

Nuove frontiere della letteratura italiana della migrazione

UGO FRACASSA

Era il 1978 quando Gianni Celati esortava un *tu*, apostrofato di «cretino», ad acquisire un regime di autonomia narrativa, a farsi cioè le proprie storie: «Caro pensatore, dacci un taglio di fare il cretino, prova anche tu a farti delle storie e vedrai che questa è la sputtanata verità» (1978, 185). Sebbene riferite ad una «vocina» interiore, freudianamente interpretabile come super-io e storicamente come emanazione del sindaco di Bologna Renato Zangheri, con tali parole il giovane protagonista del *Lunario del paradiso* pareva rivolgersi, in virtù della collocazione esplicitaria dell'apostrofe, indirettamente anche al lettore. Quel finale, rivisto a posteriori dall'autore poiché, al pari di altre pagine del romanzo, «sdilinquito e vane-sio» (Celati 1991), parve favorire in Italia il fiorire di una narrativa giovanile, da Palandri (1979) a Tondelli (1980), e suona oggi come eco lontana di una stagione culturale votata alla condivisione democratica delle pratiche artistiche. Si potrebbe affermare insomma, con buona approssimazione, che negli anni Settanta restava valido per Celati quanto affermato da Walter Benjamin negli anni Trenta del secolo scorso:

L'esperienza che passa di bocca in bocca è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori. E fra quelli che hanno messo per iscritto le loro storie, i più grandi sono proprio quelli la cui scrittura si distingue meno dalla voce degli infiniti narratori anonimi [...]. «Chi viaggia, ha molto da raccontare», dice il detto popolare. (Benjamin 1995, 248)

L'esperienza raccontata nel *Lunario* era, tra l'altro, proprio quella di un viaggio o, più precisamente, di una migrazione: «A vent'anni ero partito per una migrazione, con zaino in spalla e quasi senza soldi, fermandomi a lungo in Germania» (Celati 1991).

A quarant'anni dal 1978 il suolo italiano è ormai stabilmente meta di un'immigrazione che, a partire dai primi anni Novanta, ha progressivamente assunto caratteristiche di massa tanto da garantire, a partire dal 1993, l'incremento demografico a fronte del saldo negativo della crescita naturale. E ai primi anni Novanta risalgono, come è noto, gli esordi di

quella produzione editoriale che sarebbe stata etichettata, tra le molte proposte nomenclatorie, come letteratura migrante. Non stupisce che, fin da subito, l'urgenza narrativa da parte dei nuovi arrivati abbia prodotto resoconti dell'esperienza affrontata, anche in virtù della sollecitazione da parte di coloro che si disponevano a raccogliere e trascrivere, più o meno liberamente, simili testimonianze¹. Da allora un certo numero di scrittori immigrati, non più bisognosi di tutela linguistica ma a tutti gli effetti italofoeni, ha saputo ricavarsi uno spazio nel panorama editoriale nazionale grazie ad una produzione non più vincolata alla mera rievocazione delle vicissitudini diasporiche.

Recentemente la firma di Helena Janeczek, scrittrice di origine tedesca naturalizzata italiana, vincitrice dell'ultima edizione del Premio Strega, è comparsa, accanto a quella dell'albanese Elvis Malaj e degli altri componenti la dozzina dei finalisti del premio, in calce ad un appello circolato sui quotidiani e indirizzato ai rappresentanti del governo per la revoca dell'ordinanza di chiusura dei porti promulgata dal ministro delle infrastrutture. Per una sorta di deformazione professionale, i firmatari riconoscono, nella massa dei migranti respinti verso altri lidi, innanzitutto delle «storie», postulando la riconversione senza residuo di quei vissuti, naturalmente disponibili a fornire materia da romanzo, in narrazione:

In questi giorni non abbiamo potuto fare a meno di seguire con angoscia la vicenda dei migranti soccorsi a bordo dell'Aquarius dopo che il governo le ha sbarrato l'attracco nei nostri porti. Ciascuna di quelle 629 persone ha una storia della quale, purtroppo, sappiamo troppo poco².

Procacciarsi delle storie, piuttosto che “farsi le proprie” per condividerle come bene comune, ovvero – con terminologia aggiornata – in regime di *copyleft*, è del resto l'obiettivo primario di chi decide le sorti attuali dell'industria editoriale su scala globale. L'arte del racconto oggi, affidata piuttosto ai professionisti dello *storytelling* che ad anonimi narratori, eventualmente divulgata nei corsi di scrittura creativa, si fonda sulla disponibilità di materie prime, in forma grezza o semilavorata a caldo, come nel caso delle testimonianze di migranti, poiché – per citare le parole di Brian Murray, CEO del colosso editoriale HarperCollins Publishing:

¹ Mengozzi definisce lo schema di un simile *dialogo*: «scena interlocutoria della narrazione personale» (2012, 9).

² La lettera è stata pubblicata a pagina 7 del quotidiano «La Repubblica» il 18 giugno 2018.

«Sono in ballo investimenti di decine di miliardi e un editore con storie da raccontare e vendere ha grandi opportunità» (Livini 2018, 30-31).

La pur «breve parabola» (Pezzarossa 2018, 305) della letteratura migrante italiana ha consentito agli studiosi del fenomeno di individuare, tra persistenze e discontinuità, alcune fasi nelle quali suddividere la materia per sottoporla ad un primo tentativo di storicizzazione. Nel diagramma necessariamente progressivo che rischia di derivare da un simile esercizio critico, si segnala oggi uno stazionamento, se non una fase di regresso. A fronte dei pochi autori ormai stabilmente collocatisi oltre i confini del *genere*, infatti, meno agevole risulta per i migranti superare il filtro editoriale, se non secondo modi che rischiano di riportare indietro le lancette ai primi anni Novanta. Si segnala infatti la tendenza al ritorno alle scritture collaborative che hanno caratterizzato gli esordi narrativi dei vari Pap Khouma, Salah Methnani, Itab Hassan, Mohamed Bouchane, Nasse-ra Chohra ecc. nella cosiddetta «fase esotica» (Gnisci 2003, 113). Accanto però ad un fenomeno regressivo che potremmo definire di *coautorialità di ritorno* – la confezione stessa di questi libri giustifica, come vedremo, a livello del paratesto, il parallelo con l'esotismo delle origini – una più originale modalità di integrazione dei racconti migratori alla filiera editoriale è rappresentata da alcuni titoli, pubblicati all'incirca negli ultimi dieci anni, firmati da autori italiani autoctoni, talvolta tra i più rappresentativi della nostra narrativa contemporanea (spiccano su tutti i nomi di Eraldo Affinati e Melania Mazzucco). In questo secondo caso il testimone rischia di vedere obliterata la propria *auctoritas* sul testo; la sua firma di norma non compare insieme a quella dell'autore italiano, sebbene la sua presenza emerga in copertina secondo modalità diverse ed originali, ma col comune esito di un trasferimento dalla dimensione di persona a quella di personaggio, dalla sfera anagrafica a quella finzionale. La più recente e paradossale fase della nostra letteratura migrante si troverebbe allora ad essere inopinatamente rappresentata dagli ultimi titoli di scrittori italiani stanziali, ciò che non mancherà di provocare, in sede di analisi, riflessioni teoriche circa lo statuto di genere letterario di una produzione originariamente ritagliata su mera base anagrafica.

