

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi Letterari e Culturali

Ciclo XXXII

**Settore Concorsuale: 10/F4 CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE
COMPARATE**

**Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14 - CRITICA LETTERARIA E
LETTERATURE COMPARATE**

SCRITTURE DAI MARGINI

TESTI MIGRANTI E MERCATO CULTURALE IN ITALIA

Presentata da: Giulia Molinarolo

Coordinatore Dottorato

Prof. Francesco Benozzo

Supervisore

Prof. Fulvio Pezzarossa

Esame finale anno 2020

Indice

| | |
|----------------------------------|---|
| <i>Introduzione</i> | 1 |
|----------------------------------|---|

Parte 1. Tratto da una storia vera

| | | |
|------|--|----|
| I. | L'autobiografia oggi..... | 24 |
| II. | Processi di soggettivazione e pratiche di assoggettamento..... | 30 |
| | 1. <i>Il valore politico</i> | 30 |
| | 2. <i>Il valore performativo</i> | 32 |
| | 3. <i>Omologazione e resistenza</i> | 34 |
| III. | Le retoriche del multiculturalismo..... | 40 |
| IV. | Autenticità e contagio..... | 51 |

Parte 2. Le copertine migranti

| | | |
|------|--|-----|
| I. | Strategie del paratesto..... | 66 |
| II. | Le funzioni della copertina..... | 71 |
| | 1. <i>La funzione rappresentativa</i> | 72 |
| | 2. <i>La funzione suasiva</i> | 73 |
| III. | Le copertine come sistemi semiologici maggiorati..... | 76 |
| IV. | L'autore in copertina Il volto migrante nei testi degli anni Novanta..... | 82 |
| V. | L'autore in copertina Il volto migrante nei testi degli anni Duemila..... | 89 |
| VI. | Il corpo esotico in copertina..... | 99 |
| | 1. <i>L'etnicizzazione</i> | 100 |
| | 2. <i>L'islamizzazione</i> | 103 |
| VII. | La standardizzazione esotica: due esempi peculiari..... | 113 |

Parte 3. Le strategie di commercializzazione

| | | |
|------|---|-----|
| I. | Il marketing dell'alterità..... | 125 |
| II. | Le pratiche di legittimazione..... | 127 |
| | 1. <i>La scrittura a quattro mani: un'analisi costi-benefici</i> | 127 |
| | 2. <i>Le altre pratiche legittimanti editing, antologie, concorsi, prefazioni</i> | 136 |
| III. | La strategia pedagogica..... | 143 |
| | 1. <i>L'innatismo interculturale</i> | 143 |
| | 2. <i>L'intervento editoriale</i> | 146 |
| | 3. <i>Il valore formativo della testimonianza</i> | 149 |
| | 4. <i>Gli apparati paratestuali</i> | 151 |
| IV. | La strategia esotica..... | 161 |
| | 1. <i>Il caso Hu Lanbo</i> | 161 |
| | 2. <i>Le geografie sensoriali</i> | 166 |
| | 3. <i>La fiaba</i> | 174 |
| | 4. <i>Esotismo-erotismo</i> | 178 |
| V. | Strategie comuni..... | 184 |
| | 1. <i>La femminilizzazione</i> | 184 |
| | 2. <i>La serializzazione</i> | 189 |
| | 3. <i>L'intermedialità</i> | 194 |
| | Conclusioni | 199 |
| | Appendice | 202 |
| | Bibliografia | 212 |

Mando sempre avanti l'amico coraggioso. Lui parla, lui mostra la merce, io ascolto e mi infiltro, allungando le mie belle mani cariche di elefanti e di maschere, elefanti e maschere dell'India, del Kenia, della Costa d'Avorio, del Senegal e del Mali. La mia Africa in vendita.

P. Kouma, *Io venditore di elefanti*

Il termine postcoloniale ha senso solo in un contesto emergente o *utopistico*. Non ci sono culture o luoghi postcoloniali: solo mutamenti, tattiche, discorsi. "Post" è sempre oscurato da "neo".

J. Clifford, *Strade*

Introduzione

In un volume del 1995, Ashcroft, Griffiths e Tiffin dedicano l'ultima parte della trattazione alla produzione e al consumo della letteratura postcoloniale. Nell'introduzione a questa sezione gli autori manifestano una certa preoccupazione rispetto all'assenza di studi specifici sulle forme di produzione e consumo nelle società postcoloniali, dichiarandone improrogabilmente lo stato di emergenza: «No area of study seems to us to be more urgently in need of address at the present time [...] For this reason it seems to us to be one of the most important and so-far largely neglected areas of concern and a fitting topic with which to conclude this Reader» (1995, 463-464). Alla sollecitazione degli studiosi risponderà, qualche anno più tardi, Graham Huggan, proponendo uno studio incisivo e sistematico sulle complesse relazioni tra scrittori postcoloniali e mercato letterario. Con il suo *The Postcolonial Exotic. Marketing the margins* (2001) Huggan offre una mordace analisi sulle condizioni materiali di produzione e consumo delle scritture postcoloniali, e sull'influenza delle case editrici e delle istituzioni accademiche sulla selezione, distribuzione e valutazione di queste opere. Prendendo le mosse dalla critica materialistica di Aijaz Ahmad e Arif Dirlik, ma dissociandosi dal loro tono accusatorio¹, Huggan opera una distinzione tra postcolonialismo (*postcolonialism*), potere locale di *agency* e resistenza, e postcolonialità (*postcoloniality*), condizione globale di scambio interculturale, ma dichiarandone la loro intrinseca connessione.

Postcoloniality's regime of value is implicitly assimilative and market-driven: it regulates the value-equivalence of putatively marginal products in the global marketplace. Postcolonialism, by contrast, implies a politics of value that stands in obvious opposition to global processes of commodification. [...] these two apparently conflicting regimes of value are mutually entangled. It is not just that postcolonialism

¹ Nella loro formulazione marxista, Ahmad (1992) e Dirlik (1994) hanno puntato il dito contro gli stessi intellettuali postcoloniali, accusandone la complicità con il capitalismo globale. Secondo gli studiosi, infatti, la critica accademica esiterebbe di fronte all'indagine sulle relazioni tra le opere postcoloniali e il mercato metropolitano all'interno del quale esse circolano. In aggiunta, lo stesso discorso critico promulgato da intellettuali del "Terzo Mondo" in realtà nascerebbe all'interno delle formulazioni teoriche del "Primo Mondo", e si diffonderebbe servendosi delle medesime rotte neocoloniali del capitalismo globale, beneficiandone. L'egemonia ideologico-culturale del paradigma postcoloniale occulterebbe dunque gli interessi di classe mascherando la sua complicità con un mondo marcato dal trionfo del capitalismo neoliberale.

and postcoloniality are at odds with one another, or that the former's emancipatory agenda clashes with the latter's; the point that needs to be stressed here is that postcolonialism is *bound up with* postcoloniality – that in the overwhelmingly commercial context of late twentieth-century commodity culture, postcolonialism and its rhetoric of resistance have themselves become consumer products (Huggan 2001, 6).

L'apparato postcoloniale è considerato da Huggan un prodotto del mercato culturale ed è studiato nelle sue relazioni, di complicità e resistenza, con l'industria dell'alterità, negli ultimi anni sempre più in espansione: ogni discorso locale, infatti, è sempre prodotto all'interno del sistema capitalistico globale, in esso circola ed è consumato. L'esotico postcoloniale, per Huggan, è dunque un sito di conflitti discorsivi all'intersezione tra pratiche oppositive e anticoloniali e un sistema globale di codici commerciali e istituzionali assimilativi. Agenti di questi fenomeni di mercificazione globale della differenza culturale, non sono certamente solo gli scrittori ma anche gli stessi critici:

Postcolonial studies, it could be argued, has capitalised on its perceived marginality while helping turn marginality itself into a valuable intellectual commodity. Meanwhile, postcolonial writers, and a handful of critics, have accumulated forms of cultural capital that have made them recognised – even celebrity – figures despite their openly oppositional stance (2001, viii).

Naturalmente Huggan non intende indebolire o desoggettivare la produzione postcoloniale: come infatti sottolineerà più volte nel corso del suo lavoro «these writers/thinkers are not only subject to, but also actively manipulate, exoticist codes of cultural representation in their work» (*Ivi*, 20). Se nei discorsi coloniali la creazione dell'esotico si concreta nella traduzione addomesticante dell'Altro, nel contesto postcoloniale, parallelamente, si realizza un processo di re-politicizzazione dell'esotico: reimpiegandolo sia per turbare l'orizzonte di attesa metropolitano che per attuare una critica dell'asimmetria nelle relazioni di potere, gli studi e le opere postcoloniali muniscono i loro lavori di un "politico-exotic appeal", concepito per sfidare e, al contempo, per trarre profitto dai bisogni dei consumatori. Le strategie messe in atto sono molteplici: la narrativizzazione enfatizzata di una cultura orientalistica, la drammatizzazione di uno *status* marginale, la celebrazione del multiculturalismo e della differenza etnica, la valorizzazione dell'autenticità, l'impiego di forme di resistenza verso l'omogeneizzazione e la stereotipizzazione. Tutte modalità, queste, inevitabilmente legate ai modi di produzione

tardocapitalistici, entro il cui spazio esse circolano «as commodities available for commercial exploitation, and as signs within a larger semiotic system: the postcolonial exotic» (Ivi, xvi).

Successivamente al provocatorio ma rivoluzionario lavoro di Huggan, diversi altri critici hanno percorso la medesima rotta, conducendo significative indagini sul rapporto inestricabile tra campo postcoloniale e forze del mercato globale. Mi riferisco, ad esempio, agli studi sul potenziale sovversivo delle attività di *self-construction* messe in atto dagli scrittori all'interno del mercato letterario (Brouillette 2007), sul ruolo sociale rivestito dallo scrittore all'interno di un'economia globale di beni culturali postcoloniali (Mendes, 2013), sul rapporto tra studi postcoloniali e industria culturale, e sulle implicazioni di questo legame nella ricezione delle opere (Ponzanesi, 2014), sul coinvolgimento dei critici postcoloniali nelle pratiche del mercato contemporaneo (Koeigler 2018). Questi volumi sono solo alcuni degli studi più articolati elaborati nell'ultimo decennio, i quali, superando il senso di ineluttabilità marxista nei confronti del capitalismo, hanno proposto significative riflessioni sulla reciprocità del rapporto tra opere e mercato, espandendo il *framework* materialistico degli studi postcoloniali e riformulandone gli assunti epistemologici. Ponendo fine alla tenace opposizione tra pensiero materialista e pensiero poststrutturalista (Bernard-Elmarsafy-Murray 2016, 4), i lavori degli studiosi qui sopra citati hanno rivisitato i testi postcoloniali guardandoli nella prospettiva di "sintomo" delle condizioni materiali di produzione e consumo contemporanee, ricollocando la scrittura dell'Altro all'interno del contesto socio-culturale, economico e mediatico in cui essa emerge.

Questa dimensione critica, e il lavoro di Graham Huggan in modo particolare, ha influito in modo determinante sulla mia indagine a proposito delle modalità di produzione e rappresentazione delle scritture migranti in lingua italiana: le opere scelte per questo studio, e i rapporti di queste con l'industria culturale, sono state dunque riconfigurate entro una modalità interpretativa contrappuntistica che, seguendo la lezione di Said (1998), intende annullare la dicotomia tra resistenza e assimilazione, pratiche controegemoniche e commerciabilità, postcolonialismo e postcolonialità. Le scritture della migrazione, proprio come le opere postcoloniali anglofone e francofone, si relazionano al mercato secondo approcci differenti e complessi, spesso consapevoli, sostenendo e criticando il sistema di commercializzazione metropolitano, nel tentativo di creare uno spazio di dialogo entro cui inserirsi per ottenere riconoscimento. Tuttavia, credo sia necessario precisare che il panorama della letteratura della migrazione italiana ha una sua specificità non assimilabile alle produzioni narrative estere, non condividendone (ancora) né l'orizzonte globale né una

specifica collocazione e posizione di rilevanza nel panorama culturale nazionale: ragione per cui nessuna forzatura critica è stata praticata sui testi, tentando, come è stato fatto in passato, di cucire addosso alle scritture migranti abiti non adeguati alla loro peculiare conformazione. Sono state altresì considerate, simmetricamente, le contiguità e le distanze dagli approcci internazionali, riposizionando i testi all'interno della specifica industria culturale italiana ed individuandone le coordinate utili alla decifrazione della realtà sociale italiana. Se infatti prerogativa del romanzo è la sua funzione conoscitiva e rappresentativa del mondo, certamente le scritture della migrazione partecipano a un ragionamento intorno alla contemporaneità: per questo motivo l'orizzonte in cui questo lavoro intende collocarsi incrocia uno sguardo postcoloniale di natura socioletteraria a discorsi appartenenti a discipline diverse, adottando una prospettiva, di volta in volta, proveniente dall'universo degli studi semiotici, culturali, economici e antropologici. Lo scopo principale di questo lavoro è quindi di offrire un momento di riflessione su un tema finora dibattuto in modo del tutto frammentario – quello sulla produzione e il consumo delle scritture di migrazione e sulla relazione dialettica tra mercato culturale e letteratura migrante – in modo da rivisitare, destituire o complessificare alcune delle assunzioni teoriche alla base degli studi sulla letteratura di migrazione in lingua italiana.

Posizionamenti

Il mio lavoro si situa dunque sulla scia del dibattito – ormai trentennale – sulla letteratura migrante e postcoloniale italiana, ma con l'obiettivo preciso di utilizzare gli strumenti critici provenienti da discipline differenti per scardinare le recinzioni ingombranti che sono state erette intorno a questa produzione letteraria, dislocandola e riallocandola in modo definitivo entro il campo della letteratura italiana contemporanea. Per poter portare a termine questo compito sarà necessario studiare le scritture migranti da una prospettiva differente, conducendo uno studio non esclusivamente estetico (o politico-interculturale come solitamente è stato fatto) ma che delle opere osservi le loro connessioni con il mondo economico e sociale, il posizionamento sul mercato, i meccanismi di comunicazione che le sorreggono e le modalità di consumo che ne derivano. Questa nuova angolazione – nuova per l'ambito delle scritture italiane della migrazione e postcoloniali, si intende – sarà resa possibile grazie a un focus sul ruolo dell'editoria italiana nella costruzione e disseminazione delle opere letterarie e, viceversa, sul rapporto intrattenuto dagli autori con i sistemi di produzione culturale. Seguire la traiettoria delle tendenze editoriali, infatti, potrebbe portare

a comprendere meglio la conformazione attuale delle scritture della migrazione, il loro valore politico ed estetico, il gusto letterario contemporaneo, oltre a gettare luce su certi eventi sociali e sull'immaginario dell'epoca in cui viviamo, e a mettere in discussione alcuni posizionamenti critici.

Mai come oggi, negli anni dei grandi muri, della post-verità, delle invasioni reali o immaginarie, si avverte il bisogno di uno studio che indaghi la dimensione artistica e culturale senza prescindere dalle condizioni sociali, economiche, politiche, persino giuridiche, nelle quali essa si viene ad inserire. Bisogna anzi cogliere l'invito, espresso da Carlo Dionisotti nell'incipit del memorabile intervento *Chierici e laici nella letteratura italiana del primo Cinquecento*, a studiare le «condizioni reali, di spazio e tempo, in cui gli uomini da che mondo e mondo vissero e vivono» interrogandosi su «come quegli scrittori campassero, di che e per che, oltre che per scrivere donde venissero e dove andassero» (1972, 56). In sostanza, secondo l'opinione di Donald F. McKenzie (1999), non è pensabile operare studi di critica testuale o di storia della letteratura senza interessarsi ai contesti in cui i libri vengono scritti, e alle condizioni sociali della loro produzione, circolazione e consumo. Per adottare questo punto di vista, come abbiamo anticipato, si è scelto di posare lo sguardo sulla fase di pubblicazione delle opere migranti e postcoloniali, ovvero sulla loro immissione nel mercato culturale grazie all'intervento dell'editoria che «come si sa [...] è una attività di mediazione, dedita a trasformare un prodotto dell'ingegno mentale in una merce da immettere nel circuito distributivo, con un suo prezzo di copertina» (Spinazzola 2015, 12). È necessario prestare attenzione, soprattutto nel caso specifico delle scritture portatrici di una differenza (di classe, razza, genere, o delle specifiche intersezioni), alla commercializzazione non solo dei prodotti, ma anche dei significati culturali: nella nostra analisi l'editoria verrà dunque interpretata come mezzo di produzione, diffusione o manipolazione di un campo discorsivo entro il quale l'alterità è costruita. L'editoria postmoderna, infatti, è a tutti gli effetti un'attività manageriale, interessata meno al prodotto e maggiormente al marketing e alla creazione di rappresentazioni (Zinato 2011, 77). A partire dagli anni Settanta, in modo del tutto peculiare nel contesto italiano, le case editrici si sono espanse, inglobando il settore televisivo e digitale, controllando le imprese e raggiungendo un livello di commistione tra industria e comunicazione senza eguali nel mondo occidentale (Ivi, 85). Andrà da sé che questo nuovo universo comunicativo e merceologico ha oggi l'opportunità di influenzare l'intera vita sociale e culturale, oltre a quella economica (Ivi, 75), e dovrà quindi essere interpretato – questo è quello che mi propongo di fare in questo studio – in quanto “agente culturale” in grado di determinare il

valore simbolico di un testo (Bourdieu 1993; 2005; Casanova 1999): mi interesserà guardare nello specifico le sue strategie nella produzione della letteratura e i mezzi tramite i quali il capitale culturale è conferito ai testi, accanto alle negoziazioni autoriali attuate per immettersi nel canale globale del mercato letterario.

Ci tengo infatti a precisare che le molteplici strategie che saranno affrontate nel corso di questo lavoro non saranno quasi mai attribuite in modo esclusivo all'editore o all'autore: è infatti pressoché impossibile stabilire la responsabilità di certi interventi senza poter intraprendere una sorta di "neo-critica degli scartafacci" – sul modello di *Princesa 20²* –, analizzando cioè le diverse stesure attraverso cui si giunge alla forma definitiva del testo. Queste varianti permetterebbero di ripercorrere in modo dinamico il processo di elaborazione testuale, cogliendo così i mutamenti delle intenzioni dell'autore e dell'editore e consentendo di deciderne l'autorità. In assenza di una tale metodologia interpretativa, la responsabilità sarà sempre collettiva e mai individuale, nel tentativo di non restituire l'immagine dell'autore migrante vittima di un circuito, ma di descriverlo come agente della sua affermazione. Lungi, dunque, dal porre un'attenzione esclusiva alle dinamiche di potere dell'industria culturale italiana, in questo lavoro si intende dare altrettanto spazio al ruolo attivo dell'autore nelle complesse dinamiche che presiedono alla pubblicazione di testi per loro stessa natura insofferenti alle catene dell'industria culturale; all'interno della quale, tuttavia, gli autori devono esprimere la portata politica della loro contronarrazione. «Quali sono i margini d'azione dell'artista "dissidente" rispetto alle leggi del mercato e dell'industria culturale?» (Albertazzi *et al.* 2015, 6): è con in mente questo interrogativo ineludibile che vorrei avanzare delle possibili risposte e formulare nuove domande, indagando i percorsi e le strategie di promozione di una letteratura – quella migrante – la quale, in modo indistinguibile dalla narrativa italiana, è a tutti gli effetti un prodotto del mercato culturale, ancorché portatrice di un valore culturale e politico.

Alcune premesse sono dunque d'obbligo. Nessuna teoria ad ampio raggio, universale o strutturalista vuole qui essere avanzata. Se da una parte sembra indubitabile che la globalizzazione riattivi dinamiche di sfruttamento ed egemonia (Mezzadra 2008) posizionando dunque i testi della migrazione in un nuovo presente neocoloniale, dall'altra si dovrà tenere sempre conto delle specificità singole, dei percorsi differenziati, della peculiarità degli approcci. D'altronde, l'oggetto di studio si costituisce per sua stessa natura parziale e circoscritto: difficilmente, infatti, si potranno attuare dei discorsi sulla circolazione

² <http://www.princesa20.it/> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

di rappresentazioni e significati culturali, sul marketing e sul branding, sulla produzione e i consumi, a partire da opere dalla tiratura limitata e dalla ristrettissima circolazione. Motivo per cui si sono momentaneamente lasciate da parte le piccole case editrici, i canali di distribuzione per strada e la produzione poetica, scegliendo di mettere prevalentemente a fuoco i testi narrativi prodotti dalle grandi e medie case editrici, salvo i casi in cui un testo abbia avuto una diffusione importante, un'attenzione speciale da parte della critica o si sia rivelato funzionale all'illustrazione di un tema o concetto chiave. In aggiunta, pochissimi giudizi di merito, relativi alla qualità letteraria, si troveranno nel corso della trattazione. Sia ben chiaro: non mi riconosco in quella parte della critica che trova nell'elusione del problema "letterarietà" una legittimazione agli euforici discorsi sul potenziale politico e culturale dei testi. Al contrario, credo che molti delle opere alle quali dedicherò la mia attenzione siano indiscutibilmente mediocri. Alcuni persino brutti. Ma sostengo tenacemente, con Simonetti, il dovere di guardare per intero al paesaggio letterario italiano, tenendo conto

[...] della mediocrità e della bruttezza non solo perché costituiscono una parte molto consistente, anzi largamente maggioritaria, di ogni panorama letterario; ma anche perché proprio la letteratura triviale o d'intrattenimento sembra poter dire, oggi, qualcosa di specifico su quel che ci siamo abituati a chiedere all'arte e alla cultura (Simonetti 2018, 5).

Ci si confronterà su testi il cui potenziale politico e riformatore prevale sull'estetica, su testi in cui una poetica ibrida e multicolore si maschera da pratica controegemonica, su testi espressamente pensati per il consumo, dalla fisionomia *midcult* se non addirittura *masscult*. Saremo, dunque, principalmente guidati dalla presenza considerevole di libri e autori nel mercato culturale italiano, con l'obiettivo di prestare attenzione alle richieste culturali di massa, interpretandone le esigenze e i gusti, gli immaginari e le percezioni. E saremo ispirati dall'intento di capovolgere un pregiudizio diffuso nella cultura letteraria italiana, e ancor di più nel caso delle scritture del "margine" incoraggiate a declinare il loro potenziale politico culturale: ovvero che

[...] se un'opera narrativa, nella fattispecie un romanzo, è piaciuto a molte, troppe persone, ciò vuol dire che è sicuramente un prodotto mediocre, conformista, e come tale non merita di esser preso in considerazione dai lettori di classe, quindi dai critici. Bisogna invece convincersi che quando un testo suscita l'interesse di una gran parte

dell'opinione pubblica, per ciò stesso richiede, esige attenzione da parte degli specialisti della lettura (Spinazzola 2012).

Elogio del margine

Non è affatto un'impresa facile avviare un'indagine sul rapporto tra letteratura della migrazione e case editrici italiane oggi. Principalmente per due motivi. Innanzitutto non è possibile individuare traiettorie stabili percorse da tutti i volumi pubblicati e, dunque, non pare più attuale la formulazione di una mappa della circolazione della letteratura migrante sul modello di Gnisci (1998). In secondo luogo, ulteriori difficoltà si incontrano a causa dell'esiguità di studi sul mercato culturale di queste scritture: mi sembra infatti che oltre alle interessanti e diffuse osservazioni di Chiara Mengozzi e Fulvio Pezzarossa – nei cui lavori le dinamiche di produzione e potere costituiscono lo sfondo privilegiato –, gli approfondimenti realizzati finora si possono sintetizzare nei termini di una sommaria planimetria delle principali tendenze delle case editrici (Mauceri 2017), delle politiche editoriali e i progetti interculturali (Camilotti 2006) e delle pratiche di *editing* (Gnisci 2002; Panzarella 2013). Nel panorama, pur vastissimo, degli studi sulle scritture di migrazione, in cui da ormai trent'anni le questioni linguistiche, interculturali, politiche e tassonomiche sono quotidianamente scardinate in un profluvio di materiale critico atto a riconoscerne la specificità, sembra per lo meno sorprendente la mancanza di un'adeguata riflessione all'interno della teoria postcoloniale dei legami tra scritture della migrazione e mercato culturale.

Come si posiziona l'editoria italiana nei confronti dell'Altro? Quale spazio gli è riservato? Come sono commercializzate le differenze sociali, culturali e linguistiche? Quali sono le abitudini di consumo delle opere di autori migranti e postcoloniali? Domande, queste, che se riformulate e indirizzate al romanzo italiano contemporaneo, risulterebbero del tutto legittime, anzi dovute. Qual è allora la differenza tra scritture migranti e scritture italiane, tra Ibrahim e Ferrante, Lilin e Saviano, Ziarati e Cognetti? E non si intende qui alludere allo stile, al linguaggio, o alle tematiche; si sta invece pensando al mercato, alla produzione, al consumo, ai lettori, all'autorità. Certo, in alcuni casi ci potranno essere delle disparità nelle vendite: ma oltre a questo? La verità è che nel mondo reale delle vetrine delle librerie, dei lettori sull'autobus, dei *bookstagrammer* sui *social*, non sussiste alcuna differenza. Ma c'è nel discorso critico. Da sempre, intrinsecamente e irrimediabilmente ostile al mercato, la critica della letteratura migrante stringe a sé la figlioletta, incapace di vederla crescere,

trasformarsi, diventare grande: in fondo, è pur sempre *una sua creatura*. Può sembrare una metafora bizzarra, ma credo che la chiave per comprendere questa profonda lacuna stia precisamente nella “creazione” della letteratura migrante. Caso più unico che raro, la produzione letteraria della migrazione è stata identificata e definita nel momento stesso in cui nasceva³: probabilmente tanto attesa e desiderata⁴, è stata consacrata nei suoi primi singulti, preordinandone le caratteristiche, la fisionomia, le possibilità politiche e culturali (Gnisci 1992). Una letteratura salvifica, sanatrice, ri-umanizzante (*Ivi*, 59), il cui primo approccio con l’industria culturale sarà definito “esotico”, volendone sottolineare lo sfruttamento commerciale da parte delle grandi case editrici. Esauritasi ben presto, la “fase esotica” ha lasciato il posto alla “fase carsica”, la quale, grazie a piccoli editori, associazioni e condotti interculturali, ha permesso alle scritture migranti di strutturarsi come autentico fatto letterario, contronarrativo, politico.

La possibilità contronarrativa, come ha rilevato Mengozzi (2012a), sembrerebbe a questo punto derivare direttamente dalla condizione di marginalità degli autori migranti: una marginalità determinata dalla provenienza da lingue e paesi periferici, dall’appartenenza sociale⁵, dalla distanza dal canone estetico centrale e nazionale, dallo scarso accesso ai canali di distribuzione, dalla difficoltà di collocarsi nel flusso del mercato culturale italiano, di raggiungere un pubblico vasto (Quaquarelli 2011, 54): se una minoranza, proprio in quanto tale, si fa produttrice di discorsi controegemonici e rivoluzionari, allora il “minor” diventerà “beautiful” (Mengozzi 2012a 37-38), e dovrà essere tenuto fuori dalla portata dell’industria

³ Come conseguenza, la letteratura di migrazione possiede persino una data di nascita ufficiale, collocabile tra l’uccisione del bracciante sudafricano Jerry Essan Masslo a Villa Literno il 25 agosto 1989 e la pubblicazione dei primi testi della migrazione nel 1990. Cfr. Quaquarelli (2015, 9-38) per una recente analisi dello statuto della letteratura di migrazione e delle sue definizioni problematiche.

⁴ Anche secondo Mengozzi la prefigurazione di queste scritture è nata dall’esigenza «di una certa fetta della società e del mondo culturali italiani che hanno intravisto la possibilità, proprio attraverso questi testi e questo fenomeno, di introdurre o di approfondire alcuni dibattiti già avviati da tempo in altri paesi, come quelli relativi al multiculturalismo nelle sue diverse accezioni, alla revisione dell’identità della cultura nazionale o del canone» (2013a, 26-27). La ricerca affannosa di un corrispondente italiano degli studi postcoloniali tanto in voga in ambito anglofono e francofono potrebbe dunque aver indotto i critici letterari a creare un contenitore analogo che indirizzasse le scritture in tale senso.

⁵ Già nel 2004 Pezzarossa lamentava «la carenza di studi a proposito della collocazione sociale degli autori» (2004, 32). Dieci anni dopo Manai riprende il discorso denunciando l’assenza di indagini sui rapporti di potere e di classe presenti nella letteratura della migrazione, inserendo l’analisi del volume di Martha Nasibù (2005) nel contesto di una più ampia critica alle retoriche del postcolonialismo: «Il discorso postcoloniale assume spesso qualsiasi discorso fatto da un nativo come se si trattasse di una presa di parola da parte di chi non ha mai avuto voce, e a questa presa di parola, in quanto tale, viene assegnato un valore positivo. Ma spesso, come nel caso della Nasibù, si tratta in realtà di discorsi fatti da chi da sempre ha avuto voce in capitolo in quanto appartenente alle classi dominanti» (Manai 2014, 53).

editoriale. L'esaltazione della marginalità dà dunque luogo a una doppia legittimazione: quella del critico e del suo oggetto di studio da una parte, e quella dell'autore dall'altra (Ivi, 40). Come ha specificato Huggan (2001, 20-28) la marginalità ha oggi un valore positivo, essendo percepito come luogo di resistenza alle imposizioni del potere centrale e sito di produzione di un discorso controegemonico, e gli studi postcoloniali hanno effettivamente capitalizzato su questa condizione trasformandola in una "merce intellettuale"; anche Spivak definisce la marginalità nei termini di una *buzzword*, una parola molto in voga, capace di far acquisire una «subject-position in literary and cultural critique» (Spivak 1990, 198), mostrando tuttavia preoccupazione verso una sua possibile assimilazione in un sistema neocoloniale che la privi delle peculiari implicazioni sovversive:

[...] it might not be inappropriate to notice that, as teachers we are now involved in the construction of a new object of investigation – “the third world I”, “the marginal” – for institutional validation and certification. One has only to analyse carefully the proliferating but exclusivist “third World-ist” job descriptions to see the packaging at work. It is as if, in a certain way, we are becoming complicitous in the perpetration of a “new orientalism” (Spivak 1990, 201).

Gli autori, dal canto loro, divisi fra la trappola del ghetto e l'opportunità di pubblicazione (Mengozi 2013a, 41), sembrano aver cavalcato l'onda della marginalizzazione, spettacolarizzandola (Huggan 2001, 83-104) e mercificandola (Spivak 2004, 185), rivendicando orgogliosamente la loro specifica posizione culturale e sociale periferica. Oggi, se possiamo fare un bilancio tra la critica e gli autori migranti, sembrano questi ultimi ad aver tratto un maggior vantaggio dalla «self-empowering strategy» della marginalità (Huggan 2001, 103): a dispetto della presunta condizione esterna alla cultura *mainstream*, lamentata (o forse invocata) dalla critica, gli scrittori migranti e postcoloniali si muovono a loro agio nel tessuto culturale italiano, tra premi letterari nazionali, programmi televisivi e grandi gruppi editoriali⁶:

In un'Italia ormai completamente globalizzata, nonostante ci sia ancora qualcuno che si ostina a rivendicarne i particolarismi, gli scrittori neoitaliani sono entrati nelle

⁶ Mi riferisco ai tanti autori che ormai si possono collocare stabilmente nel mercato culturale italiano, come Cristina Ali Farah, Elvira Dones, Karim Franceschi, Anilda Ibrahimi, Rula Jebreal, Pap Khouma, Ron Kubati, Jhumpa Lahiri, Amara Lakhous, Nicolai Lilin, Nikola Savic, Igiaba Scego, Younis Tawfik, Ornela Vorpsi, Bijan Zarmandili, Hamid Ziarati.

redazioni dei giornali, nelle case editrici, nelle università, al pari dei loro colleghi autoctoni, per cui rispondono alle loro stesse logiche, con tutti i distinguo del caso specifico (Cuccaroni 2010, 164).

Gettonati in quanto autorità e portavoce della cultura di appartenenza, gli scrittori sembrano oscillare tra auto-marginalizzazione e lotta politica, aderendo alle percezioni occidentali stereotipate di un'alterità culturale, senza tuttavia esplicitare l'atteggiamento decostruttivo o assimilativo, a volte allettando «il lettore europeo, amante di esotismi postcoloniali» (Calabrese 2015), a volte denunciandone la tendenza essenzializzante. In molti testi che andremo ad analizzare gli scrittori migranti sembrano effettivamente aver adottato la voce e le forme di rappresentazione occidentali (Spivak 1988, 2004), probabilmente sfruttando il doppio valore della marginalità: se in senso contro-egemonico la marginalità avrebbe la funzione di correggere i metodi interpretativi delle scienze occidentali, esplorando contraddizioni, immaginari e presupposti stereotipati, in senso esotico essa diventerebbe uno strumento di addomesticamento, *passé-partout* per l'accesso al testo e alla cultura stessa (omogenea e quindi facilmente commerciabile). Se da una parte, quindi, la marginalità intesa come luogo di resistenza ottiene l'accesso all'elitario club della letteratura della migrazione, dall'altra, inscenata e drammatizzata, potrebbe costituire la chiave per entrare a far parte del sistema globale dell'industria culturale. Nonostante la difficoltà – se non l'impossibilità, come sostiene Manai (2014, 53) – di stabilire per ogni autore, opera o singola pagina, il grado di autonomia o di complicità nei confronti dei sistemi di rappresentazione dominanti, si tenterà nel corso di questo lavoro di dare spazio a riflessioni aperte su quelle forme stereotipate che spesso ricorrono nelle scritture di migrazione, finora interpretate alla stregua di dominanti stilistiche, ma che in realtà rispondono a precise strategie: editoriali, allo scopo di soddisfare una richiesta di autenticità ed etnicità da parte del pubblico, in quell'assoggettamento della cultura alla logica della moda di cui ha parlato Bauman (2016); auto-orientalistiche (Spivak 1993; Boehmer 1998; Lau-Mendes 2011), con l'obiettivo di sfruttare le rappresentazioni sull'Oriente (Said 1991) a proprio vantaggio, riconfezionandole per il consumo globale o manipolando e sovvertendo le codificazioni occidentali. A partire da queste considerazioni appare dunque necessario interrogare i testi al fine di verificare la ricorrenza più o meno frequente di elementi stereotipati, ripetitivi, artificiosi, costruiti ad arte per confezionare un prodotto standardizzato e vendibile; ma sarà anche importante comprendere quali siano le possibilità d'azione delle scritture prodotte dalle periferie, rispetto alle leggi del mercato e dell'industria

culturale da una parte e rispetto alla marginalizzazione ad opera della critica dall'altra. In questo studio si vuole precisamente fare luce su queste strategie di produzione, per verificare se i codici di rappresentazione all'interno dei quali si forgiavano queste scritture siano avversati o sfruttati, respingendo facili considerazioni di auto-subordinazione e misurandone le potenzialità di negoziazione.

Si è detto che, facendo un bilancio, gli autori migranti avrebbero tratto un maggior vantaggio dalla condizione di marginalità. Gli studi critici, infatti, sembrano versare in una condizione di stallo. Di fronte a una crescita esponenziale di scritture cosiddette migranti (sul sito Basili si possono visualizzare ben 570 risultati nella sezione "scrittori") e parallelamente alla diversificazione delle provenienze, all'uso composito di temi, stili e linguaggi, le fondamenta di una categoria fragile sembrano vacillare pericolosamente, ormai incapace di ridefinire dei criteri identificativi comuni alla molteplicità delle esperienze. Negli ultimi anni sembrano dunque trovare unicamente spazio paralizzanti avviticchiamenti del pensiero critico, fulcro di riflessioni ormai meccaniche e di «contenziosi tassonomici» (Pezzarossa 2018b) che paiono aggrovigliarsi senza una via d'uscita. La massiccia produzione critica degli ultimi anni sembra infatti sempre più attorcigliarsi intorno a ragionamenti di natura epistemologica, perdendosi in riflessioni sui propri criteri, canoni e metodi di analisi, senza tuttavia riuscire a venir fuori dalla griglia semplificatoria ed essenzializzante che ormai racchiude e classifica queste scritture.

La formulazione di categorie e il conseguente inquadramento all'interno di queste di poeti e narratori sembra essere un'esca alla quale la critica letteraria non sia in grado di resistere. Nonostante il tempo abbia ampiamente dimostrato come il più delle volte si tratti di una soluzione a dir poco ambigua e dalla quale, una volta svelate le carte, sia faticoso sottrarsi, questo *trend* pare non risentirne affatto [...] Ecco che, allora, l'occasione ghiotta di un gruppo di nuovi scrittori, tutti immigrati in Italia e, quindi, non italofoeni di nascita ma scriventi in italiano, non poteva di certo sfuggirle (Cavatorta 2008, 65-66).

E così, ogni saggio che si rispetti sembra quasi tenuto ad adempiere al dovere di avviare il proprio discorso critico a partire da una ricognizione tassonomica che tenga conto di tutte le modalità in cui il *corpus* migrante è stato etichettato, affermando successivamente la nocività dell'uso di una denominazione e, al termine, adottandone la più significativa, appropriata, innovativa e via dicendo. In questo lavoro mi dispenserò dai primi due passaggi

obbligati, non intendendo, con Pezzarossa, «addentrarmi nei nominalismi e nelle guerre di bandiera attorno a una marea di nominazioni ed etichettature del fenomeno» (2011, xxiii). Nel corso di questo lavoro, dunque, adotterò prevalentemente la formulazione “scritture migranti” (Pezzarossa 2004), accogliendo l’idea di pluralità che questa definizione prevede intrinsecamente, sia nella flessione grammaticale che nella scelta di non adesione a un principio unico di letterarietà: “scritture” vuole infatti rinviare da una parte a una presa di posizione rispetto a enunciazioni narrative che, pur ricomprese all’interno del fenomeno, non raggiungono necessariamente un esito letterario, ma non per questo non meritano di essere prese in considerazione, in linea con la cancellazione di ogni contrapposizione tra produzione colta o *mainstream*; dall’altra, situandosi ugualmente nella stessa tradizione degli studi culturali, vuole riferirsi a tutta quella molteplicità di prodotti narrativi che non si modellano unicamente nelle forme del romanzo, ma che, dai film ai fumetti, necessitano di un’indagine critica convergente. Utilizzerò, dunque, questa locuzione, ammettendo, nei restanti casi, l’ormai canonico e tradizionale “letteratura della migrazione” (Gnisci 1998), che utilizzerò per riferirmi all’intero *corpus* delle opere e del pensiero critico fin qui realizzato, e “letteratura postcoloniale” (Ponzanesi 2004), quando vorrò indicare la produzione narrativa delle autrici originarie delle ex colonie italiane.

Con questa scelta non voglio di certo sminuire l’importanza delle indagini finora svolte rispetto allo statuto proprio della letteratura della migrazione, nelle quali, a cominciare dalla questione terminologica, si sta tutt’oggi lavorando intensamente per conferire legittimità a questo campo di studi. Tuttavia credo che i dibattiti tassonomici non conducano ad alcuna possibile risoluzione, ma, al contrario, rinforzino la percezione della letteratura di migrazione come categoria astratta e marchio riduzionista (Fracassa 2010), identificandola alla stregua di una “riserva indiana” (Gangbo 2002, 44) all’interno della quale confluiscono, indifferenziati, temi, stili, generi, provenienze geografiche e appartenenze sociali. Continuare a interrogarsi sulla marginalità di queste opere (o, ancor di più, a enfatizzarla) non contribuirà a canalizzarle nel panorama culturale italiano, nel quale anzi si continuerà ad additare le scritture migranti come ghetto indifferenziato e semplificato⁷, privo di

⁷ Si pensi al dibattito mediatico sulla cosiddetta “cittadinanza letteraria”, che ha animato le pagine di *Il Fatto Quotidiano* all’inizio del 2012. La polemica è stata lanciata dalla giornalista e scrittrice Daniela Padoan, la quale accusando le istituzioni culturali di razzismo letterario, ha denunciato la diffusa assenza di scrittori migranti nel panorama culturale italiano. All’intervento di Padoan sono seguiti una serie di interventi da parte dei più noti scrittori della migrazione, fino all’ultima risposta di Bijan Zarmandili, a proposito del ghetto degli scrittori migranti: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2012/03/12/il-ghetto-degli-scrittori-migranti/196705/> (ultima consultazione 15 febbraio 2020). Anche le case editrici, inoltre, sembrano non essere particolarmente interessate alla realizzazione di un “catalogo migrante”. Nell’intervista gentilmente concessa da Dalia Oggero,

attrattiva culturale ed economica; l'unico risultato sarà allora quello di perseverare il mantenimento di un rassicurante *status quo*, marginalizzando una marginalizzazione precostituita, assicurandosi la piena legittimazione del proprio campo e riattuando, inconsapevolmente, un atteggiamento di carattere coloniale (Benvenuti 2015, 76). Ai “maniaci classificatori” è dunque rivolto lo sfogo amaro di Abdelmalek Smari, che anche in questo caso non tradisce la veemenza stilistica che lo contraddistingue:

Ma se fosse il fatto di emigrare e di stabilirsi in un altro paese o in un'altra area linguistica, adottandone la lingua, che costituisce il criterio di definizione dello scrittore migrante/immigrato, sarebbe allora lecito parlare di una letteratura di immigrazione, a patto però di includere tutti gli scrittori per i quali si verifica una tale condizione. Sappiamo benissimo però che una tale denominazione concerne solo gli scrittori del terzo mondo... E solamente nel loro caso la letteratura sembra essere sinonimo d'immigrazione. Ed è questa mutilazione concettuale che ci fa sospettare, e aborreire anzi, l'appellativo di letteratura della migrazione/immigrazione. Perché vi vediamo un vero e proprio disegno, spesso non confessato, ma non per questo meno palese, da parte dei detentori del potere di denominare le cose e le anime, di classificarle, di etichettarle... vi leggiamo il disegno di escludere la massa degli scrittori terzo-mondani dagli scrittori primo-mondani (Smari 2012).

Postcolonialismo, neocolonialismo, postcolonialità

Come ben espresso da Silvia Albertazzi in un'intervista sulla letteratura nell'età globale, sembra che la critica abbia dunque adottato nella maggior parte dei casi un atteggiamento fortemente paternalistico,

[...] secondo cui, visto che questi autori non sono italiani al 100%, (anche se invece lo sono a tutti gli effetti), allora tutto quello che fanno deve essere buono, va guardato

editor di Einaudi, emerge proprio il timore di una possibile ghetizzazione: «Quando si utilizza la categoria della letteratura migrante in qualche modo si utilizza un'etichetta che è anche un recinto, un ghetto, e in qualche modo si rinuncia alla specificità stilistica di ognuno di loro, come se si assomigliassero, o come se scrivere in un'altra lingua che non è la propria fosse di per sé una cifra stilistica; quando la cosa che a noi interessava era appunto lo stile di ognuno, che sicuramente c'entra anche con il fatto di avere una doppia lingua e un doppio mondo in testa, ma non può bastare questo per spiegarlo. Quando ci convinceva la voce o lo stile, nel momento in cui questo è accaduto, abbiamo deciso di pubblicare questi autori» (Intervista a Dalia Oggero, 22 maggio 2019).

con un occhio di favore. Non si applicano cioè le stesse categorie di valore o di giudizio che si utilizzano per l'autore italiano propriamente detto, perché appunto questi autori sono inseriti in un'area a parte, in una "razza protetta". Io trovo che ci sia un atteggiamento fortemente populista nei confronti della letteratura della migrazione, e trovo che gli autori della migrazione dovrebbero essere considerati italiani, inglesi o francesi, a tutti gli effetti, e come gli altri valutati, cioè: se sono bravi devono entrare nel canone, se scrivono scemenze devono essere rigettati. Se anche noi diciamo "quanto sono bravi", e tutte le volte che esce una cosa loro la gonfiamo, non facciamo altro che ghetizzarli a rovescio. È un po' quello che è successo in certi momenti con la letteratura o la musica afro-americana. È un meccanismo di autodifesa che ci permette di non passare per razzisti (Albertazzi 2013b, 84-85).

In un'epoca dominata dal *politically correct* la critica letteraria sembra seguirne da vicino gli orientamenti, proponendo, in molte occasioni, letture dei testi migranti attraverso un'ottica "caritatevole": quel che ne emerge è la tendenza a una sorta di "ipercorrettismo politico-culturale", ovvero a un eccesso di zelo che concede un surplus di inclusione e valorizzazione per timore di non fare abbastanza, appagando l'esigenza di correggere anche laddove non è richiesto. Sarà bene, dunque, adottare uno sguardo più "scorretto" per ottenere una visione complessa, che tenga conto della diversità, dei conflitti sociali, culturali e geopolitici presenti in questa Babele che è la letteratura della migrazione. Di fronte all'ormai acquisita autorevolezza da parte degli scrittori nel mercato e nel sistema culturale italiano in genere, e considerate le possibili pratiche di mercificazione dell'alterità, chiudere gli occhi e voltarsi dall'altra parte è di certo l'atteggiamento critico più pericoloso da adottare nei confronti di queste scritture. La loro collocazione in una bolla di marginalità, insensibile ai processi storici e sociali contemporanei, è di certo il modo migliore per oscurare problematicità e conflitti inevitabilmente inscritti entro i discorsi neocoloniali e tacere sulle strutture di potere che necessariamente influiscono nella produzione culturale e letteraria.

Se, come è stato ampiamente evidenziato dalla critica, il colonialismo e le discriminazioni contemporanee sono di certo elaborate in molte di queste scritture, scarsa attenzione è stata invece prestata alle nuove forme di imperialismo economico e culturale, che hanno preso oggi il posto di quello territoriale. Ed è in questo nuovo orizzonte storico che le scritture della migrazione e postcoloniali italiane sono iscritte e operano, dovendo emergere all'interno di condizioni dettate dalle strutture di potere dominanti. Naturalmente questo non significa che esse ne siano passivamente assimilate. Al contrario, esistono spazi di resistenza e forme di riappropriazione alle quali la critica ha prestato attenzione seppur

decontestualizzandole: rintracciandole cioè all'esterno, alla periferia della struttura politico-economica e non, dove effettivamente sono collocate, ovvero al centro, all'interno del sistema di produzione e consumo. Lo sperimentalismo linguistico, l'uso dell'ironia, le metafore culturali, la frammentazione del punto di vista, i discorsi sull'identità: ma a quale costo? Quali riconfigurazioni della soggettività sono avvenute nel processo di traduzione culturale? Come è stato ridisegnato lo spazio della periferia una volta portato al centro? Come è stata commercializzata e resa appetibile per un pubblico metropolitano una scrittura dell'alterità? Quali compromessi, negoziazioni, quali artifici e messe in scena accompagnano una scrittura che si fa prodotto? Come Hall e gli studi culturali ci hanno più volte mostrato, non bisogna mai astenersi dal guardare alla cultura come sistema complesso e ambivalente, in cui le forme egemoniche dell'ideologia si affiancano a strategie di sovversione delle strutture dominanti. Lungi dall'essere interpretate come facenti parte di una dimensione privilegiata e a sé stante, le differenze, le particolarità culturali, razziali e di genere costituiscono il terreno fertile in cui le forze del capitalismo contemporaneo agiscono.

Uno studio di tali punti di convergenza potrà chiarire le condizioni di produzione e commercializzazione delle scritture della migrazione nel contesto specifico dell'Italia contemporanea. È stata spesso messa in evidenza la peculiarità del "caso italiano", la sua storia di colonialismo "dolce", la sua debole imposizione linguistica e culturale, persino la sua condizione di marginalità rispetto a un orizzonte mondiale in cui il potere politico, economico e culturale è nelle mani della società anglosassone. E anche se tutto questo fosse vero forse si dimentica che, nei confronti delle minoranze che la abitano e di gran parte delle nazioni con cui intrattiene rapporti istituzionali, l'Italia rappresenta uno dei luoghi dell'egemonia occidentale, detentore del potere discorsivo e narrativo. I testi migranti e postcoloniali devono dunque emergere all'interno di questo orizzonte specifico, adottando una lingua maggiore e veicolare, dialogando – per quanto possibile (Spivak 1988) – con le strutture culturali che detengono il potere, inserendosi in circuiti commerciali di diffusione nazionale e internazionale, e prendendo forma in orizzonti d'attesa spesso costruiti preventivamente: collocandosi dunque nell'attuale "sistema mondiale delle lettere" (Casanova 1999), rete globalizzata di nuovi squilibri di potere (e vecchie dinamiche imperialistiche) in cui circolano oggi i prodotti culturali. Come suggerisce dunque Ngũgĩ Wa Thiongo

[...] per una piena comprensione delle dinamiche, delle dimensioni e dei meccanismi di una società, qualsiasi essa sia, gli aspetti culturali non possono essere considerati

separatamente da quelli economici e politici. La quantità e qualità di ricchezze di cui una comunità dispone, nonché il modo in cui essa ne organizza la produzione e la distribuzione, influenzano e sono influenzati dall'organizzazione e distribuzione del potere. Queste a loro volta influenzano e sono influenzate dai valori che la società concretizza ed esprime nella propria cultura. La ricchezza ed il potere di una comunità sono inseparabili dalla nozione che essa ha di sé (Wa Thiong'o 2000, 17).

La politica culturale nella società postcoloniale non può essere dunque compresa, secondo Ngũgĩ Wa Thiong'o, «se non nell'ambito delle strutture politico-economiche neocoloniali, le quali sono, in effetti, strutture coloniali sotto altro nome» (*Ivi*, 144). Per una lettura corretta della produzione degli autori migranti e postcoloniali italiani dobbiamo allora interpretare le loro scritture come “luoghi di compromesso” (Parati 2005, 31), nei quali la produzione del sapere si articola tra le strategie di identificazione e la produzione di conflitti. In una dialettica continua tra egemonia e subalternità le opere degli autori di cui ci occuperemo operano instancabili negoziazioni tra l'esigenza di diffusione e il ribaltamento dei discorsi dominanti, tra il soddisfacimento del mercato editoriale e forme di opposizione alle retoriche dell'ideologia. È proprio l'interesse verso queste dinamiche che mi ha indotto a soffermarmi e rimodulare alcune prassi teorico-metodologiche, spinta dall'urgenza inderogabile di restituire forme distintive di rappresentazione, di rimozione o enfattizzazione dell'alterità, di declinazioni peculiari della dialettica egemonia-subalternità: la tensione tra omologazione e resistenza e le relazioni di potere tra cultura *mainstream* e produzione dai margini saranno fatte dialogare dinamicamente, in un terzo spazio (Bhabha 2001) alieno da opposizioni binarie riduzionistiche e semplificatorie, considerandole sempre nella loro reciprocità.

Modalità di rappresentazione dell'alterità

Come abbiamo più volte detto nel corso di questa introduzione, il fulcro del lavoro che segue sarà costituito da una riflessione sulle modalità di produzione dei volumi classificabili nella cosiddetta letteratura della migrazione, a partire dalle strategie impiegate dall'autore stesso, per inserirsi nel mercato delle lettere e nel panorama culturale italiano, fino alle pratiche di commercializzazione messe in campo dalla casa editrice, per assicurarsi un consumo del prodotto narrativo da parte di un'*audience* quantitativamente consistente. Ma la produzione di un testo non si esaurisce di certo nella creazione e diffusione di un oggetto esteticamente godibile, ma, insieme, diviene produzione di senso, da leggersi nel suo

intreccio di forma e interpretazione. In quanto pratica di significazione, ciò su cui mi interessa fare luce nelle scritture migranti sono le modalità di rappresentazione dell'alterità: in che modo, cioè, la differenza etnica è rappresentata oggi, quali sono le formazioni discorsive che la rendono significativa, qual è il suo coinvolgimento nelle questioni di potere. In particolare, si presterà attenzione a quelle pratiche di rappresentazione che prendono il nome di "stereotipo", intendendo con questo una risemantizzazione dell'Altro, a partire da codici riduzionisti, essenzializzanti e naturalizzanti (Hall 1997, 223-279). Processo di creazione della soggettività nel discorso coloniale, lo stereotipo è, con le parole di Bhabha, una «strategia discorsiva di primo piano, [...] forma di conoscenza e identificazione che oscilla fra ciò che è "al suo posto", già noto, e qualcos'altro, che dev'essere impazientemente ripetuto...» (2001, 97). La sua funzione strategica, l'aveva già detto Said (1999), si esplicita nella creazione di uno spazio marginale in cui relegare l'alterità, rendendola un'entità coesa e riconoscibile: processo, questo, che si rivela quindi essenziale all'esercizio del potere. Per Hall, infatti, la stereotipizzazione «is part of the maintenance of social and symbolic order» (1997, 258), ed è quindi un dispositivo del potere utilizzato per classificare, espellere, rappresentare ed esercitare una violenza simbolica (Ivi, 259).

L'unico modo possibile, dunque, per eliminare l'immagine stereotipa, è quello di affrontare «la sua *efficacia*, assieme al repertorio di posizioni di potere e resistenza, dominio e dipendenza che creano l'identificazione del soggetto coloniale» (Bhabha 2001, 98). È esattamente ciò che questo lavoro di tesi si propone di fare: indagare le forme di rappresentazione, i processi discorsivi, le pratiche di stereotipizzazione, le mitologie (Barthes 1974), consapevole che solo l'analisi e l'esplicitazione dei meccanismi intrinseci ai rapporti di forza può consentire lo sviluppo di una critica sincera. Lungi dal costituirsi come dinamica inerente al solo periodo coloniale, il coinvolgimento dell'immaginario nel processo di identificazione sociale è una pratica ancora piuttosto diffusa in Italia, in particolar modo nei confronti dei soggetti immigrati, come ci ricordano Ralph Grillo e Alessandro Triulzi⁸; sarà quindi effettuata un'indagine sulle modalità di rappresentazione dell'alterità (indifferentemente praticate da autori, editori o critica) nei testi della letteratura di migrazione, sia prestando attenzione all'uso di coordinate fisse nella creazione diegetica di

⁸ Grillo infatti ammette che «[...] l'orientalismo è stato e rimane fonte del discorso contemporaneo dell'alterità che comprende gli immigrati in Italia» (2006, 42); Triulzi mostra come il riuso di stereotipi coloniali testimonia la sopravvivenza di rappresentazioni che «mentre includono narrazioni addolcite del passato coloniale, escludono i migranti africani dalla piena partecipazione alla vita culturale, sociale o politica del paese» (2006, 433).

soggetti/temi/stilemi, sia nella formulazione di etichette preconfezionate utilizzate nell'approccio ermeneutico al testo.

Per quanto riguarda la prima lettura, si dovrà prestare molta attenzione a quei processi di "etnicizzazione" o "culturalizzazione" dei migranti, come li definisce Alessandro Dal Lago riferendosi a quelle pratiche di stereotipizzazione per le quali ogni straniero è eretto a rappresentante della cultura nazionale ed è sistematizzato in enclave etniche distinte (Dal Lago 1999, 169-171). Si tratta di un procedimento che codifica per riduzioni ed essenze, che vede nell'identità l'espressione di un qualche attributo etnico innato ed assegna ad ogni cultura il suo "esotismo". Nelle scritture della migrazione troveremo spesso delle costanti stereotipate che connotano geograficamente e culturalmente le storie e i personaggi della narrazione, come a voler dimostrare che «nessuno meglio di un albanese può raccontarci l'Albania rurale, arcaica, sessista, o la guerra del Kosovo; nessuno meglio di un iraniano può raccontarci la caduta dello scià e l'avvento della repubblica islamica; nessuno meglio di un siriano in carcere per traffico di stupefacenti può raccontarci la condizione del clandestino» (Meneghelli 2011, 67). Si pensi solo – e lo vedremo diffusamente – a come la scrittura africana sia puntualmente caratterizzata da paesaggi romanticizzati, animismo e oralità, sempre pronta a dipingere un universo coerente pervaso da energie primordiali e teatro di forze ancestrali, o includa tutti quei *marker* "autenticamente" africani finemente e ironicamente individuati da Binyavanga Wainaina (2005). Daremo quindi uno sguardo a quei paradigmi culturalisti e differenzialisti che rafforzando gli stereotipi e una visione statica della cultura, nel tentativo di proporsi come strumento di resistenza politica e promozione del multiculturalismo, divengono proiezione dei discorsi paternalisti e neorazzisti contemporanei. Le immagini narrative create all'interno delle scritture della migrazione sono infatti il risultato di un sistema di convenzioni sociali specifico di una società e di un momento storico: esse rimanderanno dunque a un apparato codificato di rappresentazioni condivise dalla cultura italiana contemporanea, permettendoci di osservarne i condizionamenti reciproci.

Quest'ultimo passaggio ci conduce direttamente alla seconda lettura delle rappresentazioni potenzialmente prodotte in un testo della letteratura migrante. Che sia un suggerimento proveniente dal tema stesso, o una pennellata di alterità conferita direttamente dalla casa editrice, o ancora un'interpretazione della critica, l'ermeneutica delle scritture della migrazione ha condotto spesso verso una stereotipizzazione di questa letteratura, fondata sulle retoriche contemporanee dell'ibridismo, del meticcio e della creolizzazione. Mellino osserva giustamente i rischi di una tale prospettiva:

Senza sottovalutare l'aspetto evidentemente progressista di questo atteggiamento, mi pare che l'insistenza quasi paranoica sulla differenza e sulle identità deboli, vale a dire sull'aspetto storico, relativo, contingente, ibrido, decentrato e infondato delle culture e delle tradizioni, finisca per apparire come una nuova filosofia dell'identità del tutto slegata dalle forze e dalle dinamiche oggettive che agiscono sulla realtà e sui gruppi sociali. [...] Ed è così che postcoloniale rischia di trasformarsi da nozione "critica" in nozione "apologetica" (Mellino 2005, 107-108).

Ma quella appena rilevata non è certo l'unica retorica di cui è infarcito il discorso sulle scritture migranti. Di volta in volta i testi esprimono valori di autenticità culturale, interculturalità e multiculturalismo, enfatizzando le peculiarità "tradizionaliste" di una determinata società e riducendo gli individui a culture rappresentative, riproponendo dunque un'essenzializzazione tramite l'individuazione di tratti culturali fissi e *marker* etnici. Queste etichette, dunque, prima ancora di essere delle categorie descrittive, sono categorie interpretative, non limitandosi a illustrare una particolare condizione delle scritture migranti ma trasformando attivamente il senso attribuito alla differenza. Nonostante questi discorsi retorici siano declinati in senso positivo (per non dire buonista), ciò che ne risulta è l'oggettivizzazione di una "categoria" letteraria, quella della migrazione, il cui perimetro viene codificato e reso facilmente identificabile e riconoscibile: si viene dunque a creare un vero e proprio stereotipo, con tutto il carico di rappresentazioni e significati a cui esso rinvia. Questa posizione apologetica, che enfatizzando il valore della differenza promuove una retorica della rassicurazione (Baroni 2013), è stata variamente criticata mettendone in luce la possibilità di funzionamento in quanto strategia del mercato globalizzato e dispositivo di potere: strumentalizzate a fini politici e mediatici, queste configurazioni discorsive potrebbero «costituire lo schermo che occulta i rapporti di potere e di dominio che esistono fra la società maggioritaria e i gruppi definiti in termini etnici» mascherando «la struttura gerarchica della società e l'ineguaglianza nell'accesso alle risorse [...]» (Kilani 2001, 16). L'analisi di tutte queste etichette solitamente usate nel dibattito migrante e postcoloniale, per concludere, ci permetterà di evidenziare il rischio in cui esse incorrono, ovvero quello di nascondere le relazioni di potere, «allowing the dominant culture to attribute value to the margins while continuing to define them in its own self-privileging terms (Huggan 2001, 24)», e circolando «as reified objects in a late-capitalist currency of symbolic exchange» (Ivi, 29).

Struttura della tesi

Sono proprio le retoriche del multiculturalismo e dell'autenticità che costituiscono il tema del primo capitolo, incentrato sul ruolo giocato dal genere autobiografico nelle scritture migranti. Compromessi da un'analisi prevalentemente pedagogica, i testi autobiografici della letteratura di migrazione sono stati per lo più valorizzati in quanto luoghi privilegiati per l'incontro interculturale. Nello spoglio degli studi critici è emerso come il racconto di sé sia sempre stato considerato una fase emergente delle scritture migranti, non ancora formatesi in senso letterario: tuttavia, come ho tentato di dimostrare in questo capitolo, la tendenza a produrre ancora oggi racconti autobiografici trova le sue ragioni più ampie nel contesto commerciale e mediatico contemporaneo. La scelta di questo genere mi ha permesso di mettere in evidenza non solo la dimensione politica e disvelatrice dei testi autobiografici della migrazione, ma anche alcune modalità commerciali o esotiche di narrazione, le rappresentazioni che ne emergono, e le retoriche che la critica ha elaborato a partire da queste scritture. Il capitolo vuole porsi come esame complesso del discorso autobiografico, un'articolazione critica delle motivazioni e degli approcci, con un focus specifico del rapporto tra processi di soggettivazione (il potenziale decostruttivo della dimensione politica e performativa) e pratiche di assoggettamento (il grado di adesione ai paradigmi neocoloniali e alle ambiguità delle sue rappresentazioni, come il multiculturalismo e l'autenticità).

Nel secondo capitolo è stata condotta una specifica indagine paratestuale, prediligendo il cospicuo apparato di copertine: queste infatti costituiscono un osservatorio privilegiato da cui rilevare i processi dialettici di negoziazione del senso che si attivano tra le strutture testuali e le strategie di commercializzazione dell'editore. Da una parte si condurrà un'indagine sulle strategie discorsive del mercato culturale, favorendo la decostruzione degli stereotipi e lo svelamento delle cosiddette "retoriche sull'alterità": queste infatti potrebbero essere messe in atto nel tentativo di addomesticamento del migrante, come riflesso di un insito retaggio coloniale, o ancora come modalità di consumo delle differenze, conseguenza di un rinnovato gusto per l'esotico grazie al turismo di massa. Dall'altra, si proverà a mettere in luce i possibili strumenti di resistenza impiegati dagli scrittori per potersi rendere visibili in un contesto, come quello attuale, di preponderante invisibilizzazione. Le "faccende di cucina editoriale", come le aveva definite Calvino, si sono rivelate essenziali per comprendere in che misura questi oggetti culturali si confrontassero con l'immaginario sul

migrante prevalente nell'universo sociale italiano. L'analisi delle immagini di copertina ci ha offerto in questo senso preziose informazioni: produttrici di immaginari simbolici e di retoriche sull'alterità, le copertine ci spingono a riflettere sull'effettiva autonomia del migrante nel discorso economico e culturale del mercato contemporaneo, ci svelano i rapporti di potere in cui sono inserite queste scritture e le possibilità di contronarrazione.

Nel terzo e ultimo capitolo si condurrà un focus sulle molteplici strategie messe in atto, da autori e case editrici, per contribuire alla diffusione e alla commercializzazione delle opere. Pur non essendo esattamente equiparabili agli esempi anglofoni e francofoni le opere della migrazione esigono un esame attento, e uno sguardo alle strategie di commercializzazione dei testi può rivelarsi fondamentale per analizzare le modalità in cui queste opere vengono immesse nel mercato culturale italiano: in altre parole, come esse vengono prodotte e consumate, ma anche, e soprattutto, per osservare le significazioni e le risemantizzazioni testuali, le tensioni, insomma, tra la riformulazione dei discorsi di potere e l'iscrizione in essi, e, infine, per capire le modalità in cui queste sono percepite e significano. In alcuni casi incontreremo modalità peculiari con le quali la letteratura della migrazione viene commercializzata: si pensi alla ormai nota scrittura "a quattro mani", o alla catalogazione di svariati testi nella letteratura per l'infanzia, o ancora all'esotizzazione delle tematiche e dei paratesti di molte opere migranti. In altri casi le strategie editoriali impiegate sono le medesime dei testi prodotti dagli autori italiani: mi riferisco, ad esempio, alla tendenza a commercializzare le opere indirizzandole a un pubblico esclusivamente femminile, alla serializzazione dei romanzi o, ancora, alla transmedialità.

Si concluderà quindi avendo in mente l'intento preciso di sollevare molte più domande di quante non possano essere le risposte offerte da questo studio. Uno studio che dunque non pretende di restituire un quadro esaustivo del panorama letterario migrante, ma che invece si propone di affrontare i testi come oggetti ibridi e perennemente in bilico, come esempi dei complessi processi della produzione culturale, attraverso la quale i miti, i discorsi e gli immaginari vengono creati, diffusi, commercializzati, consumati.

Parte 1
Tratto da una storia vera

I

L'autobiografia oggi

Con buona pace di chi sosteneva che fosse finalmente giunta la sua ora, l'autobiografia continua a rappresentare tutt'oggi uno fra i generi privilegiati della letteratura di migrazione e postcoloniale (Mengozzi 2013b). L'idea orientativamente evoluzionista secondo la quale da certe forme preletterarie degli esordi (le scritture di migrazione) si stesse biologicamente approdando alla "vera" letteratura – quella finzionale, si intende –, sembra aver ormai perso parte della sua validità, come già segnalato da alcuni critici¹ e come dimostrano i numerosi volumi pubblicati dagli anni 2000², cesura temporale in cui viene convenzionalmente datato l'inizio di questa nuova fase. Non si intende qui disconoscere il valore di tale cesura, ma se una modificazione è avvenuta, non è certamente riconducibile alle scritture stesse, nei termini di una biologia letteraria; bisognerà piuttosto intenderla nel senso di un *critical turn*, influenzato dalle teorie postcoloniali da un lato e dalla modificazione sociale del tessuto italiano dall'altro:

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).

¹ Secondo Burns tracciare un'evoluzione netta è un'operazione problematica, soprattutto se si tiene conto che «the consciousness of the individual migrant subject remains central in the majority of texts» (2013, 196). Della stessa idea pare Mengozzi, secondo la quale «uno sguardo critico andrebbe forse gettato anche sull'idea piuttosto diffusa nell'ambito della critica di una progressiva "emancipazione" di queste scritture» (2010). Questo genere di lettura «troppo teleologica, improntata a un modello "progressivo"» non convince, infine, neanche Meneghelli (2006, 41).

² Solo a titolo di esempio si vedano i più recenti volumi marcatamente autobiografici, ad opera di autori ormai pienamente entrati a far parte del business dell'industria culturale: Amir Issaa, *Vivo per questo*, Chiarelettere, Milano 2017; Shi Yang Shi, *Cuore di seta*, Mondadori, Milano 2017; Antonio Dikele Distefano, *Fuori piove, dentro pure. Passo a prenderti?*, Mondadori, Milano 2015; Jhumpa Lahiri, *In altre parole* (2015); Nicola Savic, *Vita migliore*, Bompiani, 2014; Ferzan Ozpetek, *Rosso Istanbul*, Mondadori, 2013. Molti altri possono essere individuati nel database Basili: <http://basili-limm.el-ghibli.it/> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

L'avvento sulla scena letteraria delle cosiddette seconde generazioni, insieme a quella che è stata interpretata come una "complessificazione della scrittura" (in termini di sperimentazione linguistica e stilistica), ha quindi messo in crisi la precaria tassonomia attraverso la quale si era tentato di inquadrare la letteratura di migrazione in etichette che hanno a quel punto mostrato la loro inadeguatezza e fragilità³. Compromessi da un'analisi prevalentemente pedagogica, se non, in certi casi, gravemente paternalistica⁴, i testi sono stati per lo più analizzati in quanto "testimonianza" o simbolizzati come «"ponte tra culture", entro il quale il valore e lo statuto letterario dei testi si perdono in un reticolo di interessi e preoccupazioni politico-sociali sino quasi a diventare non pertinenti» (Quaquarelli 2011, 60-61). Un atteggiamento che, continua Quaquarelli, «ha probabilmente cristallizzato, in buona parte, i generi a cui gli scrittori immigrati sembrano avere un accesso privilegiato: biografia, diario, docu-fiction, romanzo collettivo o romanzo storico» (*Ibidem*). Da un deciso astensionismo nell'analisi estetica⁵, si è prestata una nuova attenzione alle opere che a quel punto iniziavano a differenziarsi nelle forme e nei generi, apparentemente "affrancandosi"⁶ dallo stigma di un autobiografismo "connaturato" al discorso letterario migrante.

La difficoltosa emancipazione dal sostrato estetico crociano che condiziona parte della critica italiana – nei termini di una concezione idealistica dell'autonomia dell'arte, svincolata da implicazioni pratiche o sociali – ha certamente pesato sulla considerazione letteraria

³ Sulla dibattuta questione delle etichette vedi Mengozzi (2013a), Benvenuti (2011) e Quaquarelli (2011).

⁴ «Ho sempre guardato gli immigrati magrebini, africani o asiatici, con un sentimento di commiserazione e di leggero fastidio, [...] di distacco e di indifferenza più o meno tollerante. Aver letto S. M. e T. B. J. e altri e volevo leggerne ancora, "mi ha cambiato la vita". La forza del testo letterario ha rovesciato pregiudizi e superficialità, indifferenza, inerzia e ignoranza. [...] La lettura e il dialogo con i *miei* testi magrebini mi hanno portato nel rovescio dello spietato gioco che siamo costretti a giocare. Chi mai ascolterebbe un lavatore di vetri o un raccoglitore di pomodori, un *pusher* o un venditore di occhiali, fermagli e borse finte tunisino o marocchino che vogliono raccontarti storie – la loro, di altri, di noi? [...] Io no, non l'avrei fatto mai. Ho sempre cose più importanti da fare. Un tunisino che scrive un libro, un marocchino che scrive racconti sull'Italia *trovano la via* perché io possa ascoltarli. [...] Questo per me è "parlare seriamente di letteratura"» (Gnisci 1992, 58-59). Sulla critica "empatica" della scuola gnisciana e sull'elaborazione di una «mitologia di un ibridismo felice» vedi Fracassa (2011) e Mengozzi (2013a, 62-68).

⁵ A questo proposito si vedano i criteri valutativi adottati da Parati (1995, 4) e Sinopoli (2006, 99). Fracassa ha denunciato questa tendenza evidenziando come «l'annullamento della distanza dall'oggetto di studio a favore di una critica empatica ha condotto, in una prima fase della riflessione metaletteraria, ad una sorta di *epoké*, ad una moratoria del giudizio. La nuda descrizione del fatto letterario nei modi del repertorio e della classificazione ha procrastinato l'esigenza della selezione e della valutazione critica a data da destinarsi» (Fracassa 2012, 148-150).

⁶ Secondo Fracassa tra le strategie di affrancamento dalla condizione di scrittore immigrato si registra la scelta dei generi letterari: «I più consapevoli tra questi scrittori abbandonano la forma della testimonianza, in versi e prosa, del viaggio e dell'integrazione, felice o meno per dar mano a opere che naturalmente confluiscono nel mainstream della produzione autoctona» (2010, 181).

dell'autobiografia, genere che più di ogni altro ha sofferto della mancanza di una fisionomia autonoma e riconoscibile, venendo volta per volta accostato alla documentazione storica, all'introspezione psicologica o alla finzionalità romanzesca⁷. Se inizialmente le autobiografie degli scrittori migranti sono state salutate come luoghi privilegiati per l'incontro interculturale (Gnisci 1992) e la lotta ai pregiudizi (Parati 1999), le analisi successive e la necessità di classificare, catalogare, periodizzare⁸ hanno portato a una sorta di rifiuto verso queste prime scritture autobiografiche, archiviate come scritture "compromesse".

Tra i primi condizionamenti che comprometterebbero la letterarietà delle opere vi è sicuramente la "motivazione". Secondo Comberiati queste opere nascono per assolvere a una funzione preminentemente «civile» e testimoniale (2010, 35), nel tentativo di porre rimedio alla mala-informazione praticata dai media nei riguardi delle pratiche razziste⁹, partecipando così in prima persona al dibattito sulla questione dell'immigrazione. Nel caso dei primi volumi canonici della letteratura della migrazione¹⁰, inoltre, sono gli stessi coautori a svalutare la componente letteraria del testo: Fortunato, in un'intervista, definisce le opere di quei primi scrittori migranti delle «esperienze pre-letterarie le quali contengono un valore sociologico» (Polveroni 1995, 6); anche Pivetta esprime più di un dubbio riguardo alla possibile nascita di una letteratura della migrazione in lingua italiana (Pivetta 1994, 20).

Il secondo condizionamento è invece relativo all'interesse sospetto nei confronti di questi primi volumi da parte delle case editrici:

Spinti dal dibattito mediatico, gli editori scelgono di "far raccontare" la storia degli stranieri attraverso la loro voce, ma l'ambiguità dell'operazione è presto svelata. I testi sono presi in considerazione solamente come testimonianze, autobiografie o diari: sembra che gli scrittori immigrati non abbiano diritto ad una ricerca estetica, ma siano solo il tramite per far conoscere agli italiani aspetti ignorati della loro società (Comberiati 2010, 54).

⁷ Cfr. D'Intino (1998).

⁸ Sui pericoli di una modalità d'indagine classificatoria ci ha avvertito lo stesso Said (1991), a proposito delle forze di potere insite nella malattia tassonomica occidentale che, assecondando l'urgenza di "creare" e incasellare in sistemi coerenti e unitari, modella l'Altro, oggettivandolo.

⁹ Sulla rappresentazione del fenomeno della migrazione nei media italiani vedi Bond-Bonsaver-Faloppa (2015), in particolare la sezione *Media*, pp. 29-199.

¹⁰ Mi riferisco in particolare a *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano* di Pap Khouma e Oreste Pivetta e a *Immigrato* di Salah Methnani e Mario Fortunato.

Alimentato dal dibattito mediatico, l'intervento delle case editrici non si limita alla vendita di un prodotto ambiguamente "etnico" ma, spesso, si sostituisce all'autore, tramite la mediazione di uno scrittore-etnografo che registra e riscrive il racconto del migrante, in un linguaggio semplice ma corretto; o, nei casi in cui è assente il coautore, procede con una ripulitura linguistica che va sotto il nome apparentemente neutrale di "editing" (Gnisci 2002; Panzarella 2013).

Il terzo e ultimo condizionamento riguarda invece la ricezione. Seguendo ancora Comberiati (ma il resto della critica è sostanzialmente uniforme), parte del successo di queste prime opere sarebbe attribuibile al soddisfacimento di una richiesta da parte del pubblico, «desideroso non tanto di apprezzare a livello letterario scrittori provenienti da tradizioni culturali diverse, quanto piuttosto di sedare la propria sete di informazioni in materia di immigrazione» (Comberiati 2010, 37).

Quest'analisi "de-soggettivante" nei confronti dei primi scrittori, spesso considerati alla stregua di puri informanti nativi e dunque privati di *agency*, sembra però messa in atto proprio dalle stesse analisi critico-letterarie, in cui viene privilegiata un'interpretazione dei testi sbilanciata in senso etico più che estetico. Conclude infatti Comberiati:

La particolarità e l'interesse degli autori della prima fase risiedono proprio nel fatto che le loro opere hanno descritto una nazione in un momento di transizione da terra di emigrazione a paese di immigrazione: al di là del valore letterario, in tale coincidenza storica si nasconde il dato più eclatante. Vi era una necessità, da parte degli immigrati come per il pubblico italiano, di scoprire e conoscere una realtà nuova: i libri di Kouma e Methnani, tra gli altri, hanno risposto a tale bisogno (2010, 257).

Questa interpretazione del fenomeno, per quanto corretta in molte delle sue considerazioni, ha però dato origine a due pesanti conseguenze. Da una parte, come abbiamo già visto, ha messo in moto una teorizzazione critica stadiale (Mengozzi 2010) intrisa di biologismo, secondo la quale esisterebbe una "storia della letteratura migrante" divisibile in fasi progressive e ordinate secondo un presunto superamento di una condizione precedente. Così come, ad esempio, la "letteratura di migrazione" costituirebbe solo il primo stadio verso una più compiuta "letteratura postcoloniale", allo stesso modo l'autobiografismo degli esordi avrebbe lasciato il posto a una complessificazione del racconto di sé, attraverso l'uso dell'ironia e all'elemento finzionale (Moll 2015), o sarebbe approdata ad altri generi più

“maturi”¹¹. Strettamente legato a questo punto è la seconda conseguenza di questo atteggiamento critico: l’idea stadiale, infatti, ha influito sulla considerazione di un genere – l’autobiografia – che viene oramai associato a questo periodo “scolare” della letteratura di migrazione:

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).

