter scrivere qualsiasi cosa, senza ghetizzarsi o venire ghetizzato. E' prima di tutto uno scrittore.

Sono metà indiana, ma non per questo posso e devo scrivere solo di "metà indiani": affronto i temi che mi colpiscono di più, quando sento l'esigenza di affrontarli e di parlarne.

Non sono solo un'immigrata di seconda generazione: ma anche una donna, una figlia, una mamma, una precaria. Posso voler parlare di tutti questi temi, o decidere di scrivere un giallo con un protagonista uomo, single, impiegato...

Anche se, ultimamente, l'argomento migrazione "tira" molto: quindi 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...

6) Accanto a questa categoria, mi soffermerei ora su un'altra in qualche maniera collegata: la letteratura postcoloniale. Ritiene che se ne possa parlare in ambito italofono? Il numero 4 della rivista Quaderni del 900. La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro è dedicato a tale questione. Quale è la sua posizione a proposito?

Il postcolonialismo è uno dei vari argomenti che possono essere trattati attraverso la letteratura. Sarebbe meglio parlare di letteratura, e basta.

**A)** A questa questione si collega il tema del rapporto con il colonialismo: quale è la sua opinione (se ne ha una) in merito al post (o neo) colonialismo in India? **B)** Più specificatamente, pensa che in certa letteratura di autori indiani contemporanei emerga questa "eredità"?

Rimanda alla risposta precedente.

7) Ora vorrei dare spazio ad un altro tema centrale: la lingua. Lei è nata in Italia ed ha studiato in italiano; sente l'esigenza di riprendere la lingua di suo padre e arricchire l'italiano con questo apporto?

Mio padre non mi ha mai parlato nella sua lingua. Quindi per me la sua lingua, il malayalam, rimane la lingua del desiderio: è un suono evocativo e nostalgico, che percepisco come musica e non come parola. Di cui non conosco il significato, e che non posso interpretare. Ma è proprio tramite la parola, scritta in italiano, che ricreo quel mondo immaginario e immaginifico, a cui mi è negato l'accesso linguistico.

8) Quale rapporto con l'editing? Come viene percepito, dagli editori con cui ci si è confrontati, il ricorso ad una lingua "ibrida", nel caso, naturalmente, in cui vi sia ricorso?

L'editing può diventare un momento importante e costruttivo: un modo per dare nuova forma, contenuto e significato ai propri scritti, messi in discussione dal primo lettore, privilegiato.

Questo passaggio intermedio è fondamentale e può aiutarti a scrivere meglio, a tagliare e ad aggiungere, dove c'è bisogno.

In Pecore nere l'editing non c'è quasi stato, mentre in Media chiara e noccioline non sono intervenuti sulla scrittura ma mi hanno dato dei consigli utili: anche solo dicendomi che, la stessa cosa, l'avevo scritta quaranta volte e io non me ne ero resa conto tanto era la mia esigenza di dirla.

Certo poi uno può decidere che la ripetizione è un suo segno stilistico, e lasciarla: ma consapevolmente.

9) Per chi scrive? A quale pubblico pensa quando compone? Quale rapporto con il pubblico italiano?

Il primo editing viene fatto dai miei amici: gli faccio leggere quello che scrivo e aspetto i loro commenti, per vedere se quello che volevo comunicare è arrivato così come volevo che arrivasse. Non ho un target particolare: scrivo per chiunque abbia voglia di leggermi, sperando di non annoiare, di non essere fraintesa, di smuovere interesse e di comunicare emozioni.

10) Quali prospettive vede (o auspica) per la propria scrittura? A quale genere letterario si orienta?

Il nobel!

... Se scrivo degli articoli per dei giornali non ho dubbi e aspirazioni particolari: scrivo per guadagnare, quindi per poter scrivere e dipingere.

Quando scrivo romanzi o racconti, e quando dipingo, mi assalgono dubbi di ogni tipo: temo di non riuscire a comunicare quello che voglio nel modo che voglio. Ho sempre il terrore della mediocrità e la paura dell'onnipotenza: uno pensa di aver scritto e dipinto cose eccelse e poi magari è solo "una cagata pazzesca."

11) A cosa è dovuta la scelta di pubblicare con uno pseudonimo? E quali ragioni vi sono alla base della scelta di quel particolare pseudonimo?

Quello pseudonimo è un'unione tra i due mondi, Italia ed India: Chandra vuol dire Luna, mi piaceva tantissimo sia l'immagine che il suono della parola. Viola è un nome che mi piace ed è anche un colore, tra l'altro, che mi piace. La scelta dello pseudonimo è una forma di rispetto: mentre scrivi per gli altri e scrivi di te stessa, non stai scrivendo solo di te stesso, mi sembrava giusto.

Intervista a Ingy Mubiayi, Roma, dicembre 2006.

1) **A)** Vorrei partire considerando l'influenza del proprio vissuto sulla scrittura: in altri termini, se la sua esperienza biografica ha influito il suo scrivere e, se sì, in che termini. Faccio questa domanda perché vorrei dare rilievo al contesto (biografico, sociale, culturale) in cui la scrittura prende forma. **B)** Nello specifico, vorrei sapere se la sua esperienza migratoria o forse quella della sua famiglia (poiché è arrivata in Italia in giovanissima età) ha influenzato la scrittura e se sì, in che modo e come questa emerge. **C)** Vorrei anche sapere se il proprio percorso di studio e di

formazione ha influenzato la scrittura e se vi sono dei modelli letterari di riferimento (quali letture, autori o artisti hanno avuto influenza o comunque un certo significato).

Sicuramente l'elemento autobiografico è presente, soprattutto nel primo racconto di Pecore Nere, però non è dominante. L'elemento biografico c'è sempre, perché comunque si tratta di uno sguardo e in questo rientra anche il fatto dell'esperienza migratoria della mia famiglia e quindi mia, nel senso che quella è la formazione che ho avuto, in quel mondo ho vissuto, in quel modo ho visto il mondo e per forza di cose, almeno dal mio punto di vista, lo trasferisco nella scrittura. Perché, almeno per come intendo io la scrittura, è un'interpretazione, una rielaborazione, è come se fosse un sogno: si rielabora la realtà in qualche modo e la si riproduce con il mezzo che si ha a disposizione e quindi è tutto frutto del vissuto. Che poi non siano strettamente autobiografici, a parte il primo - che anche quello nasce da una scintilla autobiografica (cioè il percorso che si fa per arrivare ad avere un permesso di soggiorno) - . L'idea che sta dietro a quel racconto è l'assurdità di non essere riconosciuti senza un pezzo di carta e questo non solo dal punto di vista istituzionale, ufficiale (cioè tu ti devi identificare con un pezzo di carta) ma anche da un punto di vista psicologico, perché tu non sei nessuno fino a che non avrai quel pezzo di carta e non ti senti nessuno e quindi automaticamente hai un atteggiamento subordinato, dimesso e una serie di conseguenze che poi si ripercuotono in tutti gli ambiti del tuo essere, della tua vita, dal rapporto con la società esterna, ma anche con la tua famiglia o con chi vivi. Era questo che muoveva quel racconto. Quindi sicuramente partire da un fatto biografico, da un elemento, da un fatto che succede, che vedi, che poi viene rielaborato. È una rielaborazione che viene fatta con i mezzi che io conosco, che sono quelli della mia formazione. Io ho fatto quasi esclusivamente studi letterari, all'università ho studiato lingue orientali, sempre ambito letterario. Vero è che mi sono laureata in Storia della civiltà islamica, quindi con un indirizzo più storico, però fondamentalmente siamo lì. E questo in qualche modo "spiega" anche il fatto che la mia attenzione è puntata su un certo tipo di famiglia di migranti, di origine araba o islamica. Non sempre in tutti i racconti c'è, però un punto centrale è la famiglia, il rapporto che si crea all'interno della famiglia ed all'esterno della famiglia: perché costruire il rapporto all'esterno dipende molto da quello che lascio costruire all'interno. Quindi mi piace muovere personaggi soprattutto in un contesto familiare, per riprodurre poi il rapporto che riescono ad avere all'esterno. A parte quei due racconti di Pecore nere, poi ce n'è un altro uscito in Nuovi Argomenti: quello è stato proprio un esperimento. Era proprio mettere in una provetta quattro elementi diversi, infatti non c'era nessun esterno tranne il personaggio dj. Lì era ricostruire un mondo all'interno di una stanza e vedere le dinamiche che possono uscire: certe nevrosi, certe paure forti; quel racconto è molto frizzante, sull'allegro, però è vero che, soprattutto nelle coppie miste, c'è ad un certo punto questa negazione delle proprie

origini, è come se qualcuno dovesse cedere per forza sul terreno, oppure tutte due: come se per incontrarsi bisogna allontanare, cancellare tutto il resto. Esiste anche il contrario, spesso ci si afferma troppo, per paura di essere dominati e lì spesso succedono cose anche abbastanza drammatiche. Lì era vedere cosa succedeva se: si considerava un estremo, quello di abbandonare tutto il resto, per poter vivere in modo tranquillo. E infatti l'elemento di disturbo è questo ragazzo che sconvolge tutto: lì è sotteso anche che questi due ragazzi non hanno mai sentito di essere diversi, di appartenere a qualcosa, perché non sono i genitori ad aver insistito su un fatto piuttosto che su un altro.

I miei modelli letterari di riferimento sono molti, io sono più lettrice che scrittrice nel senso che la scrittura parte da un fatto privato, è una rielaborazione di quello che vedi, senti e provi. E soprattutto è una rielaborazione di quello che leggi perché io così ho cominciato, se non mi piaceva come andavano a finire i libri di Verne ne cambiavo un pezzo, era divertente. Devo ammettere che probabilmente erano le letture che trovavo nella biblioteca di scuola e i libri di avventura sono quelli che mi hanno sempre affascinato. Ho cominciato a leggere quelli che mi danno molta soddisfazione; quella letteratura "di evasione", di classe b è quella che mi dà soddisfazione e quando è fatta bene trovo che sia una cosa eccezionale. Io ho cominciato a scrivere per colpa di Sartre, che non è assolutamente letteratura d'evasione, però è un autore che mi ha dato molto da un punto di vista della formazione, di una coscienza, se si vuole dire; ho aperto gli occhi con Sartre, ho realizzato una serie di cose, nel bene e nel male, senza approvare tutto ciò che ha detto, sicuramente è quello che mi ha dato la capacità di decifrare, mi ha dato un codice di lettura della realtà, del mondo e soprattutto da lì ho imparato che non è univoco. Venivo comunque da una famiglia abbastanza rigida e tutto quello che diceva mia madre era oro colato senza possibilità né di dubbio né di protesta: nemmeno ci pensavo a mettere in discussione qualcosa. E quindi pensavo che tutto il mondo fosse così. Ho come questa netta sensazione, lo scarto tra prima e dopo: se sentivo una cosa detta da una persona, che sia un insegnante, giornalista, politico, quella era verità colata. Dall'incontro con Sartre in poi ho avuto l'idea della diversità. Tutto ciò accadeva a 12, 13 anni, seconda, terza media e quindi è stato il punto di rottura o comunque di passaggio. Però da un punto di vista narrativo il romanzo per eccellenza rimane il Conte di Montecristo, non sono ancora riuscita a trovare qualcosa che sia così completo, aldilà appunto di quello che si può dire su quel romanzo, le critiche le conosciamo. Però quello è Il Romanzo, con la presenza di tutto, tutto quello che deve contenere un romanzo: personaggi di ogni genere, tutte le passioni umane, tutte le bassezze umane, tutto ciò che serve per riprodurre la realtà. Perché poi il romanzo, per come lo intendo io, non deve essere reale, non ho nessuna intenzione di riprodurre la realtà. Non è una fotografia, non è un documentario, non voglio

insegnare niente a nessuno, è una rielaborazione, è dare un punto di vista, è riprodurre falsando anche. Tanto la realtà non esiste, e chi è che la può ridare, a meno che tu non faccia un documentario, e nemmeno lì. Qualsiasi cosa non ti dà la realtà, non ci penso minimamente a fare quell'operazione lì. Per cui quel romanzo lì mi sembra l'esempio, il classico.

2) **A)** Da un taglio personalistico vorrei passare ad una prospettiva più ampia ossia chiedere un'opinione in merito alla società italiana. Quale visione ha della condizione in cui si trovano gli immigrati ed anche i loro figli? (Nei suoi racconti ho colto una critica più o meno velata e sempre mascherata con l'ironia, di atteggiamenti discriminanti, sia popolari che istituzionali, nei confronti degli immigrati e in particolare della gente di colore - penso a Documenti prego, ma anche a Concorso – nonché il suo tentativo di scardinare stereotipi diffusi). **B)** Ed inoltre, si potrebbe percepire, attraverso la sua scrittura, come “portavoce” di una gruppo oppure no? Sente di poter avanzare delle istanze a nome degli immigrati in Italia la cui situazione le crea indignazione?

È difficile non fare una critica alla società. Ci sono molte cose che non vanno, mi sembra anche di sparare sulla Croce Rossa. Mi sentirei molto più di criticare paesi come Francia ed Inghilterra piuttosto che Italia, ferocemente. Nello stesso tempo la grande critica che faccio all'Italia, in generale, sentendomi parte dell'Italia, è la miopia, è il fatto che non ci sia (questo vale per l'immigrazione come per tutte le altre questioni aperte dell'Italia, dalla criminalità organizzata, all'evasione, all'assetto della società che si è voluto costruire) è questa miopia dello sguardo sulle problematiche. La migrazione è cominciata in Italia ormai 30 anni fa, non si può più parlare di emergenza, non si può più dire che non si sapeva, che è una cosa nuova, no. È successo negli anni settanta, sono quasi 40 anni. Considerando tutto questo si continua a considerare l'immigrazione un fatto di emergenza: allora qui si tratta o di incapacità o di malafede e nessuna delle due è una buona cosa. Questa è la grossa critica che mi sento di fare all'Italia come istituzione, alla società, alla gente di conseguenza, perché non si ha memoria fondamentalmente, né di queste né di altre cose; però ci si ricorda perfettamente della squadra che vinse i mondiali nell'82 e non ci si ricorda che negli anni Ottanta c'erano i primi arrivi e con un'analisi banalissima si poteva fare una proiezione, non è che ci volesse chissà che genio. Agli italiani serve forse un buon capro espiatorio: se c'è incapacità perché non si è riuscito a prevedere[ndr: il fenomeno] malissimo, perché sei deputato a questo; se lo fai di proposito c'è la malafede ed è altrettanto male. Non so quanto giovino poi a tutto quanto, inevitabilmente succedono delle cose sgradevoli che hanno poi delle ripercussioni. Stiamo vivendo poi un momento drammatico per questo tipo di politica, quello che è successo in Francia, quello che è successo in Inghilterra, quello che è successo negli

Stati Uniti che sono luoghi dove c'è stato maggior afflusso, probabilmente è proprio quell'integrazione che ha portato ad un certo livello di coscienza. Quello che puoi fare a Parigi lo puoi fare solo se hai un certo livello di coscienza di te e non se sei soggiogato. È complesso il discorso.