Se, come Chiara Mengozzi (2013, 37-55) ha opportunamente sottolineato, le autobiografie collaborative hanno continuato a caratterizzare la produzione letteraria degli immigrati ben oltre la prima metà degli anni

Novanta e fino ad oggi, è altrettanto vero che la messe di titoli pubblicati a doppia firma nell'ultimo decennio costituisce un dato non sottovalutabile per chi osservi il fenomeno. Al di là del processo di *editing* che interessa in generale gli esordi letterari, degli autori italiani al pari di quelli italo-foni, libri come *Il mio nome non è Wendy* (Uba e Monzini 2007), *Via dalla pazza guerra. Un ragazzo in fuga dall'Afghanistan* (Shiri e Abbate 2007), *Le ragazze di Benin City: la tratta delle nuove schiave dalla Nigeria ai marciapiedi d'Italia* (Maragnani e Aikpitanyi 2007), *Il deserto negli occhi* (Cozzarini e Kane Annour 2013), *Stanotte guardiamo le stelle* (Ehsani 2016) espongono il nome del coautore italiano in maniera esplicita, a giudicare almeno dal frontespizio, luogo deputato alla manifestazione della responsabilità intellettuale dell'opera³. In casi simili è dunque possibile parlare di vera e propria coautorialità di ritorno dal momento che altre caratteristiche, testuali e paratestuali, concorrono ad apparentare questi libri a quelli stampati durante la «fase esotica»⁴. A titolo di esempio, si ponga attenzione intanto alla confezione editoriale del già citato *Il deserto negli occhi*: l'esotismo, annunciato da un'immagine di copertina in tutto coincidente con l'immagine stereotipa del tuareg, transitata nell'immaginario occidentale anche grazie al cinema di Bernardo Bertolucci, è enfatizzato dalle ultime parole del testo redazionale riportato in quarta di copertina: «Ma nei suoi occhi scuri come l'ebano, misteriosi ed impenetrabili, sono ancora riflesse le dune, e il vento del deserto di notte lo chiama, chiedendogli di tornare» (Cozzarini e Kane Annour 2013). Un altro elemento di affinità con la primissima stagione della nostra letteratura migrante consiste nel fatto che il racconto del viaggio risulta privo della drammaticità che solitamente caratterizza i nuovi flussi.

³ Nel caso di *Stanotte guardiamo le stelle*, il nome di Francesco Casolo, assente in copertina, compare nel frontespizio («Alì Ehsani con Francesco Casolo»). Manca tra i titoli elencati quello di *Timira. Romanzo meticcio*, pubblicato a doppia firma da Wu Ming 2 e Antar Mohamed nel 2012, del quale mi sono occupato in altra occasione (Fracassa 2016a, 287-290). Nonostante le caratteristiche peculiari che fanno di questo libro per molti versi un *unicum*, in quanto a consapevolezza teorica e problematizzazione metatestuale delle particolari condizioni di enunciazione del racconto («questa è una storia vera... comprese le parti che non lo sono», avvisa l'esergo), l'asimmetria nella relazione tra i due autori sussiste dentro il medesimo quadro teorico, ciò di cui lo stesso Giovanni Cattabriga (Wu Ming 2) è, appunto, ben consapevole: «Scrivere insieme, cinquanta e cinquanta, non è garanzia di nulla, e anzi può diventare lo schermo dietro il quale nascondere ulteriori soprusi, con l'aggravante della buona volontà» (Wu Ming 2 e Mohamed 2012, 241).

⁴ Il peso delle strategie autoriali-editoriali in materia di titoli, copertine, epigrafi ecc., nel corpus in esame, ha indotto in sede critica la definizione di «paratesti invadenti» (Mengozzi 2012, 9).

L'Italia si avvicinava. Raggiungemmo il porto di Genova. Sconvolto, pensai di essere in un sogno quando mi trovai di fronte la faccia dell'Europa. I grattacieli, i ponti, le strade, le auto, il traffico, la confusione, fu un assalto di sensazioni. (Cozzarini e Kane Annour 2013, 95)

Kane Annour, tra l'altro, prima di lasciare il Niger aveva lavorato come guida turistica e non era perciò nuovo al confronto con l'Europa, luogo di provenienza di molti dei turisti incontrati in Africa. Il viaggio, insomma, non monopolizza la trama ma lascia spazio al resoconto del processo di integrazione nella società di arrivo, come pure alla rievocazione di quella d'origine da parte del tuareg. La competenza nella lingua di adozione, poi, orgogliosamente rivendicata dal protagonista – «Superai il test di italiano senza studiare e iniziai la formazione [...] mi fecero entrare in una stanza assieme a un interprete di lingua hausa, anche se sapevo l'italiano meglio di lui» (Cozzarini e Kane Annour 2013, 147-148) – riporta alla memoria pagine già lette quasi trent'anni fa. In particolare, un episodio nel quale l'immigrato si trova a fronteggiare la sorveglianza delle forze dell'ordine pare richiamare un dialogo simile, già letto in *Io, venditore di elefanti*:

Salii sul primo treno per la Francia, passai il confine nella notte e durante i controlli si accorsero che il mio visto era scaduto da poche ore. «Tu non vai da nessuna parte, ti rispedisco nel tuo paese» urlò il poliziotto. «Signore, lei ha ragione, ma se mi lascia andare a Parigi torno da solo in Niger, altrimenti dovrete anche pagarmi il viaggio». «Fai poco lo spiritoso». «Le faccio vedere il biglietto aereo». Il poliziotto lo guardò e disse: «La tua è una risposta intelligente, vai». (Cozzarini e Kane Annour 2013, 117)

La nostra Peugeot rossa targata Parigi attira polizia e carabinieri. Ma la targa di Parigi molte volte ci salva. «Dove andate? Che cosa fate?». Rispondo sempre io, perché mi sono impraticito di due parole in più di italiano. Tutte le notti, al ritorno dalle vendite, resto alzato per un paio d'ore con la mia grammatica in mano e mando a memoria regole, desinenze, verbi, pronomi, sostantivi, aggettivi, avverbi di luogo, di stato, concordanze. [...]. Il capo allora senza dubbio chiederà: «Ma come fai a sapere l'italiano?». «Noi parliamo tante lingue. Lui parla l'inglese. Quest'altro il tedesco. Lui lo spagnolo. Noi conosciamo tante lingue». «Ma che ci fate qui?». «Siamo studenti». «Fuori i documenti». «Siamo di Parigi, come vedete dalla macchina. E stiamo tornando a Parigi. Siamo venuti a Bologna per salutare alcuni amici». [...] E allora ribatte: «Guarda che tu sei clandestino». «Sì, capo». «Non puoi rimanere in Italia».