Ciò che si intende realizzare in questo capitolo è una rilettura dell’autobiografia secondo una prospettiva differente dagli studi critici finora sviluppati, contestualizzando la scrittura di sé alla luce delle nuove esigenze del mercato culturale italiano e globale. La rinnovata attenzione verso le scritture migranti a partire dagli anni Duemila (Mengozzi 2013a, 123) potrebbe essere infatti determinata proprio da uno sfruttamento della loro “specificità” testimoniale mirato a perseguire precise strategie di mercato. Nella letteratura del nuovo millennio, infatti, si riscontra un peculiare repertorio di temi e modelli dominanti, tra i quali spicca il cosiddetto “ritorno alla realtà”¹², una rinascita, cioè, di una letteratura civile e dell’impegno (Burns 2001) dall’attitudine documentaria come reazione a una poetica postmodernista percepita come sterile, incentrata sull’autoreferenzialità e sulle pratiche ludiche del citazionismo, del *pastiche* e dell’intertestualità. La “fine del postmodernismo” ha dunque dato vita a una produzione di rappresentazioni realistiche che tengono conto delle problematiche sociali della contemporaneità – la precarietà, la criminalità organizzata, la corruzione, il terrorismo e le migrazioni – ricostruendole in senso narrativo. Rappresentante di questo realismo impegnato è certamente Saviano, il cui romanzo *Gomorra* costituisce

¹¹ Sulla “maturità” raggiunta dalla letteratura della migrazione vedi Fracassa (2011, 176). In un editoriale di El-Ghibli è Pap Khouma stesso a definirla in questi termini, per altro adottando la solita logica stadiale: «È davvero nata, è cresciuta in questi anni e sta per diventare letteratura maggiorenne» (2006). Sirotti riprenderà più tardi questa stessa espressione (2013).

¹² Il dibattito sul cosiddetto “ritorno al reale” ha preso avvio dal numero 57 di «Allegoria» (2008) curato da Raffaele Donnarumma, Gilda Policastro e Giovanna Taviani, dal titolo *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*. A partire da questo studio si sono poi sviluppate numerose riflessioni intorno alla tematica di un nuovo realismo nella letteratura e ne citerò qui solo alcuni: A. Cortellessa (a cura di), *Lo stato delle cose*, «Lo Specchio», 576, 2008; V. Spinazzola (a cura di), *Il New Italian Realism* «Tirature ‘10», Milano, Il Saggiatore, 2010; V. Santoro, *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, Macerata, Quodlibet, 2010; S. Contarini, M. P. De Paulis Dalembert, A. Tosatti (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, 2016.

l'esempio più noto di una lunga serie di ibridi letterari a metà tra narrativa e documentario, fantasia e *reportage* (Benvenuti 2018). Attinti dai modelli formali offerti da media, film e serie tv, i temi politici e sociali hanno oggi un mercato consistente e questo spiegherebbe il proliferare di opere a bassa finzionalità incentrate sul dovere della testimonianza e sull'uso di particolari strategie di veridizione:

La costante che caratterizza questo recente fenomeno è la caduta dell'opposizione tra fiction e non fiction: il romanzo costeggia il reportage, tra documentazione e denuncia, e la scrittura si presenta come testimonianza veridica, recuperando i modi dell'autobiografia [...] (Zinato 2011, 92).

L'*appeal* della storia vera, nella letteratura come nel cinema, si è rivelato quindi negli ultimi anni un dispositivo in grado di attrarre importanti strati di pubblico, provvedendo a creare quelle forme di immersività divenute la nuova frontiera del consumo culturale. Nel caso delle scritture della migrazione la testimonianza si è dunque trasformata in brand, riconoscibile in alcune costanti narrative, nella linearità linguistica e sintattica, ma soprattutto nell'uso del paratesto come vetrina nella quale esporre la genuinità del narrato. Non è dunque raro incontrare copertine, prefazioni e introduzioni intenti a promuovere il racconto come "storia vera", commercializzando il vissuto dello scrittore migrante e postcoloniale e trasformando quest'ultimo nella figura mediatica del testimone o di colui "che ce l'ha fatta". Se al consumo dei prodotti di realtà si aggiunge quel condimento etnico che insaporisce gran parte delle scritture migranti e postcoloniali, soddisfacendo il bisogno di evasione esotica dei lettori, si comprenderà bene come il discorso sull'autobiografia necessiti di un riposizionamento. In questo capitolo proveremo dunque ad articolare le dinamiche del racconto di sé negli spazi di soggettivazione e assoggettamento, sottolineandone il potere dell'autorappresentazione insieme alle strategie di mercato in cui esso si inserisce.

II

Processi di soggettivazione e pratiche di assoggettamento

Come dimostrano le numerose e recenti pubblicazioni di volumi autobiografici, questo genere ambiguo per sua stessa definizione¹³ continua ad essere la modalità espressiva privilegiata da scrittori migranti, postcoloniali e seconde generazioni; d'altronde, si inserisce compiutamente in un contesto commerciale che trae vantaggio dalla nevrotica messa in scena del sé dei nostri tempi: scrivere la propria storia dà visibilità e conferisce legittimazione sociale e mediatica, oltre a rinvigorire l'affannosa produzione delle case editrici. Le scritture migranti si situano peculiarmente in questo contesto letterario, e la scelta di un genere, ipertrofico e democratico, diventa allora un punto fondamentale da analizzare, per articolare criticamente le motivazioni e gli approcci, le dinamiche di omologazione e resistenza, il rapporto tra processi di *soggettivazione* e pratiche di *assoggettamento*.

1. Il valore politico

Secondo Caren Kaplan (1992) le varianti autobiografiche, come la scrittura testimoniale o etnografica, destabilizzando il discorso autobiografico individuale-borghese attraverso la decostruzione delle regole del genere, sono in grado di rivelare le dinamiche di potere radicate nella produzione, distribuzione e ricezione letteraria all'interno dei contesti neo e postcoloniali. Queste scritture sono definite da Kaplan "*out-law genre*" – termine creato a partire dalla critica ai generi letterari operata da Derrida¹⁴ – e "*resistance literature*" – dalla definizione di Barbara Harlow del corpus di scritture nate nei contesti coloniali dei movimenti di resistenza organizzata e delle lotte di liberazione nazionale¹⁵). Le forme narrative "fuori legge" – quelle autobiografiche, in questo caso – ridefiniscono le categorie

¹³ Nel suo ricco volume sull'autobiografia, D'Intino sottolinea il carattere liminale di un genere difficile da categorizzare, dato il «conflitto originario insanabile tra impulso e produzione, materia e forma, ingenuità e letterarietà, insomma *bios e grafia*» (1998, 267).

¹⁴ In *The Law of Genre* Derrida afferma che la legge del genere è basata su una controlegge, cioè la possibilità dei limiti di genere è sempre indebolita dall'impossibilità di mantenere quei limiti.

¹⁵ «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).

tradizionali *dall'interno*, portando all'implosione della codificazione *mainstream*. I concetti alla base del genere autobiografico vengono infatti decostruiti, mettendo in dubbio l'autorialità dell'espressione scritta, riaffermando il ruolo critico e interpretativo dell'autore stesso e operando strategie di lettura che tengano conto della complessità dei rapporti di potere all'interno della produzione letteraria: «Out-law genres challenge Western critical practices to expand their parameters and, consequently, shift the subject of autobiography from individual to a more unstable collective entity» (Kaplan 1992, 134).

Il valore storico-politico del racconto di sé è evidenziato anche da Gramsci nella sua *Giustificazione dell'autobiografia*, la cui potenzialità risiederebbe nel rappresentare «la vita in atto», nella capacità cioè di mostrare le trasformazioni e le ragioni di un processo storico, di cui altrimenti conosceremmo solo l'esito finale, «le leggi scritte o i principii morali dominanti» (Gramsci 1975, 59, 1718). E dunque, in particolar modo in Italia, dove «la realtà effettuale è diversa dalle apparenze, i fatti dalle parole» (Gramsci 1975, 64, 1723), l'autobiografia può egregiamente sostituire il saggio politico o filosofico, divenendo così lo strumento privilegiato per l'indagine storica, attraverso la comprensione del sé: secondo Gramsci, infatti, la narrazione della propria esperienza personale e, di conseguenza, dei processi storici in atto, porta alla comprensione della propria funzione all'interno degli eventi sociali, i cui processi trasformativi divengono intellegibili solo attraverso il racconto autobiografico. In una continua tensione tra individuale e collettivo, la narrazione – lungi dall'essere una mera esplorazione intimista –, ha un valore eminentemente politico, in quanto progressiva acquisizione di coscienza di sé, della società, della storia.

Le autobiografie degli scrittori presi qui in considerazione hanno quindi il pregio di non raccontare esclusivamente un fatto privato, ma attraverso la ricostruzione della storia individuale ne mostrano il carattere relazionale, implicato nelle dinamiche collettive e sociali: mediante la re-inscrizione nella Storia ufficiale, il discorso autobiografico opererà da un lato una riscrittura della Storia stessa, dall'altro si farà palcoscenico di una dinamica ricostruzione della propria identità. Le critiche di un supposto individualismo, psicologismo o intimismo, (ragioni per cui faticherebbe a essere riconosciuto come genere letterario), vengono dunque superate da una narrazione in cui la ricerca del sé si colloca in uno spazio intersoggettivo dove i diversi livelli dell'esperienza umana (individuale, collettivo e storico) si definiscono proprio in ragione della loro interazione. Fare luce sulla valenza sovraindividuale dell'autobiografia permette di indagare il contesto storico e la dimensione sociale in cui nascono le narrazioni degli autori migranti e postcoloniali e permette, seguendo Gramsci, di comprendere la storia «molecolarmente» (Gramsci 1975, 64, 1723), nei singoli

atti trasformativi che hanno portato al rovesciamento di una situazione storica. In modo particolare, quella che in ambito americano è stata definita autobiografia etnica, consentirebbe agli individui che provengono da una situazione di marginalità (schiavi, etnie minoritarie, carcerati, donne, immigrati, ecc.) di prendere la parola all'interno delle strutture di potere: assumendo allora una valenza politica, il racconto produce *empowerment*, grazie alla possibilità acquisita, attraverso la narrazione, di autodeterminarsi e autorappresentarsi. Svelare con la propria storia il passato coloniale che si specchia nei pregiudizi e negli stereotipi attuali entra quindi in questa tensione dinamica fra individuo e collettività, e la scrittura «diviene presa di parola che si propone di sovvertire le narrazioni dominanti attraverso un gesto politicamente consapevole che iscrive il subalterno come soggetto all'interno del discorso storico nazionale [...]» (Benvenuti 2011, 253).

2. *Il valore performativo*

La valenza politica della scrittura autobiografica¹⁶, attraverso il racconto sovraindividuale e la messa in discussione delle categorie dominanti, non è tuttavia l'unica "strategia di resistenza" adottata dagli autori migranti e postcoloniali. Secondo alcuni critici, infatti, è la stessa dimensione finzionale a costituire l'*agency* dell'atto narrativo. Connaturata a ogni genere di discorso autoriflessivo, l'impossibilità di un racconto "veritiero" era già stata messa in luce dalle teorie decostruzioniste (De Man 1979): la finzionalità, dunque, più che come un'evoluzione del genere, dovrebbe forse essere interpretata come una sua caratteristica fondamentale. Il racconto di sé, per quanto sigillato da un contratto tra autore e lettore (Lejeune 1986), sarà inevitabilmente trasfigurato dalla sua rielaborazione letteraria, che seleziona, omette, aggiunge, simula. L'idea di una narrazione sincera e "trasparente" è un concetto decisamente anacronistico se non persino rischioso: considerare la narrazione autobiografica come un accesso preferenziale a un'individualità totalmente intellegibile, coerente e fissa, non fa che riprodurre i discorsi imperialisti sull'alterità da definire per essere posseduta. Al contrario, le soggettività, tanto più se narrative, sono da considerarsi come delle entità performative (Bhabha 2001) e opache (Glissant 2007), impegnate in un'incessante ridefinizione del sé:

¹⁶ Per una più distesa illustrazione delle implicazioni politiche sociali e culturali del discorso autobiografico vedi Smith-Watson (1992).

[...] though we speak, so to say “in our own name”, of ourselves and from our own experience, nevertheless who speaks, and the subject who is spoken of, are never identical, never exactly in the same place. Identity is not as transparent or unproblematic as we think. Perhaps instead of thinking of identity as an already accomplished fact, which the new cultural practices then represent, we should think, instead, of identity as a “production”, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation (Hall 1990, 222).

In contrasto con la visione referenziale dell'identità, che tratta il racconto autobiografico come rappresentazione di un'identità preesistente, le teorie performative affermano infatti che la costruzione dell'identità consiste in una dialogica negoziazione di significati. La narrazione, dunque, non rappresenta l'identità, ma la costruisce: «There is no essential, original, coherent autobiographical self before the moment of self-narrating. Nor is the autobiographical self expressive in the sense that it is the manifestation of an interiority that is somehow ontologically whole, seamless, and “true”» (Smith 1995, 17); e dunque il sé si configura, in senso decostruzionista, come un *effetto* del linguaggio e del racconto autobiografico (Ivi, 18). Non si intende qui sovraenfatizzare l'idea post-strutturalista della performatività fino a oscurare la natura storica del racconto autobiografico. L'interiorità, infatti, nel caso specifico delle scritture migranti e postcoloniali, è sempre l'effetto di una norma culturale che ha conferito ai soggetti un'identità specifica, che può essere quella di genere, razziale, o delle sue intersezioni¹⁷. La sua messa in scena è sì allestita in forma letteraria, ma essa si iscriverà in un preciso momento storico e in uno spazio sociopolitico. Il concetto di performatività traduce le scritture autobiografiche in siti dinamici nei quali, in una incessante lotta di potere tra subordinazione e dominazione, le identità non sono attributi fissi o essenzializzati dei soggetti autobiografici ma, per dirla con Hall, sono costruzioni provvisorie e discorsive, narrativizzate e finzionalizzate all'interno della rappresentazione intesa come pratica di resistenza. Le identità, in quest'ottica, sono piuttosto dei prodotti, inscenati all'interno di norme e discorsi culturali da cui sono definiti e che allo stesso tempo sovvertono, rimanendo sempre provvisori e instabili: «I shall argue that autobiographical truth is not a fixed but an evolving content in an intricate process of self-discovering and self-creation, and, further, that the self that is the center of all autobiographical narrative is necessarily a fictive structure (Eakin 2014, 3). L'autobiografia nella letteratura di migrazione

¹⁷ Sul metodo di analisi critica intersezionale, con un particolare focus sulla relazione razza-genere, vedi Romeo (2018).

può dunque a ragione rappresentare un atto di “talking back”¹⁸, come suggerisce anche Mengozzi, ma «non tanto perché in essa si rende possibile la spontanea e trasparente narrazione di sé da parte di soggettività subalterne, quanto piuttosto perché essa rappresenta l'impossibilità e la costitutiva finzionalità di questa operazione» (Mengozzi 2013a, 147). Nelle stesse pagine, tuttavia, Mengozzi si chiede se la narrazione di sé non possa costituire una gabbia¹⁹ per gli scrittori di prima o seconda generazione, in quanto unica via di accesso al mondo letterario attraverso il filtro delle scelte editoriali. Questo ci indirizza verso un punto cruciale nell'analisi di queste scritture: la formulazione dei processi di soggettivazione all'interno delle pratiche di assoggettamento e l'ambiguo rapporto tra i due termini.

3. Omologazione e resistenza

Finora si è approfondita la valenza politico-finzionale dell'autobiografia, le modalità mediante le quali il racconto di sé non è mai puramente referenziale e intimista, ma assume invece una piena consistenza letteraria attraverso l'impiego di strategie retoriche e tramite processi di simbolizzazione e di creazione immaginifica dell'identità. Ora si dovrà procedere con l'analisi circa le problematiche che la scelta di un genere come l'autobiografia porta con sé, in particolar modo nel caso specifico delle scritture della migrazione e postcoloniali. L'utilizzo della lingua e degli strumenti del colonizzatore, ad esempio, non è mai una scelta aproblematica. Come notano Smith e Watson, «gaining agency in such a situation is complex. For, the language of writing, the means of publication – publishing house, editor, distribution markets – and even the tropes and formulas of individualizing an autobiographical “I” are associated with the colonizer's domination» (2001, 46-47). Se la dimensione collettiva, storica, politica e finzionale suggerisce che i discorsi dominanti possono essere sfidati, attraverso la sovversione degli atti autobiografici istituzionalmente approvati, si deve però tenere presente, in senso inverso, che dove esiste una pratica “fuorilegge” c'è sempre una “legge” a cui dover ritornare. Per dirla con Kaplan, «As an out-law genre, testimonial literature is a form of “resistance literature” [...]. As an in-law genre, *testimonio* may refer to colonial values of nostalgia and exoticization, values that operate via a discourse of “truth” and “authenticity”» (1992, 122-123). Non sono di certo rari i casi di

¹⁸ Cfr. Parati: «Following Kaplan's statement, autobiography appears to be a privileged location of resistance or, in the context of Italian migration culture, a privileged location from which one can talk back to a whole set of paradigms» (2005, 81).

¹⁹ A proposito dell'autobiografia come “gabbia” vedi anche Quaquarelli (2015) in particolare le pagine 39-44.

autobiografie scritte da autori di prima o seconda generazione che strizzano l'occhio a una certa modalità di narrazione dell'alterità che si inserisce nei canali di rappresentazione di tradizione coloniale. Questa occasione può avvenire secondo una doppia modalità²⁰. In forma *latente*: gli autori hanno inconsciamente interiorizzato i discorsi essenzializzanti di matrice imperialista e li rimettono in scena, riattualizzandoli (*auto-orientalismo inconsapevole*) o, come spesso è stato sottolineato dalla critica sulla letteratura postcoloniale, i testi sono equiparabili a palinsesti nelle mani di *editor* e co-autori, che “raschiando” il testo originario ne confezionano uno nuovo, più adatto al mercato, sostituendosi silenziosamente all'autore, in altre parole, “rappresentandolo” (Spivak 2004). In forma *manifesta*: gli autori riproducono l'immaginario discorsivo egemone per riutilizzarlo a proprio vantaggio, in modo tale da garantirsi l'accesso alla pubblicazione e una maggiore attenzione da parte di pubblico e media (*auto-orientalismo consapevole*) o reimpiegano le stesse costruzioni culturali al fine di sovvertirle, risignificandole.

Quale di queste quattro condizioni sia presente in un testo è difficile da stabilirsi. In numerose autobiografie distinguere le intenzioni dalle costruzioni mentali e culturali, la consapevolezza dall'inconsapevolezza, l'uso strategico a fini economici da quello a fini critici, risulta un'operazione estremamente complessa. È necessario, tuttavia, far luce su tutte le possibilità che concorrono nella creazione di un racconto che si situa in un preciso contesto sociale-economico-culturale e di questo ne è espressione. Nel *close reading* che segue questa introduzione, come nel caso delle altre opere prese in esame nel corso di questo lavoro, si tenterà di dare spazio proprio a questa complessità, per comprendere come accanto alle forme di resistenza culturale possono trovarsi (o mimetizzarsi) interessi economici, sfruttamenti editoriali, o, ancora, immaginari globali e globalizzati. Considerare i vari livelli di mediazione tra un testo (in questo caso autobiografico) e il suo autore, quali che siano gli editori, i critici, i collaboratori, il mercato letterario, la società mediatica e lo stesso pubblico, è un dovere della critica postcoloniale per non rischiare di ricadere in analisi essenzializzanti: «Treating the “author” of the testimonial as an authentic, singular voice without acknowledging the mediations of the editors and market demands of publishing can result in new forms of exoticization and racism» (Kaplan 1992, 122).

²⁰ Riprendo i concetti di orientalismo latente e manifesto da Said, secondo il quale il primo è «un quasi inconsapevole (e certamente intoccabile) assolutismo teorico»; il secondo, invece, è «l'insieme delle cognizioni e ipotesi esplicitamente comunicate sulla società, le lingue, la letteratura e ogni altro aspetto della vita in Oriente» (1991, 204). Per il concetto di auto-orientalismo, invece, cfr. Spivak (1993), Boehmer (1998) e Lau-Mendes (2011).

I due testi che si andranno ad analizzare hanno fatto emergere alcune problematiche inerenti al discorso autobiografico. Sia *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego che *Educazione siberiana* di Nicolai Lilin sono autobiografie a tutti gli effetti: il nome dell'autore e quello del protagonista coincidono; il racconto è retrospettivo e illumina disordinatamente alcune scene di vita personale²¹, dall'infanzia al tempo attuale; la storia si snoda attraverso un processo formativo che oscilla tra una dimensione individuale e una dimensione sociale; lo stile è piuttosto semplice, colloquiale, di una naturalezza espressiva che si sposa bene con la "verità autobiografica" cui aspirano i testi²². In entrambi, inoltre, la motivazione diegetica che giustifica il racconto è la ricerca identitaria, obiettivo primario del genere autobiografico moderno. Ma il processo di costruzione dell'identità avviene secondo due modalità differenti, che è possibile distinguere riutilizzando la formulazione di Franco D'Intino a proposito della ricerca "in positivo" o "in negativo". La ricerca di Lilin, infatti, «si snoda lungo le tracce di un passato familiare e cittadino: gli antenati sono i depositari di un patrimonio di esperienze e conoscenze la cui trasmissione costituisce il fondamento di una comunità e di una identità di stirpe [...] che valica i confini dell'individuo» (D'Intino 1998, 76-77); al contrario, la ricerca di Scego «passa piuttosto per il polo opposto di un'identità negata che si vuole riconquistare in contrapposizione al mondo» (*Ivi*, 77). Se da una parte (come nelle autobiografie premoderne) la funzione assolta dalla scrittura è quella di trasmettere una memoria storica (stirpe, valori, ideologie), dall'altra, alla radice della ricerca identitaria si troverebbe il desiderio di appartenenza; e, ancora, se il processo formativo di Igiaba si compie in senso dinamico e trasformativo, concludendosi con l'acquisizione di un'identità plurale, quello di Nicolai si completa nella direzione prefissata, in una statica conferma dei valori a cui era stato iniziato fin dall'infanzia. In entrambi i casi, tuttavia, occorre approfondire la natura di tale costruzione dell'identità, indagandone il rapporto con retoriche e rappresentazioni contemporanee, come quelle del multiculturalismo e dell'autenticità, dei loro significati nella società attuale e delle loro possibili derive culturaliste. Nel volume di Igiaba Scego si ritrovano alcune problematiche legate al concetto

²¹ Come ha rilevato D'Intino, nell'autobiografia moderna la concatenazione cronologica è un fenomeno raro in quanto c'è un'esplicita rinuncia al modello classico della storia come sviluppo. Ci si trova più che altro in presenza di una connessione episodica (1998, 161), frammentata o concentrata su un solo evento (*Ivi*, 214). Sono inoltre frequenti i salti in avanti verso un presente ancora vivo e incerto, che dà a molti testi autobiografici un inconfondibile sapore di "realtà" (*Ivi*, 164-165).

²² Lo stile non appesantito da formulazioni retoriche, la noncuranza per gli aspetti formali, e il tono familiare da intimo colloquio, sono gli elementi privilegiati della formulazione autobiografica: la perfezione dello stile, infatti, renderebbe sospetto il contenuto del racconto (Starobinski, cit. in D'Intino 1998, 90).

di multiculturalismo: in che modo le due culture, somala e italiana, convivono e si realizzano nell'identità "messa in scena" dell'autobiografia? In quale misura l'utilizzo di certe descrizioni e formulazioni delle consuetudini o dei panorami somali contribuisce al sovvertimento di categorie estetico-culturali di stampo occidentale? Nel caso di Lilin, invece, è messo a fuoco l'utilizzo dell'autenticità: il ricorso a una presunta purezza culturale svela la sua natura di costruito finzionale o ne sfrutta le potenzialità economico-turistiche? I discorsi di stampo coloniale sull'Altro e sull'Altrove sono decostruiti o l'autenticità viene sfruttata per soddisfarne la domanda di mercato?

Strettamente legata alla dimensione "etnica" del racconto di Lilin, ma riguardante anche l'opera di Scego e, in generale, tutte le autobiografie della letteratura della migrazione, è la questione della testimonianza:

Un'altra variante del modo di lettura "referenziale" è quella innescata da un interesse scientifico-documentario di carattere sociologico, psicologico, storico-politico, etno-antropologico, didattico-pedagogico ecc. Gli studi più recenti sul genere si orientano sempre più verso la letteratura autobiografica di popoli poco conosciuti, di particolare interesse etno-antropologico, o verso quella di classi sociali o categorie professionali. In entrambi i casi il testo è considerato alla stregua di una testimonianza. Non è raro che gli autori assecondino questo tipo di lettura (D'Intino 1998, 112).

Sarà dunque bene chiedersi, come ha fatto giustamente Mengozzi, «fino a che punto avere accesso alla narrazione personale rappresenti una possibilità reale di emancipazione per gli immigrati nel contesto delle società di arrivo e fino a che punto, invece, questa opportunità si trasformi in una prigione simbolica per dei soggetti "condannati a essere testimoni"» anche se una questione del genere «rimane, e forse deve rimanere, indecidibile» (2013a, 146-147). Il ruolo del testimone, nelle opere della letteratura della migrazione, è una questione delicata e complessa. Se, come abbiamo visto, il racconto autobiografico si inserisce attivamente all'interno dei processi storici, interpretando gli eventi e la propria funzione all'interno degli stessi, e, spesso, rivelando le contraddizioni della Storia ufficiale, d'altra parte si dovrà sempre tenere conto della natura di quella "testimonianza", che sarà sempre soggettiva, parziale, interpretativa, inscenata:

Non esiste memoria culturale capace di autodeterminarsi: essa deve necessariamente fondarsi su mediatori e politiche mirate. Nella trasformazione della memoria individuale, in sé legata al vissuto, in memoria culturale, in sé artificiale, è insito il

rischio della distruzione, della parzialità, della manipolazione e della falsificazione della sua autenticità (Assmann 2002, 15-16).

Eppure, sia da parte di una certa critica che per un interesse editoriale, le scritture migranti sono state legittimamente inglobate «nella galassia della testimonianza e – verrebbe da dire – nel grande business della memoria» (Meneghelli 2011, 65). A partire dal celebre volume di Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, Meneghelli riflette sulla funzione testimoniale di queste scritture e sulla problematicità che una tale immagine assume nel contesto della società contemporanea: «C'è da chiedersi, infatti, se non ci troviamo di fronte anche a una strategia di marketing» (*Ibidem*). Complice il sensazionalismo mediatico, la figura del testimone è divenuta simbolo e custode di verità e autorevolezza. In quanto “vittima” per eccellenza, infatti, il testimone è «[...] l'eroe del nostro tempo. Essere vittime dà prestigio, impone ascolto, promette e promuove riconoscimento, attiva un potente generatore di identità, diritto, autostima. Immunizza da ogni critica, garantisce innocenza al di là di ogni ragionevole dubbio» (Giglioli 2014, 9). Il testimone-vittima è infallibilmente “autentico”²³, aprioristicamente vero, ma soprattutto, «garantisce una storia» (*Ivi*, 98). Non è dunque così difficile che gli autori di certi volumi annoverati fra le fila della letteratura di migrazione o postcoloniale inciampino in queste problematiche, riabilitando da una parte la figura dell'informante nativo, dall'altra rischiando di “etnicizzare” le stesse opere letterarie:

[...] il nudo dato anagrafico (la nazionalità dell'autore, unita talvolta a qualche altra frammentaria informazione) rischia di funzionare come un implicito principio di autenticazione: nessuno meglio di un albanese può raccontarci l'Albania rurale, arcaica, sessista, o la guerra del Kosovo; nessuno meglio di un iraniano può raccontarci la caduta dello scià e l'avvento della repubblica islamica; nessuno meglio di un siriano in carcere per traffico di stupefacenti può raccontarci la condizione del clandestino. Come se, ancora una volta, ci fosse bisogno di qualcosa per riscattare testi considerati comunque “minori”: in questo caso, una capacità di documentare, una pretesa *verità*. Bisogna domandarsi, allora, se la coincidenza richiesta o presupposta tra vissuto e materia narrativa costituisca veramente un *valore aggiunto* (quel valore sociale e mediatico della testimonianza su cui insiste Wieviorka), o se non sia un'arma a doppio taglio, una forma obliqua di pregiudizio culturale (Meneghelli 2011, 67-68).

²³ Sul complesso intreccio tra veridicità dei fatti e autenticità della parola nella narrativa testimoniale vedi Violi (2009).

Messa da parte la “zavorra della realtà” (D’Intino, 235) e considerata la verità come una “variabile dipendente” (Ivi, 254), l’autobiografia è certamente un efficace strumento di comprensione storica, come anche un mezzo di espressione della coscienza individuale, e un palcoscenico per la costruzione dell’identità. Indagarne il valore storico-sociale accanto alle convenzioni retorico-formali, il rapporto con il sistema letterario e la contestualizzazione nell’industria culturale, è ciò che mi propongo di fare in questo lavoro sullo *storytelling* degli scrittori migranti e postcoloniali, che, consapevole o meno, partecipa a questo gioco di verità e menzogna, *agency* e potere, autenticità e *fake*. In quale misura effettivamente destabilizzi i discorsi ufficiali, demolisca luoghi comuni e stereotipi, decostruisca le relazioni di potere, è, a mio avviso, un’ipotesi tutta da verificare.

III

Le retoriche del multiculturalismo

L'universo multisensoriale in cui si viene immersi dalle prime pagine di *La mia casa è dove sono* lascia poco spazio ad ogni genere di dubbio. Il *memoir* di Igiaba Scego si apre con dei ricordi estremamente corporei della Somalia: dall'ascolto suggestivo di fiabe orrorifiche, le quali «riflettevano il mondo in cui era nata lei, la boscaglia della Somalia orientale» (Scego 2012, 11-12), all'odore sensuale e pungente di zenzero, cannella e cardamomo, del legno di cedro e del tè speziato, fino al paesaggio boscoso e rurale, percorso senza tregua dagli abitanti somali «in cerca di pozzi d'acqua», in compagnia di dromedari, capre, mucche e cammelli, in perfetta simbiosi e in comunione con la natura²⁴.

E tuttavia è una memoria *in absentia*, i cui ricordi sono sbiaditi dal tempo e dalla poca familiarità con una terra che non le appartiene interamente, ma che contiene una parte delle sue radici. Il racconto si snoda a partire da temi chiave come quello della memoria, della storia e dell'identità, narrati attraverso una riformulazione geopolitica dei luoghi coloniali: attraverso le immagini del frammento e della mappa i luoghi vengono trasformati in spazi simbolico-culturali, nei quali la Storia viene riscritta e l'identità rinegoziata. L'analisi che segue parte proprio da queste premesse, per condurre una riflessione sull'uso del discorso autobiografico sia in chiave storico-politica, sia nel senso performativo della costruzione di un'identità ibrida e “multiculturale”.

La mia casa è dove sono è un racconto articolato mediante la tecnica dei loci: ogni ricordo della storia personale o familiare viene infatti associato a specifici luoghi fisici. La paura di dimenticare, unitamente al desiderio di ricreare una mappa – fisica e mentale – che comprenda le sue origini nella loro totalità (Roma e Mogadiscio), costituisce il motore

²⁴ Sull'utilizzo delle percezioni olfattive in letteratura, vedi Porteous (1985): «People are identified with place, and thus become components of a general smellscape. Some smellscapes are large; world geographical regions can be defined inter alia by intersubjective odour impressions. Almost invariably, for the reasons already noted, odourous descriptions are the work of outsiders. No account of India, from Kipling to the recent popular novels of M.M. Kaye and the accounts of Geoffrey Moorhouse, fails to invoke the peculiar smell of that subcontinent, half-corrupt, half-aromatic, a mixture of dung, sweat, heat, dust, rotting vegetation and spices. The intimate relationship between smell and the exotic, smell and the primeval urges, is exemplified by Kipling's joyous celebration of India's “heat and smells and oils and spices and puffs of temple incense and sweat and darkness and dirt and lust and cruelty...”. Africa is equally well-served» (*Ivi*, 362) Per una riflessione più approfondita sui molteplici panorami sensoriali, cfr. Porteous (1990).

narrativo del plot, in cui «brandelli» (*Ivi*, 160) della storia personale dell'io narrante si alternano a tasselli di storia collettiva. Al disegno di una mappa in cui emergono i luoghi familiari di una Somalia ormai distrutta dalla guerra civile, Igiaba sovrappone dei *post-it* sui quali scrive i nomi di alcuni luoghi-chiave di Roma: «Non volevo un foglio di carta: volevo qualcosa di provvisorio e scomponibile» (*Ivi*, 36). L'idea del frammento è certamente una delle forme metaforiche più significative all'interno del romanzo: alla forma detritica della costruzione cartografica a livello intradiegetico corrisponde l'impianto strutturale extradiegetico, il quale non procede in senso lineare ma procede per salti, sia in termini storici che geografici: i ricordi dell'infanzia si succedono per flash scaturiti da un luogo chiave del territorio romano, che a sua volta riporta alla memoria un episodio storico, in un intreccio continuo tra dimensione pubblica e privata, *pattern* temporali e spaziali²⁵. Capitolo dopo capitolo la topografia romana viene ripensata, e le molteplici sovrapposizioni operano quella scissione tra identità e territorio nazionale attraverso nuovi percorsi dal sapore cosmopolita e transnazionale (Bond 2014).

Mentre i confini vengono scomposti e lo spazio “riterritorializzato” («Io sono il frutto di questi caos intrecciati. E la mia mappa è lo specchio di questi anni di cambiamenti. Non è una mappa coerente. È centro, ma anche periferia. È Roma, ma anche Mogadiscio», Scego 2012, 161), il torpore di una colonia “smemorata” viene scosso al fine di prendere coscienza delle mistificazioni storiche del colonialismo italiano:

l'Italia si era dimenticata del suo passato coloniale. Aveva dimenticato di aver fatto subire l'inferno a somali, eritrei, libici ed etiopi. Aveva cancellato quella storia con un facile colpo di spugna. [...] Gli italiani hanno stuprato, ucciso, sbeffeggiato, inquinato, depredato, umiliato i popoli con cui sono venuti in contatto. Hanno fatto come gli inglesi, i francesi, i belgi, i tedeschi, gli americani, gli spagnoli, i portoghesi. Ma in molti di questi paesi dopo la fine della Seconda Guerra mondiale c'è stata una discussione [...] il dibattito ha influenzato la produzione letteraria, saggistica, filmica, musicale. In Italia invece silenzio. Come se nulla fosse stato (*Ivi*, 20).

Ma la denuncia di Scego riguarda anche (o forse soprattutto) l'agenda politica, che sembra ancora una volta chiudere gli occhi sulla pluralità culturale italiana: ecco che la “casa”, secondo la narratrice, può essere pensata solo come un processo in divenire, fatto di

²⁵ Sull'“impalcatura” temporale e spaziale su cui si struttura il discorso autobiografico vedi Smith-Watson (2001, 71-74).

rinegoziazioni, commistioni di lingue e culture, e mai stabilita nei termini di uno *ius sanguinis*, quanto piuttosto, come sembra rinviare il titolo, di uno *ius soli*: questione sociale, tra le più spinose, affrontata proprio di questi tempi nei discorsi politici nazionali, i cui termini tuttavia sembrano sostanzialmente immutati da quasi due decenni: «L'Italia era ed è un paese che ha paura del cambiamento. La legge sulla cittadinanza è un esempio lampante di questo terrore» (Ivi, 110). In quest'ottica la risemantizzazione della mappa²⁶ assolve a una precisa funzione:

La catalogazione dei luoghi costituisce un tentativo di rimettere in ordine i confini della propria identità “in bilico”, frammentata e incerta, nel tentativo di autodefinirsi e collocarsi in un territorio altrettanto ibrido e dinamico. I confini geografici, storici e mentali si mescolano e si modificano in una mappa autobiografica, dove i luoghi si caricano di connotazioni simboliche (Landolfi 2015).

I luoghi si caricano di senso, e spezzoni di vita personale (la scuola, la bulimia, le difficoltà dell'integrazione) si alternano alle vicende storiche del colonialismo italiano, alle riflessioni sulle pratiche culturali somale (dalla vita nomade all'infibulazione, dal matrimonio al parto), e ai drammi della guerra civile, fornendo di fatto una risposta alternativa (o contronarrazione) alle mappe fisiche e concettuali di cui si è servito il discorso coloniale per consolidare la sua azione politica. Una mappa, quella tracciata in *La mia casa è dove sono*, che fa dell'ibrido e dell'intersezionalità una risposta all'essentialismo delle pratiche discorsive imperialiste, «as an agent of cultural transformation and as a medium for the imaginative revisioning of cultural history» (Huggan 1989, 123). Lontana dal voler ritracciare i confini netti di una cultura/identità nazionale, la funzione simbolica della mappa si configura piuttosto come «locus of productive dissimilarity where the provisional connections of cartography suggest an ongoing perceptual transformation which in turn stresses the transitional nature of post-colonial discourse» (Ivi, 124). In questo senso, secondo Huggan, i “nuovi spazi” della scrittura post-coloniale possono essere considerati come una forma di resistenza politica al discorso cartografico, i cui schemi di coercizione e contenimento sono storicamente implicati nell'impresa coloniale; possono fungere, inoltre, come proposta di un nuovo modello interculturale, la cui flessibilità non solo contrasta le monolitiche costruzioni occidentali, ma dà nuova forma allo stesso concetto di mappa, intesa

²⁶ Sull'elaborazione di cartografie interiori a partire dall'esperienza migratoria si veda Ponzanesi-Merolla (2005).

ora «as the expression of a shifting ground between alternative metaphors rather than as the approximate representation of a “literal truth”» (Ivi, 125).

In Scego, dunque, come già ampiamente discusso dalla critica, l'espedito narrativo della mappa assume uno statuto metaforico²⁷, caricandosi di valenze storiche e simboliche, e avviando un complesso atto di costruzione e ricerca della propria identità attraverso l'intrecciarsi di vie, piazze, memorie individuali e collettive: «Il romanzo prende così a configurarsi come una topografia che ovviamente diviene soprattutto una topografia interiore della protagonista» (Perrone 2015, 78-79). Alla rizomatica mappa di una Roma trasfigurata dall'esercizio di riparazione storica messo in atto da Scego, si affianca la problematizzazione di una ricerca identitaria, che, secondo diversi studi critici, si proclama lontana da ogni idea essenzialista e omogenea: grazie a una dinamica interazione di culture, storie e lingue (Gerrand 2008); attraverso l'incarnazione di una soggettività nomade, perennemente in divenire anche se situata in una determinata situazione storica, capace di mappare cartografie alternative (Carroli, Gerrand 2011); mediante la decostruzione delle narrazioni ufficiali sull'identità nazionale, donando squarci storici come contro-memoria (Orton 2012). In definitiva, la critica sembra piuttosto compatta nel leggere il racconto in chiave anti-riduzionista, distante da ogni discorso di natura egemonica con intenzioni essenzializzanti sui concetti di identità, cultura, appartenenza:

La protagonista diviene consapevole che qualsiasi riduzionismo è privo di senso e che l'identità è molto più complessa e frutto di tanti impensabili incroci, è “crocevia” appunto (parola che non a caso ricorre frequentemente nel testo): entra costruttivamente in crisi l'idea di un'identità pura, compatta e priva di sfumature (Camilotti 2014, 7).

Più avanti, però, Silvia Camilotti ci avvisa dei pericoli che si possono correre nell'inseguire i falsi miti sottesi all'apologia dell'ibridismo, citando i lavori di alcuni critici impegnati a svelare le ambiguità connesse al discorso multiculturale, riconoscibili in quelle forme di “consumismo dell'etnicità” (Bassi 2010) e di retoriche finalizzate a nascondere una realtà fatta di rapporti di forza (Zoletto 2002). Dalla possibile accusa di “acritica esaltazione del meticciano” Camilotti assolve con formula piena il *memoir* di Igiaba Scego.

Tuttavia, la «proposta identitaria tutto sommato conciliatoria (presente peraltro in molta letteratura migrante o postcoloniale) [...] e l'esaltazione del meticciano come strategia di

²⁷ Per una riflessione sul valore metaforico della geografia nel romanzo di Igiaba Scego e nella letteratura di migrazione in genere, vedi Papotti (2011).

(auto)legittimazione dello scrittore migrante» non convince appieno e viene rimessa in discussione nell'interessante saggio di Chiara Mengozzi (2016a, 34): se da una parte l'utilizzo da parte dell'autrice di una formula abusata nella letteratura delle seconde generazioni in cui la messa in scena del conflitto tra le due identità/culture del personaggio (piuttosto definite e spesso reciprocamente esclusive) si risolve rapidamente con la rivendicazione orgogliosa della propria ibrida appartenenza²⁸, dall'altra, il disinvolto ping pong con cui nel testo si oscilla tra l'"io" e il "noi" non fa altro che riproporre la figura dell'informante nativo, trasformando Igiaba in portavoce dell'intera comunità (*Ivi*, 37). Come si è visto, infatti, se fin dalle prime pagine l'autrice sembra ricreare un'ambientazione dalle sfumature favolose ed esotiche, dove la sensorialità fa da protagonista, l'intero racconto sembra viziato da descrizioni di derivazione romantica ed esaltazioni culturali quantomeno dubbie. Evidenziato l'uso politico della narrazione autobiografica, efficace nel disvelamento degli stereotipi razzisti ancora presenti nell'Italia postcoloniale, sarà bene segnalare anche quelle pratiche manifestamente multiculturali, ma in un certo senso "culturaliste"²⁹, che si riverberano lungo tutto il racconto. Definire il multiculturalismo non è impresa facile. È un concetto polimorfo, che, tra i suoi sostenitori e i suoi detrattori, si presta a molte interpretazioni e sulla cui definizione si sono arrovelati politici, filosofi e antropologi. Secondo la definizione di Adriano Favole,

In senso generale il termine multiculturalismo fa riferimento a una realtà sociale caratterizzata dalla compresenza di varie comunità dalle origini, abitudini, e cultura differenti. In senso specifico, indica le politiche intraprese da alcuni Stati nazionali per limitare le disuguaglianze tra i diversi gruppi etnici e per valorizzare lingue, credenze e stili di vita (2006).

Il concetto, implicando la convivenza di diverse culture, pur nella conservazione della propria identità, enfatizza dei costrutti artificiali, facendone risaltare la loro essenza monolitica. Intesi come sovrastrutture che definiscono il sé (omogeneo) rispetto all'alterità (il diverso da sé), i concetti di "identità" e "cultura" oppongono l'immutabilità al senso di fluidità e al condizionamento reciproco alla base di ogni relazione individuale. Questo

²⁸ Sulla conflittualità identitaria nelle scritture di migrazione e sulla sua pacifica risoluzione in un modello apologetico di ibridismo, possibile espressione di un nuovo colonialismo vedi Quaquarelli (2010).

²⁹ Per culturalismo si vuole intendere qui la tendenza generalizzata a esaltare la differenza culturale, che spinge fino a definire gli esseri umani come "prodotti" anziché "produttori" di cultura. Le critiche nei confronti del multiculturalismo ne sottolineano la problematica enfattizzazione delle differenze. Cfr. Fabietti (2013).

atteggiamento, però, secondo Anne Phillips, «esagera l'unità interna delle culture, solidifica le differenze [...] fa in modo che le persone che appartengono ad altre culture sembrino più esotiche e differenti di quanto siano realmente» (Anne Phillips 2007, 14). Recentemente si è ipotizzato di sostituire “multiculturalismo” con l'orizzonte più articolato dell'“interculturalità”, basato sull'idea di un'interazione dinamica, in cui le forme di dialogo e di reciproco scambio promuovono la de-essenzializzazione delle differenze, favorendone l'ibridazione. Secondo Aime, tuttavia, entrambi i termini risultano ormai abusati e non fanno che reificare dei concetti intraducibili nella realtà³⁰:

Ma dove stanno le culture? In tutta sincerità, chi ha mai visto due culture incontrarsi o scontrarsi? Si tratta di espedienti retorici e analitici, di astrazioni formulate dagli studiosi per indicare a posteriori processi storici, ma utilizzare tali categorie per leggere la nostra realtà quotidiana può risultare fuorviante. [...] Dalle carrette del mare che più o meno regolarmente attraccano sulle nostre coste sbarcano disperati, non culture (Aime 2004).

In aggiunta, sempre più spesso il termine “multiculturale” viene utilizzato nel linguaggio del marketing, in una promozione della differenza in senso esotico e in quanto bene di consumo: è il *boutique* (Fish 1997) o *soft* (Martiniello 2000) *multiculturalism*, quello dei ristoranti, dei festival, dei costumi e delle pratiche tradizionali, analizzato anche da Huggan all'interno del suo discorso più generale sulla mercificazione globale della differenza³¹. Si potrebbe affermare che un certo *boutique multiculturalism* sia presente nella risemantizzazione degli spazi ad opera di Scego: la stazione Termini, ad esempio, da centro di ritrovo somalo maleodorante e ghattizzante, ora è invece un luogo di “avvenuta integrazione”, in cui le spinte della globalizzazione (che non è nient'altro che l'omologazione della differenza) ne hanno mutato la fisionomia e creato un mondo colorato e multiculturale:

Ci sono negozietti per tutti i gusti. Vuoi farti le extension? Vuoi un po' di cardamomo per i tè speziati delle tue parti? Vuoi un drappo con la storia della regina di Saba sulla parete di casa? A Termini trovi delle cose fantastiche: dai sari alla corteccia *rummay* per lavarti i denti, trovi anche la *goiabada* che i brasiliani mangiano con il formaggio e

³⁰ Cfr. Baroni (2013).

³¹ Vedi in particolare il capitolo 5, *Exoticism, ethnicity and the multicultural fallacy* (Huggan 2001).

chiamano romanticamente “Romeo&Giulietta”. Poi *eenjera* e *zighini* a non finire (Scego 2012, 106).

Se, dunque, la Somalia e la sua drammatica situazione post-coloniale e post-bellica è sì storicamente messa a fuoco, nella rappresentazione delle sue tradizioni e nei ricordi sensoriali (e sensuali) della protagonista emerge tuttavia un’immagine caratterizzata dall’esibizione “etnica” della differenza e della lontananza: «Era la Somalia dei nobili dromedari, delle spiagge immacolate di Jazeera, dei *tuqul* poderosi, delle tavole imbandite di *beris skukaris* e uva sultanina» (Ivi, 132); «Le piaceva quella vita mogadisciana con il sole e le banane, con i babbuini sui tetti e le conversazioni crepuscolari dopo la preghiera» (Ivi, 141-142). Lo stesso processo di integrazione linguistica che, come ci racconta Igiaba, avviene fra i banchi di scuola, si realizza grazie all’intervento della maestra che la sollecita a raccontare la Somalia nei suoi temi: «Dovevo spiegare come si viveva lì, i nostri riti, i nostri colori sgargianti» (Ivi, 157). È la promessa dell’arricchimento culturale, alla base di ogni discorso sulla letteratura di migrazione (argomento che Scego conosce bene, e non solo in quanto autrice ma in quanto studiosa stessa³²), da cui derivano «una serie di retoriche e di immagini largamente diffuse nel discorso pubblico – quel “mondo colorato” che trova la sua espressione tipica, ancor più che in teorizzazioni politiche, in alcuni fortunati messaggi pubblicitari» (Dei 2005, 115). La Somalia, o meglio l’Africa – come troppo spesso viene chiamata in causa in modo generalizzante – che ci conquista nelle pagine di *La mia casa è dove sono*, è la terra del caldo e della frutta tropicale (Scego 2012, 119), dei teli colorati (Ivi, 61), popolata da «uomini con la barba rossa tinta di henné, ragazzi in *futa*, donne dalle spalle scoperte e con foulard multicolori» (Ivi, 49). O, ancora, è quel mondo perduto, popoloso e collettivo, che ha conservato immutabili le sue tradizioni ancestrali e fascinose, o che rimane primordialmente legata a uno stato “di natura”: «La carne si cuoceva così, in questo modo antico e suggestivo» (Ivi, 135); «Non ho mai visto tanti animali liberi come in quella mia terra lontana. Gru, babbuini, capre, cammelli, falchi, galline, gatti, faine, termiti, dik dik. Ma il fatto più straordinario era l’importanza che si dava alle storie. [...] La sera a casa di mia zia si raccontavano storie di iene selvagge e donne furbe, uomini coraggiosi e astuzie magiche» (Ivi, 150-151).

È la performatività che si trasforma in interpellanza, come ha suggerito Clifford:

³² Scego (2008). Si noti anche la polemica verso il nodo letteratura della migrazione/esotismo (Ivi, 162, 167).

Performance is another key term that helps us grasp the ambivalent complexity of contemporary social and cultural processes. In much recent work identity politics is understood as self-recognition, a kind of self-marketing in systems of neoliberal tolerance. Performance is reduced to interpellation. Persons or groups are “called” or “hailed” to perform themselves as authentic cultural subjects. [...] Cultural subjects discover themselves and make themselves legible for powerful audiences that dispose of attractive resources and coercive power. In this perspective, the staged authenticity of ethnic identification, the display of heritage, the branded localism of development projects, and the more or less calculated “acts” of cultural tourism are command performances (Clifford 2013, 46-47).

Scego, in questo volume, sembra infatti mettere in scena se stessa in quanto brand multiculturale, confermando, d'altronde, l'autenticità del narrato attraverso il suo volto in copertina (Figg. 1-2). E se da una parte veniamo stuzzicati dagli “usi e costumi” del popolo africano, dall'altra l'incontro con la cultura italiana si esplicita in riferimenti musicali, letterari, calcistici, dunque non meno stereotipa(n)ti dei primi. L'approdo della ricerca identitaria sarà infine il riconoscimento di un'identità duplice, il cui senso ultimo trova fondamento nell'impurità e nell'incontro: «Siamo crocevia, punti di passaggio, ponti» (*Ivi*, 81). Naturalmente si dovrà precisare che il ricorso a facili *cliché* che sembrano far parte di un'idea turistica dell'alterità, potrebbero anche essere reimpiegati strategicamente al fine di disvelare gli stereotipi e riequilibrare i rapporti di forza, anche se, onestamente, non ci sembra questo il caso; anche Negro sembra dello stesso avviso:

Un'altra possibilità è il rapporto di complicità con il lettore, da cui traspare una vicinanza, ma solo apparente: lo scrittore gioca, scherza, sollecita luoghi comuni di cui è prigioniero il lettore, in realtà con il fine di lavorare proprio sullo stereotipo per smontarlo (Scego). La scelta dell'esotismo rientra in questa strategia, ma è un'opzione pericolosa perché non sempre riesce poi allo scrittore quell'opera di decostruzione che si era proposto (sempre Scego) (Negro 2015, 195).

La codificazione culturale che si ritrova nel racconto di Scego, in realtà non è affatto nuova. Nel racconto breve intitolato *Salsicce* (che non a torto si è aggiudicato il premio Eks&Tra 2003, data la freschezza stilistica, l'agilità espressiva e l'ironia sferzante che lo contraddistingue) si leggono due liste di tredici punti delle occasioni in cui l'autrice si sente somala e di quelle in cui si sente italiana. Secondo Lucia Quaquarelli (2006, 64) non sono

visibili gerarchie o opposizioni, anche se si coglie una certa distinzione tra sfera emozionale e intellettuale. Mi sembra in realtà non così celata una sorta di catalogazione riduzionistica della cultura italiana e somala: «Mi sento Somala quando: 1) bevo il tè con il cardamomo, i chiodi di garofano e la cannella; 2) faccio le 5 preghiere quotidiane verso la Mecca; 3) mi metto il *dirah*; 4) profumo la casa con l'incenso o l'*unsi* [...]. Mi sento italiana quando: 1) faccio una colazione dolce 2) vado a visitare mostre, musei e monumenti. [...] 4) vedo i film dei seguenti attori: Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Totò, Anna Magnani, Giancarlo Giannini, Ugo Tognazzi, Roberto Benigni, Massimo Troisi. [...] 6) Mi ricordo a memoria tutte le parole del 5 maggio di Alessandro Manzoni» (Scego 2005, 29). Se la lingua, gli usi locali, i *realia*, la corporeità, fanno parte dell'identità somala, l'identità italiana si esprime maggiormente in categorie culturali (cinema, musei, storia), finendo così per ristabilire dualismi e opposizioni simboliche di ascendenza coloniale: l'Occidente è la mente, l'Africa il corpo. Nonostante le intenzioni multiculturaliste, l'inserimento di categorie identitarie all'interno di contenitori etnici, significa rimarcare, o peggio, consolidare, le differenze, presupponendo l'esistenza di sistemi di significato autonomi, distinti e facilmente identificabili: «Il mito del multiculturalismo finisce allora per essere una riproposizione, in chiave non conflittuale, della diversità culturale, e finisce per porre ancora una volta l'accento sulla differenza piuttosto che sul fatto che ogni cultura è già di per sé multiculturale» (Aime 2004).

L'etnicizzazione del racconto avviene, peraltro, anche sul piano prettamente linguistico e retorico. Diversi critici hanno elogiato il potere linguistico di *La mia casa è dove sono*, sottolineandone l'ibridità come tecnica narrativa per materializzare l'identità diasporica (Orton 2012) e come mezzo per ricongiungere l'identità scissa (Groppaldi 2014). La varietà linguistica non sarebbe solo garantita dalla coesistenza di somalo e italiano ma anche dall'uso di un italiano neo-standard, strutturalmente semplice, ma caratterizzato da una certa flessibilità diatopica e diafasica. L'impressione ricevuta è in realtà di uno stile piuttosto piano, in cui è sì presente una certa varietà data dall'uso di espressioni idiomatiche e dialettali³³, o di soluzioni colloquiali derivate dal gergo giovanile e di registro medio-basso, ma queste sembrano inserite con una certa noncuranza, o meglio, con l'intenzione di dare un tocco di colore locale, "italianizzando" il testo. A proposito dell'alternanza tra lingua italiana e somala, che rappresenterebbe il tratto più caratteristico della narrativa di Igiaba Scego, lo

³³ Sulla coloritura romanesca nelle opere di Igiaba Scego vedi Fracassa (2010) e Portelli (2009).

stesso Groppaldi, nonostante sostenga come questo sia l'elemento essenziale a caratterizzare l'incrocio tra lingue e identità, nota che:

Ad un primo livello si trovano parole somale ad indicare referenti della vita quotidiana, come piatti tipici, usanze, feste, vestiti tipici, ecc. [...]. Parole somale compaiono anche per denotare tratti della cultura, del costume morale proprio dello stato africano, in genere per sottolinearne la peculiarità, o addirittura la profonda ed inconciliabile alterità rispetto ai costumi e la morale occidentale, con cui risulta impossibile la convivenza (Groppaldi 2014, 77-78).

Anche in questo caso quindi ci troveremmo di fronte a una caratterizzazione dell'alterità basata sulla raccolta di differenze piuttosto che di identità, una pratica con funzioni certamente "rassicuranti" in quanto conferma di un determinato immaginario etnico³⁴. Ma anche dal punto di vista retorico il romanzo non sembra voler fare a meno di un certo universo favoloso. Harem (Scego 2012, 66) e scimitarre (*Ivi*, 90) fanno metaforicamente capolino qui e lì nella storia, ma altri riferimenti più espliciti al fascinioso mondo delle *Mille e una notte* sono presenti in vari angoli del testo:

La foto più bella che ho del nonno è quella con il turbante. Sembra uscito dalla corte di Harun Al Rashid. Un vero personaggio delle *Mille e una notte*. Il turbante era bianco, calcato in testa come solo certi bramini della zona di Benares sanno fare. Anche la *djellaba*, la tunica araba, era chiara. Finemente ricamata. Quei colori esaltavano il pallore regale del suo volto e gli occhi di un nero intenso rimandavano a tempi ancestrali mai vissuti (*Ivi*, 81-82).

O, ancora: «Era come in quella favola delle *Mille e una notte*, dove Alì Babà davanti alla grotta gridava *iftah ya sim sim*, "apriti sesamo": a venti minuti dalla fine di ogni partita l'Olimpico spalancava magicamente le sue porte» (*Ivi*, 127). La volontà di decostruire certe formule precostituite e spesso strumentalizzate in particolar modo dai media italiani, non sembra dunque riuscire fino in fondo. Probabilmente anche a causa della *major* editoriale che ha pubblicato questo romanzo, sembra che la vivace indisciplinezza che caratterizza la

³⁴ Le case editrici italiane tendono a lasciare inalterati, e in lingua originale, alcuni oggetti specifici (o meglio "tipici") della cultura originaria. Come evidenzia Coletti, «I tratti conservati (nomi di luoghi, cibi, persone, ecc.) sono in realtà un colorante debole (e del resto sarebbe impossibile utilizzarne uno più forte), che, più che situare in un preciso altrove un racconto, aiuta il lettore a non collocarlo nel proprio qui» (2011, 50).

scrittura di Scego (e che si coglie in altri racconti), sia stata qui spenta e incanalata in condotti predeterminati, neutralizzandone di fatto la portata politica e producendo un sostanziale appianamento e una normalizzazione testuale.

IV

Autenticità e contagio

Il quartiere era gestito da vari criminali di Bender, ed era una specie di attrazione turistica: veniva molta gente da Odessa, ricchi ebrei e vari commercianti, perché andava molto di moda respirare un po' di profumo di criminalità esotica. Ma ai veri criminali della città era vietato risolvere questioni personali alla Riva; se qualcuno creava qualche problema o faceva un po' di casino era solo una sceneggiata fatta apposta per gli ospiti, per fargli credere di essere finiti in un posto malfamato: un modo per farli sentire un po' in pericolo, giusto per alzargli l'adrenalina. In realtà, nessuno ha mai fatto niente di serio in quel quartiere.

N. Lilin, *Educazione siberiana*

Duecentocinquantaquattro volte siberiano. Incluse tutte le declinazioni di genere e numero, tante sono le occasioni in cui Nicolai Lilin prova a convincerci dell'autenticità del suo racconto "autobiografico", *Educazione siberiana*. Che insieme ai centotredici personaggi e a circa una quarantina di storie dà vita a un corposo romanzo che, per mole e contenuto, è stato indistintamente definito «romanzo epico e storico» (Mauceri 2009), «romanzo di formazione» (Giovannetti 2010), romanzo autobiografico (Biancofiore 2013) e *autofiction* (Moll 2015). Tuttavia, con il suo incastro di (in)attendibilità, *fiction* ed etnografia potremmo forse definire *Educazione siberiana* un'"autobiografia etnica"³⁵, assegnando al termine "etnico" un doppio valore: da una parte indicherà il metodo etnografico che Lilin utilizza per raffigurare una società, con le sue strutture morali, politiche e tradizionali; dall'altra, identificherà una modalità di commercializzazione dell'alterità, attraverso lo sfruttamento delle sue caratteristiche esotiche e, appunto, etniche. I due significati non sono affatto indipendenti tra loro. Anzi, essi interagiscono costantemente e si mescolano fino a divenire indistinguibili. Ma sarà bene procedere con ordine.

Il lungo e frastagliato racconto in prima persona della vita di Nicolai (Kolima) si svolge senza interruzioni dall'infanzia ai diciotto anni: la narrazione non segue una sequenza

³⁵ Fisher (1986) e Pratt (1992) hanno parlato di autoetnografia come modalità di autorappresentazione strategica, concepita come risposta oppositiva alle rappresentazioni metropolitane dell'alterità. L'autobiografia etnica praticata da Lilin, come vedremo, sembra invece concepita come genere dal carattere marcatamente mainstream.

rigidamente cronologica ma procede in maniera irregolare, episodicamente, costruendo le memorie dell'“educazione” dell'io narrante attraverso un'analisi dettagliata sugli usi e i costumi degli Urca siberiani – minoranza etnica che, deportata in Transnistria dal regime sovietico negli anni Trenta, conduce una vita comunitaria e criminale nel quartiere di Fiume Basso. Messi in primo piano, i ricordi si intrecciano e si accavallano, scandendo così il processo formativo dell'io-narrante, ma sembrano assolvere a una pura funzione di sostegno dell'impianto strutturale complessivo, che prende forma in un resoconto quasi etnografico della comunità siberiana, il cui microuniverso sociale, con i suoi fondamenti valoriali, religiosi, tradizionali e rituali, viene puntualmente eretto lungo tutto il procedere della narrazione.

La società degli Urca siberiani appare come una comunità dalle forti connotazioni identitarie, la cui appartenenza è garantita dalla condivisione di un complesso sistema di significati – norme di comportamento, ideologie, valori, credenze religiose, costumi, una lingua e una storia comune –, in altre parole, di una tradizione. La funzione di rafforzamento e di custodia dell'identità nazionale è assolta dai membri di questa comunità, i cosiddetti criminali “onesti”, gli eredi di questo universo di senso e coloro che contribuiscono alla sua continuità principalmente attraverso un “addestramento” dei ragazzi alla vita criminale. L'iniziazione alla criminalità comincia all'età dei sei-sette anni, inizialmente tra le mura domestiche, attraverso le prime uccisioni di piccoli animali; raggiunti i dieci anni invece, inizia l'educazione vera e propria, all'interno del clan, tramite la collaborazione attiva con i criminali della comunità siberiana e lo svolgimento di alcuni compiti, come la sentinella e il messaggero; la tecnica del tatuaggio si comincia ad apprendere all'età di dodici anni, mentre ai tredici-quattordici si presume già raggiunta la maturità criminale, grazie alla collezione di precedenti penali (omicidi e traffici criminali) ed esperienze nel carcere minorile. Solo a quel punto, inoltre, si può avere accesso alle prime armi automatiche, quindi fionda e coltello lasciano spazio all'uso della pistola.

La dimensione comunitaria, oltre a rafforzarsi attraverso le pratiche iniziatiche trasmesse ai giovani da parte degli anziani, viene inoltre alimentata performativamente attraverso tutta una serie di rituali specifici, rigidamente codificati e conformi alla morale siberiana, che connotano vari aspetti della quotidianità criminale, dalle forme di comunicazione ai rapporti interpersonali, dalle cerimonie catartiche ai riti domestici. Dato il largo numero di rituali citati valga come esempio l'articolata “cerimonia del tè”. Rigorosamente eseguita secondo un “antico rituale”, all'accurata preparazione segue una consumazione altrettanto disciplinata:

Il *čifir* va bevuto in un grande bicchiere di ferro o d'argento, che contiene più di un litro di tè. Si beve in gruppo, passandosi l'un l'altro questo bicchiere chiamato *bodjaga*, che nella vecchia lingua criminale siberiana significa borraccia. Va passato al compagno in senso orario e mai antiorario; ogni volta bisogna berne solamente tre sorsi, non uno di più e non uno di meno. Bevendo non si può parlare, fumare, mangiare o fare qualsiasi altra cosa. Vietato soffiare dentro il bicchiere: è un segno di maleducazione. Per primo comincia a bere quello che ha preparato il *čifir*, poi il bicchiere passa agli altri, e quello che lo finisce deve alzarsi, lavarlo e rimetterlo al suo posto. A quel punto si può parlare, fumarsi una sigaretta, mangiare qualcosina di dolce (Lilin 2009, 70).

Il complesso di gesti rituali e pratiche apotropaiche traduce in segno un linguaggio simbolico (il *čifir*, quando offerto da qualcuno, è un segno di rispetto e amicizia) che sembra permeare l'intera tradizione siberiana: in modo particolare la pratica del tatuaggio, la cui semiotica viene sviscerata nel secondo capitolo³⁶. Prendendo le distanze da una connotazione puramente estetica e ornamentale, Lilin descrive nel dettaglio l'utilizzo del tatuaggio all'interno della comunità siberiana, enfatizzandone il valore espressivo e comunicativo. Il tatuaggio, pregno di significato simbolico, diviene un vero e proprio strumento testuale per definire l'individuo e sancire l'appartenenza a una precisa comunità («Il tatuaggio è una specie di carta d'identità che serve per comunicare la propria posizione all'interno della società criminale», *Ivi*, 73), la cui decodificazione può essere assolta unicamente dal tatuatore-sacerdote.

Anche il tatuatore, tuttavia, nonostante l'eccezionalità della sua figura, deve sottostare a quel complesso ordine legislativo che governa le azioni dei criminali siberiani dettandone le regole secondo una dottrina essenzialmente etica: gli Urca siberiani, infatti,

seguivano la vecchia legge, disprezzata dalle altre comunità criminali perché obbligava a una vita umile e degna, piena di sacrifici, dove al primo posto si mettevano ideali come la moralità e il sentimento religioso, il rispetto verso la natura e verso la gente semplice, i lavoratori e tutti quelli che venivano usati o sfruttati dal governo e dalla classe dei ricchi (*Ivi*, 108).

³⁶ Sul corpo tatuato come spazio narrativo vedi Bond (2013; 2015; 2018).

Normato da un netto atteggiamento anticapitalistico («I criminali onesti, per una questione di dignità, non parlano mai di soldi. Nella comunità siberiana tutti i beni materiali, specialmente i soldi, vengono disprezzati: per questo non vengono neanche nominati», *Ivi*, 83) e anarchico («In Siberia [...] nessun criminale ha mai sostenuto una forza politica, vivevano tutti seguendo solamente le loro leggi e combattendo qualsiasi potere governativo», *Ivi*, 55), il comportamento criminale siberiano si distingue da quello delle altre comunità per l'incorruttibilità del suo codice etico, la sua stretta osservanza delle regole e la sua fedeltà ai valori tradizionali: la dignità, la libertà, la moderazione, l'onore, l'umiltà e la fedeltà al gruppo fanno dei criminali dei modelli educativi e rivestono di eroismo ogni loro azione. Non dissimile da quello mafioso, il codice d'onore siberiano se ne distingue per la presa di distanza da ogni strumento del potere capitalistico (soldi, ricchezza, telefono, tv, cinema, giornali) e per la severa e totalizzante normativa che regola non solo il modus operandi criminale, ma interviene pesantemente anche sulla sfera socioculturale e morale (esistono norme per ogni genere di attività, dall'abbigliamento ai codici di comportamento).

Del corpus insieme di consuetudini tradizionali fa parte l'ampia sfera di credenze e sentimento religioso che favorisce la coesione comunitaria siberiana e si configura come il sostrato etico che origina e giustifica le norme sociali. L'intrecciata relazione tra religione e criminalità influisce non solo sulla sfera etica ma anche sui gesti quotidiani che nella narrazione vengono quindi potenziati e caricati di valori simbolici:

Le pistole chiamate "proprie", cioè quelle che i criminali siberiani portano sempre con sé, quelle che usano ogni giorno, vengono posate nell'"angolo rosso", dove sono appese le icone di famiglia, le foto dei parenti morti e di tutti coloro che stanno scontando una condanna in prigione. Sotto le icone e le foto c'è una specie di mensola, coperta con un pezzo di stoffa rossa, sulla quale di solito ci sono una decina di crocefissi siberiani. Quando un criminale entra in casa va subito nell'angolo rosso, si toglie la pistola e la posa sulla mensola, dopo si fa il segno della croce e mette un crocefisso sopra la pistola (*Ivi*, 10).

In una ininterrotta differenziazione tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato è articolato il racconto di Lilin, in cui la valutazione morale dell'agire criminale si traduce in senso dualistico in una incessante dicotomia tra Bene e Male di matrice religiosa:

Secondo la tradizione, un'arma onesta e un peccato non possono stare nella stessa stanza, altrimenti l'arma onesta sarà per sempre contaminata, e non si potrà più

utilizzare, perché porterà sfortuna a tutta la famiglia, e sarà necessario distruggerla attraverso un rituale particolare. Verrà sepolta sottoterra avvolta nel lenzuolo su cui è avvenuto un parto. Secondo le credenze siberiane, tutto quello che è legato al parto ha in sé un'energia positiva, perché ogni bambino che nasce è puro, non conosce il peccato. Quindi i poteri della purezza sono una specie di sigillo contro le disgrazie. Dove è stata sepolta un'arma contaminata di solito si pianta un albero, così se la "maledizione" si attiva distruggerà l'albero e non si allargherà su nient'altro (*Ivi*, 11-12).

Il sincretismo religioso degli Urca siberiani, che fa convivere il cristianesimo ortodosso con una componente decisamente pagana, non si esplicita unicamente in un atteggiamento moralistico che detta le leggi della comunità, distinguendo ciò che si può fare (il sacro) da ciò che non si può fare (il demoniaco), ma si traduce figurativamente in un apparato di atti rituali, oggetti di culto, icone, poteri magici e figure attinenti al mondo magico-sacrale come santi, intermediari divini e sciamani. Questo articolato patrimonio culturale viene trasmesso di generazione in generazione grazie a una densa tradizione orale composta da canzoni, proverbi, poesie, fiabe e storie della comunità criminale, e attraverso una forma di comunicazione linguistica specifica che ha un ruolo fortemente identificativo degli appartenenti alla comunità siberiana. Le forme gergali, infatti, connotano figurativamente la lingua e la metaforizzano: i precedenti penali sono dunque chiamati «orme sull'acqua», i tatuaggi vengono «sofferti», l'omosessualità è definita «male di carne» e quando il *čifir* è pronto si dice che è «caduto».

La costruzione dicotomica della moralità criminale non è la sola coppia oppositiva nel racconto di Lilin. L'intera società, produttrice di una polarizzazione etica, è dicotomica a sua volta. Focalizzandosi su miti e rituali rigidamente codificati e conformi alla morale siberiana, indulgiando sulle ideologie, le credenze religiose, i costumi di una società presentata autosufficiente e isolata, pura in senso etnico e morale (De Conciliis 2012), il racconto sembra attingere a piene mani dalle divulgazioni romantiche occidentali, condividendone l'angoscia per la vulnerabilità di una cultura "in via di estinzione" e la perdita dei valori "tradizionali". In *Educazione siberiana* i due elementi si escludono reciprocamente; la "società tradizionale" siberiana è una struttura immutabile, i cui costumi ancestrali si trasmettono inalterati tra le generazioni. Non c'è mutamento o innovazione, nessuno scambio tra culture:

[...] le altre comunità non ragionavano così, soprattutto le nuove generazioni si comportavano alla maniera europea e americana; era gente priva di moralità [...] La

differenza tra l'educazione che avevamo ricevuto noi e l'educazione (o l'assenza di educazione) dei membri di altre comunità creava un vuoto, una distanza immensa tra di noi (*Ivi*, 109).

Il «contagio» (*Ivi*, 37) è l'evento più temuto, il mutamento è percepito come perdita irrimediabile del sé. Ma è proprio questa idea del contagio culturale che solleva alcune questioni sulla performance identitaria nell'opera di Lilin. Se nel caso dell'autobiografia di Scego il percorso identitario si plasma in una ricerca orientata al futuro, spinta da un desiderio di appartenenza negato che si vuole conquistare per il raggiungimento di una identità compiuta, quello di Lilin è un percorso a ritroso, la cui funzione è la trasmissione di una memoria storica, messa in atto al fine di recuperare valori e ideologie fondamento di una comunità e di una identità collettiva. Più che a una ricerca, assistiamo dunque a una ferma conservazione dell'identità. Impermeabile al mondo esterno («Non riesco a capire i meccanismi che mandavano avanti il mondo “normale”, *Ivi*, 325), e restia a qualsiasi forma di modernità («[...] questa è sporczia che arriva dal diavolo, attraverso la televisione, il cinema, i giornali e tutte le porcherie che una persona degna e onesta non tocca mai», *Ivi*, 35-36); «Nonno Kuzja mi ha insegnato le vecchie regole di comportamento criminale, che nei tempi moderni aveva visto cambiare sotto i suoi occhi. Era preoccupato, perché diceva che tutto comincia sempre dalle piccole cose che sembrano poco importanti, e alla fine si arriva alla totale perdita della propria identità», *Ivi*, 32), la comunità siberiana è delineata nei termini di una società preindustriale e prescientifica, un'“autentica” cultura primitiva: «Secondo la morale siberiana, la caccia è un processo depurativo che aiuta una persona a tornare al livello in cui si trovava l'uomo quando Dio lo ha creato. I siberiani non cacciano mai per piacere, solamente per sfamarsi, e soltanto quando vanno nel bosco profondo, nella loro patria, in Taiga» (*Ivi*, 10-11). In questo senso, Lilin di fatto costruisce una cultura essenzializzata ma proprio per questo percepita come “autentica”, incontaminata, pura (Clifford 1999) fornendo, attraverso la sua autobiografia etnica,

an authenticity that the dominant culture either professes to lack or that it claims to have lost, and for which it feels a mute nostalgia. Under these conditions, ethnic autobiography provides the basis for a redemptive exploration of a putatively threatened cultural authenticity—an authenticity, however, not so much recuperated as retranslated to meet the dominant culture's needs (Huggan 2001³⁷).

³⁷ Si veda in particolare il sesto capitolo *Ethnic autobiography and the cult of authenticity* (155-176).

Attraverso un presunto racconto autobiografico, Lilin si fa mediatore – o informante – degli autentici costumi e tradizioni siberiani, presentandoli all'occidente attraverso la lente e la coloritura del folklore locale:

Authenticity is institutionalised by being accorded a foundational status in the construction of knowledge in the humanities. All its noetic domains produce their own versions of the distinction made in 1950 by Richard M. Dorson between genuine “folklore” (as William Thom first called it in 1846) and that synthetic and commercialised “fake lore” Dorson subsequently labelled “fakelore”, much of which is generated by urban nostalgia for the cultures of pre-industrialised societies (Ruthven, 2001, 158-159).

L'autenticità è un concetto che ha assunto nel corso del tempo varie significazioni, ma nell'analisi di *Educazione siberiana* è bene soffermarsi su due particolari accezioni del termine. In un primo significato, mutuato dall'antropologia, una cultura autentica è un'entità “originaria”, pura e incontaminata perché protetta nel suo isolazionismo e nella sua unicità non soggetta a mutamenti (Fabietti 2013). In un secondo senso l'autenticità è legata al piano della verità: un'opera d'arte autentica è un'opera “originale” ovvero “non falsificata”; o, ancora, ciò che è autentico è ciò che corrispondente al vero e al reale, ed è dunque incontestabile. L'opera di Lilin risente di entrambe le accezioni, stimolando una riflessione sia sull'uso strategico e turistico³⁸ della nostalgia verso un'autenticità perduta o minacciata, sia sul concetto di verità nell'arte, in particolare nel caso dell'autobiografia.

Secondo Rushdie, l'autenticità è il «respectable child of old-fashioned exoticism» esigendo che «sources, forms, style, language and symbol all derive from a supposedly homogeneous and unbroken tradition» (1992, 67). Nell'opera di Lilin, infatti, l'enfatizzazione degli aspetti tradizionali fa emergere due atteggiamenti distinti ma complementari: da una parte il racconto si sviluppa a partire dai ricordi d'infanzia, che sembrano a tutti gli effetti motivati dalla necessità di preservare una “diversità” da una temuta omologazione globale; dall'altra assistiamo a una storia raccontata con un'ambigua tensione verso un “ritorno alle origini”, a un primordialismo incontaminato, che tuttavia riduce quella diversità a una tradizione isolata e immobilizzata nella sua essenza. All'assimilazione appianante della globalizzazione, Lilin risponde con la creazione di una

³⁸ Cfr. Aime, Papotti (2012).

cultura atemporale ed “esotica”, un “altrove” staticamente congelato in un tempo passato e irrecuperabile. Si potrebbe parlare di un’autenticità inscenata, adottando l’espressione “staged authenticity” coniata da Dean MacCannell (1973) per descrivere l’esperienza turistica: la cultura locale verrebbe infatti “inventata” per soddisfare il bisogno del turista di fuggire dalla vita ordinaria, per recuperare una dimensione persa nel contesto urbano contemporaneo, massificato e standardizzato. *Educazione siberiana*, in questo senso, risponderebbe a un bisogno generalizzato di evasione del pubblico, una necessità di vivere esperienze più “vere”, e non solo in qualità di osservatori ma di consumatori dell’etnicità.