Io non mi sento portavoce, mi sento “voce”, senza il “porta”. È sempre la questione del punto di vista, dello sguardo personale. Quando scrivo racconti e altre cose, nascono più che altro da fatti, da pensieri, da urgenze, da un'idea, semplicemente il dire: cosa succederebbe se avessi una persona così e una cosa a confronto? Quindi non è mai, o quasi mai, un fotografare una realtà per farla vedere a qualcuno, non è mai riprendere un fatto reale per divulgarlo. Nel secondo racconto di Pecore nere la storia del bambino scomparso è un fatto vero, non tanto la scomparsa del bambino – quello mi serviva per creare un po' di tensione – quanto la condizione di una famiglia di quel tipo. Il fatto di vivere in quel modo, di avere delle aspirazioni, di vivere in condizioni impensabili, sono cose che si fanno, è difficile dire non lo sapevo, sembra quasi ridicolo parlarne in un racconto dedicato esclusivamente a questo. Sarebbe anche insultare l'intelligenza delle persone: è vero che ci sono persone che mi hanno detto che non pensavano esistessero queste cose, però spero e credo che siano limitate e comunque siamo così bombardati da certe immagini che ci vuole altro per fare scattare il pensiero, la conoscenza. Più o meno sappiamo tutti le condizioni, sanno tutti che gli immigrati vivono in venti in una stanza, però cosa significa vivere in venti in una stanza non lo si può sapere dal giornale, dal trafiletto di cronaca o da qualsiasi documentario che te lo illustra. Per cui ci vuole sempre quel po' di attenzione. Per quello sono appassionata di letteratura, perché la letteratura ci permette quella mediazione con la realtà, con le realtà. Ci permette, se fatta bene, di unire la conoscenza, il sapere che hai di una cosa, l'esserne a conoscenza, ed il pensiero, il fatto di starci 5 minuti a riflettere e poi fartene un'opinione, senza per forza poi aderire; è quella la forza in più della letteratura rispetto alla scrittura controllata.

3) Per quanto riguarda la scrittura: come è avvenuto l'approdo ad essa? In maniera casuale, senza particolari aspettative; attraverso l'inserimento in realtà strutturate (quali quelle dei concorsi letterari dedicati) oppure in modo più autonomo. (Nel caso dei concorsi, cosa ne pensa?).

È un po' difficile questa domanda... nel senso che la scrittura diventa scrittura nel momento in cui diventa pubblica. Per cui che cosa vale? Vale che io prima di pubblicare ho scritto per 10-15 anni oppure vale che io ho scritto per un concorso e sono partita da una realtà strutturata? Credo che generalmente non ci si alzi la mattina dicendo “voglio fare lo scrittore”. Ad un certo punto ti ci ritrovi, non è che qualcuno ti dice “scrivi”, almeno non in una realtà come quella italiana. So che in altri posti è molto più strutturato, ci sono dei corsi di studi fatti apposta, quindi è una



decisione professionale, è come scegliere se fare l'ingegnere o qualcos'altro. Per cui è nata dalla lettura, dal fatto che c'era questa collana francese che raccoglieva una serie di avventure di ragazzi che scrivevano gialli che dovevano investigare su varie cose e mi piaceva come funzionava. E così ho cominciato a scrivere delle parti, a sostituirle, a scarabocchiare sui libri e poi a scrivere pezzi un po' più lunghi. Forse nel 2004 ho mandato un racconto a Eks&tra e lì è stato casuale nel senso che avevo letto il bando ed ero un po'arrabbiata perché avevo colto questo pericolo del ghetizzare, anche se loro fanno un ottimo lavoro. Perché questi temi sempre legati all'immigrazione! Quell'anno il tema era "erranti". Io non sono errante, non mi sono mai spostata da Roma, dal Cairo sono venuta qui e poi non mi sono più spostata. Per cui io sono l'ultima che si può definire tale. Gli spostamenti che ho fatto a Roma? Nel primo sono finita due palazzi dopo quello in cui stavo, il secondo due traverse dopo. Ed è esattamente quello che tentavo di dire in Documenti, prego: non si è erranti, non è così fantastico essere erranti, non è la condizione, il voler per forza il ribaltare o rendere romantica un'idea. Lo facevano Van Gogh, Verlaine. Lo scopo non è quello di restare in una condizione romantica di viaggio, anzi, è stare fermi in un posto, mettere le radici e andare avanti, farsi un viaggio, sì volentieri, ma è un'altra cosa. Credo sia la condizione del 90% delle persone; ovviamente c'è un 10% a cui piace molto errare, ma questo può essere un Chatwin, un Sepulveda, non quello che scappa dalla guerra del Darfur, o si deve comprare casa per sposarsi in Egitto. Allora direi che i concorsi hanno questa idea, siccome sei migrante allora devi scrivere di cose migranti. Può darsi anche che io lo faccia poi. Un conto è se tu vuoi monitorare: e come è nato e cosa fa Eks&tra va benissimo, dici che cosa ne pensi, quale è la tua condizione ecc. Oggi [ndr: il concorso] ha già un'evoluzione diversa, anche nel proporre temi (il lavoro ad esempio). Adesso sei obbligato (che poi è un'arma a doppio taglio): se tu ti proponi come scrittore migrante, e non esordiente o giovane, hai la tua parte di convenienza a presentarti in questo modo, per cui bisognerebbe avere coraggio da tutte due le parti. Io continuo a parlarne - ritorno alla prima risposta - è lo sguardo: sono sempre vissuta in un certo tipo di ambiente, sono abituata a cogliere i colori delle persone che mi stanno intorno. Se entro sull'autobus, adesso è normale, ma se vado ad una festa, noto che sono l'unica straniera e se c'è qualcun altro lo noto. Per cui quando riproduco quello che vedo nella realtà, il mondo ha la presenza o l'assenza delle persone diverse, altre, straniere, come le vogliamo chiamare, perché da sempre ci ho fatto caso e soprattutto perché quando sono arrivata in classe ero l'unica, in tutta la scuola c'eravamo solo io e mia sorella. Comunque ho avuto un'attenzione, magari io continuerò per sempre a scrivere di questo, ma più per scelta, Camilleri scrive da sempre di Sicilia ma non per questo gli possiamo far fare solo un concorso in Sicilia!

4) **A)** Mi soffermo ancora sulla questione della scrittura: quale senso, quale significato le attribuisce, sia per se stessa che per le persone immigrate o figlie di immigrati, che scelgono di dedicarvisi? In altri termini, vorrei sapere quale ruolo attribuisce alla letteratura, se ritiene, naturalmente, che possa averne uno specifico. **B)** Ed in particolare quale significato attribuisce al genere autobiografico, poiché mi sembra che l'autobiografia affiori - più o meno direttamente - nella sua scrittura?

Non mi piace leggere l'autobiografia, né mi piacerebbe partire da un io che cerca di riprodurre la realtà dei fatti. In genere non leggo o leggo quasi per dovere sia perché sono in libreria e quindi devo leggere per sapere che cosa dire alle gente se vuole comprarsi qualcosa, sia se si tratta di scrittori importanti da cui trovi degli spunti anche lì. Ha una funzione professionale, didattica e siccome non mi piace il genere non lo riproduco, non mi dà soddisfazione.

Per quanto riguarda il fatto che possa essere di qualche valore per gli altri, per le seconde generazioni ad esempio, non è nelle mie intenzioni, perché quando scrivo non ho l'intenzione di insegnare qualcosa. Più che altro è quasi un divertissement, quasi un piacere, anche se nello stesso tempo voglio dire qualcosa, ovviamente. Inoltre l'uso che fa uno del testo è collettivo ma anche individuale, uno scrive una cosa e poi il lettore la interpreta. Quello che mi è arrivato da fuori, da tutti gli incontri che abbiamo fatto, su Pecore nere e Italiani per vocazione, è che ci sia stato un forte impatto su quei pochi ragazzi che lo leggono. Perché io ho sentito persone che mi dicevano che i loro figli e nipoti erano rimasti impressionati: come se effettivamente ci fossero delle rivelazioni incredibili; sono quelle cose che mi stupiscono perché uno non dice niente di nuovo, assolutamente niente. Sui ragazzi lo si capisce perché sono in formazione, è sugli adulti che capisco molto meno e rimango sempre stupita. È una cosa di cui abbiamo discusso anche con altri scrittori, ma io rimango sempre stupita. Fino ad adesso non ho letto niente di nuovo, può essere più o meno stilisticamente molto bello, ci possono essere dei passaggi interessanti, però cose folgoranti o del genere no; mi ha fatto molto piacere scoprire delle cose dell'Albania, o della Romania... non so se riesco a spiegarmi: non c'è nessuna lettura nella letteratura migrante che possa essere emblematica per dei ragazzi, fino ad adesso non ho trovato niente che possa essere così. Ho torto evidentemente, perché dall'altra parte molte insegnanti stanno incominciando ad usare questi testi, molti dicono che funzionano. Vuol dire che nessuno ha mai detto niente, visto niente.

5) Vorrei ora problematizzare il concetto di letteratura della migrazione: ritiene sia una categoria da superare? Come si relazione con questa "etichetta"?

Da una parte è utile, dall'altra è ghetizzante, bisognerebbe avere la forza di sfruttarla e superarla nello stesso tempo, siamo legati al mercato, non c'è verso. Uno può scrivere per se stesso, quello non te lo toglie nessuno, ma nel momento in cui ambisci ad essere pubblicato allora devi farti due conti. Che poi anche lì dipende: una Einaudi ti pubblicherà una cosa esotica, una Besa ti pubblica quello che vuoi tu però Besa devi andare tu porta a porta a proporlo. È un processo che piano piano stiamo facendo, però ripeto, da tutte due le parti. Non è solo colpa dell'editoria o del pubblico, stiamo sfruttando a pieno questa dicitura e per il momento ci fa comodo. È vero che anche qui non è che stiamo più in emergenza, però nello stesso tempo si vede che non siamo ancora riusciti ad uscirne noi stessi e ovviamente ci vuole un po' di tempo perché tutto sommato dobbiamo farlo noi e se uno riesce, se uno ha la forza bene, ma magari finisce tutto in una bolla di sapone. Non sarà così perché ormai tra le seconde generazioni c'è chi ha proprietà di linguaggio italiano, ma ha soprattutto altre ambizioni perché non ha l'urgenza del cibo e dell'affitto; prima o poi si arriverà ad un qualcosa che non saprei nemmeno dire cosa. Anche un Rushdie, è letteratura postcoloniale, ma non mi sembra abbia molto di postcoloniale eppure viene ancora definito così. Un po' bisogna lavorare, soprattutto da questa parte; per il momento fa comodo a tutte due e lo si sta sfruttando entrambi.

6) Accanto a questa categoria, mi soffermerei ora su un'altra in qualche maniera collegata: la letteratura postcoloniale. Ritiene che se ne possa parlare in ambito italofono? Il numero 4 della rivista, Quaderni del 900. La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro è dedicato a tale questione. Quale è la sua posizione a proposito?

Non lo so, siamo abituati a intendere la letteratura postcoloniale anglofona, francofona, per cui ha un senso parlarne: paesi colonizzati che hanno fatto le loro lotte più o meno pacifiche o cruente per decolonizzarsi e poi c'è stato un nuovo tipo di colonizzazione, l'imperialismo ecc. La letteratura postcoloniale segue un po' questo processo storico, diventa un processo culturale e in qualche modo è fortemente in relazione al processo storico, sia nel descrivere la colonizzazione, i sentimenti, sia nel riproporre quelle cose che non sono mai uscite fuori, quella realtà legata a quel tipo di processo. Per l'Italia, sono pochi quelli che possiamo far rientrare [ndr: in questa categoria]. E poi c'è da discutere sul concetto di post: nella letteratura postcoloniale non si parla solo del momento della colonizzazione ma anche della situazione attuale. Oggi però per forza di cose c'è la presenza, c'è tutto quel processo lì, dalla presenza [ndr: storica del colonialismo] alla presenza attuale, ci sono due tipi di presenze. Per l'Italia si può parlare di somali e libici, ma immigrazione libica non ce n'è in Italia; somali un po' di più, c'è Igiaba Scego che ne parla più da un punto di vista storico. C'è Del Boca che può dire qualcosa.

7) **A)** A questa questione si collega il tema del colonialismo, di cui l’Africa è stata oggetto per molti secoli. Molti autori africani contemporanei hanno trattato questo tema nella loro scrittura, parlando, più o meno direttamente, dell’eredità coloniale ancora oggi presente. Come si pone nei confronti di questo tema? **B)** Pensa che la scrittura possa sensibilizzare i lettori, abbia la capacità di renderci coscienti del nostro passato di colonizzatori (mi riferisco in particolare all’Italia, la cui storia coloniale è stata a lungo rimossa o comunque sminuita) e, in un certo senso, di avviare un processo di decolonizzazione delle nostre menti?

Credo nel potere veicolante della letteratura, quasi di mediazione da una parte e di forte impatto dall’altra. Mi impressionano molto più le cose – ho letto molte cose della Cina, ho sentito molte cose, mi interessa molto, ma quello che ho imparato di più è stato dai romanzi, anche romanzi frivoli per così dire, in cui viene fuori il sentimento dell’individuo e quindi della società di rapporto. Quando uno scrittore ti racconta una storia ci sta mettendo tutto, se è bravo ovviamente, – credo sicuramente che più che Italiani brava gente di Del Boca ci vorrebbe un bel romanzo con lo stesso titolo, sarebbe una cosa fantastica, in cui se ne parlasse. Non è che questa operazione serve per forza per denigrare o infierire, perché poi c’è anche quest’altro atteggiamento: io ho discusso spessissimo con le persone che ti dicono che tanto ormai è passato, ormai non mi sento responsabile di quello che hanno fatto 100 anni fa, perché te la devi prendere con me soltanto perché sono stati colonizzatori i miei nonni? Ho capito, però io sono in questa condizione perché i tuoi nonni sono stati colonizzatori, allora non ti devi offendere perché mi riferisco a tuo nonno, non te la devi prendere. C’è questo atteggiamento anche in persone con una certa coscienza politica o culturale, che non sono proprio sprovvisti degli elementi per poter valutare la realtà. Però c’è anche da dire che non c’è chi lo possa fare, almeno per quel che riguarda l’Italia: è passato un po’ di tempo per cui la viva voce ormai sta sfumando, quindi ho paura che ci perdiamo un po’ l’impatto forte. Sì, io credo nella riproduzione della realtà per cui ci può anche essere una persona che non ha mai visto un posto e ti ricostruisce perfettamente quel mondo o almeno ti dà quella sensazione, ma allo stesso tempo chi l’ha vissuta ti può dare quel di più che serve a scatenare tutto il resto; oppure ce lo stiamo perdendo, perché già in Libia le giovani generazioni non si ricordano di niente e quello che si ricordano è esclusivamente propaganda e può essere controproducente. Il corno d’Africa, lì c’è molta più probabilità, però diciamo che la maggior parte non stanno in Italia.

8) Ora vorrei dare spazio ad un altro tema centrale: la lingua. Lei è cresciuta in Italia ed ha studiato in italiano; sente l’esigenza di riprendere la lingua dei suoi genitori e arricchire l’italiano

con questo apporto? (Va in questa direzione, tra l'altro, anche la scelta universitaria?). Mi ha colpito la frase in Concorso in cui le due sorelle si stupiscono nel momento in cui parlano in arabo: «E poi stiamo parlando in arabo. È da tempo che non ci capita di parlare in arabo tra di noi», come se perdere la propria lingua madre sia come perdere un pezzo di se stessi.