«Hai ragione, capo». «Te ne devi andare». «D'accordo, capo. Ti giuro che non tornerò mai più». «Se ti rivedo, sappi che ti posso sbattere in galera». «Lo so, capo. Scusa, capo». (Khouma 1990, 62)

Peraltro, la costitutiva asimmetria che fonda le autobiografie collaborative firmate da un testimone, portatore dell'esperienza, e da un coautore italiano, dotato di competenze linguistiche e redazionali, non necessariamente si risolve a vantaggio di quest'ultimo ma, come ha correttamente notato Caterina Romeo proprio a proposito del libro di Pap Khouma curato da Oreste Pivetta (Romeo 2015), può determinare la *agency* del primo che, pur bisognoso di tutela editoriale, mette a frutto l'intermediazione del giornalista redattore per farsi portavoce della propria comunità, quella senegalese nel caso di Khouma, quella tuareg stanziatasi a Pordenone nel caso di Kane Annour. Ed è stato proprio il tuareg di Pordenone, ci informa la nota di Elisa Cozzarini che chiude il libro, ad avviare il progetto prendendo l'iniziativa: «Ho conosciuto Ibrahim nel 2007 e poco dopo mi ha chiesto di scrivere con lui la storia della sua vita [...]. Ibrahim era entusiasta, la sua carica mi ha contagiato» (2013, 197-198). Inoltre, ancor prima che nel paratesto, la volontà di Kane Annour di farsi scrittore è annunciata nel testo, in un dialogo circa il progetto migratorio tra il protagonista ed un compagno di viaggio:

Se volevo restare in Europa c'erano due possibilità per mettermi in regola: chiedere asilo politico o sposarmi con un'italiana [...] ne parlai con Beito. «Non so cosa fare» «Ibrahim, quando parti per un'avventura devi essere pronto a tutto» «Ma a me non interessa vivere in Italia, voglio la mia famiglia, la mia attività. Non mi ci vedo a fare l'operaio» «Nessuno di noi è nato per quello» «Magari scriverò un libro» «E cosa vorresti scrivere?» «Tante cose... su di me, ma anche sulla nostra cultura». (Cozzarini e Kane Annour 2013, 145)

Colpisce allora la decisione di intitolare la postfazione al volume, firmata dalla sola giornalista, semplicemente *Nota dell'autrice*. Il fatto è che, al di là della «ricerca continua di comprensione reciproca» in un «dialogo durato anni», la coautrice, presto avvedutasi che «ascoltare e trascrivere non bastava» e decisa ad andare oltre la «facciata» (Cozzarini e Kane Annour 2013, 198) comunicativa garantita dalla ciarliera guida tuareg, decide di imporre una svolta stilistica alla materia, nel momento in cui il progetto incontra il favore di una casa editrice: «Allora gli incontri con

Ibrahim si sono moltiplicati. Le mie domande andavano nella direzione di una forma nuova del testo, dove la dimensione narrativa fosse prevalente rispetto al lavoro giornalistico» (Cozzarini e Kane Annour 2013, 198).

In altre parole, è proprio per «restituire una storia vera» (Cozzarini e Kane Annour 2013, 197) che Elisa Cozzarini, giornalista dal 2006, affina le tecniche della scrittura narrativa, come dimostra pure il titolo immediatamente successivo della sua bibliografia. In *Io non voglio fallire*, pubblicato nel 2015 a doppia firma con Serenella Antoniazzi, l'autrice è di nuovo alle prese con una «storia vera»; racconta infatti la travagliata vicenda dell'imprenditrice co-firmataria secondo lo schema ormai collaudato dell'eterobiografia alla prima persona. Tra autore e testimone, dunque, sia esso immigrato o imprenditore, nomade o stanziale, l'asimmetria permane al di là delle buone pratiche e dei migliori propositi, non fosse altro che per la buona ragione enunciata una volta per tutte da Philippe Lejeune:

Non si è mai veramente autori che dal secondo libro, quando il nome proprio stampato in copertina diventa il fattore comune di almeno due testi diversi e dà l'idea di una persona che non è riducibile a nessuno dei due testi in particolare, e che può produrne altri, superandoli tutti. (Lejeune 1986, 23)

Come anticipato, in un orizzonte contemporaneo di narratività perfusa e transmediale certe *storie*, meglio se *vere*, meritano di essere raccontate, al punto che alcune di esse, come per esempio quella di cui è portatrice la nigeriana Isoke Aikpitanyi, tollerano l'iterazione del racconto oltre che la sua disseminazione attraverso i media.

Ci sono storie che, quando le incontri, è come se pretendessero di essere raccontate. Magari lo ha già fatto qualcun altro, magari gli stessi protagonisti, ma non importa, perché sono così importanti, così coinvolgenti che ti impongono di dargli voce⁵.

Con queste parole Carlo Lucarelli introduceva la ricostruzione televisiva della vicenda di Isoke, vittima della tratta di esseri umani, arrivata in Italia da Benin City per essere immessa nel mercato della prostituzione. Effettivamente quella storia, prima della sua riduzione televisiva e, ancor

⁵ Il brano trascritto proviene dalla puntata de *La tredicesima ora* andata in onda su Rai Tre il 4 luglio del 2015.

prima, teatrale⁶, era stata narrata almeno due volte: secondo i modi consueti della scrittura collaborativa, ne *Le ragazze di Benin City: la tratta delle nuove schiave dalla Nigeria ai marciapiedi d'Italia*, firmato nel 2007 dalla protagonista insieme a Laura Maragnani; già nel 2002, in forma di romanzo, col titolo *Akara-Ogun e la ragazza di Benin City* (Jaca Book), da Claudio Magnabosco. Si direbbe che quanto più viene rivendicata la veridicità della testimonianza dalla quale deriva il racconto, tanto più sia attiva una pulsione finzionale, la coazione a romanzare il vissuto da parte del coautore italiano, e ciò a partire dall'assunzione del punto di vista intradiegetico del protagonista di cui si acquisisce la prima persona. Si tratta di una tendenza così prepotente da sconfinare anche in campo saggistico. Lo dimostra, tra l'altro, lo studio *Migranti non accompagnati: il fenomeno in Italia, i numeri, le storie*, un saggio di impianto sociologico che fornisce interviste, dati, analisi a proposito di minorenni immigrati nel nostro paese. Nel libro, che fa precedere il sottotitolo tematico appena citato da un titolo metaforico come *Il bagaglio*, Luca Attanasio ha infatti sentito il bisogno di intercalare alle pagine più descrittive paragrafi di natura squisitamente narrativo-letteraria. Tra le altre, quelle in cui si narra la storia di Mohamed Keita certificano il ricorso dell'autore a strategie retoriche, per quanto elementari, eminentemente letterarie:

Bum! bum! bum! I tamburi rullavano diffondendo il loro suono sordo, profondo, cavo fino ai confini dell'Africa [...] Ta-ta-ta-ta-ta e poi ta-ta-ta-ta-ta, il tempo improvvisamente cambia, ma anche il suono metallico, regolare, senza sincopi, senza gioia. Solo tristezza. La musica muta [...] è quella di un Apache che ronza proprio sopra le nostre case. Bum! [...] E ora? Solo fumo e macerie. «Mamma! Papà!» Il tempo solo di vederli lì, sotterrati dal povero tetto di casa nostra, immobili. Volevo bene ai miei genitori [...]. Volevo bene a papà, mi diceva sempre: «C'è un bagaglio pronto che ti aspetta e puoi portarlo solo tu». (Attanasio 2016, 19)

Nel caso de *Il bagaglio*, l'asimmetria tra ricercatore e informante nativo legittima le scelte editoriali relative alla paternità dell'opera e, anche nei paragrafi narrativi, si fa tanto più evidente in ragione della

⁶ Il monologo tratto dal libro di Aikpitanyi e Maragnani, scritto e diretto da Martino Lo Cascio, ha debuttato il 25 novembre 2013 al Teatro Nuovo Montevergini di Palermo.

minore età del testimone, la cui storia del resto compare accanto ad altre analoghe e non ambisce all'esclusività.