Ma l’idea della messa in scena di una società tradizionale e autentica è un concetto di per sé antitetico. Come infatti avevamo brevemente introdotto, “autentico” è anche sinonimo di “vero”: soffermarsi sulle diverse sfumature del concetto di autenticità diviene dunque imprescindibile nell’analisi di un genere che peculiarmente riproduce differenti regimi di verità. Per comprendere più chiaramente le dinamiche di “autenticazione” nell’opera di Lilin, attraverso il gioco sottile di verità e menzogna, sarà bene soffermarsi brevemente sulla sua vicenda editoriale. *Educazione siberiana* ha avuto sin da subito un successo clamoroso, sia a livello nazionale – grazie all’*endorsement* di Saviano (2009) –, che a livello internazionale, ricevendo le prime recensioni entusiastiche anche da personaggi di spicco (Welsh 2010). Il racconto su un mondo criminale, spietato e antico, immerso nelle fredde ed esotiche atmosfere della lontana Siberia – il tutto raccontato da chi “realmente”³⁹ ha esperito quel mondo e può farsi garante dell’autenticità – ha certamente favorito la particolare fortuna di cui ha goduto il romanzo di Lilin⁴⁰. Secondo Moll infatti si tratterebbe di una pura operazione commerciale, attivata grazie all’utilizzo strategico della «rappresentazione di un mondo alla rovescia di una comunità di criminali siberiani (nella cui narrazione il pronome personale dell’autore “promette l’autenticità di eventi peraltro del tutto inauditi e oscuramente “esotici”» (Moll 2015, 114). La casa editrice Einaudi, infatti, ha inizialmente presentato il romanzo come un’autobiografia, assicurando quindi la corrispondenza tra l’identità dell’autore e dell’io-narrante, e ancora in questi termini è presentato il volume nel sito web di Einaudi⁴¹. Alla scoperta, da parte di alcuni intellettuali, della falsità della

³⁹ Non bisogna dimenticare che la pubblicazione dei romanzi di Lilin si situa peculiarmente nella piena fioritura del cosiddetto “New Italian Realism”, inaugurato con l’uscita di *Gomorra* di Roberto Saviano (Spinazzola 2010).

⁴⁰ Sul dato anagrafico come principio di autenticazione e possibile strategia di marketing si veda l’interessante saggio di Meneghelli (2011)

⁴¹ «La vita di un ragazzo siberiano educato da un’intera comunità criminale a diventare una contraddizione vivente, e cioè un «criminale onesto». Le avventure di strada, le giornate al fiume, gli scontri tra adolescenti

testimonianza (Zafesova 2009), seguiranno una sfilza di articoli, principalmente giornalistici, che criticheranno aspramente il racconto siberiano, con l'accusa verso l'autore di aver falsificato la storia e sfruttato la sua identità a fini economici:

È una storia vera, si è detto, una storia di criminali dodicenni che imparano il codice della mala dai padri e dai nonni. Sull'autenticità della narrazione, che per il suo carattere trucidato ed esotico ha attirato una folta schiera di lettori, avevano dubitato in parecchi, compresi alcuni giornalisti e studiosi di cose russe che hanno fatto il viaggio fino nei luoghi citati senza trovare traccia di quanto raccontato da Lilin. [...] Il romanzo sembra *I ragazzi della via Pál* in versione splatter, con i coltelli al posto delle fionde e gli sbudellamenti all'ordine del giorno. Se Nico avesse commesso tutto quello che racconta, sarebbe un soggetto ad alta pericolosità sociale, invece oggi è un cittadino italiano, vive a Cuneo ed esercita l'inquietante professione di tatuatore. Ma guai a dubitare della sua parola (Bianchi 2010)⁴².

Nelle numerosissime interviste che seguiranno, Lilin continuerà a vacillare – forse ingenuamente, forse strategicamente – tra l'esigenza di dichiarare la finzionalità del suo libro («Io sono stato onesto nel dichiarare che ho basato il mio libro su storie vere, ma è pur sempre un romanzo», Grifi 2013) e l'insopprimibile tentazione di mostrarsi come un criminale, raccontando stralci di storie facilmente rintracciabili nel romanzo (Santerini 2017) e commercializzando, a tutti gli effetti, la sua identità. Se da un lato è impossibile non affermare come questo conflitto tra “autentico” e “falso” sia parte (e conseguenza) di una precisa strategia di marketing identitario e branding autoriale, dall'altro è importante notare come esso possa stimolare una riflessione sulla complessa relazione tra verità e finzione, autobiografia e autofiction. In particolare, la riflessione diviene importante all'interno del discorso sulla letteratura della migrazione, in quanto siamo in presenza di un netto scollamento tra identità autoriale e curiosità voyeuristica verso la sua storia personale, grazie al quale il romanzo finisce per «contravvenire ad un tacito patto stretto in un primo momento tra lo scrittore-migrante e il suo pubblico italiano, che inizialmente si profilava soprattutto come ansioso “fruitore” di “testi sulla migrazione” basati su storie “vere”» (Moll 2015, 114-

guerrieri. E soprattutto il sapere dei vecchi, che portano l'esistenza tatuata sulla pelle e trasmettono con pazienza e rigore il loro modo di capire il mondo. La Transnistria, terra di tutti e di nessuno, crocevia di traffici internazionali e di storie d'uomini. Una grande epopea criminale *raccontata da chi l'ha vissuta*, con una forza che ti agguanta e non ti lascia più». Corsivo mio.

⁴² Si veda anche Armano (2011; 2017)

115). Emma Bond suggerisce infatti una nuova chiave di lettura dell'opera di Lilin: il suo ambiguo statuto di realtà potrebbe essere interpretato come «una sorta di strategia “quasi sovversiva” per uscire dalle aspettative del market, e per non essere classificato semplicemente come un'altra testimonianza autobiografica migrante» (Bond 2013, 317)⁴³. Secondo Fracassa nell'opera di Lilin non c'è alcun elemento in gioco che potrebbe far pensare a un racconto veritiero. È lo stesso autore a non fornire l'“effetto di realtà” necessario, in quanto il corposo utilizzo di dettagli *apparentemente* insignificanti, che dovrebbe rendere realistico il racconto, ha sempre una precisa funzionalità all'interno della narrazione: «Paradossalmente, allora, quel che manca di prodursi in un romanzo pur ispirato alla veridicità delle vicende narrate è proprio l'“illusione referenziale” di cui parlava Barthes come costitutiva del regime realistico in letteratura⁴⁴» (Fracassa 2015, 11).

Apparentemente il patto referenziale-fiduciario tra autore e lettore è venuto meno. Il nome dell'autore⁴⁵, corrispondente a quello del narratore e del protagonista, “autentica” la storia, garantendo l'attendibilità dei fatti: ma sono proprio i fatti, tuttavia, a non coincidere con la realtà. Si è preferito parlare allora di *autofiction*, per rimediare al torto subito – dall'autobiografia, si intende, un genere che fin dalla sua “creazione” ha dovuto fare i conti con le insidie dell'extratestualità – e, perché no, per conferirgli maggiore valore nel sistema letterario. Eppure era stato lo stesso Lejeune, in alcune dichiarazioni successive al *Patto*, ad avvertire che lo scrittore di autobiografie «non è chi dice la verità su sé stesso ma chi dice di dirla» (Lejeune 1993, 414). Fin dal Novecento il sospetto sull'affidabilità del narratore è stato via via messo in primo piano, nella convinzione che gli elementi finzionali fossero inestricabilmente amalgamati a quelli genuinamente storici, e che gli stessi elementi specificamente referenziali fossero disturbati dai tranelli della memoria, dalle creazioni dell'immaginazione e dall'influenza dei modelli letterari. Sulla scia dei critici decostruzionisti, in particolare, si è decretata

⁴³ Vedi anche Mengozzi: «Certo è che la letteratura della migrazione può forse rappresentare un “act of talking back to normative narratives” non tanto perché in essa si rende possibile la spontanea e trasparente narrazione di sé da parte di soggettività marginali e subalterne, quanto piuttosto perché essa rappresenta l'impossibilità e la costitutiva finzionalità di questa operazione» (2012b, 15).

⁴⁴ Le considerazioni di Fracassa sono elaborate a partire dal secondo romanzo di Lilin, *Caduta libera*, ma sono altresì pertinenti anche nella nostra analisi.

⁴⁵ Nel caso di Lilin si tratta di uno pseudonimo, infatti il suo vero nome è Nikolaj Veržbickij. Si viene dunque a creare un ulteriore livello di tensione tra realtà e finzione, sul quale però non ci soffermeremo in questo lavoro.

[...] la fine della verità come verificabilità di dati storici. [...] la narrativa va considerata in quest'ottica come ogni altra forma narrativa, con le sue convenzioni, strutture, strategie estetiche e testuali. La verità – se di verità si parla – non si trova più nella corrispondenza tra ciò che è *detto* e ciò che è *stato*, ma nella coerenza del discorso stesso (D'Intino 1998, 238).

Senza nulla togliere alla specificità autobiografica volendola assimilare alla *fiction* romanzesca, ma eliminando una fin troppo rigorosa interpretazione referenziale, sarà necessario leggere l'autobiografia attraverso differenti chiavi di lettura, cogliendone le strutture narrative e, più che la veridicità, mettendone in luce l'elemento veridittivo⁴⁶. L'autenticità del racconto è infatti garantita dall'effetto di verità che si realizza attraverso la creazione puntuale di un microuniverso in cui persone, storie e tradizioni convivono come parti di una cultura che si presuppone antichissima e autentica:

Più di tutto mi piaceva quando nonno Kuzja mi raccontava della Siberia: le storie degli Urca, di come si erano opposti al regime dello zar e a quello dei comunisti. Era bello, perché in quelle storie si sentiva il filo che teneva insieme la mia famiglia, e legava le persone del passato a quelle del presente. Grazie a questo filo tutto appariva molto più credibile, reale (Lilin 2009, 63).

Una coerenza che non solo viene mantenuta all'interno del racconto stesso, ma che Lilin si propone di perseguire in tutti i romanzi successivi, fino all'ultima pubblicazione, *Il marchio ribelle* (2018), che si presenta come una sorta di *remake* di *Educazione siberiana*.

L'autenticità, «both as a self-validating identitary category and as a consumer-oriented strategy to consolidate Western power by alleviating white-liberal guilt» (Huggan 2001, XIV), si rivela dunque nel nostro caso uno strumento efficace per comprendere le articolazioni autobiografiche della messa in scena dell'identità, del gioco di realtà e finzione, e come afferma Huggan, delle strategie di consumo adottate dall'industria editoriale. Non si

⁴⁶ La produzione dell'effetto di senso "verità" deriva da un processo interazionale che si realizza in un accordo implicito fra autore e lettore. Nella semiotica di Greimas, in cui il problema della «verità» è sostituito da quello del «dire-vero», tale accordo prende il nome di contratto di veridizione. Questo stabilisce una convenzione fiduciaria tra i due «attanti», tramite un persuasivo *far-credere* dell'autore che conduce al fideistico *credere* del lettore: «Il discorso è il luogo fragile in cui si inscrivono e si leggono la verità e la falsità, la menzogna e il segreto; [...] equilibrio più o meno stabile che proviene da un accordo implicito fra i due attanti della struttura della comunicazione. È questa tacita intesa che viene designata con il nome di contratto di veridizione» (Greimas 1984, 103).

dovrà infatti sottovalutare il sistema economico di cui fanno parte le scritture autobiografiche e l'attenzione mediatica che la scrittura di sé può generare, in particolare se caricata in senso "etnico" e convalidata per mezzo di una presunta autenticità dell'autore, garante della realtà attraverso l'uso fittizio dell'"io c'ero". Se da una parte, infatti, l'editoria si dimostra esoticamente interessata allo status di "straniero" dell'autore, e utilizza il dispositivo dell'autenticità trasformando la finzione in testimonianza, il pubblico desidera leggere "il vero" attraverso l'esperienza autentica di chi l'ha vissuta: «The concept of "authenticity" appears to be extrapolated from the inauthenticities of everyday life as an imaginary and ideal alternative to them, just as the idea of paradise succeeds an awareness of paradise lost» (Ruthven 2001, 149). In questo modo, avverte Ruthven, l'editoria e il pubblico arrivano paradossalmente a "comprare l'autore" più che la storia stessa, determinandone così la sua stessa invenzione: «Secondo lo scrittore Paul Valéry, l'autore è un "créateur créé", un creatore a sua volta creato dalla sua stessa opera: Nicolai Lilin, in un certo senso, autore uomo e immagine dell'autore, viene trasformato dalla sua stessa opera, e precisamente dalla ricezione delle sue opere da parte del pubblico e della critica» (Biancofiore 2013).

Prima di concludere e di trasferire il nostro discorso sul piano paratestuale vorrei soffermarmi brevemente proprio sullo spazio peritestiuale ed epitestiuale del romanzo di Lilin. «Una vita fuori dall'ordinario raccontata da chi l'ha vissuta», si legge nella quarta di copertina di *Educazione siberiana*. Una frase certamente accattivante, perché suggerisce al lettore che ciò che troverà in questo libro saranno non solo imprese mirabolanti, ma avventure vere. Una rivelazione, questa, che trova ulteriori conferme diffuse lungo tutta la dimensione "pubblicitaria" di *Educazione siberiana*. In primo luogo, una fondamentale strategia comunicativa è impiegata dalla copertina. In quarta, l'attendibilità della storia raccontata è confermata dalla biografia posta subito dopo la breve sintesi: «Nicolai Lilin, di origine siberiana, è nato in Transnistria nel 1980 e da qualche anno vive in Italia». Nel caso fossimo ancora dubbiosi, ci pensa la prima di copertina ad eliminare ogni incertezza (Fig. 3). Un volto, quello dell'autore stesso, rivendica autenticità. Collocato lì, sulle soglie del testo, come un segnale di accesso all'esperienza di vita narrata, ci vuole convincere che il testo che leggeremo è realmente "una storia vera". Lilin è girato sul fianco, con il tatuaggio illuminato, il viso nel buio: «A me interessava il suo tatuaggio, che è quello di cui parla nel libro, e mi interessava nascondergli il volto, infatti è tutto in ombra, è come dire "c'è qualcosa di vero e qualche cosa che voi non dovete vedere, questo volto lo mostro e lo allontano simultaneamente"», ci conferma la sua editor. Una scelta iconografica, quindi, che ancor di più funziona in chiave veridittiva conferendo un preciso valore di genuinità alla

storia, e nel contempo determinando una certa appetibilità del libro (l'*appeal* dell'autenticità): «Sicuramente ha più forza per il lettore pensare che quella che gli viene data è una storia vera, piuttosto che inventata»⁴⁷.

Non si dovrà tralasciare, inoltre, la considerevole funzione svolta dai discorsi epitestuali, i quali conferiscono al romanzo una legittimazione tale da essere difficilmente contestabile. All'elogio di Saviano su «la Repubblica», che ha giocato un ruolo determinante nella vastissima accoglienza ricevuta dal pubblico, si accompagnano le numerose interviste e le partecipazioni televisive; a questo si dovrà aggiungere la forte carica transmediale di *Educazione siberiana*, il cui *storytelling* è stato e continua ad essere lanciato attraverso vari media, eventi e piattaforme di comunicazione, contribuendo a perfezionare ed integrare l'esperienza del lettore con nuove informazioni, e a brandizzare la figura «mediaticamente esposta» (Fracassa 2015, 2) dell'autore-protagonista.

In questo senso, *Educazione siberiana* è a tutti gli effetti un libro “glocalizzato” (Mengozzi 2016b) o, come lo definisce Coletti, un “romanzo-mondo”, una narrazione, cioè, «che interpreta il mondo (perlomeno occidentale) o esplicitamente nasce per esso e per un consumo globale. [...] si tratta di opere molto traducibili che ambiscono al mercato globale, desideroso di acquistare prodotti standardizzati e ben padroneggiabili, ma conditi di sapori locali» (Coletti 2011, 101). Abbiamo visto, infatti, come il romanzo di Lilin si collochi con difficoltà all'interno della letteratura italiana della migrazione: lo scrittore sembra poco interessato a promuovere uno scambio interculturale, la sua autobiografia è poco credibile e i suoi romanzi sono di consumo. Come molti autori a lui contemporanei, Lilin costruisce un romanzo, in una formula *midcult*, mettendo in scena la sua identità attraverso la lente e la coloritura del folklore locale. Ma sembra farlo con una precisa consapevolezza del mercato e della vendibilità dell'“autenticità”, nel doppio senso, di cui abbiamo parlato, di verità autobiografica e purezza culturale. Nel caso di *Educazione siberiana* si può dunque facilmente notare come le dinamiche di soggettivazione e assoggettamento siano inestricabilmente connesse nel gioco del mercato culturale contemporaneo: alla presa di parola da parte di un soggetto appartenente a una minoranza culturale, corrisponde una strumentalizzazione editoriale del racconto etnico, adattato ai bisogni del pubblico, ma anche un esercizio cosciente di costruzione del sé da parte dell'autore. In un romanzo che strizza l'occhio alle strategie neocoloniali di consumo della differenza culturale si compie il

⁴⁷ Entrambe le citazioni provengono da un'intervista gentilmente concessa da Dalia Oggero, *editor* di Lilin per Einaudi (Intervista a Dalia Oggero, 22 maggio 2019).

superamento, o la complessificazione, delle categorie della letteratura italiana di migrazione. Nell'opera di Nicolai Lilin la testimonianza è in vendita e l'autenticità prende le forme di un'identità messa in scena nella sua impossibile integrità e purezza. Ma, paradossalmente, quanto sarà più fittizia, tanto più la si percepirà come vera. È lo spettacolo dell'alterità, in cui una società primitiva siberiana, insieme al suo informatore e creatore, vengono inscenati e brandizzati:

Devi essere vero, sempre e comunque devi essere vero. Mi hanno insegnato a dire la verità sempre. Spesso i poliziotti russi quando arrestavano degli Urka li riprendevano mentre li interrogavano. Quando dicevano sei un criminale loro dovevano rispondere sì, se rispondevano no era una condanna a morte tra tutti gli Urka. Un Urka non mente mai⁴⁸.

⁴⁸ A parlare è Lilin e la citazione è tratta dall'intervista rilasciata a Saviano in occasione della recensione di *Educazione siberiana* su «la Repubblica», disponibile al link <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/04/03/segreti-della-mafia-russa.html>.

Parte 2
Le copertine migranti

I

Strategie del paratesto

[...] Africa e Letteratura è un binomio del quale non frega niente a nessuno, a meno che non si parli di bambini (soldati o affamati) e di mutilazione genitale femminile. L’Africa è un continente enorme del quale conosciamo quasi solo stereotipi. La sua storia non ci interessa, non la studiamo mai. E di conseguenza, quando dici a un editore che vuoi occuparti di quello, lui ti guarda strano, si preoccupa, chiede se può mettere in copertina un bel paesaggio esotico, così almeno risolve le vendite.

Wu Ming2, G. Santoro, *La guerra razziale*

In un interessante volumetto dal titolo *Il vestito dei libri*, la scrittrice di origine indiana Jhumpa Lahiri esplora le numerose criticità che emergono nel processo di ultimazione dei libri. Al risveglio dal sogno della scrittura, infatti, lì, in attesa, la copertina incalza. Il segnale che il lavoro dello scrittore è concluso, e da quel momento in avanti spetterà ad altri l’arduo compito di tradurre visualmente il libro, di definirne l’identità: la sua, quella del libro, ma in parte anche quella dello scrittore stesso.

Per tutta la vita sono stata in conflitto tra due identità diverse, entrambe imposte. Per quanto provi a liberarmi da questo conflitto, mi trovo, da scrittrice, presa nella stessa trappola. Per alcune case editrici bastano il mio nome e la mia foto per commissionare subito una copertina pullulante di tutta una serie di richiami stereotipati all’India: elefanti, fiori esotici, mani dipinte di henna, il Gange, simboli religiosi o spirituali. A nessuno importa che gran parte delle mie storie siano, nei fatti, ambientate negli Stati Uniti, quindi abbastanza lontano dal fiume Gange (Lahiri 2017, 45).

Processo, questo, ancora più evidente nel caso degli scrittori dalla duplice, a volte multipla, identità, i quali si ritrovano ingabbiati e appiattiti su un’unica dimensione, spesso trasfigurati in un oggetto, altre volte esibiti e messi “in esposizione”. Proprio come nella moda (Barthes 1970; Marrone 2001), infatti, il vestito, lungi dall’essere esclusivamente una scelta individuale, diviene una struttura dotata di senso, il cui valore simbolico dipende da particolari codici estetici e sociali condivisi. Ma da quale interpretazione nascono quelle

immagini che si ripropongono di tradurre visivamente una narrazione? Quali significati veicolano le copertine dei libri? Quale «lettore frastornato e smarrito» (Lahiri 2017, 30) devono attirare e persuadere, una volta che questo abbia messo piede in un'affollata libreria? Quali sono, in sostanza, quelle «precise e non casuali strategie» cui fa riferimento Marco Santoro, nel brano citato a esergo? In questa analisi specifica del mercato delle scritture migranti, si proverà a comprendere il valore simbolico acquisito dall'aspetto più materiale del libro, la copertina, con uno sguardo particolare su quella fase della produzione editoriale che sovrintende al *packaging* di un'opera di narrativa contemporanea.

Proseguendo lungo l'intima riflessione sull'aspetto esteriore delle sue opere, vediamo svelato da Jhumpa Lahiri il profondo disagio nel sentirsi estranea alle scelte grafiche delle case editrici:

Quando, a trentadue anni, ho iniziato a pubblicare libri, ho scoperto che un'altra parte di me andava vestita e presentata al mondo. Ma ciò che viene messo addosso alle mie parole – le copertine dei miei libri – non è una scelta mia. Mi trovo a volte costretta ad accettare copertine che trovo sgradevoli, problematiche, deludenti (*Ivi*, 15-16).

Io non ho mai parlato con i grafici delle mie copertine. Non li conosco, non sono coinvolta. Vedo il risultato finito che ricevo per posta, ormai in allegato a una email: posso accettarlo o rifiutarlo, magari modificarlo un po'. Mi chiedo se l'artista abbia letto tutto il libro o solo un capitolo, solo qualche pagina prima di disegnare qualcosa. Mi chiedo se il libro gli sia piaciuto. Non mi è chiaro (*Ivi*, 28).

Difficilmente, capiamo, è l'autore che sceglie l'immagine per il suo libro. Tutt'al più potrà accettarla, o comunicare i suoi dubbi, ma raramente deciderà in autonomia. Probabilmente il grado di decisione sarà direttamente proporzionale alla fama dello scrittore, ma anche in quest'ultimo caso – lo vediamo in un'intervista a Carlo Lucarelli –, di rado l'autore sarà soddisfatto dell'immagine prescelta: «In fondo è un po' come se un regista o qualcuno del genere arriva e ti dà un volto al tuo personaggio. Può essere il volto più giusto, perfetto, ma non è mai il tuo. Allora, in questo senso qui, io non ho mai trovato una copertina che quando l'ho vista mi son detto “questo è proprio il mio libro!”» (Cogo 2013, 148). Lo stesso discorso può essere fatto per i titoli: in un'intervista Laila Wadia rivela che per il suo romanzo *Amiche per la pelle* voleva un titolo differente, ma «più poetico» rispetto a quello che sarà assegnato dall'editore, al quale tuttavia dovrà conformarsi (Mari 2016).

Allora, nel caso del volume di Lahiri, non resta che guardare al suo stesso vestito. Eccola qui, la copertina del libro sulle copertine:



Una grafica molto semplice ma di un certo impatto. Nel suo minimalismo e monocromia, definisce esattamente l'oggetto del libro: se stessa. La copertina si presenta infatti come una giacca, e, non a caso, ci ricorda Lahiri, «[...] in inglese si chiama anche *jacket*, “giacca”. Una giacca fatta su misura, concepita e creata apposta per coprire e confezionare un libro» (Lahiri 2017, 16). È l'abito che si ha sempre timore di indossare, perché potrebbe non calzare perfettamente, o non calzare affatto; e allora, secondo l'autrice, di gran lunga preferibile sarebbe la nudità, «il silenzio, il mistero del libro nudo: solitario, senza sostegno» (Ivi, 35).

Ma cos'è un libro senza la sua veste? Semplicemente, secondo Genette, ancora non un libro. Questa, in sostanza, è la considerazione iniziale e l'assunto fondamentale dello studio cardine di ogni analisi strutturale sull'aspetto materiale della narrazione. Il testo, secondo lo studioso,

[...] si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni, delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per *presentarlo*, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua “ricezione” e il suo consumo, in forma, oggi almeno, di libro (Genette 1989, 3).

Alle periferie del testo si snoda, dunque, il paratesto: un'unità funzionale formata da un apparato di pratiche editoriali e autoriali il cui fine si esplicita nella configurazione del prodotto-libro e nella sua immissione nel canale comunicativo tra mittente e destinatari. Un insieme di «istruzioni per l'uso» (Ivi, 4) che posizionandosi alle *soglie* del testo ne determina la ricezione, suggerendo, modellando e orientando la risposta del lettore all'interno di uno specifico *frame* interpretativo.

Utilizzando la sintassi di Genette, in questo studio mi soffermerò sul cosiddetto "peritesto", contenitore di tutti i messaggi testuali e visuali che abitano nello spazio del volume stesso, come le prefazioni e le postfazioni, il titolo, le note, il nome dell'autore, le dediche ecc.: nello specifico vorrei focalizzarmi sul suo aspetto più "materiale", se così può essere definito, e più immediatamente visibile, ovvero la copertina. Lascero per il momento da parte, invece, l'aspetto più esterno del libro, ovvero quello spazio "epitestuale" non annesso al testo ma in relazione con esso, all'interno del quale circolano tutti i discorsi riguardanti il libro (come recensioni o interviste).

L'analisi delle copertine della letteratura migrante – nello specifico –, le modalità in cui esse operano e funzionano, può risultare interessante da più punti di vista: non solo perché permette di cogliere il rapporto intrattenuto tra autori migranti e grande editoria, ma anche – e soprattutto – perché consente di dare uno sguardo alle formule di mercato che accompagnano questi testi, alle aspettative di un lettore prefigurato¹ e in alcuni casi "creato" (Ponzanesi 2014, 77), ma anche al valore acquisito da un testo che circola in un determinato contesto storico e sociale. O più semplicemente perché, nonostante le mutazioni continue delle forme paratestuali², sostanzialmente nessun testo esisterebbe senza il suo paratesto. È grazie a queste pratiche testuali, visuali e mediatiche, sistematizzate in modo tassonomico da Genette, che un testo diventa un oggetto culturale, venendo a stabilirsi quella "relazione di interdipendenza tra significato sociale di un testo e forma dei libri" (Demaria-Fedriga 2001, 16).

Il paratesto, insomma, ci aiuta a conoscere una prima interpretazione del libro, quella editoriale, e con essa le ragioni sociali e culturali di una determinata scelta. Proprio come la

¹ Sull'analisi dei mutamenti nelle modalità di lettura di un libro a partire dai suoi aspetti paratestuali si veda Fedriga (2005).

² Per un'ampia e approfondita indagine storica in chiave interdisciplinare sulle problematiche paratestuali si consiglia Santoro-Tavoni (2005).

comunicazione pubblicitaria³ analizzata da Marrone, anche l'apparato paratestuale va pensato «come un discorso che dice e che fa, che rappresenta e che modifica, dove ogni parola è una mossa strategica e ogni azione ha un valore significante» (Marrone 2001, 154). Ed è proprio seguendo il tracciato degli studi di sociosemiotica che approfondiremo la natura delle “soglie” della letteratura di migrazione, analizzandone la produzione, la circolazione, le formulazioni retoriche e i processi di significazione.

³ Rimando a D'Ambrosio (2008) per un interessante saggio sui meccanismi di pubblicizzazione del libro attraverso la comunicazione paratestuale.

II

Le funzioni della copertina

In quanto «insieme di strategie comunicative che permettono uno specifico e determinato posizionamento del libro e dell'editore sul mercato» (Demaria-Fedriga 2001, 16), l'azione del paratesto equivale molto spesso a un'influenza, se non addirittura a una manipolazione:

Qualunque sia l'effetto del paratesto, esso in ogni caso costituisce lo spazio di una pragmatica e di un'azione sul pubblico. Il paratesto rende esplicite un'intenzione e un'interpretazione, crea attese e aspettative, dispensa consigli e suggerimenti. Protegge e racchiude, classifica e spinge a conservare (*Ivi*, 21).

Comprendere, quindi, la «forza illocutoria» delle copertine (Genette 1989, 12-13), mettendo a nudo le intenzioni editoriali e le strategie impiegate nella vestizione del libro, consentirà di aprire più di una riflessione sulle funzioni del paratesto in generale e della copertina in particolare. Attraverso un'indagine funzionale, infatti, si potrà ragionare intorno alla considerazione genettiana di paratesto come discorso “al servizio” del testo:

Queste osservazioni sulla forza illocutoria ci hanno dunque impercettibilmente condotti verso l'essenziale, e cioè l'aspetto funzionale del paratesto. Essenziale, perché, secondo ogni evidenza, e tranne qualche eccezione puntuale che incontreremo qua e là, il paratesto, in tutte le sue forme, è un discorso fondamentalmente eteronomo, ausiliare, al servizio di qualcos'altro che costituisce la sua ragion d'essere, e che è il testo. Nonostante possano essere investiti di qualche valenza estetica o ideologica (“bel titolo”, prefazione-manifesto), malgrado le civetterie, le inversioni paradossali inventate dall'autore, un elemento del paratesto è sempre subordinato al “suo” testo, e questa funzionalità determina l'essenza del suo aspetto e della sua esistenza (*Ivi*, 13).

A cosa serve dunque la copertina? Quali sono le sue funzioni? Certamente la copertina assolve a un duplice compito: da una parte deve proporsi come attraente (per l'editore), dall'altra, il più possibile rappresentativa (per l'autore). In entrambi i casi, il *packaging* deve assumere i caratteri della “comunicazione breve”: se immaginiamo il contesto espositivo (una libreria), i cui attributi peculiari sono l'eterogeneità dei suoi fruitori e la rapidità dei

tempi di acquisto, si potrà facilmente immaginare come la copertina debba – contemporaneamente e celermente – esibire seduttivamente il proprio potenziale espressivo e offrire una comunicazione efficace tale da garantire immediatezza interpretativa⁴. Quel piacere preliminare di “rigirare il libro tra le mani”, necessaria premessa di ogni relazione tra libro e lettore secondo Calvino (2015), è dunque l’effetto dell’insieme di compiti assegnati all’involucro del testo. Di questi compiti, sarà bene registrarne almeno i principali.

1. *La funzione rappresentativa*

La funzione *rappresentativa*, come sostiene lo stesso Genette, è lo scopo fondamentale del paratesto, assumendosi l’incarico di sintetizzare la narrazione, orientando in questo modo le scelte dei potenziali lettori: «Qualunque sia la sua intenzione estetica, lo scopo principale del paratesto non è quello di “abbellire” il testo, ma proprio di assicurargli una sorte conforme al disegno dell'autore» (Genette 1989, 401). Ma è davvero quest’ultimo, come sostiene Genette, il compito principale del paratesto? Le copertine sono sempre coerenti con la narrazione? Ha provato a rispondere a questa domanda Marco Sonzogni (2011) nel suo studio sul design grafico del bestseller *Il nome della rosa*. La copertina infatti si configurerebbe come atto di traduzione⁵, o meglio, di “traduzione intersemiotica”. Uno spostamento, quindi, da un sistema di segni verbale a un sistema di segni non verbale, dal testo all’immagine: «Semiotic analysis in general and social semiotics in particular are clearly important to understand the grammar of visual communication and thus evaluate the narrative, conceptual and social representations embedded in book cover design» (*Ivi*, 4). Diversi studi sono stati condotti su questa strada, ma solitamente hanno riguardato altri campi visuali: la traduzione intersemiotica degli adattamenti cinematografici, ad esempio, costituisce un valido precedente alle ricerche sul design delle copertine. Tuttavia, se è generalmente accettato che il film possa distanziarsi e reinterpretare un testo, difficilmente la stessa condizione sarà valida per le copertine, probabilmente a causa della loro esistenza nella stessa dimensione fisica del testo, e in quanto parte dello stesso prodotto culturale. Se la funzione della copertina è quella di «inform the reader of the text by [...] summarising in

⁴ Si rimanda inoltre alla seconda parte del volume di Bucchetti (2002), “Le modalità di produzione e di consumo visivo del packaging”, dedicata all’analisi del packaging come “messa in scena”, costitutiva di uno spazio rappresentativo e di una configurazione discorsiva capaci di creare effetti di senso, attraverso le componenti materiche, formali, verbo-iconiche.

⁵ Cfr. Baule (2009; 2019).

images and words the text» (Ivi, 16), in quanto atto di traduzione, dovrebbe dare come risultato una rappresentazione equivalente del testo. Ma un gran numero di variabili e funzioni entra in gioco nella trasformazione del testo in un sistema di segni e immagini culturalmente codificati: «The intentions of the author; the expectations of the reader; the strategies of the publisher; the creativity of the designer; the traditions of the culture; the trends of the market (on a local as well as global scale)» (Ivi, 5). L'aspetto socioculturale è quindi uno degli elementi più importanti in un'indagine sul valore acquisito dai testi, una volta indossata la sua veste grafica. Il significato è infatti determinato dall'uso di concetti legati alla nostra generale esperienza o conoscenza del mondo, a stereotipi e strutture culturalmente predefinite che abbiamo appreso nel tempo, e in questo senso lo studio della copertina può rendere ragione dei meccanismi di costruzione e negoziazione culturale del senso. Come Sonzogni sottolinea nell'introduzione, la ricerca in questo campo è particolarmente interessante proprio in considerazione del dato culturale: «Clearly, by negotiating between the verbal and the visual, book covers reveal the cultural assumptions of their designers, of their authors and of the readers of the text» (Ivi, 4).

2. *La funzione suasiva*

La seconda funzione è certamente quella *suasiva*. L'estetica della copertina rimane infatti una delle spinte principali all'acquisto di un libro, ed è probabilmente l'enunciato paratestuale che più incide sulla diffusione di un libro, anche se questa funzione-etichetta è relativamente recente. Come riportano Demaria e Fedriga nelle pagine dedicate alla copertina (2001, 68-73), solo verso gli inizi dell'Ottocento la copertina va affermandosi come consuetudine editoriale: da allora, con la funzione di presentazione del contenuto del volume, «questa componente esposta e visibile del testo è stata ampiamente sfruttata, riempita di informazioni e di messaggi seduttivi lanciati verso il lettore» (Ivi, 69). La valenza informativa – che come abbiamo visto è la funzione primaria della copertina – tradotta in un'immagine con finalità di richiamo e di presentazione del contenuto del volume, deve essere congiuntamente potente e accattivante se vuole riuscire a differenziarsi dalla miriade di volumi che affollano le librerie. Questo fattore ha determinato l'identità della copertina, divenuta, difatti, lo strumento primario del marketing editoriale: «La copertina, come luogo strategico, rappresenta in effetti il primo impatto del testo sul potenziale lettore, e più in generale sul potenziale acquirente» (Ivi, 70). La seduzione, oggi, è sicuramente oggi il fine irrinunciabile della copertina, anche nel caso dei romanzi postcoloniali e della migrazione,

come abbiamo visto nel caso di Jhumpa Lahiri, e come ci dimostrano diversi studi teorici sulle realtà francesi e angloamericane. Lisa Lau, in uno studio sulle opere indiane in lingua inglese condotto insieme a Emma Dawson Varughese, ci dimostra come la funzione della copertina si sia trasformata da semplice protezione del libro a strumento di mercato, e, contestualmente, da rappresentazione del testo a brand, allontanandosi sempre più dalle intenzioni dell'autore. Nella sua critica tagliente al mercato editoriale delle scritture postcoloniali, la copertina fa molto più che semplicemente attrarre il pubblico: si prostituisce.

In today's competitive world of book selling, to persuade a reader to even pick up and handle a book, its cover sets out actively and deliberately to arrest attention, to charm, to intrigue, to please, even to seduce, particularly if it is a book for leisure and entertainment, and not a necessity. Like sex workers donning fishnet stockings and revealing attire, some books positively prostitute themselves with garish colours, exotic symbols, images which promise violence or sexual trysts within its covers (Lau-Varughese 2015, 17-18).

Con le sue calze a rete e i suoi abiti succinti, la copertina induce il lettore non solo a leggere il libro, ma a possederlo, usarlo come accessorio, come *status symbol*, come oggetto d'arredamento (Ivi, 22). Questo è reso possibile anche grazie alla estrema flessibilità del paratesto, alla sua destrezza nell'adattarsi alle modificazioni del suo pubblico, nello spazio e nel tempo. Nonostante le copertine svolgano un compito ben preciso nella pubblicazione di un libro e funzionale al suo incasellamento in un determinato orizzonte di attesa, la forza illocutoria del loro messaggio è relativa solo a un determinato contesto socioculturale, in un'epoca specifica, in una certa parte del mondo. Ecco allora che la copertina può essere decodificata in quanto pratica sociale storicamente determinata ed espressione dello *Zeitgeist* contemporaneo, grazie all'introduzione della dimensione temporale in un prodotto narrativo idealmente acronico (D'Ambrosio 2008).

Nonostante l'importanza assunta dalla copertina come forma di significazione e in quanto spazio in cui si ospitano le negoziazioni tra potere centrale e potere periferico, non sembra che questo oggetto di studio sia stato ancora preso seriamente in considerazione dalla critica. Vorrei tuttavia segnalare alcuni recentissimi contributi – gli unici, a quanto ne so – che hanno iniziato a sviluppare un discorso critico intorno a questi spazi semantici, facendone il fulcro del proprio ragionamento (Pezzarossa 2018a) o utilizzandoli a sostegno di una riflessione

sulle scritture della migrazione (Fracassa 2018; Denti 2018). In questo lavoro proveremo allora a scomporre questa membrana protettiva e comunicativa in modo da rendere intellegibile la sua capacità di creare degli effetti di senso e interpretarne i significati. La copertina, in quanto spazio enunciativo contenente un messaggio da decodificare, si contraddistingue come un involucro che «fa dell'intero prodotto qualcosa di più che un artefatto, lo trasforma in merce comunicativa» (Bucchetti 2002, 13). Attraverso la sua stessa esibizione, infatti, il *packaging* attribuisce un'identità al prodotto mettendo in scena delle configurazioni discorsive rette da strutture semantiche soggiacenti: codici sociali e culturali che proveremo, nel prossimo capitolo, ad analizzare.

III

Le copertine come sistemi semiologici maggiorati

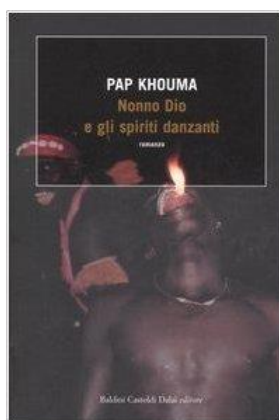
Come abbiamo visto finora, uno studio efficace delle copertine dovrà tenere in considerazione una molteplicità di fattori: la funzione suasiva accanto a quella rappresentativa; la collocazione in un contesto socioculturale specifico; il sistema di significazione, culturale, valoriale e ideologico, che veicola la scelta di determinati segni; gli effetti prodotti nel sistema culturale contemporaneo. Per far sì che tutti questi elementi trovino il loro giusto spazio all'interno di un'interrogazione sulle forme paratestuali delle scritture di migrazione, la scelta di una strumentazione adeguata sarà fondamentale. Un'analisi sociosemiotica dei volumi pubblicati potrà infatti condurre a una riflessione sul valore dell'immagine di copertina in quanto segno, inteso quindi come relazione del significante (la componente materiale e sensibile) con il significato (il concetto a cui essa rinvia). Insomma, l'interrogativo al quale vorrei provare a dare una risposta è il seguente: in che modo le immagini scelte per le copertine della letteratura di migrazione producono senso?

La copertina, se si tiene conto di tutte quelle variabili che possono determinare la sua significazione, chiede di fatto un'attività di decodificazione e interpretazione. L'immagine, infatti, al di là della funzione "denotativa" (intesa qui come significazione oggettiva del testo narrativo, la sua rappresentazione, ovvero la sua naturale trasposizione da linguaggio verbale a linguaggio visuale), ha la capacità di veicolare ulteriori significati, quindi delle "connotazioni", che dipendono da come l'immagine è stata *costruita*, derivando dalla nostra cultura ed esperienza sociale. Secondo Barthes (1985b) le immagini usate dai media possiedono una retorica, ovvero una forma significante, con la quale, attraverso la mediazione degli stereotipi e delle credenze, si maschera un'ideologia (Marrone 1994, 80-81). Con le parole di Barthes, «la retorica appare dunque come il volto significante dell'ideologia⁶» (1985b, 39).

Per svelare quali sono, allora, le retoriche utilizzate nelle immagini piuttosto stereotipate poste all'ingresso delle scritture di migrazione, si dovranno guardare le copertine come

⁶ Anche se in questo ragionamento si ricorrerà soprattutto a *Miti d'oggi* come fondamento teorico del discorso, come ha sottolineato Marrone (1994) l'intera opera di Barthes può essere letta come una battaglia intellettuale contro la stereotipia e lo smascheramento delle ideologie.

sistemi semiologici maggiorati (Barthes 1974): ovvero come dei sistemi sulla cui relazione significante-significato si aggiunge un terzo termine: il mito.



Se si osserva questa copertina vedremo che l'immagine, soffermandosi sul piano del significante, riproduce una fotografia di due uomini di colore. Al livello del significato, utilizzando anche l'aiuto del titolo, sembrerebbe che questi due uomini stiano partecipando a una qualche cerimonia, probabilmente in Africa e in presenza di stupefacenti forze della natura e potenze sovranaturali, forse un rituale voodoo. L'ambientazione è notturna, l'illuminazione proviene solo dal fuoco, e in generale i toni del nero ricorrono su tutta la superficie del libro. A questo punto si ha già un segno: a questo primo livello ci si può interrogare su diversi elementi: l'immagine scelta rappresenta efficacemente il racconto che racchiude? Ne suggerisce il genere adottato, il tema, l'atmosfera e lo scenario in cui è ambientato? O ancora, è abbastanza suggestiva o persuasiva? Insomma, nei termini di Sonzogni, che grado di «relationship of integrity» è stabilita tra testo e immagine? Tuttavia, per condurre un'indagine che chiarisca le relazioni tra segni e società, si scoprirà che questo segno è solo un significante di significato ulteriore: il significato mitico.

Il mito, secondo Barthes, «è un sistema di comunicazione, è un messaggio». Dunque non un oggetto, un concetto, o un'idea: «bensì un modo di significare, una forma» (1974, 191). Il mito va identificato quindi nelle modalità in cui un oggetto, un concetto o un'idea vengono narrati, nelle forme in cui sono comunicati: può esserci il mito quando «un *uso* sociale [...] si aggiunge alla pura materia» (Ivi, 192).

Il significato mitico si installa in modo parassitario su un segno già completo, andando a costituire un sistema semiologico maggiorato:

Nel mito si ritrova appunto lo schema tridimensionale: il significante, il significato e il segno. Ma il mito è un sistema particolare in quanto si edifica sulla base di una catena semiologica preesistente: il mito è un sistema semiologico secondo. Ciò che è segno (cioè totale associativo di un concetto e di un'immagine) nel primo sistema, nel secondo diventa semplice significante (Ivi, 196).

È in questo modo che nel sistema mitico un segno diviene il significante, quindi la forma, per un nuovo significato, la significazione mitica. Se procediamo in questo senso verso un secondo livello significazione, l'immagine della nostra copertina, apparentemente ingenua, diventerà in realtà ipersignificante e potrebbe rivelare una precisa ideologia, cioè un sistema di valori, storicamente dato, ma presentato come "naturale". L'utilizzo di quest'immagine, scelta per la copertina del libro di Pap Kouma, potrebbe dunque rivelarci dei miti soggiacenti, i quali imporrebbero una lettura dei due uomini danzanti come incarnazione di un africanismo primitivo e selvaggio: sono segni di africanità, intesa come essenza condensata di tutte le peculiarità africane.

La struttura semiotica del segno mitico deforma il contenuto storico presente al livello denotativo del linguaggio, svuotandolo della sua contingenza e rendendolo vuoto significante: «Il mito non nasconde nulla: la sua funzione è di deformare, non di far sparire» (Ivi, 203). Il mito costituirà quindi un "modo di significare" che naturalizza il segno, rendendo innocente l'artificio semantico: verrà cioè fatto passare per naturale ciò che invece è una costruzione ideologica. I segni infatti appartengono a un codice che è familiare al pubblico, ma solo attraverso l'utilizzo degli strumenti semiotici si potrà interpretare il mito, smascherandone l'ideologia. Il lettore meno attento, invece, riceverà la significazione mitica come un fatto naturale, senza riconoscerne il fondamento storico e culturale: «il mito viene letto come un sistema fattuale mentre è solo un sistema semiologico» (Ivi, 212).

Per usare le parole di Hall, dunque, l'approccio all'analisi delle copertine dovrà essere di tipo "discorsivo": oltre a comprendere come un'immagine o un linguaggio produce significato sarà necessario adottare un approccio «more concerned with the *effects and consequences* of representation – its "politics"», esaminando quindi «how the knowledge which a particular discourse produces connects with the power, regulates conduct, makes up or constructs identities and subjectivities, and defines the way certain things are represented, thought about, practised and studied» (Hall 1997, 6).

Attraverso l'analisi delle copertine, quindi, si potrà lavorare sui discorsi e le narrazioni prodotte all'interno di quella rete di rapporti di potere in cui nasce una copertina,

decodificando le modalità di enunciazione, e provando infine a capire se le retoriche vengono rinforzate o sfidate, interpretandone le pratiche di rappresentazione: «The embodying of concepts, ideas and emotions in a symbolic form which can be transmitted and meaningfully interpreted is what we mean by “the practices of representation”» (Hall 1997, 10). Le *rappresentazioni* di Hall, i *discorsi* di Foucault, le *narrazioni* di Bhabha, i *miti* di Barthes: è l’orizzonte in cui possono essere lette le copertine che vestono le opere della migrazione, vale a dire nel loro rapporto con il potere, nella loro riproduzione di determinati valori, nella reiterazione di stereotipi. La ricerca del valore del segno dovrà quindi essere sempre accompagnata da un’indagine sul valore della rappresentazione, per catturare la produzione dei significati dati all’Altro, nel contesto socioculturale contemporaneo, cogliendo la naturalizzazione di sistemi di significato in realtà arbitrari e contingenti, frutto di situazioni storiche e concezioni culturali.

Tornando alla nostra copertina di Pap Khouma, lo stereotipo è presto svelato. Se a parlare è un africano, ecco che abbondano delle immagini che rievocano una dimensione ancestrale del “continente nero”. Troviamo infatti due uomini immersi in una danza che ha sapore di tribale, uno dei quali, in primo piano, sputa letteralmente fuoco dalla bocca. I corpi, neri e seminudi, sembrano contorcersi al suono di una danza, o forse, come vuole suggerire il titolo, appaiono pervasi da spiriti ultraterreni che dominano le loro movenze. Un’immagine, dunque, che si direbbe di memoria coloniale, ma che un lettore potrebbe trovare assolutamente conforme al libro in questione. In nessun modo questa foto sorprende le sue aspettative, ma anzi le soddisfa naturalmente. Questo fenomeno non è semplicemente spiegabile con una dimenticanza della storia coloniale; se questi segni continuano a significare è perché sono di volta in volta riattualizzati, complice, oggi, quella globalizzazione che ha sicuramente un ruolo fondamentale all’interno del sistema culturale e dei mezzi di comunicazione contemporanei.

La produzione letteraria non ne è affatto esente, anzi, con la distribuzione su larga scala e gli imperativi di successo commerciale, diviene, al pari degli altri prodotti culturali, «uno dei metodi più sottili ed efficaci» (Wa Thiong’o 2000a, 177) ma anche il più pericoloso (Wa Thiong’o 2000b, 184) con cui può essere trasmessa un’ideologia. Nel suo studio sulla letteratura migrante francese, Oana Sabo propone diversi esempi in cui gli aspetti più materiali del libro acquistano un significato maggiorato, mettendo in evidenza come il marketing delle opere della migrazione contribuisca alla costruzione del loro valore. Per gli editori francesi infatti «marginality is lucrative, and publishers use paratextual strategies that exploit both content and form» (Sabo 2018, 48). Allo stesso modo Caroline Davis dimostra

come nel caso della letteratura postcoloniale africana in lingua inglese i libri (in particolare quelli editi per il mercato inglese e internazionale nella collana Three Crowns dalla Oxford University Press) si caratterizzano per l'uso di illustrazioni primitive o inconfondibili fotografie africane. Nelle copertine di molti romanzi infatti compaiono scene di villaggi, maschere, fotografie di paesaggi africani, ma anche ritratti di uomini e donne africani, nel tentativo, secondo Davis, di proporre al mercato occidentale rappresentazioni arcaiche della cultura e della società africana: il paratesto infatti «was designed to appeal to an international market through “exotic” and “primitive” representations of Africa, and through the promotion of the literature as universal and transcendent in its themes» (Davis 2013, 195). Sia Davis che Sabo si collocano dunque sulla scia di Huggan (2001) e Casanova (1999), proponendo delle approfondite indagini sulle strategie di pubblicazione, di carattere universalizzante e assimilante, che intervengono attivamente nella produzione di determinati immaginari. Come si ricorderà, Huggan per primo si è interrogato sul ruolo delle istituzioni nelle rappresentazioni dell'Africa⁷, in particolar modo sulle operazioni commerciali del più grande editore della letteratura africana in lingua inglese, Heinemann Books. Lo studioso ci ha mostrato come la collana Heinemann African Writers, nello specifico, ha contribuito all'esotizzazione dell'Africa attraverso l'uso di immagini di copertina svianti e sottoponendola al controllo dell'*imperial gaze*:

As emerges from early assessments of titles earmarked for the Series, a certain style and tone were expected, often conforming to Euro-American preconceptions of “simplicity”, “primitivism” and “authenticity” [...]. These preconceptions also hover round the edges of the early titles' covers, several of which feature emblematic images and designs and, in black and white on the back cover, a crudely amateurish photograph of the author for what appears to be ethnic identification purposes. These covers arguably betray a preoccupation with the iconic representation of an “authentic Africa” for a largely foreign readership [...] (Huggan 2001, 52-53).

Come nel nostro caso, il corpo, nero, nudo, pervaso da energie primordiali, può essere un indicatore delle connotazioni ideologiche che si manifestano nelle immagini usate dai media: questa fotografia, infatti, racchiude in sé il mito di una dimensione ancestrale ancora oggi veicolata come selvaggia e incontaminata; un “frutto puro”, con le parole di Clifford, che rischia costantemente di impazzire. Quest'ideologia nativista che ripropone ancora oggi

⁷ Si veda in particolare il capitolo *African literature and the anthropological exotic*.

immagini artificiose e purificate si mimetizza con la maschera dell'esotico, occultando che in realtà oggi «la differenza “culturale” non è più una esotica e stabile alterità; i rapporti io-altro sono faccende di potere e di retorica piuttosto che di essenza» (Clifford 1999, 27).

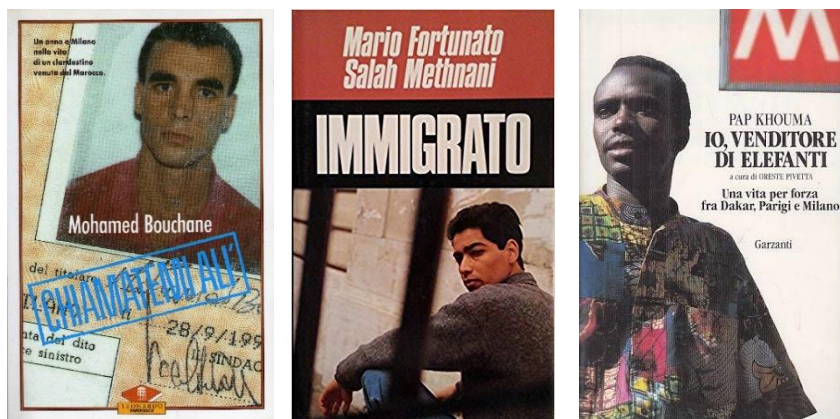
IV

L'autore in copertina *Il volto migrante nei testi degli anni Novanta*

Quali sono dunque i rapporti di potere e le retoriche, i miti diffusi attraverso l'oggetto libro? Per provare a rispondere a queste domande, e per porne di nuove, sarà bene cominciare la nostra interpretazione critica dei fenomeni di semiosi con una delle modalità di *packaging* più utilizzate dalle case editrici: la foto dell'autore in copertina. Prima di cominciare con l'analisi di questo modello specifico, sarà necessaria una premessa. La scelta editoriale di inserire il volto dell'autore in copertina non è certamente una prerogativa delle scritture della migrazione. La preferenza per questo genere di grafica è chiaramente da associarsi al contenuto dei volumi e al genere adottato per la scrittura. Se l'opera è un'autobiografia o la biografia di un personaggio famoso, che sia italiano o straniero, la scelta ricadrà inevitabilmente sulla foto del protagonista. Potremmo dire che si tratti di una consuetudine editoriale ampiamente diffusa. Se, tuttavia, il volto dello scrittore lo si ritrova prepotentemente in moltissimi volumi della migrazione, è proprio per quella tendenza, indicata nel capitolo precedente, a scrivere e a pubblicare soprattutto all'interno del genere autobiografico. Cosa spinge le case editrici a pubblicare soprattutto storie di vita è difficile a dirsi, ma l'analisi di queste copertine potrebbe forse aiutarci a trovare delle spiegazioni nel corso della trattazione. Ciò che però è necessario evidenziare è che malgrado il *packaging* utilizzato per italiani e stranieri sia fondamentalmente lo stesso, due aspetti, in particolare, rimarranno inevitabilmente differenti: il tipo di fotografia utilizzata (lo sguardo dell'autore, i suoi vestiti, la posa, lo sfondo retrostante) e il valore che quest'immagine assumerà nella società. Le significazioni, i miti che si originano a partire da due copertine apparentemente uguali – ipotizziamo, la biografia di Matteo Salvini e quella di Fiona May – saranno chiaramente distinte: se il volto del primo incarna i valori morali, cattolici e tradizionali italiani, quello di May suggerirà l'ideale dell'immigrato-eroe, straordinario esempio di una vita eccezionale (nel senso specifico di *eccezione* alla norma mitologica dell'immigrato come elemento di disturbo dell'ordine sociale), quella di una campionessa sportiva che ha scelto di distinguersi perseguendo il successo⁸.

⁸ Per un'analisi sulle rappresentazioni dell'immigrato come "vittima", "delinquente" o "immigrato di successo" si veda Visconti-Napolitano (2009) e Gariglio-Pogliano-Zanini (2010).

Stabilite queste premesse, possiamo adesso procedere all'esame di alcune copertine di scritture della migrazione che riportano una fotografia dell'autore.



Le copertine mostrate qui sopra sono tutte corrispondenti ai primi testi della letteratura della migrazione pubblicati in Italia negli anni Novanta. Inserire una foto dell'autore in copertina ha certamente una funzione di segnale: “in questo libro io sono il protagonista – ci dice l'autore –, ciò che troverete fra queste pagine è la mia vera storia”. Una scelta iconografica quindi che va di pari passo con quella tendenza autobiografica che abbiamo registrato precedentemente; e che ancor di più funziona in chiave autolegittimante conferendo un preciso valore di verità alla storia. Risulta difficile condannare una scelta di tale genere: certamente aderisce al contenuto della storia (“questo libro parla di me”) e nel contempo determina una certa appetibilità del libro (l'appeal della storia vera).

Se analizziamo bene le foto che compongono le copertine in questione, tuttavia, l'operazione di marketing sembra attingere a piene mani dalle immagini mediatiche che avevano particolare risonanza nei decenni '80 e '90, all'epoca quindi delle prime importanti migrazioni. Codificate sull'immaginario del pubblico italiano, queste copertine si rivolgono ad esso con figure e parole dai tratti fortemente riconoscibili: un clandestino venuto dal Marocco – dal nome talmente poco pronunciabile dagli italiani, da dover ricorrere al più efficace e memorizzabile “Ali”⁹ –, la cui foto viene mostrata attraverso l'esibizione della personale carta d'identità; un immigrato, visto attraverso un'ipotizzabile ringhiera (ma che vuole chiaramente alludere alle sbarre di una prigione), il cui volto è adombrato da uno

⁹ Sulla valenza dei nomi nelle scritture migranti si veda Groppaldi (2012).

sguardo cupo, come è sottolineato dal forte contrasto fotografico che rende ancora più minaccioso il suo volto; e infine un venditore di strada, un “vu’ cumprà”, la cui figura, avvolta in una camicia “tradizionale”, è brutalmente¹⁰ scontornata e appiccicata sullo sfondo bianco, in sola compagnia del simbolo della metro di Milano, luogo in cui il protagonista è solito vendere i suoi souvenir africani.

Le immagini dunque, grazie alla loro strettissima simbiosi con il racconto autobiografico, sembrano contribuire alla costruzione di un’orizzonte d’attesa ben preciso. Ciò che viene offerto ai lettori è una vera e propria testimonianza della “realtà” dell’immigrazione, fornita in prima persona da chi l’ha vissuta veramente. Questa modalità di scrittura è stata comunemente interpretata come una delle modalità di presa di parola da parte di coloro che provengono da una situazione di marginalità. Ma dalla testimonianza alla rappresentatività il passo (falso) è breve: la figura dell’autore, indossate le vesti dell’immigrato “tipo”¹¹, può presto trasformarsi da soggetto in grado di parlare da sé a informante nativo, portavoce di una massa a noi incomprensibile, ma resa trasparente grazie al suo racconto. Certamente non è da escludersi una volontà specifica dell’autore di indossare i panni stereotipati dell’immigrato comune, consapevole che lo strumento della testimonianza potrà essere utilizzato a proprio vantaggio, per inserirsi non solo nel tessuto sociale ma anche nell’industria e nel panorama culturale italiano.

La copertina dunque sembra costruita in modo specifico per enfatizzare l’aspetto più politico dei testi, per rendere probabilmente più “umana” e comprensibile una situazione di disagio sociale che i lettori vivevano, ma forse avendo anche in mente come target un pubblico di massa interessato più alla questione dell’immigrazione illegale che al valore interculturale dei testi. L’illegalità è del resto il fattore più evidente che spicca nell’analisi di queste copertine dei primi anni Novanta: non sono in pochi, difatti, gli studiosi che hanno ragionato sulle scritture della migrazione, in particolare quelle autobiografiche, nei termini di una “declinazione delle generalità”¹² di fronte all’inquisizione poliziesca di un pubblico affamato di dati anagrafici. Già Mengozzi infatti, nel suo studio sulla scena interlocutoria della narrazione personale, aveva notato in essa i tratti di una scena giudiziaria, riflesso degli

¹⁰ Anche Huggan parla di «a crudely amateurish photograph of the author for what appears to be ethnic identification purposes» (2001, 52-53).

¹¹ «*Immigrato o Io venditore di elefanti* definiscono l’autore in quanto membro di una categoria e fanno della sua storia un caso tipico più che la vicenda di un individuo, proprio come l’apposizione “an American negro,” “an American slave” ai nomi degli autori delle autobiografie afroamericane» (Portelli 2001).

¹² Vedi Pezzarossa (2006).

approcci alla questione migratoria nel discorso pubblico (Mengozi 2012b). In molti testi è infatti esplicito come l'autore/narratore indossi (consapevolmente o meno) le vesti del «colpevole di un reato implicito, ovvero il delitto latente di essere un immigrato», la cui unica possibilità di espiatione della colpa risiede nel «raccontarsi per giustificare la propria presenza» (Ivi, 11). La testimonianza, dunque, diviene il luogo in cui l'immigrato prende sì la parola, ma, spesso, per rispondere alle domande dell'Altro, in una riattivazione costante di modalità postcoloniali e neocoloniali insieme:

Lo/a straniero/a, o chi è percepito/a come tale in Italia (le seconde generazioni per esempio), sembra non potersi sottrarre al paradigma inquisitorio/giudiziario pervasivo nelle cosiddette società di accoglienza. Il malessere causato dalle domande, infatti, è accompagnato dalla consapevolezza che esse determinano paradossalmente la possibilità stessa della narrazione di sé, nella misura in cui non si dà soggettivazione senza assoggettamento. È questo il *double-bind* che si colloca al cuore della scena interlocutoria della narrazione personale (Ivi, 14).

Con ancora più forza e chiarezza è sostenuta da Walter Baroni l'idea dell'autobiografia e del racconto di sé non come semplice strumento terapeutico, bensì come strategia attuata per acquisire il controllo del migrante. Qui si compie un ulteriore passo rispetto allo studio di Mengozzi. L'immigrato non è semplicemente macchiato del reato implicito relativo alla sua figura, ma poichè immigrato è *conseguentemente* un criminale: «[...] perché dietro alla sua figura si nasconde sempre il sospetto che la sua attività preferita sia l'infrazione della norma, cioè la criminalità» (Baroni 2013, 26). Ci troviamo di fronte a una vera e propria “stratificazione degli stereotipi”, che non raggiunge mai una fissità assoluta ma si evolve costantemente rimescolando e creando sempre nuove etichette identificative. Il nostro esempio delle tre copertine dei primi anni Novanta riporta perfettamente questa modificazione delle mitologie, disegnando una sorta di linea evolutiva che muove dalla categoria di immigrato come “nero”, povero e ciondolante per le strade senza un'occupazione, proveniente da un qualche paese del “terzo mondo” e identificato come potenziale clandestino – vedi le copertine di Bouchane e Methnani –, allo stereotipo dell'immigrato come venditore ambulante – vedi la copertina di Khouma. Insomma l'equazione si modifica e si stratifica (immigrato = africano → africano = vu' cumprà) pur

rimanendo strettamente inquadrata all'interno della cornice dell'illegalità¹³. Come ampiamente dimostrato da Alessandro Dal Lago le immagini denigratorie o vittimistiche veicolate dai discorsi mediatici creano delle rappresentazioni dell'immigrato come un soggetto «naturalmente miserabile, minaccioso, disponibile al crimine» (1999, 44) rendendone inammissibile l'integrazione.

Un'ultima occhiata agli elementi verbali delle copertine permetterà di sondare ancora meglio le retoriche di cui sono permeate le prime pubblicazioni delle scritture della migrazione. Non bisogna infatti dimenticare che l'enunciazione paratestuale è composta da almeno due elementi: il titolo e l'immagine¹⁴. L'importanza di un'analisi completa e complessa delle copertine ce la suggerisce Roland Barthes, nel suo lavoro sul messaggio fotografico. Secondo Barthes infatti «la struttura della fotografia non è una struttura isolata; essa comunica quantomeno con un'altra struttura, che è il testo (titolo, didascalia o articolo) da cui ogni fotografia è accompagnata» (Barthes 1985a, 6). Il titolo solitamente esplicita un'immagine, amplificando ed enfatizzando connotazioni già presenti nella fotografia, ma altre volte può persino produrre, inventare «un significato interamente nuovo e che viene in qualche modo proiettato retroattivamente nell'immagine, al punto di sembrare denotato» (Ivi, 17). Anche il titolo quindi, nella sua relazione con l'immagine¹⁵, produce senso. Ma non solo. Il testo verbale serve anche come dispositivo di controllo del livello connotativo, orientando l'attenzione del lettore sull'interpretazione prescelta per l'immagine in questione (Barthes 1985b, 29-30). Qual è allora il senso enfatizzato, prodotto e controllato dei titoli? Certamente anch'essi, come le immagini, rimandano alla cornice dell'illegalità; e proprio su questo aspetto che si articola il marketing editoriale. Lo si vede dal primo piano occupato dai titoli nelle copertine: *Chiamatemi Alì*, letteralmente timbrato sull'immagine come un visto di ingresso, reso ancora più evidente dalla scelta dell'azzurro, in netto contrasto con i colori dominanti della foto; *Immigrato*, con i suoi caratteri giganteschi su una striscia nera, sembra prendere a modello i titoloni urlati sulle prime pagine dei quotidiani; *Io venditore di*

¹³ A questo proposito si veda Pogliano-Zanini, in particolare il paragrafo 3.1.2 *Dal "nero" al "vu' cumprà": la conquista dell'immagine di sintesi* (2010, 110-113). Sul significato e sull'utilizzo di termini che contribuiscono alla costruzione linguistica della diversità si veda Faloppa (2004; 2011) ed Elamé (2007),

¹⁴ Certamente non bisogna ugualmente dimenticare l'importanza che assume il nome dell'autore nell'aspetto generale del paratesto, ma questo verrà visto in seguito, quando si tratteranno autori già conosciuti al pubblico.

¹⁵ Secondo Barthes i due elementi – il verbale e il visuale –, sono sì strutture interagenti, ma totalmente sbilanciate: solo grazie al testo verbale è possibile comprendere un'immagine. È la cosiddetta "teoria dell'ancoraggio" secondo la quale l'immagine può essere decodificata solo in presenza di un testo (una didascalia, un titolo ecc.). Oggi quest'idea dicotomica ha lasciato il posto a una visione di interdipendenza di testo e immagine che tenga sempre conto della reciprocità del costrutto visivo-verbale.

elefanti, si presenta certamente più sobrio ma viene comunque segnalato in grassetto e modellato sulla formulazione retorica usata frequentemente dall'informazione giornalistica per i servizi sugli immigrati di successo, come ci viene riportato da Luigi Gariglio in alcuni esempi di settimanali italiani: «Io pentito di Al Qaeda», «Io clandestino a Lampedusa», «Io schiavo in Puglia» (2010, 74).

Quest'ultimo ragionamento, a partire dalla copertina di Pap Khouma, ci permette di avanzare nel nostro discorso. Si è visto come attraverso una commistione di immagini e titoli i discorsi formulati dai paratesti, pur dando la possibilità di parola ai migranti stessi¹⁶, tendono a reiterare delle immagini già diffuse attraverso i media e ben presenti negli immaginari del pubblico italiano. Abbiamo infatti osservato come nella presentazione delle autobiografie, il cui ruolo è assunto dalla copertina, ancor prima dell'autore/narratore, e dunque del soggetto nella sua individualità, vediamo il criminale, privato di una specifica identità. Come nella copertina di Pap Khouma (si ricordi la figura stagliata sul bianco, trasformata in pura icona), non ci viene mai detto *chi* scrive quel libro, ma *cos'è* agli occhi degli italiani, qual è il suo ruolo nella società. È certamente vero che c'è un nome proprio (tranne nel caso di Bouchane in cui viene rinominato), tramite il quale si tenta di personalizzare ciò che è percepito come massa, ma esso è messo sempre in secondo piano, sovrastato dal titolo e da un'immagine che rievoca la doppia idea di immigrato come criminale o clandestino. A una prima lettura, Pap Khouma incarna quindi l'icona dell'immigrato che vive nell'illegalità e, la quarta di copertina, non ne fa certo mistero¹⁷. Ma, guardando bene la storia raccontata e sbirciando nel suo futuro¹⁸, lo scrittore senegalese assume anche un'altra veste: quella dell'immigrato di successo¹⁹. Tuttavia anche questa, come vedremo esaminando altre copertine, è una nuova retorica che attinge a piene mani dalla comunicazione mediatica e contribuisce essa stessa, pur nei panni letterari, alla definizione di un nuovo immaginario. Proprio a proposito della vicenda di Pap Khouma,

¹⁶ Su questo andrebbe fatta in realtà una precisazione: questi primi testi, infatti, sono tutte autobiografie collaborative, le quali, come vedremo nella terza parte di questo lavoro, aprono notevoli problematiche sulle questioni di autorialità e legittimazione nella scrittura migrante.

¹⁷ Nella quarta di copertina dell'edizione di Baldini e Castoldi si legge: «Quella di Pap è l'esistenza di un clandestino che per sopravvivere deve vendere e per vendere deve percorrere tanta strada, trovare continuamente nuove "piazze". Dovrà nascondersi, scappare davanti ai poliziotti, cercare un tetto per ripararsi...».

¹⁸ Con ben nove edizioni *Io venditore di elefanti* è certamente definibile come *longseller*. Lo stesso autore si continua ad occupare di cultura e letteratura, collaborando con le scuole, scrivendo per diverse testate giornalistiche e partecipando a conferenze in Italia e all'estero.

¹⁹ A proposito dello stereotipo dell'immigrato di successo si veda Scego (2006).

Pogliano e Zanini riflettono sulla comunanza di immagini utilizzate da informazione giornalistica ed editoria italiana: «Non a caso, la storia di un “nero”, un “vu’ cumprà” che diventa “immigrato di successo” (scrittore) attira l’attenzione del giornalismo italiano, che in quella storia ritrova i suoi stessi racconti» (Pogliano-Zanini 2010, 128).

V

L'autore in copertina *Il volto migrante nei testi degli anni Duemila*



Queste copertine sono tutte appartenenti a opere pubblicate negli anni Duemila. Ciò che sembra evidente, ma comunque mi sembra giusto sottolineare, è che l’inserimento del volto e del corpo dell’Altro non sia affatto una tendenza abbandonata. A una rapida occhiata si potrebbe affermare che le scelte editoriali non si siano affatto modificate, arricchite o complessificate nel corso dei decenni, a mano a mano che non solo il fenomeno dell’immigrazione si è evoluto, radicato e diversificato, ma anche il “fenomeno letterario” degli scrittori migranti si è consolidato. Al contrario, in senso inversamente proporzionale, sembra che le rappresentazioni dell’Altro si siano cristallizzate.

Questa affermazione è parzialmente vera. Se, infatti, è innegabile la reiterazione di un discorso editoriale che persiste nella caratterizzazione stereotipica dei migranti senza sostanziali modificazioni fino ai giorni nostri, in realtà si dovrà precisare che le retoriche di cui questo stesso discorso è infarcito acquistano, col passare degli anni, nuove sembianze. Il migrante che possiamo osservare su queste copertine non ha più il profilo minaccioso dei primi volumi. Guardiamo un attimo ai volumi nel loro insieme: ciò che li contraddistingue adesso è lo sguardo nuovo dei protagonisti. Non fanno più paura, guardano dritto in faccia il lettore, i volti non sono più oscuri, né inquadrati in una cornice di clandestinità e illegalità. Sono “quelli che ce l’hanno fatta”, e ci vogliono raccontare la loro storia di successo. Insomma, da una retorica all’altra. Sarà bene, prima di procedere con l’analisi delle

rappresentazioni messe in circolo da queste copertine, ragionare sulle immagini e i titoli che le compongono.

Il primo volume è quello di Masal Pas Bagdadi, scrittrice siriana arrivata in Italia negli anni Sessanta. La copertina che qui prenderò in considerazione è quella del 2018, mentre la prima pubblicazione risale al 2002. In questa versione più recente sono state effettuate delle modifiche sostanziali al libro edito da Bompiani. Prima di tutto è stato trasferito dalla collana Tascabili Varia a quella dei Tascabili Narrativa (collocazione che era già stata stabilita per tutti gli altri volumi di Pas Bagdadi e che adesso compongono un insieme uniforme assicurato dalla stessa grafica); il nome dell'autrice troneggia ora sulla copertina, assumendo una dimensione quasi pari a quella del titolo, al contrario delle edizioni precedenti, nelle quali il nome tendeva quasi a scomparire subissato dal titolo²⁰; il titolo stesso è cambiato: in copertina è stato infatti (opportunamente) cassato il lunghissimo e defoeiano sottotitolo-sommario *Dalla Siria a Israele all'Italia: vita singolare di un'ebrea siriana diventata psicologa dell'infanzia*; ma soprattutto da una copertina monocroma sulla quale era riprodotto una melagrana si è transitati a una foto di Masal stessa da giovane. È importante tuttavia riportare un elemento emerso dall'intervista gentilmente concessa dall'autrice. Pas Bagdadi infatti sostiene di avere potere decisionale rispetto tutte le copertine dei suoi libri e di aver voluto lei stessa una sua foto per la nuova edizione di *A piedi scalzi nel Kibbutz*: «La mia idea di quella foto era che io ce l'ho fatta, c'ho la faccia tosta lì, di una che sfida il mondo, no?»²¹.

Il secondo libro è stato scritto da Yvan Sagnet, attivista per i diritti dei lavoratori. *Ama il tuo sogno* racconta infatti non solo la migrazione dal Camerun all'Italia, ma ripercorre tutte le vicende che porteranno Sagnet a farsi portavoce dello sciopero alla masseria Boncuri a Nardò, contro i caporali e gli imprenditori agricoli. In seguito alla sua battaglia viene approvata la legge contro il caporalato e Sagnet stesso viene insignito dell'onorificenza di Cavaliere dell'Ordine al merito della Repubblica italiana. Intanto è interessante notare come il libro viene pubblicato con estrema rapidità: nel 2011 Sagnet è impegnato nello sciopero a Nardò, e nel 2012 esce la prima edizione del libro. Si può quindi ipotizzare che sia stata la casa editrice stessa, Fandango, a contattare l'autore e non il contrario; e, ancor di più, che

²⁰ «In certi casi la prevalenza dell'autore si esprime proprio attraverso l'enfatizzazione tipografica del nome, un moltiplicatore retorico del protagonismo dell'autore [...] l'identità del prodotto editoriale si appoggia così ad un nome che ha una propria sonorità visiva e che si imprime a sigillo del testo» (Baule 2019, 215). Cfr. anche Genette (1989, 37-54)

²¹ Ringrazio Masal Pas Bagdadi per avermi concesso gentilmente un'intervista (Intervista a Masal Pas Bagdadi, 14 aprile 2019).

l'intero libro sia stato progettato editorialmente. Un'altra peculiarità da segnalare è che la prima edizione, come si può vedere nella copertina riportata qui sopra, aveva un taglio decisamente autobiografico, segnalato dai nostri ormai consueti richiami: il volto in copertina, il titolo personalizzato, la collana in cui è inserito. Ma lo si può ricavare anche dal confronto con l'edizione successiva, quella del 2017 (anch'essa uscita contemporaneamente all'onorificenza conferita all'autore dal Presidente della Repubblica): in quest'ultima possiamo vedere come, nonostante la foto dell'autore sia rimasta (non più un primo piano del volto ma una foto a figura intera), la collana in cui il libro è stato inserito ora è "Documenti", e il titolo è stato riformulato in *Rivolta nella terra dell'oro rosso*, eliminando quindi la parola "vita". Probabilmente, sia per merito delle sue dure battaglie, ma anche grazie alle partecipazioni a programmi televisivi mainstream come "Che tempo che fa", Yvan Sagnet aveva acquisito abbastanza popolarità da permettere agli editori di spostare parzialmente l'attenzione dagli aspetti più "giudiziari" della sua vita a un differente marketing identitario: quello dell'immigrato eroe (Pezzarossa 2013). L'assist in questo caso ci viene fornito dal programma di Rai 3 "I nuovi eroi"²², la cui puntata del 29 gennaio 2019 è dedicata proprio all'autore camerunense. Nonostante il servizio sia estremamente serio e voglia sintetizzare quella che è stato l'importantissimo contributo di Sagnet nel far venire alla luce una situazione drammatica, tuttavia l'introduzione e la presentazione dell'"eroe" non riesce a non ricalcare le formulazioni retoriche d'obbligo nel ritratto dell'immigrato di successo. Il filmato inizia infatti tranquillizzando il pubblico italiano: Sagnet viene dal Camerun, certo, «ma non immaginate barconi o viaggi della speranza, qui ci sono un volo in aereo e una borsa di studio in tasca». È sì un immigrato, ma diverso dalla "massa". Poi, il tentativo di far empatizzare gli ascoltatori, sottolineando quanto lui sia vicino e innamorato della nostra cultura, quindi "non proprio uno straniero": di lui si racconta infatti che «si è innamorato del nostro paese ai tempi dei mondiali di calcio del 1990», e che la scelta di Torino come città di approdo sia stata determinata dalla passione smodata verso la Juventus. L'introduzione si conclude sottolineando l'eccellenza e la «genialità» di Sagnet negli studi universitari, prima di passare al racconto vero e proprio dell'esperienza della "schiavitù"²³

²² La trasmissione può essere visionata a questo link: <https://www.raiplay.it/video/2019/01/Nuovi-Eroi-bdf27004-518a-4c8d-9e00-e2076fe07257.html> (Ultima consultazione 15 febbraio 2020).