Io ho perso le mie lingue, tra l'altro poco tempo fa mi sono ricordata il perché; mia madre è egiziana, mio padre congolese, io da piccola ho imparato l'arabo perché sono nata Al Cairo e lì siamo rimasti quattro anni. Poi quando ci siamo trasferiti qua ho parlato solo francese, andavo a scuola francese e con mio padre a casa si parlava solo francese. Poi i miei si sono separati e quindi siamo rimasti io e mia sorella con mia madre. Mia sorella era piccolissima ed è stata colpa sua perché lei nella confusione delle lingue non parlava; il medico consigliava a mia madre di parlare solo una lingua e fu scelta una sola lingua, quella della scuola; quindi noi abbiamo parlato a casa solo l'italiano per agevolare mia sorella che non riusciva a parlare. A me sono rimasti in qualche modo sia l'arabo sia il francese, poi li ho ripresi in qualche modo, ma non è tanto il fatto che siano importanti e fondamentali, è il fatto che hai un di più, hai una possibilità in più. Non è fondamentale per la tua identità, per me né l'arabo né il francese costituiscono un fondamento, una parte essenziale della mia identità, però io sono un'amante delle lingue, per cui sapere, riuscire a capire certe formazioni linguistiche, grammaticali, il lessico, sapere che esiste un altro modo di dire una cosa, che non è un sinonimo, è bello. Come dici piacere nelle varie lingue? Non è la stessa cosa, hanno tutte una sfumatura diversa, il fatto che tu sai che esistono tutti questi modi ti permette qualcosa in più sicuramente, anche quando scrivi cerchi di più; a volte ti viene un'espressione in una lingua, e pensi a come dirlo in italiano, è quello il bello della scrittura. E quella frase lì [nдр: quella citata nella domanda] è funzionale, non è perché io credo che sia fondamentale che le due sorelle parlino in arabo tra di loro, però in quel contesto lì, siccome l'idea era di riprodurre due possibilità di percorsi di seconde generazioni, uno - detta con l'accetta - di negazione del passato e uno di negazione del presente, mi sembrava il momento culminante in cui usano una parte di loro stessi, e in questo caso la parte antica, anche per rinsaldare un rapporto familiare. E lo fai in questo caso attraverso una cosa neutra, perché in questo caso diventa una cosa neutra e non è più il campo di battaglia di tutti i giorni.

9) Quale rapporto con l'editing? Lo chiedo in quanto molti autori stranieri in Italia – anche se non penso sia il suo caso - hanno subito pesanti normalizzazioni linguistiche nei loro scritti.

Non mi è capitato mai, per fortuna. Sono stata fortunata perché ho trovato editor che mi hanno trattata come tutti gli altri, per cui l'operazione di Laterza era mirata ed hanno toccato il meno possibile, veramente è stata una cosa minima. E gli altri sono stati invece divertentissimi, delle

cose insospettate, non pensavo che fosse così il lavoro dell'editor, ti cambiano delle virgole, delle parole semplicemente per il suono, non era legata né al tentativo di rendere esotico qualcosa né all'appiattimento. Mi è sembrato un lavoro da editor e quindi da malati di mente, non mi viene nemmeno da dire "questo lasciamelo così", perché ad un certo punto alzi le braccia, ti arrendi, cose così ti assurde, non capisco che differenza ti fa...però resta è un mondo appassionante.

10) Per chi scrive? A quale pubblico pensa quando compone? Quale rapporto con il pubblico italiano?

Scrivo per quelle due, tre persone che hanno sempre letto le mie cose, che sono parenti, un amico. Non penso ad un target, penso a che cosa mi potrebbero dire quelle persone, sono condizionata più dalle prime persone che mi leggono, che mi hanno sempre letta e quello che potrebbero dire. Adesso sto scrivendo un giallo ed una sceneggiatura: nel giallo devi pensare al pubblico di giallisti - e lì si sono molto condizionata dai miei clienti e dalle chiacchierate che facciamo qui [ndr: in libreria], tanto che i commentini loro mi vengono in mente quando scrivo. La sceneggiatura invece è una commedia sul genere dei racconti di Pecore nere e anche lì, essendo una commedia, devi rispettare i canoni della commedia, pensi più a quello che all'impatto con un pubblico immaginario. Che poi alla fine cerchi di non riprodurre le cose che tu per prima non vorresti.

11) Quali prospettive vede (o auspica) per la propria scrittura? A quale genere letterario si orienta?

La scrittura è per forza di cose un hobby, la mia attività è questa [ndr: la libreria], e quindi mi deve divertire, deve essere un piacere. Mi piace anche non essere dipendente da un editore, a volte capita che ti propongono delle cose, diciamo che preferisco aspettare.

Intervista a Cristina Ubx Ali Farah, Roma, dicembre 2006.

1) **A)** Vorrei partire considerando l'influenza del proprio vissuto sulla scrittura: in altri termini, se la sua esperienza biografica ha influito il suo scrivere e, se sì, in che termini. Faccio questa domanda perché vorrei dare rilievo al contesto (biografico, sociale, culturale) in cui la scrittura prende forma. **B)** Nello specifico, vorrei sapere se l'esperienza migratoria della tua famiglia ha influenzato la scrittura e se sì, in che modo e come questa emerge. **C)** Vorrei anche sapere se anche il proprio percorso di studio e di formazione ha influenzato la scrittura e se vi sono dei

modelli letterari di riferimento (quali letture, autori o artisti hanno avuto influenza o comunque un certo significato).

Ho incominciato a scrivere abbastanza tardi. Il primo racconto pubblicato l'ho scritto quando avevo 24 anni. Da piccola, come gli altri adolescenti, scrivevo tantissimo, in italiano perché frequentavo la scuola italiana, scrivevo anche racconti e poesie. Ma dopo la guerra, le difficoltà oggettive e l'essere diventata madre contemporaneamente, hanno assorbito tutto il mio tempo. La funzione della scrittura come sfogo e come espressione di sé la circoscrivo a prima dei 18 anni, dopo non ho preso la penna in mano per moltissimo tempo. Ho ricominciato a scrivere dopo che sono venuta in contatto con un gruppo che si chiamava "Scritti d'Africa" : si occupava di letteratura africana e sono andata come uditrice, così per ascoltare, e dopo quegli incontri (stavo studiando contemporaneamente all'università letteratura spagnola, in particolare la forma poetica del romance), ho scritto il racconto "Af dabeyl, ovvero bocca di vento" che in realtà avevo in mente da molto. I miei primi racconti sono molto autobiografici; credo che all'inizio uno parta sempre da sé però ho fatto un salto molto forte dopo che ho iniziato a lavorare per l'agenzia Migra, perché ho cominciato a cercare spunti al di fuori della mia vicenda personale, vicenda di cui facevo comunque fatica a parlare perché sono stata totalmente catapultata in un mondo di cui conoscevo la lingua e molti aspetti culturali, ma in un ruolo sociale completamente diverso. Uno dei romanzi che amo di più è il Grande sertão di Guimarães Rosa. Mi sono laureata in letteratura brasiliana, ho fatto un confronto tra come è stata trattata una vicenda storica dalla letteratura popolare e da quella alta. La letteratura brasiliana è stato il mio punto di riferimento. La letteratura popolare: il sogno che ho tuttora è di restituire alla letteratura quella stessa dimensione collettiva, che quindi un legame forte tra lo scrittore e il mondo esterno e che lo scrittore sia solo un veicolo, uno strumento attraverso cui le storie prendono forma. Credo un po' che questo debba essere recuperato.

2) **A)** Da un taglio personalistico vorrei passare ad una prospettiva più ampia ossia chiedere un'opinione in merito alla società italiana. Quale visione ha della condizione in cui si trovano gli immigrati ed anche i loro figli? (Nei suoi racconti emerge più o meno velatamente una critica nei confronti di atteggiamenti discriminanti, per non dire razzisti, nei confronti in particolare della gente di colore. **B)** Ed inoltre, si potrebbe percepire, attraverso la sua scrittura, come "portavoce" di un gruppo oppure no? Sente di poter avanzare delle istanze a nome degli immigrati in Italia la cui situazione le crea indignazione?

Oggi (durante l'incontro alla Fiera della piccola editoria a Roma) ho parlato della poesia orale somala, delle canzoni, di tutto questo patrimonio culturale e in Madre piccola ho inserito varianti

di parole italiane in somalo che servono a ricordare il legame linguistico, il rapporto di potere (che nel testo capovolgo) che c'è tra le lingue. La storia personale, l'identità come insieme di istanze variegata e non stabili, mobili, credo sia l'unico modo per comunicare con tutti, per non cadere nella trappola dell'esotismo; il vissuto, le storie delle persone come documenti vivi, credo siano l'unico modo per intersecare più dimensioni. Io uso moltissimo le interviste come materiale narrativo. In Rapdipunt, i protagonisti sono un gruppo di ragazzi del Flaminio:

Nella società italiana non sono ancora state elaborate delle griglie, degli strumenti per entrare a contatto con la realtà delle seconde generazioni. Esistono atteggiamenti razzisti, però credo che si tratti soprattutto di una carenza di strumenti, strumenti che vanno elaborati in questo momento storico. È importante quindi che le seconde generazioni discutano di argomenti trasversali come la politica, la cultura, che si riuniscano, che elaborino delle strategie. Io penso che la cultura, la letteratura, l'arte siano un modo più fluido per superare le barriere.

3) Per quanto riguarda la scrittura: come è avvenuto l'approdo ad essa? In maniera casuale, senza particolari aspettative; attraverso l'inserimento in realtà strutturate (quali quelle dei concorsi letterari dedicati) oppure in modo più autonomo. (nel caso dei concorsi, cosa nel pensa?).

La prima volta ho partecipato al concorso Eks&tra: ho un modo di scrivere (l'avevo soprattutto all'inizio) che è una via di mezzo tra la poesia e la prosa, molto criptico, non esplicita le cose. Era una scrittura molto difficile da capire. Al concorso ho partecipato con Rosso che poi è stato pubblicato in un'antologia. Poi non ho più partecipato fino all'anno scorso a Lingua madre con Madre piccola.

L'approdo alla scrittura: c'è stata una pubblicazione da parte di Scritti d'Africa di due miei testi e poi durante una conferenza ho incontrato Kossi Komla-Ebri che ha parlato di quanto fosse importante mettersi in rete e quindi ho incominciato a partecipare alle riunioni da cui poi è nata El Ghibli [ndr: rivista di letteratura on line]. Inizialmente c'era solo la volontà di riunirsi, di costituirsi, di discutere di letteratura e anche di quello che eravamo, delle cose che avevamo in comune. Poi è nata questa rivista che indubbiamente è un laboratorio, che è stato molto importante. Ero una delle più giovani all'epoca.

4) **A)** Mi soffermo ancora sulla questione della scrittura: quale senso, quale significato le attribuisce, sia per se stessa che per le persone immigrate o figlie di immigrati, che scelgono di dedicarsi? In altri termini, vorrei sapere quale ruolo attribuisce alla letteratura, se ritiene, naturalmente, che possa averne uno specifico. **B)** Ed in particolare quale significato attribuisce al genere autobiografico, poiché mi sembra che l'autobiografia affiori nella sua scrittura? (Mi è



molto piaciuto il riferimento che ha fatto in Tenete insieme tutti i pezzi quando scrive: «avevo letto la Chanson de Roland e mi aveva oltremodo affascinato l'idea di una poesia anonima che prendeva forma nel tempo ed era l'espressione del popolo che l'aveva forgiata»).

Ovviamente l'aspetto personale è comunque presente, anche quando smetti di scrivere autobiografia. L'autobiografia, nella fase storica in cui è emersa, con Pap Khouma ecc. era qualcosa di importante. Adesso in questo momento credo che non sia più necessaria, perché siamo oltre, è passato molto tempo. Indubbiamente l'aspetto personale emerge sempre, perché sono sempre io che interpreto, anche quando riporto testimonianze. Ho raccolto un certo numero di storie orali di donne migranti che vivono a Roma e all'inizio mi sembrava narcisistico mettere delle note raccontando come avevo conosciuto queste donne, il rapporto che c'era tra di noi, che cosa facevano mentre stavamo insieme. Metterle così a livello narrativo, come didascalie, mi sembrava ridondante, forse emergevo troppo; alla fine ho deciso di scriverle per far vedere che la neutralità è un'illusione e la persona che hai davanti ti dice quello che ti dice perché sei tu che glielo fai dire in quel modo. Lì mi sembrava importante mostrarmi, soprattutto nei miei limiti, anche interpretativi. Quindi sicuramente questo personale emerge nella scrittura. La scrittura tanto più migliora quanto più si riesce a scremare dagli aspetti troppo legati ai sentimenti. Quando si è molto legati emotivamente a un fatto, a un'idea si tende magari a enfatizzare. Tanto più il lavoro è distaccato tanto più questo surplus viene cancellato. Credo che quando la scrittura diventa un lavoro questo devi farlo per forza.

5) Vorrei ora problematizzare il concetto di letteratura della migrazione: ritiene sia una categoria da superare? Come si relazione con questa "etichetta"?

Sicuramente in un primo momento è stato un elemento importantissimo per tutti quanti noi, nel senso che si è incominciato a parlare di questo fenomeno, abbiamo cominciato a discuterne e ci ha dato anche molta visibilità, così, oggettivamente. Quindi è stata molto utile: ovviamente tutte le etichette hanno un limite, ma in un qualche modo a questa sono riconoscente sono stata fortunata ad essere nata in questo momento storico, se così non fosse stato forse non avrei avuto subito la visibilità che ho avuto e la possibilità di formarmi sulla scrittura. Di questo sono convinta. Poi naturalmente ognuno di noi ha dei vissuti personali e in questo caso ancora di più perché ognuno ha delle storie, delle vicende ed anche un legame con la lingua molto diverso. Io ho una scrittura molto legata all'universo femminile, ma anche alle tematiche legate alla Somalia, alle seconde generazioni, io non credo di voler parlare d'altro, sono convinta di voler parlare di questi argomenti, ma è una scelta mia, non una forzatura imposta.

6) Accanto a questa categoria, mi soffermerei ora su un'altra in qualche maniera collegata: la letteratura postcoloniale. Ritiene che se ne possa parlare in ambito italofono? Il numero 4 della rivista, in cui anche lei ha scritto, Quaderni del 900. La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro è dedicato a tale questione. Quale è la sua posizione a proposito?

Diciamo che è importante per sottolineare il diverso rapporto linguistico e storico che c'è con l'italiano e con l'Italia. Mio padre e le persone della sua generazione conoscono perfettamente l'italiano sin dall'infanzia. Anche quella di letteratura postcoloniale è un'etichetta, come lo è quella di letteratura della migrazione, è limitante ma ha degli elementi importanti e sicuramente i temi che trattiamo io, Gabriella Ghermandi o Igiaba Scego hanno delle peculiarità che ci distinguono da altri.

7) **A)** A questa questione si collega il tema del colonialismo: è un tema che emerge nei suoi racconti, che mi sembra le stia particolarmente (e giustamente) a cuore. Quale rapporto con l'eredità coloniale, che, immagino, venga percepita più forte per persone provenienti da una ex colonia? **B)** E più in generale, pensa che in certa letteratura di autori somali o comunque provenienti dalle ex colonie italiane emerga questa "eredità"? (A questo proposito, ho letto il romanzo *Il latte è buono* di Garane Garane, ma devo dire che non ne ho trovate tracce).

Sull'eredità coloniale, scrivendo non è detto il riferimento sia esplicito: in *Rapidipunt* c'è una figura leggendaria, un importante poeta guerriero che scriveva versi anticoloniali, un personaggio famosissimo di cui non penso in Europa si parli molto. Mi piacerebbe molto lavorare sulla generazione di italo-somali nati negli anni Venti che hanno delle vicende personali legate alle leggi razziali: raccontare attraverso le storie personali la violenza che, soprattutto per quanto riguarda la Somalia, non è per niente trattata.