Coerentemente con l'andamento dei flussi migratori – tra il 2013 e il 2015 gli arrivi di minori stranieri non accompagnati in Italia sono aumentati del 10%, giungendo a superare la cifra di 15 mila – è sempre più spesso un bambino a fornire materia narrativa per le (auto)biografie collaborative degli immigrati. Se l'asimmetria tende perciò a farsi scoperta, anche in relazione alle scarse competenze linguistiche, prima ancora che letterarie, del giovane testimone nella lingua d'arrivo, si registra tuttavia la persistenza, ancorché inerziale, di scelte editoriali volte a non revocare la paternità del testo. Accade così, ad esempio, anche per la «storia vera» raccontata in *Stasera guardiamo le stelle* di Ali Ehsani. Come già nel caso di *Io non voglio fallire* di Cozzarini e Antoniazzi, il contributo del coautore italiano è qui declinato come complemento di compagnia. Rigettata la meno empatica locuzione “a cura di”, ancora in corso al tempo degli esordi di Mohamed Bouchane e Pap Khouma, il curatore sembra voler lasciare spazio al testimone, anche a dispetto dell'ordine alfabetico. Così, nel libro che riporta in copertina il solo nome di Ehsani, troviamo stampato sul frontespizio anche quello di Francesco Casolo, in corpo minore e preceduto dal “con”. Ventisettenne, fresco di laurea triennale in Giurisprudenza all'epoca della prima edizione ne «I Narratori» di Feltrinelli, Ehsani aveva otto anni quando lasciò l'Afghanistan per quel drammatico viaggio, narrato nel libro, che lo avrebbe condotto, cinque anni dopo, in Italia. Alla stessa data, Francesco Casolo, docente di Storia del cinema, aveva all'attivo tre titoli, un documentario e numerose traduzioni. In particolare la trilogia groenlandese pubblicata tra il 2013 e il 2016 – cui è seguito nel 2017 un quarto titolo affine – ha in comune con *Stanotte guardiamo le stelle* il resoconto di esperienze estreme: *Dove il vento grida più forte*, *I colori del ghiaccio* e *In quei giorni di tempesta*, scritti a quattro mani con Robert Peroni (2013, 2014, 2016), alpinista ed esploratore, come pure il successivo *Io, gli ottomila e la felicità* firmato insieme alla scialpinista Tamara Lunger (2017), attestano le doti di editor di Casolo, capace di ricondurre (dis)avventure fuori dall'ordinario nell'alveo di una medietà linguistica e narrativa adatta al grande pubblico. Ma è il progetto editoriale realizzato immediatamente dopo il libro con Ehsani a porsi in evidente continuità col precedente: Giovanni F. con Francesco Casolo, *Se hai sofferto puoi capire* (2017). Anche in questo caso, infatti, l'esperienza estrema riguarda un minore, del quale lo stile narrativo ed il registro

linguistico del testo mimano letterariamente l'espressività. In luogo della condizione migratoria abbiamo qui la malattia, o meglio la sieropositività contratta alla nascita dal protagonista. Stavolta il nome del coautore compare in copertina, dove il parziale anonimato del giovane cofirmatario ne compensa la posizione editorialmente subordinata. Per entrambe le storie si potrebbe affermare che il racconto stesso rappresenta un lieto fine, trattandosi di vicende che pongono la vita del testimone a repentaglio. Ed è il lieto fine, secondo l'analisi di Chiara Mengozzi, una delle costanti della recente letteratura italiana della migrazione, insieme alla dimensione topografica della *fabula*, immancabilmente illustrata da una cartina inserita nel paratesto (in quarta di copertina, nel caso di *Stanotte guardiamo le stelle*, mediante un espediente grafico che rappresenta l'itinerario migratorio in forma di costellazione). Ma è il definitivo scivolamento della persona del testimone in una dimensione di *fiction*, la sua riconfigurazione cioè come personaggio, sia pure protagonista, sancita talvolta dalla menzione del nome (perlopiù quello di battesimo) nel sottotitolo e sempre dalla sua obliterazione nei luoghi testuali adibiti alla manifestazione dell'autorialità, a costituire oggi il tratto più originale, e insieme paradossale e problematico, di ciò che in Italia avevamo imparato a chiamare letteratura migrante.

È quel che accade ne *Il mare ci sono i coccodrilli: Storia vera di Enaiatollah Akbari* (2010) di Fabio Geda, in *Non dirmi che hai paura* (2014) di Giuseppe Catozzella e nei tre titoli pubblicati nel 2016: *Il mare davanti. Storia di Tsegehans Weldeslassie* (Piemme) di Erminia Dell'Oro, *I pesci devono nuotare* (Mondadori) di Paolo Di Stefano, *Il mare nasconde le stelle. Storia vera di Remon, il ragazzo venuto dalle onde* (Garzanti) di Francesca Barra. Vale innanzitutto la pena notare la salda tenuta delle scelte (autoriali-editoriali) di titolazione, tale da fare sistema in una classe testuale, sebbene ristretta, in crescita costante. Se gli immancabili riferimenti al *mare*, diretti o indiretti, valgono come spia della centralità nella narrazione della traversata del Mediterraneo, mentre le *stelle* oppongono metaforicamente speranza a *paura* in un'antitesi spesso richiamata dall'illustrazione di copertina, la funzione *tematica* di questi titoli si rivela presto anche *rematica*. La centralità del viaggio, infatti, attraverso il trauma dell'esodo fino a un orizzonte di integrazione nel paese d'arrivo, individua in Italia la più recente fase della letteratura della migrazione intesa come genere. In altre parole, la coerenza lessicale e sintagmatica di certe titolazioni, più che segna-

lare l'individualità irriducibile dell'opera, sembra assolvere al compito di inserirla in una tassonomia dell'esistente, di richiamarne fin da subito, in termini genettiani, l'«appartenenza generica»⁷. È forse possibile leggere in questi inattesi ma non imprevedibili, sviluppi una spia del malfunzionamento teorico della categoria "letteratura migrante", se intesa come classe testuale fondata sul profilo anagrafico degli autori.