²³ Ci si dovrebbe soffermare anche su questo ennesimo stereotipo dell'immigrato come schiavo, decisivo nella questione della letteratura della migrazione, la quale infatti inizia convenzionalmente con l'omicidio del rifugiato sudafricano Jerry Essan Masslo nell'agosto del 1989 a Villa Litterno, dove lavorava alla raccolta dei pomodori. A partire da questo assassinio si comincia a prendere coscienza della realtà della condizione degli immigrati in Italia e la figura dell'"immigrato sfruttato e razzizzato" entra a far parte delle narrazioni

a Nardò. Come in questo servizio, anche la commercializzazione del libro si struttura secondo le medesime retoriche: se si dà uno sguardo al paratesto si potrà infatti rintracciare questa stessa volontà empatizzante nei confronti degli italiani. La sintesi che figura nel risvolto anteriore si apre infatti così: «Yvan Sagnet arriva dal Camerun in Italia nel 2007. È innamorato dell'eccellenza italiana, l'arte, la moda, il design»²⁴.

Il terzo volume è probabilmente l'esempio più esplicito della tendenza editoriale, come anche mediatica, a dare risalto alle narrazioni che ci raccontano un "altro tipo" di immigrato, nell'intento probabilmente benevolo – o forse si dovrebbe meglio dire paternalistico – di offrire una contronarrazione dell'immigrazione in Italia. Purtroppo, come abbiamo visto, l'immagine dello straniero che ce l'ha fatta ha una sua precisa categoria d'appartenenza nell'immaginario sociale italiano, tale da essere visto ancora come eccezione alla norma: ed è proprio questa percezione ad aver alimentato la creazione di uno stereotipo che, seppur in piccola parte, ha modellato e classificato delle figure che possono proficuamente essere raccontate e commercializzate. Come dicevamo, nel caso di Jean Paul Pougala (2007) questa modalità narrativa è quasi trasparente: la copertina infatti ci fornisce tutti gli elementi necessari per la comprensione del "nuovo" tipo sociale. Cominciamo dall'immagine. Abbiamo il volto dell'autore, che ci ripropone la solita equazione "nero" = africano = immigrato/clandestino. Ma questa volta c'è qualcosa di diverso dai volumi dei primi anni Novanta. Lo sguardo è rivolto verso il lettore, lo osserva con pacata sicurezza. Un altro elemento, nero anch'esso, si fa largo nella foto. È un borsalino: icona del *Made in Italy* di alta gamma (ma anche dei boss mafiosi d'oltreoceano, vedi Al Capone e i gangster-movie), sembra voler incoronare Pougala come nuovo *businessman* italiano, un *self made man* che ha trovato la sua fortuna nell'Europa delle opportunità. Il titolo *In fuga dalle tenebre* porta con sé le tracce dei testi della generazione precedente – nel concetto di fuga associato agli immigrati è quasi sempre implicita un'azione coatta e invisibile – ma ricorre anche all'inesauribile immaginario coloniale dell'Africa, come terra il cui cuore di tenebra ospita il male, l'ignoranza, una morale depravata e la contaminazione fisica. Al "nero" della pelle

mediatiche dominanti e paternalistiche, così come in gran parte della letteratura della migrazione italiana. Cfr. Pogliano-Zanini (2010).

²⁴ Anche la struttura stessa della narrazione ricalca la stessa formulazione. Il primo capitolo si intitola infatti "Italia 90" ed è un profluvio di riferimenti all'amore per i mondiali di calcio italiani e per il codino di Baggio, alla fascinazione per Maradona, per la Fiat e la Lamborghini, al desiderio per i tanto sognati prodotti made in Italy (cfr. Sagnet 2012, 13-16). Non abbiamo motivo di dubitare di questo amore per l'Italia, ma si dovrà qui segnalare per la grande presenza di questo elemento in tutta la produzione migrante, e per riflettere in modo equilibrato sulla reciprocità degli stereotipi tra italiani e immigrati.

e del cappello si aggiunge quindi l'oscurità del paese di origine, il cui ottenebramento è, tuttavia, scongiurato dall'autore. Nel sottotitolo infatti ci viene detto che questa è la storia di un "uomo nuovo" e, per non essere avari, la quarta di copertina ci introduce la breve sintesi del libro titolando in rosso: *Dall'Africa dell'umiliazione all'Italia come terra di crescita ed emancipazione. Il percorso di un uomo nuovo, la storia di una vera globalizzazione personale*. Qui la logica ci è ormai trasparente. La storia di un successo personale segue in questo caso le ormai ben stabilite coordinate della civilizzazione occidentale²⁵. Ci viene ripetuto anche nella sintesi della quarta di copertina. Questa è una storia vera, contemporanea, ma «riassume un'esperienza storica plurisecolare». Dalla schiavitù in Africa (null'altro ci viene detto a parte la rapida indicazione di una condizione e di un continente, che tuttavia insieme incarnano delle rappresentazioni ben note), fino alla formazione in Italia, il percorso di Pougala non si caratterizza solo per una riuscita emancipazione e liberazione personale, ma anche per il raggiungimento di una «formazione intellettuale e morale». In modo poco dissimile, ma con la stessa efficacia retorica, ritroveremo l'autore in un articolo de "Il sole 24 ore" dal titolo *I nuovi italiani e le loro imprese straordinarie*, il cui sommario recita:

Arrivano in Italia senza nulla da perdere. Dietro lasciano il mare. In tasca hanno il senso del rischio e la voglia di farcela. Rischiano il tutto e per tutto pur di affermarsi. E, qualche volta, ce la fanno. Dimenticate i lavavetri e i barconi pieni di clandestini. Sono extracomunitari sì, ma di mestiere fanno gli imprenditori. E sono illuminati. Vediamo qualche storia d'eccellenza²⁶.

Questa breve carrellata sulla rappresentazione dell'immigrato di successo nell'editoria italiana degli anni Duemila si conclude con il volume di Mohamed Ba, *Il tempo dalla mia parte*. Anche qui un volto in copertina decisamente diverso da quelli dei primi anni Novanta: lo sguardo è sereno, rilassato e profondo, rivolto verso il lettore al quale chiede con tranquillità di partecipare alla sua storia. Non troverà drammi strappalacrime e colpi di scena,

²⁵ «Pougala [...] racconta la sua straordinaria vicenda, dalle capanne del Camerun ai grattacieli milanesi, dimostrando che se si è intelligente, se si entra nel meccanismo occidentale, se si entra nel business, l'integrazione avviene» (Pezzarossa 2009).

²⁶ L'articolo può essere letto a questo link: <https://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2013-12-26/marcin-saracen-113241.shtml?uid=ABFdUAm#navigation> (Ultima consultazione 15 febbraio 2020).

ma solo la sua storia. Naturalmente a lieto fine²⁷. In questo caso, il marchio San Paolo ci induce pregiudizialmente a decifrare il testo valutandone il taglio didattico e l'invito al dialogo interculturale. Ma l'approccio al testo non sembra poi troppo differente dalle altre edizioni "più commerciali" esaminate.

Il titolo *Il tempo dalla mia parte* suona beffardo per un volume da tardo epigono, ricco di soluzioni associate al prodotto straniero: l'immane foto dell'autore in copertina; la ripetizione di scene relative alla terra di origine o alla stereotipa raffigurazione dell'italianità, ispirate dai lontani capostipiti connazionali Pap Khouma o Moussa Ba; l'esibizione di ingenue e universali sentenze col tramite della favolistica africana, entro una riflessione che pretende di essere messaggio di riconciliazione, con una banale riduzione della cultura esotica nell'ottica "toubab", comprensiva di nonno saggio, griot sapiente e figure magiche che sconfiggono al rullo di tamburi la siccità, rozza significazione dell'aridità sentimentale dell'Occidente (Pezzarossa 2015, 10)

Come ha notato Pezzarossa, infatti, anche in questo caso in cui i propositi di mediazione culturale sono espliciti, si riconosce non solo l'aspetto testimoniale, ricucito sulla stessa stoffa utilizzata per gli abiti degli scrittori della "prima fase", ma anche la tendenza che abbiamo tentato di esaminare attraverso alcuni esempi: la tendenza a narrare l'immigrato di successo, quello che ce l'ha fatta e adesso può finalmente svelarci come. Testimonianza e successo sono indissolubilmente legati nelle storie della letteratura della migrazione, che si parli dei primi autori o di quelli contemporanei. Anche se, come abbiamo visto, i primi testi erano indirizzati verso un *framing* specifico dell'immigrato come criminale o comunque come parte di una massa che si muove nell'illegalità, allo stesso tempo le storie raccontate sono sempre state storie di successo: ne è una dimostrazione il semplice fatto di poterle raccontare, e, di conseguenza, la possibilità di avere accesso al mercato culturale italiano. Come suggeriscono Pogliano e Zanini, la testimonianza personale è un ulteriore *frame* utilizzato dalla comunicazione mediatica: allontanandosi dalla massificazione dello straniero (inquadrato nella cornice clandestinità/sfruttamento/razzismo) spesso i soggetti stranieri vengono "personalizzati" e presentati come individui «le cui storie hanno valore e significato

²⁷ Il lieto fine, secondo l'analisi di Chiara Mengozzi, si presenta come una delle costanti della recente letteratura italiana della migrazione, finendo per coincidere «con la possibilità stessa del racconto e con la decisione di narrare la propria esperienza» (2013b, 45).

esclusivamente come racconti personali. [...] I loro grandi ritratti riducono le distanze, ce li rendono familiari, “quasi bianchi”» (2010, 118).

Scrivere un libro sulla propria esperienza di migrazione è certamente un atto politico. È un movimento di macchina, un cambio di prospettiva in cui adesso è l'Altro a parlare. Un rovesciamento dello sguardo che prova a offrire una rinegoziazione dei sensi mediatici e prevalenti associati alla condizione migrante. E tuttavia, l'immissione di un volume nel mercato editoriale in generale, ma anche la collocazione in una collana specifica, una certa prefazione, o la scelta della copertina, saranno inevitabilmente atti di *framing*, modalità di inquadramento dell'esperienza in una cornice interpretativa specifica. Soggettivazione e assoggettamento procedono sempre mano nella mano e la scrittura di un'autobiografia non è certo immune da questa dialettica. Ma quali sono nello specifico le pratiche di soggettivazione e di assoggettamento coinvolte nella dimensione paratestuale delle autobiografie più recenti? Cominciamo dalle prime. La copertina, innanzitutto, può assumere le vesti della sfida. Lo sguardo²⁸, come un guanto lanciato al lettore, chiede di essere raccolto: i volti, difatti, «guardano dritti in camera, per attirare la nostra attenzione, per interpellarci» (Mengozzi 2013b, 44). Il volto dell'Altro, in questo caso, non permette l'estraniamento, postura generalmente tutelata dalle immagini veicolate mediaticamente, in cui il riconoscimento dell'individuo è subordinato alla “visibilità invisibile” della massa. All'assenza sociale dei soggetti subalterni, il volto dell'autore, sulla copertina delle autobiografie, sostituisce la *presenza* del soggetto incarnato, testimoniando di fatto «il passaggio dallo stato di non persona a quello di persona con pieni diritti. [...] Il corpo esposto nelle foto fonda e legittima il diritto della persona che per la prima volta prende parola e racconta il proprio percorso d'individuazione» (Coglitore 2016, 65). Le fotografie presenti nelle narrazioni autobiografiche, continua Coglitore, attivano l'esistenza dei soggetti subalterni attraverso le rappresentazioni del corpo, documentando una seconda nascita a una nuova vita e conferendo di fatto ai soggetti una legittimazione sociale. Questa rinascita è certamente testimoniata da diversi casi nella letteratura della migrazione: abbiamo visto, ad esempio, la determinazione di Masal Pas Bagdadi a inserire la propria foto sulla copertina del suo libro, a testimonianza del suo successo; ma non dimentichiamo neanche l'uso del proprio corpo come luogo materiale di resistenza, per liberare la corporeità dalle restrizioni politiche e sociali e sottrarla al controllo dalle appropriazioni visuali altrui²⁹, come nel caso

²⁸ Sull'incrocio degli sguardi tra colonizzatore e soggetto colonizzato e sui processi identitari che ne derivano si veda Albertazzi (2013a).

²⁹ Cfr. Alù (2015).

delle fotografie di Ornella Vorpsi scelte da lei stessa come copertine per i suoi romanzi; o ancora, come vedremo nel prossimo paragrafo, in alcuni casi l'esposizione del proprio ritratto può essere interpretato nei termini di un intervento contro la spersonalizzazione e tipizzazione dell'alterità³⁰.

E tuttavia, come osservano finemente Pogliano e Zanini, la ricerca ossessiva del "successo" nell'esperienza migratoria, coincide nella realtà dei fatti con la possibilità o meno di una riuscita integrazione:

Si tratta di una sorta di mitologia, alla maniera in cui ne scrisse Barthes (1974), la cui genealogia meriterebbe di essere trattata in un saggio a sé, confrontando ad esempio le figure di Pap Khouma [...] e quella di Idris Sanneh, anch'egli di origine senegalese, giornalista sportivo [...]. Il primo risponde alla parabola dell'ex "vu' cumprà" che esce dal ruolo scrivendo un libro, diventa giornalista e scrive sia degli "schiavi di Villa Literno" che degli "immigrati che ce l'hanno fatta". Il secondo è raccontato ad esempio nel servizio di Epoca [...] attraverso una lunga serie di ritratti. [...] la maggior parte lo immortalano al fianco di noti personaggi italiani dello spettacolo, del giornalismo, della politica, dell'imprenditoria, dello sport. [...] Nel testo, viene descritto come "l'extracomunitario più fotografato d'Italia"; in didascalia come "il senegalese più celebre d'Italia" (Pogliano-Zanini 2010, 158).

Il raggiungimento di uno *status* sociale o economico "elevato" (i cosiddetti immigrati di talento, ovvero scrittori, sportivi, giornalisti, personaggi dello spettacolo, laureati³¹ ecc.) è quindi la via privilegiata per conquistarsi uno spazio e un riconoscimento all'interno della nostra società. Ma non è il solo. Nella maggior parte dei casi l'integrazione può esistere nella

³⁰ Si ricorda a questo proposito *Naufraghi senza volto*, volume pubblicato nel 2018 da Cristina Cattaneo, docente universitaria e medico legale, nel quale si conduce «una vera e propria crociata per restituire una storia, un'identità e perfino la dignità» ai migranti morti in mare. In questo senso, salvare il migrante dall'oblio collettivo conferendo un volto, un corpo e un nome (e conseguentemente il diritto all'identità) a un soggetto solitamente presentato dall'informazione giornalistica come massa informe e incontenibile, può essere di fatto considerata una scelta sovversiva e contronarrativa, ma anche una forma di resistenza alle pratiche biopolitiche "passive" dirette alla gestione del corpo del migrante (cfr. Adami 2018).

³¹ Su quest'ultima categoria rimando a un articolo di Andrea Pogliano sulla "favola" di Rachid, da venditore ambulante di accendini a laureato in ingegneria, storia alla quale fu dato un enorme risalto mediatico nel 2013. Il contributo di Pogliano compare all'interno di un bel progetto online "Questione d'immagine" che «per la prima volta in Italia [...] indaga in modo organico sui meccanismi di costruzione dell'immaginario collettivo sulle tematiche sociali a rischio di discriminazione, attraverso l'analisi delle fotografie e dei servizi video dei principali media nazionali». Il contributo di Pogliano lo si può trovare al seguente link: <http://www.questionedimmagine.org/argomento/immigrazione/lavoro/da-vu-cumpra-a-dottore/> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

misura in cui l'immigrato mostra la sua "utilità"³²: la conquista della legittimità sociale ed etica può avvenire attraverso azioni di eroismo quotidiano o straordinario, o tramite la diffusione di osservazioni sull'importanza degli immigrati come risorsa economica, ricchezza culturale e opportunità demografica.

A seguire questo invariato canovaccio non sono soltanto i servizi giornalistici e televisivi, ma anche l'editoria stessa: anzi, si potrebbe ipotizzare che, mentre negli altri media è possibile percepire il filtro che separa la realtà dal discorso sulla realtà, la pubblicazione di autobiografie annulla virtualmente questa mediazione, o almeno, non la rende percepibile. Ad accentuare questa strategia veridittiva, la foto in copertina. Il suo ruolo illustrativo si amplia in valore documentale, contribuendo all'effetto di attestazione della verità ma diluendo la diversificazione tra verità letteraria e verità fattuale. È in questo modo che l'esperienza individuale può tuttavia concorrere alla creazione o alla veicolazione di una certa mitologia: attraverso la personalizzazione di un racconto, l'indugio sugli aspetti privati, la modellazione del protagonista-autore come simbolo dell'oggetto raccontato. Il cui insieme, coadiuvato dall'espressività della fotografia, favorisce la riconoscibilità e la memorizzazione di un certo stereotipo. L'idea di Baroni sui volti mediatici dei migranti può sembrare forse estrema ma è sicuramente un improrogabile spunto di riflessione:

In sintesi, quello che leggiamo non sono affatto delle testimonianze di migranti, né ciò che vediamo è il loro volto: abbiamo a che fare con la messa in scena di una macchina di controllo, che ha come suo referente un'umanità degradata a una condizione primitiva e para-animale (Baroni 2013, 56).

L'ipotesi di Baroni sembra ricordare molto da vicino l'idea barthesiana di fotografia, come esperienza di morte. La complessità dell'io, infatti, dinamica e multiforme, verrebbe fissata e resa immobile dal ritratto fotografico, il quale trasforma l'individuo da soggetto a oggetto: «Ciò che vedo è che io sono diventato Tutto-Immagine, vale a dire la Morte in persona; gli altri – l'Altro – mi espropriano di me stesso, fanno di me, con ferocia, un oggetto, mi hanno in loro mano, a loro disposizione, sistemato in uno schedario, pronto per tutte le sottili manipolazioni» (Barthes 2003, 16). Se generalmente si dice che l'immagine

³² Vedi ad esempio la storia di copertina del 19 luglio 2018 del settimanale Sette del Corriere della Sera, dall'eloquente titolo *Perché l'immigrazione ci serve* https://www.corriere.it/sette/18_luglio_19/si-servo-immigrazione-migranti-rifugiati-accoglienza-17b73362-890a-11e8-b6ba-4bfe4aefe0a3.shtml (ultima consultazione 15 febbraio 2020). Vedi anche Ambrosini (2005).

fotografica fissa l'istante, per Barthes questo significa sottrarre il soggetto al flusso dinamico e vitale degli eventi, e dunque della vita stessa. Allo stesso modo l'autore migrante, con il suo ritratto sulla copertina, può correre il rischio, con le parole di Barthes, di perdere il «diritto politico di essere un soggetto» (*Ibidem*) e oggettivarsi in una rappresentazione stereotipata dell'alterità, come abbiamo visto in questi ultimi casi analizzati.

VI

Il corpo esotico in copertina

Abbiamo visto finora come, sin dalle origini della letteratura di migrazione nei primi anni Novanta fino alle più recenti pubblicazioni, le case editrici hanno di rado interrotto la pratica di commercializzare questi volumi attraverso la collocazione del volto dell'autore sulla copertina. Un volto che rivendica autenticità, posto lì sulle soglie del testo, come segnale di un accesso diretto all'esperienza di vita narrata: la sua insistenza ci vuole convincere che il testo che leggeremo è realmente "una storia vera", la sua ricorrenza diventa slogan.

Per riprendere le parole di Giovanni Baule, designer della comunicazione, il trattamento fotografico in copertina

[...] rappresenta, in primo luogo, un'istanza: un richiamo alla realtà narrata, l'intento di riannodare fili con qualcosa di tangibile, di riallacciare un dialogo riferibile al mondo reale delle cose e dei viventi, degli spazi, dei paesaggi. [...] La superficie degli oggetti rappresentati, la loro dimensione tattile-visiva, la visione di dettaglio attivano registri sensoriali diversi e sono un richiamo alla matericità: oggetti narranti come sedimenti di storie, inanimati frammenti di vita (Baule 2016).

Questo importante riferimento alla materialità dei corpi in copertina è un punto importante per la nostra ricerca, su cui vale la pena soffermarsi. Nel tentativo di portare l'attenzione sugli effetti di potere legati ai discorsi sulla corporeità prenderò in esame le copertine delle opere della migrazione nelle quali non compare più la foto dell'autore. In questi nuovi testi i corpi, desoggettivati e dunque puramente anatomici, sono utilizzati nella loro capacità di incarnare una sintesi: il loro compito è infatti quello di rappresentare le protagoniste delle narrazioni. Nei casi che illustrerò, i corpi, femminili e fortemente etnicizzati, si vengono dunque a trovare in una condizione di doppia alterità, in cui «la donna [...] è ridotta a significante e in quanto tale partecipa dello statuto di segno invece che di soggetto» (Fracassa 2016, 30³³). Analizzerò in particolare due modalità con le quali le case editrici sembrano interpretare e diffondere questi testi: la copertina etnicizzata e quella

³³ La citazione è qui ricavata dall'interessante articolo di Fracassa dedicato al ritrovamento della *Afghan Girl* e alle problematiche identitarie messe in atto dall'imponente diffusione mediatica del suo ritratto.

islamizzata. Entrambe le rappresentazioni tendono a esibire un *marker* etnico che possa sintetizzare la sua identità, differenziandola da quella occidentale, come ha notato anche Richard Watts nel suo studio sul *packaging* dei testi postcoloniali francofoni: «Francophone literary texts were also and continue to be covered with visual cues—cover illustrations of veiled women or tribal masks—that are meant to distinguish them from metropolitan literature» (2005, 3).

1. L'eticizzazione



Tre donne in copertina, tre provenienze differenti, tre distinte case editrici, uno stesso obiettivo: caratterizzare etnicamente l'Altro. Per rendersi immediatamente riconoscibile il corpo esibisce se stesso, i suoi abiti tradizionali, le sue inequivocabili connotazioni culturali; o, meglio, ne esibisce solo alcune parti, frantumandone in questo modo anche l'identità:

The truncated body of a woman is also a particularly prevalent image on book covers, many of these featuring just the torso of the woman, from the neck down, the rest cut off as if inconsequential. The lack of identity of these torsos renders them interchangeable, in the sense that it is of no real account who these women may be, and that such women too, by implication, are interchangeable, substitutable, and perhaps even dispensable. [...] The truncated torso can be viewed more detachedly or impersonally as an object, without having to consider its feelings and dignity and rights (Lau-Varughese 2015, 70).

La perdita di identità si traduce nella lettura di Lau e Varughese in una “frammentazione” del corpo, femminile in questo caso, disgregato in una somma di pezzi culturalmente

significanti e indipendenti tra loro. Nel nostro esempio ritroviamo con facilità le parti isolate e collocate in primo piano: l'abito tradizionale, i colori sgargianti, il velo. In quanto marcatori di una differenza culturale, gli accessori e gli abiti indossati sanciscono l'appartenenza ad un gruppo, divengono segni identitari. In altre parole, le copertine sembrano essere a tutti gli effetti "eticizzate", nel senso specifico di una segnalazione "sorvegliata" delle caratteristiche esotiche, al fine della commercializzazione sì del testo, ma, insieme ad esso, della differenza culturale che la narrazione migrante porta con sé.

Ho voluto mettere in evidenza tre concetti che rimandano a una dimensione non trascurabile dell'esercizio del potere: la frammentazione, l'eticizzazione e la sorveglianza del corpo. La frammentazione in parti significanti operata in alcune copertine della letteratura di migrazione può infatti produrre o contribuire alla diffusione di un immaginario dell'Alterità in quanto prodotto, etnico e vendibile (bell hooks 1998). Si guardino accuratamente le tre immagini proposte: più che corpi, vediamo manichini. Condensando l'attenzione sul solo abito o accessorio tradizionale, di certo la copertina non sembra né rimandare a un corpo specifico, luogo di costruzione dell'identità, né condurre un'operazione di traduzione visiva della narrazione al suo interno: ritengo infatti che l'esibizione di questi corpi eserciti unicamente la funzione di offrire al proprio pubblico un'esperienza di incontro privilegiato con una cultura "autentica". Per formulare alcune ipotesi sull'esposizione e la commercializzazione dei corpi-manichini nella vetrina dei libri, ci viene in aiuto la riflessione di Rosi Braidotti a proposito dei discorsi sul soggetto e delle pratiche di controllo del sé incarnato nella modernità. In *Nuovi soggetti nomadi* Braidotti suggerisce l'espressione "organi senza corpo" per sottolineare come oggi il corpo sia considerato «alla stregua di un mosaico di elementi staccabili e componibili» (2002, 152).

Questa visione della corporeità, in cui «la logica spietata e fondamentalmente mercenaria della rappresentazione ha carattere prioritario rispetto a quanto viene rappresentato, [...] segna il trionfo dell'immagine sull'oggetto rappresentato, del visibile solo nella misura in cui diventa visuale, vale a dire oggetto di consumo visivo» (*Ivi*, 155). Nel nostro caso il corpo-manichino viene infatti a inserirsi in un orizzonte ben preciso di consumo visivo, quello in cui le culture sono convertite in oggetti di consumo estetico. La corporeità, continua Braidotti,

[...] viene dunque ridotta a pura superficie, esteriorità senza spessore, quante mobili del teatro del sé. Se ne può trovare conferma guardando le immagini del corpo che vengono veicolate dalle forme dominanti della moda: abiti, pettinature, modi di

presentarsi al mondo nella vita di tutti i giorni. L'enfasi posta sugli accessori, "i dettagli che contano", sul design o sul look ma anche la forte spinta verso corpi androgini, unisex: tutti sintomi che rivelano la profonda trasformazione dell'immaginario contemporaneo (*Ibidem*).

Le osservazioni della studiosa prendono le mosse da un paradosso di fondo della realtà contemporanea: alla sovraesposizione discorsiva delle immagini del corpo, si situa – corrispettivamente e antitetivamente – l'assenza di sostanzialità dello stesso (*Ivi*, 151). Un'antitesi tutta apparente, in quanto è proprio la sua estrema rappresentazione e rappresentabilità visiva a svuotarlo e alienarlo da qualsiasi collocazione temporale: «attraverso la depersonificazione del soggetto si realizza la fantasia di una materia fuori del tempo» (*Ivi*, 153). Come possiamo facilmente verificare nelle immagini prese a esempio per il nostro discorso, l'enunciazione paratestuale opera precisamente attraverso l'espulsione del tempo (e la dilatazione dello spazio) dall'immagine corporea. Ricorrendo a formule e stereotipi già presenti nell'immaginario sull'alterità, la copertina mette in moto una manovra di *eticizzazione* (Mengozi 2013a, 67), con l'obiettivo preciso di anticipare e soddisfare le attese di un pubblico sempre più sollecitato alla nostalgia verso tempi e luoghi lontani. Un altrove di certo insussistente ma idealizzato nel corso dei secoli e attecchito nell'immaginario orientalistico comune. Attraverso una precisa strategia retorica, la copertina, più che farsi sintesi della narrazione che racchiude, sembra sintetizzare intere culture, che divengono raffigurabili grazie alla loro "rappresentabilità": concetto, questo, traducibile come strategia di individuazione etnica e conoscibilità dell'Altro. La visibilità come paradigma della conoscenza non è certamente un'equivalenza contemporanea – pensiamo banalmente a *Ὅρα* nel doppio significato di "ho visto" e (quindi) "so": tuttavia, come evidenzia Braidotti, il trionfo dell'esperienza visiva ha raggiunto, oggi, livelli tali di inflazione da legittimare l'immagine come medium inconfutabile di conoscenza e classificazione:

Nell'universo biotecnologico la pulsione a penetrare con lo sguardo sta raggiungendo il parossismo, come se il principio fondamentale della visibilità si fosse trasformato in un miraggio di trasparenza assoluta, come se si potesse vedere *ogni cosa*. Come se l'atto visivo, cioè l'atto mentale di acquisizione delle idee, fosse davvero il modo più adeguato per rappresentare l'atto della conoscenza. Come se la comprensione razionale sintetizzasse l'interrezza della ragione e dell'intelligenza umana. L'impulso

visivo-scopico implicito in tutte le rappresentazioni emerge dunque con particolare intensità nel campo del bio-potere (Braidotti 2002, 154).

Arriviamo in questo modo a spiegare il terzo concetto di cui mi ero servita, ovvero quello della “sorveglianza”. In questo contesto appena illustrato, in cui la frammentazione del corpo in parti organiche isolate è funzionale alla trasparenza del soggetto, emerge prepotente la presenza del bio-potere. Esposti potenzialmente a ogni sorta di manipolazione, i corpi smembrati e trasparenti sono controllati e plasmati, divenendo così oggetto di una strategia politica generale che trova nella corporeità uno dei suoi *habitat* preferiti. Se, come ci ricorda Foucault (1978), nella nostra società il potere ha scelto la vita fra gli oggetti privilegiati del suo esercizio, oggi più che mai la decodificazione dei corpi è divenuto il mezzo per sorvegliare e controllare le persone. Le scritture della migrazione non sono certo indenni a questo tipo di processo: come un dispositivo di sorveglianza, la copertina che mette in scena un corpo etnicizzato³⁴ partecipa, a mio avviso, a quello stesso processo di «costruzione e di etichettamento delle società di immigrazione, che trasformano i migranti in etnie, comunità o subculture nella misura in cui li vogliono identificare, stratificare e controllare» (Dal Lago 1999, 169). In un contesto come quello attuale, in cui più che mai la differenza culturale risulta essere il terreno privilegiato sul quale si inscrivono i nuovi rapporti di bio-potere in atto nell'economia geopolitica e culturale del mondo globalizzato, la scelta di una certa immagine di copertina può assumere il potere di stabilire ciò che è “la norma” ed etichettare chi da questa devia; può assumere il potere di sancire la conformità e di reprimere la difformità.

2. *L'islamizzazione*

Un discorso simile, che consenta di ragionare attorno alle implicazioni ideologiche e culturali di un tale processo di *framing*, può essere attuato anche per un'altra categoria piuttosto ricorrente di corpo in copertina: il corpo islamizzato. Diamo un'occhiata a queste tre immagini.

³⁴ Utilizzo la forma “eticizzato” per mettere l'accento sull'artificialità di un concetto, quello di etnia, problematico e conflittuale, sulla cui legittimità si sono interrogati molti studiosi. Si veda su tutti Amselle-M'Bokolo (2008) e Fabietti (2013).



Inutile dire che avremmo potuto trovare molti altri testi con l'immagine di una donna velata sulla copertina. Come ha ben illustrato Sanaz Fotouhi, negli anni successivi all'undici settembre si sono moltiplicati i volumi di autrici mediorientali che promettono di "svelare" le loro vite a un pubblico occidentale; ma le loro narrazioni, nonostante vogliano sovvertire gli stereotipi orientalisti conducono invece verso un'ulteriore auto-orientalizzazione e a una enfattizzazione dei confini:

Received in this kind of socio-political environment, and aimed at a readership with specific expectations, often the production of these books also conveys and adheres to certain conventions expected of Middle Eastern women's narratives. Titles and covers, blurbs and promotions for these books often draw on notions of silence, veiling and unveiling, oppression and imprisonment, highlighting the acute difference between women's lives over "there" and here (Fotouhi 2012, 28-29).

Nonostante, dunque, i volumi che utilizzano questo genere di iconografia siano numerosi, mostrare i romanzi di un unico autore può far capire maggiormente con quanta facilità l'equazione islam = velo sia ormai parte integrante della nostra società. Più che la narrazione ciò che qui si intende rappresentare visualmente è un immaginario; nello specifico, l'immaginario in questione è quello con cui l'Occidente interpreta e decifra l'Islam, e lo fa, ancora una volta, attraverso il corpo.

Abbiamo già potuto osservare come il corpo sia una formazione "simbolica e discorsiva": lo abbiamo visto nel caso delle foto degli autori in copertina, ma lo verificiamo maggiormente nel caso delle immagini cosiddette "stock", in cui la soggettività scompare dietro un corpo costruito palesemente per trasmettere un determinato messaggio. Ed è

proprio in questo genere di costruzione culturale che è possibile scoprire quelle che sono delle vere e proprie politiche della differenza, messe in atto, in questo caso, attraverso l'intersezione³⁵ tra religione e genere. Se il corpo, infatti, come sottolinea Braidotti, è il «punto di sovrapposizione del fisico, del simbolico e del sociologico», allora esso si presenterà come una nozione «sfaccettata, che copre un ampio spettro di piani di esperienza e di contesti di enunciazione» (2002, 78). I piani e i contesti di cui parla Braidotti, non sono nient'altro che le variabili che definiscono biologicamente, linguisticamente e socialmente: classe, razza, sesso, età, nazionalità, cultura. Molteplici livelli di differenza che non solo vanno a costituire la soggettività, ma che edificano nuovi sistemi di rappresentazione: discorsi che definiscono il corpo, in senso politico, inscrivendolo in una trama di rapporti di potere, e in senso economico, utilizzandolo a proprio vantaggio in un sistema di assoggettamento (Foucault 1976). Ecco, allora, come attraverso la creazione di entità piatte, la rappresentazione dell'Islam è il risultato di una pratica discorsiva sorvegliata. Grazie alla circolazione di immagini e discorsi codificati, la foto di una donna velata è l'immagine che più di tutte sarà consonante alle attese mentali del pubblico; sarà un'immagine "iconica". Mediante il ricorso a simboli caratterizzanti (il velo), la categoria di genere si intreccia con quelle che ne definiscono l'alterità, l'etnia, la nazionalità, la religione, in una ininterrotta narrazione delle differenze. Attraverso l'analisi di queste copertine specifiche intendo dunque riflettere sull'utilizzo di un corpo che nella dialettica tra individualità e socialità ha fatto prevalere il secondo termine, confermando l'immaginario dominante, standardizzando e reiterando gli stereotipi.

Ritorniamo con lo sguardo alle nostre copertine, anzi, ammiriamone il loro sguardo: intenso, il make-up è deciso, nelle prime due vediamo praticamente soltanto gli occhi (Pezzarossa 2018a). Come abbiamo già detto, le foto scelte sono chiaramente immagini *stock* e riusciamo già a immaginarci quale sia stata la parola chiave che ha dato come risultati queste immagini: Islam. Come nelle rappresentazioni giornalistiche, una determinata tematica funziona grazie a (o, all'inverso, permette di far funzionare) una certa immagine standardizzata. Questa dovrà essere esclusiva di un immaginario, sarà quindi isolata semanticamente e appiattita sugli stereotipi atti a illustrare queste differenze:

La donna col velo, ad esempio, diventa già nell'archiviazione "Islam", a dimostrazione di un adattamento tra le apparenze visive e la vendibilità [...]. Tuttavia,

³⁵ Cfr. Romeo (2018).

proprio il fatto che a essere tematizzato sia un Islam “monolitico”, uniforme, privo di sfumature, nega quasi sempre la possibilità di raccontare la straordinaria varietà interna a questo universo religioso (Pogliano-Zanini 2010, 162).

La “straordinaria varietà” dell’Islam viene dunque essenzializzata attraverso un’attività di sintesi e di ripetitività degli scenari: solo con la precisa volontà di significare una differenza è decifrabile il ricorso all’uso strumentale del velo, trasformando quest’ultimo in simbolo politico-identitario, marcatore di distinzione sociale, culturale e religiosa. Insomma, un vero e proprio «oggetto-feticcio che, in tutte le sue varianti, pare di per sé sufficiente a connotare la donna musulmana» (Decimo-Demaria 2010, 216). Nel caso specifico delle rappresentazioni sull’Islam, si potrebbe probabilmente parlare, come hanno proposto Bullock (2003, XVIII) e Ahmed (1992), di un “nuovo orientalismo”, attraverso il quale l’Altro è codificato in senso statico, immutabile, «caratterizzato senza alcuna limitazione mediante una manciata di generalizzazioni sconsiderate e abbondantemente stereotipate» (Said 2012, XI). Rimanendo in compagnia di Said e del suo *Covering Islam*, comprendiamo le possibili motivazioni dell’“uso” che si fa dell’Islam in Occidente: a partire dalle tesi foucaultiane sulla costruzione dei discorsi di potere, Said ci rivela come l’Altro sia stato creato artificialmente come capro espiatorio su cui riversare le angosce dell’uomo occidentale. Il termine “Islam” non sarebbe altro che un miscuglio di fantasia, ideologia e semplificazione di una religione che porta lo stesso nome.

In nessun senso c’è una relazione diretta tra l’“Islam” come viene comunemente inteso in Occidente e l’enorme varietà di vite che si dispiega all’interno del mondo dell’Islam, con i suoi più di 800.000 adepti, i suoi milioni di chilometri quadrati di territorio in Africa e Asia, i tanti stati, le numerose storie e culture (Said 2012, X).

I media – continua Said sulla scia del tema già maturato in *Orientalismo* a proposito dell’apparentamento tra conoscenza e potere – hanno rappresentato l’Islam e l’hanno fatto diventare “conosciuto”, veicolando talmente tante immagini e informazioni da produrre una costruzione simbolica in cui persino «le regole del senso della razionalità sono sospese quando si affronta un discorso sull’Islam» (Ivi, 41). Limitatamente al contesto italiano, spazio sociale in cui circolano i romanzi che stiamo trattando, mi sembra di poter affermare che le rappresentazioni binomiali relative al velo siano essenzialmente tre: velo = arabità; velo=oppressione della donna e fondamentalismo; velo=harem. Tre rappresentazioni ormai

ineliminabili del nostro immaginario collettivo e che tratteremo seguendo visivamente le tre copertine di Tawfik per decodificare i messaggi mitologici che le immagini ci suggeriscono.

L'arabità (*La straniera*)

Sembra scontato dirlo, ma non tutti gli arabi sono musulmani. Eppure il velo appare oggi come un indicatore dell'arabità per metonimia, intendendo con arabità l'“essenza condensata” di tutto ciò che è arabo. Come ci ricorda Barthes (1985a), perché un'immagine venga compresa bisognerà adottare i codici della società in cui essa appare. E dunque per produrre una copertina che sia davvero “rappresentativa” bisognerà esprimersi con un linguaggio comune alla cultura dove il discorso si forma; sarà necessario formulare un sistema di significati e significanti comuni e condivisi. Proprio perché pensate per uno specifico contesto nazionale, le copertine di un autore iracheno devono utilizzare un messaggio basato sull'immaginario collettivo italiano della dimensione araba: nel nostro caso, il velo. Ce lo spiega perfettamente Barthes:

Posto di fronte a una certa veduta di città, io *so* che mi trovo in un paese nordafricano, perché vedo sulla sinistra un'insegna in caratteri arabi, nel centro un uomo in gandura, ecc. In questo caso la lettura è strettamente legata alla mia cultura, alla mia conoscenza del mondo; ed è probabile che una buona fotografia dei giornali (lo sono tutte in quanto sono state selezionate) si serve lungamente di quel sapere che presuppone essere dei suoi lettori, scegliendo le prove che comportano la maggior quantità possibile di informazioni di questo genere, in modo da euforizzare la lettura. Se si fotografa Agadir distrutta, è opportuno disporre qualche segno di “arabità”, anche se l'“arabità” non ha nulla a che vedere con il disastro stesso; perché la connotazione derivata dal sapere è sempre una forza rassicurante: l'uomo ama i segni e li ama chiari (*Ivi*, 19).

Oppressione e fondamentalismo (*La città di Iram*)

Guardiamo la seconda foto. La donna nella copertina di *La città di Iram* sembrerebbe indossare un *niqab*, velo integrale che lascia scoperti solo gli occhi, solitamente associato all'Islam fondamentalista (Pogliano-Zanini 2010, 160-170). In questo caso, quindi, il velo è utilizzato per provocare un certo timore nel lettore italiano, poco abituato a simili incontri e facilmente predisposto a contestualizzare quest'immagine attraverso il ricorso ad immaginari mediatici. Questo *vis à vis* con una donna che si sottrae allo sguardo e può guardare senza essere guardata, genera chiaramente paura, perché immediatamente

riconoscibile nel codice dell'Islam terroristico, veicolato quasi quotidianamente dai mezzi di informazione. Oggi, infatti, il velo sembra essere divenuto un «intollerabile marchio di separatezza culturale. Celare alla vista, sottrarsi allo sguardo, scomparire (verbo che annovera un'accezione ferale) risultano pratiche minacciose per una cultura e una società che hanno dovuto patire il trauma del crollo e conseguente sparizione delle Twin Towers» (Fracassa 2016, 36).

Eppure non è l'unico sentimento che potrebbe generare nel lettore. Accanto alla paura rispetto a qualcosa di invisibile, e quindi di inconoscibile e inarrestabile, potrebbe prendere posto anche la pietà e l'indignazione: «This Eastern like gloomy set of eyes is depicted to implore the Western readers to liberate women living in Islamic societies» (Zeiny *et al.* 2013, 175). Il velo integrale, secondo la vulgata, è infatti percepito come strumento di oppressione femminile, ed eretto a simbolo di una cultura violenta e arretrata, incurante dei diritti fondamentali delle donne. L'opinione più diffusa e condivisa considera dunque le donne musulmane come sottomesse e silenziosamente consenzienti. Anche in questo caso si potrebbe riprendere il discorso di Said a proposito della creazione di un nemico comune da parte dei poteri imperialisti: come ci dice Simona Stano, infatti,

[...] le donne islamiche sfuggono allo sguardo e al controllo dell'Occidente, che, senza fare distinzioni tra lunghi chador neri e foulard dalle tinte accese, ha visto e continua a vedere in essi una minaccia da eliminare, un ostacolo al proprio dominio sulle società colonizzate di ieri e su quelle politicamente ostili di oggi (Stano 2012, 23).

Il velo, dunque, da oggetto culturale polisemico, diviene retorica di una nuova minaccia per la sicurezza mondiale attraverso l'utilizzo, attraverso i media, di immagini e messaggi ricorrenti, contribuendo al rafforzamento di un Islam stereotipato e immobilizzato nella sua barbarie e arretratezza. Un Islam monolitico, come l'aveva definito Said in *Orientalismo*, in cui la molteplice realtà dei veli islamici si riduce a pochi, immutabili, aspetti tipizzati visualmente. Questa copertina non sembra prendere le distanze da quel genere di immagini veicolate dai media. Se guardiamo gli occhi in copertina vedremo solo una donna muta e "schiacciata" dal velo, o forse percepiremo minaccia e paura. Certamente un'immagine appiattita e condivisa, ma probabilmente davvero poco concordante con la semantica di un romanzo della migrazione.

L'harem (*La ragazza di piazza Tahrir*)

E se il velo indossato dalla donna musulmana indica sottomissione, cosa può fare l'uomo occidentale se non sfilarlo? Come ci fa notare Annamaria Rivera, l'ansia dello svelamento non sarebbe nient'altro che un retaggio di un immaginario coloniale in cui i colonizzatori dovevano liberare le donne per poi porle al loro servizio: «L'imagerie coloniale rivela il sogno di spogliare – cioè profanare – una donna araba universale, costruita secondo gli stereotipi dell'orientalismo (misteriosa, sensuale eppure in tutti i sensi impenetrabile)» (Rivera 2005, 55). Guardiamo ad esempio la terza copertina: una donna guarda intensamente lo spettatore. Nient'altro sulla copertina, se non il suo volto incorniciato da un *hijab*. Ma se, come ci rivela Stano (2012), *hijab* deriva dal verbo *hadjaba*, “celare, nascondere allo sguardo”, ciò che sembra provenire da questa foto, più che un divieto, sembra un invito. Quel volto, nell'immaginario voyeuristico occidentale, non dice di voler nascondere il suo corpo, ma incita a guardarlo, come testimonia Fracassa nel suo studio sulla *Afghan Girl*: «Immediatamente, la fotografia in copertina introduce al paradosso di un'identità svelata grazie all'epifania di una donna velata» (Fracassa 2016, 33). È il mito dell'odalisca, custode di un mondo orientale dove convivono primitivo e lussuria, donna misteriosa «repressa ma al contempo sottilmente seduttrice, che si copre in pubblico ma promette raffinate lussurie in privato» (Trevisani 2003, 208). La nostra copertina sembra infatti rimandare proprio a questo immaginario coloniale, giocando con la visibilità e l'invisibilità, proteggendo un corpo da uno sguardo, ma implicandone indirettamente la sua desiderabilità.

Naturalmente la suddivisione puramente funzionale qui proposta (tre temi corrispondenti a tre copertine) non deve indurre in inganno: anche la copertina di *La straniera*, come ha notato Burns, offre la fantasia di una sensualità esotica, accresciuta dal viso fanciullesco della ragazza «who looks to be between childhood and adolescence, wearing heavy make-up presented as part of a traditional costume» (Burns 2013, 117). Ciò che si è voluto approfondire in questo lavoro è l'utilizzo (consapevole o inconsapevole) di certi immaginari naturalizzati nel caso delle scritture della migrazione. E non è certo un caso raro nel mercato editoriale. L'aveva già notato Watts: «The semiotics of the veiled Muslim woman suggest that by reading the novel, one has the opportunity to lift the veil and penetrate into a secret realm» (Watts 2005, 169). Certamente è un'ottima operazione di marketing, giocata, ancor di più, su un doppio effetto di “nascondimento”. Come si ricorderà, infatti, uno dei ruoli principali della copertina è quello di stimolare il desiderio della visione, attirare il potenziale lettore. Questo meccanismo, come sostiene Massimo Leone, è ottenuto grazie a una precisa dialettica di occultamento ed esibizione:

[...] il concetto narratologico di peritesto spiega solo parzialmente il funzionamento semiotico delle copertine dei libri o di altri inglobamenti analoghi perché si riferisce unicamente alla loro funzione di mostrazione, la quale spesso coincide altresì con quella cognitiva. Accanto a tale funzione, tuttavia, ve n'è una negativa, la quale spesso coincide con la funzione emotiva: le copertine dei libri fanno desiderare i testi letterari che esse racchiudono esattamente perché li nascondono, sovente attraverso un sapiente gioco erotico di vedo e non vedo. È anche attraverso il nascondimento, infatti, che la copertina di un libro invita il potenziale lettore a prendere il libro in mano, ad aprirlo, a sfogliarlo, a comprarlo, a leggerlo, a regalarlo (Leone 2013, 116).

La pratica di *covering*, come la definisce ambigualmente Said³⁶, è dunque ottenuta sia attraverso lo spazio paratestuale, sia tramite il ricorso alla mitologia orientalistica. In un gioco continuo tra rappresentazione e occultamento, l'editoria, in misura sempre maggiore (Galleri 2011) pubblica testi il cui apparato esterno veicola immagini stereotipate ed essenzializzate. Secondo Fatima Mernissi l'*hijab* si presenta come un concetto composito, le cui dimensioni spesso coincidono: «La prima è visiva: sottrarre allo sguardo; la radice del verbo *Hajaba*, infatti, significa “nascondere”. La seconda è spaziale: separare, segnare una frontiera, stabilire una soglia. La terza dimensione, infine, è etica, in quanto appartiene all'ambito del proibito» (Mernissi 1992, 109). Guardando alle nostre copertine sembra che questa dimensione polisemica sia appiattita e sfruttata all'interno di un processo di costruzione dell'alterità tramite, appunto, il posizionamento retorico del velo (attuando quindi una strategia discorsiva), il distanziamento culturale (all'insegna di un evocato scontro di civiltà) e l'allusione seduttiva verso ciò che non possiamo vedere (se non leggendo il libro, e, dunque, acquistandolo).

Tuttavia, non possiamo dimenticare, come ci insegna Annamaria Rivera, che per le donne, in particolare quelle immigrate in Occidente, il velo è spesso espressione di orgoglio nei confronti della propria tradizione, segno di emancipazione e sfida contro l'assimilazione delle società maggioritarie. Insomma, un emblema «attraverso il quale ragazze d'origine immigrata provano a rendersi visibili nello spazio pubblico, dal quale sono solitamente escluse o nel quale sono invisibilizzate» (Rivera 2005, 29). Ecco come il gioco di visibilità

³⁶ Said utilizza la parola *covering* sfruttandone l'ambiguità semantica: da un lato si riferisce infatti alla “rappresentazione” giornalistica e mediatica di un soggetto, dall'altro all'“occultamento” dello stesso. Cfr. Pezzarossa (2018a).

e invisibilità ritorna, ma questa volta rovesciando i termini del rapporto di potere: se la società vuole integrare (cioè annullare le differenze) o differenziare (caratterizzando etnicamente ed esotizzando) la risposta dell'Altro sarà precisamente la creazione di forme di soggettivazione sfuggendo alle logiche del biopotere. Come scrive, infatti, Foucault,

bisognerà parlare di “bio-politica” per designare quel che fa entrare la vita ed i suoi meccanismi nel campo dei calcoli espliciti e fa del potere-sapere un agente di trasformazione della vita umana; questo non significa che la vita sia stata integrata in modo esaustivo a delle tecniche che la dominano; *essa fugge loro senza posa* (Foucault 1978, 126, corsivo mio).

Ecco allora che una scelta, come quella di Chaimaa Fatihi per la copertina del suo *Non ci avrete mai*, può a ragione essere considerata un atto di resistenza:

Inizialmente si voleva inserire come immagine di copertina una donna che indossava un burqa nel deserto. Mi sono opposta fermamente, perché era proprio il contrario di quanto ho descritto sin dalle prime pagine del libro. Ho fatto le distinzioni dei tipi di velo che indossano le donne musulmane, facendo un focus sul burqa, che non ha nulla a che fare con la fede musulmana, ma è un velo della cultura afgana, non dell'Islam. Insomma, è stata una battaglia anche questa, ma alla fine ho proposto piuttosto di inserire il mio volto, anche per far sì che le persone ricollegassero il libro al mio viso, dato che ero stata parecchie volte in tv, poteva essere maggiormente efficiente. Infatti, così è stato³⁷.



³⁷ Ringrazio l'autrice per la preziosa intervista che mi ha concesso (Intervista a Chaimaa Fatihi, 7 maggio 2019).

Qui abbiamo dunque un perfetto esempio di come mercato culturale e autodeterminazione siano in costante confronto (ma anche in conflitto) all'interno della letteratura della migrazione. Una letteratura che non è mai, e mai potrebbe essere, fissa e dogmatica. I tentativi di incanalarla in una nicchia innocente, distante da ogni logica commerciale e animata da aspirazioni puramente interculturali, non possono che fallire rispetto alla realtà della globalizzazione culturale ed economica contemporanea. Come, al contrario, l'idea di soggetti inermi, passivi e assoggettati alle logiche del mercato sottovaluterà la portata politica di tali scritture. La dichiarazione di Chaimaa ci fa comprendere come un tentativo di autorappresentazione e di rimozione degli stereotipi sia stato messo in atto nel settore forse più arduo dell'intero oggetto libro: la copertina, dove il discorso editoriale si lega al marketing, spazio attrattivo per eccellenza, la cui presa sul pubblico deve essere immediata, e i codici agevolmente riconosciuti. Un paratesto, come ha suggerito Meneghelli, che con la sua invadenza invita a leggere il testo a partire dall'equazione tra opera e vita, e al quale bisogna provare ad opporre una ferma resistenza (2006, 44).

E tuttavia questo tentativo di evadere da ogni forma di dominio e di controllo, per seguire la lezione foucaultiana, si scontra con la pressione conoscitiva del potere, che in questo caso incanala l'atto rivoluzionario in una forma ortodossa, qual è il volto dell'autore in copertina. Non solo. Tramite l'uso della «“fotografia al vivo” si gioca sull'effetto immersivo. La “finestra sul mondo” è spalancata, siamo oltre la cornice e già dentro la scena. Soggetto e ambiente interagiscono empaticamente e testimoniano l'istante di un'azione» (Baule 2016). Si utilizza cioè un dispositivo di autenticazione che fa credere al lettore di poter esplorare dall'interno l'identità di una vera “musulmana italiana”, come la vediamo qualificata nel sottotitolo. E ancora, ulteriore segno di autenticità culturale, i colori del velo e dello sfondo: un rosso e un verde profondissimi, che sembrano richiamare quelli della bandiera marocchina, la cui atmosfera orientale è resa ancora più sfarzosa dalle tessiture damascate che prepotentemente conquistano tutta la scena.

VII

La standardizzazione esotica: due esempi peculiari

Stiamo giungendo alla fine della nostra esplorazione delle copertine utilizzate per proteggere, caratterizzare e vendere le scritture della migrazione italiana. Abbiamo visto come le fotografie svolgano «un ruolo significativo di identificazione (e a volte di stereotipizzazione) tipizzando questi soggetti in base a tratti somatici o all'abbigliamento e rappresentandoli in ruoli sociali riconoscibili visualmente» (Gariglio 2010, 79-80). Si sono analizzate le rappresentazioni dell'immigrato e del clandestino, ma anche quelle dell'«immigrato di successo» presenti entrambe nel caso delle scritture autobiografiche. Si è dato uno sguardo anche ai romanzi, esaminando quelle copertine che strizzano l'occhio a modalità esotiche di percezione dell'alterità, attraverso un uso strategico dei colori, degli abiti e dei simboli culturali. Ma abbiamo anche visto come atti di resistenza e capovolgimento dei rapporti di potere sono possibili, anche se la loro realizzazione avverrà sempre e comunque all'interno della cornice globalizzante contemporanea. Come nota anche Fracassa, infatti, «nella filiera dell'intrattenimento culturale globalizzato, la fruizione dell'alterità come rappresentazione tende a surrogare l'esperienza dell'altro come vera presenza, l'incontro» (Fracassa 2016, 30). La rappresentatività dell'Altro, la sua messa in copertina nel nostro caso, rivela infatti una vera e propria «ossessione della presenza, coi suoi attributi di visibilità e autenticità» (*Ivi*, 33). Una visibilità che, tuttavia, spesso implica un'invisibilità di fondo, come abbiamo visto fin qui: l'esposizione in copertina non è quasi mai la presentazione di un soggetto, ma più spesso ne è la sua creazione immaginaria, la resa figurativa dei codici stereotipanti con i quali la società occidentale, italiana in questo caso, concepisce l'alterità.

Per comprendere davvero a fondo fino a che punto può spingersi l'invisibilità iper-visibile dei soggetti in copertina vorrei fare due ultimi paradossali esempi.

Potremmo cominciare con la copertina del romanzo di Hafez Haidar, scrittore libanese, voce tra le più autorevoli al mondo sui temi del dialogo interculturale e interreligioso, autore di numerosi libri e bestseller pubblicati per grandi case editrici come Mondadori, Rizzoli, Piemme e Fabbri Editore, grazie ai quali ha ottenuto numerosissimi premi e riconoscimenti. Come apprendiamo da un'intervista rilasciata a Gerardo Papalia, Haidar scrive romanzi storici con l'obiettivo di «presentare la verità storica del mondo arabo, perché solo la cultura

e la conoscenza approfondita dei fatti ci permettono di vincere i fantasmi della paura che frenano il nostro cammino verso gli altri e di vivere un'esistenza basata sull'etica e sul rispetto del prossimo» (Papalia 2014, 152). Uno scopo ammirabile che si traduce in vendite importanti, complice l'adozione di uno stile e un registro di racconto da *Mille e una notte*, ma anche agevolate dalla confezione che racchiude questi best seller. Lo sottolinea lo stesso Papalia, definendo le copertine di Haidar un'"esca" lanciata per il lettore italiano:

All three novels, *Il custode del Corano*, *Le donne che amavano Maometto* and *La prediletta del profeta*, are cleverly designed with attractive cover images that both highlight the exotic and sensual representations of the Arab world and at the same time conceal them from the eye of the viewer. As such the book covers act as a type of "bait": they are designed to entice the Italian reader to enter an exotic world, which before long will become a disorienting arcade of deterritorializing mirrors (*Ivi*, 153-154).

Come esempio principale vorrei però focalizzarmi su un solo romanzo di Haidar: *Le donne che amavano Maometto* (2007). Se, come describe Papalia, in questo libro «his focus appears to be to correct prejudice and to help Italian readers better comprehend Islamic traditions» (*Ivi*, 157), la copertina ci sembra invece dire esattamente l'opposto.



Come possiamo osservare meglio nella foto completa dalla quale è stata ricavata l'immagine di copertina, la donna è indiana. Sembra incredibile, eppure, se non ci basta la conferma dei tratti somatici, del *piercing* al naso e dell'*hennè* nelle mani, il vestito ci rivela con limpidezza la sua provenienza: è un sari, tradizionale indumento femminile del

subcontinente indiano³⁸. È davvero arduo trovare una spiegazione che chiarisca questa scelta; ancora di più se si considera che l'autore è uno dei massimi divulgatori di cultura e letteratura araba in Italia. Quasi con certezza possiamo dire che l'immagine è stata acquisita su *Getty Images*, gigantesco archivio di immagini online, tramite la digitazione di alcune parole chiave con le quali tutte le foto vengono indicizzate. Di particolare interesse sembra essere lo suo studio sulle banche immagini di David Machin, nel quale analizza *Getty Images* in quanto sistema simbolico:

[...] the most important thing about image bank images is that they evoke moods and concepts. For this reason, it does not matter much that the image of the Guatemalan child tells us little if anything at all about western Guatemala. What matters is that it says something about childhood innocence or cheekiness. The fact that it is also categorized as "western Guatemala" might help to tell the designer that the image is likely to have some ethnic content (itself usually indexed in the image by patterned, colourful clothing), which can be a useful corporate/consumer tool for bringing a kind of morality to products (Machin 2004, 330).

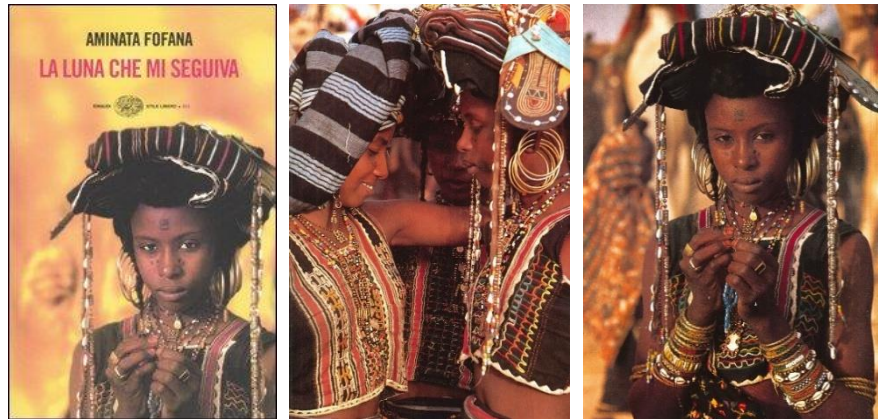
Le immagini inserite in questi archivi fotografici devono essere idonee alle più svariate richieste da parte dei media e delle agenzie pubblicitarie, e pronte al riutilizzo plurimo, in tutte le parti del mondo e per i contesti più disparati: risultato, questo, ottenuto secondo Machin attraverso la decontestualizzazione spaziale e temporale (sono tutte fotografie realizzate in studio, con scenari minimali e sempre fuori fuoco) e la scelta di modelle di una bellezza non troppo particolare da poter essere ricordata. Grazie a questi accorgimenti è possibile ottenere delle fotografie iper-connotate i cui protagonisti sono dei generici "tipi" più che identità individuali. Ritorniamo dunque al nostro discorso sulla smaterializzazione del corpo che, nello specifico caso delle immagini *stock*, raggiunge il suo apice perdendo ogni riferimento con la realtà. Le fotografie, continua Machin, da testimonianze si sono trasformate oggi in rappresentazioni simboliche di concetti o stati d'animo commerciabili: «in short, a world organized into consumer categories and easy cliché [...] an ideologically pre-structured world» (*Ivi*, 334-335). Se con la teoria dell'ancoraggio di Barthes l'immagine

³⁸ Per di più la nostra immagine corrisponde perfettamente alle copertine dei romanzi indiani descritti da Lau e Varughese, nelle quali donne, o meglio, parti del corpo di donne, sono decontestualizzate e sessualizzate per rappresentare al meglio l'indianità: «[...] book cover images do attempt to reduce representations of Indian women to a handful of symbols or motifs and these include saris (and sari fabrics), skin (often its colour and texture), faces and facial features, and the shape of the (often truncated) female body» (2015, 127-128).

poteva essere decodificata solo in presenza di un testo, nel caso di *Getty Images* le immagini si collocano in un *range* prestabilito di possibili significati, veicolati dall’etichettatura delle parole chiave. Tuttavia, l’uso di parole standardizzate per etichettare le immagini, ha profondamente contribuito «al predominio dell’immaginario sull’immagine e al radicarsi degli stereotipi visivi», producendo di fatto «un mondo visivo dominato da pochi cliché» (Pogliano 2010, 20). Nel caso della nostra copertina³⁹ probabilmente si è fatto uso proprio di questo “campionario” di tipi visivi, con l’idea di veicolare un senso di etnicità e sensualità che andassero bene per il lettore occidentale: una donna genericamente straniera, un vestito colorato, la seduzione di quella spalla scoperta che, pur lontana dalla verità, aderirà autenticamente alla rappresentazione visuale dell’erotismo orientale: «[...] images must be truthful, not in the sense that they look like what they represent, but in the sense that they correspond to the underlying nature, or “essence”, of what they represent» (Machin 2004, 327). Purtroppo per i grafici del romanzo di Haidar, questa volta, lo stereotipo è quello sbagliato.

Ma procediamo con il secondo esempio. Abbiamo visto che le immagini d’archivio assumono vari significati in base al contesto in cui verrà posizionata la foto, entrando così in un regime “a polisemia limitata”. Nel caso della copertina di un libro, l’immagine, da una situazione di decontestualizzazione verrà resa significante, veicolando il lettore verso interpretazioni predefinite in sede editoriale. Siamo di fronte all’annullamento totale del soggetto, il quale diviene interscambiabile e manipolabile fino al raggiungimento di una “tipizzazione”: incarnata in un simbolo l’identità è svuotata fino a perdere ogni riferimento con il reale. Questo processo, che, come abbiamo scoperto, induce in errori grossolani, non è una prerogativa delle banche immagini – nelle quali tuttavia l’annullamento della soggettività raggiunge la sua acme – ma può percorrere anche strade diverse. Guardiamo la prossima copertina.

³⁹ Mi preme evidenziare che questa di Haidar non è l’unica copertina delle scritture di migrazione in cui è utilizzata un’immagine *stock* proveniente dagli archivi fotografici. Ne abbiamo già incontrata qualcuna, come nel caso di Tawfik e Ghermandi, e molte altre potrebbero ancora essere aggiunte.



Incontreremo questo romanzo anche nella terza parte di questo lavoro e ne metteremo in luce le caratteristiche prettamente esotiche con cui questo libro sembra essere stato costruito narrativamente. Ciò che mi interessa osservare adesso è invece il paratesto. Chiaramente non ci si potrà aspettare che la copertina si discosti molto dall'impronta etnicizzante che connota la narrazione. Partiamo dall'immagine principale, come se fossimo dei lettori in procinto di acquistare questo romanzo in una libreria. Il titolo non ci dice molto, ma il nome dell'autrice e l'immagine scelta chiariscono le idee: si tratta di un romanzo "africano". La foto non permette fraintendimenti. Una ragazzina di colore, dalle labbra carnose e con segni di scarificazione sul volto, ci guarda intensamente, e nelle mani stringe un monile. Probabilmente le serve per continuare ad ornarsi, forse sta partecipando a un qualche rituale; i vestiti colorati ed evidentemente etnici e gli innumerevoli gioielli sembrano confermarlo. Giriamo il libro. La quarta di copertina si apre così:

Una bambina, il nonno sciamano, un villaggio africano fuori dal tempo. Un fiabesco libro-rivelazione su un mondo forse perduto per sempre, che porta per la prima volta al nostro cuore di occidentali l'eco delle leggende degli antichi cantastorie erranti da una tribù all'altra. Un romanzo di incanti e terrori dove la magia funziona sul serio, e piante e animali e uomini sono sacri. Un esordio in italiano, dall'Africa.

Avvincente e misterioso. Capiamo che la bambina in copertina è anche la protagonista del romanzo e – i conti tornano! – forse è proprio la stessa autrice a raccontarci la sua storia: il nome straniero sembra confermarlo. Tutto sembra indirizzarci verso questa ipotesi e, alla fine, scorgiamo la dimostrazione definitiva. Nel risvolto posteriore si legge:

Aminata Fofana nasce in Guinea. Trascorre l'infanzia immersa nella vita tribale del suo piccolo villaggio fatto di capanne di fango fra numerosi fratelli, sorelle, matrine e cugini, con guerrieri e pescatori, ascoltando i suoni dell'immensa foresta che la circonda. La sua vita è segnata profondamente dalla figura del nonno, grande uomo di *ginnah bjè*, magia bianca, designato *morikè* (sciamano) della tribù da una profezia.

Bene. Il lettore sarà quindi soddisfatto. Non sappiamo se comprerà il libro, ma ne ha individuato l'argomento, è riuscito a codificarlo seguendo le coordinate paratestuali. Segno che l'editore ha svolto bene il suo lavoro, rendendo la copertina sì seducente, ma anche rappresentativa. In realtà le cose non stanno proprio così: l'errore, quando si tratta di culture "esotiche", è sempre dietro l'angolo. Sì, perché la ragazza sulla copertina, che dovrebbe raffigurare la protagonista della storia, quindi guineana, in realtà è di tutt'altra nazione.

La foto, proveniente dalla collezione di Angela Fisher (1987), immortalava una giovane ragazza Wodaabe mentre partecipa alla cerimonia Guérewol. Le due fotografie accanto alla nostra copertina svelano maggiormente il contesto. I Wodaabe vivono prevalentemente in Niger e una volta l'anno si riuniscono per celebrare il Guérewol, un rituale di seduzione tra le più spettacolari e fotografate dell'Africa (*Ivi*, 145-165). Complici i colori accesi, le ricche decorazioni del corpo, e lo scenografico make-up utilizzato dagli uomini, il rituale Guérewol è ormai diventato un'autentica attrazione turistica: il rituale di corteggiamento è tra i più partecipati da turisti e giornalisti, i cui reportage vengono pubblicati sulle riviste più importanti, tra cui il *National Geographic*. Soggetto di documentari, film, libri e pubblicità, i Wodaabe sono ormai diventati un fenomeno globale, favorendo una proliferazione di immagini tale da aver spinto l'antropologa Corinne Kratz a parlare di "visual obsession" (2018). Nonostante i numerosi studi sul marketing identitario e turistico che svelano come la messa in scena di sé rimodella le relazioni con la propria cultura, le tradizioni e le pratiche, Kratz nota come i Wodabee continuino ad essere mediaticamente «objectified, sexualized, and commodified» (*Ivi*, 42), raccontati come autentici e immutabili, sottovalutandone o misconoscendo l'implicazione delle loro performance nelle economie globali. Grazie alle foto di Beckwith e Fisher, continua Kratz, cominciano a circolare abbondantemente anche foto delle giovani donne che prendono parte al Guérewol, tra le quali proprio la nostra (*Ivi*, 41): diventa allora interessante, secondo l'antropologa, riflettere su come le immagini vengano utilizzate su differenti media e come, in questo modo, costruiscano nuove narrazioni. La mia analisi della copertina di Fofana vuole partire proprio da questa riflessione per capire in che modo l'alterità è percepita e consumata e quali significati veicola una volta

immessa nel circuito culturale. È interessante cominciare dai ragionamenti di Huggan a proposito dei trend attraverso i quali la letteratura africana ha acquisito un certo valore di mercato. Secondo lo studioso la tendenza più rilevante, chiamata “anthropological exotic”, sarebbe quella modalità di consumo nella quale si fornisce un bagaglio essenziale di informazioni per dare al lettore inesperto l'accesso al testo e, per estensione, alla stessa “cultura straniera”: «Thus, the perceptual framework of the anthropological exotic allows for a reading of African literature as the more or less transparent window onto a richly detailed and culturally specific, but still somehow homogeneous – and of course readily marketable – African world» (2001, 37).

Queste informazioni sono ben presenti e distribuite nel paratesto del nostro romanzo (capanne, fango, sciamani, tribù, ecc.), ma quello che in questo caso mi sembra sia più importante mettere in rilievo è proprio l’“omogeneità” di cui parla Huggan. Ben lontana dalla Guinea, la nostra copertina sembra infatti dare una veste grafica alle riflessioni di Said sull’Oriente: «un’entità unica, omogenea, immutabile e decisamente peculiare» (1991, 102). Se trasferiamo questo concetto nel continente africano non sarà difficile riscontrare le medesime dinamiche. Come hanno notato le scrittrici Fazel (1999) e Acava Mmaka (2013), la percezione dell’Africa nell’immaginario italiano è governata da categorie ed etichette che la riducono a un’entità culturalmente omogenea:

Faruk, un nostro conoscente, in Italia da parecchi anni è perfettamente padrone della lingua italiana; ancora oggi non riesce ad adattarsi a questa abitudine di etichettare tutto e tutti. Una volta mi chiese come mai gli americani e i giapponesi non vengono chiamati extra-comunitari? A ben guardare, anche loro non fanno parte della comunità europea, però nessuno si sognerebbe di chiamarli in questo modo. Chissà perché, aggiungeva, in Italia ogni nordafricano deve per forza essere un “marocchino” oppure ogni africano un “Extra-comunitario, Negro, Nero, o Vù cumprà”? Sinceramente non sono stata in grado di dargli delle risposte, perché quelle domande le avevo già poste io in precedenza, ricevendone solo delle giustificazioni di semplificazione linguistica. Invece questi termini sono estremamente disumanizzanti, perché in questo modo tutti rimangono uguali; una massa uniforme e lontana di colore nero (Fazel 1999, 57).

Quando venticinque anni fa la mia famiglia decise di trasferirsi in Italia nessuno dei miei interlocutori di allora riconosceva il Sudafrica, prima come identità geografica poi culturale. Secondo l’immaginario collettivo ogni mattina mi recavo a scuola percorrendo sentieri di fango in compagnia di elefanti e giraffe. [...] Oggi, venticinque

anni dopo, la percezione non è molto cambiata; si è aggiunta una visione pietistica intrisa di benevolenza e drammaticità in cui la coscienza comune fa appello a immagini catastrofiche di conflitti e carestie, di dittature e violenze o, all'opposto, quelle di grandi bellezze naturali; l'Africa nel pensiero comune diventa il "simbolo" di una grande omologazione culturale, politica e sociale in cui l'Africa e gli africani sono "costretti" a essere un unico paese, un'unica lingua, un'unica tradizione, un'unica espressione culturale, un'entità invisibile nella sua complessità (Acava Mmaka 2013, 108-109).

In Italia, per molti anni, l'unica nazionalità esistente è stata quella dei "marocchini", la cui specificità culturale si trasformava in uno sguardo omogeneizzante rivolto a tutti coloro privi di un'identità legalmente riconosciuta, clandestini e vu' cumprà⁴⁰. In modo particolare, sembra che sia specificamente l'Africa del sud a trovarsi in una posizione penalizzata, come ci conferma Merolla parlando a proposito di una «presunzione di continuità e omogeneità dell'Africa subsahariana» (2013, 70). Secondo la studiosa infatti, le conseguenze della costruzione "orientalista" italiana del Nordafrica nel periodo coloniale sarebbero ancora visibili negli studi italiani sull'Africa. Ben differenziata dall'area del Maghreb, usualmente inclusa nell'ambito di ricerca sul mondo arabo e sul Medioriente, il "resto" dell'Africa è stato studiato come un insieme relativamente omogeneo e distinto dall'area mediterranea, conservando quindi l'ottica pro-araba e pro-islamica che aveva caratterizzato e favorito l'espansione coloniale italiana: «Ed è in tale approccio che ritroviamo una differenziazione nord/sud dell'Africa a livello religioso e culturale: il mondo "africano" – ossia ancora quello dell'Africa profonda e "nera" – è visto come inferiore all'Islam che doveva essere sostenuto politicamente e culturalmente» (Ivi, 75).

Quest'ultima potrebbe allora essere una possibile interpretazione dell'"errore culturale" nel quale sembrerebbero caduti i grafici di *La luna che mi seguiva*. La foto in copertina doveva significare, per metonimia, proprio quell'Africa profonda e nera: poco importava, quindi, se la giovane ragazza fosse del Niger o della Guinea, se stesse partecipando a una cerimonia specifica o a un'altra. Se l'Africa, nell'immaginario italiano, è un'entità coesa, statica e compatta, allora le tradizioni locali divengono interscambiabili; essenzializzate e reificate, si fanno oggetto di quel consumo di cui parlava proprio Huggan. Non è certo una novità, d'altra parte, la scarsa conoscenza della geografia africana da parte degli italiani: ce lo aveva raccontato anche Kossi Komla-Ebri in quel fortunato libretto – *Imbarazzismi* –

⁴⁰ «Al nostro arrivo ad Ancona i poliziotti reagiscono con un: "Ancora marocchini!". Loro chiamano tutti marocchini» (Khouma-Pivetta 1990, 103). Si veda anche Hajdari (2004, 47) ed Elamé (2007, 109).

traboccante di situazioni costantemente al confine fra l'*imbarazzo* e il *razzismo*. In uno dei più famosi aneddoti dal titolo *Lezione di geografia* l'autore ci racconta, con un sorriso sotteso di amarezza, uno dei tanti incontri con gli "attaccatori" italiani, quelli, insomma, sempre pronti ad attaccare bottone per carpire poliziescamente la sua provenienza:

"Tu da che paese Africa venire?" Sentii la mia voce rispondere: "Togo." In genere, a questo punto, c'è chi dice: "Togo? Sì, ma quale paese? Stato?", oppure nasconde la sua ignoranza, sotto il velo pudico di un "Ah!" d'intendimento, pensando senz'altro ai famosi biscotti. In fondo hanno ragione: come si fa a raccapezzarsi di fronte a questo continente balcanizzato con tutti quegli staterelli che cambiano nome ad ogni starnuto di un colpo di stato? Intanto il viso del mio perspicace aguzzino, dopo aver aggrottato la fronte in un riflessivo ed intenso silenzio, s'illuminò di un sorriso di compassione e con infinita pazienza cercò di spiegarmi: "Ah Togo! Nel tuo dialetto forse dire 'Togo', ma noi in italiano dire 'Congo'. Tu capire? Congo!" (Komla-Ebri 2002, 7-8).

Forse la scarsa conoscenza, o la noncuranza, o ancora il ricorso inconsapevole a un repertorio strutturato di miti e stereotipi: non è possibile qui comprendere a fondo le motivazioni di una tale scelta editoriale. Ma quello che invece ci è chiaro sono i meccanismi, ancora in atto, di riduzione delle culture altre a folklore, attraverso l'enfatizzazione dei segni di distinzione etnica e l'attivazione di modalità visive di rappresentazione esotizzanti. Lo ho registrato anche Cingolani a proposito del fotogiornalismo sulle migrazioni in Italia, il cui sguardo «allontana il più possibile l'altro, lo relega nello spazio del folkloristico, secondo modalità che ritroviamo già nella letteratura coloniale e di viaggio ottocentesca [...]» innescando così nel lettore/osservatore «meccanismi di fascinazione, attraverso sottili richiami a un immaginario sedimentato nella coscienza visiva collettiva» (2010, 243).