8) Ora vorrei dare spazio ad un altro tema centrale: la lingua. Lei è nata in Italia ed ha studiato in italiano; sente l'esigenza di riprendere la lingua di suo padre e arricchire l'italiano con questo apporto? In alcuni dei suoi racconti emerge questo elemento. Leggo in *Tenere insieme tutti i pezzi* che «in Italia non esiste ancora un pidgin o un creolo parlato da un gruppo e che certi cambiamenti linguistici non possano avvenire per scelta di un solo scrittore». Pensa che l'italiano possa "svecchiarsi", acquisire elementi nuovi, che sia questa la strada che si sta intraprendendo?

Io questo l'ho scritto perché ad un certo punto c'erano dei critici che continuavano a dire che era ancora presto, che l'italiano è ancora quello di Dante ecc ecc, aspettandosi, in un modo un po' stigmatizzato e romantico uno svecchiamento dell'italiano da parte degli scrittori immigrati.

Secondo me era importante dire che un singolo scrittore può fare delle cose ma io posso pure mettermi a fare tutti i ghirigori linguistici, ma se non è percepito da un gruppo non ha senso. Quindi, penso che sia molto importante – e nelle interviste che ho fatto era molto forte – mantenere p.e. la posizione di certe parole nel discorso, per mantenere vivi certi substrati linguistici, nella costruzione del discorso, nel ritmo: io questo penso sia la fonte maggiore di svecchiamento.

9) Quale rapporto con l'editing? Come viene percepito, dagli editori con cui ci si è confrontati, il ricorso ad una lingua "ibrida"? Pensa che il rischio di esotismo sia latente?

Io sono stata molto fortunata perché Frassinelli mi ha subito presentata alla rete di venditori come scrittrice italiana, abbiamo tolto dalla copertina qualsiasi riferimento esotico. Anche il nome Ubax è stato tolto, rimane solo Cristina Ali Farah, perché contiene già di per sé una doppia dimensione. Quando ho presentato il manoscritto alla casa editrice avevo l'idea di un romanzo polifonico in cui ci fossero più voci. Sia in Madre piccola che in Corale notturno uso la figura dell'interlocutore esterno, avevo in mente di scrivere dei racconti in prima persona che avessero un legame molto forte tra di loro. Quando la mia editor l'ha letto, ha accettato il testo ma mi ha chiesto se avevo voglia di trasformarlo ancora di più in un romanzo perché era ancora preponderante la forma del racconto. Io ho scelto di cambiare questo testo, su un libro si può lavorare anche anni, molti mi hanno detto che lo avevo stravolto però era una scelta mia, c'era tantissimo materiale che andava razionalizzato. Nessuno mi ha mai detto fai questo o fai quell'altro. Noi non scriviamo per noi stessi, questo è il lavoro dell'editor, non ti deve stravolgere i libri, ma ti deve aiutare a rimuovere il troppo personale e dare anche il polso del pubblico che leggerà il libro.

10) Per chi scrive? A quale pubblico pensa quando compone? Quale rapporto con il pubblico italiano?

In generale credo che il sogno di chiunque sia arrivare a tutti, indipendentemente dalla lingua; poi mi dicono che è una scrittura femminile, ebbene io ho scritto questo romanzo durante due gravidanze quasi per questo ci sono tutte queste madri e queste nascite. Io penso, in generale, che sia importante arrivare a più persone possibili.

Per quanto riguarda il discorso del pubblico italiano o meglio degli scrittori italiani, si diceva che questi ultimi ci snobbavano...in realtà la situazione è un po' diversa con quelli di noi che sono madrelingua e che hanno una formazione letteraria.

11) Quali prospettive vede (o auspica) per la propria scrittura? A quale genere letterario si orienta?

Ho iniziato scrivendo una sorta di prosa poetica, sto ora facendo un lavoro molto bello in vista di uno spettacolo sulle canzoni somale, ne raccolgo molte, cerco di scrivere poesie ispirate al canto. Mi piace l'idea del libro scritto, comunque. La cosa che più mi piace fare in pubblico non è parlare perché mi riesce difficile, ma leggere, cantare e poi riesco a parlare quando qualcuno mi fa delle domande, mi sembra più autentico.

### Intervista a Ornella Vorpsi, Mantova, settembre 2006

1) Vorrei partire problematizzando l'influenza del proprio vissuto nella scrittura, ossia se la sua esperienza biografica (includendo anche il percorso di studio, la formazione ed eventuali autori e letture significative) ha influito o meno nella scrittura. Io credo (e ne chiedo conferma o smentita) che la propria esperienza influenzi più o meno direttamente la composizione letteraria e, se sì, le chiedo in che termini. Faccio questa domanda perché vorrei dare rilievo innanzitutto al contesto (biografico, sociale, culturale) in cui la scrittura prende forma. Nello specifico, poi, vorrei sapere se l'esperienza migratoria ha influenzato la scrittura e se sì, in che modo e come tale esperienza emerge.

Senza nessun dubbio sono stata influenzata dai miei studi d'arte e dall'esperienza migratoria.

I miei studi d'arte perché sono sempre stata nella pittura, nella fotografia, amandole molto, cercando di capire o di gustare la composizione, la grafica, le forme e quindi evidentemente questo è stato molto importante per fare ciò che io sono oggi e di sicuro ha molto inciso anche sulla letteratura. Perché, ti parlo di una buona pittura: è un quadro che deve essere molto sintetico, non è come un romanzo che ti permette una stesura nel tempo dove puoi raccontare il passato, il presente ed il futuro. Tutti questi tre nozioni (passato- presente- futuro) nella pittura vengono schiacciati in un quadrato e devono vivere in questo quadrato, le forme devono comprimersi in esso. Io sono un'amante della sintesi, dello snocciolato, dell'arrivare ad una forma pure, senza troppo, né meno. E penso che questo sia molto dovuto allo studio delle arti plastiche dove non hai il tempo di un romanzo, il tempo si svolge in una maniera diversa. Le arti figurative mi hanno allontanato dalle scritture molto barocche, pur magnifiche, che mi hanno svestita, che mi hanno fatto amare una forma pura e ben curata, come un diamante. Qua ti porterei come esempio il libro *Se questo è un uomo* di Levi, che per me è di una prosa (ti parlo proprio della scrittura) limpida, quello che Ernesto Sabato dice "la semplicità complessa", questo mi interessa; non quella semplicità vuota, ma complessa. E penso che i miei studi mi hanno

costruito e influenzato. La migrazione ha fatto di me una scrittrice, il caso che sono, perché prima non avevo mai nemmeno flirtato con l'idea di scrivere, anche se la letteratura e la pittura sono i più grandi amori della mia vita. La cosa che ho più fatto nella mia vita è stato leggere, ma non avevo sognato tanto nel senso di scrivere. Questo esilio mi ha regalato questo caso magnifico che io oggi scrivo, mi ha regalato queste lingue straniere con le quali mi è stato possibile descrivere in quanto esperienza personale io avevo bisogno di un distacco da quello che racconto e la lingua straniera è un perfetto mezzo per questo, ma questo è molto soggettivo e molto personale. E anche questa distanza fisica dal mio paese ha fatto sì che io guardassi un po' da lontano tutto quello che è successo come una sorta di affresco che da lontano prende forma e quando stai molto vicino vedi solo i granuli del muro. E quindi per me è stato molto salutare, il prezzo evidentemente da pagare è stato alto, però è stato salutare stare fuori dall'Albania e apprendere molte lingue. Oggi mi trovo quindi in questa avventura meravigliosa che è la scrittura.

2) Vorrei chiedere un'opinione in merito alla società di inserimento: nel suo caso l'esperienza in Italia è stata relativamente breve e comunque di studio, stando alle informazioni che ho reperito. Le chiedo un'opinione circa il rapporto con questa società e quale visione ha maturato della stessa (a prescindere da una delle battute in chiusa di romanzo, attribuita al primo uomo italiano che le protagoniste incontrano, di cui le chiedo comunque un parere) e se nota delle differenze con la società francese ed il suo atteggiamento nei confronti di persone immigrate. Inoltre, vorrei sapere se si relaziona e come con i propri connazionali (sia quelli che incontra nell'emigrazione sia quelli rimasti in Albania) e se, in un certo modo, si percepisce - attraverso la sua scrittura - come "portavoce" di un gruppo. Sente, (naturalmente se lo ritiene necessario) di poter avanzare delle istanze a nome di altri immigrati (connazionali o meno, in Italia o in Francia) nei confronti dei quali nota atteggiamenti discriminatori? (Lo chiedo in quanto in Italia le persone di nazionalità albanese hanno subito - e tutt'ora subiscono anche se forse in maniera meno evidente - una vera e propria demonizzazione mediatica carica di stereotipi inferiorizzanti).

Non posso avere un'idea giusta, fatta, maturata sulla mia visione dell'Italia perché comunque le società sono sempre in movimento, per me è stato duro il mio cammino personale in Italia ma non perché era l'Italia ma perché ero io straniera in un paese straniero, dove non conoscevo una lingua, dove non avevo una casa e penso che avevo le stesse difficoltà che può avere un siciliano andando a lavorare a Bergamo, dove non ha nessuno. Avevo dunque le difficoltà da emigrata. Evidentemente mi sono imbattuta su italiani che avevano male con gli albanesi e la cosa non mi ha fatto piacere, essendo interamente albanese, ma li capisco. La società francese: Parigi è una città di un'altra dimensione, per cultura, con il colonialismo avendo portato tanta gente in Francia

sono più organizzati. Anche loro hanno del male; non esiste una società ideale, non esiste uno stato che ha accolto gli stranieri in una maniera ideale perché si sa l'essere umano anche quando nasce nel proprio paese deve lottare per trovare posto, sempre se non è figlio di ricchissimi. Per tutti gli stati è difficile: Parigi, essendo una città multinazionale queste cose sono molto più smussate, molto più lisce. I conflitti, le difficoltà a volte di dire che sei albanese sono quasi zero e questo per storia propria alla Francia. Per il momento lo sa fare meglio; questo non vuol dire che l'Italia lo sappia fare fra un po' di tempo; è sempre difficile prendere un cammino che non conosci, come per gli italiani vivere con gli stranieri, aprire le porte agli stranieri, trovarsi anche loro a disagio perché anche loro hanno problemi di disoccupazione; c'è da capire gli italiani come gli albanesi. È la storia umana così, non posso dire che è colpa degli italiani. evidentemente dispiace fare di tutta l'erba un fascio (n.d.r. in riferimento all'accusa rivolta agli albanesi di essere dei criminali). Anche gli italiani emigrati sono stati visti male per decenni, adesso hanno recuperato anche in economia, malgrado i problemi è un paese comunque ricco e gli italiani hanno riabilitato la loro figura. E poi non hanno ancora la cultura di accettare con facilità gli stranieri perché fino a ieri sono stati solo popolo di emigranti e quindi oggi si trovano nella condizione di ricevere immigrati, quindi è una cosa nuova. Penso che ci sia un po' di razzismo in Italia; il razzismo degli italiani dà tregua solo quando la ragazza che viene da un paese sfortunato è bella, lì dà tregua; anche le ragazze rumene, croate se sono belle l'italiano le mette in tv e lì il razzismo dà tregua, solo in questo caso. Restano degli oggetti lo stesso, dipende come lo vivono le ragazze.

Non mi sento portavoce di un gruppo, mi sento portavoce di una scia di gente di buona volontà, che hanno voglia di fare un cammino verso la conoscenza per diventare migliori, che hanno voglia di fare un processo creativo, ma della gente che ha voglia di essere buona e di crescere.

3) Per quanto riguarda la scrittura: come è avvenuto l'approdo ad essa? In maniera casuale, senza particolari aspettative; attraverso l'inserimento in realtà strutturate (quali quelle dei concorsi letterari dedicati) oppure in modo più autonomo. (Nel caso dei concorsi, ha una sua opinione in merito?)

Sono approdata alla scrittura per puro caso, felice caso, ero completamente nella fotografia. Avevo scritto qualcosa per piacere prendendo una tazza di tè in un bar di Parigi, mi è venuta la voglia di scrivere una piccola storia senza nessuna pretesa; la cosa che mi terrorizza di più è il dilettantismo e mi sentivo completamente dilettante perché non era la mia professione, perché non sapevo come scrivere, non era assolutamente nei miei sogni di trovarmi un giorno con un libro pubblicato, fare qualcosa con la scrittura perché mi sembrava di aver trovato quello che

volevo fare, che le arti plastiche erano quello che volevo. Stavo preparando un'esposizione di fotografia, frequentavo degli amici scrittori, tra cui un francese che pubblica nelle edizioni Minute, molto severo, a cui ho fatto vedere cosa ho scritto. Gli ho fatto una traduzione in simultanea tra italiano e francese e sapendo quanto lui fosse in alto e sono rimasta quando mi ha detto che avevo del talento, che dovevo scrivere. All'inizio l'ho presa, pur sapendo che lui era molto severo, come un'opinione soggettiva dovuta al rapporto di amicizia, quindi non ci ho creduto assolutamente, ma poi visto che lui non dà una briciola del suo tempo se non pensa che ne valga la pena, si è proposto senza conoscere l'italiano di tradurre dal francese pressappoco buono della mia traduzione al francese sublime e quindi mi sono messa e ho scritto questo libro. Una volta finito, non ho avuto assolutamente la più pallida idea di portarlo in Italia, perché non avevo contatti con l'Italia e quindi l'ho data a tre grandi case editrici francese (Gallimard, Grasse, Actes Sud) che potevano leggere in una lingua straniera. Actes mi ha risposto per prima e quindi ho ceduto i diritti internazionali a loro. Quindi il mio incontro con la scrittura è un caso dell'ordine della meraviglia.

4) Mi soffermo ancora sulla questione della scrittura: quale senso, quale significato le attribuisce, sia per se stessa che per le persone immigrate che scelgono di dedicarsi? Ed in particolare, data la presenza di alcuni elementi autobiografici nel suo romanzo (il padre detenuto politico, la passione per le letture, il sogno della pittura) quale ruolo attribuisce al genere autobiografico? In altri termini, vorrei conoscere quale ruolo attribuisce alla letteratura, se ritiene, naturalmente, che possa averne uno specifico (lo potrebbe ritenere uno strumento importante per avanzare rivendicazioni o denunce, per fare sentire delle voci che altrimenti non troverebbero altro modi per emergere?).

Penso che quando una bella letteratura, una vera letteratura, una buona letteratura, anche se non porta al genere autobiografico o non porta una posizione politica, rimane della grande letteratura e ti direi Robert Valzer, istituto Benjamin: lui può avere messo qualcosa di sé stesso, perché nessuno scrittore ci scappa. La fonte è sempre se stessi, non puoi dire che è completamente autobiografico, non c'è nessun punto di vista politico così flagrante, siamo sempre in una condizione umana e uno può anche trovare delle nuances. Poi ci sono dei libri strettamente biografici o dei pamphlet con prese di posizioni politiche che a livello di letteratura sono zero, possono avere una missione di questo genere, vomitando la propria vita come fanno in tanti o cercare di essere proprio una voce politica, ma se non è veramente ben scritto con arte, per me non è scrittura. L'autore non sempre può essere portatore di una questione politica o di

autobiografia, perché altrimenti scriverebbe sempre le stesse cose, ma in un momento sa fare un libro con queste dimensioni e lo sa scrivere in una maniera magnifica, allora a questo punto tanto di cappello, come si dice. Tutto dipende da come è scritto, la forma, anche il contenuto è molto importante; per me il contenuto senza la forma non tiene ed anche la forma senza tanto contenuto dopo un po' annoia, in questo caso sono molto marxista, per me forma e contenuto vanno di pari passo.