Nella classificazione delle specie letterarie [...] nessuna istanza è per essenza più *naturale* o più *ideale* [...]. Non c'è livello generico che possa essere decretato più *teorico* o possa essere indagato con un metodo più *deduttivo* degli altri: tutte le specie, tutti i sotto-generi, generi o super-generi sono classi empiriche, stabilite con l'osservanza del dato storico o al limite con l'estrapolazione a partire da questo dato, vale a dire con un movimento deduttivo sovrapposto ad un primo movimento sempre induttivo e analitico [...] ma nessuna istanza è totalmente data dalla natura o dallo spirito, come nessuna è, del resto, totalmente determinata dalla storia. (Genette 1981, 57)

In altre parole, dall'assolutezza del dato empirico deriva l'incerto statuto di categorie quali, ad esempio, la "scrittura femminile" o la "letteratura giovanile", quando pretendano di trovare fondamento, appunto, esclusivamente o prevalentemente nel dato empirico: rispettivamente il sesso dell'autore o l'età del lettore⁸. Allo stesso modo si è proceduto per quella sezione della produzione narrativa italiana attribuita, a partire dagli anni Novanta, ad autori immigrati. Quella produzione si distingueva in realtà, fin dalle sue origini, non soltanto per la nazionalità dell'autore ma anche per strategie editoriali, scelte stilistico-retoriche e artifici narrativi ben determinati. Tra i dispositivi generici che permettono di attribuire un determinato titolo a tale classe, infatti, il principale consiste nell'adozione di una voce narrante in prima persona una storia che si pretende vera, propria. Ma poiché, come ha opportunamente rilevato Donata Meneghelli, per la «letteratura italiana dell'immigrazione» la narrazione in prima persona, lungi dal garantire la veridicità del racconto, rappresenta «una delle marche letterarie più potenti» (Meneghelli 2006, 44), ecco

⁷ Si veda in particolare, in *Soglie*, nel capitolo dedicato ai titoli, il paragrafo *Indicazioni generiche* (Genette 1989, 55-100).

⁸ Sempre possibili in questi casi, specie in presenza di autori fantasma coperti da pseudonimo (si pensi, per l'Italia, ad Elena Ferrante), scoperte inattese; in anni recenti, per esempio, la rivelazione dell'identità femminile di quello che si credeva essere un giovane autore statunitense: J.T. Leroy.

allora che essa si rende disponibile all'autore senza vincolo anagrafico. In altre parole, la fase che questo tipo di produzione narrativa sta conoscendo in tempi recenti, per quanto problematica e paradossale, ne sancisce la consistenza letteraria, di genere appunto, e libera una tensione che, presente fin da subito, solo oggi si rende pienamente manifesta. Il caso emblematico, e per questa ragione molto studiato, è quello di *Immigrato*, il libro a doppia firma uscito per i tipi di Theoria nel 1990 e, in seconda edizione, nel 2006 per Bompiani. Già allora il coautore e tra-scrittore autocotono mutuava dal testimone voce ed esperienza capaci di fornire alla propria scrittura una garanzia di verità, senza per questo obliterarne l'indole romanzesca. Così Fortunato nell'introduzione alla nuova edizione:

Lui raccontava, io facevo domande. Qualche volta prendevo appunti. Quasi mai abbiamo usato il registratore. La storia che si dipanava aveva per me un valore innanzitutto romanzesco, narrativo. Per me si trattava di un romanzo il cui contenuto aveva realmente avuto luogo [...] In un secondo momento me ne andai da solo in Calabria [...]. In quattro settimane di lavoro ininterrotto, il testo era scritto. Lo avevo scritto come si trattasse di una storia interamente mia [...] sciorinavo la storia di Salah come fosse la mia propria storia. (Fortunato e Methnani 2006, 6)

Dieci anni dopo la nota licenziata da Fortunato, è Giuseppe Catozzella, in un'intervista a margine di *Non dirmi che hai paura*, a chiarire dall'interno i termini tecnici, se non teorici, della questione:

Ho scelto la prima persona dopo diversi tentativi, in realtà. Prima ho provato con la terza persona. Poi ho provato con la prima persona, raccontando la storia filtrata da me, ma non era ancora abbastanza forte. Poi una mattina ho scritto la prima frase del libro, e ho capito che in quel modo poteva funzionare, nonostante io sia molto diverso da lei [Samia Yusuf Omar, atleta olimpica somala deceduta con altri migranti in un naufragio nel canale di Sicilia il 2 aprile 2012]: sono bianco, non sono musulmano e non sono così sportivo⁹.

Se Fabio Geda non si perita in *Nel mare ci sono i coccodrilli* di prendere la parola, interrompendo il flusso narrativo raccolto dalla viva voce di Enaiat (il giovane profugo afgano il cui nome completo, Enaiatollah, compare in copertina), è pur vero che la sua presenza non si manifesta esclu-

⁹ Il brano è tratto dall'intervista rilasciata da Giuseppe Catozzella a Lidia Baratta (2014).

sivamente nei brevi corsivi di natura informativa, intercalati con grande parsimonia nel testo. È piuttosto la voce stessa del giovane afgano a farsi veicolo talvolta per l'espressione di un punto di vista verosimilmente più prossimo a quello dello scrittore italiano che non a quello del testimone immigrato. Come ad esempio quando si sofferma a riflettere sull'importanza dei fatti nell'economia di un racconto, e segnatamente del suo, il cui incipit recita: «Il fatto, ecco, il fatto è che non me l'aspettavo che lei andasse via davvero» (si dice qui della madre di Enaiatollah che, dopo averlo accompagnato in Pakistan, lo abbandona nella speranza che possa intraprendere il viaggio che lo condurrebbe in Europa). In un breve dialogo con il coautore, Akbari sembra prestare la voce per un manifesto di poetica al Geda docente di scrittura creativa alla scuola Holden di Torino:

Ecco, mi racconti altre cose dell'Afghanistan, prima di continuare? – Quali cose? – Di tua madre o dei tuoi amici. Dei parenti. Di com'era fatto il tuo paese. – Non voglio parlare di loro, non voglio parlare nemmeno dei luoghi. Non sono importanti. – Perché? – I fatti sono importanti. La storia è importante. Quello che ti cambia la vita è cosa ti capita, non dove vai o con chi. (Geda 2010, 45)

A quanto pare, due istanze di enunciazione insistono dietro la medesima prima persona del narratore, un *io* ad un tempo migrante e nativo che mena la sua libera vicenda in un regime confusivo della soggettività. Un ultimo esempio traggo da *Stanotte guardiamo le stelle*, citato precedentemente come esempio di coautorialità di ritorno, perché attraverso un modulo retorico reiterato, letteralmente rende visibile uno scollamento identitario nella soggettività del testimone. Il giovane immigrato afgano, ormai ben inserito nel tessuto sociale della nazione che lo ospita, è colto nell'atto di ripensare al se stesso di qualche anno prima dalla comoda postazione di una residenza universitaria:

Bekir, il signore turco che mi accoglie nel suo appartamento, è solo la prima delle persone [...] che si prendono a cuore *questo* ragazzino afgano solo e spaventato [...]. Mentre ci penso oggi, vorrei telefonare a *quel* bambino. (Ehsani 2016, 179-180)

Qui il dispositivo deittico rende estraneo Alì a se stesso portandolo così a condividere la medesima istanza di enunciazione del coautore italiano, colui che si è praticamente occupato della redazione del testo, per il quale egli è appunto «quello», l'altro.