Con quest'ultima copertina abbiamo quindi capito come ancora oggi sembrano attivi e operanti processi di significazione – intesa *à la* Barthes come significazione mitica – mediante i quali è costruita l'efficacia retorica editoriale. I connotatori utilizzati nella scelta delle immagini sembrano spingere verso una generalizzazione e omogeneizzazione dell'alterità, il cui valore si rivela quasi esclusivamente folkloristico e decisamente esotizzante. Si comprende quindi come l'indagine paratestuale si riveli importante in ogni critica di testi narrativi, ma fondamentale nel caso delle scritture della migrazione, il cui gioco di resistenza e assimilazione si produce senza soluzione di continuità; le copertine, in questo senso, costituiscono un osservatorio privilegiato da cui rilevare i processi dialettici di

negoziante del senso che si attivano tra le strutture testuali e le strategie di commercializzazione dell'editore. L'obiettivo prefissato consisteva proprio in questo. Da una parte si voleva condurre un'indagine sulle strategie discorsive del mercato culturale, favorendo la decostruzione degli stereotipi e lo svelamento delle cosiddette "retoriche sull'alterità": queste infatti potrebbero essere messe in atto nel tentativo di addomesticamento del migrante, come riflesso di un insito retaggio coloniale, o ancora come modalità di consumo delle differenze, conseguenza di un rinnovato gusto per l'esotico grazie al turismo di massa (Gallissot-Kilani-Rivera 2001, 76). Dall'altra, si è provato a mettere in luce i possibili strumenti di resistenza impiegati dagli scrittori per potersi rendere visibili in un contesto, come quello attuale, di preponderante invisibilizzazione. Nonostante non sia sempre facile distinguere tra soggettivazione e assoggettamento, è bene rimarcare ancora una volta come l'esibizione di un *marker* etnico, delle radici, dell'identità religiosa o comunitaria, lungi dal costituirsi come manovre di sfruttamento esotico, potrebbe segnalare un uso strategico dell'"etnicità", adibita a scudo difensivo dalla stigmatizzazione e, in certi casi, inventata (*Ivi*, 142).

Per condurre una tale indagine sull'iconografia editoriale e sulle relative retoriche visive è stato indispensabile utilizzare gli strumenti forniti dai lavori di sociologia della letteratura, degli studi culturali e della sociosemiotica. Facendo dialogare i testi e i contesti insieme ai paratesti, si è tentato di offrire una panoramica delle scelte visuali delle case editrici, interpretandone le significazioni culturali ma anche le strategie di commercializzazione delle scritture della migrazione. Le "faccende di cucina editoriale", come le aveva definite Calvino⁴¹, si sono rivelate essenziali per comprendere in che misura questi oggetti culturali si confrontassero con l'immaginario sul migrante prevalente nell'universo sociale italiano: si avvera, cioè, il pericolo del «dominio dell'immaginario sull'immagine» (Pogliano 2010, 15) o le rappresentazioni sono contestate e ribaltate? L'analisi delle immagini di copertina ci ha offerto preziose informazioni. Abbiamo visto come la fotografia sia la formulazione più utilizzata per autenticare le copertine degli autori migranti; si è inoltre raccolto un nutrito corpus di stereotipi ricorrenti nelle strategie visive, come le molteplici rappresentazioni associate al migrante (selvaggio, clandestino, vittima, eroe, esotico, terrorista, odalisca ecc.) dalle quali si sono poi sviluppati ragionamenti a proposito di alcune problematiche sollevate (la questione del primitivismo, dell'identità, del corpo, del velo ecc.). Si è inoltre guardato

⁴¹ «Di letteratura si scrive continuamente, mentre di queste faccende di cucina editoriale, che pure occupano tanta parte del nostro tempo e delle nostre preoccupazioni, non si discute mai» (Calvino 2010, 55).

al rapporto tra le copertine e i relativi testi, notando in molti casi una deformazione e un intorbidimento del contenuto narrativo a favore di rappresentazioni più appetibili per il pubblico prefigurato.

Intesi come veicoli mediatici di rappresentazioni socioculturali, le copertine ci dicono molto di più di una semplice sintesi del testo, ed agiscono in modo molto più importante di una semplice persuasione del lettore. Lo sguardo editoriale sul testo non è mai innocente, come ci ricorda Faeta (2003), e le “strategie dell’occhio” sono sempre portatrici di una qualche ideologia o progetto rispetto a coloro che vengono ritratti. Produttrici di immaginari simbolici e retoriche sull’alterità, le copertine ci spingono a riflettere sull’effettiva autonomia del migrante nel discorso economico e culturale del mercato contemporaneo, ci svelano i rapporti di potere in cui sono inserite queste scritture e le possibilità di contronarrazione; ci rivelano la conformazione che assume la narrazione nella sua configurazione finale in libro, con tutto il suo carico di immagini e immaginari, stereotipi consolidati e messi in discussione, addomesticamento e resistenza.

Parte 3
Le strategie di commercializzazione

I

Il marketing dell'alterità

Un libro, è noto, è lo strumento in virtù del quale un individuo (o un gruppo di individui oppure un'istituzione) intende comunicare al prossimo un messaggio, creativo o critico o normativo che sia. Parimenti, però, un libro è anche un oggetto materiale, un manufatto, per la cui edificazione sono state sempre e comunque attivate precise e non casuali strategie.

M. Santoro, *Storia del libro italiano*

Diversamente dalla letteratura postcoloniale anglofona e francofona, i cui testi risultano editorialmente catalogati a partire dalle specificità linguistiche e tematiche, e commercializzati attraverso collane o canali peculiari in cui l'“identità postcoloniale” diviene criterio caratterizzante e brand, le scritture italiane postcoloniali e della migrazione sembrano brulicare nel panorama del mercato culturale italiano senza mai raggiungere una collocazione definitiva. A un amalgama che sfiora l'artificioso nell'elaborazione della critica, si contrappone specularmente una multiformità erratica che mai si traduce in una specifica etichetta nella dimensione editoriale. La maggior parte delle grandi case editrici non sembrano né interessate né, in certi casi, a conoscenza della formula creata accademicamente della “letteratura italiana della migrazione”: la distribuzione della quale, quindi, non si avvale di un canale determinato, ma applica di volta in volta delle strategie di marketing modellate sul prodotto letterario specifico. Il panorama italiano sembrerebbe quindi distinguersi dall'omologo estero, impedendo di fatto l'immissione delle scritture migranti in quel «worldwide trafficking of culturally “othered” artifacts and goods» oggetto dello studio di Huggan (2001, 28), ovvero quel sistema standardizzato nel quale le opere postcoloniali sono prodotte, addomesticate e consumate in virtù della loro marginalità culturale. In realtà, come scopriremo nel corso del capitolo, le cose non stanno proprio così.

Le scritture della migrazione, pur senza mai svincolarsi totalmente da questo marketing editoriale dell'alterità, sembrerebbero in alcuni casi seguire i canali di pubblicazione “tradizionali”, acquistando in tal modo la possibilità concreta di confluire nel canone dei romanzi italiani “tout court” e di fuoriuscire da quel ghetto critico di cui diversi autori migranti lamentano l'inadeguatezza. Quando le modalità di commercializzazione sono

dunque coincidenti con quelle adottate per tutti gli altri romanzi italiani, si verificherà un abbattimento concreto delle barriere costruite intorno alla letteratura della migrazione: non annullando la portata politica della loro poetica, bensì modificandola e in certi casi amplificandola, immettendola nel circuito del mercato culturale italiano e rendendola fruibile ad un pubblico più vasto. Come abbiamo già detto, spesso le strategie editoriali impiegate sono le medesime dei testi prodotti dagli autori italiani: mi riferisco, ad esempio, alla tendenza a commercializzare le opere indirizzandole a un pubblico esclusivamente femminile, sfruttando i dati dei report ufficiali sulla lettura in Italia; o alla serializzazione dei romanzi nel tentativo di prolungare l'opera di successo, in quella che è stata definita una "fenomenologia del *to be continued*"; o, ancora, all'intermedialità, in cui i contenuti letterari vengono trasformati in altri media in un continuo processo di ricreazione del testo.

In altri casi, nonostante non sia ancora attivo un canale prefissato nel quale gli editori possano collocare le scritture migranti, alla stregua dei "colleghi" internazionali, è tuttavia possibile individuare delle tendenze comuni, ricorrenti e in qualche misura omologabili. Si procederà dunque con l'esame di quelle che sono alcune modalità peculiari con le quali la letteratura della migrazione viene commercializzata: si pensi alla ormai nota scrittura "a quattro mani", o alla catalogazione di svariati testi nella letteratura per l'infanzia, o ancora all'esotizzazione delle tematiche e dei paratesti di molte opere migranti. In questo capitolo inizierò la mia analisi proprio da queste ultime strategie, quelle utilizzate specificamente per le opere postcoloniali e della migrazione, per capire le modalità in cui queste sono percepite e significano, quali immaginari creano e come esse vengano categorizzate e mercificate da autori e case editrici, e di conseguenza come siano interpretate e consumate dal pubblico. In un secondo momento, invece, analizzerò le strategie di cui ho parlato precedentemente, quelle applicate a tutta la narrativa contemporanea, ma imprescindibili per osservare le dinamiche della letteratura di migrazione nel mercato globale, e seguirne il suo sviluppo autonomo rispetto a un'etichetta che mostra sempre più la sua inattualità.

II

Le pratiche di legittimazione

1. La scrittura a quattro mani: un'analisi costi-benefici

Con “scrittura a quattro mani” si vuole qui intendere quella modalità di produzione letteraria con la quale la letteratura della migrazione è emersa fin dai primi anni Novanta e che, come vedremo brevemente, continua a rappresentare un espediente ancora concretamente utilizzato¹. Risultato di una collaborazione tra autore (migrante in questo caso) e coautore (solitamente scrittore o giornalista), la scrittura a quattro mani si configura probabilmente come uno tra gli elementi caratteristici più conosciuti e indagati nell’ambito di questi studi. E tuttavia non dovrà essere considerato superfluo l’approfondimento che viene qui riproposto, nel quale si tenterà di fare luce sull’importanza e le problematicità della scrittura collaborativa, la cui funzione legittimante trova la sua ragione in un contesto commerciale sempre più saturo e per questo meno predisposto a includere voci inedite. Ma sarà bene procedere con ordine.

Come si è accennato, i critici della letteratura della migrazione si sono interrogati sin da subito rispetto alle modalità di questa collaborazione, analizzandone chi la natura linguistica e stilistica, chi le problematiche scaturite da un iniquo rapporto di potere:

Si tratta infatti, generalmente, di un tipo di scrittura che [...], in quanto tale, pone un certo numero di problemi di ordine non solo linguistico e letterario, ma etico e politico. Sono infatti testi fondati, per lo più, su una problematica ambiguità di fondo: autorialità patente concessa all'immigrato, ma autorità linguistica e letteraria garantita (e rivendicata) dall'italiano (Quaquarelli 2015, 74).

¹ Secondo Mengozzi «la persistenza di questi testi “a quattro mani” nel mercato editoriale dimostra innanzitutto che il dispositivo della collaborazione autoriale, unito agli schemi narrativi proposti nei primi testi degli anni Novanta, continua a determinare la presa di parola di molti immigrati e, in secondo luogo, che la rappresentazione stadiale, evolucionista teleologica della “letteratura migrante” (dall’autobiografia mediata alla conquista dell'autonomia) deve essere sottoposta a parziale revisione (2013a, 118).

La coautorialità nelle scritture della migrazione non assume la stessa conformazione di una qualunque collaborazione tra scrittori: come è stato ampiamente approfondito² alcuni casi chiave come le opere di Khouma, Methnani e Salem hanno rivelato un netto squilibrio nei ruoli autoriali a tutto vantaggio di una riproposizione del pericoloso rapporto tra soggetto occidentale (dominante) e informante nativo. Dalle analisi condotte sul paratesto, è emerso infatti come queste storie venissero solo raccontate oralmente dagli autori migranti ma successivamente riformulate e trascritte – in una parola, “tradotte” – dallo scrittore autoctono, la cui presenza si eclissa nella diegesi: la formula “a cura di” o la cancellazione di ogni traccia di dialogo all’interno del racconto sono infatti imprescindibili garanzie di autenticità della testimonianza e del rispetto del patto autobiografico stabilito con il lettore. Si può quindi comprendere il giusto sospetto rivolto dai critici verso queste ambigue collaborazioni. Il risultato narrativo dà infatti origine a due importanti conseguenze. Da un lato, l’atteggiamento sintattico e linguistico fortemente standardizzato dalla rielaborazione dello scrittore-giornalista rende irriconoscibile l’espressione autobiografica originaria: come è stato analizzato da D’Intino in alcuni casi di autobiografia collaborativa, «poco o nulla rimane sulla carta [...] della voce dell’intervistato, tanto profonde sono state le selezioni e manipolazioni subite [...]»; come nel caso delle scritture della migrazione prese in esame, infatti, «la lingua, l’estensione, la struttura e l’ordine del discorso, la sintassi: tutto è sacrificato alla leggibilità, da un lato, e alla funzione scientifico-documentaria (e politica) dell’indagine dall’altro» (1998, 98). E qui, introdotti dalle parole di D’Intino arriviamo precisamente alla seconda decisiva conseguenza, di natura per l’appunto politica. Seguendo le orme dell’indagine proposta da Simona Wright, aperta dal programmatico interrogativo “*Can the subaltern speak*”?, le scritture a quattro mani inciderebbero sull’*agency* dell’autore migrante, sottoposto al controllo politico e culturale dello scrittore autoctono e del suo sistema di rappresentazione: «In other words, the emergence of the other could only be effected through mediation and supervision of a concealed censoring mechanism, making writing “a quattro mani” an operation fraught with cultural and political consequences» (Wright 2004, 96).

È a partire da quest’ultima riflessione che vorrei proporre una nuova lettura della scrittura a quattro mani, che tenga conto dei rischi ma anche dei benefici di una tale pratica. Ma prima di cominciare sarà bene soffermarsi brevemente sul significato e le compromissioni etiche presenti in questo genere di operazioni letterarie: queste ultime infatti, oltre a innescare più

² Si vedano, fra gli altri, Burns (2003); Amid (2013); Mengozzi (2013b); Benvenuti (2015); Romeo (2015).

ampi ragionamenti sulla natura stilistica di certe formulazioni, spianano la strada alle più svariate analisi sulle possibili conseguenze politico-culturali e, perché no, consentono di sollevare importanti domande sulla nozione stessa di autore, rimettendone in discussione le strutture portanti (Lejeune 1980, 235-236), sull'autenticità e sulla natura collaborativa dell'identità (D'Intino 1998). Come ha rilevato D'Intino, infatti, se già la modalità collaborativa si presenta di per sé problematica, un ulteriore ordine di difficoltà ha luogo quando il coautore non appartiene alla stessa cultura dell'intervistato, come nei casi delle autobiografie collaborative più celebri in ambito anglofono e sudamericano – *Black Elk speaks, Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia, The Autobiography of Malcolm X*. Differentemente da questi testi, però, considerati a tutti gli effetti gli esempi più rappresentativi di *testimonio*³, nelle opere della letteratura della migrazione l'interlocutore italiano tende a far scomparire la sua voce e la sua presenza nel testo. Nel caso di *Io, venditore di elefanti* (1990), ad esempio, l'intervento editoriale di Pivetta non si limita a cancellare ogni traccia di racconto orale,

[...] it also organizes the events in Khouma's narrative in order to make it fit within the specific genre of the autobiography. In the process of transcription by which Khouma's oral testimony becomes a written form, his native idiom takes the shape of standard Italian, and his migrant experience is transformed into an autobiographical narration, Khouma's authorial agency is seriously compromised, as well as the cultural legitimacy of his text. [...] Contrary to what happens in *testimonio*, where the marginalized subject is brought to the center through the transcription of his/her narrative, here Khouma is pushed out of his text and, in a way, also out of the Italian speaking community and nation, made alas again an extra-comunitario (Lombardi-Diop 2005).

Secondo Lombardi-Diop, quindi, le scelte editoriali hanno avuto un impatto determinante sulla forza contronarrativa del testo di Pap Khouma, non concedendo respiro all'*agency* autoriale e mettendo un serio freno ai possibili risvolti sociopolitici connessi all'attività letteraria migrante. Non molto distante da questa ipotesi si colloca la riflessione di Quaquarelli (2015, 74-78) a proposito di *Immigrato* (1990), opera nata dalla collaborazione

³ Con *testimonio* si fa riferimento a quei testi caratterizzati da un forte impegno etico e politico, in cui la storia prende le mosse da un racconto orale trasmesso in prima persona da un narratore, analfabeta o non scrittore professionista, a un interlocutore occidentale, solitamente un giornalista, scrittore o attivista (cfr. Beverley 1992).

di Methnani e Fortunato. Secondo la studiosa, infatti, la scrittura a quattro mani creerebbe una pericolosa scissione tra la manifesta *autorialità* dello scrittore migrante, testimone irrefutabile, e l'*autorità* effettiva nelle mani dello scrittore italiano, garante linguistico, letterario e culturale. Una collaborazione, dunque, fortemente asimmetrica, in cui le pratiche di mediazione sono ancora una volta cancellate tramite la riscrittura di una parola "sottratta" al narratore originale⁴, la cui voce è dunque messa a tacere e trasformata da narrante ad attante:

L'immigrato non racconta, è raccontato [...]. Ed è significativo che questo spostamento di autorialità coincida con una trasformazione dello statuto letterario del testo, che da testimonianza passa a romanzo, come se, sempre, l'immigrato potesse testimoniale (di sé, a nome di altri e per gli altri), ma non certo fare letteratura, non certo scrivere un romanzo (Quaquarelli 2015, 78).

Caso forse ancora più evidente in cui la pratica di appropriazione e reinvenzione della storia raccontata ci consente di mettere nuovamente a fuoco come autorità e subalternità siano in costante conflitto nelle operazioni coautoriali, è l'esempio di *Con il vento nei capelli* di Salem e Maritano (Mengozzi 2013a, 25-26). Anche qui l'eclissi del coautore è condizionata dalla necessità di rendere più autentico e spontaneo il racconto, ma il processo di smaterializzazione è ancora più evidente. Nella prima edizione del 1993 la coautrice si propone solo in veste di curatrice e si rende visibile solo nell'introduzione; nell'edizione del 2001, invece, il nome della curatrice viene eliminato dalla copertina e il sottotitolo cambia forma: da *Vita di una donna palestinese* diventa *Una palestinese racconta*, sottolineandone strategicamente l'ubicazione del punto di vista, per garantire un maggiore effetto di emozionalità e immediatezza. In copertina, inoltre, appare una fotografia che rimanda inequivocabilmente alla protagonista/autrice della storia e la prefazione di Maritano si trasforma in una postfazione: «Sono tutti elementi che concorrono evidentemente a minimizzare, se non a far scomparire, l'antropologa, che diventa in tal modo una presenza in dissolvenza [...]» (*Ivi*, 26).

⁴ Si legge infatti nell'introduzione dell'edizione Bompiani del 2006: «Lo avevo scritto come si trattasse di una storia interamente mia. [...] Con sincera, direi perfino un po' medianica adesione, sciorinavo la storia di Salah come fosse la mia propria storia» (Fortunato 2006, vi). Si noti inoltre che questa introduzione apparirà soltanto nell'edizione Bompiani, rivelando quindi per la prima volta la scrittura del tutto autonoma di Fortunato rispetto al racconto di Methnani. Sulle altre indicazioni paratestuali e sulle modificazioni avvenute nel corso delle differenti edizioni rimando all'analisi di Quaquarelli (2015, 77-78).

Abbiamo dunque visto da vicino alcuni casi chiave della relazione spesso equivoca e potenzialmente pericolosa che si stabilisce nel momento in cui un autore non autoctono vuole prendere la parola inserendosi così nel discorso politico e sociale e nel panorama letterario italiano. Sono infatti numerosi i limiti e le ambiguità che nascono nel momento in cui l'emersione di una voce "altra" diviene appropriazione fagocitata da parte del soggetto occidentale, moltiplicando le implicazioni etiche in gioco nella collaborazione coautoriale. Queste ultime sono state attentamente analizzate da Thomas Couser, nel suo saggio dall'efficace titolo *Making, Taking, and Faking Lives. The Ethics of Collaborative Life Writing* (1998): in esso Couser ragiona intorno ai pericoli specifici delle autobiografie collaborative, la cui natura conflittuale si manifesta nello slittamento deciso tra una prima fase di produzione dialogica e la sua successiva trasformazione in monologo nella veste finale di prodotto. «There is a thin and not always clear line between making, taking, and faking the life of another person in print. Co-authoring another's life can be a creative or a destructive act, a service or a disservice, an act of homage or of appropriation» (*Ivi*, 335), afferma Couser nella sua analisi, e, come abbiamo già visto con D'Intino, le problematiche si fanno ancora più importanti se alla collaborazione già conflittuale fra le due parti si aggiunge uno squilibrio politico determinato da differenze di classe, genere, e cultura, che può sfociare in uno sbilanciamento di potere incondizionato a favore dell'autore autoctono. La produzione di scritture collaborative, come nel caso delle opere della migrazione, potrebbe allora generare «the sort of asymmetrical collaboration typical of ethnographic autobiography, in which the editor tends to exercise cultural authority over his "subject"» (*Ivi*, 343) ma anche una narrazione pericolosamente ventriloquistica, nella quale si attribuisce «to the subject a voice and narrative not originating with him or her – and that he or she may not have edited» (*Ivi*, 344).

Sono dunque chiare le problematiche aperte dalle formulazioni a quattro mani, in modo particolare se una disparità culturale e politica è implicita nella relazione tra autori. La critica si è dimostrata compatta e ha sviscerato le ambiguità e i pericoli insiti in questo genere di collaborazioni, che sono evidentemente legittimi e di fondamentale importanza per una lettura oggettiva di queste opere autobiografiche. Eppure, c'è qualcos'altro da aggiungere per controbilanciare il giudizio sempre estremamente negativo affidato ai casi di coautorialità. Nel capitolo *L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas* Philippe Lejeune (1980) riflette sulle differenze secondo lui estremamente sottili che intercorrono tra autobiografia "tradizionale" e autobiografia collaborativa, sostenendo che il discrimine

fondamentale sarebbe riconoscibile unicamente nella manifestazione palese, in quest'ultima, di ruoli implicitamente coinvolti in ogni genere di autobiografia:

En isolant relativement les rôles, l'autobiographie en collaboration remet en question la croyance en une unité qui sous-tend, dans le genre autobiographique, la notion d'auteur et celle de personne. On ne peut ainsi diviser le travail que parce que en fait il est toujours ainsi divisé, même si ceux qui écrivent le méconnaissent, du fait qu'ils assument eux-mêmes les différents rôles. Toute personne qui décide d'écrire sa vie se comporte comme si elle était son propre nègre (*Ivi*, 236).

Anche Marco Purpura ha in mente il lavoro di Lejeune per la sua analisi dell'opera di Pap Kouma. Lo studioso non nasconde quanto l'influenza di Pivetta sia stata fondamentale per il confezionamento dell'autobiografia: «Quest'ultimo è l'esperto linguistico, colui che trascrive e, inevitabilmente, corregge, cambia cancella, monta e smonta il testo orale secondo i gusti del canone italiano» (Purpura 2007, 469); ma nondimeno rimarca il potere negoziativo, dialogico e finzionale del contributo attivo di Pap Kouma⁵ (*Ivi*, 471). Pur senza tralasciare le dinamiche di potere sottese in questo tipo di testi, il suo punto di vista si sposta sulla complessità e le tensioni sempre in atto all'interno del soggetto narrante. Secondo Purpura, come per Lejeune, ciò che davvero genera il sospetto verso queste scritture

[...] non è l'inautenticità del testo offerto ai lettori, piuttosto la messa in evidenza di un aspetto della produzione letteraria che i lettori, tutti i lettori, non solo gli appassionati di autobiografie, non amano cogliere: il segreto della fabbricazione e del funzionamento di un prodotto di consumo che deve infine apparire "naturale" e "spontaneo" alla lettura (*Ibidem*).

È dunque la rottura del patto autobiografico a suscitare confusione nei lettori, neutralizzando la coincidenza tra autore, narratore e protagonista e rendendo opaco l'atto

⁵ Nell'intervista rilasciata a Purpura nell'agosto del 2007, Pap Kouma afferma: «A volte raccontavo delle cose, con Pivetta ci mettevamo a lavorare su quelle cose, lui sbobinava, stampava, mi mandava, e io cancellavo alcune parti, riscrivevo, a volte toglievo delle cose che non ero pronto a mettere sulla piazza». Frammenti di questa intervista possono essere recuperati nello stesso saggio di Marco Purpura (2007). Allo stesso modo, anche Methnani evidenzia l'aspetto finzionale della sua scrittura: «Si era cercato di dare quest'aspetto romanzesco, però lo spunto era partito da una ricerca vera e propria, a cui io ho poi aggiunto storie passate, mi sono attribuito altre storie di terzi, ho attribuito ad altri storie mie e via dicendo [...] Ho raccontato alcune esperienze mie in alcuni sogni. La forma finale è la forma di un diario di viaggio» (Methnani 1995). Anche Cacciatori parla di «narrazione autobiografica a cavallo tra documentazione e finzione» (1991, 164).

della scrittura, facendone percepire tutta l'artificiosità. I due nomi in copertina mettono dunque in discussione la nozione di autorialità e, ancor di più secondo Purpura, entrano in conflitto «con l'idea stessa di identità individuale» (*Ivi*, 470). Ecco allora che le scritture a quattro mani possono rivelarsi, al contrario, un momento di rottura dei concetti tradizionali di identità, fluidificando essenzialismi e rappresentazioni statiche⁶, divenendo *produzione* di soggettività e non *prodotto* di soggetti preesistenti. La coautorialità ha in questo senso il dovere preciso di “disturbare” il lettore, rivelando l'esistenza di una mediazione sì sempre presente in ogni atteggiamento autobiografico, ma qui espressamente partecipe:

Da una parte le autobiografie in collaborazione lavorano contro l'identità, [...] cioè, mettono in crisi le solide strutture identitarie di autore, narratore e protagonista, preesistenti alla lettura, per introdurre invece un'idea complessa di identità, non individuale ma relazionale, non assertiva ma problematica, non strutturata ma fluida. Dall'altra parte, esse esigono nei lettori l'acquisizione della consapevolezza dell'opacità del testo e della non trasparenza della scrittura come mezzo di comunicazione linguistica (*Ibidem*).

La riflessione di Purpura spinge verso un'analisi più complessa delle scritture a quattro mani, sollecitando un bilancio aperto e problematizzato dei rischi e dei vantaggi in atto nelle operazioni coautoriali. Lo stesso Couser, che svela le molteplici implicazioni etiche in atto nelle autobiografie collaborative, non può esimersi dal concludere il suo saggio dichiarando:

[...] We need to be attentive to the benefits as well the liabilities of collaboration. For example, it may be tempting to decry ethnographic autobiography insofar as it may seem inherently to reduce its subjects to types. But such an objection to ethnography may invoke values, such as that of the uniqueness of the individual, that are alien to some of the cultures it seeks to represent. It may be, too, that the recuperative benefits of ethnography outweigh its costs (Couser 1998, 347).

Benefici superiori ai costi. Non possiamo esserne sicuri, ma certamente dobbiamo provare a rifletterci sopra. Potremmo ad esempio iniziare chiedendoci, come fa Purpura,

⁶ Secondo Burns il fenomeno della coautorialità può essere esaminato sia da un punto di vista positivo che negativo. Con valore positivo, la collaborazione assume un'ottica dialogica e il testo può diventare un «locus di negoziato interculturale» (2003, 204-205). Taddeo propone, inoltre, di considerare la scrittura a quattro mani nei termini di un'esperienza avanguardistica, da riproporre per sperimentare la possibilità del meticcio culturale e narrativo (2005a).

«quanto è sbilanciato il rapporto di potere a favore dello scrittore occidentale o quanto è invece a favore del testimone che altrimenti non avrebbe la possibilità di fare sentire la propria voce?» (Purpura 2007, 470). Potremmo dunque provare a riequilibrare in senso correlativo la formulazione avversativa pronunciata da D'Intino, secondo il quale la modalità collaborativa permette sì «l'entrata nel mercato autobiografico a un grande numero di persone [...] che non avrebbero probabilmente mai pensato di praticare questo genere o non sarebbero comunque mai arrivate a pubblicare i propri testi», *ma* «il prezzo da pagare è, naturalmente, l'influenza che sull'espressione esercitano senza dubbio l'impostazione della ricerca, le sue ipotesi di partenza, i suoi presupposti ideologici e i suoi strumenti» (D'Intino 1998, 98).

A mio avviso, come del resto hanno notato diversi critici, il rischio più grave è di natura politica. La possibile trasformazione dell'autore da soggetto in assoggettato si realizzerebbe a partire dalla ricreazione di una figura che assume la netta fisionomia di informante nativo. Privato di autonomia e costantemente sottoposto a una trascrizione e a una traduzione della sua parola (Quaquarelli 2015, 75), l'autore migrante vestirebbe i panni del testimone e del portavoce, ma senza effettivamente trovare uno spazio dove incanalare la propria voce. Ancor di più, l'appropriazione foreclusa (Spivak 2004) ad opera del soggetto occidentale priverebbe il racconto della sua potenzialità politica e culturale, divenendo anzi funzionale al mantenimento del discorso (neo)coloniale, infarcito di stereotipi e rappresentazioni essenzializzate, o sfruttandone lo status per ricevere informazioni di prima mano sulla situazione delle migrazioni in Italia (Comberiati-Luijnenburg 2015, 276). La narrazione, resa immediata e spontanea dall'invisibilità del coautore, potrebbe illusoriamente prendere le sembianze di una lente, la cui trasparenza spingerebbe il lettore a percepire il racconto come una presunta via d'accesso, privilegiata e diretta, alla vita "reale" del testimone (Couser 1998, 337).

Ma se da un lato, come afferma anche Parati, «this strategy sets a number of limitations on the way the story is narrated», dall'altro «it allows migrant narratives to be published and migrants' voices to be heard» (2005, 58). Il vantaggio, in questo caso, non è da poco, e sono gli stessi autori migranti a osservarlo: «Personalmente non possedevo ancora tutti gli strumenti della lingua italiana per potermi esprimere autonomamente. Ripeto, le mie lingue erano il francese e il wolof. L'apporto del giornalista Oreste Pivetta, per quanto mi riguarda, è stato fondamentale» (Zidarič 2013, 49). In alcune di queste collaborazioni, dunque, il coautore nativo svolge la funzione di assistenza linguistica, ma il suo intervento non si limita a questo: «I garanti attivi (e cooperativi) della confezione corretta e adatta alle vendite in

libreria sono gli scrittori-partner-(e in qualche modo)controllori italiani» (Gnisci 1998, 89). Credo infatti che la sua funzione primaria sia precisamente quella di “facilitatore” (Parati 2005, 84) che permette di approdare al mercato editoriale italiano stabilendone un contatto per intermediazione (Romeo, 2011). La prossimità di uno scrittore famoso chiaramente favorisce l’accesso ai canali commerciali (Camilotti-Zangrando 2010, 13) e assicura la pubblicazione da parte delle grandi case editrici, fornendo una garanzia del valore del libro.

Nonostante, come abbiamo appena visto, diversi critici abbiano già accertato la rilevanza del coautore nel processo di commercializzazione delle opere, il rapporto tra autore migrante e coautore italiano è sempre stato letto in un’ottica di compromissione dell’*agency*. È proprio questa lettura delle scritture migranti che mi ha spinto a dedicare uno spazio alla forma *strategica* della collaborazione a quattro mani: credo infatti che le letture elaborate dalla critica – per quanto plausibili nella messa in evidenza di un controverso (e spesso indebolito) ruolo politico giocato da tali pratiche di resistenza – corrano esse stesse il rischio concreto di privare gli autori migranti di quell’*agency* sulla quale tanta enfasi è riposta dalla teoria postcoloniale. Leggere il rapporto tra autore migrante e coautore italiano in un’ottica di binaria opposizione tra dominato e dominante, nella quale quest’ultimo impone le sue ideologie, rappresentazioni e strategie, rincorrendo il profitto personale a danno del primo, è assai più pericolosa della collaborazione a quattro mani stessa. Si rischia infatti di dimenticare come il “talking back”, nel cui spazio le scritture di migrazione snodano la loro specificità contronarrativa, sia sempre un luogo di compromesso, «whether it is in collaborative writing projects or in catering to the demands of the publishing industry» (Parati 2005, 31); la scrittura letteraria può dunque solo essere complice di un sistema che cerca di trasgredire, «because it is within such an apparatus that immigrants want to carve a niche without completely embracing identities that the dominant culture wants to impose on them» (*Ibidem*). Nel preciso istante in cui un testo diventa libro, ogni autore firma un contratto con le logiche, le regole e le strategie presenti nella cultura e nel mercato dominante e, se può, le volge a suo favore. Mi viene in mente la piacevole chiacchierata con Amara Lakhous, autore di molti romanzi di successo pubblicati con la casa editrice e/o, e in particolare il piccolo scambio di idee a proposito delle strategie da mettere in atto per favorire la commercializzazione di un libro. Secondo Lakhous né l’uso ponderato di un’etichetta né la messa in evidenza di un nome “esotico” sono pratiche deprecabili, perché in fondo «l’importante è avere un posto da titolare e poi giocarsela, far vedere quanto sei bravo [...] Se il testo è di qualità e ha una visione, dov’è il problema di facilitare l’ingresso [nel mercato]?». Ancor di più, Lakhous, ammette di aver lavorato a lungo per cercare la casa

editrice adatta alle sue esigenze, sfruttando ogni possibilità fornita dal suo lavoro di giornalista e avvantaggiandosi della sua doppia personalità: «Io da un lato sono un artista, ma dall'altro sono anche un contabile, un commercialista, e riesco a mettere insieme queste due parti»⁷.

Inoltre, come ha notato Wren-Owens, è importante considerare sempre «that the collaborative element is only one power vector at play in the publication process» (2011, 178) e bisogna dunque guardare all'intero *network* di produzione, che comprende anche le altre pratiche di legittimazione come prefazioni ed *endorsement* di personaggi di spicco, le operazioni di editing, le attività di marketing, il lavoro di promozione di libro e autore su svariati canali, come le interviste, i premi, le valutazioni della critica. Se tutto questo è certamente nelle mani delle classi dominanti, non si potrà tuttavia pensare esclusivamente l'autore come soggetto in balia dei poteri forti, ma proprio per restituirgli *agency*, bisognerà ritenerlo coadiutore nei processi strategici di produzione e diffusione delle opere letterarie nel mercato culturale italiano.

2. *Le altre pratiche legittimanti: editing, antologie, concorsi, prefazioni*

In questo orizzonte possiamo dunque considerare a tutti gli effetti la scrittura a quattro mani come strategia di commercializzazione. La modalità è semplice: la presenza di un autore affermato nel mondo della cultura legittima, autorizza, certifica un testo (Benvenuti 2012; Lombardi-Diop 2005; Mengozzi 2013a, 51; Portelli 2001, 78); sfruttando il valore simbolico acquisito nel sistema letterario metropolitano la firma di un intellettuale di fatto permette o facilita l'ingresso nel mercato. Una firma, questa, che non ha mai smesso di legittimare i testi annoverati fra le fila della letteratura di migrazione. Senza ulteriormente considerare tutte quelle opere in cui la formula a quattro mani tutt'oggi persiste⁸, si potrà invece dare una rapida occhiata a quell'insieme di pratiche di "convalida" più o meno trasparenti che accompagnano insistentemente le scritture migranti e che, pur nella

⁷ Ringrazio Amara Lakhous per aver accettato di rilasciare una piccola intervista (Intervista ad Amara Lakhous, 11 maggio 2019).

⁸ Fracassa ha dedicato molto spazio, nel suo ultimo lavoro, al fenomeno della «coautorialità di ritorno», inserendo la riflessione in una cornice di generale intorpidimento e stasi della produzione letteraria migrante (2018). Numerosi casi di nuovi romanzi collaborativi sono inoltre riportati da Mengozzi (2013b), Quaquarelli (2015) e Pezzarossa (2018b).

mutazione della veste, interrogano nuovamente e con ancora più forza i principi di autorialità e di autorità⁹.

Si pensi banalmente all'editing. Come ha suggerito Pezzarossa (2004, 19), oggi «l'editor ha soppiantato l'antica funzione di collaboratori talora occasionali», influenzando così su uno degli attributi cardine delle letterature sovversive: l'appropriazione e la manipolazione linguistica. Anche a causa di questi processi editoriali, continua Pezzarossa, i fenomeni di ibridazione sono rapidamente scomparsi lasciando il posto a «immagini ripulite e scolasticamente corrette» (*Ivi*, 20); parallelamente gli scrittori stessi perseverano nella ricerca di una lingua standard, facendo così emergere una vera e propria «ossessione dell'integrazione» (*Ibidem*) il cui inseguimento esige distanza da ogni scarto linguistico, potenziale «stigma di un'intera condizione di diversità»¹⁰ (*Ibidem*). In altre parole, il *pass* per il mondo culturale italiano rimane la correttezza linguistica e questa stessa diventa quindi una forma opaca di legittimazione letteraria: «Così l'inizio e la fine di *Immigrato* di Salah Methnani sono incorniciati dal fallimento iniziale e dal successo finale nel pronunciare correttamente la parola “dieci”» (Portelli 2001, 77).

Impossibile non citare come pratica di convalida la dimensione antologica, nella quale confluiscono le opere della migrazione ormai da molti anni a questa parte. Spesso risultato di concorsi riservati a uomini e donne immigrati o di seconda generazione, le antologie appaiono come una delle strategie di pubblicazione maggiormente utilizzate, data la loro capacità di creare uno spazio ampio per una pluralità di voci altrimenti poco vendibili sul mercato. Solitamente eterodirette¹¹, queste forme di “recinzione” dei testi migranti sono coordinate da personaggi italiani appartenenti al circuito culturale e/o associazionistico, coinvolti in progetti di natura interculturale e incaricati di fungere da mediatori e facilitatori

⁹ Anche Mengozzi in una nota dichiara la necessità di tener conto «della modificazione della natura della collaborazione (dalla scrittura a quattro mani alle figure spesso molto determinanti dell'editore, del curatore o dell'editor» (2012b, 8).

¹⁰ In questo senso si è espressa anche Uxax Cristina Ali Farah: «[...] pur affrancandosi da un appoggio collaborativo, gli scrittori migranti privilegiano la fedeltà alla norma, rifuggendo da ibridazioni linguistiche ed eliminando le tracce della lingua materna. Alcuni studiosi sostengono che la responsabilità principale dell'appiattimento linguistico della scrittura migrante sia, in primo luogo, da addebitarsi a coloro che lavorano direttamente sui testi, standardizzandoli in nome di una correttezza formale. Talvolta ciò si accompagna al comprensibile pudore da parte degli autori stessi che preferiscono eliminare le imperfezioni linguistiche considerate poco attraenti» (2005). Vedi anche Mengozzi (2013a, 60-61).

¹¹ Scrive così Kuruvilla a proposito dell'obiettivo a cui aspirava l'antologia *Pecore nere*: «L'editore ci chiede di scrivere due racconti a testa, che parlino della doppia identità, partendo da storie che raccontino la vita “privata” degli immigrati. Per descrivere situazioni, e contraddizioni, che avvicinino empaticamente a questo mondo, dai media e dalla politica presentato solo con i toni dell'emergenza e del pericolo» (Kuruvilla 2008, 115).

della diffusione di racconti testimonianza. Mi riferisco ad esempio all'ormai stabile progetto Lingua Madre, concorso nato nel 2005 ed esclusivamente dedicato, come riportato sul sito ufficiale, alle «donne straniere o di origine straniera residenti in Italia che, utilizzando la nuova lingua d'arrivo (cioè l'italiano), vogliono approfondire il rapporto tra identità, radici e il mondo “altro”». O, ancora, si pensi al nuovo concorso “Diari Multimediali Migranti”, indetto dal progetto DIMMI di Storie Migranti, mirato alla «raccolta e la diffusione di testimonianze autobiografiche di persone di origine o provenienza straniera» e con il doppio obiettivo di «riunire e custodire un patrimonio culturale che rischia di essere perduto; contrastare gli stereotipi sulla migrazione, attraverso la testimonianza di chi l'ha vissuta in prima persona». In entrambi i casi questi due concorsi danno vita a raccolte¹² entro le quali i racconti degli autori migranti sono incorniciati o, come suggerisce più cupamente Pezzarossa, “segregati”. Anche qui infatti ritorna la stessa incognita: questa formulazione editoriale va letta in un orizzonte di incentivi a una maggiore diffusione o come un atteggiamento riduzionista, che ripropone il *trend* omogeneizzante (Wright 2004, 97)? Va infatti rimarcata la complicazione latente di questo genere di assistenza, in cui la pratica di aggregazione potrebbe

[...] negare il concetto di individualità, personale e creativa, risultando più comodo, e conforme in chiave subliminale agli stereotipi di una comune estraneità indistinta, riunendo percorsi culturali e orizzonti espressivi radicalmente differenziati, che andrebbero non certo oscurati nella genericità ma piuttosto fatti brillare nella loro diversità (Pezzarossa 2004, 14).

Se, dunque, da una parte il sistema dei concorsi e delle antologie offre una precisa legittimazione sociale e culturale, dall'altra il pericolo del ghetto è sempre in agguato. Come ha notato anche Parati, infatti, «the success of a literary award for migrant writers is proved by the demise of the award» (2005, 97-98): in altre parole, la creazione di uno spazio in cui una letteratura migrante può crescere è certamente un'opportunità, ma in esso è implicito un pericolo di marginalizzazione e, aggiungerei, di riduzione dell'Altro a un conglomerato informe ma uniformato; mi sembra giusto allora cogliere lo stimolo lanciato da Pezzarossa,

¹² Le ultime sono Finocchi (2019) e Triulzi (2019).

su uno studio più adeguato a queste complesse forme di legittimazione delle scritture migranti¹³:

In questo senso attendono una valutazione numerose antologie progettate da intellettuali autoctoni e sviluppate attraverso la voce dell'altro; in esse si adombra la segregazione spaziale, che relega lo straniero in condomini multiformi e caotici, ove le diversità sono appiattite, metafora delle difficoltà insediative in abitazioni autonome e dignitose (Pezzarossa 2018b, 321).

L'ultima pratica legittimante su cui mi voglio soffermare è, probabilmente, una delle consuetudini più interiorizzate nel mondo del libro oggi. Mi riferisco, infatti, alla prefazione. L'istanza prefativa, secondo la definizione di Genette, è quel discorso posto ad apertura di un testo, che ad esso introduce e il cui obiettivo principale è quello di ottenerne una lettura (Genette 1989, 194). Come diceva Novalis, la prefazione fornisce le istruzioni per l'uso del libro, ma, nell'editoria di massa contemporanea, non si limita certamente a questo. Nel caso della letteratura della migrazione la prefazione ha assunto fundamentalmente due funzioni. La prima, è quella di ospitare la stipula di un contratto di veridicità (*Ivi*, 203): lo vediamo nel caso delle autobiografie, il cui obiettivo è chiaramente quello di testimoniare la genuinità del narrato, certificando che tutto quanto è raccontato all'interno di quel libro è stato accuratamente verificato e non vi sarà alcun motivo di dubitarne. La seconda finalità si potrebbe dire che sia quella più comune a tutti i libri contemporanei, migranti e non, ed è, con le parole di Genette, «la più specifica e quella che motiva il ricorso a un prefatore: è la funzione di raccomandazione» (*Ivi*, 263). Tuttavia, nella narrativa contemporanea, segnata dal trionfo del tascabile, rileviamo sempre più di rado la presenza della prefazione allografa: e non mi riferisco solo alle opere di autori già affermati, i quali non necessitano di un'introduzione legittimante e di «un inutile filtro tra l'autore e il suo pubblico di lettori» (Elefante 2012, 33); ma sembra che la pratica, pur con molte eccezioni, stia svanendo anche per quanto riguarda gli autori esordienti, a favore di una strategia maggiormente giocata nello spazio epistestuale, sfruttando quindi le recensioni, le interviste, gli eventuali premi, e

¹³ Come segnalato da Manetti, nel mercato della letteratura italiana, a partire dagli anni Novanta, il genere dell'antologia è divenuto sempre più una forma di strategia promozionale, «una vetrina per promuovere le nuove firme di una casa editrice o per aggregarle in tendenze e correnti costruite a tavolino» (Manetti 2007). Nel nostro esempio delle scritture migranti è sicuramente una strategia tutt'ora in funzione, come dimostrano le recenti antologie eterodirette: cito qui, a titolo di esempio *Nuove lettere persiane*, del 2010 (a cura di Francesca Spinelli, con prefazione di Gad Lerner ed illustrazioni di Zero Calcare) e *Pubblichiamoli a casa loro: Prove letterarie di umorismo migrante* del 2018 (a cura di Matteo Andreone e Raffaele Taddeo).

tutti i discorsi diffusi tramite i mezzi di comunicazione. Diverso sembra invece l'approccio ai testi degli autori migranti, nei quali «le prefazioni allografe sono altresì se non una consuetudine, almeno una possibilità presa in esame dagli editori, nei casi in cui vengano presentate sul mercato opere provenienti da culture e paesi giudicati relativamente “lontani”» (Ivi, 34).

Prendi quello che vuoi, ma lasciami la mia pelle nera di Cheikh Tidiane Gaye (2013) con prefazione di Giuliano Pisapia; *Un'estate a Teheran* di Farian Sabahi (2007) con prefazione di Sergio Romano; *La felicità araba* di Shady Hamadi (2013) con prefazione di Dario Fo: sono pochi esempi, ma significativi della funzione sempre più certificatrice (e pubblicitaria) dell'apparato visivo dei libri. Come fa notare anche Jhumpa Lahiri, nella cultura editoriale contemporanea le copertine contengono numerose informazioni, oltre all'immagine, al titolo e al nome dell'autore: premi e riconoscimenti ottenuti dall'autore, i giudizi positivi di scrittori e critici, dati di classifica. «È diventata un'etichetta che elenca quasi tutti gli ingredienti del libro» (Lahiri 2017, 30). Una pratica che crea già di per sé un determinato orizzonte di attesa: ma se a questo si aggiungono le prefazioni degli intellettuali italiani (e in certi casi anche gli elogi da parte di scrittori o giornalisti famosi) le opere acquisiscono un valore maggiorato, una legittimazione tale da essere difficilmente contestabile. Ho segnalato questi tre testi (ma ce ne sarebbero molti altri¹⁴) proprio per la peculiarità della manovra espositiva con la quale è allestita questa “etichetta”. In questi casi, infatti, la prefazione non solo è riservata alla cura di personaggi di particolare prestigio, ma la sua presenza è altresì segnalata in copertina: in tal modo si viene di fatto a sancire la legittimità del volume e il suo valore estetico-culturale attraverso una precisa pratica di sfruttamento pubblicitario volta ad enfatizzare più il nome del prefatore che la qualità del suo discorso (Bokiba 1991, 78).

Come rilevato da alcuni critici nei loro studi sul valore culturale delle prefazioni allografe che accompagnano i romanzi coloniali e postcoloniali (Bokiba 1991; Watts 2005), solo in un primo momento le prefazioni erano affidate a scrittori europei, trasferendo di fatto l'autorità dall'autore all'intellettuale incaricato dal sistema metropolitano, e ponendolo in debito rispetto alla cultura europea, unica in grado di legittimare il suo status, attraverso un controllo paratestuale. E tuttavia, le opere italiane della migrazione, a dispetto della quantità

¹⁴ Alla lista si potrebbe ad esempio aggiungere *Memorie di una principessa etiopica* di Martha Nasibù (2005) con prefazione di Angelo del Boca (senza il quale, esplicita Nasibù nei ringraziamenti, il libro non avrebbe mai visto la luce. La parziale “paternità” è inoltre rivendicata da Del Boca nella prefazione stessa). In questo caso la presenza della prefazione a cura di un'intellettuale non è segnalata, ma nella quarta di copertina ne compare un estratto che assume dunque una connotazione epitestuale. A questa si sommeranno i giudizi positivi di altri giornalisti nelle successive edizioni.

di tempo trascorso dalla loro prima pubblicazione, sembrerebbero ancora vincolate a certe pratiche di legittimazione, la cui influenza è determinante per la loro immissione nei canali del mercato culturale italiano. Ma non solo. Si tratta di un'influenza, questa, che contestualmente riproduce e rimette in circolo gli ormai esausti discorsi sul meticcio felice al quale contribuirebbero questi volumi, la cui presunta armonia, più che convincere dei suoi risvolti positivi, rivela tutta la distanza tra sistema metropolitano e cultura "altra", relegata nei ripostigli dell'autenticità e sottoposta al controllo dei paradigmi culturali occidentali.

Ma non è sempre così. La prefazione, in alcuni casi, può rappresentare un luogo di resistenza, all'interno del quale è possibile svincolarsi dal debito verso il sistema culturale europeo, entrando a farne parte grazie all'acquisita autorevolezza. Come sottolinea Bokiba, infatti, la prefazione non legittima solo il suo oggetto, ma anche il suo enunciatore: «La fonction légitimatrice de la préface s'exerce tout aussi bien en direction de l'auteur, en tant que discours inaugural, qu'en faveur du préfacier, comme discours de confirmation [...] et renforce l'autorité de celui-ci» (Bokiba 1991, 90). A ben guardare, si noterà come gli autori migranti stiano via via acquisendo sempre maggiore autorevolezza all'interno del sistema culturale italiano: Jhumpa Lahiri ha da poco curato un'antologia di scrittori italiani del Novecento, numerosi autori firmano le prefazioni e le introduzioni di diverse opere italiane¹⁵, Gëzim Hajdari dirige una collana di autori stranieri. In riferimento al lavoro di quest'ultimo, Fracassa sottolinea come queste operazioni siano di notevole importanza per poter uscire dalla condizione di marginalità e far sentire la propria voce, ma credo che queste parole potrebbero valere per ogni scrittore migrante che riesce a conquistare un proprio spazio autonomo nel sistema culturale italiano:

Introdurre nel mercato italiano l'opera di un autore di riferimento per la propria formazione, lungi dal costituire un gesto neutro o innocente, rappresenta per il poeta di Lushnje una manovra di militanza poetica, la sperimentazione di un *agency* cui, solo fino a ieri, uno scrittore immigrato non avrebbe mai potuto o saputo accedere in Italia» (Fracassa 2012, 76).

¹⁵ Mi riferisco ad autori come Amara Lakhous, Younis Tawfik, Bijan Zarmandili, Randa Ghazy, ma ce ne sarebbero molti altri. Si vedano, a titolo di esempio l'introduzione di Amara Lakhous a *Cristiani di Allah*, Massimo Carlotto; la prefazione di Bijan Zarmandili a *La civetta cieca*; *Tre gocce di sangue* di Şādeq Hedāyat; la prefazione di Randa Ghazy a *Quando le musulmane preferiscono gli infedeli* di Martino Pillitteri.

Gli autori migranti, oggi, sono dunque divenuti essi stessi agenti di legittimazione e, in alcuni casi, le prefazioni – da sempre strumento in mano al potere centrale –, ospitano esercizi sovversivi di interrogazione, destabilizzazione; divengono pretesto per nuovi e trasgressivi manifesti letterari. Si prenda ad esempio la “non prefazione” di *È la vita, dolcezza* di Gabriella Kuruvilla. Firmata dalla “collega” Igiaba Scego, lo spazio paratestuale si trasforma in una riflessione a proposito delle etichette e delle classificazioni scaturite dall’invenzione della “letteratura migrante”:

Io e lei (ma non solo io e lei) siamo state sempre incasellate in quella odiosa classificazione di “letteratura migrante”. Ma, udite, udite, la letteratura migrante non esiste. Esiste la letteratura e basta. Esistiamo noi, con i nostri testi in italiano che non per forza rispettano le nostre raminghe esistenze (Scego 2014, 7).

Scego utilizza il discorso paratestuale consapevolmente, accettando la presenza di pratiche intrinseche alla circolazione della produzione culturale e accettandone anche l’impossibilità di trascenderle. Non prova ad oltrepassare questi limiti ma sfrutta la loro presenza necessaria attraverso la negazione ironica, «thereby undermining the authority of the paratext while reminding us that it still exists» (Watts 2005, 135). Possiamo dunque osservare un uso strategico dell’architettura paratestuale, utilizzato come spazio di resistenza e dialogo, e come terreno fertile per una riflessione organica sullo statuto ambiguo di queste istanze legittimanti.

III

La strategia pedagogica

1. L'innatismo interculturale

Fin dal loro primo affaccio sul mercato culturale italiano i testi della letteratura migrante sono stati connotati da una valenza civica, quasi una naturale propensione a fornire strumenti funzionali alla costruzione di una coscienza interculturale, non solo nel sistema letterario, ma anche in quello scolastico, culturale e sociale. Complice il fitto lavoro di associazioni e scuole impegnate in progetti di sensibilizzazione (Camilotti-Crivelli 2017, 49-50), le scritture migranti sono state abitualmente lette attraverso la lente dell'utilità pedagogica, schiacciandone la cifra letteraria:

Pesa, su quei testi, una forte ipoteca sociologizzante e soprattutto pedagogica, che ne fa di volta in volta strumenti per l'educazione interculturale di una massa giovanile colonizzata dall'immaginario televisivo, antidoto contro l'imperio dilagante del razzismo leghista, viatico per un "incontro con l'Altro" a buon mercato e tutto sommato indolore, ultima frontiera in cui ritrovare ancora qualche goccia di esotismo in un mondo globale che tende a dissolvere le differenze culturali sotto la cappa del modello neoliberista (un'ulteriore versione di quell'"informante nativo" contro cui ci ha messo in guardia Gayatri Spivak). Insomma, qualunque cosa ma non letteratura (Meneghelli 2011, 57).

Le possibili ragioni di questa marcata caratterizzazione "educativa" sono state variamente addebitate a manovre, avvenute nel contesto della circolazione e della diffusione di queste opere, ad opera della critica, del mondo associazionistico, dei media e degli studiosi di scienze sociali, tutti unitamente impegnati verso il superamento del riduzionismo dell'assimilazione attraverso una promozione dell'ibridità e della contaminazione. Non ci sono stati invece tentativi di analisi che potessero ricercarne una spiegazione all'interno del sistema produttivo di queste scritture: ciò che vorrei proporre in questo capitolo è dunque uno specifico sguardo alla strategia editoriale del "pedagogismo" al fine di fare luce sui percorsi (pre)stabiliti che le scritture migranti sono invitate a percorrere, le etichette che devono indossare, le categorie entro le quali esse vengono proposte.

Prima di procedere in questa direzione sarà bene proporre qualche osservazione più dettagliata sulle motivazioni di una così ampia presenza di questi testi sul cosiddetto scaffale multiculturale¹⁶: il concetto di intercultura, infatti, nonostante si sia sviluppato in più ambiti del sapere, rimane intrinsecamente connesso al campo della pedagogia, «ambito dove l'intercultura trova la sua principale ricaduta pratica» (Bassoli 2014, 129). I testi della migrazione, in questo senso, hanno assunto la funzione di canale privilegiato di formazione e di educazione dell'individuo – in particolare di bambini e ragazzi – proponendosi come strumento di riflessione civica verso tematiche socialmente impegnate: dal riconoscimento e la valorizzazione delle diversità alla promozione del confronto e del rispetto tra culture diverse, la lettura delle scritture della migrazione si è rivelata la modalità pedagogica ideale per combattere stereotipi e pregiudizi, favorendo, quindi, i processi di integrazione.

La loro emersione in un periodo particolare della società italiana – quello degli anni Novanta, momento in cui l'immigrazione in Italia ha raggiunto dimensioni significative – ha contribuito quindi alla loro conformazione come strumento in grado di promuovere una riflessione sulle emergenti dinamiche di cambiamento sociale, soddisfacendo il bisogno di informazioni rispetto alla nuova sfida della convivenza plurale e fornendo materiale alle prime prescrizioni ministeriali nell'ambito della didattica interculturale. Come ha rilevato infatti Todaro, la recente identificazione dell'Italia quale “territorio di frontiera” ha indotto «ad inglobare all'interno della recente produzione editoriale dedicata all'infanzia e ai ragazzi temi e motivi potenzialmente legati al rafforzamento di una coscienza interculturale» (Todaro 2016, 82). L'attraversamento del mare, all'interno di diverse rappresentazioni e soluzioni narrative, è apparso infatti «il congegno narrativo portante di una letteratura che ha trovato ampio terreno di consolidamento dentro l'universo delle storie per ragazzi» (*Ibidem*).

I primi anni Novanta sono gli anni di Pap Khouma, Salah Methnani e Mohamed Bouchane, i quali, pur commercializzati per un pubblico adulto sono spesso raccomandati tra le proposte di lettura per ragazzi (Ongini 1991; Rigallo-Sasso 2002) e gli stessi autori hanno intrapreso negli anni un'attività di educazione alla multiculturalità e all'integrazione nelle scuole; ma sono anche gli anni di Saidou Moussa Ba e della collana i Mappamondi, i

¹⁶ Lo “scaffale multiculturale” pensato da Ongini (1999) è uno spazio fisico in grado contenere testi e materiali utili all'educazione interculturale, allo scopo di fornire attraverso la lettura opportunità di scambio, di reciproco arricchimento tra le culture. Baroni ne offre un'aspra critica, in quanto lo “scaffale” costituirebbe la massima rappresentazione della reificazione delle culture, a dispetto del discorso interculturale che le vorrebbe come sistemi di segni (Baroni 2013, 73-74).

cui testi hanno di fatto inaugurato la stagione della letteratura della migrazione per ragazzi. E, a ben guardare, le differenze tra i due ambiti della produzione narrativa migrante, non sono poi così tanti. Certamente il formato, la veste grafica e l'apparato iconografico distinguono visibilmente i libri per ragazzi da quelli per gli adulti. Ma le tematiche, una certa semplicità e scorrevolezza del linguaggio, i toni leggeri, la tendenza verso la testimonianza autobiografica, i riferimenti a tradizioni, cibo e costumi del paese di provenienza, la componente orale, l'*happy ending* e l'ampia fruizione da parte di un pubblico variegato sembrano essere tutti elementi condivisi dalle due scritture. Comuni sembrano persino essere alcune modalità ambigue di produzione narrativa, come la scrittura collaborativa (Luatti 2010, 88), che ritroviamo anche nel corpus di opere rivolte ai più giovani: nella collana Zefiro, ad esempio, il ruolo di coautore e curatore è quasi sempre ricoperto da Sofia Gallo e la narrazione è spesso il risultato di una trascrizione "dal racconto a viva voce" dell'autore migrante, come indicato nei titoli stessi. Come abbiamo visto, anche in questo caso si sviluppano le medesime problematiche dell'ambiguità circa il ruolo autoriale che abbiamo sollevato nel caso delle scritture migranti "per adulti". Il rischio, tuttavia, mi sembra qui ancora più elevato: oltre ad assumere la fisionomia dell'informante nativo, lo scrittore potrebbe andare incontro a un processo di infantilizzazione (Dal Lago 2002), rafforzando in tal modo l'immaginario dello "straniero" come

[...] figura dedita alla "narrazione" orale, implicitamente considerata funzione inferiore. [...] In questo modo il "narratore" rimane sempre sulla soglia del libro, come figura legata ad un mondo fiabesco e non alla più seria e concreta attività editoriale, un "testimone" per garantire l'autenticità del racconto, senza reale compito intellettuale (Bassoli 2014, 139).

Possiamo a questo punto trovare una spiegazione a quell'accusa, spesso rivolta agli scrittori migranti, di rispondere a «una esigenza dettata dalla pedagogia dell'interculturalità – che chiede loro di prospettare i modi di una futura possibile convivenza, di riconciliare memorie divise e di occultare in tal modo la forte conflittualità presente nella suddetta convivenza [...]» (Benvenuti 2015, 81). Il peculiare approccio innatista al valore interculturale ed educativo delle scritture migranti trova la sua genesi non solo nelle caratteristiche tematiche di una produzione narrativa che, rivolta al segmento di pubblico "infanzia/ragazzi" o "adulti", mette in scena le negoziazioni identitarie in risposta a una realtà ibrida e multiforme. Esso deriva piuttosto dal complesso rapporto tra vari fattori

interdipendenti che qui abbiamo brevemente passato in rassegna: un determinato periodo storico-sociale, il ruolo delle associazioni nella diffusione e circolazione delle opere, i primi approcci della critica accademica, una possibile sovrapposizione con la letteratura per ragazzi. Elementi, questi, che non sono andati via via scomparendo, ma sono rimasti avvinghiati alle scritture della migrazione influenzando sull'atteggiamento critico, sulla loro definizione, sulla collocazione che esse dovevano avere nel mondo della letteratura italiana: se infatti osserviamo, come suggerisce Benvenuti, i programmi scolastici e universitari, i cataloghi editoriali e la produzione critica, noteremo come le scritture della migrazione «continuino in molti casi ad essere recepite, lette, studiate e sistematizzate in quanto luoghi di “mediazione interculturale”» (Benvenuti 2015, 83-84).

2. *L'intervento editoriale*

Sebbene i rischi di perdita di letterarietà possano essere concreti nel caso di scritture valorizzate per la loro funzione di “ponte”, la segnalazione di Benvenuti fa capire come questa classificazione della letteratura migrante sia più che mai attuale¹⁷. Oltre ai fattori che abbiamo analizzato, tuttavia, un dato, in particolare, ci permette di proporre un'ulteriore considerazione. Secondo l'ISTAT (2018) negli ultimi anni l'editoria per ragazzi è in forte crescita (+29,2% le opere e +31,2% le tirature), e il settore educativo-scolastico ha incrementato la produzione, raddoppiando sia i titoli sia il numero di copie stampate. L'AIE (2019a) ci dice, ancor di più, che nella vendita di diritti di autori italiani a case editrici straniere i libri per ragazzi rappresentano quasi la metà del totale (49%). Considerato il ruolo preponderante dell'industria editoriale nell'accoglienza o esclusione dei testi e la sua influenza sulla definizione del genere d'appartenenza, si dovrà qui formulare una breve riflessione sul ruolo delle case editrici nella configurazione delle scritture migranti come testi contrassegnati da finalità didattico-educative.

Anche in questo caso, tuttavia, non mancano le difficoltà nella definizione di un campo specifico. Il settore della letteratura per ragazzi ha ormai acquisito uno specifico statuto epistemologico e, nel panorama del mercato italiano, è solitamente ben individuabile; nella letteratura della migrazione, invece, la situazione è ben più complessa e la scarsa attenzione

¹⁷ In una recente intervista rilasciata in occasione della pubblicazione di *Cuore di seta*, alla domanda di Antonio Prudenzeno sul ruolo di “ponte” tra la cultura italiana e quella cinese, lo scrittore Shi Yang Shi risponde: «Mi sento un ponticello fra tanti, e credo che i distruttori dei ponti siano per primi quelli che sponsorizzano a prescindere l'idea che le seconde generazioni siano dei ponti culturali» (Prudenzeno 2017).

prestata alla produzione migrante per ragazzi si avverte nell'esiguità di studi particolari che si sono mossi in questa direzione. Luatti è uno dei pochissimi studiosi ad aver sviluppato degli interventi ponderati per delimitare il "posto" – com'è definito nel suo volume critico – riservato agli scrittori migranti nella narrativa per ragazzi. Nella sua riflessione Luatti ha offerto uno studio sistematico – accompagnando le coordinate cronologiche a un'analisi di temi, stili e registri, comuni pur nella loro eterogeneità – sulle voci che intenzionalmente hanno dedicato le loro storie a un pubblico di giovani lettori: «Ho deciso di concentrare l'analisi solo sui libri *intenzionalmente* scritti per i giovani, e per scelta editoriale collocati in collane per bambini e ragazzi, conseguentemente posti sul mercato dei libri per ragazzi e negli scaffali ad essi dedicati delle librerie (e biblioteche per ragazzi)» (2010, 37).

Nella mia analisi, invece, non darò particolare attenzione ai testi *destinati* intenzionalmente a un pubblico di giovani lettori. Vorrei invece dare uno sguardo a quelle scritture che, per la loro "natura interculturale", diventano *destinabili* a ragazzi e bambini, attraverso una serie di pratiche editoriali interne ed esterne ai testi.

Come ha notato anche Luatti «le scritture migranti per ragazzi hanno trovato negli editori il loro principale "sollecciatore"» e a questi ultimi non è certamente sfuggita «la necessità e l'importanza (anche, residualmente, commerciale) di proporre nuove narrazioni a carattere interculturale, più originali e intensamente vissute [...]» (2010, 55). Dai dati che abbiamo fornito precedentemente, sembra che oggi l'importanza commerciale di questi testi non sia poi così "residuale". Fracassa ha infatti segnalato il valore strategico e latore di riconoscimento culturale della letteratura infantile, evidenziando, tra l'altro, come «il più clamoroso successo di vendite per uno scrittore migrante in Italia è costituito proprio da un titolo per i lettori più giovani: *Un tiro in porta per lo stregone* di Paul Bakolo Ngoi» (Fracassa 2010, 183). Ma si pensi anche al *best seller* di Randa Ghazy, *Sognando Palestina* (2002), volume dal successo, di critica e di vendite, incomparabile con la maggior parte dei titoli della letteratura italiana della migrazione per adulti, e tradotto in quattordici lingue per il mercato estero. Se la produzione migrante per ragazzi è solitamente «una zona privilegiata, dove si attenuano tensioni e conflitti, talora mascherandoli o lasciandoli nell'ambiguità» (Pezzarossa 2004, 25-26), Randa Ghazy rompe questo schematismo, mettendo a nudo «la debolezza di un meccanismo di ghettizzazione del tema dell'altro che, pur supportato da ragioni di buon senso e di buona didattica, non si può tenere confinato in allegri girotondi tra innocenti» (Pezzarossa 2004, 26). Diversi elementi rendono problematica la collocazione di *Sognando Palestina* in un'irenica letteratura per ragazzi: innanzitutto l'intensa combinazione di un tema di forte carica drammatica e un registro linguistico dalle sonorità

di un «rap incessante e claustrofobico» (Luatti 2010, 45) non conferma la teoria dell'uso, nelle opere migranti per ragazzi, di un linguaggio controllato, semplice, fruibile, meno propenso alla sperimentazione linguistica; in secondo luogo «il rifiuto dell'*happy end*, con la diaspora tragica e amara dei protagonisti, che incontrano la morte, l'esilio e la follia, nell'auspicio di un successo per l'intifada, appare proposta davvero singolare indirizzata ai nostri adolescenti» (Pezzarossa 2004, 26). E tuttavia, seppure poco giustificabile, la scelta di destinare il romanzo di Randa Ghazy a un pubblico di lettori adolescenti «o di giovani adulti, secondo la più denominazione oggi più in voga» (Luatti 2010, 170) è, almeno oggi, legittimabile in senso commerciale. Lo straordinario successo degli *young adults*, infatti, ha incentivato la produzione di narrativa per questo vasto segmento di pubblico, spingendo sempre con più forza verso il modello editoriale *crossover* (Calabrese 2015, 115-119), un riconfezionamento strategico di testi non esplicitamente rivolti all'adolescenza. La categoria editoriale dei “giovani”, infatti, non si riferisce oggi tanto a una specifica fascia anagrafica quanto a una scelta di uno stile di vita, definito in base alla sua relazione con specifici brand e beni di consumo, senza essere stabilito in termini troppo rigidi di età (Richards 2007). Ne è un esempio ancora più evidente il romanzo successivo di Randa Ghazy, *Oggi non ammazzo nessuno. Storie minime di una giovane musulmana stranamente non terrorista*, uscito nel 2007 ma riconfezionato come *young adult* nell'edizione del 2016 (Fig. 4). Il romanzo di Ghazy – accostabile a quello di Sumaya Abdel Qader, *Porto il velo, adoro i Queen* (2008)¹⁸ –, è messo a punto seguendo tutte le caratteristiche specifiche del genere *young adult*: le storie, pur sviluppando i temi dell'identità e dell'appartenenza, sono sentimentali e leggere, il linguaggio è giovanile, la narrazione è disseminata di numerosi riferimenti alla musica e cultura pop, e, infine, il *target* prevalentemente adolescente e femminile è inequivocabilmente adescato dall'immagine di copertina. Come ha rivelato Lazzarato, la scelta di reclutare giovani autrici è chiaramente una scelta strategica ed è «al momento, una delle strade più battute, che accentua ulteriormente l'effetto-specchio e che sfrutta i piccoli casi creati dai media attorno a presunti ragazzi prodigio» (Lazzarato 2007). Sembra dunque che, nel caso di Ghazy e Abdel Qader, si possa in parte parlare di un «multiculturalismo di mercato» come ha sostenuto Frisina (2010, 136) riferendosi a un certo mercato editoriale particolarmente interessato a trasformare la differenza in merce.

Abbiamo dunque visto come la scelta di “pedagogizzare” i romanzi migranti si rivela in molti casi un'operazione commerciale: sembra quasi ricordare da vicino il caso di *I viaggi*

¹⁸ Si veda Luatti per un'analisi delle due autrici, anche qui esaminate parallelamente (2010, 168-184).

di Gulliver, che da romanzo filosofico si trasformerà, sotto le mani editoriali, in uno straordinario successo proprio grazie a un «tradimento creatore», ovvero alla sua indebita immissione nel segmento della letteratura per ragazzi (Escarpit 1970, 108-109). Allo stesso modo, i titoli della migrazione sembrano possedere, nella visione editoriale, uno statuto estremamente flessibile, favorendo la possibilità di muoversi tra i generi, senza essere stabilmente affidati a una categoria fissa. Alla domanda “che genere di libro è?” non potrà dunque rispondere intrinsecamente il testo: ma la risposta a questa domanda sarà data «innanzitutto dall’editore attraverso il paratesto che, attraverso l’introduzione in una collana o con tutti gli altri mezzi che può dispiegare, decide la destinazione del testo anche a dispetto dell’intenzione autoriale, come il caso di *Gulliver* ben dimostra» (D’Ambrosio 2008, 143).

3. Il valore formativo della testimonianza

Tra le modalità utili a collocare questi testi in una zona da contorni molto sfumati, lasciando così le opere libere di fluire all’interno dei vari contenitori editoriali, mi sembra possa essere annoverata la scrittura testimoniale. Come abbiamo visto più dettagliatamente nel capitolo sull’autobiografia, il racconto personale si è dimostrato una delle tendenze più marcate della letteratura italiana della migrazione. Oltre ad essere stata la modalità espressiva principale, in particolare nell’emergere di queste scritture negli anni Novanta, la testimonianza continua ad essere una strategia di mercato particolarmente redditizia, veicolando contenuti ad alto tasso narrativo (il viaggio, le fatiche, le speranze e le disillusioni) ma derivanti da esperienze reali; con l’aggiunta di quel marchio di autenticità che domina nei discorsi mediatici e pubblicitari degli ultimi anni.

Ma la testimonianza nelle scritture migranti comunica anche qualcos’altro: invita al dialogo e al confronto, esplora contesti culturali e geografici differenti, racconta una parte della storia e della società in cui si vive, e tutto questo adottando sempre un punto di vista interno, soggettivo ed emotivamente intenso, capace di innescare meccanismi di immedesimazione. In questo senso il racconto migrante porta con sé una forte carica di coinvolgimento, ma anche un bagaglio di insegnamenti e valori condensati in un invito narrativo alla condivisione e alla relazione: ecco il motivo per cui può trovare un buon alloggio tra le fila di quella letteratura per l’infanzia e per ragazzi che si sviluppa nell’orizzonte formativo dell’educazione interculturale. Come ha opportunamente rilevato Todaro, l’affidamento del discorso interculturale alla voce narrante dello straniero

rappresenta oggi una delle modalità più utilizzate per raccontare la diversità all'interno della comunicazione rivolta ai giovani:

Un filone non meno significativo di letteratura per l'infanzia e per ragazzi utile per innesti educativi di valore interculturale si è sviluppato grazie anche alla crescente partecipazione, nel panorama autoriale specializzato, di scrittori di origine straniera, solitamente impiantanti per loro vicende biografiche in Italia da più o meno tempo e capaci di ricreare atmosfere narrative impregnate dei colori, dei suoni, delle arie della loro terra d'origine (Todaro 2016, 86).

Le scritture migranti a sfondo autobiografico si dispongono quindi in questa zona di confine, aperte a un impiego variegato da parte dei loro editori. Se, come abbiamo visto, la narrativa per ragazzi è oggi particolarmente fruttuosa, il (non) posizionamento di queste scritture in un contenitore specifico – che sia una scelta autoriale o editoriale, poco cambia – risulta ulteriormente facilitato dall'impiego di un genere particolarmente fertile alla formulazione di un indirizzo interculturale e pedagogico. Ancor di più, la preferenza per un registro linguistico tendenzialmente lineare non potrà che rendere maggiormente malleabili i testi, rendendoli disponibili a un utilizzo molteplice. Abbiamo già visto nel capitolo precedente come la letteratura della migrazione si caratterizzi per l'uso di una lingua narrativa piuttosto standardizzata e lontana dalle retoriche sull'innovazione linguistica delle scritture migranti su cui tanta critica si è espressa uniformemente, enumerando le pratiche di contaminazione e forzatura della lingua italiana messe in atto da tali scritture: Pezzarossa ha più volte esortato a superare «disinvolti proclami di novità in contrasto con gli esiti oggettivi» (2014, 146), nei quali, invece, sembra prevalere una lingua “senza accento”. Come ha notato anche Serge Vanvolsem, nella sua accurata analisi linguistica dei romanzi della migrazione, l'oralità che contraddistingue la scrittura di questi autori si traduce in una sintassi lineare, nell'uso di costrutti semplici e dislocazioni, e nell'abbandono di complesse strutture subordinate per procedere più spesso con brevi aggiunte paratattiche (2011, 10).

Abbiamo visto brevemente come questa scelta linguistica possa dipendere da vari fattori, i quali oscillano da una debole padronanza della lingua alla ricerca meditata di una maggiore “integrazione”, fino alle operazioni normalizzanti delle redazioni editoriali. Proprio in relazione a queste ultime Luatti sottolinea come «l'editing a cui essi devono sottostare – a cui devono sottoporsi, in generale gli autori di testi per ragazzi – talvolta è pesante e può rivelarsi invasivo» (Luatti 2010, 45). Questo perché nella letteratura per i giovani il

linguaggio deve essere più semplice e fruibile, controllato, meno incline alla sperimentazione e alla trasgressione linguistica (*Ibidem*). Sulla possibilità di un linguaggio multiforme, d'altronde, gli stessi scrittori migranti italiani si sono sempre espressi «in direzione più del riconoscimento del valore interculturale e interlinguistico della lingua letteraria che in termini di conquista, riscrittura e rivincita» (Quaquarelli 2015, 67). Questo è sicuramente un dato da non sottovalutare per comprendere i termini di produzione della letteratura migrante, le dinamiche della sua diffusione, il valore assunto nel sistema culturale italiano. A questo proposito, continua Quaquarelli,

[...] credo sia necessario tenere conto della rigida griglia di senso (che pesa sulla funzione sociale, la distribuzione, l'uso...) che fin da subito ha caratterizzato la pubblicazione dei loro testi, una griglia fortemente legata a (e formattata su) esigenze e destinazioni di tipo educativo e culturale: gli scrittori migranti sono stati da subito, *anche*, mediatori culturali, e i loro libri, *anche*, laboratori di interculturalità (2015, 67-68).

Come nella scelta di un genere specifico, quello autobiografico, anche nel caso dello stile e del registro linguistico vediamo dunque come la frontiera tra letteratura per adulti e per ragazzi evapori in favore di un testo convenientemente destinabile a un pubblico aperto,

[...] un pubblico che quasi mai preesiste alle opere (come anche si constata a livello universitario, rispetto ad acquisite cognizioni di base su campionature standardizzate del fatto letterario), perplesso tra la dimensione dell'esotico e la semplificazione didattica della idea di letteratura straniera. Questo consente più facilmente scelte che premiano la conservazione e la ripetizione del prodotto, quando il mercato editoriale abbia saputo stabilizzarlo in target controllabile (Pezzarossa 2011, XXVIII-XXIX).