5) Vorrei ora problematizzare il concetto di letteratura della migrazione: ritiene sia una categoria da superare? Come si relazione con questa "etichetta"?

Letteratura della migrazione: etichetta soffocante, categoria da superare. Ero talmente nauseata da certi scrittori stranieri che ad un tratto si sentivano di una tale importanza, talmente gonfiati, convinti di salvare la letteratura italiana che mi sono detta che la prossima volta che mi invitano per un intervento vogliono che mi invitino in quanto scrittrice, se a loro interessa il libro, e basta. E ho trovato molto stupido che questi scrittori stranieri di cui io faccio parte che si sentivano importanti, trasformando l'Italia in un paese ignorante che questi stranieri devono salvare, dai non esageriamo, hanno scritto solo un libro e non è questo che salverà né loro né l'Italia né il mondo. Occorre ridimensionarsi. E poi non hanno detto nulla in merito al piacere di scrivere un libro, a essere pubblicati, ad essere conosciuti ed intervistati; hanno parlato solo di politica come se questo fosse l'ultimo pensiero della sera ed il primo della mattina, occorre un po' di sincerità. Quello che poi magari a loro interessa è come il libro diventa best seller, avere una bella casa, come andare con la più bella ragazza della città; smettiamola di essere così engagé politiquement, perché alla fine hanno messo davanti il loro io. E che non dimentichino che l'Italia ha dato una grande possibilità di parlare, di dare loro voce invece di buttare pietre contro gli italiani e la loro ignoranza (dimenticando che si tratta di una nazione che ha avuto Dante, Manzoni, Pirandello, Calvino, Levi) un po' più di umiltà quando prendono la parola. Ho sentito una giovane ragazza somala invitata in quanto portavoce di questa letteratura, molto militante, con paravento, nata e cresciuta in Italia. Già non capisco come possa considerarsi scrittore straniero che scrive in italiano perché la sua lingua madre è l'italiano; ha fatto un discorso molto politico, molto lontano dalla letteratura criticando gli italiani e le catastrofi che hanno fatto e avevo tanta voglia di dirle: sei nata e cresciuta a Roma, questo paese ti ha dato la possibilità di studiare, ti ha pubblicato, se eri in Somalia adesso stavi mangiando terra. La questione è molto più complessa: questi stranieri che ottengono dall'Italia tante belle cose e che poi sputano nel piatto in cui mangiano a me non piacciono.



6) Accanto a questa categoria, mi soffermerei ora su un'altra in qualche maniera collegata: la letteratura postcoloniale: ritiene che se ne possa parlare in ambito italofono? Il numero 4 della rivista Quaderni del 900. La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro è dedicato a tale questione. Quale è la sua posizione a proposito?

Per quanto riguarda la storia della letteratura coloniale: qualsiasi categoria di storia della letteratura (coloniale, femminile ecc) per me sono importanti se diventano bella e buona letteratura. Questo per me è l'unica cosa che ha importanza. Cerco di banalizzare: migliaia di persone hanno fatto Auschwitz, l'esperienza di Primo Levi era anche di tanti altri, ma non tutti vivendo le stesse esperienze potevano fare un libro come *Se questo è un uomo*; dunque, non tutti gli scrittori migranti, non tutti quelli che scrivono in una lingua straniera, non tutti quelli che vengono dalle colonie vengono con l'oro nella mano ed ora è diventata una tale moda da sfatare l'enfasi su tutto ciò che portano. Non è tutto oro e cerchiamo di metter un filtro; non tutti potevano scrivere il testo di Levi, per delle ragioni di nascita, uno nasce con gli occhi azzurri, un altro con gli occhi marroni, un altro nasce con un grande talento per la scrittura e un altro meno. Quindi per me queste categorie sono da sfatare: per me c'è della bella e grande letteratura e cose che portando elementi autobiografici o anche politici, se non entrano nel terreno universale della grande, bella, colta letteratura, per me non hanno nessun interesse.

7) Ora vorrei dare spazio ad un altro tema centrale: la lingua. Conosco la parabola del romanzo, su cui non torno. Vorrei invece soffermarmi più in generale sulla sua idea di lingua. Potrebbe parlare di una lingua creola per scrittori che, come lei, compongono in una lingua diversa da quella madre? Quanto influisce la lingua madre? E quale rapporto con essa? (Purtroppo in molti casi – lo si nota soprattutto a livello scolastico nei bambini di certe nazionalità – si è influenzati dall'inferiorizzazione e dal discredito che le proprie lingue subiscono nella società di arrivo) Nel romanzo compare forse un solo termine in lingua albanese e non mi pare di aver individuato termini che nascono dalla fusione di italiano e albanese. Le chiedo conferma (o smentita, di questo) e le eventuali ragioni.

Penso che influisca la lingua albanese ma anche il francese e l'inglese perché uno si appropria di modi di dire, di sintassi, di morfologie e tutto questo entra e diventa come una sorta di tuo sangue. Io non amo tanto questo esotismo fatto portando tante parole straniere, mi sembra anzi un limite, perché quando uno scrive in una lingua cerca di stare in questa lingua che già essendo straniero porta delle modifiche interne perché comunque è fatto di un'altra morfologia e sintassi, quindi già porta un italiano scomposto, spiazzato, quindi mi sembra un po' cheap questo esotismo e folklore. Già quando ti appropri di un vestito che non è tuo già lo si sente, che cosa c'è da

aggiungere di più. Io scrivendo in italiano non mi sembra di togliere niente all'Albania, per me la lingua è un mezzo, non è perché scrivo in italiano che sono italiana, io sono 100% albanese, è un mezzo.

8) Per quanto concerne le modalità di scrittura: pensa nella lingua madre e poi traduce? Che cosa le viene da scrivere in italiano? Ad un genere corrisponde una lingua oppure no? (ad es: il romanzo – dice – è venuto automaticamente in italiano, ma poesia o saggistica, se ne scrive, richiederebbero un'altra lingua per lei?)

Io oscillo tra italiano e francese ma non perché la lingua si associa ad un genere, è quella lingua che mi vince di più, quella che mi occupa più posto, che mi prende di più, mi colonizza di più. Non associo una lingua ad un genere, per il momento ho associato la scrittura all'italiano evidentemente stando in Francia mi chiedo fino a che punto vivrò di un italiano di 5 anni di rendita. Questo mi fa molta paura e mi è molto doloroso perché vorrei ancora continuare a scrivere in italiano, ma vedrò fino a che punto andrà.

9) Quale rapporto con l'editing? Come viene percepito, dagli editori con cui ci si è confrontati, il ricorso (se vi è) ad una lingua "ibrida"?

Nessuna resistenza da parte dell'editore, è stata la mia lingua ad affascinarli molto e per questo l'anno voluto prendere. I mie due editori (einaudi e nottetempo) sono stati squisiti e hanno sostenuto il mio italiano, correggendo i piccoli sbagli perché ci sono cose che sfuggono quando un testo diventa talmente tuo che alla fine non riesci a leggerlo nemmeno più. Nel mio caso non c'è stata nessuna reticenza, sono stati molto molto rispettosi.

10) Ed infine, per chi si scrive? A quale pubblico pensa quando compone? Quale rapporto con il pubblico italiano? (In una nota finale dell'intervista su Kuma afferma che il romanzo ha riscosso una certa ostilità nel pubblico italiano) E con i lettori albanesi?

Se uno scrittore quando scrive pensa ad un pubblico è già messo male ed il libro è fallito, perché si deve essere molto sinceri e onesti; nel momento in cui cominci a pensare al pubblico almeno per me il romanzo è fallito o è un romanzo commerciale. Per quanto mi riguarda non mi interessa e non è il mio caso, io se non scrivo con questa relazione sincera con me stessa non mi interesserebbe la scrittura, non mi interesserebbe il successo. Si fanno talmente tanti compromessi nella vita che cominciare anche qua a fare un compromesso... pensare ad un pubblico vuol dire questo, come posizionare la storia. E spero che non mi capiti mai. Quando scrivo è per me uno scambio umano, ma non un pubblico. Io scrivo per il mio proprio piacere, perché mi fa del bene,

perché amo il processo creativo, poi se il mio libro viene amato e riconosciuto sono molto contenta.

La verità fa male, ma è molto salutare (n.d.r.: in riferimento alla mia provocazione in cui dico che il suo libro potrebbe offendere uomini e donne albanesi) si deve andare al nocciolo, basta girare attorno alle cose, per una volta uno deve farsi i conti.

11) Quali prospettive vede (o auspica) per la propria scrittura? A quale genere letterario si orienta? So che stanno uscendo dei racconti (scelta particolare che in genere non si riscontra in autori immigrati, che generalmente prima si mettono alla prova con dei racconti e poi passano alla forma romanzo): pensa che potrebbe essere una forma a cui dedicarsi?

Io cerco di rispettarli, lascio porta aperta a quello che mi suggerisce la scrittura, anche per strada incontri nuove idee, non ho voglia di scrivere sempre la stessa cosa e la stessa forma, ma lascio che la vita mi guidi. I dubbi in questo lavoro sono tanti, posso dire che magari ho scritto questi libri e tutto finisce qui, non vi so dire che domani potrei scrivere un grande libro, non ho delle visioni o desideri così predefiniti; ho sempre il dubbio che domani sono svuotata del tutto e non ho più niente da scrivere.

Intervista a Laila Wadia, Trieste, novembre 2006.

1) **A)** Vorrei partire problematizzando l'influenza del proprio vissuto nella scrittura, ossia se la tua esperienza biografica ha influito o meno nella scrittura. Io credo e ne chiedo conferma o smentita, che la propria esperienza influenzi più o meno direttamente la composizione letteraria e, se sì, in che termini. Faccio questa domanda perché vorrei dare rilievo al contesto (biografico, sociale, culturale) in cui la scrittura prende forma. **B)** Nello specifico, vorrei sapere se l'esperienza migratoria ha influenzato la scrittura e se sì, in che modo e come questa emerge. Senza voler centrare la domanda sulla migrazione, **C** vorrei anche sapere se, più generalmente, il proprio percorso di vita (studi e formazione) ha influenzato la scrittura e se vi sono dei modelli letterari di riferimento (quali letture e autori hanno avuto influenza o comunque un certo significato).

Io ho cominciato a scrivere da piccola; ti presento la situazione in cui sono cresciuta. Come tutti, ho una identità a cipolla, vari strati, a cominciare da un nocciolo persiano. Appartengo ad una piccola comunità chiamata Parsi (gente della Persia), seguaci di Zoroastro, che è emigrata in India 1000 anni fa. Siamo pochi, penso 200.000 nel mondo, e ci distinguiamo nell'oceano indiano per essere un piccolo gruppo etnico che cerca in tutti i modi di preservare la sua identità. Nessuno

si può convertire alla nostra religione, nessuno può entrare nella comunità e dunque i matrimoni sono tutti intraentici e la comunità sta morendo. Fin da piccola sono stata inculcata (dalle mie nonne) a pensare che a tutti i costi il nostro ruolo nella vita era preservare questa purezza di razza. Per motivi storici, i Parsi si sono alleati agli inglesi durante il colonialismo, diventando il gruppo più anglicizzato del sub-continente, portando questo forse anche agli estremi, e volendo diventare più inglesi degli inglesi. Quindi, sin dall'inizio ero soggetta ad un dualismo culturale: da una parte dovevo preservare le tradizioni a tutti i costi e dall'altra dovevo essere molto inglese e non come i selvaggi indiani. Una terza identità si è aggiunta quando io avevo 6 anni: mia mamma si è risposata con un italiano e si è aggiunta alla famiglia una nonna italiana che voleva epurarmi sia dalla parte inglese che da quella indiana, facendomi diventare una perfetta romana. È stato un caos perché mi trovavo a dovere convivere e mediare tra quattro universi: l'India, quello Parsi, quello inglese e quello italiano. Da piccola ho avuto parecchi crisi d'identità e la scrittura è stato un modo per me di sfogare le mie ansie. Creavo mondi e protagonisti che dovevano sempre mediare tra culture e si sentivano sdoppiate.

Per capire che si può essere doppi, tripli ... mi ha aiutato tantissimo la mitologia indù, perché la stessa divinità, ad esempio Kali, ha 5 o 6 incarnazioni e in ognuna manifesta un lato del suo carattere. Ho capito che allora potevo andare sia in chiesa che al tempio senza tradire nessuno.

Ho fatto le scuole inglesi e ovviamente si studiava la letteratura inglese; non ho mai studiato la letteratura indiana. L'unica cosa che mi permetteva di entrare in contatto con la cultura locale sono stati i libri per l'infanzia e i fumetti sul folklore indiano che mia madre mi comperava. Crescendo, per contrastare gli scrittori inglesi che ero costretta a leggere, comperavo i libri di uno scrittore in particolare che si chiama R.K. Narayan. Lui ha scritto una serie di libri di un paese immaginario che si chiama Malgudi e si trova nel sud dell'India. E' popolato da una umanità chiasosa, divertente e soprattutto con i problemi locali, i colori locali. Era un affresco dell'India in cui stavo crescendo, una boccata d'aria dai verdi prati inglesi di Wordsworth e Shakespeare.

Chiaramente la mia lingua madre è l'inglese e la prima cosa "seria" che ho scritto è stato un romanzo sullo scontro tra culture che avevo vissuto. Era un mattone di 400 pagine che ho mandato ad un agente letterario in Inghilterra. A lui è piaciuto però mi ha detto che era troppo autobiografico, troppo incentrato su di me. Questa è una delle grosse differenze tra la letteratura postcoloniale di lingua inglese e la cosiddetta "letteratura migrante" in Italia. Gli inglesi hanno superato la fase autobiografica, mentre in Italia furoreggia tuttora il "come sei arrivato con il gommone?". Quell'agente inglese mi ha detto una cosa che mi ha cambiato la vita: "se tuo padre non è stato un presidente degli Stati Uniti o tuo nonno non ha avuto una tresca con un uomo

politico importante a nessuno gliene frega niente della tua vita. Concentrati invece sulla scrittura, raffina un po' lo stile e guardati un po' intorno, invece di concentrarti su di te, ricordati che ci sono tante storie intorno a te". Per me è stata una svolta; quella prima scrittura mi è servita come psicanalisi e mi ha dato la spinta di guardarmi intorno e registrare le tante storie interessanti che ci sono e che spesso i protagonisti non hanno voce per raccontare. Non ho mai scritto niente di autobiografico, sono tutte storie basate osservando il mondo con uno sguardo forse diverso. Alla fin fine penso che se la letteratura deve avere uno scopo lo scopo è quello di documentare la realtà in cui vivi.

2) **A)** Da un taglio personalistico vorrei passare ad una prospettiva più ampia ossia chiedere un'opinione in merito alla società di inserimento: quale rapporto con questa e quale visione si ha della stessa? **B)** Ed inoltre, come ti relazioni con i tuoi connazionali (se vi è relazione, naturalmente); ti potresti percepire, attraverso la tua scrittura, come "portavoce" di una gruppo oppure no? **C)** Senti di poter avanzare delle istanze a nome di altri immigrati in Italia?