Una marcata enfasi sullo *storytelling* caratterizza pure il versante metaletterario dei libri di Catozzella, Barra, Dell'Oro: «Così con il cibo è tornata la voglia di stare insieme, mangiare, raccontare ognuno le proprie storie, disegnarsi il futuro a vicenda. Parlare. Le parole salvano la vita» (Catozzella 2014, 210); «Lui era pronto a testimoniare tutto questo [...]. Che ognuno ha la sua storia, non solo un numero con il quale sbarcare. E che con le storie si restituisce dignità e valore» (Barra 2016, 146); «Vorrei che negli occhi delle persone passassero le storie della loro vita, come al cinema» (Dell'Oro 2005, 66); «Eravamo in trentatré sulla barca [...]. Il mare se n'è portati via dodici, con le loro storie» (Dell'Oro 2005, 96). Chiara Mengozzi, nell'enumerare le costanti delle eterobiografie di migrazione pubblicate a partire dalla metà degli anni zero, caratterizzate innanzitutto dalla presenza di un narratore di prima persona, nota pure che esse si distinguono per essere storie a lieto fine.

Quanto alla conclusione, le costanti sono evidenti. Tutte queste narrazioni eterobiografiche ci raccontano storie di una riuscita integrazione. Storie, inoltre, il cui lieto fine coincide essenzialmente con la possibilità stessa del racconto e con la decisione di narrare la propria esperienza: «Questa è la storia di un senegalese, la vita che conosco da un tempo che mi pare lunghissimo, ma in fondo fortunato perché come si dice al mio paese, se una cosa la puoi raccontare vuol dire che ti ha portato fortuna». (Mengozzi 2013, 45)¹⁰

Se davvero «salvare una storia» equivale a «salvare una vita», in ossequio all'imperante retorica delle *narratives*, allora neanche la storia di Samia sfugge alla regola dell'*happy ending*, nonostante l'annegamento nelle acque del Mediterraneo evocato nelle ultime pagine di *Non dirmi che hai paura*. L'atleta somala – nota a livello planetario per aver disputato la gara dei 200 metri piani alle Olimpiadi di Pechino giungendo ultima con grave ritardo, ma scatenando l'ovazione del pubblico – vi è descritta nell'atto di tuffarsi dal barcone per raggiungere una cima gettata in mare dalla «barca italiana», e poi mentre annaspa nel (vano) tentativo di raggiungerla. La scena dell'annegamento ci è risparmiata in virtù dei puntini di sospensione e di un epilogo che istantaneamente produce un cambio di registro, dal realistico al lirico-fantastico, per trasferire in poche righe Samia dalle fatali acque del *mare nostrum* ai blocchi di partenza dell'o-

¹⁰ Per la citazione interna: Khouma (1990, 143).

limpiade londinese. Oltre a ciò, Catozzella allega in fondo al libro la foto della nipotina di Samia che vive ad Helsinki e che viene descritta come segue: «Mannaar ha compiuto cinque anni e assomiglia ancora tantissimo a sua zia. Pare che sia una delle bambine più veloci della sua età» (Catozzella 2014, 229). Nel momento in cui la testimonianza del migrante, stavolta raccolta *post mortem* grazie alla collaborazione di un consanguineo (Hodan, sorella di Samia), viene proposta in forma romanzesca da un autore italiano che ne riproduce la voce narrando in prima persona, ecco che anche una storia di migrazione fallimentare e perfino tragica può dotarsi di un finale, se non lieto, aperto. Grazie al doping somministrato con gli specifici mezzi della letteratura, Samia può tornare a percorrere i 200 metri, sebbene in un'altra dimensione, prima di passare il testimone alla nipotina velocista:

Sui blocchi di partenza, in mondovisione, sono in quarta corsia. Alla mia destra c'è Veronica Campbell-Brown, alla mia sinistra Florence Griffith-Joyner, la donna più veloce del mondo.

... *Vivi Samia come se tutto fosse un miracolo...*

Questo è lo start. Adesso si corre. (Catozzella 2014, 228)

I quattro titoli citati all'inizio del paragrafo precedente condividono numerose altre caratteristiche oltre a quella del lieto fine, della struttura topografica del racconto e all'adozione della voce del migrante: hanno in comune innanzitutto la figura del destinatario che, in origine, era rappresentato per ciascuno di essi da giovani lettori, *young adults*, per usare il gergo dell'editoria specializzata nel settore. Secondo una tendenza ormai consolidata, il loro destino di ricezione ha finito per inglobare una parte del pubblico generalista, a partire probabilmente da coloro che, nelle scuole, promuovono programmi di educazione interculturale. Erminia dell'Oro, nota anche come scrittrice per l'infanzia, aveva già al suo attivo un libro a tema, edito in una collana indirizzata a lettori compresi tra i 9 e gli 11 anni di età. Il titolo del 2005 – *Dall'altra parte del mare* – rispetto al quale l'altro pare quasi variante parafrastica – presenta, pressoché identica, un'epigrafe dedicatoria «Ai profughi, agli esuli» su cui si apre anche il libro più recente. Un'ulteriore occhiata alle zone liminari del racconto per ragazzi permette di apprezzare, in chiusura del breve testo che compare in quarta di copertina, l'elegante endiadi che fa del nostro paese una vera

terra promessa per i migranti che «sfidano ogni giorno il mare per raggiungere: *l'Italia e la pace*»¹¹ (Dell'Oro 2005). Lo spontaneo moto di partecipazione per le vicende diasporiche che deriva a Dell'Oro da un destino che la lega strettamente al popolo eritreo (nata ad Asmara, ha lasciato ventenne l'Eritrea), attraversa con diversa intensità l'odierna letteratura italiana della migrazione. Nel caso di Paolo Di Stefano, ad esempio, le ragioni della solidarietà passano attraverso una personale esperienza di emigrazione, con la famiglia dapprima nella Svizzera italiana e poi a Milano, dalla nativa Avola. Ne *I pesci devono nuotare* il filo che lega la vicenda del protagonista Selim, giovane immigrato egiziano, a quella dell'autore (ma, più in generale, il fenomeno dell'immigrazione a quello della nostra emigrazione) passa dal paratesto, nella citazione in esergo tratta da una *Lettera di emigrante italiano in Svizzera, ottobre 1971*. Anche nel caso de *I pesci devono nuotare*, inoltre, esiste un precedente poiché una prima versione del libro era stata pubblicata, con lo stesso titolo, da Bompiani nel 2013. La veste editoriale ed alcune scelte narrative divergenti rispetto alla riscrittura di tre anni successiva facevano di quel libro, a tutti gli effetti, un libro per ragazzi. Anche nella versione accresciuta, tuttavia, l'intento edificante risulta molto marcato. In un racconto che l'autore ama definire «di formazione linguistica», infatti, la figura di Selim emerge come esempio di buona integrazione, a partire proprio dall'apprendimento della lingua italiana. Ospite di un centro di accoglienza per minori non accompagnati, Selim si distingue dai coetanei perché diligente e studioso:

Mentre gli altri ragazzi facevano i cretini, urlavano, ridevano, si sottevano, per gioco si prendevano a calci e a pugni, io giravo [...] trascrivendo su un foglio certe parole italiane che avrebbero potuto essermi utili: «biglietto», «treno», «stazione», «buongiorno», «casa», «andare», «mangiare». (Di Stefano 2013, 94)

A questa indole che diremmo “antipinocchiesca” di Selim – coi primi spiccioli guadagnati comprerà un vocabolario, destinato a rimpiazzare il Corano nella sua nuova scala di valori – corrispondono nel libro esempi di cattiva integrazione ed aleggia un sospetto di abiura verso i costumi del nativo Egitto, percepiti come estranei al ritorno in patria o quando li riscopre nella periferia milanese:

¹¹ Mio il corsivo.