4. *Gli apparati paratestuali*

Il prodotto ottenuto, così conformato ed inserito nella rete delle dinamiche interculturali e pedagogico-educative (Quaquarelli 2015, 69) potrebbe dunque essere diffuso, di volta in volta, assecondando le necessità editoriali e di pubblico; la “portata interculturale” di queste scritture, infatti, non è certamente sfuggita agli editori, il cui intervento è reso ancora più visibile nel caso di apparati didattici, di cui molto spesso questi testi sono corredati (Luatti 2010, 86). L'ultima strategia che andremo ad analizzare sarà proprio questa: l'inserimento

di glossari, note, corsivi, appendici, schede esplicative, sezioni riservate alle scuole, sono infatti interferenze ingombranti nel narrato che mettono in discussione, ancora una volta, le complesse dinamiche dell'autorialità, venendo a costituirsi come spazi ambigui, “no man’s land” (Elefante 2012, 138). Potremmo pensare, per fare un esempio, a quei primi testi annoverati fra le scritture migranti. *La promessa di Hamadi* e *La memoria di A* (Moussa Ba-Micheletti 1991; 1995) vengono pubblicati «marketing them as educational texts that catered to pedagogical programs devoted to multiculturalism in Italian schools» (Parati 2005, 99 corsivo mio). Parati parla di una *commercializzazione* dei testi in senso scolastico, ma leggendo alcune interviste rilasciate dagli autori sembra che la soluzione didattica sia stata precedente all'immissione nel mercato editoriale. Nonostante Moussa Ba dichiari di aver lavorato già per le scuole, sembra che a preponderare sia stata la formazione di Micheletti, da molti anni collaboratore nel campo dell'editoria scolastica (Micheletti 2005):

Taddeo: La vostra produzione era rivolta essenzialmente agli alunni delle scuole. È stata una scelta fatta ad opera conclusa, oppure avevate subito chiaro chi dovesse essere il vostro interlocutore?

Micheletti: I due romanzi sono stati ideati per i ragazzi delle scuole e si può dire che ogni frase sia stata pensata, scritta e calibrata in vista di questa destinazione. Quando ho conosciuto Saidou, io e mia moglie Patrizia Restiotto (che ha lavorato con noi alla stesura di entrambi i testi, oltre a curare gli apparati didattici) lavoravamo da più di dieci anni come collaboratori editoriali nel campo della scolastica: siamo stati fra i primi cocò italiani, i nonni di San Precario. Insomma conoscevamo tutti i meccanismi della narrativa scolastica, tutte le regole da rispettare e i trucchi per aggirarle. Il risultato sono stati due romanzi in apparenza conformi ai requisiti del genere, in realtà profondamente innovativi. Questo al tempo stesso ha determinato rapporti tempestosi con gli editori e grande apprezzamento da parte degli insegnanti che sono (erano?) molto più pronti alle novità di quanto gli editori stessi immaginassero (Taddeo 2005b).

Da queste dichiarazioni si viene dunque a conoscenza di come inizialmente l'editoria fosse anzi timorosa nell'adozione di una veste didattica rispetto a questi testi: affermazione che ci sembra confermata dalla scelta della copertina pensata da De Agostini per le prime edizioni dei due testi, in netta contrapposizione con le successive edizioni¹⁹. Sembra dunque

¹⁹ *La promessa di Hamadi*: l'edizione 1991 (Fig. 5) di De Agostini mostra una copertina “classica” della letteratura della migrazione – ne abbiamo parlato nel capitolo sul paratesto –, con il volto dell'autore in primo piano e un riferimento all'Italia sullo sfondo (in questo caso il Duomo di Milano); nell'edizione 2008 (Fig. 6)

che i testi di Moussa Ba e Micheletti abbiano funzionato da capostipite rispetto a tutta una serie di testi, pubblicati successivamente, la cui “potenzialità pedagogica” è stata piuttosto sollecitata ed incentivata:

Per quanto riguarda i due romanzi di cui sono coautore, la scuola era fin dall’inizio la destinataria dichiarata della nostra impresa, ma negli anni successivi altri testi hanno imboccato quella strada: di *Io venditore di elefanti* è uscita una edizione scolastica, nella nuova edizione della *Promessa di Hamadi* ci è stata chiesta in appendice una carrellata sui testi degli autori migranti, ma la cosa più importante è che molte volte sono stati gli autori stessi a entrare nelle scuole a parlare con i ragazzi, e questa era secondo me la strada da seguire [...] (Micheletti 2010).

Proprio sul testo di Pap Kouma, infatti, non pensato né per la scuola né per un pubblico di ragazzi, gli editori sono intervenuti per corredarlo di strumenti didascalici, come note e un apparato didattico. Lo stesso procedimento è stato adottato con *La mia casa è dove sono*, di Igiaba Scego, uscito per Rizzoli nel 2010 e trasformato da Loescher (2012) in edizione scolastica, ricca di apparati destinati a una fruizione in sede didattica. Ci sono testi il cui percorso è esattamente inverso: *All’incrocio dei sentieri* di Kossi Komla-Ebri che nell’edizione EMI (2003) prevedeva un apparato didattico ed era collocato nella collana “Crescendo”, con la nuova pubblicazione a cura delle edizioni Dell’Arco (2009) ha visto sparire ogni riferimento pedagogico. O ancora i libri di Teagbeu Simplicio Kpan, *Il condottiero* (1996) e *La danza fuori dal cerchio* (2002), corredati da una decina di pagine di percorsi didattici che «arricchiscono il racconto in vista di un utilizzo scolastico», come si legge sul sito dell’editore, ma che in poco o nulla si discostano dalle autobiografie più “tradizionali” della letteratura della migrazione²⁰. Impossibile non citare i volumi la cui esplicitata valenza interculturale precipita inevitabilmente in un culturalismo riduzionista, che folclorizza l’Altro ricorrendo ai consueti ambiti di feste, ricette e tradizioni locali: in questa categoria rientrano i Mappamondi, la cui struttura prevede solitamente una parte

la copertina cambia visibilmente e assume un aspetto decisamente conforme ai volumi scolastici, religiosi e di didattica interculturale. *La memoria di A*: la prima edizione (Fig. 7), ancora curata da De Agostini, mantiene il medesimo formato di copertina della prima opera di Moussa Ba, ma, al posto della foto del volto dell’autore, viene inserita l’immagine di un violino appoggiato su una fotografia di Aushwitz e uno spartito musicale; le edizioni successive (Fig. 8), pubblicate dal gruppo Abele, contengono in copertina alcuni disegni che mettono in evidenza la destinazione d’uso giovanile.

²⁰ Secondo Luatti i libri di Teagbeu Simplicio Kpan «pur pensati e scritti per lettori adolescenti, si rivolgono chiaramente anche agli adulti» (2010, 101).

autobiografica seguita da una parte storico-geografica su costumi, cibo, usanze, leggende, proverbi e feste del paese di origine dell'autore; ma se questa scelta potrebbe essere parzialmente giustificata dal pubblico cui è destinata la collana, lo stesso forse non si può dire nel caso di *La promessa di Hamadi*, in cui compaiono, oltre all'apparato didattico già citato, anche un glossario, approfondimenti religiosi e culturali, ricette e mappe; o nel caso di *Rhoda* (Scego 2004), diviso in cinque sezioni, alla fine delle quali è collocato non solo un glossario che spiega i termini somali ricorrenti nel testo, ma anche delle note e le ricette della protagonista, confermando così l'uso «anche didattico di cui Scego investe la sua scrittura» (Negro 2015, 150). In alcuni casi sono stati pubblicati testi riadattati a poco più che ricettari, come nel caso di *Il riso non cresce sugli alberi. La Cina in cucina* di Bamboo Hirst (1988) una sorta di autobiografia “gastronomica” pubblicata, probabilmente, sfruttando l'immaginario del cibo, considerato uno dei *marker* etnici più distintivi del mondo cinese (Ying 2013, 316). Ma si segnalerà anche il volume, corredato da un accattivante titolo e una esotizzante copertina (Fig. 26), *Pakistan express. Vivere e cucinare all'ombra dei talebani* di Anna Mahjar-Barducci (2011)²¹. Più spesso il tema ricorrente (e spesso metaforico) del cibo rivela il suo profondo valore affettivo e identitario, riflettendo il bisogno dei protagonisti di riconoscersi e aggregarsi²². In tutti i casi, comunque, la cucina tradizionale, ma come questa anche le usanze tradizionali, è solitamente riconosciuta dalla critica come uno strumento ed insieme una metafora per l'intercultura: attraverso il cibo, in un gioco tra memoria e integrazione, la narrazione è in grado di veicolare messaggi di ibridazione e inclusività dal chiaro potenziale formativo; depositario di tradizioni e identità

²¹ Questi due ultimi esempi si rivelano un po' al limite del nostro discorso sul valore pedagogico-interculturale della letteratura di migrazione. Sembra che qui, infatti, più che votato a finalità didattiche, il cibo venga utilizzato come segno diacritico dell'alterità culturale, e, attraverso l'operazione editoriale, sia tramutato in quel genere di merce esotica ormai di moda nel sistema di proliferazione globale di tradizioni locali. Cfr. Ponzanesi: «What in the past was part of an exoticizing representation of the other – spicy food, luxurious textiles and home decorations, spiritual quests or alternative healing methods – has now been turned into commodified exotica. The Orient becomes a fetish, a series of objects to be desired in order to inflect the anonymity of the global style with a couleur locale. The list of what is now available is not truly exhausted by such obvious examples as the worldwide proliferation of fusion food, ethnic clothing, world music, world cinema, fair trade or the so-called new-age industry – all commercial and global responses to local traditions and heritages» (2014, 10).

²² Indico qui, a titolo di esempio, Wadia (2007) e Kuruvilla *et al.* (2005), ma in quasi tutti i testi della letteratura di migrazione il cibo è presente e narrativizzato. Esso rivela, volta per volta, dinamiche di assimilazione, costruzione di identità culturali plurali ed ibride, accettazione o negazione della cultura ospitante. Il cibo-identità diviene metafora di un'autenticità da salvaguardare o possibilità di arricchimento tramite l'ibridazione. Cfr. Moll (2012); Horn (2010).

collettiva, il cibo è un sistema di comunicazione, veicolo dell'autorappresentazione e dello scambio culturale.

L'ultima ricognizione sulle modalità di formulazione didattica e interculturale delle scritture migranti non poteva tralasciare una delle caratteristiche più diffuse e discusse interne a questi testi. Mi riferisco all'uso spesso invasivo di note e glossari in funzione esplicativa (e dall'inevitabile ricaduta didascalica) il cui pedagogismo diviene talvolta così manifesto e pesante da inibire la scorrevolezza della lettura narrativa, oltre ad attuare un processo di addomesticamento della cultura Altra, dunque inverso rispetto a quello prefissato. Abbiamo già visto come sia *La promessa di Hamadi* che *Rhoda* dispongono di un glossario finale: a questi si possono aggiungere diversi altri, come *Madre piccola* di Ali Farah (2007), *Nuvole sull'equatore* di Fazel (2010), *L'abbandono* di Erminia dell'Oro (1991; 2006), *Memorie di una principessa etiope* di Nasibù (2005), *Neyla* di Komla-Ebri (2002); *Adua* di Igiaba Scego (2015); *La luna che mi seguiva* di Aminata Fofana (2006); in altri casi, i vocaboli e alcune espressioni vengono chiarite grazie alle note a piè di pagina, come in *Regina di fiori e di perle* di Ghermandi (2007) e *Lontano da Mogadiscio* di Fazel (1999). Bisogna brevemente ricordare, inoltre, che note e glossari non sono gli unici "indicatori di alterità", ma ad essi si accompagnano anche, frequentissimi, i corsivi. Prassi editoriale in occasione di termini stranieri, nel caso delle opere migranti e postcoloniali – potenzialmente ad alto tasso plurilinguistico – la caratterizzazione grafica può spesso risultare eccessiva e inadeguata, oltre a esacerbare la differenza culturale ed estraniare oltre che il significante, anche il significato e il referente.

Tutte queste «tracce» (Huggan 2001, 164), dunque, sono indicatori di una tensione tra il testo e gli agenti che si occupano della sua legittimazione: l'obiettivo primario perseguito nei romanzi della migrazione è, come per tutti i testi nel mercato culturale, quello di vendere meglio, e questo lo si ottiene costruendo, attraverso queste forme paratestuali, un "market reader" bianco e omogeneizzato, un «anthropological tourist» del mondo lontano rappresentato nel testo (Waring 1995, 462). I termini glossati o segnalati graficamente rientrano tendenzialmente nella categoria dei "realia etnografici": hanno infatti, nella maggior parte dei casi, delle connotazioni storiche o religiose, o si riferiscono a oggetti del quotidiano, racchiusi nel campo semantico domestico e della familiarità, o, ancora, provengono dal linguaggio orale come le interiezioni. Sembra chiaro che gli autori migranti in questo caso non abbiano particolare interesse a intercettare lettori africani, il pubblico di riferimento è bianco: sembrano dunque messi in evidenza solo gli aspetti folcloristici della

cultura di appartenenza, affidando così il valore interculturale più alla dimensione paratestuale che alla narrazione stessa, ed autenticandone la storia:

L'impressione è che gli apparati presenti (a volte in appendice, a volte intessuti alla narrazione) interferiscano con la lettura diretta, alla maniera di didascalie nei quadri di una mostra, o per gli animali di uno zoo. Quello che prevale non è più il narrato, ma è la cultura da cui esso proviene; esso è un "pre-testo" per parlare della cultura, per incuriosire circa una determinata comunità. [...] In quest'ottica la narrazione è trasformata in "cosa", reificata e poco interrogabile, inserita in un "formato" che la classifica come interculturale; non è la narrazione a comunicare significati culturali o a diventare protagonista, come ci si aspetterebbe alla luce di quanto teorizzato sul legame tra pedagogia interculturale e pedagogia narrativa (Bassoli 2014, 139).

La questione relativa a questo genere di apparati esplicativi, inoltre, risulta particolarmente complessa e dibattuta dalla critica, data l'estrema importanza di una riflessione sul rapporto dominatore/dominato chiamata in causa dalle problematiche di trasparenza e opacità della narrazione dell'Altro. Negro, ad esempio, dà una connotazione positiva a questo genere di «rapporto didattico con il lettore, dove quest'ultimo è guidato come uno studente nell'opera di ermeneutica del testo e di apprendimento del corrispettivo contenuto» (Negro 2015, 195). Secondo la studiosa, infatti, questo atteggiamento di trasparenza assoluta, consente di intorpidire il lettore a tutto vantaggio dello scrittore, che rimane «detentore assoluto del significato» (*Ibidem*), riproponendo un'asimmetria tra colonizzatore e colonizzato, ma invertendone la marcia. Forse con troppo entusiasmo, Negro legge nell'uso dei glossari e degli inserti chiarificatori una modalità consapevole di rovesciamento dei rapporti di forza e di conseguente destabilizzazione della società occidentale come unica depositaria del senso. L'accesso facilitato al testo è invece deprecato da Quaquarelli, secondo la quale questo genere di "prontuario traduttivo", quale il glossario, non farebbe nient'altro che esacerbare l'estraneità delle due lingue, anziché favorirne l'incontro: «La presenza del glossario, così come delle note a piè di pagina, è il segno più evidente del fatto che la parola straniera è introdotta (messa in scena) e percepita come profondamente estranea, definitivamente altra» (Quaquarelli 2017, 82).

L'uso di questi apparati didattici e didascalici mi sembra invece virare verso la trasparenza. Infatti, secondo gli autori di *The Empire Writes Back* qualsiasi procedimento traduttivo finisce infatti per accordare alla cultura e, aggiungerei, alla lingua ricevente uno

status superiore rispetto a quella emittente (Ashcroft *et al.* 2002, 65); al contrario, la scelta di lasciare parole non tradotte si configurerebbe come atto politico (*Ibidem*). La rinuncia alla traduzione, alla chiarezza e alla trasparenza, è probabilmente l'opzione migliore per esprimere la propria identità plurale, per stimolare l'attività del lettore, per amplificare i significati del testo: «Gli antropologi, da sempre impegnati e preoccupati di tradurre lingue e culture, hanno dimenticato la pregnanza di significato del non tradurre. Non è necessario, e del resto non è neppure possibile, tradurre tutto» (Luraschi, 2009 202). Se da una parte è necessario considerare che la presenza del glossario contrasti i rischi di riscrittura addomesticante della traduzione (Spivak 2007), dall'altra la ricorrenza di questi apparati potrebbe trasformare la percezione dei romanzi in semplici strumenti educativi, interrompendo il flusso narrativo (Genette 1989, 326) ed enfatizzando la consistenza materiale delle culture (Baroni 2013, 66-74). Eppure le strategie esplicative sembrano incontrare maggiormente il favore degli editori, i quali hanno dimostrato in diversi casi di preferire la leggibilità e l'immediata comprensione al dinamismo dell'opacità: pensiamo ad esempio all'ormai famosa vicenda editoriale di Viarengo, autrice di un'autobiografia pubblicata ma mai riconosciuta dall'autrice, a causa della traduzione in italiano del titolo originale in oromo senza il suo consenso²³; o al romanzo *Rhoda*, di Igiaba Scego, i cui toni amari e la struttura sperimentale sono «sviliti» dal glossario e dalle ricette di cucina imposti dall'editore (Brioni 2013, 1).

Per concludere, vorrei soffermarmi brevemente sui rischi legati all'attuazione di tali strategie. Se infatti, da una parte, l'industria culturale ha l'esigenza di rispondere a meccanismi di natura economica, spesso sostenuti anche dagli stessi autori nel tentativo di garantirsi una maggiore diffusione e visibilità, gli esiti di tali pratiche potrebbero condizionare anche pesantemente le opere della migrazione. Una prima problematica è la possibile perdita di letterarietà dei testi. Le istanze didattiche e interculturali, gli intenti pedagogici e sociali, rendono certamente più appetibili queste opere per un certo settore specifico, impegnato nell'educazione e nella promozione dell'interculturalità, ma potrebbero risultare meno interessanti sul piano letterario (Luatti 2010, 29). Impoverendo il pregio letterario, il valore che viene a mantenersi e consolidarsi risulta esclusivamente quello culturale, come incontro con l'altro "autenticamente" proveniente da un altrove lontano (Bassoli 2014, 150). Anche Camilotti ha notato il rischio di riduttività connesso a queste

²³ «Vi è sicuramente un interesse economico a monte della scelta degli editori su quanto possa essere vendibile sul mercato un libro da un titolo incomprensibile» (Luraschi 2009, 200). Sulla vicenda editoriale dell'autobiografia di Viarengo, oltre al saggio di Luraschi, si veda Ponzanesi (2001; 2014).

pratiche, la cui sollecitazione verso un utilizzo pragmatico del testo comporta spesso il declassamento dell'analisi tecnica e stilistica (Camilotti-Crivelli 2017, 50) e, aggiungerei, ha in molti casi condotto a una volontaria sospensione del giudizio estetico. Connesso a questo rischio si affianca la possibile trasformazione dell'autore stesso. Se le opere della migrazione acquistano senso divenendo veicoli di conoscenza dell'Altro a nostro beneficio e strumenti di educazione interculturale, l'autore da parte sua si ritroverà a indossare le antiche vesti dell'informante nativo e a dover nuovamente rispondere a dinamiche di assoggettamento tristemente note (Benvenuti 2015). Note, glossari e altre appendici si convertono spesso in digressioni informative particolarmente invadenti, mutando di fatto il romanzo in un documento antropologico²⁴. Appiattita su una dimensione etnografica, la narrazione, insieme al suo informante, assume su di sé l'unico compito di rispondere a curiosità culturali, veicolare messaggi di assicurazione, esibirsi a uso e consumo del lettore occidentale. È facile vedere, in questo caso, le forti ambiguità che si celano sotto la retorica interculturale: «In via teorica si propone la diversità come valore che stimola il dialogo, ma poi essa viene avvicinata soltanto grazie al suo appiattimento in una dimensione di inferiorità, riproposta entro categorie già note, a partire dall'esotismo» (Bassoli 2014, 135). Quest'ultima riflessione di Giulia Bassoli introduce il terzo e ultimo rischio a cui va incontro la promozione della letteratura migrante quando posta sotto l'egida dell'educazione scolastica e interculturale. Se, come abbiamo visto, moltissime opere della migrazione si lasciano aperta la possibilità di rivolgersi anche a un destinatario non adulto e/o inserito in contesti scolastici, la stessa composizione stilistica dei romanzi potrebbe spesso essere preordinata a questo scopo. In questo senso, una semplificazione lessicale, sintattica e tematica corre il rischio di trasformarsi, di conseguenza, in una semplificazione culturale. Come nota Luatti, infatti, – anche se io allargo il campo a tutta la produzione migrante, e non solo a quella specificamente per ragazzi – le scritture migranti

[...] hanno trovato spazio e ascolto, pressoché esclusivo, nelle biblioteche pubbliche, nelle biblioteche per ragazzi e nelle scuole, dove l'autore – nel contempo mediatore animatore, illustratore, musicista, artista poliedrico – è stato invitato a presentare il libro, a raccontare fiabe e favole della tradizione, a suonare e cantare storie della propria terra,

²⁴ «In more recent times, postcolonial writers and critics have found paratexts such as footnotes, endnotes or glossaries, which are placed outside the body of the novel, to be aesthetically unappealing and pandering to the exotic expectations of the reader, making some novels seem more anthropological, informational, than literary» (Bandia 2008, 153).

a narrare la sua storia personale di migrazione. Insomma, a fare lo “straniero” e l’immigrato (Luatti 2010, 26-27).

Numerose opere della migrazione cedono oggi a quella cosiddetta “pedagogia del cous cous” che si propone di rappresentare e difendere certe culture nelle loro manifestazioni più tradizionali – senza considerare le dinamiche dell’innovazione storica e sociale –, rischiando, pur nelle migliori intenzioni, di fornire delle rappresentazioni edulcorate e folcloristiche, favorendo così il consolidamento di pregiudizi e stereotipi, a sostegno di una visione eurocentrica delle altre culture. I racconti “infantilizzati”, costruiti su «modelli di comunicazione semplicistica, piana, rasserenante, consolatoria, pacificante o senz’altro “a lieto fine”» (Todaro 2016, 80), tendono a far scivolare le storie nel ghetto dei particolarismi e del multiculturalismo: lo si può notare, come abbiamo già visto nel caso dei Mappamondi, nella corrispondenza di una data cultura a un dato tema (l’autore egiziano parla di *jinn*, il brasiliano di samba, l’indiano di precetti morali, gli africani di savana e animismo); ma lo possiamo vedere anche in tutta quella serie «piste conoscitive» (Todaro, 2016) che riempiono i libri della migrazione,

[...] in cui l’altro e il diverso – le lingue, la cultura, le religioni, le letterature, la storia e la geografia, le arti di altre parti del mondo – non entrano se non sotto forma di folklore, costumi abitudini. Quindi come realtà minore che può incuriosire, ma che da sola non ha la forza per interrogare e sollecitare ad approcci culturali diversi. Se la cosiddetta “pedagogia del couscous”, quella che affida il compito di una familiarizzazione e di una conoscenza reciproca alle tavole imbandite da una cucina pluriethnica o che valorizza accanto alle nostre le ricorrenze religiose e civili di altre etnie e popolazioni, è un modo facile e morbido per attenuare, attraverso e forme e i tempi della convivialità e della festa, le diffidenze e le tentazioni xenofobe che vivono in ciascuno di noi, non può certo essere questa la sola via per allargare i confini del mondo cui si appartiene e per costruire un’idea nuova, più aperta e transculturale, di cittadinanza nel mondo globalizzato (Farinelli 2007, 17).

Ritenuti autentiche espressioni della cultura altra, i riti, le feste, le tradizioni, le leggende non possono che consolidare un senso di curiosità “esotica” verso la molteplicità delle forme culturali, influenzando su un’infantilizzazione tematica, stilistica e linguistica, alla quale potrebbe dunque corrispondere un’infantilizzazione della cultura stessa. Come avverte Bassoli,

Il rischio è di parlare di culture lontane riducendole all'immaginario atemporale del villaggio, intriso di una qualche forma di magia, come se fosse questa la condizione valida per gli attuali migranti cinesi, vietnamiti, arabi, rinforzando l'idea di un terzo mondo ancora legato a usanze primitive e naïve, facilmente assimilabili all'infanzia (2014, 135-136).

Anche la scelta di un contenitore narrativo specifico, ovvero l'ormai tipico *format* narrativo che si sviluppa come racconto del vissuto che sta dietro le tormentate vicende migratorie (Todaro 2016, 84), genera possibili riduzionismi: la stretta corrispondenza, infatti, tra testimonianza e fiaba «rischia di rafforzare l'equazione “narrazione straniera” = “narrazione fiabesca, irreali, lontana, infantile”» (Bassoli 2014, 140)²⁵. Come ha sottolineato Pezzarossa, a questo tipo di semplificazioni è necessario prestare la dovuta attenzione, valutando «la piattezza linguistica e immaginativa [...] all'interno di plurimi segnali di addomesticamento e infantilizzazione della produzione migrante» (Pezzarossa 2015, 21-22).

²⁵ Un ulteriore modalità di infantilizzazione potrebbe essere la già citata forma antologica, il cui assistenzialismo narrativo tende a personalizzare la cifra stilistica individuale.

IV

La strategia esotica

1. Il caso Hu Lanbo

È il 2012. Ormai da diversi anni la comunità cinese presente in Italia alimenta le testate giornalistiche in cerca di sensazionalismi sulle migrazioni. Dal 2007, anno in cui per la prima volta ha luogo una significativa protesta violenta da parte di una minoranza etnica (Zhang 2016), la comunità cinese è sotto i riflettori dei media e al centro del discorso politico italiano; ma è dal 2010 al 2016 che la comunità conosce una crescita costante (MINISTERO DEL LAVORO 2018) e, contemporaneamente, una crescente circolazione di stereotipi e cliché permea le rappresentazioni sociali degli italiani, rafforzandone essenzialismi e divisioni (Pedone 2018). È il 2012, dicevamo, e la casa editrice Barbera si accorge delle evidenti potenzialità commerciali di un romanzo uscito qualche anno prima: si tratta di *La strada per Roma* di Hu Lanbo, pubblicato nel 2009 da LaCa, società fondata dalla stessa autrice. In questa forma, l'opera non si differenzia troppo dalle autobiografie migranti più "tradizionali", procedendo in una narrazione cronologica della vita dell'autrice, dagli anni Cinquanta, all'epoca di Mao, passando attraverso il suo trasferimento in Francia, avvenuto in occasione della partecipazione a una spedizione a bordo di un'auto d'epoca da Pechino a Parigi, fino al suo definitivo arrivo, per amore, in Italia. La storia è lineare, la scrittura semplice, leggera, «quasi infantile» (Pedone 2016, 108), intervallata da lunghi brani didattico-etnografici sugli usi e i costumi dei paesi conosciuti lungo il viaggio e da un folto numero di leggende e proverbi provenienti dalla tradizione letteraria e popolare cinese. Anche la copertina non tradisce i requisiti fondamentali di una corretta commercializzazione della letteratura migrante: foto dell'autrice in copertina, appiccicata su uno sfondo posterizzato di Roma, su cui si staglia, metonimicamente, il Colosseo (Fig. 9). Ma per Barbera la strategia di vendita deve essere radicalmente diversa. Si procede innanzitutto a una ridefinizione del genere: il testo non verrà pubblicato come autobiografia ma come romanzo, scelta poco gradita all'autrice; segue una ristrutturazione interna, in cui diversi brani della terza parte vengono tagliati (le sezioni più didattiche) e un paragrafo viene aggiunto; si conclude con una riconfigurazione completa esterna, quindi nuovo titolo e soprattutto nuova copertina (Fig. 10). Con un tocco di esotismo, il romanzo cambia

definitivamente: l'opera di Hu Lanbo viene incorniciata da una foto *stock* in cui una ragazza – dai chiari tratti caucasici²⁶ – decisamente attraente è orientalizzata dal vestiario e dalla capigliatura, e sulla quale spicca una bocca carnosa e vermiglia che riprende allusivamente i fiori sfocati sullo sfondo. La ragazza guarda verso lo spettatore, ma il suo sguardo è vuoto e assente, *imbambolato*, completando il richiamo erotizzato alla rappresentazione corrente della donna cinese dalla sensualità audace, ma nel contempo docile e remissiva²⁷. La ragazza, chiaramente, dovrebbe rappresentare la protagonista della storia, in questo caso l'autrice, riaffermando l'autenticità del racconto, ma sembra al contrario deviarne palesemente il contenuto, tradendo un «Orientalist obsession with Asian Female bodies» (Ying 2013, 314). Relativamente al titolo, Hu Lanbo spiega come questo derivi dal suo stesso nome: Lanbo infatti significherebbe “ondata di orchidee”. Tuttavia, questa scelta – oltre a causare la perdita di ogni riferimento al tema del viaggio in favore dell'adozione di un titolo ambiguo e opaco, senza alcuna connessione evidente con la storia – sembrerebbe per lo più voler alludere “mitologicamente” alla Cina (la cui tipicità dei motivi floreali è ben nota all'Occidente) e maliziosamente al significato sensuale dell'orchidea²⁸. Quest'ipotesi è confermata dal fatto che il nuovo titolo sembra essere estrapolato proprio da quel paragrafo al quale avevamo fatto brevemente accenno ma che a questo punto assume un'importanza fondamentale: si tratta infatti di un'incursione sensuale all'interno del volume inserita e richiesta esplicitamente dalla casa editrice. Stando a quanto raccontato da Lanbo nel corso

²⁶ Nell'intervista gentilmente rilasciata dall'autrice, Hu Lanbo ha espresso un forte disappunto rispetto alla scelta della nuova copertina, raccontando come, quasi fosse un buffo siparietto, la casa editrice non riuscisse a distinguere le origini della modella ritratta in foto: all'obiezione dell'autrice rispetto all'evidente non “cinesità” della ragazza, dagli uffici di Barbera avrebbero risposto: «Allora è giapponese?» (Intervista a Hu Lanbo, 4 ottobre 2019).

²⁷ «Con l'avvento delle riforme degli anni Ottanta, la figura estetica predominante è diventata nuovamente quella della donna “urbana”, di fatto come nella fase precedente il periodo comunista: ben vestita, ben truccata, attenta al sex-appeal e pronta ad accontentare i gusti estetici e sessuali degli uomini. Parimenti, le comunicazioni in ambito pubblicitario o mediatico hanno lasciato sempre più spazio alla donna-bambola, la cui differenza estetica è marcata sempre più da quella maschile tramite espedienti di mercificazione e commercializzazione del corpo femminile. La donna di città è diventata modello di femminilità stereotipata, anche sotto l'influenza della cultura massificata della globalizzazione che caratterizza le grandi metropoli, modello che viene veicolato anche dai media» (Ardizzoni 2017, 6). Sulla rappresentazione della donna cinese come bambola, si noti, in aggiunta, che la foto *stock* usata per la copertina di Hu Lanbo è visionabile nell'archivio di immagini online *Shutterstock*, accompagnata dalla descrizione «Beautiful lady-doll in green dress at flower background» <https://www.shutterstock.com/it/image-photo/beautiful-ladydoll-green-dress-flower-background-49565212> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

²⁸ Si noti bene che il significato passionale e sensuale dell'orchidea è relativo soltanto alla nostra interpretazione simbolica dei fiori: in Cina, in modo quasi speculare, l'orchidea simboleggia infatti la purezza. Questo dimostra ulteriormente come il libro sia stato rimaneggiato appositamente per un palato occidentale, sovrastando di fatto le intenzioni e i significati culturali dell'Altro che ha prodotto il testo.

della nostra breve intervista, Barbera avrebbe esplicitamente richiesto un brano «che avesse a che fare con l'acqua»: pur percependo un incitamento verso una narrazione dallo sfondo «erotico o comunque orientalista», la scrittrice avrebbe aggiunto il paragrafo, effettivamente raccontando un rapporto sessuale. Questo genere di modifiche nei confronti di un testo, rivelano per Ying un preciso atto di *re-framing*²⁹ ideologico e culturale, presentando di fatto il testo in una nuova prospettiva e assegnandogli un nuovo significato, con l'obiettivo di sollecitare specifiche associazioni e aspettative nel lettore. Come nel caso del romanzo analizzato dallo studioso, il titolo modificato «reframes the book in an Orientalist fantasy, which the book is purported to subvert, featuring a Chinese woman as mystic and sensual» (Ying 2013, 311); ma anche il rinnovamento della copertina «can only suggest a deliberate manoeuvre based on the assumption that the contrived sensuality and eroticism of an Oriental female body would cater to the reader's expectation [...]» (Ivi, 314).

Questo esempio introduttivo credo chiarisca lucidamente cosa intendo per esotizzazione di un testo. Per usare le parole di Barthes si potrebbe affermare che «l'esotismo rivela bene in questo caso la sua giustificazione profonda, che è quella di negare ogni collocazione della storia. Dando alla realtà orientale alcuni buoni segni indigeni, la si immunizza sicuramente da ogni contenuto responsabile» (Barthes 1974, 162). Nonostante questa pratica non sia certamente diffusa come nei casi inglesi e francesi³⁰, ritengo che l'inserimento di marcatori etnici, al testo o al paratesto, che comunichino un certo senso di esotismo e autenticità, sia abbastanza presente nei nostri testi postcoloniali e della migrazione. Alcuni critici lo hanno già genericamente notato, come Maria Cristina Mauceri, la quale riflette su come questi scrittori siano accolti «con indifferenza dal mondo letterario istituzionale, tutt'al più sono considerati un fenomeno etnico-esotico che alcune case editrici sfruttano secondo le mode del momento» (Mauceri 2006, 79).

Allo stesso modo, diversi autori hanno fatto emergere l'ambiguità di certe pratiche editoriali: secondo Kossi Komla-Ebli lo scrittore "africano" interessa alle case editrici per «fare folklore e presentare gli scrittori come animali strani» (Pedroni 1999, 222), mentre Christiana de Caldas Brito avverte circa il pericolo, per gli scrittori stranieri che usano la lingua italiana, «di rimanere confinati nella tematica dell'immigrazione, del folklore,

²⁹ Come abbiamo già potuto vedere nel capitolo precedente, a proposito dell'apparato paratestuale, il processo di *framing* consiste nel selezionare alcuni elementi di un discorso dandogli un particolare risalto nella comunicazione testuale, inserendoli quindi in una cornice di senso (*frame*) con l'obiettivo preciso di promuovere un certo punto di vista, un'interpretazione, una valutazione.

³⁰ Rimando a Huggan (2001), Brouillette (2007) e Davis (2013) per il mondo anglofono, e a Watts (2005), Sabo (2018) per quello francofono.

dell'esotico» (2002) E certamente non è un pericolo da sottovalutare, se si considera che questi testi sono a tutti gli effetti dei prodotti culturali del capitalismo globale, e, in quanto tali, «always carry with them the traces of exoticism and otherness that allow for their creation and dissemination in the national, and later global literary marketplace» (Xavier 2016, 19). Chiaramente il *reframing* esotico delle opere migranti non è paragonabile agli esotismi che permeavano le opere in epoca coloniale, ma questo non dovrà far pensare che sia semplicemente scomparso o, in virtù di una nuova consapevolezza, sia stato elaborato ed espulso dalle coscienze della società contemporanea. Al contrario i neoesotismi oggi in circolazione sono molteplici e, forse, ancora più subdoli: si pensi solo alle maschere che essi sono in grado di indossare, passando dalla ricerca dell'«autenticità», al recupero delle «tradizioni», dal multiculturalismo al meticcio – formula, quest'ultima «dai contenuti tutti da verificare» (Gallini 1997, 261) e dalle possibili tendenze etnicizzanti. Queste dinamiche, che possono apparire contraddittorie rispetto al concetto di esotico, sono in realtà parte dei processi di globalizzazione in atto nel mondo contemporaneo, che all'omogeneizzazione affiancano la particolarizzazione, ovvero l'esaltazione delle differenze, l'eterogeneità e la produzione di localismi (Appadurai 2001). La dimensione *glocal* in cui si producono e circolano le scritture migranti è dunque, come è stata definita da Huggan, un luogo di conflitto tra due differenti regimi di valore, una modalità di produzione «in which such terms as “marginality”, “authenticity” and “resistance” circulate as commodities available for commercial exploitation and as signs within a larger semiotic system: the postcolonial exotic» (2001, XVI). Un esotico che, come dicevamo prima, si manifesta in forme radicalmente differenti da quelle del passato:

What in the past was part of an exoticizing representation of the other – spicy food, luxurious textiles and home decorations, spiritual quests or alternative healing methods – has now been turned into commodified exotica. The Orient becomes a fetish, a series of objects to be desired in order to inflect the anonymity of the global style with a *couleur locale* (Ponzanesi 2014, 10).

Per immaginare l'esotico come merce basterà pensare a quanto negli ultimi decenni – con il boom dell'industria dell'alterità – si siano sviluppati processi di *consumption crossover* (Grier *et al.* 2006; Visconti 2009), in cui le minoranze culturali sono consumate attraverso prodotti, servizi ed esperienze ad esse riconducibili. *World music*, ristoranti etnici, arte, moda, design, arredamento, festival, sono oggi un'importante settore del mercato globale e,

nello stesso tempo, spazi simbolici di mediazione culturale. Le imprese, pur continuando a lavorare nella direzione di un marketing monoculturale³¹, hanno iniziato a elaborare un'offerta connotata in termini etnici, meticcianandone le sembianze:

Il *melting pot*, la *fusion*, la *mixité*, il sincretismo, affascinano il cliente *mainstream*, garantiscono esperienze seducenti ma innocue, gli consentono di sentirsi parte di una comunità cosmopolita, neo-nomade, bella e colorata. Una comunità priva di contrasti e conflitti, dedicata a una vita piacevole ed estetizzante, che vaga tra le occasioni di consumo, le esperienze, le appartenenze, le identità. Una comunità riconosce e accoglie i migranti ma solo se giovani, belli, colti... *cool!* (Napolitano 2009, 123)

La differenza culturale viene dunque addomesticata, senza mettere in discussione il paradigma monoculturale dominante. La *fusion* attira e rassicura il pubblico occidentale, sperimentando offerte *creolizzate* che riducono al minimo i rischi di contaminazione (Napolitano 2009, 124) e producendo così una sorta di “multiculturalismo di mercato” (Martiniello 2000). Questo fenomeno di addomesticamento della marginalità, come ha dimostrato ampiamente Graham Huggan (2001), non è certo unicamente riconducibile al solo universo dei beni e dei servizi più espressamente commerciali: al contrario esso caratterizza anche la produzione letteraria postcoloniale, la quale, attraverso un uso strategico dell'esotismo, soddisfa le attese di un pubblico affamato di autenticità, trasformando così l'alterità culturale in merce. In questo capitolo vorrei dunque prestare attenzione a quei volumi della letteratura italiana della migrazione fortemente connotati in senso culturale, nei quali una sovraesposizione dell'identità e un marcato accento sulle diversità culturali può, a mio avviso, portare a un eccesso di culture (Aime 2004) e a fenomeni di folclorizzazione, con il rischio di alimentare presunte insanabili differenze culturali e costruire ulteriori barriere. Si passeranno in rassegna alcuni testi che esemplificano come in diversi casi emerga un abuso di “eticizzazione” (Faloppa 2015, 114), senza tuttavia indagare se queste caratterizzazioni culturali dei testi siano opera delle case editrici, come è stato spesso sostenuto, o degli autori stessi. Oltre ad essere particolarmente difficoltoso, a mio avviso, capire da dove esattamente provengano queste operazioni, credo che sostenere che gli scrittori siano alla mercé delle volontà editoriali –

³¹ Napolitano parla di *marketing* monoculturale riferendosi a quelle strategie delle imprese che hanno come unico destinatario la monocultura italiana, «bianca, cattolica, normodotata, eterosessuale, iperattiva e moderata». Incapaci di rivolgersi in modo ampio a un tessuto sociale sempre più multiculturale, preferiscono preservare la tradizione, la normalità, la tranquillità (Napolitano 2009, 114-118).

per quanto la relazione sia chiaramente asimmetrica e il potere sia maggiormente concentrato nelle mani delle case editrici – significhi depotenziare l'agency degli autori e sottovalutare le intenzioni di collocarsi, attraverso la scrittura, all'interno del mercato e del panorama culturale italiano, anche ricorrendo a svariate strategie.

2. *Le geografie sensoriali*

Vorrei iniziare con quelle pratiche che intervengono nel testo attraverso una precisa dislocazione geografica e temporale. Come hanno rivelato Aime e Papotti,

L'elaborazione di molte mitologie dell'altro e dell'altrove si basa proprio sulla consapevolezza – anzi, spesso su una vera e propria enfasi – della distanza dell'oggetto del desiderio. Il mito dell'esotismo si fonda proprio su un senso della “diversità”, che non è solamente culturale, ma anche di dislocazione geografica (2012, 16).

L'interesse verso l'alterità, dunque, si manifesta soprattutto attraverso una distanza, declinabile sia in senso spaziale che temporale. A una dimensione lontana geograficamente, si accompagna spesso la sensazione di una scansione del tempo differente, più lenta, o in un certo senso atemporale: «Il viaggio di cui si prospettano le attrazioni spaziali è contornato e inscritto in una possibilità di viaggiare anche nel tempo» (*Ivi*, 39). Le immagini narrative che creano questa dimensione devono dunque essere esotiche, ma allo stesso tempo familiari, riconoscibili. Per analizzarle ci verrà in aiuto il concetto utilizzato da Papotti di “geografie sensoriali”, ossia quelle descrizioni percettive di stimoli sensoriali ampiamente presenti in gran parte della letteratura della migrazione: le geografie olfattive, uditive, tattili e gustative, infatti, «contribuiscono in maniera non secondaria alla definizione dei sensi di appartenenza territoriale, alla percezione dell'estraneità spaziale, alle dinamiche del rimpianto e della nostalgia per determinati luoghi, all'interpretazione dei paesaggi» (Papotti 2011, 79-80). Diamo per esempio uno sguardo all'incipit di *Lontano da Mogadiscio* seguito da alcuni brani estratti dal romanzo di Shirin Fazel (1999):

Il mio paese un tempo era il paese delle favole. Il paese nel quale ogni bambino vorrebbe crescere e giocare. C'era il cantastorie nelle piazze, e le venditrici di frutti dai colori vivaci e dal sapore dolce e pungente. I caprettini belavano a squarciagola come per partecipare a quella grande festa collettiva. C'erano immensi campi di granturco

dove giocare a nascondino. C'erano enormi alberi di mango e vicino scorreva un fiume dove i bambini si tuffavano gridando. C'erano tartarughe giganti e dune di sabbia finissima dove rotolarsi. C'erano negozi dove tutti i piccini andavano a comprare le caramelle dal sapore di cose lontane. C'erano quartieri dalle viuzze strette che i bambini conoscevano a memoria. C'erano gatti, galline, dik-dik e scimmie a far da animali domestici. C'erano villaggi dove i piccoli correvano nudi col volto sorridente. C'erano elefanti, leoni, ippopotami tanti cammelli che si abbeveravano al fiume. C'era un cielo immenso con le sue grandi nuvole che non finiva mai di raccontare favole (*Ivi*, 13).

Invece solo chi ha camminato sulle tue bianche spiagge, nuotato nel tuo caldo oceano, pescato nel tuo mare immenso, visto sorgere l'alba nella tua boscaglia, sentito il cinguettio dei tuoi uccelli, ammirato i colori del tuo cielo, udito il ruggito dei tuoi leoni, la risata delle tue iene, bevuto il latte delle tue cammelle, sentito il profumo dei tuoi fiori e della tua boscaglia, ballato al suono dei tuoi tamburi, ascoltato i versi dei tuoi poeti, chi si è innamorato sotto il tuo cielo stellato e sudato sotto il tuo sole cocente può amarti come ti amo io! (*Ivi*, 43).

Vorrei gridare a tutti che l'Africa è un continente ricco, generoso, colmo d'amore e di sensazioni indescrivibili. Bisogna esserci vissuti, conoscere i colori della sua terra, i suoi profumi, i suoni, il senso di profonda libertà dei suoi spazi immensi. I suoi canti, le sue spiagge, la savana, la boscaglia, i suoi tramonti, i suoni delle notti africane, il cielo stellato, l'alba, la gente allegra, e gli occhi stupendi dei bambini appesi dietro la schiena delle loro mamme (*Ivi*, 54).

Fin dall'incipit, dunque, l'immaginario sull'Africa ci è ampiamente confermato. Fazel ci descrive una terra senza conflitti, replicando le rappresentazioni veicolate dai discorsi multiculturalisti e ampiamente impiegati nel marketing etnico e culturale del mondo globalizzato. Sembra quasi un festival sulla cultura africana, di quelli che spesso ci vengono riproposti come momento dell'incontro con l'Altro: come in queste occasioni, la storia di Fazel esibisce i colori della sua terra d'origine opposti al grigiore delle città italiane, un popolo innatamente gioioso, un paese in cui le giornate cominciano con il profumo del tè speziato e terminano con quello dell'incenso, dove le donne sono vestite con abiti lunghi e dai colori vivaci e usano essenze di profumi d'oriente, una città che odora di gelsomino, un

villaggio, con le parole della scrittrice, sospeso nel tempo³². Del resto, la stessa copertina propone un'interpretazione dello stesso genere, commercializzandone turisticamente le geografie sensoriali. Sul retro infatti leggiamo: «Shirin Fazel propone un diario che ci porta ai profumi, ai colori, alle persone della Somalia. Non avvengono fatti straordinari, ma scorrono le immagini di normali giornate di vita somala, gli incontri con i vicini, le scampagnate nella boscaglia, tra alberi di mango e buganvillee, lo scorrere delle stagioni, l'attesa della pioggia». Sembra dunque sfruttato il moderno concetto di *wilderness*, spesso utilizzato dal linguaggio del turismo e basato su ottiche oppostive: «La natura incontaminata vs la città caotica, il silenzio dei grandi spazi panoramici vs il rumore dei costretti luoghi urbani, la dimensione “pura” delle forze e dei tempi della natura vs i compromessi della vita comunitaria e i forsennati ritmi di vita della moderna società» (Aime-Papotti 2012, 121). Ecco dunque che in *Lontano da Mogadiscio* ritroviamo quello stesso distanziamento nostalgico che odora di esotismo, e che propone al lettore un'esperienza sì multiculturale, ma anche schiettamente turistica. La nostalgia è una delle chiavi con cui può essere letto il romanzo di Fazel, da interpretare, come è stato già ampiamente proposto dalla critica postcoloniale, nei termini di un desiderio verso un mondo perduto e irrecuperabile, fonte di una purezza che i recenti stravolgimenti hanno strappato via. Questa idea, che mi sembra percorrere l'intero volume, è peraltro esplicita in un capitolo dall'eloquente titolo *Profonda nostalgia*, del quale riporto qui solo un estratto:

La mia sete di conoscere mi ha portato a viaggiare in moltissimi paesi. Ho ammirato chiese medievali, città gotiche e barocche. Il fascino dell'India, del Medio e dell'Estremo Oriente. Ho ammirato i tramonti dei Caraibi. Ho vissuto a New York, faro del mondo, ma non sono riuscita a placare la profonda nostalgia che ho per il mio paese. Più cose nuove vengo a conoscere e più mi rendo conto che porto dentro di me un prezioso patrimonio culturale. Un pezzo di storia del mio paese che non si ripeterà più e che io, come i vecchi cantastorie africani, non mi stancherò mai di raccontare (Fazel 1999, 34).

Dello stesso tenore mi pare *La luna che mi seguiva*, di Aminata Fofana (2006). Curato da Severino Cesari e inspiegabilmente pubblicato nella collana Stile Libero, il libro di Fofana sembrerebbe piuttosto indirizzato a un pubblico di bambini e ragazzi. Dalla simpatica

³² Cfr. Burns (2013, 122-126) per un'attenta analisi della dimensione della “casa” nel testo di Fazel: la studiosa si sofferma più volte sul distanziamento temporale creato dall'autrice nella narrazione, attraverso il ricorso a immaginari favolosi, esotici e sensuali.

scimmietta Bubu al cucciolo Bolocogninte, dal nonno sciamano al villaggio perduto ai margini della foresta, è certamente singolare che questo volume sia stato confezionato per un pubblico di adulti. Se questa scelta sembra quindi imporre una lettura nient'affatto infantile, l'immaginario che ne deriva si tinge ancor più intensamente di una coloritura etnica e definitivamente esotica. Leggiamo allora l'apertura della storia e altri due brevi spezzoni dell'opera di Fofana:

Nella vallata immensa di terra rossa i campi di miglio brillavano di luce d'oro, circondati da nera foresta, a ridosso di rocce rosse. Più dietro ancora spuntavano vette di alte montagne. Il vento era così caldo e speziato che ne sentivo il sapore in bocca. Spargeva nell'aria i profumi dei frutti maturi dalle file di alberi di papaia, ananas, mango, banane e avocado che bordavano i terra rossa, ai margini della foresta. [...] I corpi nudi e sudati avanzavano sparsi in mezzo al mare di miglio, lasciandosi dietro le stoppie. Seduta sulla soglia di casa mia, sulla collina dove sorgeva il villaggio, continuare a guardare i piccoli fasciati sulle schiene, che seguivano il movimento dei corpi delle madri. Le donne indossavano solo un lembo di pelle annodata, che le copriva dalla vita ad appena sotto le natiche. I bambini e le bambine portavano un minuscolo perizoma (2006, 5-6).

Quello era l'ingresso della mia casa, una capanna di numerose stanze, con le pareti di fango mescolato a escrementi di mucca. E i totem la proteggevano, sacro simbolo di spiriti guardiani. Dall'alto in basso sul lucido legno scuro erano scolpite e dipinte in rosso le antichissime formule magiche per scacciare gli spiriti maligni (*Ivi*, 6).

Non mi rispose, era persa a fissare i giovani guerrieri dai possenti corpi nudi interamente coperti di fango bianco. Mi sporsi un poco di più con le mani sulle gambe e gli occhi spalancati, cercando di interpretare il significato dei simboli sui loro capi rasati e colorati di argilla rossa. Totalmente rapita, senza rendermene conto mi ero allontanata da mia madre ritrovandomi in testa alla loro marcia. Avanzavano a passi decisi, il pene cosparso anch'esso di argilla rossa. Mi pareva di essere circondata da una strana mandria, sembravano animali di un altro mondo (*Ivi*, 46).

Queste citazioni sembrano ricordare da vicino quell'immaginario, svelato e condannato da Mbembe (2005), in cui l'Africa, e il discorso su di essa, si sviluppa quasi unicamente «nell'ambito (o ai margini) di un metatesto che parla dell'*animale* – o meglio, per essere più

precisi, della *bestia*: delle sue sensazioni, del suo mondo e del modo in cui si dà a vedere» (Ivi, 7). In questo metatesto, l'ignoto e la follia trionfano, e l'Africa

[...] quasi del tutto ignara di nozioni come centro, gerarchia a stabilità, è dipinta come una vasta grotta oscura in cui qualunque confronto e distinzione si trasforma in totale confusione, portando alla luce le profonde lacerazioni di una storia umana tragica e infelice: qualcosa a meta tra il semicreato e l'incompleto, pieno di strani segni e movimenti convulsi – in breve, un abisso senza fondo in cui ogni cosa è clamore, che ti aspetta con le fauci aperte per inghiottirti e riportarti al caos primordiale (Ivi, 10).

L'universo riprodotto nel romanzo di Fofana rientra dunque a pieno titolo nelle fila delle narrazioni occidentali sull'Africa: secondo Vivan la fortuna del libro sarebbe infatti da attribuire alla sua natura di «prodotto artatamente confezionato per soddisfare un mercato che si nutre di stereotipi» (Vivan 2012, 296). Non a torto, con la studiosa notiamo tutta una serie di immagini altamente stereotipate che, senza mistero, sembrano scrupolosamente ricalcate sugli schemi immaginativi di stampo romantico: in un tripudio di colori, profumi e visioni idilliache, emerge un mondo animista in cui spiriti, totem e streghe regnano protagonisti; gli abitanti del villaggio vivono in armoniosa comunione con animali e natura, e osservano placidamente e fatalisticamente gli eventi straordinari che si susseguono; il vento è caldo e speziato, la foresta nera, la terra rossa, le natiche sode, i corpi muscolosi e sudati. Anche Contarini sembra essere d'accordo, quando definisce il testo come un «romanzo dai toni di favola africana esotica ed esoterica», il cui interesse massmediatico «risiede principalmente nell'ambientazione pittoresca e soprattutto nel fatto che l'autrice è una bella top model» (Contarini 2010, 145-146). Oltre che modella, aggiungerei, Aminata Fofana organizza *experience* di Wayassi Meditation, la meditazione degli sciamani dell'Africa occidentale, mettendo a frutto gli insegnamenti del nonno sciamano: per intenderci, lo stesso che «ha scritto» *La luna che mi seguiva*, come ha dichiarato l'autrice nei ringraziamenti in apertura del suo romanzo. Ultima nota sulla nostalgia. Anche in questo caso la strategia di commercializzazione punta sul ritorno a una dimensione altra, come indicato nel retro di copertina:

Una bambina, il nonno sciamano, un villaggio africano fuori dal tempo. Un fiabesco libro-rivelazione su un modo forse perduto per sempre, che porta per la prima volta al nostro cuore di occidentali l'eco delle leggende degli antichi cantastorie erranti da una

tribù all'altra. Un romanzo di incanti e terrori dove la magia funziona sul serio, e piante e animali e uomini sono sacri. Un esordio in italiano, dall'Africa.

L'*experience*, anche qui (come nella meditazione), è garantita.

Ma anche un altro elemento di queste opere, su cui mi preme soffermarmi brevemente, partecipa al distanziamento geo-temporale e al rafforzamento di stereotipi già profondamente interiorizzati: si tratta dell'oralità. Il ricorso a un serbatoio di ispirazione orale, autentico e incontaminato, è certamente un richiamo suadente a entrare in comunione con una dimensione ancestrale, distante dal convulso e artificiale mondo occidentale, contribuendo alla riattivazione di quella «nostalgia imperialista» di cui ha parlato l'antropologo Renato Rosaldo nella sua analisi sul carattere ideologico degli immaginari tradizionalisti legati al colonialismo³³.

L'oralità è divenuta, ormai, il *marker* specifico della letteratura di migrazione e postcoloniale: nel suo denso capitolo *L'oralità: un richiamo all'autenticità e all'autorevolezza*, Negro (2015, 249-296) ha condotto un'interessante indagine sul ricorso a questo paradigma all'interno del discorso critico e nelle opere narrative postcoloniali. Dalla sua analisi si evince che quasi all'unanimità la critica ritiene l'oralità una sorta di «marchio di fabbrica ontologico», in particolare per quanto riguarda gli scrittori provenienti dall'Africa, dei quali rappresenterebbe un tratto tipico della cultura:

In generale si nota una certa enfaticizzazione da parte dei critici del ruolo rivestito dall'oralità nella ricostruzione della genesi e della fenomenologia della PLIL e una tendenza a fare osservazioni generiche e vaghe ricollegate all'Africa. Il richiamo a un'astratta cultura africana risulta invece sospettoso vista la vastità dell'Africa e la varietà sterminata di popoli, di culture e di storie diversificate di questo continente (*Ivi*, 250).

Queste strategie di enfaticizzazione della natura orale delle culture marginali, oltre ad essere largamente impiegata dalla critica, è anche la modalità privilegiata delle numerose

³³ La nostalgia imperialista, nelle parole di Rosaldo, ruota intorno a un paradosso: chi si è reso responsabile della missione coloniale rimpiange la scomparsa del passato "tradizionale" della cultura colonizzata, mostrando nostalgia per ciò che esso stesso ha distrutto. Ancora oggi turisti, studiosi, giornalisti, fotografi ecc. manifestano un'ambigua malinconia per un mondo intatto, ancestrale e primitivo, pur avendone, direttamente o indirettamente, partecipato al suo disfaccimento. Per un'analisi dettagliata si veda in particolare il terzo capitolo (Rosaldo 2001, 121-145).

introduzioni a romanzi e volumi collettanei di autori migranti e postcoloniali, come nel caso di *Parole di sabbia*, antologia curata da Francesco Argento, Alberto Melandri e Paolo Trabucco, della quale riporto un breve estratto:

[...] i racconti di alcuni autori presenti nell'antologia [...] si richiamano direttamente ed esplicitamente alla narrazione orale: da quella dei meddah del Nord Africa e dei Tuareg del deserto (Tahar Lamri) a quella della tradizione sufi (Yousif Latif Jaralla) o dei griot africani (Kossi Komla-Ebri), intrecciandosi in maniera originale e inedita con esperienze che appartengono alle culture popolari delle regioni in cui questi scrittori vivono ed operano (Argento *et al.* 2002, 8).

Ma d'altra parte sono gli stessi autori, ammette la studiosa, a insistere sul loro legame privilegiato con il patrimonio orale tradizionale, alimentando così «un certo esotismo sulla figura dei “vecchi cantastorie africani” che abbiamo prima rimproverato a una parte della critica» (*Ivi*, 256-257). Gli autori sembrerebbero impegnati dunque in una vera e propria mitizzazione della cultura orale, la cui presunta autenticità provvederebbe, secondo Negro, a legittimare il loro ruolo di mediatori culturali e di scrittori (*Ivi*, 269). L'idealizzazione dell'oralità e l'autorappresentazione degli autori come autentici mediatori di un passato al quale nessun altro può accedere, è dunque una strategia importante, sia sul piano commerciale che su quello dell'autorevolezza, ma, se messa in scena senza alcuna complessificazione o riflessione, il rischio sarà banalmente quello di riproporre luoghi comuni e stereotipi, rafforzando il binomio Africa-oralità. Troviamo una conferma nelle parole della scrittrice Ngozi Adichie, rilasciate nel corso di un'intervista sull'editoria africana:

[...] i continui riferimenti alla tradizione orale quando si parla di autori africani mi infastidiscono, sono frutto di una visione “romanticizzata” della nostra letteratura. Tutti, non solo gli africani, raccontano e ascoltano storie, e ne sono condizionati. Tutto nasce dall'idea che l'Africa sia fondamentalmente diversa rispetto al resto del mondo e pare che dall'esterno si sia sempre in cerca di dati che avvalorare questa ipotesi. [...] quando si parla di Africa, [...] si idealizza una presunta “primitività”, quanto vi è di “selvaggio” e di “puro” nella nostra cultura (Carbone 2009).

Eppure l'oralità continua ancora oggi ad ispirare critica e scrittori, i quali ne rafforzano l'assunto di verità favorendo la romanticizzazione della scrittura migrante e

rifunzionalizzando il distanziamento e l'alterizzazione – strumento usato per il controllo e l'assimilazione dell'Altro (Mudimbe 1988, 83) – per garantirsi un pubblico, un mercato, un ruolo sociale. Non è dunque un caso, forse, che proprio gli autori africani siano i maggiori produttori di opere contaminate dalla narrazione orale (Luatti 2010, 61). Bisognerà tuttavia segnalare che in diversi casi gli scrittori hanno de-essenzializzato l'uso dell'oralità, riattualizzandola, come Cristina Ali Farah³⁴, o decostruendone i fondamenti, come nel caso di Abdelmalek Smari:

[...] chi osa pretendere ancora oggi nell'era dello smartphone, del tablet, della coca cola e dei Suv che solcano i deserti e le giungle della stessa Africa nera, che gli africani siano popoli senza scrittura? [...] Quanto a colui che si ostina ancora a parlare di oralità, nel caso di uno scrittore, o è un imbroglione o è un malato d'esotismo... Le performance oralizzanti di una Ghermandi – scrittrice che si vuole oralista e che presume che l'oralità sia una sua proprietà privata perduta – possono fare parte di quegli sforzi, non certo di ritornare all'oralità, ma di valorizzarla in quanto risorsa espressiva parallela a quella della scrittura. Pretendere il contrario, come la pensa Komla-Ebri Kossi e i malati d'esotismo, sarebbe una forma di isteria; anche perché uno scrittore è per definizione non orale (Smari 2014).

Seppure gli studi postcoloniali abbiano reso oggi inammissibile pensare all'oralità come comunicazione premoderna o esteticamente e socialmente inferiore alla scrittura, le forme di enfaticizzazione della radice orale e “naturale” delle scritture africane rappresentano comunque un pericolo di carattere ideologico a cui vanno incontro le opere della migrazione italiana. Nonostante la finalità commerciali e legittimanti che sottendono la scelta di molti autori e critici, la celebrazione passiva e non conflittuale di un fenomeno inevitabilmente contaminato e irrecuperabile potrebbe portare al rafforzamento di immaginari distorti ed essenzializzanti³⁵. La strategia orale è dunque da considerarsi come la messa in scena di un rapporto privilegiato con la tradizione, la quale, lungi dall'essere recuperata, è tutt'al più inventata, creata per fini specifici; nel caso di gran parte delle scritture migranti, tuttavia, la

³⁴ Si veda il capitolo già citato di Negro (2015).

³⁵ In riferimento alle opere di origine africana Vivan riflette sugli stereotipi culturali esotistici che spesso queste scritture hanno contribuito a favorire: «Un'Africa senza tempo governata da logiche fiabesche e pseudomagiche, con tribù che seguono stregoni e sciamani, dove l'arte è in mano a cantastorie erranti, offre al lettore medio un'immagine esotica che conferma antichi schemi conoscitivi di stampo ottocentesco e favorisce la semplificazione (2012, 296).

finzionalità non è disvelata, ma rinforza invece il modello ideologico del “selvaggio che scompare” attraverso una spettacolarizzazione del passato mitico in opposizione alla modernità. Come ci insegna Clifford, tuttavia, nessun ritorno è possibile, non esiste alcuna essenza da recuperare o preservare:

Qualsiasi perseguimento di una terra promessa, qualsiasi ritorno a “sorgenti” originarie o recupero di una tradizione genuina implica discutibili atti di purificazione. Tali pretese di purezza sono in ogni caso sempre minate dal bisogno di inscenare autenticità in contrapposizione ad alternative esterne, spesso dominanti. Così il “Terzo mondo” recita se stesso di fronte al Primo mondo e viceversa. [...] Se l'autenticità è relazionale non come una invenzione politica e culturale, una tattica locale (Clifford 1999, 24).

3. *La fiaba*

Strettamente legato all'impiego dell'oralità nelle strutture e negli stilemi della narrazione è il frequente ricorso da parte degli autori migranti e postcoloniali a collocare l'opera nell'orizzonte della fiaba. Vediamo alcuni esempi.

In *Memorie di una principessa etiopica* (2005) Martha Nasibù narra le vicende della propria famiglia, gettando un ampio sguardo storico sull'aristocrazia feudale precoloniale, l'invasione fascista del 1935, la tenace resistenza del suo popolo e la definitiva trasformazione dell'Etiopia a territorio dell'impero. Come anticipato nella prefazione a cura di Angelo del Boca, «nella vita del degiac tutto sembra tingersi di prodigioso e fiabesco»: in effetti, in modo particolare nella prima parte del libro, non solo Nasibù fa un ampio uso di un lessico derivante dal campo semantico del fiabesco, del magico e del favoloso (aggettivi che ricorrono lungo tutta la narrazione) ma è la vicenda storica e familiare stessa ad assumere i contorni di un mondo di fiaba, colorato e luminoso, disseminato di sete rosse, sofà e cuscini, velluti blu, tessuti damascati, guarnizioni dorate, arabeschi, tappeti orientali e scimitarre scintillanti. Si legga in proposito questo estratto:

L'atmosfera nella tenda era animata e la musica dei krar e dei masinko, ora sostenuta e ora più dolce e melanconica sovrastava il vociare dei commensali accaldati dalle bevande e dall'abbondanza di cibo. Le danzatrici scuotevano le spalle con movimenti spezzati, sussultanti, come se fossero scosse da brividi di passione e agitavano i lembi dello sciamma facendo ondeggiare i fianchi al ritmo della musica. Giovani uomini con

i denti di un bianco smagliante e i volti imperlati di sudore si unirono a loro nella danza. [...] Nella tenda satura di odori esotici l'allegria sfrenata di musiche, danze e poesia si interruppe e le danzatrici ormai esauste lasciarono il posto ai guerrieri di Nasibù, che eseguirono la suggestiva danza di guerra. In un continuo crescendo suscitarono l'entusiasmo dei presenti saltando freneticamente, martellando il suolo a piedi scalzi e declamando ad alta voce ricordi epici di leggendari guerrieri. "Zerraf! Zerraf, seguace di Nasibù!" urlavano lanciando il grido di guerra e facendo roteare sopra la testa la scimitarra ricurva. Il ritmo divenne sempre più ossessivo e i danzatori si misero a ruggire scuotendo il capo cinto da una criniera di leone. "Aiferam, gamme aiferam! No, non teme il giovane guerriero!" ripetevano in coro eccitando gli animi dei presenti. Inebriati dalla passione guerresca, gli occhi quasi fuori dalle orbite, i guerrieri rievocarono le prodezze del passato nominando i valorosi re d'Etiopia. Infine, quando la tensione raggiunse il culmine, cominciarono a esaltare le gesta del degiac Nasibù mettendo a confronto le sue imprese con quelle dei mitici condottieri del passato (*Ivi*, 50-51).

Senza voler depotenziare l'importanza di una narrazione che svela i drammi della colonizzazione italiana, quello che qui mi preme mettere in evidenza è il registro fortemente esotizzante al quale l'autrice affida le numerose immagini descrittive del suo racconto. Seppur visto con gli occhi di una bambina, il mondo precoloniale viene descritto nei termini di un universo parallelo in cui onore, bellezza e ricchezza sono armonicamente conciliati, senza mai venire problematizzato alla luce dei fatti storici e sociali:

La società dell'infanzia di Martha non solo era caratterizzata dalla più assoluta ingiustizia sociale, da una sperequazione economica quasi difficile da rappresentarsi, ma si trattava anche e in buona misura proprio per quel motivo, di una società e di uno stato che versavano in condizioni di estrema debolezza, a tal punto da essere destinati a una rapida sconfitta, persino per mano della più improbabile, improvvisata, raffazzonata, potenza coloniale dell'epoca, l'Italia fascista (Manai 2014, 45).

Proprio come in una fiaba, gli anni precedenti alla colonizzazione sono collocati narrativamente in una dimensione fuori dal tempo e dalla storia, in una visione astrattamente romantica ma pericolosamente primitivista. Alla narrazione fiabesca della prima parte segue infatti, in posizione oppositiva, la realtà dell'invasione coloniale, che appare così l'unica forza in grado di introdurre il cambiamento, e con esso la storicità e la modernità, anche se in termini comprensibilmente negativi. Nella conclusione, tuttavia, dopo la sconfitta italiana

e la restaurazione del Negus, Nasibù riprenderà il racconto della «vita dorata della corte di Addis Abeba» (*Ivi*, 46) proseguendo nella narrazione di una società contrassegnata da una fiabesca quanto statica «impermeabilità al cambiamento» (*Ibidem*). Complice un linguaggio piano e lineare e un nutrito numero di stereotipi culturali, l'atmosfera della fiaba disinnescia la politicità della contronarrazione, contribuendo, al contrario, «a trasmettere una visione rasserenata dell'universo sociale» (*Ivi*, 54).

Lievemente differente è l'uso della fiaba nelle opere di Hafez Haidar. Qui mi limiterò al romanzo uscito nel 2007, *Le donne che amavano Maometto*, del quale abbiamo già analizzato la copertina nella seconda parte di questo lavoro. L'intenzione dell'autore, come ha spesso dichiarato, è volta alla promozione del dialogo interculturale e all'abbattimento dei pregiudizi riguardo l'Islam: tuttavia, la commercializzazione del volume e la formula usata per la narrazione sembrano più indirizzati verso una semplificazione delle questioni riguardanti pregiudizi e mistificazioni, nel tentativo di rendere i suoi racconti di facile e piacevole lettura, ma soprattutto, come in questo caso, familiari e riconoscibili al pubblico italiano. Il brano che andrò a citare è l'incipit del romanzo, quindi in qualche modo ne marca e ne definisce l'intera identità:

In una notte trapuntata di stelle e rischiarata dai bagliori della luna, A'isha si inoltra nel deserto a contemplare le meraviglie del cielo. Rimasta sola con se stessa, rivive intensamente i momenti vissuti con il Profeta. Rapita dal silenzio e dal mistero che avvolge il luogo, inizia a navigare nel suo passato, finché prova l'incredibile sensazione di essere a pochi passi da Maometto che, in groppa al suo candido destriero al-Buraq, avanza lentamente nel Paradiso, circondato da una miriade di angeli (*Ivi*, 7).

Si dovrà cominciare col dire che la prima parte del brano è stata utilizzata per promuovere commercialmente il libro: la ritroviamo infatti collocata nella quarta di copertina, totalmente decontestualizzata, campeggiante su uno sfondo color sabbia e senza altri elementi potenzialmente disturbanti. Ma anche il risvolto fa assegnamento sull'aura fiabesca: «Un avvincente alternarsi di storie d'amore e passione, in un'atmosfera magica da *Le mille e una notte*». Ed è precisamente questa la strategia adottata da Haidar e l'editore per la produzione di questo romanzo: collocare il dialogo interculturale in una dimensione fiabesca, sfruttando la mimesi del racconto orale tradizionale – considerato un elemento autentico della narrazione araba (Ettobi 2015). In questo esercizio addomesticante, la struttura delle *Mille e una notte* è ripresa pedissequamente. Ritroviamo infatti la stessa struttura “ad incastro”

frequente nei grandi cicli narrativi arabi e mediorientali: la cornice del testo ospita il racconto principale di Aisha, ultima moglie del Profeta, dal quale si diramano le storie di tutte le donne che hanno amato Maometto. Ad Aisha è dunque affidato il racconto orale che, come nelle *Mille e una notte*, si dilata per diversi giorni; al calare del sole le donne si riuniscono per ascoltare i racconti e, come di consuetudine, il pubblico è affamato di storie, le brama insistentemente e senza sosta; la sintassi, infine, è piana e piuttosto codificata e spesso assume un registro quasi ieratico; si fa ampio uso di un linguaggio metaforico, di formule e ripetizioni, e vari testi poetici sono disseminati nel testo³⁶.

Pur non volendo attenuare la portata politica della contaminazione orale nelle opere migranti e postcoloniali, nelle quali certamente si esprime un desiderio di differenziazione dal canone delle letterature occidentali (Albertazzi 2013a, 53-60), né intendendo trascurare l'importanza dell'uso della fiaba come modello di narrazione ibrida, mitica e migratoria (*Ivi*, 94-97), bisognerà tuttavia ragionare anche sul possibile orizzonte folcloristico in cui gli autori potrebbero essere collocati. Come ha sottolineato Bassoli, infatti, il rischio di incorrere in questa situazione per quanto riguarda l'uso delle fiabe è particolarmente elevato:

Se esse rappresentano “un mondo lontano”, dando voce a usanze anche ancestrali, un lavoro di confronto su fiabe diverse farà prendere sì coscienza dell'esistenza di elementi comuni e di differenze, ma può succedere di rimarcare un'immagine “primitiva” e atemporale della cultura di provenienza della fiaba, e di negarne l'evoluzione storica (2014, 136).

La costante fiabesca nelle scritture della migrazione – e il sapore esotico che da questa è sprigionato – non è dunque passata inosservata:

In realtà ben datata appare nelle altre letterature postcoloniali l'idea che qui si ostenta come innovativa e “tipica” del prodotto “nero”, di incardinare nella fiaba africana la trama di vicende di attualità nel mondo occidentale, con la pretesa di trasportarle in automatico sul piano di una significazione universale più profonda e spontanea. Ma il “coté” esotico è di fatto solo fragile involucro per una trama che si dipana rispettando con assoluto rigore tutti i prevedibili elementi che abbiamo dimostrato reggere la narrativa delle seconde generazioni (Pezzarossa 2015, 19).

³⁶ Per un'analisi più completa delle opere di Hafez Haidar rimando a Papalia (2014).

Credo tuttavia che sia necessario evidenziare l'autonomia dell'autore rispetto a scelte che, sì, potranno essere definite auto-orientalizzanti, ma come abbiamo spesso ricordato hanno fini specifici i quali non si differenziano da quelli perseguiti dagli autori "autoctoni" e nei quali può essere a buon diritto riconosciuta una forma sostanziale di *agency*. Pur indagando, dunque, le responsabilità editoriali, sarà bene abbandonare l'idea di un'industria culturale come "capro espiatorio" cui dare la caccia, ma valutare parallelamente le creazioni discorsive della critica insieme alle scelte, condizionate o meno, degli autori stessi. Risultano a tal proposito illuminanti le parole della scrittrice Laila Wadia rilasciate nel corso di un'intervista:

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 (Camilotti 2008, 29)³⁷.

4. *Esotismo-erotismo*

Un'altra modalità esotica che a volte ricorre nei testi della migrazione è legata alla sfera sessuale. Il connubio esotismo-erotismo non è affatto nuovo e, come svelato da diversi studiosi, trae la sua origine dall'apparato discorsivo coloniale, impegnato nella costruzione di una sessualità femminile nera e selvaggia che assurge a segno manifesto della sua alterità razziale (Young 1995). Rappresentazioni, queste, affatto attuali e rivelatrici della persistenza di un immaginario coloniale, come ci dimostrano gli studi di Ponzanesi (2005), Sabelli (2010) e Perilli (2012): in questi lavori le studiose ci rivelano la sopravvivenza di metafore coloniali nei discorsi italiani contemporanei, nei quali le immagini voyeuristiche del corpo nero femminile come intrinsecamente primitivo e sessualmente accessibile ripropongono vecchie relazioni di potere attraverso i nuovi linguaggi della comunicazione.

³⁷ Camilotti, nella sua analisi delle opere della scrittrice indiana, riconosce che nei suoi primi racconti l'«elemento folcloristico rispondeva, ancora, all'esigenze dei lettori» (2016, 23).

Risulta tuttavia perlomeno sorprendente che a fruire di questo immaginario siano proprio coloro che sono stati l'oggetto di uno sguardo riduzionista ed essenzializzante: ma fa anche comprendere quali siano le complesse dinamiche, culturali ed economiche, che determinano l'inclusione o l'esclusione dei romanzi migranti e postcoloniali nel mercato letterario globale. L'autore che forse ha caratterizzato, con maggiore evidenza, il suo paese di provenienza e le figure femminili in senso esotico/erotico è Younis Tawfik. *La straniera* (2001), in particolare, regge l'intera narrazione sulla ormai vetusta dicotomia di Oriente e Occidente, in un logorante scontro di civiltà che vede contrapposta la modernità italiana, culturalmente e sessualmente avanzata, all'atavico medioriente, staticamente fermo nel passato («le cose sono simili a come erano qui anni fa» ammette il protagonista proponendo un confronto evoluzionista tra l'attualità mediorientale e l'Italia del passato) e inibito da una mentalità conformista, condizionata da tabù, ignoranza e pratiche tradizionali. La complessità del romanzo, la cui focalizzazione multipla alterna il punto di vista tra il protagonista maschile e quello femminile, è tuttavia indebolita dalla rappresentazione desoggettivante di Amina, dipinta come incapace di maturare giuste decisioni, di distaccarsi da rigidi tradizionalismi, di contenere la sua sessualità. Vediamo alcuni esempi tratti dal libro:

Il mercato delle stoffe, come la maggior parte dei mercati orientali, è al coperto, lungo e stretto. Costituisce solo una parte del grande mercato, dove ogni settore è specializzato in un solo tipo di merce. Durante il giorno, i fasci di luce che filtravano dalle fessure del soffitto a volta davano dimensioni surreali alle persone e alle cose. Giochi di ombre e luci creavano un'atmosfera tipicamente araba e misteriosa (*Ivi*, 23).

Avevano una figlia molto bella [...] Lei non si copriva quando faceva caldo, neanche al mattino quando iniziava a fare fresco. Per dormire metteva un pigiama da notte leggero e trasparente. Si vedeva tutto, o quasi. Un corpo di marmo bruno avvolto in un velo bianco, a volte colorato. Quando, nel sonno, si girava nel letto e scopriva le gambe ben tornite, mi mancava il respiro a quella vista mozzafiato. Quel magico quadro sotto il gioco della luce del primo mattino, con tutti i colori delle stoffe orientali che lo completavano, ricordava perfettamente i bellissimi dipinti di Ingres e Lewis sulle donne dell'harem (*Ivi*, 18).

Ricordo bene i suoi occhi neri occuparmi il pensiero. I suoi capelli zingari viaggiare nella fantasia e il suo corpo snello da cavalla selvaggia galoppare fiero nella mia immaginazione (*Ivi*, 100).