Io dico che per fortuna non ho alle spalle una comunità perché spesso va a finire ad essere un ghetto dove le persone si portano dietro idee e pregiudizi del passato.

L'immigrazione indiana è duplice: da una parte la maggior esportazione indiana sono ingegneri e gente qualificata. Queste persone di solito scelgono un paese di lingua inglese. In Italia vengono quelli non qualificati e qui si è creato uno stereotipo un po' storto dell'indiano, e credo questo valga per molti altri gruppi di immigrati. Tuttavia anche tra coloro che hanno cominciato lavando piatti c'è chi si è messo in commercio, ha migliorato parecchio le proprie condizioni di vita in giro di una sola generazione. Credo che i loro figli avranno un futuro diverso, più bello e meno logorante.

Portavoce è una parola grossa, soprattutto per la società indiana: siamo talmente tanti e così diversi tra di noi che una unica rappresentanza non ha alcun senso. L'unica cosa che io posso fare è guardarmi intorno, documentare quello che vedo, sfruttare la letteratura per far presente i problemi, le speranze e le preoccupazioni di chi è nato altrove e ha scelto di vivere in questo paese.

Tuttavia, il mio scopo finale vuole essere un altro. Se la scrittura serve come mezzo, io vorrei fare qualcosa per la mia gente, quelli rimasti giù, quelli rimasti indietro, e soprattutto per le donne. Per me la letteratura femminile indiana e soprattutto quella postcoloniale, dove pian piano si cerca di dire alle donne che non hanno solo doveri ma avete anche diritti, è stata fondamentale. Credo che un libro ti possa cambiare la vita – la mia è stata segnata da *Il buio oltre la siepe* di Harper Lee. Purtroppo le donne indiane che lavorano nei campi per dodici ore al giorno non

hanno il tempo di leggere un libro e credo sia quello il mio scopo finale, cercare in qualche modo di arrivare anche a loro. In India ci sono statistiche allucinanti, una donna viene uccisa ogni 77 minuti per violenza domestica. Questo sarà il mio progetto a lungo andare, cercare di aiutare queste donne perché leggendo e sapendo che un'altra magari ce l'ha fatta ti può dare sicurezza o voglia di denunciare. Tuttavia cercare di "rappresentare" un gruppo di persone è assai pericoloso. La scrittrice anglo-bengalese Monica Ali ha scritto "Brick Lane" che si basa sulla migrazione di gente del Bangladesh a Londra (lei è di seconda generazione). Parla di un quartiere nell'East Side di Londra e narra la storia di una famiglia di immigrati. Monica Ali è stata molto criticata dai suoi connazionali che le hanno detto: "ma chi sei tu a parlare a nome nostro, tu che non vivi nemmeno qui, vivi nella Londra bene, nella parte commerciale? Vieni qui a ficcare il naso nei nostri affari e rappresentarci come arretrati e poco propensi all'integrazione. Tu non ci rappresenti." Se osassi parlare a nome di, potrei sentirmi avanzare questa stessa critica: tu non hai i nostri problemi, alla fine del mese ci arrivi in qualche maniera.

Tuttavia credo che gli scrittori migranti sono essenziali per il dialogo tra culture. Grazie ai loro testi si può sensibilizzare il paese d'accoglienza. Io cerco di farlo in modo un po'ironico mettendo in atto una delle massime di mia nonna: i nemici si uccidono con il miele. Si può ottenere lo stesso risultato facendo sorridere o incazzandoti o sbracciandoti.

3) Per quanto riguarda la scrittura: come è avvenuto l'approdo ad essa? In maniera casuale, senza particolari aspettative; attraverso l'inserimento in realtà strutturate (quali quelle dei concorsi letterari dedicati) oppure in modo più autonomo. (nel caso dei concorsi, cosa ne pensi?).

E' stata Venezia a dare una svolta alla mia scrittura. Da piccola scrivevo a scopo terapeutico, per esorcizzare i problemi che avevo. Quando sono arrivata a Venezia (avevo una borsa di studio per la scuola estiva di Ca' Foscari) ho trovato un posto per dormire al Lido, in una casa con altre ragazze che praticamente non c'erano perché erano a casa in vacanza. Mi sono trovata sola in questa casa al Lido, senza la televisione, senza niente e nessuno, senza conoscere la lingua. Mille volte mi è venuta la voglia di mollare. I miei genitori percepivano questa mia ansia e mi diceva sempre torna a casa. Per non fare stare loro in pensiero ho cercato di guardarmi intorno e cercare il lato comico di quello che mi stava capitando. Credo che l'ironia mi abbia salvata la vita.

Ho cominciato a scrivere seriamente nel 2004. Il primo libro scritto in inglese mi è servito per esorcizzare la violenza domestica che ho subito, ragione per la quale sono scappata via di casa. La prima scrittura è quindi stata una di liberazione ed è anche per questo che il mio scopo finale vuole essere quello di non fare mai più che una madre dica alla figlia "non ti credo". I complimenti ricevuti da parecchi grossi agenti inglesi è stato lo sprone per andare avanti.

Poi un giorno ho visto per caso l'avviso del Concorso letterario Eksetra su la Repubblica e ho mandato così per gioco un racconto appena scritto. Da lì è partito un po' il tutto. Credo che i concorsi servono da trampolino di lancio anche se ora come ora ce ne sono troppi, e non tutti seri. Credo che bisogna distinguere tra concorsi per aspiranti professionisti e quelli che vogliono semplicemente raccogliere testimonianze di vita degli immigrati magari per dei scopi sociali. A volte si fa troppa confusione mischiando le due categorie, entrambi importanti per il dialogo. Perché credo che alla fin fine scrivere vuol dire proprio questo, cercare dialogo, scambiarsi opinioni e esperienze per conoscerci perché se non dialoghiamo, se non conosciamo, difficilmente potremo risolvere i problemi.

4) **A)** Mi soffermo ancora sulla questione della scrittura: quale senso, quale significato le attribuisce, sia per te stessa che per le persone immigrate che scelgono di dedicarsi? In altri termini, vorrei conoscere quale ruolo attribuisce alla letteratura, se ritieni, naturalmente, che possa averne uno specifico (potresti ritenerlo uno strumento importante per avanzare istanze, per fare sentire delle voci che altrimenti non troverebbero altro modi per emergere?) **B)** Ed in particolare quale ruolo attribuisce al genere autobiografico (vi sono, non penso a caso, moltissimi riferimenti ed anche ambientazioni, in India, nei tuoi racconti)?

Le ambientazioni dei miei scritti sono per lo più indiane, i personaggi pure, perché accanto a quella italiana si tratta della realtà che conosco meglio. Lo faccio anche con lo scopo di sottolineare che provengo da una società multiculturale. Sono cresciuta in una palazzina di quattro piani abitata da quattro famiglie di religione diversa, ed è stata la cosa più bella del mondo. Un po' lo faccio anche per dare un po' di colore, un tono diverso che chiaramente un lettore occidentale si aspetta. Non ha senso che una che viene da lontano e può raccontare cose diverse si metta in gara con gli scrittori italiani. Io che ho avuto il privilegio di crescere in un ambiente così ricco di colori, odori, suoni e culture ho il dovere di divulgarlo. Infine lo faccio per una ragione profonda e personale: man mano che passano gli anni divento sempre più nostalgica, ma la mia è nostalgia di un paese inventato, di un paese che non esiste più. Gli anni di lontananza lo hanno trasformato in fiaba. L'India reale è ben lontana.

Quando sono arrivata in Italia vent'anni fa, facevo di tutto per mimetizzarmi, di non dare nell'occhio. Adesso mi dispiace questo. Adesso vado nell'altro senso, vado fiera di questa diversità, di questa doppia appartenenza. Sono diventata un po' provocatrice adesso ed è la letteratura che mi ha tirato fuori questi vari lati della mia personalità.

La metafora che mi viene meglio per spiegare questa mia mescolanza culturale è la cucina: ho in mente di fare uno scritto dal titolo "Pentole indiane", in cui parlo delle mie tre nonne, delle

loro/mie tre culture e come hanno influenzato me e la mia scrittura. Erano tre donne completamente diverse, con gli stessi problemi di fondo: dovevamo subire, per vari motivi, un mondo maschilista e con la loro saggezza popolare - perché erano tre donne del popolo - cercherò di ricostruire la mia identità.

In Amiche per la pelle, la voce narrante - che è un'indiana - si è data una patina di occidentalità ma ammette che se scopri le cinque iarde di seta dei sari che la rivestono, troverai il battito di un cuore indiano. Penso che questo sia il mio compromesso: dentro di me ho una forte appartenenza affettiva al mio paese d'origine, che mi permette anche di prenderla anche in giro, criticandola, non accettando tutto. Il mio rapporto con l'Italia è identico.

5) Vorrei ora problematizzare il concetto di letteratura della migrazione: ritieni sia una categoria da superare? Come ti relazioni con questa "etichetta"?

Io sono approdata fortunatamente dieci anni dopo gli inizi di questo filone letterario in Italia ed ho trovato le porte aperte mentre i precursori (penso ad esempio a Pap Kouma e Christiana de Caldas Brito) hanno dovuto lottare e hanno fatto delle battaglie importanti.

Gli scrittori che hanno vissuto la fase iniziale della letteratura della migrazione in Italia con i racconti in prima persona, gli scritti autobiografici, anche a quattro mani, si stupiscono per l'attuale implosione tematica (ultimamente sono usciti tanti libri che ricordano le prime scritture e le prime esperienze che si pensava superato come tema oramai).

La gente ha bisogno di etichetta altrimenti non sa dove metterti. In linea di principio rifiuto l'etichetta persino di indiana: che razza di indiana sono? Sono nata in una metropoli cosmopolita, con una formazione anglosassone, sono originaria dalla Persia e ho vissuto in una casa con 4 famiglie diverse ecc ecc. Però alla fine sono indiana in quanto la società indiana è tutto questo, è questa mescolanza. Se l'etichetta "letteratura della migrazione" è sinonimo di "produzione di uno scrittore a cavallo di più culture" mi va bene. Se significa un ghetto, delle catene tematiche dalle quali non ti permettono di uscire, allora lo rifiuto categoricamente.

6) Accanto a questa categoria, mi soffermerei ora su un'altra in qualche maniera collegata: la letteratura postcoloniale. Ritieni che se ne possa parlare in ambito italofono? Il numero 4 della rivista Quaderni del 900. La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro è dedicato a tale questione. Quale è la tua posizione a proposito?

Conosco bene la letteratura postcoloniale anglosassone, non quella italiana.

I miei scrittori preferiti sono indiani emigrati in Canada, Uk e Usa. Mi trovo in quella loro esperienza - umana e linguistica. Sono molto ironici e inventivi e su un fertile substrato passato



innestono il loro presente. A me piace una scrittura limpida e cristallina che ti permette di vedere le radici sotto. Poi mi piace perché finalmente si rivisita un passato coloniale subito e finalmente i nostri libri di storia non sono scritti unicamente da persone che quella storia non l'hanno vissuta in quei termini. Mi piace che le rivendicazioni vengono fatti con garbo, come dice Rushdie: L'impero ora risponde a colpo di penna.

In Italia non so come si porranno questi scrittori, se si tratterà di una scrittura arrabbiata, o ironica o semplicemente documentaria. Per il momento conosco soltanto i testi di Garane Garane, Gabriella Ghermandi e Cristina Ubx Ali Farah.

7) **A)** A questa questione si collega il tema del rapporto con il colonialismo: quale è la tua opinione (se ne hai una) in merito al post (o neo) colonialismo in India? **B)** Più specificatamente, pensi che in certa letteratura di autori indiani contemporanei emerga questa "eredità"?

Il mio paese è molto più colonizzato ora di quando era sotto gli inglesi: sono cambiate le forme (anche allora ci ribellavamo), ora si è schiavi della tivù e del consumismo, sta diventando una cosa tragica e spero che la cultura indiana non si perderà. Tuttavia stanno emergendo tantissimi giovani che scrivono anche nelle varie lingue indiane, mentre una volta se eri un indiano che scriveva, dovevi scrivere in inglese e vivere all'estero; adesso sta spuntando una notevole editoria, anche se però il paese è spaccato: c'è una grande produzione e nessuno che legge perché si sono rimbambiti con i telefilm americani ed hanno la televisione con 88 canali e sono tutti zombie davanti allo schermo. Lì si sta facendo, come qua dopo la guerra, un lavaggio di cervello che purtroppo stanno subendo perché non hanno nessun meccanismo per difendersi in questo momento. Io da piccola chiedevo alla mia preside di scuola inglese: "ma perché devo studiare la storia scritta da voi?" E penso che occorra porsi queste domande ogni volta che si guarda un telefilm o si compra un paio di jeans. Vedo la migrazione come un turno di moneta, la gente si deve rendere conto anche di questo: se non ci defraudavano tanto tempo fa – prima dello sbarco della Compagnia delle Indie, l'India aveva un pil che cresceva di 27% all'anno - non ci saremmo trovati in questa situazione. Quando Kipling viene spacciato per letteratura indiana mi dà fastidio, però quelle erano le letture a cui eravamo obbligati. Ho subito due volte la colonizzazione: prima dagli inglesi e poi nella mia famiglia italiana d'adozione. Mi hanno sempre fatto sentire che la mia era una cultura inferiore. Penso che la mia voglia di sradicamento, il mio rifiuto di essere classificata e etichettata nasce anche da questo.

8) **A)**Ora vorrei dare spazio ad un altro tema centrale: la lingua: quali scelte linguistiche? Quanto influisce la lingua madre? **B)**E le modalità di scrittura: penso nella lingua madre e poi traduco?

C) Che cosa ti viene da scrivere in italiano? Pensi che ad un genere diverso dal racconto o dal romanzo potrebbe corrispondere una lingua diversa?

Ho cominciato a scrivere anche grazie alla formazione da traduttrice interprete; qui all'università e anche nella vita professionale mi sono trovata a tradurre le parole di altri, non sempre molto interessanti e spesso ripetitive. Quindi all'ennesima conferenza mi divertivo a giocare con le parole di chi ascoltavo. Per me la lingua è un luna park non un tempio sacro che non va violato. Quando penso al postcoloniale inglese, penso ai miei scrittori preferiti che non hanno paura di essere semplici, mentre scrittori tipo Rushdie - che fanno grande sfoggio linguistico - lo apprezzo, ma non mi ispiro ai suoi canoni. Credo molto in quello che suggeriva Hemingway: pensare alle cose difficili e parlare in modo semplice. Sicuramente l'italiano è stato un handicap linguistico perché in inglese troverei cinque sinonimi per ogni parola che conosco, in italiano sono un attimo più limitata (anche se a volte mi aiuta ad eliminare il superfluo). Ho cercato di rovesciare questo handicap sfruttando l'arte indiana del racconto, con molta produzione orale (perché non c'è la tradizione della scrittura indiana) quindi i miei racconti diventano quasi dei pezzi teatrali.

9) Quale rapporto con l'editing? Come viene percepito, dagli editori con cui ci si è confrontati, il ricorso ad una lingua "ibrida"?