Mio zio era un egiziano clandestino, faceva il muratore e il traslocatore, mio cugino Amed era maggiorenne, aveva abitato in un centro per giovani immigrati nella periferia nordest della città e adesso stava in un appartamento con alcuni suoi amici egiziani [...]. Mi avevano lasciato solo, in quell'appartamento che puzzava di fave e aglio, chissà da quanto tempo non si aprivano le finestre, forse non c'erano neanche, le finestre. (Di Stefano 2013, 114)

A Telbana ho rivisto i campi aridi, le case non finite [...]. Mi trovavo al paese da una settimana e già volevo tornare in Italia [...]. Neanche il cibo era cambiato: mezze, ravioli, falafel e turaci. Odore di aglio, di fave e di sesamo cui non ero più abituato. (Di Stefano 2013, 242)

Anche Remon, il «ragazzo venuto dalle onde» protagonista del libro di Francesca Barra, pare personaggio più incline al libro *Cuore* che al capolavoro di Collodi, quando afferma: «Sono riuscito a finire l'anno con la media del sette. Una grande conquista per me e per i miei genitori. Mio padre [...] era sempre fiero di me»¹² (Barra 2016, 121). Non mancano, tuttavia, in questi racconti, esempi opposti, di cattiva integrazione, di immigrazione clandestina come causa di criminalità: terroristi in patria (il caso del personaggio di Ahmed, affiliato ad Al-Shabaab nel libro di Catozzella), ladri o spacciatori sul nostro suolo, come certi compatrioti stigmatizzati da Tawfik, l'immigrato amico di Selim di cui si intercalano, ne *I pesci devono nuotare*, paragrafi in corsivo caratterizzati dalla mimesi linguistica del parlante italofono:

Gli egiziani in Italia dipende. Ci sono genti in gamba come Selim [...] e ci sono genti terribile [...] Spavento ce l'ho per quelli che dicono sono musulmani e si comportano come banditi, che rubano, mettono bombe e ammazzano alla povera genti. (Di Stefano 2013, 251)

Simili dignità, naturalmente, risultano maggiormente persuasive se proferite dal migrante medesimo piuttosto che propagate da politici sovranisti e, anche a questo fine, parlare in loro nome, acquisirne la voce con artificio narrativo, semplifica non poco le operazioni: «Lui [Remon] era pronto a testimoniare tutto questo. A restituire speranza. A racconta-

¹² Così nel breve corsivo finale che chiude il libro di Ehsani e Casolo, *Stanotte guardiamo le stelle*: «Alì vive ormai da dieci anni a Roma, prima in vari centri d'accoglienza e ora in una stanza della Residenza universitaria che gli è stata assegnata dall'Università La Sapienza di Roma grazie alla media dei suoi voti» (2016, 263).

re che i migranti non sono solo pericolosi. Non professano un'unica fede. Non sono tutti terroristi» (Barra 2016, 146). Ecco allora che in questa professione di tolleranza selettiva non può essere senza significato l'introduzione dell'elemento religioso, sia Remon che Raymon, lontano cugino della madre di Tawfik nel romanzo di Di Stefano, infatti, sono cristiani copti e la persecuzione religiosa subita in Egitto sta all'origine della decisione del primo di imbarcarsi per l'Italia¹³:

Vorrei un giorno non dovere più giustificarmi, non dovere più specificare che anche se sono arrivato con i barconi non sono un terrorista; che sono arabo ma non musulmano. (Barra 2016, 142)

Tra l'altro, a proposito di scelte retoriche, a voler leggere come chiasmo la dichiarazione di Remon sopra riportata e collocata a poche righe dalla conclusione del racconto, non si può fare a meno di apprezzare il parallelismo concettuale che si instaura tra il secondo termine del primo membro sintattico («terrorista») ed il primo del secondo («arabo»)¹⁴. Se per i temi e i modi della scrittura questi libri, pensati principalmente per un pubblico di giovani lettori, finiscono per indirizzarsi al più vasto target cui sempre più spesso mirano i progetti editoriali definiti *crossover*, un altro effetto della loro pubblicazione consiste nella persistenza tematica che producono nella bibliografia dei rispettivi autori. Sia Fabio Geda che Giuseppe Catozzella, infatti, pongono la migrazione al centro del libro successivo – rispettivamente di *Se la vita che salvi è la tua* (2014; dove a migrare è un italiano) e di *E tu splendi* (2018; apologo antirazzista, ambientato in un paesino lucano e narrato attraverso lo sguardo di un bambino) – rinunciando infine alla garanzia di veridizione assicurata da un testimone anagraficamente riconoscibile. Naturalmente la dimensione epocale delle migrazioni contemporanee nonché la drammaticità che ne caratterizza la cronaca quotidiana giustifica appieno l'interesse, eventualmente esclusivo, da parte di scrittori impegnati a riflettere sul presente e a rappresentarlo nelle sue contraddizioni, autori che spesso arrivano alla scrittura letteraria attraverso quella giornalistica, ovvero dalla prati-

¹³ Nel libro di Di Stefano compare un capitolo intitolato *Siamo cristiani nati*.

¹⁴ «Figura retorica, consistente nell'accostamento di due membri concettualmente paralleli, in modo però che i termini del secondo siano disposti nell'ordine inverso a quelli del primo, così da interrompere il parallelismo sintattico» <http://www.treccani.it/vocabolario/chiasmo/> [ultimo accesso 4 dicembre 2018].

ca del reportage – ciò che vale particolarmente per Giuseppe Catozzella (si vedano i romanzi-inchiesta *Espianti* del 2008 e *Alveare* del 2011) e Francesca Barra (un libro su Giovanni Falcone scritto a quattro mani con la sorella del magistrato ucciso dalla mafia, Falcone 2012) oltre che per Paolo Di Stefano, firma del «Corriere della sera» e autore de *La catastrofa* (2011), romanzo-verità sul disastro minerario di Marcinelle.