Gli porsi un pacco che avevo in mano. Conteneva lo straccio imbevuto del mio sangue innocente. L'avevo nascosto in una tana, dentro un albero. Lui lo prese delicatamente. Lo aprì con cura e lo annusò a lungo. Con la stessa cura, lo pose in un recipiente di metallo pieno di un liquido di colore blu. Chiuse gli occhi per circa cinque minuti. Dopo alzò la testa e mi fissò dritto negli occhi. I suoi occhi si riempirono di un fluido rosso infuocato. Erano come in fiamme. Le labbra si bagnarono; la saliva gli colava gelatinosa sul mento. Mi avvicinai di qualche passo. Mi fermai accanto a lui. Lo guardai con sfida e malizia. Allentai i due lacci che reggevano l'abito, prima uno e poi l'altro. Il mio leggero vestitino calò giù rapidamente. Continuava a scrutarmi con gli occhi quasi impazziti. Cominciai a sentire la sua mano salire lungo la gamba, raggiungere la coscia. Il suo tocco era lieve, viscido ma piacevole. Ero convinta che non si trattasse di una mano, ma di un serpente nero. Strisciava tra le cosce e mi dava una sensazione di disgusto, ma anche un certo piacere. Mi abbandonai a quelle carezze mentre in me iniziava a crescere il calore. Credevo di avere la febbre. Il mio sangue di colpo divampò. La testa divenne leggera, e non sentii più. Gli occhi vagavano per la stanza come rondini sperdute. Mi sentivo esplorare tutta. Sollevare e ribaltare. Per la prima volta, mi sembrava che il mio corpo appartenesse proprio a me stessa. Iniziava ad avere un significato per me. Come se fosse la materializzazione della mia anima. Divenne così leggero da farmi sentire come se fossi tutta spirito e sensazioni. Non udii nulla, se non la voce del mio essere e i fremiti del piacere che corrono lungo la mia pelle sottile. Scrisi il mio patto con il sangue, con il piacere del corpo, con la fragilità della fantasia. Scoprii mondi lontanissimi, pianeti di gioia, lune senza orbita. Lune nere tratteggiare di rosso fuoco. Attraversare la linea invisibile che separa il bene dal male. Da allora, sono una donna. Una donna violentata. Una donna ricattata e violata, una donna prigioniera, ma che, con l'alba del risveglio, è riuscita a trovare se stessa, a capire bene il suo vero essere. Dietro le sbarre del corpo, trovai la mia femminilità (*Ivi*, 58-59).

Nel primo brano possiamo osservare come nella descrizione del mercato siano usati i classici strumenti orientalisti che spesso hanno infarcito le narrazioni romantiche sull'Oriente. Il secondo e il terzo, sempre focalizzati sul punto di vista maschile, sono invece dedicati agli incontri con le donne, sulle quali si posa quasi sempre uno sguardo erotico che le oggettifica e le mutila in base ai connotati sessuali: quel «ricordava perfettamente i

bellissimi dipinti di Ingres e Lewis sulle donne dell'harem», alla fine del terzo brano, sembrerebbe un candido esercizio di auto-orientalismo, a dimostrazione di come immagini e immaginari veicolati dall'Occidente sul mondo orientale siano oggi interiorizzati, incorporati o sfruttati a proprio vantaggio. L'ultimo brano, che valeva la pena di citare per esteso, esprime invece il punto di vista di Amina: in particolare, è fotografato il momento in cui, in un'ambientazione dalle note esotiche ed esoteriche, si attua una sorta di rituale di iniziazione sessuale della protagonista, la quale perderà la verginità sotto le mani della figura misterica dello Fqih. Da quel momento in poi la sessualità di Amina, «from which the reader is invited to derive untroubled pleasure» (Burns 2013, 117), proprio come nell'immaginario razzista, diviene marchio di devianza (bell hooks 1998), e sarà continuamente contrapposta alla lucidità e razionalità del protagonista maschile: opposto perché uomo, integrato – si legga assimilato³⁸ (Comberiati 2010, 115) –, moderno. Amina diventerà, inoltre, una prostituta³⁹, ricalcando il vecchio stereotipo secondo il quale la sessualità delle donne di colore si tramuta di diritto in merce. E probabilmente alla ricerca e alla soddisfazione del mercato è interessato l'autore stesso, dandoci così la possibilità di comprendere fino a che punto lo scrittore migrante sia «indotto a favorire la mercificazione dell'alterità perché legittimamente in cerca di riconoscimento e perché l'orientalismo diventa l'orizzonte di possibilità dei suoi discorsi» (Mengozi 2013a, 100).

Nonostante l'opera di Tawfik ci fornisca l'esempio più esplicito e meglio condensato di questo genere di caratterizzazione sensuale dell'alterità etnica non è certo l'unico autore a farne uso. Seppure in forme differenti, anche altri scrittori migranti hanno fatto ricorso a simili rappresentazioni. Mengozzi cita ad esempio Kossi Komla-Ebri che attraverso la sua *Neyla* (2002) procede con il ritratto di una ex prostituta, una donna sensuale e rappresentativa dell'intera Africa. Anche in questo caso Africa e Occidente appaiono come due mondi contrapposti, il cui rapporto è spesso descritto in termini stereotipati e schematici: l'una ospitale, rispettosa verso le credenze locali, calda e incontaminata; l'altro razionalista,

³⁸ Vorrei precisare che il personaggio dell'architetto, il protagonista maschile, è intenzionalmente dipinto come «completamente omologato», stando a quanto asserito da Tawfik nel corso di un'intervista (Dalmas 2001). Le problematiche di questo testo, tuttavia, rimangono aperte in merito alla rappresentazione esotizzante della donna e del conflitto dicotomico Occidente versus Oriente.

³⁹ «Dove il romanzo non si discosta da convenzioni e stereotipi è nella rappresentazione della protagonista Amina, che oscilla tra l'esotizzazione (sulla copertina del libro compare l'immagine orientalizzante di una donna araba) e la vittimizzazione (la donna immigrata, al contrario dell'Architetto, vive ai margini della società, fa la prostituta, e viene sacrificata alla fine della narrazione), rafforzando lo stereotipo che relega le donne migranti ai ruoli di badante o prostituta» (Romeo 2011, 390). Sull'immaginario italiano della straniera, tra esotismo e prostituzione si veda Decimo-Demaria (2010).

distaccato e irriparato (Mengozzi 2013a, 101-102). Ma si potrebbe citare anche il pluripremiato romanzo di Ornella Vorpsi, *Il paese dove non si muore mai* (2005): pur in presenza di un'intersezione di voci e di una compresenza di livelli di significato che spaziano dall'individuale al sociale (Camilotti-Crivelli 2017, 26-37), la rappresentazione della donna albanese risulta fortemente stereotipata. La sessualità femminile è ossessivamente al centro della narrazione, destinata a combattere quotidianamente con un immaginario arretrato e arcaico che la rende oggetto di fantasie erotiche e vittima di brutali pregiudizi. Ne emerge un'immagine dell'Albania che conferma e rafforza gli stereotipi provenienti dall'immaginario "balcanista"⁴⁰: un mondo selvaggio e patriarcale, in cui il tempo scorre lentamente, in diacronia rispetto al resto del mondo, «dove non si muore mai».

Naturalmente non sono solo le memorie sensoriali, l'oralità, il fiabesco e la sensualità le modalità attraverso le quali un testo può assumere delle caratteristiche esotiche. Si pensi, ad esempio, all'uso abbastanza diffuso di una scrittura ricca di espressioni metaforiche e similitudini, alcune delle quali assumono spesso connotazioni esotiche (Biorci 2015, 208; Groppaldi 2012, 52): «gente alta come cammelli» (Garane 2005, 53), «Aveva un cuore grande come una moschea» (Tawfik 2001, 151), « il signor Amedeo è buono come il succo del Mango» (Lakhous 2006, 65), «La scimitarra della storia mi faceva a brandelli» (Scego 2012, 151). O, ancora, si pensi alla realizzazione di copertine intente a veicolare messaggi seducentemente orientalisti, anche a discapito della semantica delle opere⁴¹. Diversamente dalla critica, che da subito si è impegnata nella definizione, se non nella creazione, di un

⁴⁰ Con "balcanismo", seguendo lo studio di Federico Boni e Admir Perleka, si indica una versione locale dell'orientalismo: si tratta di quell'immaginario prodotto dall'industria culturale occidentale basato sull'invenzione esotica e orientalistica dei Balcani. Nel caso dell'Albania, ad esempio, questa è spesso rappresentata «come una parte dell'Europa lontana dalla sua controparte civilizzata non solo nello spazio ma anche nel tempo, congelata nella "trappola dell'arretratezza" [...]: entrando in Albania (così come nei Balcani in genere) si entra nel passato dell'Occidente, in un passaggio dal complesso al semplice, dall'evoluto all'arretrato, dal civilizzato al primitivo. [...] quello che invariabilmente emerge è un'immagine dell'Albania e dei Balcani congelati in un eterno passato/presente, una narrazione statica caratterizzata da una temporalità perpetua, immutabile, nell'"eterno ritorno" di un essenzialismo che cristallizza l'atavica e naturale violenza di una arcaica (e arcana) "terra del passato vivente"» (Boni-Perleka 2017, 200).

⁴¹ Abbiamo già visto, nella seconda parte di questo lavoro, numerose copertine dalle sembianze orientaliste ed esotizzanti. Se qui posso aggiungerne ancora qualcuna, vorrei indicare le copertine di Scego (2015) e Abate (2018) (Figg. 11-12), in quanto pertinenti con i discorsi formulati in questo capitolo a proposito dell'immaginario collettivo della sessualità razzizzata. Entrambe le immagini scelte per le copertine, con un estremo *close-up* ci portano sulle soglie dei volti invitanti e sensuali di due donne di colore. Le labbra, carnose e semichiuse, lo sguardo intenso e penetrante, la pelle levigata, setosa e marmorea insieme: si tratta di un esplicito richiamo a quell'immaginario neocoloniale contemporaneo della *black beauty* nel quale da diversi anni, a partire da Naomi Campbell, l'erotizzazione della donna africana è stata ricreata sullo stereotipo della Venere Nera (Cfr. Decimo-Demaria 2010, 212-219).

genere “migrante”, tenuto insieme da coordinate tematiche e stilistiche, l’editoria, che da sempre fa largo uso di tassonomie letterarie per meglio confezionare i testi e posizionarli in relazione alle convenzioni di genere, si è decisamente astenuta dalla categorizzazione del genere “romanzo migrante”. Difficilmente simili etichette compaiono sulle soglie del testo. Piuttosto, queste vengono suggerite, quasi evocate, da alcuni elementi del paratesto, come l’immagine, il titolo, la biografia dell’autore o la quarta di copertina. È in questi elementi, come abbiamo lungamente visto nel capitolo precedente, che è possibile ritrovare una certa ricorrenza di un’“eticizzazione” (Mengozzi 2013, 67), funzionale alla commercializzazione delle opere della migrazione: e sono questi gli elementi, che, proprio come i generi, non solo permettono di vendere i libri, ma anche di creare significati culturali.

V

Strategie comuni

Abbiamo visto quali strategie di mercato sono più spesso utilizzate nella produzione e nella commercializzazione delle scritture della migrazione. L'analisi, lungi dall'essere meramente contrassegnata da un'impronta economica, ha altresì fatto luce sui meccanismi del mercato che conducono alla creazione di un'*imagerie culturelle* (Pageaux 1989), un immaginario, cioè, di tipo collettivo, al cui interno si formano miti e stereotipi, ma anche, implicitamente, il gusto letterario di un determinato periodo storico-sociale.

Tuttavia, elencare unicamente quelle modalità che connotano l'offerta editoriale in senso esclusivamente pedagogico, interculturale ed esotico rischia di ghettizzare ulteriormente una letteratura che già dalla sua nascita ha visto erigere intorno a sé recinti e delimitazioni, spesso causando una coatta estromissione dai canoni della letteratura "tout court" e dal mercato culturale italiano. Analizzare solo questo genere di strategie significherebbe, inoltre, tralasciare proprio quelle tendenze dell'editoria italiana che, applicate all'intera produzione narrativa contemporanea, rendono i testi della migrazione parte di un sistema letterario globale, pur con gli specifici conflitti tra egemonia del mercato capitalistico e pratiche culturali contro-egemoniche. Mi sembra quindi di poter porre all'attenzione tre strategie che mi paiono più evidenti nell'editoria italiana degli ultimi anni e che sono state impiegate sia per i romanzi "autoctoni", ma anche per l'offerta di testi migranti e postcoloniali.

1. La femminilizzazione

La letteratura delle donne, ormai da qualche anno, domina la produzione libraria. Le autrici si fanno sempre più spazio all'interno del mercato culturale, conquistano le vette delle classifiche e vincono premi importanti. Il più prestigioso, il premio Strega, è stato vinto nel 2018 proprio da un'autrice migrante, Helena Janeczek, grazie al suo *La ragazza con la Leica*. Di questo avvenimento Giuseppe Sergio (2019) mette in evidenza due elementi di fondamentale importanza, ma che, inspiegabilmente, sono entrambi passati sotto silenzio. Il primo riguarda le quote rosa in letteratura: com'è ormai noto, il famoso premio letterario italiano è contrassegnato da un profondo *gap* di genere, arrivando a contare, in settantatré anni di edizioni, unicamente undici vittorie femminili. Il secondo riguarda l'origine di

Janeczek: nata a Monaco di Baviera nel 1964, in una famiglia di ebrei polacchi naturalizzati tedeschi, arriva in Italia nell'83. Pur rientrando nella casistica di una migrazione «privilegiata e colta», l'autrice rientra di diritto nell'etichetta di letteratura della migrazione, suggerendo di fatto «il superamento di un paradigma critico duale che vedeva la letteratura italoфона in posizione subalterna – dal punto di vista estetico-valoriale, ma anche editoriale e commerciale – rispetto alla letteratura italiana tout court» (Sergio 2019, 43-44). Probabilmente più interessata alla marginalità che al successo, la critica della migrazione non ha mostrato segni di suscitata emozione rispetto al riscatto che una tale vittoria avrebbe assegnato a una letteratura “minore”, e questo riconoscimento, dalla duplice sensazionalità, si è concluso del tutto in sordina. A partire dalla riflessione, condotta da Sergio, a proposito dell'ingresso nel mercato delle lettere di scritture comunemente incentivate (e ghezzizzate) all'interno di forme concorsuali riservate e di stampo associazionistico, vorrei proporre un ulteriore ragionamento a proposito della presenza femminile all'interno della letteratura della migrazione italiana. Come da sempre messo in evidenza dalla critica, la prevalenza di scrittrici donne all'interno delle scritture migranti ha costituito per decenni un motivo di pregio e orgoglio nell'ambito italiano degli studi dal taglio postcoloniale e interculturale. Secondo Contarini (2010) la letteratura femminile potrebbe essere più consistente e di qualità perché le donne, attraverso concorsi, antologie, libri didattici sono state maggiormente incoraggiate a raccontare; inoltre, la condizione di doppia subalternità le spingerebbe a considerare l'opera letteraria come strumento di riscatto. Nonostante queste motivazioni siano del tutto legittime, credo anche che questa stessa intersezionalità – ovvero quest'articolazione tra migrazione e genere che determina discriminazioni plurime in capo ai soggetti –, abbia affascinato ancor di più la critica postcoloniale, che potrebbe dunque aver contribuito all'emersione delle protagoniste femminili nell'ambito della letteratura migrante. Ad ogni modo, la questione della maggiore partecipazione femminile ha sollevato moltissimi quesiti, anche se, pur cercando una motivazione a tale fenomeno “controcorrente”, difficilmente ne sono state rintracciate delle cause certe.

Ciò che la vittoria di Helena Janeczek suggerisce, a mio avviso, è che probabilmente oggi la cospicua presenza di scrittrici non ha più valore di anticonformismo, ma trova invece la sua ragione più profonda nelle modificazioni avvenute negli ultimi anni nell'universo editoriale. A una preponderanza di lettrici rispetto ai lettori (evidenziato nei rapporti ISTAT 2018 e AIE 2019a) e a una tendenza a vivere le esperienze narrative con maggiore trasporto rispetto agli uomini (Green-Brock 2000), l'editoria ha risposto aumentando la produzione per questo segmento di mercato in espansione. In aggiunta, si è rilevato che oltre a leggere

di più, le donne prediligono spesso libri scritti da altre donne (Piazzese 1997), fenomeno che ha chiaramente contribuito all'incrementato arruolamento di donne nei contratti editoriali. Una casa editrice che ha mostrato particolare interesse verso questo nuovo segmento di mercato e ha tentato di declinarlo per le opere della migrazione è Sonzogno: rivolta prevalentemente a un pubblico femminile, la casa editrice si è concentrata su di un *target* specifico, orientandone la produzione e assecondandone i gusti. Un esempio potrebbe essere l'autobiografia di Marie Reine Toe, *Il mio nome è regina* (2010), il cui intervento editoriale sembrerebbe particolarmente evidente sulla caratterizzazione della copertina, la quale, attraverso la scelta dell'immagine e del colore, viene connotata in senso spiccatamente femminile: «With her book's eye-catching pink cover and frivolous picture, Sonzogno tries to raise the expectations of an audience that is unfamiliar with this particular type of text» (Pezzarossa 2013).

Questo esempio ci permette di soffermarci brevemente su uno dei segnali più utilizzati per garantirsi la ricezione di un determinato pubblico, ovvero il paratesto (Angus Phillips 2007): il colore, le immagini, i titoli, sono tutti indicatori della tipologia di un libro, del genere, ma anche del *target* di riferimento⁴². Quest'uso strategico della copertina ci viene confermato da Dalia Oggero, editor di Einaudi. Nel romanzo *Rosso come una sposa* di Anilda Ibrahimi (2008), la grafica del libro avrebbe dovuto richiamare il tema centrale del racconto, il mondo matriarcale albanese, ma non solo: «La copertina viene scelta avendo in testa un *target* di riferimento. Nel caso di Ibrahimi sicuramente poteva essere prevalentemente femminile, anche per il semplice fatto che l'80% dei lettori sono donne»⁴³. Una scelta che, replicata per tutte le copertine dei successivi romanzi, ha brandizzato l'opera dell'autrice albanese in senso femminile (Figg. 13-16). L'esempio di Ornela Vorpsi, invece, è indicativo di come un romanzo possa assumere una differente sfumatura semantica a seconda della copertina scelta. Pubblicato inizialmente da Einaudi (2005), la copertina di *Il paese dove non si muore mai* (Fig. 17) intendeva evidentemente promuovere la vocazione artistica e intellettualistica dell'autrice – e, per traslato, della storia stessa –, motivo per cui erano state utilizzate delle fotografie scattate della stessa Vorpsi (non solo scrittrice ma anche fotografa, pittrice e videoartista); nel 2018 Minimum Fax (Fig. 18) interviene sul paratesto con un importante cambio di rotta: la copertina, su sfondo rosa, ospita adesso il disegno di una donna, presumibilmente nuda, dalle cui labbra rosse esce un lungo ramo di rosa che ne

⁴² In appendice sono riportate le copertine di alcuni volumi della migrazione pubblicati da differenti case editrici. In tutte sono riconoscibili quegli indicatori di “femminilità” di cui si sta parlando (Figg. 19-25).

⁴³ Intervista a Dalia Oggero, 22 maggio 2019.

avvolge il corpo. Qui la strategia sembra chiaramente quella di rendere più femminile e targetizzato il libro, ma, conseguentemente, indebolendone la patina intellettuale.

Un interessante esempio su cui vorrei soffermarmi brevemente è *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono* di Sumaya Abdel Qader (2008), anche questo edito da Sonzogno. Inquadrate precedentemente nel genere *young adult*, per il suo linguaggio giovanile e neo-standard, il *target* di riferimento e lo sviluppo di tematiche interculturali, il romanzo di Abdel Qader può tuttavia trovare una sua più completa definizione proprio in questa riflessione sulla “femminilizzazione” dei testi contemporanei. A partire dal suo involucro più esterno, infatti, possiamo facilmente osservare come una forte connotazione femminile, da romanzo *chick lit*, sia stata assegnata alla narrazione della scrittrice di origini palestinesi. La copertina, a una prima occhiata, potrebbe sembrare una “classica” copertina da letteratura della migrazione (Fig. 27): seguendo la tradizione la foto di una ragazza musulmana⁴⁴ è stata appiccicata sullo sfondo urbano milanese, culturalmente connotato per la presenza del duomo di Milano, città dove la protagonista/autrice vive e lavora. Eppure, svariati elementi – segnalati dall’approfondito studio sul *packaging* della *chick lit* di Rocío Montoro (2012, 17-57) – ci suggeriscono che questa copertina è stata pensata specificamente per un pubblico femminile, a iniziare dal titolo. L’uso di uno stile tipografico che sembra riprodurre la scrittura a mano vuole suggerire l’impronta personale della narrazione, creando così una connessione più amichevole e intima tra il narratore e il lettore, oltre a voler dare l’impressione del carattere dinamico ed energetico che sta dietro a quella penna; in secondo luogo, l’uso del colore fucsia, da sempre associato alla femminilità nella cultura occidentale, si ripropone di veicolare concetti quali il divertimento, la sensualità, la fiducia in se stesse. In associazione con un *finish* lucido e riflettente, il fucsia si rivela un colore “post-femminista”, in grado di esprimere visualmente le caratteristiche della *chick lit*, in quanto indice di indipendenza, femminilità ed edonismo. Il colore forte e acceso del titolo – reso ancora più evidente dall’uso del grassetto, quasi come se a scrivere fosse la punta di un rossetto – contrasta energicamente con lo sfondo pallido, di un azzurro pastello, con un

⁴⁴ Nella foto in questione non appare ritratta l’autrice: è stata invece utilizzata un’immagine *stock*, probabilmente scelta in modo non del tutto casuale. La stessa fotografia era infatti stata usata solo tre anni prima, dalla casa editrice Pan Macmillan, per la prima edizione di *Does My Head Look Big in This?* di Randa Abdel-Fattah (Fig. 28). Opera prima di un’autrice australiana di seconda generazione, di origini palestinesi, lo *young adult novel* di Abdel-Fattah ha avuto un enorme successo di critica e di vendite, e una notevole risonanza internazionale. In Italia è stato pubblicato da Mondadori proprio nel 2008 (anno di uscita del romanzo di Abdel Qader), con il titolo *Sono musulmana*. Dal corposo numero di corrispondenze diventa dunque ancora più evidente la precisa strategia di marketing utilizzata da Sonzogno per la commercializzazione di *Porto il velo, adoro i Queen*.

risultato di certo appariscente e attrattivo. Il titolo, inoltre, è riprodotto in modo seriale nella seconda e terza di copertina, entrambe interamente fucsia.

Nella seconda metà della copertina, in basso, vediamo invece una ragazza, presumibilmente la protagonista della narrazione, la quale, sorridendo amichevolmente al lettore, è fotografata nell'atto di aggiustarsi il velo, anch'esso irriducibilmente rosa. Questo è il primo elemento che, potremmo dire, caratterizza etnicamente il libro, declinando il genere in quello che è stato definito "*ethnic chick lit*" (Ponzanesi 2014, 156-227). A contribuire a questa caratterizzazione ci pensa la quarta di copertina, nella quale, con la stessa grafia usata per il titolo, si allude: «30 anni, italiana, musulmana: nessuno può immaginare il suo mondo oltre il velo». E quello che c'è sotto il velo ce lo svela Sulinda, trentenne, moglie e madre: in «jeans, camicia, velo rosa e smalto rosso» (Abdel Qader 2008, 17) e con matita e mascara «per sembrare un'immigrata più occidentalizzata» (*Ivi*, 32), chi si racconta, in una sorta di diario alla Bridget Jones, è una donna indipendente. Ogni mattina alla guida della sua auto per portare i figli a scuola e il marito in ufficio, studentessa e lavoratrice, amante della musica rock. Sulinda, come da canone *chick lit*, ci racconta spezzoni della sua vita, con ironia e una certa altezzosità (ricorre spesso il sollevamento del sopracciglio, per fastidio o dissenso), rivolgendosi direttamente al lettore, in un dialogo sincero e amichevole. Sotto il velo, i jeans, dicevamo. E ancora più sotto? Sulinda condivide con le lettrici la sua passione per la biancheria di pizzo (*Ivi*, 69), le usanze mediorientali della depilazione («Le donne mediorientali hanno la pelle come i neonati, liscia e perfettamente depilata. Si depilano sempre, ovunque, ossessivamente. [...] finito il trattamento, sei luminosa come non mai [...] una leggiadra puledra pronta a colpire il suo compagno purosangue» *Ivi*, 109-110), le fantasie degli uomini verso le donne musulmane («Ho trovato particolarmente simpatica l'immagine di una donna saudita con tanto di *niqab* che cammina per strada quando un colpo d'aria le solleva la veste mostrando due lunghissime gambe e un reggicalze. [...] Evidentemente, coperte scateniamo l'immaginario ormai saturo dell'universo maschile» *Ivi*, 108). Come una vera *chick*, la protagonista del racconto è consapevole delle proprie virtù, è una donna forte e decisa, ma anche divisiva nei confronti delle due culture che forgiavano la sua identità: «Ma tornando a noi, dietro, o meglio sotto, il velo c'è una donna (*femmena*, direbbero i miei amici napoletani), che come tutto il genere è carica di passione e sensualità, malizia e creatività. Solo che non le ostenta continuamente e gratuitamente» (*Ivi*, 71). Il riferimento malizioso è, chiaramente, alle donne italiane e occidentali. Sulinda asseconda, lungo tutta la narrazione, un continuo scontro di civiltà (Contarini 2010), come è messo peraltro in rilievo da alcuni titoli di capitolo (si pensi solo al capitolo 6, *Occidente vs Oriente*)

e dal risvolto anteriore della copertina («Ma chi è Sulinda? Italiana o araba? Moderna o tradizionalista? Diversa o normale? Occidentale oppure orientale?»). In una sorta di lotta valoriale tra Barbie e Sherazade (Giolo 2011), le icone del femminile narrate da Abdel Qader sembrano incarnare antitetivamente le specificità culturali dell'Occidente e del mondo arabo-musulmano, esasperandone le differenze e privilegiando approcci etnocentrici e relativisti. Nella visione della protagonista, dunque, le italiane sono troppo libere e concessive, pronte a spogliarsi non appena si presenta l'occasione, a cominciare dalla spiaggia, dove si incontrano «belle signorine con le tette all'aria bene attente a non scoprire il poco rimasto nelle parti basse, coperte solo da un filo interchiappale» (Abdel Qader 2008, 45), fino alla palestra, il cui spogliatoio si trasforma in «sala nudiste» (Ivi, 75). Nonostante l'Oriente sia invece rappresentato come regno di valori morali, non mancano anche qui giudizi implacabili, altrettanto frutto di stereotipi e mitologie, che lo dipingono come mondo tradizionalista, antico, afoso.

Il romanzo di Sumaya Abdel Qader sembra quindi poter parzialmente rientrare nella categoria di *ethnic chick lit*, tematizzando le problematiche della soggettività e dell'etnicità accanto a quelle dell'amore e della sessualità, le questioni religiose e sociali accanto alle passioni pop e alla bellezza: una tale impronta "di genere", tuttavia, nel momento in cui entra a far parte dei parametri su cui si stabiliscono le politiche editoriali e le strategie di mercato, si assume conseguentemente il rischio della banalizzazione o della mercificazione (Manetti 2007). Pur presente, il riuso ironico e il rovesciamento degli stereotipi e dei pregiudizi provenienti da entrambe le culture della protagonista è minato nella sua politicità, ma, contemporaneamente, può risultare più efficace grazie all'ampia diffusione garantita da un genere che, come abbiamo visto, offre un segmento di mercato sempre più vivace ed esteso.

2. *La serializzazione*

Negli ultimi anni il romanzo sta cambiando la sua fisionomia, e insieme alla modificazione della produzione si stanno delineando nuove modalità di fruizione. Distanziandosi sempre più dall'idea di storia con un principio e una fine (in senso sia temporale che spaziale) entro i cui termini si consuma l'esperienza narrativa, i romanzi più recenti si configurano invece come soglie, "porte di ingresso" per entrare nei mondi e negli universi narrativi (AIE 2019b). Diventa dunque sempre più difficile determinare l'inizio o la fine di una narrazione, essendo questa espansa in un universo di storie coerenti: stiamo dunque assistendo, in altre parole, a un vero e proprio ritorno della serialità.

Lungi dal vedere la categoria del “seriale” appartenente a un genere specifico, come il romanzo d’appendice, la premessa d’obbligo per questo genere di analisi è che tutta la letteratura, o una buona parte di essa, contiene tratti di ripetitività strutturale, pur nelle sue varie declinazioni. Come ha giustamente constatato Gianni Turchetta, «la continuità narrativa tende sempre a costituire serie» (2017, 17). Tralasciando i veri e propri cicli narrativi, dove la serialità si fa conclamata, elementi di iterazione strutturale sono ravvisati da Turchetta già dall’antichità, a partire dai miti greci e latini fino al Vecchio e al Nuovo Testamento, passando per i cicli bretone e carolingio, arrivando fino alla narrativa di genere e alla grande letteratura ottocentesca (*Ivi*, 16-17), dove la serialità diviene, in senso moderno, produzione industriale di oggetti di consumo: il romanzo, letteralmente, si fa “riproducibile”, come ha spiegato Walter Benjamin nel celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1966). Se, dunque, la letteratura è intrinsecamente seriale, cosa sta cambiando oggi? Secondo Paolo Costa sono due le forze che contribuiscono a dare nuovo senso alla serialità narrativa. Da una parte la serializzazione prende forme differenti, slegandosi dal contenitore “opera”: le storie infatti «si disperdono e si frammentano in modo rizomatico: diventano mondi» (Costa 2017, 32); dall’altra sono cambiate le forme di consumo, rendendo quindi liquidi i momenti e i luoghi di fruizione narrativa, un tempo confinati in tempi e spazi ben definiti (*Ivi*, 33). La serialità trova dunque una nuova ragion d’essere nella fluidità del mercato contemporaneo ed è alla base delle narrazioni della modernità, oltre a rispecchiare «il carattere psicosociale del pubblico oggi culturalmente maggioritario: una borghesia solida ma insoddisfatta, pigra e tuttavia nervosa [...] Non per nulla i casi più tipici e più felici di procedura seriale sono sconfinati, si distendono in un tempo avente un carattere di prolungamento *ad infinitum*» (Spinazzola 2017, 29). In questa sorta di “dilatazione narrativa”, il romanzo diviene modulare e reiterabile, sezionabile in segmenti che si susseguono su un asse narrativo potenzialmente infinito. Stiamo infatti assistendo, negli ultimi anni, a una produzione industriale di opere di successo, sempre più spesso prolungate in avanti (*sequel*) o indietro (*prequel*)⁴⁵ e organizzate in trilogie, in una vera e propria «fenomenologia del *to be continued*», com’è stata opportunamente definita da Stefano Calabrese (2015).

L’esempio più calzante di questa tendenza – già identificata come propria di certi best seller della letteratura migrante (Pezzarossa 2015, 17) – mi pare essere Nicolai Lilin. Dopo

⁴⁵ Sulle strategie di dilatazione del testo, quali *prequel*, *sequel*, *paraquel* o *sidequel*, e sulle contraddizioni presenti nelle molteplici operazioni di espansione narrativa, invito a sfogliare l’interessante e recente volume di Meneghelli (2018).

lo straordinario successo di *Educazione Siberiana*, Einaudi ha pensato bene di cavalcare l'onda del best seller prolungando il racconto della vita dell'autore siberiano in due nuovi libri: *Caduta libera* (2010) e *Il respiro del buio* (2011). La strategia della serializzazione sembrava essere già preannunciata: il romanzo di esordio si concludeva con un capitolo programmaticamente aperto, dal profetico titolo "Caduta libera". Le due storie successive proseguono infatti il racconto della vita vera di Lilin, prima soffermandosi sull'esperienza del protagonista nella guerra in Cecenia, poi narrando le difficoltà di Nicolai nel reinserimento in società una volta tornato dalla guerra. Pubblicati a un anno di distanza l'uno dall'altro, sembra difficile non ipotizzare una possibile costruzione del romanzo (e perché no, anche del personaggio) all'interno della fucina editoriale: ipotesi che potrebbe trovare un riscontro nella dichiarazione, rilasciata dall'editor di Lilin, Dalia Oggero, sulle "quattro paginette" con cui l'autore siberiano era stato reclutato dalla casa editrice Einaudi⁴⁶. Con i sequel si è dunque dato il via a quel processo di reiterazione che consente di sviluppare un senso di «illusione di intimità» (Calabrese-Uboldi 2016, 79) con il protagonista della narrazione, già sollecitato dall'eliminazione della caratterizzazione romanzesca del racconto, per puntare alla veridicità una storia "realmente accaduta". A facilitare l'esperienza immersiva si è pensato nel 2014, anno di uscita della *Trilogia siberiana*: raccogliendo i tre testi di Lilin in una «grande epopea criminale», Einaudi permette ai suoi lettori una fruizione totale del racconto, da consumare «tutto d'un fiato» (così riporta il sito ufficiale Einaudi), sfruttando il fenomeno ormai dominante del *binge watching*⁴⁷. Alla trilogia, inoltre, si aggiungerà nel 2019 una nuova puntata delle avventure di Lilin in Transnistria: *Il marchio ribelle* infatti si presenta come una sorta di *remake* di *Educazione siberiana*, narrando eventi trascurati nella storia originale, mostrandoli da prospettive diverse e assegnando al narratore uno sguardo maggiormente empatico e meno individualista. Con la serialità, dunque, la struttura del tempo narrativo si dilata fino quasi a coincidere con i tempi totali della

⁴⁶ Stando a quanto affermato da Dalia Oggero, Lilin aveva inviato a Einaudi solo "un'idea" di *Educazione Siberiana* racchiusa in "quattro paginette": «Io le ho lette e le ho trovate molto interessanti, nel senso che mi sembrava che lì dentro ci fosse un'idea di storia, nuova, viva. Mi incuriosiva poi questo nome russo, questo autore, questa vita strana di cui sapevo pochissimo [...]. Ho intuito che lì dentro c'era un libro potentissimo, a prescindere dalla storia vera o non vera. Io gli ho chiesto di scrivere, di far diventare questa cosa un libro» (Intervista a Dalia Oggero, 22 maggio 2019).

⁴⁷ Il *binge watching* si riferisce a quel fenomeno piuttosto recente che consiste nel guardare numerosi episodi di una serie in modo consecutivo, senza soste, fino a concludere l'intera stagione anche in un solo giorno. Dall'inglese *binge*, "abbuffata", questo genere di "maratone" (com'è tradotto in italiano) è divenuto sempre più diffuso a partire dal 2013, anno in cui Netflix iniziò a distribuire le serie rendendo disponibili intere stagioni contemporaneamente. Secondo diversi studi il desiderio convulso di guardare sempre più contenuti sarebbe indotto da una reazione chimica cerebrale simile a quella derivata dall'assunzione di droghe.

fruizione⁴⁸, diluendo così il limite tra realtà e finzione e garantendo un'immersione esperienziale potenzialmente illimitata.

Nonostante l'esempio di Lilin sia forse uno dei più coerenti rispetto alle pratiche editoriali di serializzazione, si potranno citare anche altri autori che, seppur in forme diverse, attuano queste stesse strategie di estensione del piacere narrativo. Legato a Lilin per aver condiviso il medesimo *testimonial* nella sponsorizzazione del romanzo, è Karim Franceschi, di origini marocchine, protagonista sulla scena mediatica italiana per aver deciso di partire per la Siria e unirsi alle milizie curde dell'Ypg nella lotta armata contro l'Isis. Partito nel 2015 per Kobane, Franceschi fa ritorno in Italia qualche mese dopo, venendo prontamente intervistato da Fabio Tonacci (2015) del quotidiano «la Repubblica». Il giornalista capisce che il racconto ha un potenziale narrativo notevole e lo invita a scrivere un romanzo insieme⁴⁹. Dal loro incontro nascerà *Il combattente* (2016), reportage di guerra autobiografico ad altissimo impatto emotivo: con più di ventimila di copie vendute il romanzo di Franceschi diventa un best seller. Legittimato dalla prima recensione di Saviano (2016), Franceschi si ritrova al centro di una straordinaria esposizione mediatica, diviene un'autorità, interpellato da radio, tv e quotidiani per ogni questione riguardante i conflitti in territorio siriano (sono recentissime le ultime interviste, relativamente all'offensiva turca contro il popolo curdo). Ma la sua avventura narrativa non è destinata a finire: tornato in Siria nel 2016 partecipando alla caduta di Raqqa, quando rientrerà in Italia verrà nuovamente contattato per il nuovo romanzo, *Non morirò stanotte. Un comandante, la sua squadra e la caduta dell'Isis* (2018), scritto insieme a Teresa Bava. Prodotto senza soluzione di continuità, il volume narra le vicende della nuova esperienza militare, come fosse la seconda stagione di una serie tv. In

⁴⁸ Secondo Costa l'attenzione dedicata al consumo dei prodotti culturali non necessita più di un tempo «feriale», di un momento dedicato all'evasione e sottratto alle occupazioni ordinarie; al contrario, oggi, il tempo della fruizione si sovrappone quasi totalmente al tempo della vita (2017).

⁴⁹ Nonostante il nome di Tonacci (per sua stessa volontà) non compaia sulla copertina del libro, dai ringraziamenti finali veniamo a conoscenza che si tratta di una scrittura collaborativa. Allo stesso modo, nel romanzo successivo Franceschi intraprenderà una nuova collaborazione, questa volta con Teresa Bava, alla quale l'autore riconosce il merito estetico del libro: «E se vi siete domandati quanto è bella la scrittura, be', la mia gratitudine va a Teresa Bava, per avermi prestato la sua ottima penna» si legge nei ringraziamenti. Non dovrà sorprendere questo “ritorno alla coautorialità” cui avevamo già fatto riferimento: molti autori della migrazione ancora oggi utilizzano questo dispositivo. C'è da chiedersi se ormai non sia arrivato il momento di svincolare la scrittura assistita dalla letteratura migrante, dato che, come in questo caso, non sono più in gioco questioni linguistiche o di legittimazione. La scelta di ricorrere a un “esperto della parola” è tutt'al più determinata da modificazioni interne al sistema di produzione editoriale: oggi non è più necessaria la presenza di uno scrittore di professione, ma è invece fondamentale l'esistenza di una storia. In gran parte dei casi gli “autori” sono dunque reclutati solo successivamente alla divulgazione di una storia (su varie piattaforme) e, se dilettanti, sono solitamente affiancati da professionisti per consentire la realizzazione del libro.

questi nuovi episodi Franceschi da soldato semplice diventerà comandante, e tra operazioni d'assalto, scontri e imboscate, anche questa stagione terrà il pubblico col fiato sospeso, garantendo un forte coinvolgimento emotivo nei confronti di un mondo tanto finzionale quanto reale, ma sicuramente proprio per questo compiutamente immersivo.

Cambiando completamente genere, elementi di serialità sono riscontrabili nei best seller di Lakhous (Negro 2015, 36; Pezzarossa 2018b, 324), nei quali, pur non ritrovando i medesimi personaggi, il lettore rileva tuttavia «alcune caratteristiche tipologiche ricorrenti: l'ambientazione in spazi multietnici, l'adozione di una pluralità di voci narranti, il *pastiche* linguistico ed il tono ironico scandiscono la sua produzione infondendogli una ritmicità seriale» (Lorenzetti 2018, 372). Oltre a una simile struttura della narrazione e un'inconfondibile riconoscibilità dello stile, la continuità è garantita inoltre dalla veste grafica dei libri, originale e peculiare, che si ripete, seppur in colori e temi differenti, in ogni volume di Lakhous. Caratterizzando il suo prodotto attraverso una serialità che instaura un meccanismo di adesione e attesa, i libri dello scrittore algerino diventano dunque un brand, una marca identitaria della serie e dell'autore stesso. Alla riconoscibilità e commercializzazione contribuiscono naturalmente anche i titoli, i quali – divenuti «una sorta di logo» (Pezzarossa 2014, 149) – fanno parte dell'ormai consueta prassi dell'autore e dell'editore di strizzare l'occhio alla commedia all'italiana. Rimanendo nel campo della giallistica si potrà pensare anche ai due volumi di Amor Dekhis (2008; 2013) nei quali, attenendosi ai tradizionali moduli narrativi, vengono riproposte le indagini dell'agente Salah (detto Salé) ancora una volta alle prese con assassini di origine straniera.

Un brevissimo accenno merita un'altra strategia a livello paratestuale, particolarmente utilizzata dagli editori: si tratta della dicitura “Dall'autore di...” che vediamo troneggiare sulla copertina di numerosi romanzi. Lo possiamo osservare, ad esempio, nei due testi di Masal Bagdadi del 2015 e del 2017 (Figg. 30-31) pubblicati da Bompiani successivamente al successo di *A piedi scalzi nel Kibbutz* (2002, Fig. 29): il riferimento all'autrice compare in alto in entrambi i romanzi, funzionando secondo un principio di legittimità autoriale e stabilendo dunque una relazione di filiazione e omogeneità tra i testi, assicurandone al lettore la continuità.

L'ultimo esempio è raccolto direttamente dalla piattaforma digitale Wattpad. La community online di *social reading*, condivisa da scrittori e lettori, è regolata, come ci ha mostrato Paolo Costa, dal principio unico della serialità: «Ciascun autore pubblica il proprio testo a puntate, raccogliendo il feedback del pubblico puntata dopo puntata. I riscontri riguardano struttura del testo, stile, trama e profilo dei personaggi. Le opere evolvono così

tenendo conto di tali *feedback*, in un quadro di forte collaborazione fra autore e lettori» (Costa 2017, 34). All'interno di questa piattaforma popolata da adolescenti nascono così milioni di testi, prevalentemente rosa o *fantasy* e generalmente di qualità estremamente bassa. È tuttavia, almeno in Italia, un mercato particolarmente attivo e dal quale, non di rado, le case editrici estrapolano racconti (i più votati) trasformandoli in best seller. Uno di questi ha coinvolto da vicino le scritture della migrazione, trattandosi del racconto di un'autrice di origini nigeriane: sto parlando di Sabrina Efonay, in arte Sabrynex (il suo nickname), diciannove anni e già sotto contratto con Rizzoli. È nel 2016 infatti che la casa editrice scopre l'autrice nella community di Wattpad, sulla quale Sabrynex stava pubblicando capitolo dopo capitolo quello che sarebbe diventato un vero e proprio caso editoriale e un incredibile fenomeno social: *Over. Un'overdose di te* è infatti il primo romanzo di una trilogia già annunciata (gli oltre due milioni di lettori stanno aspettando con trepidazione il terzo e ultimo romanzo della serie). Fortemente connotato come *young adult*, per via delle tematiche, dello stile e della grafica, il romanzo di Sabrynex è un fenomeno che trova, dunque, la sua più ampia ragione nella serialità: rilasciato a puntate sulla piattaforma digitale, *Over* modella il tempo diegetico, interno alla narrazione, ma anche quello della fruizione, fluidifica la finzione e la realtà, arrivando a creare quella sovrapposizione di cui parlava Costa (2017, 37) tra tempo del consumo e tempo della vita.

3. *L'intermedialità*

Tenacemente intrecciata al discorso appena condotto sulla serializzazione, troviamo la dimensione dell'intermedialità. Negli ultimi anni anche questa strategia sta divenendo sempre più pervasiva nei confronti dei prodotti letterari, in particolare da quando i grandi editori internazionali, a partire dagli anni Novanta, hanno subito una profonda ristrutturazione transmediale trasformandosi in *multimedia conglomerates* (Calabrese 2015, 89). Questa metamorfosi industriale ha fatto sì che i produttori di libri abbiano tutto l'interesse a creare, contestualmente al romanzo, serie tv, videogiochi, adattamenti cinematografici e *merchandising* allo scopo di prolungare la finzione nella vita quotidiana (Innocenti-Pescatore 2016, 94). La produzione editoriale, quindi, non è più finalizzata alla commercializzazione di opere a sé stanti e autosufficienti: piuttosto sembra interessata alla creazione di mondi sistemici o piattaforme di consumo multimediale. Questa trasformazione del mondo editoriale ha naturalmente modificato anche l'identità stessa del pubblico, mutando lo status di lettore in quello di "abbonato", come ha suggerito Costa:

Al lettore, come allo spettatore televisivo, si vogliono offrire molteplici occasioni di incontro con il contenuto prescelto. Per questo il testo non può essere il luogo in cui si esaurisce l'esperienza di lettura. Essa deve potersi prolungare, ripetere e rinnovare, sovrapponendosi virtualmente al flusso e al ritmo della vita. Il focus si sposta dal testo alla piattaforma, nella quale il testo stesso si frantuma in una serie di riverberi e variazioni (Costa 2017, 37).

Il marchio identificativo dei nuovi romanzi sarà allora quello della modularità: per divenire un libro di successo un testo dovrà essere quanto più possibile flessibile e riadattabile, funzionale ad essere disperso su più piattaforme mediali con l'obiettivo di creare un vero e proprio "ecosistema narrativo", un'esperienza, cioè, immersiva e coordinata, in cui ogni medium contribuisce a dotare di senso ulteriore una stessa storia (Innocenti-Pescatore 2016, 97). Da parte loro, gli editori contribuiscono a questi processi di trasmigrazione, esercitando, a volte, una particolare pressione sugli autori affinché producano testi già concepiti in prospettiva intermediale, o, in altri casi, preferendo dare voce direttamente agli sceneggiatori (Calabrese 2015, 27-33). Impossibile, nel caso delle scritture migranti, non pensare immediatamente a Ferzan Özpetek e al suo *Rosso Istanbul* (2013), riadattato nel 2017 in forma cinematografica. Come suggerisce Pezzarossa, il romanzo di Özpetek sembra essere stato concepito in senso puramente strumentale, costituendosi come breve transito narrativo dal sapore orientaleggiante in funzione della sua distribuzione in una formulazione multimediale (2015, 17-18; 2018, 322).

La letteratura dimostra quindi in questo caso la sua necessità di trasformarsi, «in una sorta di darwiniana lotta per la sopravvivenza» (Calabrese-Uboldi 2016, 79), adattandosi alle nuove condizioni culturali e mediali della società, e rispondendo a una richiesta sempre più pressante, da parte dei lettori, di indigestioni finzionali, durante le quali vivere una vita parallela, «o più semplicemente esperire la finzione come se fosse una realtà che ci accompagna giorno dopo giorno» (Ivi, 82). La proliferazione di contenuti multimediali e il dispiegamento di fattori promozionali, in risposta all'esigenza del pubblico, non si fa dunque attendere: risulta altresì favorita da quell'appiattimento linguistico caratteristico dei romanzi degli ultimi anni (Coletti 2011) in cui la paratassi e le parti dialogate contrassegnano i lavori narrativi, semplificando il passaggio dal testo verbale a quello visuale degli adattamenti cinematografici. In questo senso sembrano poter rientrare facilmente nel nostro discorso alcuni libri della migrazione, riadattati successivamente per il grande schermo: penso per

esempio a *La straniera* di Younis Tawfik (2000), diretto da Marco Turco nel film omonimo del 2007; *Vergine giurata* di Elvira Dones (2007), riadattato nel 2015 da Laura Bispuri; o ancora a *Babylon Sisters*, film del 2017 di Gigi Roccati ispirato al romanzo *Amiche per la pelle* di Laila Wadia. A questi non si potrà non aggiungere il celebre riadattamento del 2013 di *Educazione Siberiana* a cura di Gabriele Salvatores, la cui fama del regista e il cast d'eccezione innescheranno un rinnovato successo del romanzo (messo in risalto da una fascetta) nelle settimane successive all'uscita del film. A favorire l'immersività della *Siberian experience* ha certamente contribuito la forte carica transmediale di *Educazione siberiana*, il cui storytelling è stato e continua ad essere lanciato attraverso vari media, eventi e piattaforme di comunicazione, concorrendo a perfezionare ed integrare l'esperienza del lettore con nuove informazioni, e a brandizzare la figura «mediaticamente esposta» (Fracassa 2015, 2) dell'autore-protagonista: oltre all'adattamento cinematografico di Salvatores, si pensi ad esempio agli spettacoli teatrali, ai documentari, alle mostre sul tatuaggio siberiano, ai programmi televisivi, fino alle collezioni di coltelli e t-shirt firmate personalmente dallo scrittore per alcuni marchi italiani. O, ancora, alla possibilità di farsi imprimere un vero tatuaggio siberiano nel suo salone (il "Marchiatuificio" a Milano) per completare l'esperienza diluendo ogni confine tra realtà e finzione⁵⁰. Facendo un grande salto indietro, alle origini della letteratura di migrazione, un vero e proprio pacchetto multimediale composto da documentari, film e canzoni è stato prodotto intorno a *Princesa*, oggi consultabile grazie al lavoro di Ugo Fracassa e Anna Proto Pisani e al Progetto Princesa20.

Tornando invece ai giorni nostri, un esempio molto recente di traduzione intermediale, o meglio, ancora in fase di realizzazione, è il progetto di Netflix per il 2020. La nota piattaforma di streaming produrrà infatti "Zero", la prima serie che racconterà le vite dei giovani italiani di seconda generazione, utilizzando attori di colore italiani come protagonisti principali (Niola 2019). Primo collaboratore e ispiratore della serie è Antonio Dikele DiStefano, ventisette anni, origini angolane e odierna star dei social: il suo primo libro, *Fuori piove, dentro pure, passo a prenderti?*, è nato sulla piattaforma di *self-publishing* Youcanprint nel 2014, scalando in pochissimo tempo le classifiche di Amazon, ed è stato in

⁵⁰ Seguendo i dettami della tradizione siberiana Lilin mantiene, anche nel suo lavoro, quell'aura di sacralità esplorata nel suo romanzo, tenendo per sé la possibilità di decidere se realizzare o no dei tatuaggi o riservandosi la creazione del disegno: «"Non tatuo tutti", dice Lilin, "chi vuole un tatuaggio da me prima deve raccontarmi la sua storia, se è interessante io poi la interpreto"» (Valtorta 2018). Chiaramente questo non fa che contribuire all'espansione dell'universo finzionale entro lo spazio della realtà.

seguito acquistato e pubblicato da Mondadori nel 2015, diventando il suo romanzo d'esordio. Tuttavia il racconto non si è mai fermato sulla carta, ma si è continuamente espanso, mutando forma a seconda del canale in cui veniva trasmesso: da video su Youtube ad aforisma su Instagram. Dal suo penultimo romanzo, *Non ho mai avuto la mia età* (2018), già vincitore del Premio Fiesole, verrà tratta invece la serie di Netflix, incentrata sui temi della cittadinanza e del razzismo. Sembra tuttavia anche presente un invito ad adottare uno sguardo critico sull'industria culturale, generalmente orientata verso la scelta di registi e sceneggiatori italiani per parlare della migrazione, optando così per scelte maggiormente rassicuranti (Bonsaver 2015).

A parte questi ultimi casi, l'adattamento cinematografico sembra quindi la strategia intermediale più utilizzata per gli scrittori migranti e postcoloniali, come ci ha mostrato anche Ponzanesi (2014, 109-155). La trasposizione filmica risulta infatti particolarmente redditizia per i romanzi da cui questa è tratta, anche se, come lamentano Mitchell (2007) e Sonzogni (2011), sono ancora esigui gli studi sugli effetti dell'adattamento cinematografico sulla ricezione del libro da parte del pubblico di lettori. Sulla scena letteraria internazionale, inoltre, è consuetudine la modifica della copertina conseguentemente all'uscita del film da cui il romanzo è ispirato: questa pratica, che prevede l'inserimento di una nuova immagine tratta da una scena del film, tuttavia, non sembra attuarsi nei confronti delle scritture della migrazione, forse per paura di screditare i testi conferendogli un'accezione più marcatamente commerciale o, forse, perché ancora non c'è stato un caso editoriale così clamoroso da giustificare una tale scelta. In compenso, però, è molto utilizzata la strategia delle fascette, che, oltre a promuovere il film e a suggerire l'esperienza intermediale, carica di legittimazione il romanzo e lo scrittore stesso. È il caso, ad esempio, del fortunato romanzo di Amara Lakhous, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2006), diretto nel 2010 da Isotta Toso: quando il film è uscito, l'editore e/o ha infatti ripubblicato il libro, vestendolo con la nuova fascetta e assicurandosi così una seconda impennata alle vendite, già sostanziose, legate alla prima edizione⁵¹.

I casi presi in considerazione in questo capitolo dimostrano come lo statuto editoriale delle scritture migranti sia ancora abbastanza indistinto: le case editrici sembrano infatti oscillare tra le manovre di annessione delle opere della migrazione ai trend del mercato letterario italiano e la differenziazione attraverso pratiche di alterizzazione. In entrambi i casi

⁵¹ Queste informazioni provengono da una piacevole chiacchierata con Amara Lakhous, durante la quale si è affrontato il tema delle strategie editoriali messe in atto nel caso dei suoi volumi (Intervista ad Amara Lakhous, 11 maggio 2019).

non si potrà certamente pensare che i temi politici e sociali non siano intaccati dalle dinamiche economiche che determinano la fruibilità di questi testi. Ecco perché diventa importante studiare le strategie adottate dalle case editrici nella pubblicazione delle scritture migranti: scritture che non sono mai statiche, ma perennemente in movimento, mutevoli nei significati e nei loro conflitti con le forze agenti (gusto dei consumatori, modelli editoriali, sfondo socioculturale, modificazioni paratestuali, ecc.). Non è certo la prima volta che queste strategie vengono esaminate dagli studiosi di critica e sociologia letteraria. Perché, dunque, nel nostro caso, è importante analizzare i meccanismi di produzione editoriale? La risposta più semplice è che, nel contesto delle scritture della migrazione, vi è in questo senso un vuoto critico. Credo, tuttavia, che riempire questo vuoto sia necessario non solo per adempiere a un dovere intellettuale, ma per raggiungere una comprensione del fenomeno più completa possibile, senza esitare di fronte a romanzi scritti sì da autori migranti ma divenuti “troppo” famosi e letti; anzi soffermandomi proprio su di essi, per capire quali conseguenze comporti l’uso delle medesime strategie in testi dal respiro politico e interculturale. Pur non comparabili esattamente con gli esempi anglofoni e francofoni, le opere della migrazione esigono un esame attento di quel campo di battaglia che è la produzione postcoloniale, nel quale si consuma senza soluzione di continuità l’eterna lotta tra i regimi di valore di “postcolonialism” e “postcoloniality”, come li ha definiti Huggan (2001, 5). Ecco che allora lo sguardo sulle strategie di commercializzazione dei testi può rivelarsi fondamentale per analizzare le modalità in cui queste opere vengono immesse nel mercato culturale italiano: in altre parole, come esse vengono prodotte e consumate; ma anche, e soprattutto, per osservare le significazioni e le risemantizzazioni testuali, le tensioni, insomma, tra la riformulazione dei discorsi di potere e l’iscrizione in essi.

Conclusioni

Devo ammettere che concludere questo lavoro fa nascere in me due sensazioni distinte e complementari. Da una parte, banalmente, il sollievo. Sentire di aver portato a termine uno studio importante, faticoso ma estremamente piacevole e stimolante. Dall'altra, si appressa strisciando una certa inquietudine. Avrò definito con precisione l'oggetto di studio? Avrò raccolto valide dimostrazioni o sarò di tanto in tanto caduta preda dei miei *bias*? Avrò delineato un panorama esaustivo dei molteplici percorsi compiuti dalle scritture della migrazione? Avrò raggiunto i miei obiettivi in modo convincente? L'ottica transdisciplinare mi avrà esposto agli inevitabili rischi che da essa derivano? L'apprensione si fa tangibile. La natura incipiente di questo lavoro potrebbe tutelarmi, o espormi alle più aspre critiche di frammentarietà e incompiutezza. Le obiezioni potrebbero sopraggiungere numerose: le opere prese in considerazione potrebbero risultare troppe o troppo poche, l'analisi oltremodo *distant* e scarsamente *close*, il pensiero eccessivamente materialista, globalista, mitologista.

Osservazioni, queste, che esigono un'attenta valutazione, ma trovano una parziale giustificazione nell'obiettivo, che questo studio ha intrapreso, di riequilibrare una stagione di studi contrassegnati dal *politically correct* e dall'enfatizzazione estatica dell'incontro culturale. All'immenso archivio di opere critiche sulla letteratura di migrazione ho voluto qui replicare restituendo uno studio snello ma dagli ampi orizzonti: ricollocare le scritture di migrazione in uno spazio più vasto rispetto a quello dove ora risiedono – facendole confluire, cioè, nel mercato culturale italiano. Insieme a questo, in modo sotteso, ciò che ho voluto concretizzare, attuandolo, è un incoraggiamento a sancire nuove alleanze tra gli studi umanistici e sociali, invocando un *framework* interdisciplinare nel quale far rinascere una “nuova sociologia della letteratura” (English 2010).

Ho ritenuto fondamentale, dunque, preparare il terreno interrogando i testi a partire dalla loro forma canonica, l'autobiografia, continuando con l'analisi dei discorsi paratestuali e delle strategie che ne accompagnano la commercializzazione. L'obiettivo è stato quello di verificare la ricorrenza più o meno frequente di elementi stereotipati, ripetitivi, artificiosi, costruiti ad arte per confezionare un prodotto standardizzato e vendibile; cercando di indagare, allo stesso tempo, le possibilità d'azione delle scritture prodotte *ai margini* rispetto alle leggi del mercato e dell'industria culturale da una parte e rispetto alla *marginalizzazione* ad opera della critica dall'altra. Un attento esame del sistema di produzione dei prodotti

letterari migranti e postcoloniali ha inoltre permesso di far luce sulle forme di (auto)rappresentazione messe in atto da queste scritture e sull'acquisizione di significato all'interno del flusso del mercato culturale. In breve, l'oggetto – o meglio il soggetto – di questo studio è stato il ruolo assunto dalla produzione letteraria migrante e postcoloniale nel mercato editoriale italiano, al fine di esplorarne le modalità e i percorsi ed evidenziarne il grado di adesione ai paradigmi neocoloniali o le potenzialità di resistenza e decostruzione.

L'adozione di un orizzonte ampio ha certamente comportato alcune lacune provvisorie che hanno determinato l'assenza di un inventario esaustivo, ma hanno condotto alla presenza di percorsi selettivi che intendono essere interlocutori, proponendosi come stimoli a un più vasto dibattito critico sulla contemporaneità letteraria e culturale. Le lacune d'altronde, come ricordava Genette, sono fondamentali per affrontare oggetti di studio multiformi senza cadere nel rischio metodologico di anettere – imperialisticamente – tutto ciò che ad essi si accosti. I *case study* proposti non hanno dunque l'ambizione di farsi rappresentativi del panorama letterario migrante, ma sono stati affrontati come esempi dei complessi processi della produzione culturale, attraverso la quale i miti, i discorsi e gli immaginari vengono creati, diffusi, commercializzati, consumati.

Parzialmente lacunosa mi sembra, ad esempio, la seconda parte di questo lavoro. Prefigurato inizialmente come semplice capitoletto ha successivamente assunto dimensioni poco consone a uno spazio così limitato: la vastità di produzione di scritture migranti ha chiaramente generato una messe di discorsi paratestuali di estremo interesse e ai quali è bene riservare un'indagine specifica. Con dispiacere ho dovuto quindi circoscrivere il campo di studio, rivolgendomi unicamente alle copertine, e lasciando da parte (o trattando sinteticamente) quel sistema complesso che, abbracciando spazi peritestiuali ed epitestiuali, determina un orizzonte d'attesa e si fa produttore di significati. Anche nei confronti dello studio delle copertine, a rigor del vero, bisognerà precisare che la mole del materiale a disposizione supera non di poco la capacità dello spazio riservato per la trattazione del discorso paratestuale. Sono infatti numerose le copertine che non sono state prese in esame ma meriterebbero un accurato approfondimento assieme alle significazioni mitologiche a cui esse rinviano: si pensi ad esempio all'inesauribile repertorio di copertine che mettono in scena uno scontro tra civiltà mascherato da raggiunta integrazione (Chaouki 2005, Fig. 32) o l'eterna lotta tra modernità e tradizione (Hirst 2005, Fig. 33), fino a riduzioni stigmatizzanti modellate su *cliché* culturali, come la badante (Konadu Yiadom 2012, Fig. 34) e la donna dell'Est (Sorina 2006, Fig. 35). Come altrettanto importante sarebbe fare una ricostruzione

delle copertine dei testi postcoloniali stranieri tradotti in italiano o del riuso di una medesima immagine “etnica” per commercializzare romanzi eterogenei.

Mi piace però considerare questo lavoro di tesi solo come il primo di una serie di studi che, sulla stessa scia – come i *sequel* di cui abbiamo parlato, insomma –, sviluppino ulteriori indagini sulle altre fondamentali parti in gioco nel grande *business* che oggi è la letteratura. Un percorso critico che mi piacerebbe intraprendere riguarda il ruolo degli agenti culturali operanti nella rete della circolazione nazionale delle scritture migranti, approfondendo le dinamiche di consacrazione e codificazione di questi testi e la loro contestualizzazione nel tessuto sociale contemporaneo. Sarebbe infatti interessante analizzare (in modo più approfondito rispetto a quanto si è già fatto in questo lavoro) le retoriche con cui la critica ha canonizzato la letteratura della migrazione, finendo per creare dei veri e propri *topoi* funzionali all’indagine ermeneutica: dal “rinnovamento linguistico” alla “zavorra sociologica”, dall’“ibridismo” al “necessario abbandono dell’etichetta”. Accanto all’indagine sui discorsi della critica sarebbe anche di fondamentale importanza osservare la disposizione di questi testi all’interno di librerie e biblioteche, per comprendere pienamente come le scritture migranti siano presentate al pubblico, quale forma esse assumano una volta sbrigliate dalle redini editoriali e a quale processo di risemantizzazione vadano incontro. Non fosse altro che per scoprire la curiosa ragione per cui nella biblioteca dove gran parte di questa tesi è stata redatta il libro *Imbarazzismi* di Komla-Ebri fosse riposto nella sezione “Temi carcerari”. In un ulteriore studio mi piacerebbe esplorare invece le multiformi dinamiche della ricezione, partendo dal presupposto che la costruzione del senso di un testo prende le forme di un processo dialettico tra le formulazioni retorico-testuali e le strategie di interpretazione del pubblico. Allo stesso modo in cui le condizioni sociali della produzione e della circolazione testuale influenzano l’interpretazione delle scritture della migrazione, il lettore è a sua volta produttore di un significato, in grado di modificare il testo sulla base di una sua visione culturale: attraverso deformazioni e reinterpretazioni i significati vengono costruiti dai fruitori, la cui domanda governa del resto le strategie di commercializzazione dei romanzi contemporanei.

Per comprendere il complesso universo della letteratura della migrazione non è certamente sufficiente il lavoro fin qui compiuto. C’è ancora molto da indagare e su cui riflettere, ma spero che questo studio sulla produzione delle scritture migranti possa dare un contributo, seppur modesto, a una nuova stagione critica.