Fino ad ora non hanno cambiato grandi cose, ma una volta ho avuto il problema del contenuto. Mi sono ritrovata un editor che era a digiuno del tema immigrazione e che imponeva che un certo personaggio straniero dovesse fare determinate cose che per cultura non avrebbe mai fatto. In particolare mi riferisco ad un racconto in cui una ragazza che vive a Trieste ha il papà scienziato. L'editor non lo capiva, per soddisfare lo stereotipo, voleva un papà che fosse un domestico. Gli ho spiegato che a Trieste non esiste questa figura, un domestico non verrebbe da così lontano, verrebbe dalla Serbia, dalla Croazia. Inventarmelo sarebbe stato non solo un non-senso ma anche un auto-gol (in quanto tanti di noi con i nostri scritti cerchiamo di sottolineare il fatto che esiste anche una immigrazione intellettuale, legale, essenziale).

10) Ed infine, per chi si scrive? A quale pubblico si pensa quando si compone? Quale rapporto con il pubblico italiano?

Devo dire che ho sempre creduto di avere una scrittura femminile e di scrivere per le donne; tuttavia i più grandi complimenti li ricevo dagli uomini e questo mi fa enormemente piacere, loro dicono che si riconoscono in questa scrittura e la apprezzano. E questo per me è stato molto strano. Chiaramente scrivo pensando alle donne perché penso a concetti quale madre terra, madre

lingua, all'idea di donna che educa; voglio rivolgermi soprattutto alle educatrici delle seconde generazioni, se devo avere un pubblico ideale. E soprattutto i giovani, mi interessa scrivere in un modo che possa essere gradevole per un giovane, perché invogliargli alla lettura e al dibattito sul tema della multiculturalità. Trovo che la forma racconto ironico funziona per attirare la loro attenzione e fargli riflettere. Mi piace stimolare e stuzzicare quelli che non la pensano come me; è inutile parlare per la gente già convertita, è troppo facile.

11) Quali prospettive si vedono (o auspicano) per la propria scrittura? A quale genere letterario ti orienti? So che hai scritto un romanzo, ancora inedito, che mi risulta essere il tuo primo romanzo: vuoi anticiparmi qualcosa? Grazie

Ho tanti libri nel cassetto e ho deciso - come fa/faceva Marquez - di scriverli e metterli via, perché penso che la grande paura di uno che intraprende questa strada sia trovarsi con il blocco dello scrittore, che qui, in questo paese, non significa mancanza di fantasia, ma gettare la spugna per via delle grandi difficoltà a farsi pubblicare, o meglio, farsi leggere. Non è l'editoria che non funziona, è la distribuzione.



## BIBLIOGRAFIA.

### Opere letterarie

**DE CALDAS BRITO, CHRISTIANA**, *500 temporali*, Isernia, Cosmo Iannone editore, 2005.

**KURUVILLA, GABRIELLA**, *Media chiara e noccioline*, DeriveApprodi (con lo pseudonimo di Viola Chandra) Roma, 2001.

**MUBIAYI, INGY**, *Concorso*, in **CAPITANI, F. e COEN, E.**, (a cura di) *Pecore nere. Racconti*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 109-138.

**EAD.**, *Documenti, prego*, in **CAPITANI, F. e COEN, E.**, (a cura di) *Pecore nere. Racconti*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 97-108.

**EAD.**, *La famiglia*, in **SCEGO, I.**, (a cura di) *Italiani per vocazione*, Fiesole (FI), Cadmo, 2005, pp. 107-117.

**EAD.**, *Rimorso*, in **GNISCI, A.**, (a cura di) *Allattati dalla lupa*, Roma, Sinnos, 2005, pp. 91-96.

**OČKAYOVÁ, JARMILA**, *Occhio a pinocchio*, Isernia, Cosmo Iannone editore, 2006.

**UBAX, CRISTINA ALI FARAH**, *Madre piccola*, Roma, Frassinelli, 2007.

**VORPSI, ORNELA**, *Il paese dove non si muore mai*, Einaudi, Torino, 2005 (Paris 2004).

**EAD.**, *La mano che non mordi*, Torino, Einaudi, 2007 (Paris 2007).

**WADIA, LAILA**, *Amiche per la pelle*, Roma, e/o, 2007.

## Bibliografia di riferimento

**ACHEBE, CHINUA**, *The African Writer and the English Language*, in *Morning yet on Creation Day. Essays*, Garden City, New York, Anchor Press, 1975, pp. 91-104.

**AIDOO, AMA ATA**, *Literature, Feminism and the African Woman Today*, in **JARRETT-MACAULEY, D.**, (edited by) *Reconstructing Womanhood, Reconstructing Feminism. Writings on Black Women*, London and New York, Routledge, 1996, pp. 156-174.

**ALBERTAZZI, SILVIA**, *Postcoloniale/postmoderno*, in **ALBERTAZZI, S. e VECCHI, R.**, (a cura di) *Abbecedario postcoloniale I-II. Venti voci per un lessico della postcolonialità*, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 233-242.

**ALCOFF, LINDA**, *The Problem of Speaking for Others*, in **WEISSER OSTROV, S. and FLEISCHNER, J.**, (edited by) *Feminist Nightmares: Women at Odds: Feminism and the Problem of Sisterhood*, New York, New York University Press, 1994, pp. 285-309.

**AMBROSINI, MAURIZIO e MOLINA STEFANO**, *Seconde generazioni. Un'introduzione al futuro dell'immigrazione in Italia*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli edizioni, 2004.

**AMODEO, IMMACOLATA**, *Letteratura della migrazione in Germania*, in **GNISCI, A.**, (a cura di) *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (EN), Città Aperta edizioni 2006, pp. 395-407.

**AMSELLE, JEAN-LOUP**, *Logiche meticce: antropologia dell'identità in Africa e altrove*, trad. it. di M. Aime, Torino, Bollati Boringhieri, 1999 (Paris 1999).

**ID.**, *Connessioni. Antropologia dell'universalità delle culture*, trad. it. di M. Aime, Torino, Bollati Boringhieri, 2001 (Paris 2001).

**ANDERSON, BENEDICT**, *Comunità immaginate: origini e diffusione dei nazionalismi*, trad. it. di M. Vignali, Roma, Manifestolibri, 1996 (London 1983).

**ANTONELLI, GIUSEPPE**, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce (LC), Manni editori, 2006.

**APRUZZI, ISA**, *La moglie e la prostituta. Due ruoli, una condizione*, Firenze, Guaraldi, 1975.

**ASHCROFT, B. et al.**, (edited by) *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London and New York, Routledge, 2002 (London and New York 1989).

**ASHCROFT, B. et al.**, (edited by) *The Post-Colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2006 (Oxford 1995).

**ATWOOD, MARGARET**, *Paradoxes and Dilemmas, the Woman as Writer*, in **EAGLETON, M.**, (edited by) *Feminist Literary Theory*, Cambridge MA, Blackwell Publishers, 1996, pp. 103-105 (Oxford 1986).

**AUERBACH, ERICH**, *Filologia della letteratura mondiale*, trad. it. di R. Engelmann, Castelmaggiore (BO), Book editore, 2006.

**AUGÉ, MARC**, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di D. Rolland, Milano, Elèuthera editrice, 1993 (1992):



**AWKWARD, MICHAEL**, *Appropriative Gestures: Theory and Afro-American Literary Criticism*, in **KAUFFMAN, L.**, (edited by) *Gender and Theory. Dialogues on Feminist Criticism*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, pp. 238-246.

**BACCOLINI, RAFFAELLA et al.**, (a cura di) *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997.

**BALBO, LAURA**, *In che razza di società vivremo? L'Europa, i razzismi, il futuro*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

**BARBARULLI, CLOTILDE**, *L'immaginario nell'erranza delle parole: scritture "migranti" in lingua italiana*, in **BARBARULLI C. e BORGHI L.**, (a cura di) *Visioni in/sostenibili. Genere e intercultura*, Cagliari, Cuec, 2003, pp. 169-185.

**EAD.**, «Recensione a Occhio a Pinocchio» in «Leggere donna», maggio-giugno 2007.

**BARINA, ANTONELLA**, «Tamara, Geneviève e i cantastorie. Le altre facce dell'immigrazione», in «Venerdì di Repubblica», 31 maggio 2002.

**BARRET, MICHÈLE**, *Feminism and the Definition of Cultural Politics. Feminism, Culture and Politics*, in **EAGLETON, M.**, (edited by) *Feminist Literary Theory*, Cambridge MA, Blackwell Publishers, 1996, pp. 226-230 (Oxford 1986).

**BHABHA, HOMI**, *I luoghi della cultura*, trad. it. di A. Perri, Roma, Meltemi, 2001 (London e New York 1994).

**BLOOM, HAROLD**, *Un'elegia per il Canone*, in *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, trad. it. di F. S. Sardi, Milano, Bur, 2008, pp. 20-48 (New York 1994).

**BOELHOWER, WILLIAM**, «Immigrant Autobiographies in Italian Literature. The Birth of a New Text-type», in «Forum Italicum», 35, 2001, pp. 110-128.

**BOYCE DAVIES, CAROLE**, *Black Women, Writing, and Identity: Migrations of the Subject*, London and New York, Routledge, 1994.

**EAD.**, *Black British Women Writing the Anti-Imperialist Critique*, in **BRINKER-GABLER, G. and SMITH, S.**, (edited by) *Writing New Identities. Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 100-117.

**BRINKER-GABLER, GISELA and SMITH, SIDONIE**, (edited by) *Gender, Nation and Immigration in the New Europe*, in *Writing New Identities. Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 1-30.

**BURNS, JENNIFER**, *Borders within the Text: Authorship, Collaboration and Mediation in Writing in Italian by Immigrants*, in **BURNS, J. and POLEZZI, L.**, (edited by) *Borderlines. Migrazioni e identità nel Novecento*, Quaderni sull'emigrazione n.10, Isernia, Cosmo Iannone editore, 2003, pp. 387-393.

**CANI, ASTRIT**, «Lo scempio degli scrittori migranti»,  
<http://www.lostraniero.net/ottobre07/cani.html>.

**CARITAS/MIGRANTES**, *Immigrazione. Dossier statistico 2007*, Roma, Idos.

**CASACCHIA, OLIVIERO et al.**, *Studiare insieme, crescere insieme? Un'indagine sulle seconde generazioni in dieci regioni italiane*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

**CELATI, GIANNI**, *Saggio introduttivo*, in **LICARI, A. et al.**, (a cura di) *Letteratura esotismo colonialismo*, Bologna, Cappelli editore, 1978, pp. 9-26.

**CÉSAIRE, AIMÉ**, *Discorso sul colonialismo*, trad. it. di Ndjock Ngana Y., Roma, Lilit, 1999 (1955).

**CHOHRA, NASSERA**, *Volevo diventare bianca*, a cura di **A. ATTI DI SARRO**, Roma, Edizioni e/o, 1993.

**CHRISTIAN, BARBARA**, *The Race for Theory*, in **KAUFFMAN, L.**, (edited by) *Gender and Theory. Dialogues on Feminist Criticism*, Oxford, Basil Blackwell, 1989, pp. 225-237.

**CLIFFORD, JAMES**, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, trad. it. di M. Sampaolo e G. Lomazzi, Torino, Bollati Boringhieri 2008 (Cambridge-London 1997).

**COIN, FRANCESCA**, «Made in USA: donne e povertà negli Stati Uniti. Analisi e conclusioni di Barbara Ehrenreich», in «DEP», 8, gennaio 2008, [www.unive.it/dep](http://www.unive.it/dep).

**COUNCIL OF THE EUROPEAN UNION**, *Tackling the Pay-Gap between Women and Men*, 2007, [http://ec.europa.eu/employment\\_social/news/2007/jul/genderpaygap\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/employment_social/news/2007/jul/genderpaygap_en.pdf).

**CRIVELLI, TATIANA**, *L'eccezione che non fa la regola. Riflessioni sul rapporto tra scrittura femminile e canone*, in **RONCHETTI, A. e SAPEGNO, M.S.**, (a cura di) *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo editore, 2007, pp. 39-52.

**CUMMINS, JIM**, *Empowering Minority Students: a Framework for Intervention*, in **WEIS, L. and FINE, M.**, (edited by) *Beyond Silenced Voices. Class, Race and Gender in United States Schools*, Albany, State University of New York Press, 1993, pp.101-117.

**CURI, FAUSTO**, *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Bologna, Pendragon, 1997.

**CURTI, LIDIA**, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2006.

**D'ABDON, RAPHAEL**, «L'Italia, paese di marionette, raccontata da due scrittrici migranti. Il Burattinaio e altre storie extra-italiane di Lily-Amber Laila Wadia e Occhio a Pinocchio di Jarmila Očkayová», in «Kúmá», 13, aprile 2007, [www.disp.let.uniroma1.it /kuma/ critica/ kuma13 dabdon.html](http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma13dabdon.html).

**DAL LAGO, ALESSANDRO**, *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 2008<sup>3</sup> (Milano 1999).

**DE CALDAS BRITO, CHRISTIANA**, Conferenza stampa on line, 2002  
<http://www.comune.fe.it/vocidalsilenzio/conferenzaonline.htm>.

**DELEUZE, GILLES and GUATTARI, FÉLIX**, *What is a Minor Literature?*, in *Kafka. Toward a Minor Literature*, trad. inglese di D. Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. 16-26 (Paris 1975).

**DE MAURO, TULLIO**, *Linguistic Variety and Linguistic Minorities*, in **FORGACS, D. and LUMLEY, R.**, (edited by) *Italian Cultural Studies. An Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp.88-101.

**DENTITH, SIMON**, *Parody*, London and New York, Routledge, 2000.

**DERRIDA, JACQUES**, *Monolingualism of the Other; or, The Prosthesis of Origin*, trad. inglese di P. Mensah, Stanford, California, Stanford University Press, 1998 (Paris 1996).

**DI GIROLAMO, COSTANZO**, *Critica della letterarietà*, Milano, Il Saggiatore, 1978.

**EAGLETON, TERRY**, *Literary Theory. An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

**EHRENREICH, BARBARA**, *Nickel and Dime. On (not) Getting By in America*, New York, Henry Holt and Company, 2001.

**EHRENREICH, BARBARA. e RUSSEL HOCHSCHILD, ARLIE.**, *Donne globali. Tate, colf e badanti*, trad. it. di V. Bellazzi e A. Bellomi, Milano, Feltrinelli, 2004 (2002).

**FABIETTI, UGO**, *L'identità etnica*, Roma, Carocci, 1998.

**FANON, FRANTZ**, *Pelle nera. Maschere bianche. Il nero e l'altro*, trad. it. di M. Sears, Milano, Marco Tropea editore, 1996 (Paris 1952).

**ID.**, *I dannati della terra*, prefazione di Jean-Paul Sartre, trad. it. di C. Cignetti, Torino, Einaudi, 2007 (Paris 1961).

**FELSKI, RITA**, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, in **EAGLETON, M.**, (edited by) *Feminist Literary Theory*, Cambridge MA, Blackwell Publishers, 1996, pp. 165-169 (Oxford 1986).

**FETTERLEY, JUDITH**, *The Resisting Reader*, in **EAGLETON, M.**, (edited by) *Feminist Literary Theory*, Cambridge MA, Blackwell Publishers, 1996, pp. 303-306 (Oxford 1986).

**FORENZA, ELEONORA**, *Materiale/eccedente: dalla potestas del canone letterario alla potentia delle narrazioni*, in **RONCHETTI, A. e SAPEGNO, M.S.**, (a cura di) *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo editore, 2007, pp. 65-72.

**FORTUNATI, VITA**, *Introduzione*, in **BACCOLINI, R. et al.**, (a cura di) *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, Clueb, 1997, pp. 19-36.

**GANDHI, LEELA**, *Postcolonial Theory. A Critical Introduction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

**GHERMANDI, GABRIELLA**, *Regina di fiori e perle*, Roma, Donzelli, 2007.

**GINZBURG, CARLO**, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1999 (1976).

**GLISSANT, ÉDOUARD**, *Poetica del diverso*, trad. it. di F. Neri, Roma, Meltemi, 1998 (Paris 1996).

**GNISCI, A.**, «Verso un nuovo concetto di letteratura nazionale-mondiale», in «I quaderni di Gaia. Rivista di letteratura comparata», III-IV, nn. 5-6-7, aprile 1993, pp. 135-139.

**ID.**, *Poetiche dei mondi*, Roma, Meltemi, 1999.

**ID.**, *Letteratura globale e letteratura dei mondi*, in **SINOPOLI, F.**, (a cura di) *La letteratura europea vista dagli altri*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 107-122.

**ID.**, *Via della decolonizzazione europea*, Isernia, Cosmo Iannone editore, 2004.

**ID.**, *Scrivere nella migrazione tra due secoli*, in **ID.**, (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (EN), Città Aperta edizioni, 2006, pp. 13-39.

**ID.**, *Decolonizzare l'Italia. Via della decolonizzazione europea n.5*, Roma, Bulzoni, 2007.

**GUERMANDI, ANDREA**, «Una scrittrice in bilico tra due culture», in «L'Unità», 23 maggio 1997.

**GUGLIELMINETTI, MARZIANO**, *Biografia ed Autobiografia*, in **ASOR ROSA, A.**, (a cura di) *Letteratura italiana. Le questioni*, vol. V, 1986, pp. 829-886.

**HABERMAS, JÜRGEN e TAYLOR, CHARLES**, *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, trad.it. di Ceppa L. e Rigamonti, G., Milano, Feltrinelli, 1998 (New Jersey 1994).

**HALL, STUART e MELLINO, MIGUEL**, *La cultura e il potere. Conversazione sui cultural studies*, trad. it di M. Mellino, Roma, Meltemi, 2007.

**HARLOW, BARBARA**, *Resistance literature*, New York and London, Methuen, 1987.

**HOOKS, BELL**, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, trad. it di Maria Nadotti, Milano, Feltrinelli, 1998 (London 1991).

**JAMESON, FREDRIC**, «La letteratura del terzo mondo nell'era del capitalismo multinazionale», in «L'asino d'oro», I, novembre 1990, pp. 127-150.

**KACHRU, B. BRAY**, *The Alchemy of English*, in **ASHCROFT, B. et al.**, (edited by) *The Post-Colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2006, pp. 272-275 (Oxford 1995).

**KATRAC, H. KETU**, *Decolonizing Culture: toward a Theory for Postcolonial Women's Texts*, in **ASHCROFT, B. et al.**, (edited by) *The Post-Colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2006, pp. 239-241 (Oxford 1995).

**KELLMAN, G. STEVEN**, *Scrivere tra le lingue*, trad. it. di F. Sinopoli, Troina (EN), Città Aperta edizioni, 2007 (University of Nebraska Press 2000).



**LA PORTA, FILIPPO e LEONELLI, GIUSEPPE**, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007.

**LAMMING, GEORGE**, *The Occasion for Speaking*, in *The Pleasure of Exile*, University of Michigan Press, 1992, pp. 23-50 (1960).

**LARSON, CHARLES**, *Heroic Ethnocentrism: The Idea of Universality in Literature*, in **ASHCROFT, B. et al.**, (edited by) *The Post-Colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2006, pp. 77-79 (Oxford 1995).

**LELLI, SIMONETTA**, *Interculturalità*, in **ALBERTAZZI, S. e VECCHI, R.**, (a cura di) *Abbecedario postcoloniale I-II. Venti voci per un lessico della postcolonialit.*, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 153-160.

**LIONNET, FRANÇOISE**, *The Politics of Aesthetics and Métissage*, in **SMITH, S. and WATSON, J.**, (edited by) *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1998, pp. 325-336.

**LLOYD, DAVIS**, *Ethnic Cultures, Minority Discourse and the State*, in **BARKER, F. et al.**, (edited by) *Colonial Discourse/Postcolonial Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1994, pp.221-238.

**LOMBARDI-DIOP, CRISTINA**, *Postfazione*, in **GHERMANDI, G.**, *Regina di fiori e perle*, Roma, Donzelli, 2007.

**LOOMBA, ANIA**, *Colonialismo/postcolonialismo*, trad. it. di F. Neri, Roma, Meltemi, 2000.

**LOWE, LISA**, *Critical Terrain. French and British Orientalism*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1991.

**LUPERINI, ROMANO**, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

**MAKAPING, GENEVIÈVE**, *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* Presentazione di Laura Balbo, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2001.

**MAUCERI, MARIA CRISTINA**, , *Diaspore europee e migrazione planetaria*, in **GNISCI, A.**, (a cura di) *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (EN), Città Aperta edizioni, 2006, pp. 41-85

**EAD.**, «L'Albania è una ferita che brucia ancora. Intervista a Ornela Vorpsi», in «Kúma», 11, aprile 2006, <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/poetica/kuma11vorps.html>.

**MBEMBE, ACHILLE**, *On the Postcolony*, California, University of California Press, 2001.

**MCCLINTOCK, ANNE**, *The Angel of Progress: Pitfalls of the Term "Postcolonialism"*, in **BARKER, F. et al.**, (edited by) *Colonial Discourse/Postcolonial Theory*, Manchester, Manchester University Press, 1994, pp. 253-266.

**METHNANI, SALAH**, «Lontano dalla lingua madre», in «Kúma», 3, gennaio 2002, <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/poetica/methnani.html>.

**MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE**, *Alunni con cittadinanza non italiana. Scuole statali e non statali. Anticipazione dei principali dati*, Settembre 2006,  
[http://www.pubblica.istruzione.it/mpi/pubblicazioni/2006/nonitaliani\\_06.shtml](http://www.pubblica.istruzione.it/mpi/pubblicazioni/2006/nonitaliani_06.shtml).

**MISHRA, VIJAY and HODGE, BOB**, *What is post(-)colonialism?*, in **FROW, J. and MORRIS, M.**, (edited by) *Australian Cultural Studies: a Reader*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1993, pp. 30-46.

**MOHANTY, CHANDRA TALPADE**, *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses*, in **WILLIAMS, P. and CHRISMAN, L.**, (edited by) *Colonial Discourse and Post-colonial theory. A reader*, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 196-220.

**MUMIN AHAD, ALI**, *La letteratura post-coloniale italiana: una finestra sulla storia*, in **GNISCI, A.**, (a cura di) *Decolonizzare l'Italia. Via della decolonizzazione europea n.5*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 91-98.

**MUZZIOLI, FRANCESCO**, *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2001.

**NFAH-ABBENYI, JULIANA MAKUCHI**, *Gender in African Women's Writing. Identity, Sexuality and Differences*, Bloomington, Indiana University Press, 1997.

**NUR GONI, RAIMONDA**, *Il frutto candito dell'esilio*, tesi del Master sull'Immigrazione, Venezia, a.a. 2005-2006.

**OČKAYOVÁ, JARMILA**, *Perché mi considero una scrittrice eccentrica*, in **BOTTA, A.** et al., ( a cura di) *Le eccentriche. Scrittrici del novecento*, Mantova, Tre Lune, 2003, pp. 27-32.

**EAD.**, «Dalle parole di nostalgia alla nostalgia di parole», in «Kúma», 12, ottobre 2006, [www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma12nostalgia.html](http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/critica/kuma12nostalgia.html).

**PACCAGNINI, ERMANNINO**, *La letteratura italiana e le culture minori*, in **MALATO, E.**, *Storia della letteratura italiana. La letteratura italiana fuori d'Italia*, vol. II, Salerno, Salerno editrice, pp.1019-1070.

**PARATI, GRAZIELLA**, «Intervista a Pap Kouma», in «Italian Studies in Southern Africa», VIII, n. 2, 1995, pp. 115-120.

**EAD.**, «Living in Translation, Thinking with an Accent», in «Romance Languages Annual», 8, 1997, pp. 280-286.

**EAD.**, *Looking through Non-Western Eyes. Immigrant Women's Autobiographical Narratives in Italian*, in **BRINKER GABLER, G. and SMITH, S.**, (edited by) *Writing New Identities: Gender, Nation and Immigration in Contemporary Europe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp.118-142.

**EAD.**, *Migration Italy : the Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.

**PASTORE, FERRUCCIO**, «La paranoia dell'invasione ed il futuro dell'Italia», in «Limes», 4, luglio 2007, pp. 23-33.

**PEGORARO, PAOLO**, «Intervista a Jarmila Očkayová», in «Kúma», 14, ottobre 2007,  
<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/poetica/kuma14pegoraro.pdf>.

**PEZZAROSSA, FULVIO**, *Forme e tipologie delle scritture migranti*, in **SANGIORGI, R.** (a cura di) *Migranti. Parole, poetiche, saggi sugli scrittori in cammino*, Bologna, Eks&tra editore, 2004, pp. 11-43.

**PONZANESI, SANDRA**, «Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'Impero e letteratura meticcia», in «Quaderni del '900», IV, 2004, pp. 25-34.

**EAD.**, *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York Press, 2004.

**RICH, ADRIENNE**, *Notes toward a Politics of Location*, in *Arts of the Possible. Essays and Conversations*, New York, W.W. Norton&Company, 2001, pp. 62-82.

**EAD.**, *When We Dead Awaken: Writing as Revision*, in *Arts of the Possible. Essays and Conversations*, New York, W.W. Norton&Company, 2001, pp. 10-29.

**RITU**, *Racism and Trade Unions. National Report*, Settembre 2003,  
[http://www.workingagainstracism.org/docs/rituIt\\_report%5B1%5D.pdf](http://www.workingagainstracism.org/docs/rituIt_report%5B1%5D.pdf).

**RUBERTO, LAURA**, «Immigrants Speak: Italian Literature from the Border», in «Forum Italicum», 31, 1997, pp. 127-144.

**SABBADINI, LINDA LAURA**, *Molestie e violenze sessuali*, Indagine Istat, 1998.

**SABELLI, SONIA**, *Scritture eccentriche: generi e genealogie nella letteratura italiana della migrazione*, in **RONCHETTI, A. e SAPEGNO, M.S.**, (a cura di) *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo editore, 2007, pp.171-179.

**SAID, EDWARD W.**, *Dire la verità. Gli intellettuali e il potere*, trad. it. di M. Gregorio, Milano, Feltrinelli 1995 (New York 1994).

**ID.**, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, trad. it. di S. Chiarini e A. Tagliavini, Roma, Gamberetti, 1998 (New York 1993).

**ID.**, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, trad.it. di S. Galli, Milano, Feltrinelli, 2001 (New York 1978).

**ID.**, «Gli intellettuali e l'alterità», in «aut aut», 312, novembre-dicembre 2002, pp. 88-96.

**ID.**, *Opposizione, pubblico, referenti e comunità*, in *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. it. di M. Guareschi e F. Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008 (Cambridge MA 2000), pp. 159-189.

**ID.**, *Una politica del sapere*, in *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. it. di M. Guareschi e F. Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008 (Cambridge MA 2000), pp. 426-438.

**SANTARONE, DONATELLO**, *La mediazione letteraria*, Firenze, Palumbo, 2005.

**SAPEGNO, MARIA SERENA**, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in **RONCHETTI, A. e SAPEGNO, M.S.**, (a cura di) *Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna, Longo editore, 2007, pp. 13-24.

**SHAKESPEARE, WILLIAM**, *La tempesta*, trad. it. di A. Lombardo, Milano, Garzanti, 2008<sup>28</sup>.

**SINOPOLI, FRANCA**, *La critica sulla letteratura della migrazione in Italia*, in **GNISCI, A.**, (a cura di) *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina (EN), Città Aperta edizioni 2006, pp. 87-110.

**EAD.**, *La letteratura europea vista dagli altri*, Roma, Meltemi, 2003.

**SMITH, SIDONIE and WATSON, JULIA**, *Introduction: Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices*, in *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1998, pp. 3-56.

**SPENCER, JANE**, *The Rise of the Woman Novelist: from Aphra Behn to Jane Austen* in **EAGLETON, M.**, (edited by) *Feminist Literary Theory*, Cambridge MA, Blackwell Publishers, 1996, pp. 120-122 (Oxford 1986).

**SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY**, *Critica della ragione postcoloniale: verso una storia del presente in dissolvenza*, trad. it. di A. D'Ottavio, Meltemi, Roma, 2004 (Cambridge MA-London 1999).

**SUBRAMANI**, *The End of Free States: On Transnationalization of Culture*, in **JAMESON, F. and MIYOSHI, M.**, (edited by) *The Cultures of Globalization*, Durham, Duke University Press, 1998, pp. 146-163.

**SULERI, SARA**, *Women Skin Deep*, in **SMITH, S. and WATSON, J.**, (edited by) *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1998, pp. 116-125.

**TADDEO, RAFFAELE**, *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Milano, Raccolto edizioni, 2006.

**TIFFIN, HELEN**, *Post-colonial Literatures and Counter-Discourse*, in **ASHCROFT, B. et al.**, (edited by) *The Post-Colonial Studies Reader*, London and New York, Routledge, 2006, pp. 99-101 (Oxford 1995).

**TODOROV, TZVETAN**, *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, trad. it. di A. Serafini, Torino, Einaudi, 1992 (Paris 1982).

**WA THIONG'O, NGŪGĪ**, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, London- Nairobi, J. Curry-Heinemann, 1986.

**ID.**, *Spostare il centro del mondo. La lotta per le libertà culturali*, trad. it. di C. Nocentelli Truett, Meltemi, Roma, 2000 (UK 1993).

**WAKKAS, YOUSEF**, «Ex-Letteratura», in «Kúmá», 2, settembre 2001, <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma2.html>.



**WHITE, PAUL**, *Geography, Literature and Migration*, in **KING, RUSSEL et al.**, (edited by) *Writing across Worlds. Literature and Migration*, London and New York, Routledge, 1995, pp. 1-19.

**WONG, SAU-LING CYNTHIA**, *Immigrant Autobiographies. Some Questions of Definition and Approach*, in **SMITH, S. and WATSON, J.**, (edited by) *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1998, pp. 299-320.

**WOOLF, VIRGINIA**, *Una stanza tutta per sé*, trad. it. di M.A. Saracino, Milano, Mondadori, 2000.

**WRIGHT, SIMONA**, «Can the Subaltern Speak? The Politics of Identity and Difference in Italian Postcolonial Women's Writing», in «Italian culture», 22, 2004, pp. 93-114.

**YOUNG, ROBERT, J. C.**, *Introduzione al postcolonialismo*, trad. it. di M. Mellino, Roma, Meltemi, 2005 (Oxford-New York 2003).

**ZABUS, CHANTAL**, *Language, Orality and Literature* in **KING, B.**, (edited by) *New National and Post-Colonial Literatures. An Introduction*, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 29-44.

**ZACCARIA, PAOLA**, *La lingua che ospita. Poetica politica traduzioni*, Roma, Meltemi, 2004.

**ZAMBONI, CHIARA**, *Lingua materna, scrittura e politica*, in **AGOSTI, T. et al.** (a cura di) *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 239-251.

**ZOLETTO D. E LEGHISTA. G.**, (a cura di) «Gli equivoci del multiculturalismo», in «aut aut», 312, novembre-dicembre 2002, pp. 6-18.