Appendice

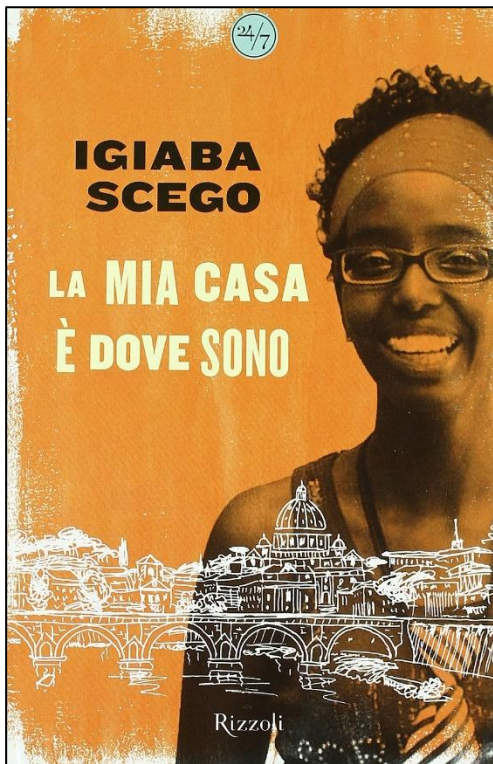


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

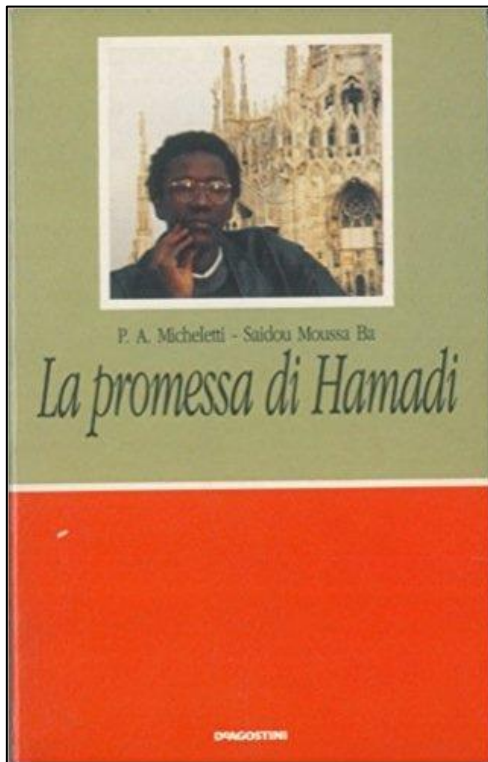


Figura 5

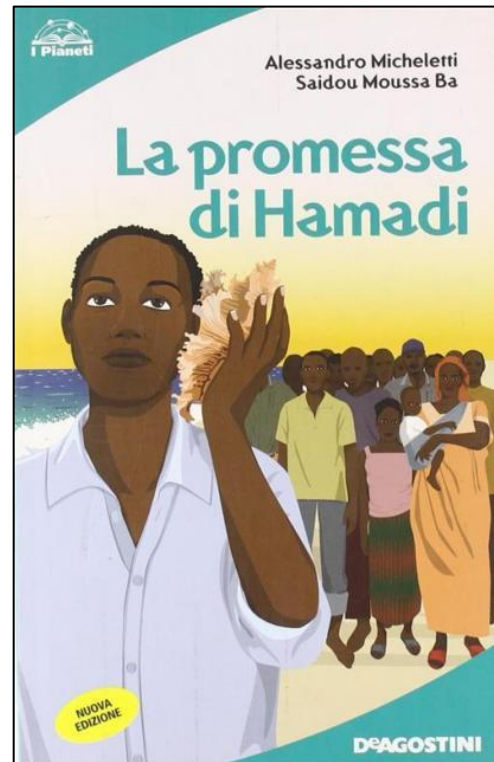


Figura 6

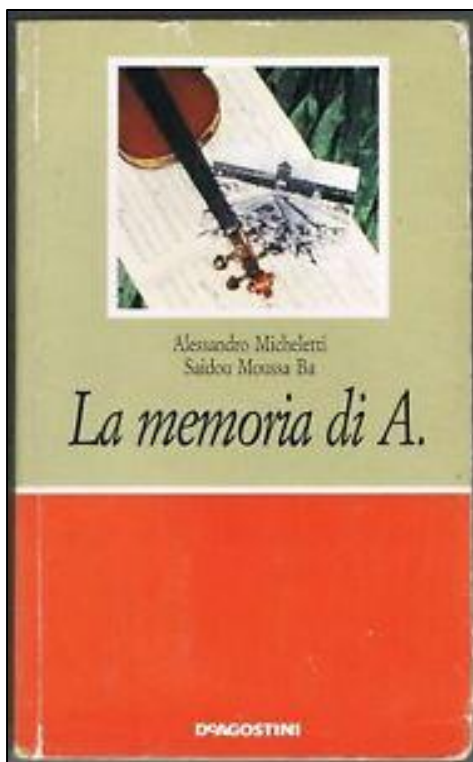


Figura 7

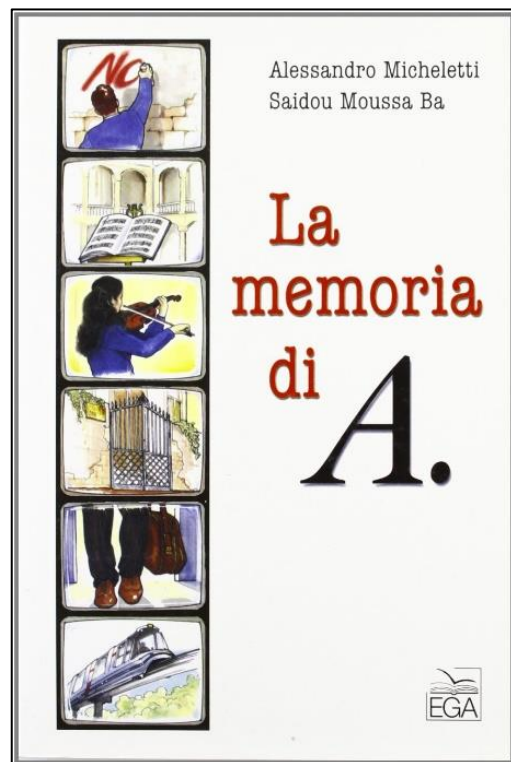


Figura 8

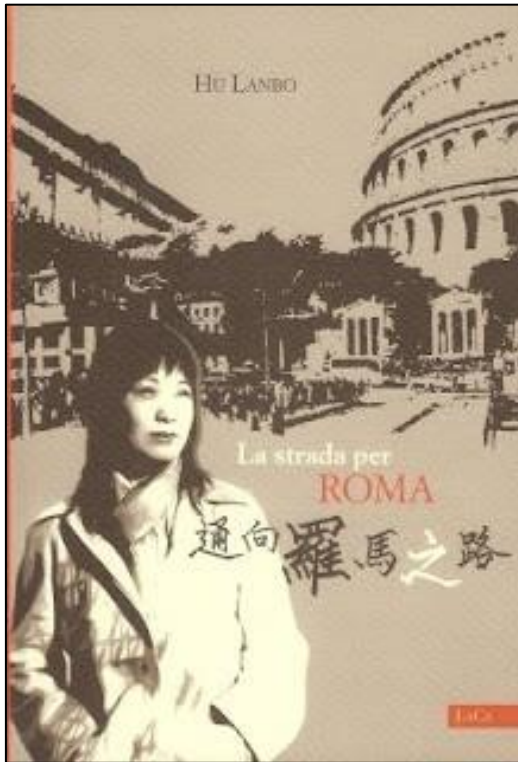


Figura 9

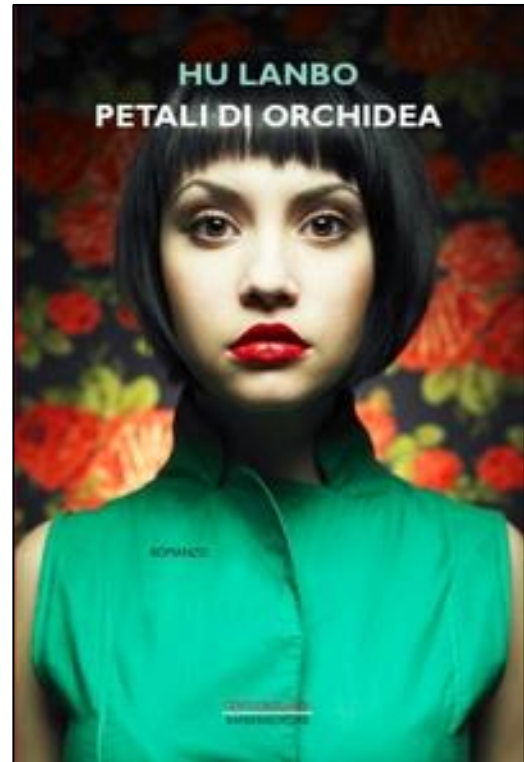


Figura 10

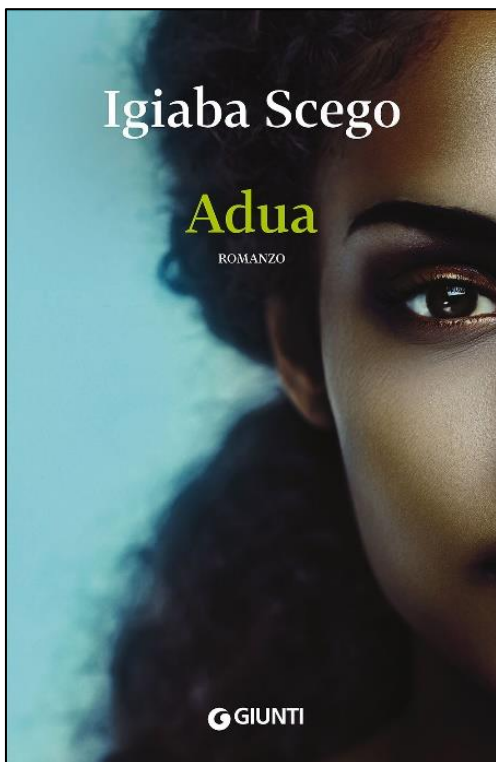


Figura 11

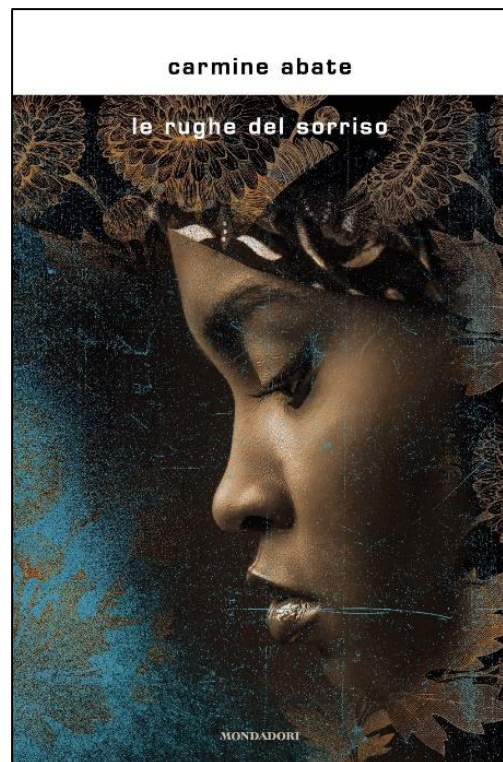


Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

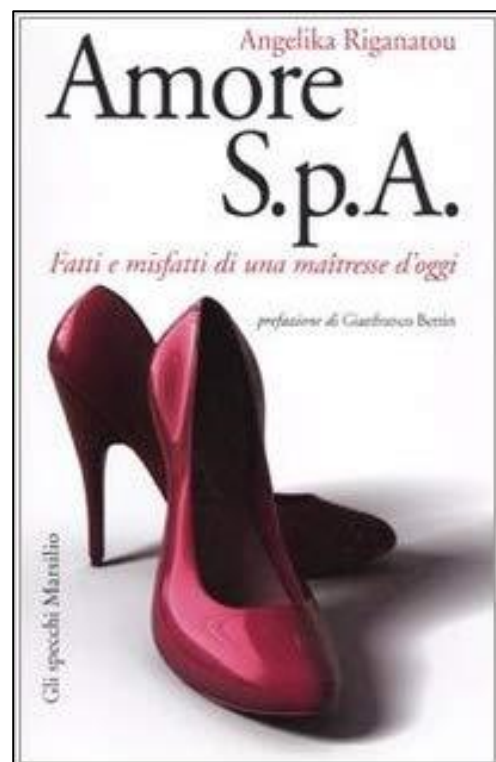


Figura 10



Figura 21

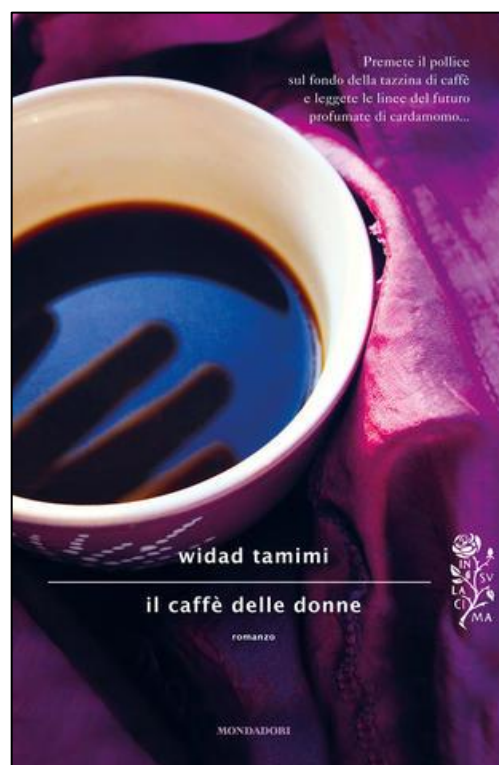


Figura 22

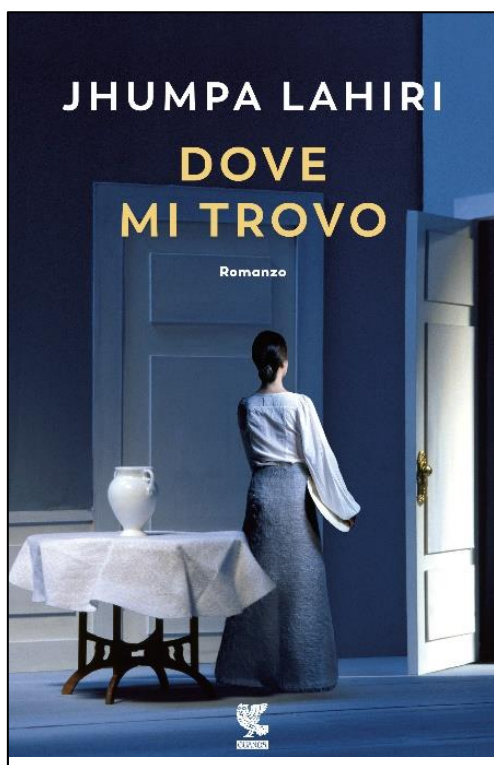


Figura 23

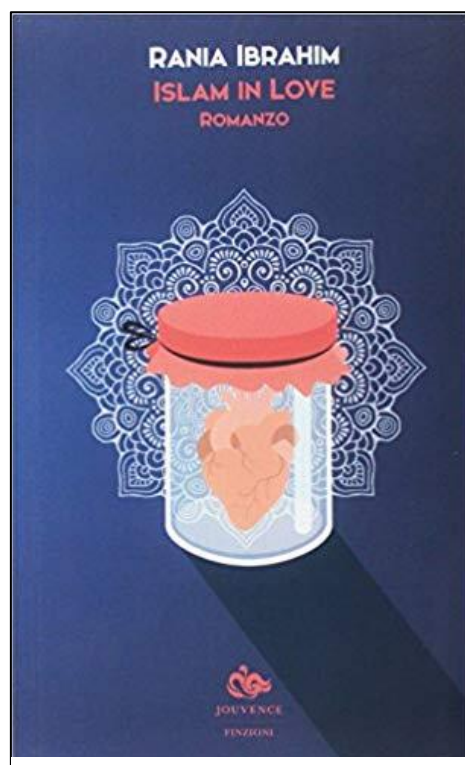


Figura 24



Figura 25

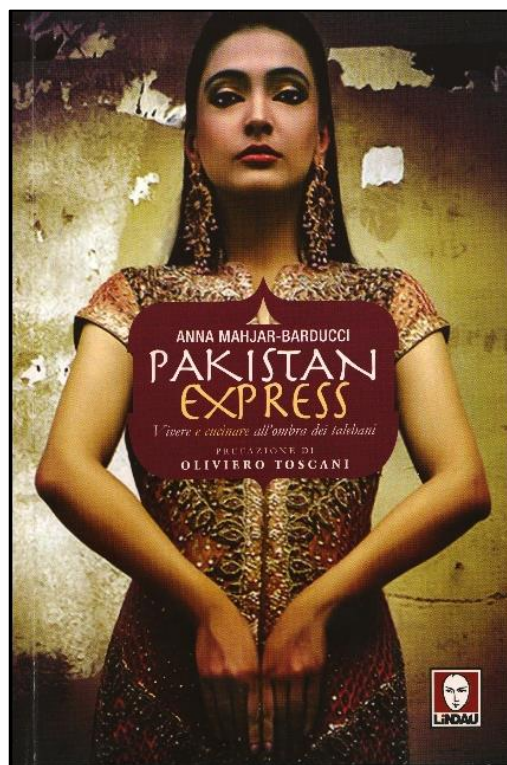


Figura 26



Figura 27

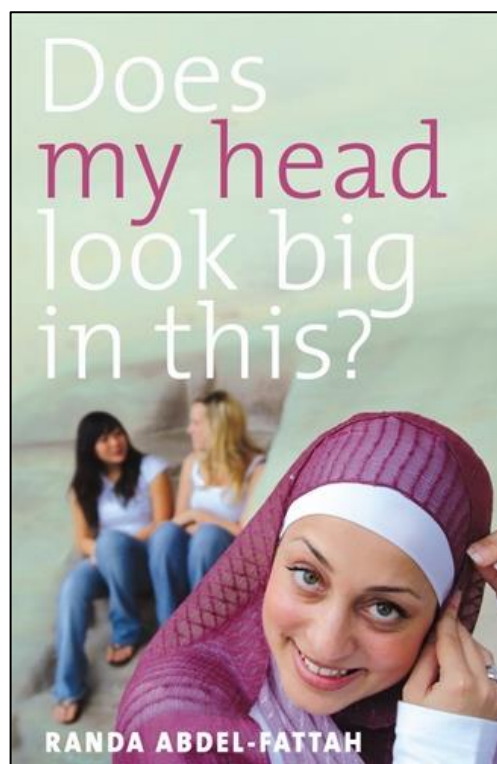


Figura 28

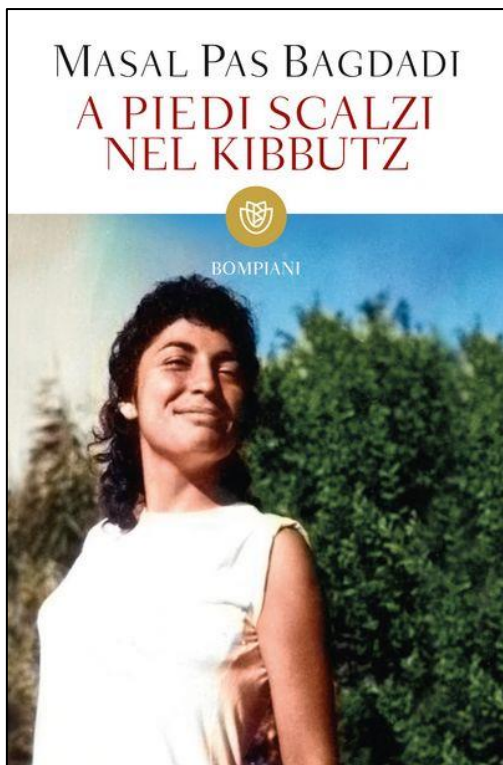


Figura 29

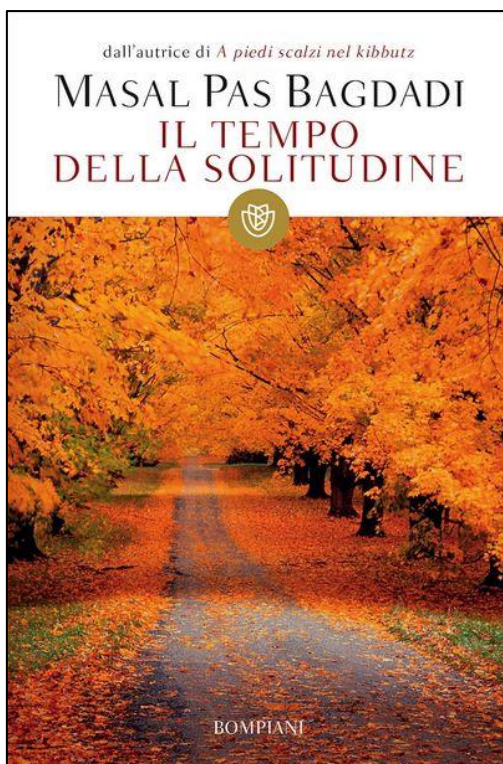


Figura 21

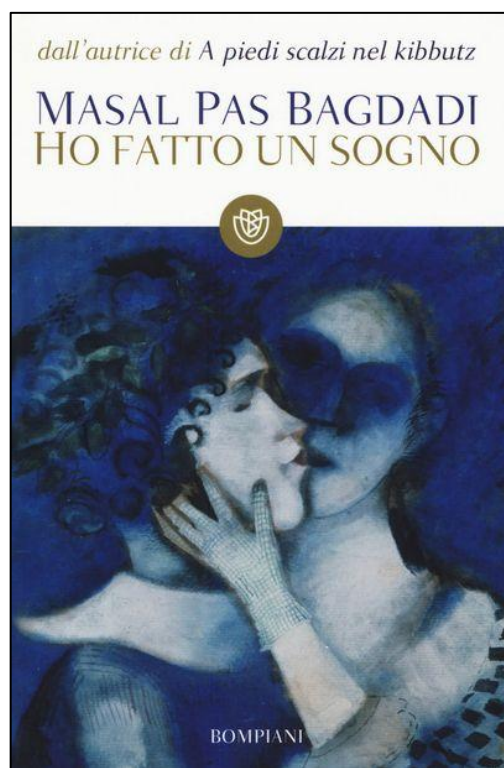


Figura 30

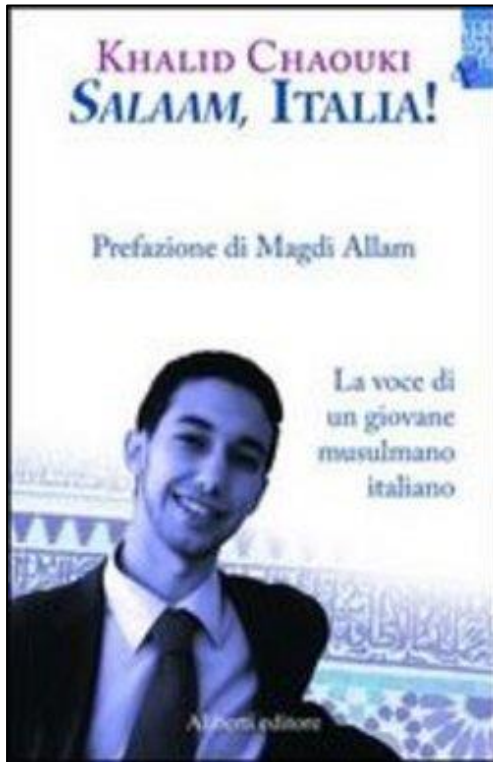


Figura 32

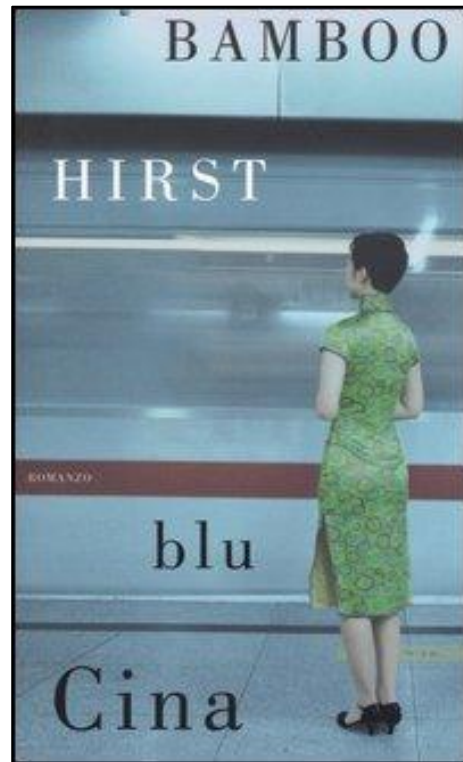


Figura 33



Figura 34

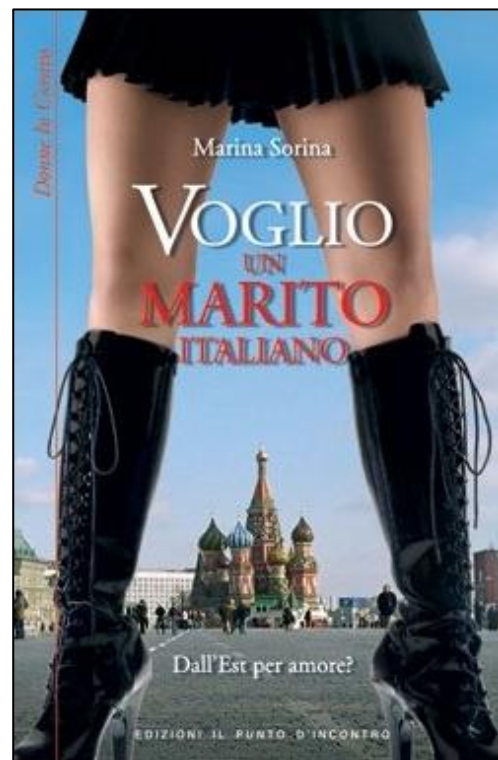


Figura 35

Bibliografia

Bibliografia primaria

Abate, C.

2018, *Le rughe del sorriso*, Mondadori, Milano.

Abdel Qader, S.

2008, *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono*, Sonzogno, Milano.

Ali Farah, U. C.

2007, *Madre piccola*, Frassinelli, Milano.

Bouchane, M.

1991, *Chiamatemi Alì*, Leonardo, Milano.

Chaouki, K.

2005, *Salaam, Italia. La voce di un giovane musulmano italiano*, Aliberti, Reggio Emilia.

Dekhis, A.

2008, *I lupi della notte, L'ancora del mediterraneo*, Napoli.

2013, *Dopotutto ognuno è solo*, Barbera, Siena.

Dell'Oro, E.

1991, *L'abbandono. Una storia eritrea*, Einaudi, Torino (nuova edizione 2006).

Dikele DiStefano, A.

2015, *Fuori piove, dentro pure, passo a prenderti?*, Mondadori, Milano.

2018, *Non ho mai avuto la mia età*, Mondadori, Milano.

Dones, E.

2007, *Vergine giurata*, Feltrinelli, Milano.

Fatihi, C.,

2016, *Non ci avrete mai. Lettera aperta di una musulmana italiana ai terroristi*, Rizzoli, Milano.

Fazel, S.

1999, *Lontano da Mogadiscio*, Datanews, Roma (prima edizione 1994).

2010, *Nuvole sull'equatore. Gli italiani dimenticati. Una storia*, Nerosubianco, Cuneo.

Fofana, A.,

2006, *La luna che mi seguiva*, Einaudi, Torino.

Fortunato, M., Methnani, S.

1990, *Immigrato*, Theoria, Roma.

Franceschi, K.

2016, *Il combattente* (con Fabio Tonacci), BUR Rizzoli, Milano.

2018, *Non morirò stanotte. Un comandante, la sua squadra e la caduta dell'Isis* (con Teresa Bava), BUR Rizzoli, Milano.

Garane, G.

2005, *Il latte è buono*, Cosmo Iannone Editore, Isernia.

Gaye, C. T.

2013, *Prendi quello che vuoi, ma lasciami la mia pelle nera*, Jaca book, Milano.

Ghazy, R.

2002, *Sognando Palestina*, Fabbri, Milano.

2007, *Oggi non ammazzo nessuno. Storie minime di una giovane musulmana stranamente non terrorista*, Fabbri, Milano (nuova edizione Rizzoli, Milano 2016).

Ghermandi, G.

2007, *Regina di fiori e di perle*, Donzelli, Roma (nuova edizione 2011).

Haidar, H.

2007, *Le donne che amavano Maometto*, Piemme, Casale Monferrato.

Hamadi S.

2013, *La felicità araba. Storia della mia famiglia e della rivoluzione siriana*, Add, Torino.

Hirst, B.

1988, *Il riso non cresce sugli alberi*, La tartaruga, Milano.

1991, *Passaggio a Shanghai*, Mondadori, Milano.

2005, *Blu Cina*, Piemme, Casale Monferrato.

Ibrahimi, A.

2008, *Rosso come una sposa*, Einaudi, Torino.

Janeczek, H.

2017, *La ragazza con la Leica*, Guanda, Milano.

Jebreal, R.

2004, *La strada dei fiori di Miral*, BUR, Milano.

Khouma, P., Pivetta, O.

1990, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, Garzanti, Milano.

Khouma, P.

2005, *Nonno Dio e gli spiriti danzanti*, Baldini Castoldi Dalai, Milano

Komla-Ebri, K.

2002, *Neyla. Un incontro, due mondi*, Marna-Edizioni dell'arco, Barzago-Milano.

2003, *All'incrocio dei sentieri*, EMI, Bologna.

Konadu Yiadom, N.

2012, *La regina che faceva la colf. Venuta in Italia dall'Africa nera scelse di tornare nel suo villaggio nella foresta*, Marsilio, Venezia.

Kpan, T. S.

1996, *Il condottiero*, EMI, Bologna.

2002, *La danza fuori dal cerchio*, EMI, Bologna.

Kuruvilla, G., Mubiayi, I., Scego, I., Wadia L.

2005, *Pecore nere*, Laterza, Roma-Bari.

Lakhous, A.

2006, *Scontro di civiltà per un ascensore in Piazza Vittorio*, Edizioni e/o, Roma.

Lilin, N.

2009, *Educazione siberiana*, Einaudi, Torino.

2010, *Caduta libera*, Einaudi, Torino.

2011, *Il respiro del buio*, Einaudi, Torino.

2014, *Trilogia siberiana*, Einaudi, Torino.

2019, *Il marchio ribelle*, Einaudi, Torino.

Mahjar-Barducci, A.

2011, *Pakistan express. Vivere (e cucinare) all'ombra dei talebani*, Lindau, Torino.

Moussa Ba, S.

2013, *Il tempo dalla mia parte*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo.

Moussa Ba, S., Micheletti, A.

1991, *La promessa di Hamadi*, De Agostini, Novara (nuova edizione 2008).

1995, *La memoria di A.*, De Agostini, Novara (nuova edizione Gruppo Abele, Torino, 2006).

Nasibù, M.

2005, *Memorie di una principessa etiopica*, Neri Pozza, Vicenza.

Özpetek, F.

2013, *Rosso Istanbul*, Mondadori, Milano.

Pas Bagdadi, M.

2018, *A piedi scalzi nel Kibbutz: dalla Siria a Israele all'Italia. Vita singolare di un'ebrea araba diventata dell'infanzia*, Bompiani, Milano (prima edizione 2002).

2015, *Ho fatto un sogno*, Bompiani, Milano.

2017, *Il tempo della solitudine*, Bompiani, Milano.

Pougala, J-P.

2007, *In fuga dalle tenebre*, Einaudi, Torino.

Sabahi, F.

2007, *Un'estate a Teheran*, Laterza, Roma.

Sabrynex

2016, *Over. Un'overdose di te*, Rizzoli, Milano.

Sagnet, Y.

2012, *Vita e rivolta nella terra dell'oro rosso*, Fandango libri, Roma (nuova edizione 2017).

Salem, S.

1993, *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese* (a cura di L. Maritano), Giunti, Milano (nuova edizione *Con il vento nei capelli. Una palestinese racconta*, 2001)

Scego, I.

2004, *Rhoda*, Sinnos, Roma.

2005, *Salsicce*, in E. Coen, F. Capitani (a cura di), *Pecore nere*, Laterza, Roma-Bari, pp. 23-36.

2012, *La mia casa è dove sono*, Loescher, Torino (prima edizione Rizzoli, Milano, 2010).

2015, *Adua*, Giunti, Firenze-Milano.

Sorina, M.

2006, *Voglio un marito italiano. Dall'est per amore?*, Il punto d'incontro, Vicenza.

Tawfik, Y.

2001, *La straniera*, Bompiani, Milano.

2002, *La città di Iram*, Bompiani, Milano.

2012, *La ragazza di piazza Tahrir*, Barbera, Firenze.

Toe, M. R.

2010, *Il mio nome è Regina*, Sonzogno, Milano.

Vorpsi, O.

2005, *Il paese dove non si muore mai*, Einaudi, Torino (nuova edizione Minimum Fax, Roma, 2018).

Wadia, L. (a cura di)

2007, *Mondopentola*, Cosmo Iannone, Isernia.

Bibliografia secondaria

Acava Mmaka, V.

2013, *Tra letteratura e cronaca. Percezione dell’Africa nell’immaginario italiano*, «Studi d’Italianistica nell’Africa Australe / Italian Studies in Southern Africa», 26, 1, pp. 104-122.

Acquarelli, L., Cogo, M., Tancini, F. (a cura di)

2013, *Il peritesto visivo. Copertine e altre strategie di presentazione*, «E/C Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici», VII, 13.

Adami, A.

2018, *Corpo migrante. Pratiche di controllo e di resistenza lungo il paesaggio di confine europeo meridionale*, «DEP. Deportate, esuli, profughe», 36.

Ahmad, A.

1992, *In Theory: Classes, Nations, Literatures*, Verso, London.

Ahmed L.

1992, *Women and Gender in Islam Historical Roots of a Modern Debate*, Yale University Press, New Haven.

AIE

2019a, *Il mercato del libro in Italia e in Europa nel 2018*, https://www.aie.it/Portals/default/Skede/Allegati/Skeda105-4342-2019.2.7/Mercato_2018.pdf?IDUNI=44sor25t01j555uvfrgghg2r1080 (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

2019b, *La serialità televisiva, la lettura e l’acquisto di libri*, https://www.aie.it/Portals/default/Skede/Allegati/Skeda105-4417-2019.5.10/10_05_SerieTV_2019conConclusioni.pdf?IDUNI=s3dxfr4fvbuyournunkpfen9472 (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Aime, M.

2004, *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino.

Aime, M., Papotti, D.

2012, *L'altro e l'altrove. Antropologia, geografia e turismo*, Einaudi, Torino.

Albertazzi, S.

2013a, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Carocci, Roma.

2013b, *Risposte al Questionario sulla letteratura*, in S. Vita (a cura di), *Riflessioni sulla letteratura nell'età globale*, Edizioni Aspasia, Bologna, pp. 67-112.

Albertazzi, S., Bertoni, F., Piga, E., Raimondi, L., Tinelli, G.

2015, "Avverare la realtà". *Letteratura e orizzonte politico*, «Between», 5, 10.

Ali Farah, U. C.

2005, *Dissacrare la lingua*, «El Ghibli», 1, 7.

Alù, G.

2015, *Looking through Coloured Shards: Words and Images in Ornela Vorpsi's Works*, in G. Alù, N. Pedri (eds.), *Enlightening Encounters: Photography in Italian Literature*, University of Toronto Press, Toronto, pp. 254-278.

Ambrosini M.,

2005, *Necessari ma non accolti. Risvolti e contraddizioni nel modello italiano di immigrazione*, D. Nelken (a cura di), *L'integrazione subita. Immigrazioni, trasformazioni, mutamenti sociali*, Franco Angeli, Milano, pp. 135-159.

Amid, I.

2013, *Can the migrant speak? Problemi di (co-)autorialità in Immigrato di Mario Fortunato e Salah Methnani*, «Scritture migranti», 7, pp. 95-124.

Amselle J-L., M'Bokolo E. (a cura di),

2008, *L'invenzione dell'etnia*, Meltemi, Roma (ed. orig. *Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et Etat en Afrique*, La Découverte, Paris, 1985).

- Appadurai, A.
2001, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma (ed. orig. *Modernity at Large*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996).
- Ardizzoni, S.
2017, *Donne al lavoro nella Cina di oggi. Realtà sociali complesse, nuove soggettività*, «OrizzonteCina», 8, 6, pp. 5-8, http://www.iai.it/sites/default/files/orizzontecina_17_6.pdf (ultima consultazione 15 febbraio 2020).
- Argento, F., Melandri A., Trabucco, P.
2002, *Introduzione*, in AA.VV., *Parole di sabbia*, Edizioni Il Grappolo, S. Eustachio di Mercato S. Severino.
- Armano, A.
2011, *Lilin, la bufala che venne dal freddo*, «il Fatto Quotidiano», 12 maggio <https://www.ilfattoquotidiano.it/2011/05/12/lilin-la-bufala-che-venne-dal-freddo-2/109502/> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).
2017, *La signora col cagnolino e le nuove russe col pitbull*, Edizioni Clichy, Firenze.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin H. (eds.)
1995, *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York.
2002, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London-New York (first edition 1989).
- Assmann, A.
2002, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.
- Bandia, P.
2008, *Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial Africa*, St. Jerome, Manchester-Kinderhook.
- Baroni, W.
2013, *Contro l'interculturalità. Retoriche e pornografie dell'incontro*, ombre corte, Verona.

Barthes, R.

1970, *Sistema della moda*, Einaudi, Torino (ed. orig. *Système de la mode*, Editions du Seuil, Paris, 1967).

1974, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino (ed. orig. *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris, 1957).

1985a, *Il messaggio fotografico*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, pp. 5-21.

1985b, *Retorica dell'immagine*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino, pp. 22-41.

2003, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino (ed. orig. *La chambre claire : note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Paris, 1980).

Bassi, S.

2010, *Oltre la "razza": race and ethnicity negli studi postcoloniali*, in S. Bassi, A. Sirotti (a cura di), *Gli studi postcoloniali. Un'introduzione*, Le Lettere, Firenze, pp. 101-124

Bassoli, G.

2014, *La Cina nel pozzo. Alcune riflessioni sulle fiabe cinesi nelle raccolte interculturali*, «Scritture Migranti», 8, pp. 129-156.

Baule, G.

2009, *La traduzione visiva. Forme dell'accesso peritestuale*, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (a cura di), *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, Effigie, Milano, pp. 77-94.

2016, *Sulla corteccia del libro. La traduzione fotografica*, *Giornale della libreria*, Novembre, pp. 15-18 <http://www.giornaledellalibreria.it/news-editori-sulla-corteccia-del-libro-la-traduzione-fotografica-2664.html> (ultima consultazione 15 febbraio 2020)

2019, *In copertina, il barone e l'elce. Note di traduzione visiva*, «Bollettino di italianistica», XVI, 1, pp. 205-218.

Bauman, Z.

2016, *Per tutti i gusti: La cultura nell'età dei consumi*, Laterza, Roma-Bari (ed. orig. *Culture in a Liquid Modern World*, Polity Press, Cambridge, 2011).

bell hooks,

1998, *Fighe bollenti in vendita. Rappresentazioni della sessualità femminile nera e mercato culturale*, in Ead., *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano, pp. 74-95 (ed. orig. *Black Looks. Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992).

Benjamin, W.

1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.

Benvenuti, G.

2011, *Letteratura della migrazione, letteratura postcoloniale, letteratura italiana. Problemi di definizione*, in Pezzarossa, F., Rossini, I. (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni, di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp. 247-260.

2012, *L'italianità nel tempo della letteratura della migrazione*, «Moderna», XIV, 1-2, pp. 207-218.

2015, *La letteratura italiana contemporanea e le scritture della migrazione*, «La modernità Letteraria», 8, pp. 65-80.

2018, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Il Mulino, Bologna.

Bernard, A., Elmarsafy, Z., Murray, S. (eds.)

2016, *What Postcolonial Theory Doesn't Say*, Routledge, London-New York.

Beverly, J.

1989, *The Margin at the Center: On Testimonio (Testimonial Narrative)*, «Modern Fiction Studies», 35, 1, pp. 11-28.

Bhabha, H.K.

2001, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma (ed. orig. *The location of culture*, Routledge, London-New York, 1994).

Bianchi, P.

2010, *Ho smascherato Nicolai Lilin, il maleducato siberiano*, «il Giornale», 28 gennaio <http://www.ilgiornale.it/news/ho-smascherato-nicolai-lilin-maleducato-siberiano.html> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Biancofiore, A.

2013, *Educazione siberiana di Nicolai Lilin: crisi della presenza e strategie di sopravvivenza*, «Line@editoriale», 5.

Biorci, G.

2015, *Beyond Hybridization: Metaphors and New Visions in 'Migrant Literature' in Italian*, in E. Bond, G. Bonsaver, F. Faloppa (eds.) *Destination Italy. Representing Narration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Oxford, pp. 203-220.

Boehmer, E.

1998, *Questions of neo-orientalism*, «Interventions: International Journal of Postcolonial Studies», 1, 1, pp. 18-21.

Boelhower, W.

1991, *The making of Ethnic Autobiography in the United States*, in P. J. Eakin (ed.), *American Autobiography: Retrospect and Prospect*, University of Wisconsin Press, Madison.

Bokiba, A.

1991, *Le discours préfaciel. Instance de légitimation littéraire*, «Études littéraires», 24, 2, pp. 77-97.

Bond, E.

2013, *Il corpo come racconto: arte e mestiere nell'Educazione siberiana di Nicolai Lilin e Bevete cacao Van Houten! di Ornella Vorpsi*, in M Kleinhans & R Schwaderer (a cura di), *Transkulturelle italophone Literatur - Letteratura italoфона transculturale*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 309-322.

2014, *Towards a Trans-national Turn in Italian Studies*, «Italian Studies», 69, 3, pp. 415-424.

2015, *Skin memories': expressions of corporeality in recent trans-national writing in Italian*, in E. Bond, G. Bonsaver, F. Faloppa (eds.), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Bern, pp. 241-256.

2018, *Writing Migration through the Body*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-Hampshire.

Bond, E., Bonsaver, G., Faloppa, F. (eds.)
2015, *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Bern.

Boni, F., Perleka, A.
2017, "Studime shqiptare". *Gli studi culturali in Albania tra post-colonialismo e post-socialismo*, «Studi Culturali», XIV, 2, pp. 187-215.

Bonsaver, G.
2015, *Accented Voices in Contemporary Italian Cinema*, in E. Bond, G. Bonsaver, F. Faloppa (eds.), *Destination Italy. Representing Narration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Oxford, pp. 345-364.

Bourdieu, P.
1993, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, Cambridge.
2005, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano (ed. orig. *Les règles de l'art*, Édition du Seuil, Paris, 1992).

Braidotti R.
2002, *Nuovi soggetti nomadi*. Luca Sossella editore, Roma.

Brioni, S.
2013, *Intervista con Igiaba Scego*, 22 Novembre, Roma, <https://sas-space.sas.ac.uk/6165/> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Brouillette, S.
2007, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, Palgrave-MacMillan, London.

Browder, L.
2000, *Slippery Characters. Ethnic Impersonators and American Identities*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.

- Bucchetti V.
2002, *La messa in scena del prodotto. Packaging: identità e consumo*, Franco Angeli, Milano.
- Bullock, K.,
2003, *Rethinking Muslim Women and the Veil. Challenging Historical and Modern Stereotypes*, The International Institute of Islamic Thought, Herndon.
- Burns, J.
2001, *Fragments of impegno. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Northern University Press, Leeds.
2003, *Frontiere nel testo: autori, collaboratori e mediazioni nella scrittura italoфона della migrazione*, in J. Burns, L. Polezzi (a cura di), *Borderlines. Migrazioni e identità nel Novecento*, Cosmo Iannone, Isernia, pp. 203-212.
2013, *Migrant Imaginaries. Figures in Italian Migration Literature*, Peter Lang, Bern.
- Cacciatori, R.
1991, *Il libro in nero. Storie di immigrati*, «Tirature '91», pp. 164-173.
- Calabrese, S.
2015, *Anatomia del bestseller*, Laterza, Roma-Bari.
- Calabrese, S., Uboldi, S.
2016, *Immersività e serializzazione*, in S. Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Carocci, Roma, pp. 75-92.
- Calvino, I.
2010, *Sul tradurre*, in *Id., Mondo scritto e mondo non scritto* (a cura di Mario Barenghi), Mondadori, Milano.
2015, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano.
- Camilotti, S.

2006, *L'editoria italiana della letteratura della migrazione*, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città Aperta Edizioni, Troina (EN), pp. 383-391.

2008, *Una e plurima. Riflessioni intorno alle nuove espressioni delle donne nella letteratura italiana*, tesi di dottorato in Lingue, Culture e Comunicazione Interculturale, Università degli Studi di Bologna.

2014, *I "nuovi italiani" e la crisi dell'italianità: La mia casa è dove sono di Igiaba Scego*, «mediAzioni», 16.

2016, *A dieci anni da Pecore nere, continuità e svolte*, «mediAzioni», 19, pp. 1-29.

Camilotti S., Crivelli, T.

2017, *Che razza di letteratura è? Intersezioni di diversità nella letteratura italiana contemporanea*, «Diaspore. Quaderni di ricerca», 8.

Camilotti, S., Zangrando, S.

2010, *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*, Editrice UNI Service, Trento.

Carbone, M. T.

2009, *Conflitti africani*, «Il Manifesto», 1 febbraio.

Caroli, P., Gerrand, V.

2011, *La mia casa è dove sono: Subjects and narratives beyond national borders*, «Scritture Migranti», 5, pp. 81-104.

Casanova, P.

1999, *La République mondiale des lettres*, Editions du Seuil, Paris.

Cavatorta, B.

2008, *Fuori dal ghetto della letteratura: Tahar Lamri e I sessanta nomi dell'amore: per una letteratura migrante integrate*, «Scritture Migranti», 2, pp. 65-82.

Cingolani, P.

2010, *Sguardi transnazionali. Il fotogiornalismo racconta le migrazioni in Italia*, in L. Gariglio, A. Pogliano, R. Zanini (a cura di), *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, Pearson Italia, Milano-Torino, pp. 235-251.

Clifford, J.

1999, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino (ed. orig. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1988).

2008, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino (ed. orig. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1997).

2013, *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*, Harvard University Press, Cambridge.

Coglitore, R.

2016, *Le verità dell'io nei fototesti autobiografici*, in Cometa, M., Coglitore, R. (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata, pp. 49-68.

Cogo, M.

2013, *Un po' come la faccia. Intervista a Carlo Lucarelli sui volti, sulle copertine e sull'identità visiva*, in L. Acquarelli, M. Cogo, F. Tancini (a cura di), *Il peritesto visivo. Copertine e altre strategie di presentazione*, «E/C», 13, pp. 145-149.

Coletti, V.

2011, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Il Mulino, Bologna.

Comberiati, D.

2007, *Le molte voci del "soggetto nomade"*, «Le reti di Dedalus», [http://www.retidedalus.it/Archivi/2007/marzo/LETTERATURE MONDO/Letteratura migrante.htm](http://www.retidedalus.it/Archivi/2007/marzo/LETTERATURE_MONDO/Letteratura_migrante.htm) (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

2010, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles.

Comberiati, D., Luijnenburg, L.

2015, *New Postcolonial Art Forms. Timira as Multi-Genre Object Between Cinema and Literature*, in E. Bond, G. Bonsaver, F. Faloppa (eds.), *Destination Italy. Representing Narration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Oxford, pp. 271-285.

Contarini, S.

2010, *Narrazioni, migrazioni e genere*, in L. Quaquarelli (a cura di), *Certi confini*, Morellini, Milano, pp. 119-159.

Costa, P.

2017, *Serialità postmediale*, «Tirature '17», pp. 32-38.

Couser, G. T.

1998, *Making, Taking, and Faking Lives: The Ethics of Collaborative Life Writing*, «Literature and Ethical Criticism», 32, 2, pp. 334-350.

Cuccaroni, V.

2010, *La letteratura dei nuovi italiani*, «PRISMA Economia-Società-Lavoro», II, 2, pp. 153-166.

D'Ambrosio, M.

2008, *Editoria e pubblicità. Le copertine*, «Allegoria», XX, 57, pp. 137-149.

D'Intino, F.

1998, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni Editore, Roma.

Dal Lago, A.

1999, *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Feltrinelli, Milano.

Dalmas, D.

2001, *Globalizzazione letteraria e migrazione delle identità. Intervista a Younis Tawfik*, «L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini», III (2000), pp. 143-148.

Davis, C.

2013, *Creating Postcolonial Literature. African Writers and British Publishers*, Palgrave, London.

De Caldas Brito, C.

2002, *Conferenza Stampa On Line, Convegno Culture della migrazione e scrittori migranti*, <http://www.comune.fe.it/vocidalsilenzio/conferenzaonline.htm> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

De Conciliis, E.

2012, *Educazione siberiana. Un percorso critico*, Il portale di Kainos, 13 giugno <http://www.kainos-portale.com/index.php/malavita-editoriale-e-indice/83-percorsi12/231-educazione-siberiana-un-percorso-critico> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

De Man, P.

1979, *Autobiography as De-facement*, «MLN. Comparative Literature», 94, 5, pp. 919-930.

Decimo, F., Demaria, C.

2010, *Che genere di straniera? Immagini, costrutti e sperimentazioni sul soggetto femminile altro*, in L. Gariglio, A. Pogliano, R. Zanini (a cura di), *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, Pearson Italia, Milano-Torino, pp. 211-233.

Dei, F.

2005, *Minacce e promesse del multiculturalismo* in M. Massenzio, A. Alessandri (a cura di), *De Martino: Occidente e alterità*, Annali del Dipartimento di storia dell'Univ. Di Roma "Tor Vergata", 1, pp. 115-139.

Demaria, C., Fedriga, R. (a cura di)

2001, *Il paratesto*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano.

Denti, C.

2018, *La letteratura italiana della migrazione: un patrimonio della nazione, a che prezzo?*, «Scritture Migranti», 11 (2017) pp. 51-66.

- Dionisotti, G.
1972, *Chierici e laici nella letteratura italiana del primo Cinquecento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino.
- Dirlik, A.
1994. *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*, «Critical Inquiry» 20, 2, pp. 328-356.
- Eakin, P. J.
2014, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton University Press, Princeton (First edition 1985).
- Elamé, E.
2007, *Non chiamatemi uomo di colore*, EMI, Bologna.
- Elefante, C.
2012, *Traduzione e paratesto*, Bononia University Press, Bologna.
- English, J. F.
2010, *Everywhere and Nowhere: The Sociology of Literature After "the Sociology of Literature"*, «New Literary History», 41, 2, pp. v-xxiii.
- Escarpit, R.
1970, *Sociologia della letteratura*, Guida Editori, Napoli (ed. orig. *Sociologie de la littérature*, Presses Universitaires de France, Paris 1968).
- Ettobi, M.
2015, *Translating orality in the postcolonial Arabic novel. A study of two cases of translation into English and French*, «Translation Studies», 8, 2, pp. 226-240.
- Fabietti, U.
2013, *L'identità etnica: storia e critica di un concetto equivoco*, Carocci, Roma.

Faeta, F.

2003, *Le strategie dell'occhio: saggi di etnografia visiva*, Franco Angeli, Milano.

Faloppa F.

2004, *Parole contro: la rappresentazione del diverso nella lingua italiana e nei dialetti*, Garzanti, Milano.

2011, *Razzisti a parole (per tacer dei fatti)*, Laterza, Roma-Bari.

2015, *Media and Migration: Some Linguistic Reflections*, in E. Bond, G. Bonsaver, F. Faloppa (eds.), *Destination Italy. Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, Peter Lang, Bern, pp. 105-123.

Farinelli, F.

2007, *Intercultura e scuola. L'integrazione nel sistema scolastico italiano*, in B. Cacco (a cura di), *L'intercultura. Riflessioni e buone pratiche*, Franco Angeli, Milano, pp. 11-25.

Favole, A.

2006, *Multiculturalismo*, «Treccani»
http://www.treccani.it/enciclopedia/multiculturalismo_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/
(ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Fedriga, R.

2005, *Gli abiti dei libri e i modi di leggere. L'evoluzione delle pratiche di lettura nell'Italia contemporanea*, in M. Santoro, M. G. Tavoni (a cura di), *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 673-683.

Finocchi, D. (a cura di)

2019, *Lingua Madre Duemiladiciannove. Racconti di donne straniere in Italia*, SEB 27, Torino.

Fish, S.

1997, *Boutique Multiculturalism, or Why Liberals are Incapable of Thinking about Hate Speech*, «Critical Inquiry», 23, 2.

Fisher, A.

1987, *Africa Adorned*, Collins Harvill, London.

Fischer, M. M. J.

1997, *Etnicità e arti postmoderne della memoria*, in J. Clifford, G. Marcus (a cura di), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Meltemi, Roma, pp. 267-314 (ed. orig. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1986).

Fortunato, M.

2006, *Introduzione*, in M. Fortunato, S. Methnani, *Immigrato*, Theoria, Roma.

Fotouhi, S.

2012, *Self-orientalisation and reorientation: a glimpse at Iranian Muslim women's memoirs*, International Center for Muslim and non-Muslim Understanding, pp. 26-36.

Foucault, M.

1976, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino (ed. orig. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975).

1978, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano (ed. orig. *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976).

Fracassa, U.

2010, *Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione*, in L. Quaquarelli (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Morellini, Milano, pp. 179-199.

2011, *Critica e/o retorica. Il discorso sulla letteratura migrante in Italia*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp. 169-181.

2012, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Perrone, Roma.

2015, *La dimensione politica del cecchino nella narrativa di Pavel Hak e Nicolai Lilin*, «Between», 5, 10.

2016, "The Afghan Girl". *Protocolli della visione*, «Studi Culturali», XIII, 1, pp. 23-38.

2018, *Nuove frontiere della letteratura italiana della migrazione*, «Scritture Migranti», 11 (2017) pp. 231-265.

Frisina, A.

2010, *Autorappresentazioni pubbliche di giovani musulmane. La ricerca di legittimità di una nuova generazione di italiane*, «Mondi Migranti», 2, pp. 131-149.

Gallissot, R., Kilani M., Rivera, A. (a cura di)

2001, *L'imbroglione etnico. In quattordici parole-chiave*, Dedalo, Bari.

Galleri, G.,

2011, *L'Islam nell'editoria italiana. Anni 2000-2007*, «Between», I, 2.

Gallini, C.

1997, *Esotismi di massa*, in I. Chambers, L. Curti (a cura di), *La questione postcoloniale. Cieli comuni, orizzonti divisi*, Liguori, Napoli, pp. 251-262.

Gangbo, J. M.

2002, *Una biblioteca fatta di parole*, in D. Bregola, *Da qui verso casa*, Edizioni Interculturali, Roma, pp. 36-45.

Gariglio, L.

2010, *Stranieri impaginati. La notiziabilità dell'immigrazione nelle rappresentazioni di sette periodici italiani*, in L. Gariglio, A. Pogliano, R. Zanini (a cura di), *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, Pearson Italia, Milano-Torino, pp. 47-101.

Gariglio, L., Pogliano, A., Zanini, R. (a cura di)

2010, *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, Pearson Italia, Milano-Torino.

Genette, G.

1989, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino (ed. orig. *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987).

Gerrand, V.

2008, *Representing Somali Resettlement in Italy: the Writing of Uba Cristina Ali Farah and Igiaba Scego*, «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe» 21, 1-2, pp. 270-295.

Giglioli, D.

2014, *Critica della vittima. Un esperimento con l'etica*, Nottetempo, Roma.

Giolo, O.

2011, *Barbie vs. Sherazade. La libertà delle donne nel confronto tra culture*, «Ragion Pratica», 37, 2, pp. 335-364.

Giovannetti, P.

2010, *Il borghesuccio che c'è in noi. Seduzione e crisi del detective vendicatore*, «Tirature '10», pp. 30-36.

Glissant, É.

2007, *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata (ed. orig. *Poétique de la Relation. Poétique III*, Gallimard, Paris, 1990).

Gnisci, A.

1992, *Il rovescio del gioco* (2003), in Id., *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma, pp. 15-71.

1998, *La letteratura italiana della migrazione* (2003), in Id., *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma, pp. 73-130.

2002, *Editing (doppiaggio)*, «Kuma, creolizzare l'Europa», 4.

Gramsci, A.,

1975, *Quaderni del carcere* (a cura di Valentino Gerratana), 14, Einaudi, Torino.

Green, M. C., Brock, T. C.

2000, *The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives*, «Journal of Personality and Social Psychology», 79, 5, pp. 701-721.

Greimas, A. J.

1984, *Del senso 2*, Milano, Bompiani (ed. orig. *Du Sens II. Essais sémiotiques*. Editions du Seuil, Paris, 1983).

Grier, S. A., Brumbaugh, A. M., Thornton, C. G. (eds.)

2006, *Crossover Dreams: Consumer Responses to Ethnic-Oriented Products*, «Journal of Marketing», 70, 2, pp. 35-51.

Grifi, M,

2013, “*Educazione siberiana*”: *intervista a Nicolai Lilin*, «corrierespettacolo» 16 novembre <http://www.corrierespettacolo.it/educazione-siberiana-intervista-a-nicolai-lilin/> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Grillo, R.

2006, *Immigrazione e politica del riconoscimento della differenza in Italia*, in R. Grillo, J. Pratt (a cura di), *Le politiche del riconoscimento delle differenze. Multiculturalismo all'italiana*, Guaraldi, Rimini, pp. 27-57 (ed. orig. *The politics of recognizing difference: multiculturalism Italian-style*, Ashgate, Aldershot, 2002).

Groppaldi, A.

2012, *La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous*, «Italiano LinguaDue», 4, 2, pp. 35-59.

2014, “*Italia mia, benché...*”. *La dismatria linguistica nella narrativa di Igiaba Scego*, in M.V. Calvi, I. Bajini, M. Bonomi (a cura di), *Lingue migranti e nuovi paesaggi*, LED Edizioni Universitarie, Milano, pp. 67-82.

Hajdari, G.

2004, *San Pedro Cutud: un viaggio negli inferi del tropico*, Fara, Sant'arcangelo di Romagna.

Hall, S.

1990, *Cultural Identity and Diaspora*, in J. Rutherford (ed.), *Identity, Community, Culture, difference*, Lawrence & Wishart, London, pp. 222-237 (trad. it. *Identità culturale e*

diaspora, in S. Hall, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Meltemi, Roma 2006, pp. 243-261).

Hall, S. (ed.)

1997, *Representation: Cultural Representations and signifying practices*, Sage Publications Ltd, London.

Harlow, B.

1987, *Resistance Literature*, Routledge, New York.

Horn, V.

2010, *Assaporare la Tradizione. Cibo, Identità e Senso di Appartenenza nella Letteratura Migrante*, «Revista de Italianística» XIX-XX, pp. 155-175.

Huggan, G.

1989, *Decolonizing the Map: Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection*, «ariel», 20, 4, pp. 115-131.

2001, *The Postcolonial Exotic. Marketing the margins*, Routledge, London-New York.

Innocenti, V., Pescatore, G.

2016, *Transmedia storytelling: narrazioni estese ed ecosistemi narrativi*, in S. Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Carocci, Roma, pp. 93-103.

ISTAT

2018, *Produzione e lettura di libri in Italia*, <https://www.istat.it/it/files/2018/12/Report-Editoria-Lettura.pdf> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Kaplan, C.

1992, *Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects*, in S. Smith, J. Watson (eds.), *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 115-138.

Khouma, P.

2006, *Editoriale*, «El-Ghibli», 3, 13.

Kilani, M.

2001, *L'ideologia dell'esclusione. Note su alcuni concetti-chiave*, in R. Gallissot, M. Kilani, A. Rivera (a cura di), *L'imbroglione etnico. In quattordici parole-chiave*, Dedalo, Bari, pp. 9-36.

Koegler, C.

2018, *Critical Branding. Postcolonial Studies and the Market*, Routledge, London-New York.

Komla-Ebri, K.

2002, *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero*, Edizioni dell'Arco, Milano.

Kratz, C. A.

2018, *The Case of the Recurring Wodaabe. Visual Obsessions in Globalizing Markets*, «African Arts», 51, 1, pp. 24-45.

Kureishi, H.

2018, *Gli stranieri, questi sconosciuti. Il nuovo mito del migrante*, in Id., *Racconti e saggi*, Bompiani, Milano.

Kuruville, G.

2008, *Intorno all'autobiografia. L'uso dell'ironia nella rappresentazione di sé e degli altri*, in S. Camilotti (a cura di), *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo*, Bononia University Press, Bologna, pp. 107-123.

Lahiri, J.

2017, *Il vestito dei libri*, Guanda, Milano.

Landolfi, A.

2015, *Riscrivere i confini: una nuova mappa fra Roma e Mogadiscio*, «InVerbis», 2, pp. 133-145.

Lau, L., Mendes, A. C. (eds.)
2011, *Re-Orientalism and South Asian Identity Politics. The oriental Other within*, Routledge, London-New York.

Lau, L., Varughese, E. D. (eds.)
2015, *Indian Writing in English and Issues of Visual Representation. Judging More Than a Book by Its Cover*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

Lazzarato, F.
2007, *Giovani adulti: la grande impostura*, «Hamelin», 18, <https://hamelin.net/wp-content/uploads/2014/07/N18-Giovani-adulti-Lazzarato.pdf> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Lee, R.
2001, *Ethnicity, Race, and Life Writing*, in M. Jolly, *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*, Routledge, London-New York.

Lejeune, Ph.
1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Editions du Seuil, Paris.
1986, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna (ed. orig. *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, Paris 1975).
1993, *Autobiografia e costruzione: da Michel Leiris a Georges Perec*, in R. Klein, R. Bonadei (a cura di), *Il testo autobiografico nel Novecento*, Guerini, Milano.

Leone, M.
2013, *Semiotica dell'inglobamento. Il caso dei reliquiari*, in L. Acquarelli, M. Cogo, F. Tancini (a cura di), *Il peritesto visivo. Copertine e altre strategie di presentazione*, «E/C», 13, pp. 113-122.

Lombardi-Diop, C.
2005, *Selling/Storytelling: African Autobiographies in Italy*, in J. Andall, D. Duncan (eds.) *Italian Colonialism. Legacy and Memory*, Peter Lang, Oxford, Bern, pp. 217-238.

Lorenzetti, S.

2018, *Realismo e utopia nella narrativa di Amara Lakhous*, in C. Carotenuto, E. Cognigni, M. Meschini, F. Vitrone (a cura di), *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, Eum, Macerata, pp. 371-387.

Luatti, L.

2010, *E noi? Il "posto" degli scrittori migranti nella narrativa per ragazzi*, Sinnos, Roma.

Luraschi, M.

2009, *Donne che raccontano: storia, romanzo ed etnografia nella letteratura italiana postcoloniale*, «Africa», LXIV, 1-2, pp. 185-205.

MacCannell, D.

1973, *Staged Authenticity: Arrangements of Social Spaces in Tourist Settings*, «American Journal of Sociology», LXXIX, pp. 589-603.

Machin, D.

2004, *Building the World's Visual Language: The Increasing Global Importance of Image Banks in Corporate Media*, «Visual Communication», 3, 3, pp. 316-336.

Manai, F.

2014, *Rapporti di classe nel racconto postcoloniale: le Memorie di una principessa etiopica di Martha Nasibù*, «Scritture Migranti», 8, pp. 39-59.

Manetti, B.

2007, *Donne, gender, editoria*,
[https://www.cirsde.unito.it/sites/c555/files/allegatiparagrafo/05-05-2016/5. donne gender editoria.pdf](https://www.cirsde.unito.it/sites/c555/files/allegatiparagrafo/05-05-2016/5_donne_gender_editoria.pdf) (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Mari, L.

2016, *Laila Wadia*, «New Italians», 2 marzo <http://newitalians.eu/wp-content/uploads/2016/05/Wadia.pdf> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Marrone, G.

1994, *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano.

2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.

Martiniello, M.

2000, *Le società multietniche*, il Mulino, Bologna.

Mauceri, M. C.

2006, *Scrivere ovunque. Diaspore europee e migrazione planetaria*, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città Aperta Edizioni, Troina (EN), pp. 41-85.

2009, "La scrittura è una coltellata". *Recensione a Educazione siberiana di Nicolai Lilin*, «Kuma», 17.

2017, *Editoria e scrittori transculturali in Italia*, «Mondi Migranti», 3, pp. 245-254.

Mbembe, A.

2005, *Postcolonialismo*, Meltemi, Roma (ed. orig. *On the Postcolony*, University of California Press, Berkeley).

Mckenzie, D. F.

1999, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Sylvestre Bonnard, Milano (ed. orig. *Bibliography and the sociology of texts*, British Library, London, 1986).

Mellino, M.

2005, *La critica postcoloniale: decolonizzazione, capitalismo e cosmopolitismo nei postcolonial studies*, Meltemi, Roma.

Mendes, A. C.

2013, *Salman Rushdie in the Cultural Marketplace*, Routledge, London.

Meneghelli, D.

2006, *Finzioni dell' "io" nella letteratura italiana dell'immigrazione*, «Narrativa nuova serie» 28, pp. 39-51.

2011, *Il diritto all'opacità. Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione*, «Scritture Migranti», 5, pp. 57-80.

2018, *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Milano.

Mengozzi, C.

2010, *Strategie e forme di rappresentazione di sé nella letteratura italiana della migrazione*, «Italies», 14, pp. 381-399.

2012a, *Minor is beautiful. Il concetto di letteratura minore come strategia di (auto)legittimazione per le scritture migranti*, «Studi culturali», IX, 1, pp. 29-47.

2012b, *Scena interlocutoria e paradigma giudiziario nelle scritture italiane della migrazione*, «Between», II, 3.

2013a, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci editore, Roma.

2013b, *Archivio, mercato e strategie del vissuto. Su alcune scritture collaborative degli anni Duemila*, in Kleinhans, M., Schwaderer R. (a cura di), *Transkulturelle italoophone Literatur / Letteratura italoфона transculturale*, Königshausen & Neumann, Würzburg, pp. 37-55.

2016a, *“Scrivere la storia significa incasinare la geografia”: mappe postcoloniali*, «Études Romanes de Brno», 37, 2, pp. 31-44.

2016b, *Le leggi del mercato e le preferenze dei lettori. Ipotesi sulla circolazione e il successo della narrativa italiana ultra-contemporanea in Repubblica Ceca*, «Narrativa nuova serie», 38, pp. 101-112.

Mernissi, F.,

1992, *Donne del profeta: la condizione femminile nell'Islam*, ECIG, Genova.

Merolla, D.

2013, *La lunga ombra dell'orientalismo tra studi africani e studi berberi in Italia*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 28, 1, pp. 68-82.

Methnani, S.

1995, *Una frase gonfiata*, «Il Caffè», 4.

Mezzadra, S.

2008, *La condizione postcoloniale: storia e politica nel presente globale*, Ombre corte, Verona.

Micheletti, A.

2005, *Bilancio di un'esperienza*, «EL Ghibli», 2, 10.

2010, *Intervista*, «El Ghibli», 7, 30.

MINISTERO DEL LAVORO

2018, *La comunità cinese in Italia. Rapporto annuale sulla presenza dei migranti*, <https://www.lavoro.gov.it/documenti-e-norme/studi-e-statistiche/Documents/Rapporti%20annuali%20sulle%20comunit%C3%A0%20migranti%20in%20Italia%20-%20anno%202018/Cina-rapporto-2018.pdf> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Mitchell, R.

2007, "Now a major Motion Picture": *The Delicate Business of Selling Literature Through Contemporary Cinema*, in N. Matthews, N. Moody (eds.), *Judging a Book by Its Cover. Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction*, Ashgate, Burlington, pp. 107-116.

Moll, N.

2012, *Il cibo in valigia: dal piatto tipico al pasticcio transculturale. Nuove narrazioni italiane a confronto*, «Polifemo» 3-4, pp. 3-21.

2015, *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea*, Pàtron, Bologna.

Montoro, R.

2012, *Chick lit. Stylistics of cappuccino fiction*, Continuum, London-New York.

Mudimbe, V.

2007, *L'invenzione dell'Africa*, Meltemi, Roma (ed. orig. *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis).

Napolitano, E. M.

2009, *Le strategie di marketing e i giovani migrati*, in L. M. Visconti, E. M. Napolitano (a cura di), *Cross generation marketing*, Egea, Milano, pp. 113-153.

Negro, M. G.

2015, *Il mondo, il grido e la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Franco Cesati, Firenze.

Niola, G.

2019, *Netflix annuncia Zero, ma siamo pronti per un cinema e una tv multirazziali?*, «Wired», https://www.wired.it/play/televisione/2019/07/11/netflix-zero-tv-multirazziale-serie/?refresh_ce (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Ongini, V.

1991, *La biblioteca multietnica. Libri, percorsi, proposte per un incontro fra culture diverse*, Editrice Bibliografica, Milano.

1999, *Lo scaffale multiculturale*, Mondadori, Milano.

Orton, M.

2012, *Writing the Nation: Migration Literature and National Identity*, «Italian Culture», 30, 1, pp. 21-37.

Pageaux, D.

1989, *De l'imagerie culturelle à l'imaginaire*, in P. Brunel, Y. Chevrel (dir.), *Précis de Littérature comparée*, PUF, Paris, pp. 133-161.

Panzarella, G.

2013, *L'editing di un testo di letteratura migrante in lingua italiana*, «InVerbis», 1, gennaio-giugno, pp. 203-214.

Papalia, G.

(2014). *Writing as an act of love: the works of Haidar Hafez*. In G. Russo Bullaro, E. Benelli (eds.), *Shifting and Shaping a National Identity: Transnational Writers and Pluriculturalism in Italy Today*, Troubador Publishing Ltd, Leicestershire, pp. 149-168.

Papotti, D.

2011, *L'approccio della geografia alla letteratura dell'immigrazione*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni, di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp. 65-84.

Parati, G.

1995, *Italophone Voices*, in «Studi d'Italianistica nell'Africa australe. Italian Studies in Southern Africa», VIII, 2, pp. 1-15.

2005, *Migration Italy. The Art of Talking Back in a Destination Culture*, University of Toronto Press, Toronto.

Parati, G. (a cura di)

1999, *Mediterranean crossroads. Migration Literature in Italy*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ.

Pedone, V.

2016, *Nuove declinazioni identitarie. Quattro narratori dell'esperienza sinoitaliana*, in A. Saraçgil, L. Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, Firenze University Press, Firenze, pp. 101-120.

2018, *In the eye of the beholder. The Orientalist representation of Chinese migrants in Italian documentaries*, «Journal of Italian Cinema & Media Studies», 6, 1, pp. 81-95.

Pedroni, P.

1999, *Intervista allo scrittore Kossi Komla-Ebri*, in S. Matteo, S. Bellucci (a cura di), *Africa Italia. Due continenti si avvicinano*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna, pp. 218-233.

Perilli, V.

2012, *“Sesso” e “razza” al muro. Il sistema sessismo/razzismo in pubblicità*, in L. Corradi (a cura di), *Specchio delle sue brame. Analisi socio-politica delle pubblicità*, Ediesse, Roma, pp. 91-126.

Perrone, D.

2015, *Identità e alterità. Il lungo viaggio di Gabriella Ghermandi, Cristina Ali Farah, Igiaba Scego e Ornella Vorpsi*, in S. Camilotti, I. Crotti, R. Ricorda (a cura di), *Leggere la lontananza*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, pp. 71-82.

Pezzarossa, F.

2004, *Forme e tipologie delle scritture migranti*, in R. Sangiorgi (a cura di), *Migranti. Parole, poetiche, saggi sugli scrittori in cammino*, Eks&Tra, San Giovanni in Persiceto 2004, pp. 11-43.

2006, *Leggere testi migranti*, «Ricerche di Pedagogia e Didattica», 1.

2009, *Scritture e generazioni migranti*, intervento al IX Seminario degli scrittori migranti organizzato da «Sagarana», 28-30 settembre, Lucca (disponibile al link <http://www.sagarana.net/scuola/seminario9/seminario2.html>).

2011, Altri modi di leggere il mondo. *Due decenni di scritture uscite dalle migrazioni*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni, di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp. VII-XXXIII.

2013, *Migrant Writers? Tell them to stop! An overview of recent Italian migrant works*, «ReadingItaly. Italian Studies Postgraduate Forum» (disponibile al link <https://readingitaly.wordpress.com/2013/07/29/boundaries-academia/>)

2014, *Scrivere senza accento. L'italiano dopo la migrazione*, in C. Montini (a cura di), *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, Bononia University Press, Bologna, pp. 135-162.

2015, *Al finire di esigue narrazioni. Come evapora la letteratura migrante*, «Between», 5, 10.

2018a, *Covering Migrants*, intervento alla conferenza *Attention au paratexte! Seuils trent'anni dopo*, 15-16 febbraio, Università di Bologna.

2018b, «Il “dopo” che alcuni leggono e celebrano non è ancora arrivato». *La breve parabola delle scritture di migrazione italiane*, in C. Carotenuto, E. Cognigni, M. Meschini, F. Vitrone (a cura di), *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, Eum, Macerata, pp. 305-336.

Pezzarossa, F., Rossini, I. (a cura di)

2011, *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni, di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna.

Phillips, Angus

2007, *How Books Are Positioned in the Market: Reading the Cover*, in N. Matthews, N. Moody (eds.), *Judging a Book by Its Cover. Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction*, Ashgate, Burlington, pp. 19-30.

Phillips, Anne

2007, *Multiculturalism without Culture*, Princeton University Press, Princeton, NJ.

Piazzese, B.

1997, *Scrittrici lettrici (ma) donne: leggono di più e scrivono di più nonostante la crisi del movimento femminista*, «Rivisteria», 64, pp. 17-19.

Pivetta, O.

1994, *Narrazioni italiane*, in «Tuttestorie. Racconti letture trame di donne», 2, pp. 11-21.

Pogliano, A.

2010, *Giornalismo, foto-giornalismo, sguardi sull'alterità*, in L. Gariglio, A. Pogliano, R. Zanini (a cura di), *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, Pearson Italia, Milano-Torino, pp. 9-45.

Pogliano, A., Zanini, R. (a cura di)

2010, *L'immaginario e le immagini degli immigrati: un percorso qualitativo*, in L. Gariglio, A. Pogliano, R. Zanini (a cura di), *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, Pearson Italia, Milano-Torino, pp. 103-187.

Polveroni, A.

1995, *L'immigrato racconta in italiano*, in «L'unità», 27 aprile (cit. in Pezzarossa-Rossini 2011, p. 231 e Parati 1999, p. 17).

Ponzanesi, S.

2001, *All'ombra della letteratura postcoloniale. Meticcio e ibridità culturale nella scrittura afroitaliana di Maria Abbebù Viarengo*, in L. Borghi (a cura di), *Passaggi. Letterature comparate al femminile*, Urbino, Quattro Venti, pp. 273-282.

2004, *Paradoxes of Post-colonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, State University of New York Press, Albany, USA.

2005 *Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices*, in J. Andall, D. Duncan (eds.), *Italian Colonialism. Legacies and Memories*, Peter Lang, Oxford and Bern, pp. 165-189.

2014, *The Postcolonial Cultural Industry. Icons, Market, Mythologies*, Palgrave Macmillan, Houndsmill-New York.

Ponzanesi, S., Merolla, D. (eds.)

2005, *Migrant cartographies. New Cultural and Literary Spaces in Postcolonial Europe*, Lexington Books, Lanham.

Portelli, A.

2001, *Le origini della letteratura afroitaliana e l'esempio afroamericano*, «L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini», III (2000), pp. 69-86.

2009, *Oltre Babilonia di Igiaba Scego*, «Il Manifesto», 2 ottobre 2009.

Porteous, J. D.,

1985, *Smellscape*, «Progress in Human Geography», IX, 3, pp. 356-378.

1990, *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*, University of Toronto Press, Toronto.

Pratt, M. L.

1992, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Routledge, London-New York.

Prudeniano, A.

2017, *Dalla Cina a Milano, Shi Yang Shi si racconta: "L'italiano è la lingua in cui scrivo i miei sogni"*, «Il Libraio», <https://www.ilibraio.it/shi-yang-shi-600109/> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Purpura, M.

2007, *Contro l'identità? Il valore della testimonianza in Pap Khouma*, «Intersezioni», 3, pp. 461-474.

Quaquarelli, L.

2006, *Salsicce, curry di pollo, documenti e concorsi. Scritture dell'immigrazione di "seconda generazione"*, «Narrativa» 28, pp. 53-65.

2010, *Chi siamo io? Letteratura italiana dell'immigrazione e questione identitaria*, in L. Quaquarelli (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura dell'immigrazione*, Morellini, Milano, pp. 43-58.

2011, *Definizioni, problemi, mappature*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni, di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp. 53-64.

2015, *Narrazione e migrazione*, Morellini, Milano.

2017, *Decentrare la lingua. Alcune considerazioni sul caso italiano*, «Cosmo. Comparative Studies in Modernism», 11, pp. 73-84.

Richards, C.

2007, *Addressing "Young Adults"? The Case of Francesca Lia Block*, in N. Matthews, N. Moody (eds.), *Judging a Book by Its Cover. Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction*, Ashgate, Burlington, pp. 147-160.

Rigallo, D., Sasso, D. (a cura di),

2002, *Parole di Babele. Percorsi didattici sulla letteratura dell'immigrazione*, Loescher, Torino.

Rivera, A.

2005, *La guerra dei simboli. Veli postcoloniali e retoriche sull'alterità*, Dedalo, Bari.

Romeo C.

2011, *Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, «Bollettino di italianistica», VIII, 2, pp. 381-408.

2015, *Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiografie collaborative*, «Between», 5, 9.

2018, *Riscrivere la nazione. La letteratura italiana postcoloniale*, Le Monnier Università-Mondadori Education, Milano.

Rosaldo, R.

2001, *Cultura e verità. Rifare l'analisi sociale*, Meltemi, Roma (ed. orig. *Culture and Truth*, Beacon Press, Boston 1989).

Rushdie, S.

1992, "Commonwealth Literature" Does Not Exist, in Id., *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, Penguin, New York.

Ruthven, K. K.

2001, *Faking Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.

Sabelli, S.

2010, *L'eredità del colonialismo nelle rappresentazioni contemporanee del corpo femminile nero*, «Zapruder», 23, pp. 106-115.

Sabo, O.

2018, *The Migrant Canon in Twenty-First-Century France*, University of Nebraska Press, Lincoln.

Said, E.

1991, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano (ed. orig. *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978)

1998, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti Editrice, Roma (ed. orig. *Culture and Imperialism*, Chatto and Windus, London, 1993).

2012, *Covering Islam. Come i media e gli esperti determinano la nostra visione del resto del mondo*, Transeuropa, Massa (ed. orig. *Covering Islam: how the media and the experts determine how we see the rest of the world*, Routledge & Kegan Paul, London, 1981).

Santerini, G.

2017, Nicolai Lilin: "Ora vi educo con i tatuaggi siberiani", «la Repubblica», 27 luglio https://www.repubblica.it/cultura/2017/07/27/news/nicolai_lilin_ora_vi_educhero_io_con_i_tatuaggi_siberiani_-171306178/ (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Santoro, M., Tavoni, M. G.

2005, *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

Saviano, R.

2009, Il ragazzo guerriero della mafia siberiana, , «la Repubblica», 3 aprile <https://www.repubblica.it/2009/04/sezioni/esteri/saviano-siberia/saviano-siberia/saviano-siberia.html?ref=search> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

2016, *Karim Franceschi, il partigiano italiano della brigata anti-Is racconta la sua storia*, «la Repubblica», 8 gennaio https://www.repubblica.it/cultura/2016/01/08/news/saviano_foreign_fighter_libro_tonacci-130812959 (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Scego, I.

2006, *Migranti o vincenti, ma scrittori*, «il Manifesto», 28 febbraio.

2008, *La ricostruzione dell'immaginario violato in tre scrittrici italofone del Corno D'Africa. Aspetti teorici, pedagogici e percorsi di lettura*. Tesi di dottorato in Pedagogia, non pubblicata. Roma, Università degli Studi Roma Tre <http://dspace-roma3.caspur.it/bitstream/2307/140/1/La%20ricostruzione%20dell%27immaginario%20violato.pdf> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

2014, *Questa non è una prefazione*, in G. Kuruvilla, *È la vita dolcezza*, Morellini, Milano.

Sergio, G.

2019, *È un paese per donne. Scrittrici migranti in lingua italiana*, «Tirature '19», pp. 43-51.

Simonetti, G.

2018, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Il Mulino, Bologna.

Sinopoli, F.

2006, *La critica sulla letteratura della migrazione*, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo Planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Città Aperta Edizioni, Troina, pp. 87-110.

Sirotti, A.

2013, *Riflessioni su lingua, retorica e stile in due autrici postcoloniali italiane: una letteratura maggiorenne?*, in F. Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano. Tra letteratura e storia*, Novalogos, Aprilia, pp. 76-88.

Smari, A.

2012, *Isbn e passaporto*, «El Ghibli», 9, 36.

2014, *Letteratura e potere*, «El Ghibli», 10, 45.

Smith, S.

1995, *Performativity, Autobiographical Practice, Resistance*, «a/b: Autobiography Studies», 10, 1, pp. 17-33.

Smith, S., Watson, J. (eds.)

1992, *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

2001, *Reading autobiography. A guide for interpreting life narratives*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Sonzogni, M.

2011, *Re-Covered Rose. A case study in book cover design as intersemiotic translation*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

Spinazzola, V.

2010, *La riscoperta dell'Italia*, «Tirature '10», pp. 10-15.

2012, *Alte tirature. La grande narrativa d'intrattenimento italiana*, il Saggiatore, Milano.

2015, *Apologia degli scrittori giornalisti*, «Tirature '15», pp. 11-14.

2017, *Inventare e replicare*, «Tirature '17», pp. 27-31.

Spivak, G. C.

1988, *Can the Subaltern Speak?*, in C. Nelson, L. Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana, pp. 271-313.

1990, *Post-structuralism, Marginality, Postcoloniality and Value*, in P. Collier, H. Geyer-Ryan (eds.), *Literary Theory Today*, Ithaca, NY: Cornell University Press, pp. 219-244.

1993, *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York.

2004, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Meltemi, Roma (ed. orig. *A Critique of Postcolonial Reason*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1999).

2007, *La politica della traduzione*, in M. Devi, *Invisibili*, Napoli, Filema, 2007, pagg. 121-165 (ed. orig. *The Politics of Translation*, in M. Barrett, A. Phillips (eds.), *Destabilizing Theory*, Stanford University Press, Stanford 1992, pp. 177-200).

Stano, S.,

2012, *Sotto il velo dei media. Semiotica dell'hijab tra Oriente e Occidente*, «Quaderni di Donne & Ricerca», 25.

Taddeo, R.

2005a, *Introduzione*, «El Ghibli», 2, 10.

2005b, *Intervista*, «El Ghibli», 2, 10.

Todaro, L.

2016, *L'orizzonte interculturale nei libri e nelle letture per l'infanzia. Uno sguardo alla recente produzione editoriale italiana*, «Quaderni di Intercultura», VIII, pp. 74-87.

Tonacci, F.

2015, *Karim Franceschi: "Io, l'italiano di Kobane. Così ho combattuto l'Is nel nome di mio padre che sconfisse i fascisti"*, «la Repubblica», 14 aprile, https://www.repubblica.it/cronaca/2015/04/14/news/io_l_italiano_di_kobane_cosi_ho_combattuto_l_is_nel_nome_di_mio_padre_che_sconfisse_i_fascisti_-111891706/?ref=search (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Trevisani, I.

2003, *Il velo e lo specchio. Pratiche di bellezza come forma di resistenza agli integralismi*, Baldini Castaldi Dalai, Milano.

Triulzi, A. (a cura di)

2019, *Se il mare finisce. Racconti multimediali migranti*, Terre di mezzo, Milano.

Turchetta, G.

2017, *E la storia continua...*, «Tirature '17», pp. 10-19.

Valtorta, L.

2018, Il marchio ribelle di Nicolai Lilin: *Le nuove generazioni di criminali senza regole*, «laRepubblica», https://www.repubblica.it/spettacoli/people/2018/02/13/news/nicolai_lilin-188735406/ (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Vanvolsem, S.

2011, *Dagli elefanti a nonno Dio. Il rinnovo del codice linguistico italiano con le scritture migranti*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni, di scritture della migrazione in Italia*, CLUEB, Bologna, pp. 1-14.

Violi, P.

2009, *Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza*, in Giliberti E. (a cura di), *Finzioni autobiografiche*, Quattroventi, Urbino, pp. 201-217.

Visconti, L. M.

2009, *I consumi della cross generation: forme, significati e negoziazioni*, in L. M. Visconti, E. M. Napolitano (a cura di), *Cross generation marketing*, Egea, Milano, pp. 75-112.

Visconti, L. M., Napolitano, E. M. (a cura di)

2009, *Cross generation marketing*, Egea, Milano.

Vivan, I.

2012, *L'Italia postcoloniale. I nuovi scrittori venuti dall'Africa*, «Nuova informazione bibliografica», IX, 2, pp. 279-302.

Wa Thiong'o, N.

2000, *Spostare il centro del mondo. La lotta per le libertà culturali*, Meltemi, Roma (ed. orig. *Moving the centre: the struggle for cultural freedoms*, J. Currey, London, 1993).

2000a, *Razzismo e letteratura*, in Id., *Spostare il centro del mondo. La lotta per le libertà culturali*, Meltemi, Roma, pp. 176-182.

2000b, *Il suo cuoco, il suo cane: l'Africa di Karen Blixen*, in Id. *Spostare il centro del mondo. La lotta per le libertà culturali*, Meltemi, Roma, pp. 183-186.

Wainaina, B.

2005, *How to Write About Africa*, «Granta», 92 <https://granta.com/how-to-write-about-africa/> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Waring, W.

1995, *Is This Your Book? Wrapping Postcolonial Fiction for the Global Market*, «The Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée», 22, 3-4, pp. 455-466.

Watts, R.

2005, *Packaging Post/Coloniality. The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*, Lexington Books, Lanham, MD.

Welsh, I.

2010, *Siberian Education by Nicolai Lilin*, «The Guardian», 10 luglio <https://www.theguardian.com/books/2010/jul/10/siberian-education-nicolai-lilin-review> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Wren-Owens, E.

2011, *Authenticating, Authorizing, Politicizing. Paratext and First-wave Italian American and African Italian Autobiographies*, «Forum Italicum» 45, 1, pp. 166-186.

Wright, S.

2004, *Can the Subaltern Speak? The Politics of Identity and Difference in Italian Postcolonial Women's Writing*, «Italian Culture», XXII, pp. 93-113.

Wu Ming2, Santoro, G.,

2012, *La guerra razziale. Tra Affile e il colonialismo rimosso* <https://www.dinamopress.it/news/la-guerra-razziale-tra-affile-e-il-colonialismo-rimosso/> (ultima consultazione 15 febbraio 2020).

Xavier, S.

2016, *The Migrant Text. Making and Marketing a Global French Literature*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston-London-Chicago.

Ying, Y.

2013, *Migrating Literature. Reading Geling Yan's The Banquet Bug and its Chinese Translations*, «Meta», 58, 2, pp. 303-323.

Young, R.

1995, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, Routledge, London-New York.

Zafesova, A.

2009, *Fantasie siberiane. Indagine su un libro culto della mafia post sovietica. Sembrava tutto vero*, «La Stampa», 23 giugno.

Zeiny, E., Md Yusof, N., Hashim, R. S., Ismail Hamdan, S., Mohd Mydin, R. (eds.)

2013, *Orientalisation through Paratexts: The Covers of Muslim Memoirs*, «Asian Social Science», 9, pp. 169-176.

Zezeza, P. T.

2006, *The Inventions of African Identities and Languages: The Discursive and Developmental Implications*, in O. F. Arasanyin, M. A. Pemberton (ed.) *Selected Proceedings of the 36th Annual Conference on African Linguistics*, Somerville (MA), Cascadilla Proceedings Project, pp. 14-26.

Zhang, G.

2016, *Il razzismo anti-cinese nella stampa italiana e la reazione della stampa migrante cinese. Il caso della rivolta della Chinatown milanese*, «Studi culturali», 2, pp. 195-208.

Zidarič, W.

2013, *Diventare italofono. Un francofono del Senegal stregato dalla lingua di Dante. Walter Zidaric dialoga con Pap Khouma*, in «Scrivere altrove / Écrire ailleurs. Letteratura e migrazione in Italia / Littérature et migration en Italie», 10, pp. 47-53.

Zinato, E.

2011, *Editoria e critica*, in A. Afribo, E. Zinato (a cura di), *Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci, Roma, pp. 75-115.

Zoletto, D.

2002, *Gli equivoci del multiculturalismo*, «aut aut», 312, pp. 6-18.