Deportazione e diaspora, detenzione nei lager o nelle carceri libiche, morte nei campi di concentramento o nel Mediterraneo, frequenti sono nel discorso mediatico i parallelismi tra Shoah e dramma della migrazione: così Elisabetta Ambrosi sul «Fatto quotidiano»: «*Non dirmi che hai paura* è uno di quei romanzi che crea un prima e un dopo [...]. Dà la sensazione di essere uno dei primi libri che andrà a formare la letteratura del nostro Olocausto contemporaneo». Marco Belpoliti in una recensione pubblicata su «L'Espresso» si è spinto fino ad istituire un paragone altisonante: «Scritto in modo secco ed essenziale, ricorda, seppur alla lontana, il Primo Levi di *Se questo è un uomo*»¹⁵. Al di là di ogni paragone, di certo la traversata verso le coste italiane, che nei soli primi sei mesi del 2018 è costata la vita a più di 1000 persone, non è viaggio che si affronti per diporto, ciò che permette di riflettere sull'ennesima questione paradossale sollevata dalle scritture di migrazione: perché un genere letterario che elegge a tema il viaggio – l'antonomasia del viaggio, dal punto di vista antropologico – non si trova in libreria nello scaffale, appunto, dei libri di viaggio? In questo caso la risposta è a nostra disposizione nelle poche pagine premesse da Eric J. Leed al suo celebre studio su *La mente del viaggiatore*:

La transizione da un viaggio visto soprattutto come esplicazione della necessità a un viaggio esperienza di libertà e conquista di autonomia [...] può vedersi chiaramente nella letteratura [...]. Questi fattori, la volontarietà della partenza, la libertà implicita nelle indeterminatezze della mobilità, il piacere del viaggio liberato dalla necessità [...] rimangono i caratteri salienti della concezione moderna del viaggio. (Leed 1992, 23-24)

I titoli in esame propongono una quantità di esempi di scuola utili a confermare le tesi di Leed (se non a contrastare certe affermazioni circa la migrazione come “pacchia” o “villeggiatura”, d'uso corrente nel discor-

¹⁵ Le citazioni, da stralci degli articoli di Ambrosi e Belpoliti, sul sito dell'editore <http://www.feltrinellieditore.it/opera/opera/non-dirmi-che-hai-paura/#descrizione> [ultimo accesso 4 dicembre 2018].

so politico-propagandistico). Nella *Nota dell'autrice* con la quale Francesca Barra chiude la sua storia di migrazione, al viaggio come *inferno* si oppone il viaggio come *avventura* (nell'accezione forse che a questo termine si attribuisce nei pacchetti-vacanza acquistabili in agenzia): «Ogni viaggio dovrebbe essere un'avventura. Troppi viaggi somigliano a gironi infernali» (Barra 2016, 148). I viaggi del secondo tipo non producono racconto, con buona pace dei seguaci dello *storytelling* desiderosi di sentirseli raccontare: «Perché chi arriva, quando chiama a casa dice sempre la stessa cosa: non riesco a descrivere cosa è stato il Viaggio. È stato terribile, questo di certo, ma non so dirlo a parole. Ecco perché è sempre avvolto dal più assoluto mistero» (Catozzella 2014, 122). Non è un caso dunque se il viaggio del migrante, per quel poco che se ne può raccontare, non rientra nel regime scopico che determina invece il quoziente descrittivo caratteristico del genere periegetico. Ci si affida piuttosto all'udito, o all'olfatto, che alla vista:

Sentivo tanto rumore, non avevo idea di cosa potesse essere, ma era vicinissimo alle mie orecchie. Non sapevo dove andare e dove mettermi e mi sentivo soffocare per la puzza di benzina e vomito che si era già sparsa là sotto. A un certo punto quelli della barca hanno acceso la luce, e io ho cercato un posto per sedermi. (Barra 2016, 32)

I luoghi che si attraversano sono letteralmente *nowhere land*: «Pensavo alla mia città, alla mia famiglia, pensavo alla costa che avrei voluto raggiungere. Non ero da nessuna parte» (Dell'Oro 2016, 112). Quando si danno riferimenti all'aperto, il luogo che ci si trova a fronteggiare è spesso il deserto rappresentato come luogo dell'indistinto e del disorientamento: «Tutt'attorno un paesaggio lunare, in cui cielo e terra sono un'unica cosa. Si perdono i punti di riferimento» (Catozzella 2014, 190). È davanti a questo panorama accecante, tra l'altro, che si rende esplicita l'introyezione dello sguardo di chi migra, per il quale il paesaggio che caratterizza lo spostamento è piuttosto un paesaggio interiore: «All'improvviso ci apparve il deserto. [...] Non c'era nient'altro che sabbia e catene di dune abbagliate dalla luce, fino all'orizzonte [...] provai un senso di sgomento in quel deserto che era fuori e dentro di noi» (Dell'Oro 2016, 112). Il distanziamento ironico che i protagonisti riescono sorprendentemente a guadagnare rispetto al trauma del viaggio può essere letto come l'ennesima spia della costitutiva doppiezza del loro punto di vista, come se viaggio coatto e viaggio di piacere rientrassero entrambi nelle loro competenze e agibili-

tà: «“Dicevi sempre che ti sarebbe piaciuto viaggiare” dissi al mio compagno di sventura Ahmed mentre andavamo verso Sawa. “Puoi essere soddisfatto, stiamo viaggiando gratis”» (Dell’Oro 2016, 57); «“Volevi sempre viaggiare, no?” mi dici per scherzare, e poi mi aiuti a salire sul furgone» (Ehsani 2016, 45); «Deve essere bello andare in vacanza. Con la valigia, lo spazzolino, le scarpe leggere per andare in spiaggia» (Ehsani 2016, 215). Ironia che si fa più amara quando è proprio il deserto a segnare il discrimine tra fruibilità turistica e attraversamento coatto, laddove la prima resta riservata al cittadino/consumatore europeo: «“Sai cosa mi ha detto una volta mia madre?” mi chiese un mio coetaneo eritreo. “Che la signora dove lei lavora in Italia, le ha raccontato che i viaggi più belli li ha fatti nel deserto”» (Dell’Oro 2016, 100).

Sull’esempio del Goethe botanico, lo scambio tra scienza e letteratura, in particolare, tra biologia e teoria letteraria, ha reso possibile e proficua, in campo umanistico, la mutuazione di alcuni concetti – la morfologia goethiana delle piante, appunto, e quella della fiaba in Propp, la semiosfera di Jurij M. Lotman esemplata sul concetto di biosfera. In particolare la teoria dei generi, a partire dallo studio tardo-ottocentesco di Ferdinand Brunetière che ne indagava l’evoluzione su base darwinista, si è a più riprese avvantaggiata di quel dialogo interdisciplinare. L’interazione tra le specie prevede, in natura, la coesistenza tra organismi simbiotici secondo diverse modalità, dall’antagonismo fino al mutualismo. Il confronto tra i più recenti sviluppi della letteratura italiana della migrazione e la realtà, storicamente individuata a partire dagli anni Novanta, delle scritture migranti propriamente dette può suggerire oggi, ai fini dell’intelligenza critica del fenomeno, il ricorso a concetti come simbiosi, mimetismo o parassitismo. Se si dà un regime parassitario della relazione tra testimone – l’immigrato come figura di informante nativo – ed autore autoctono che ne assume il punto di vista e ne riproduce la voce per fare racconto dell’esperienza migratoria, esistono anche esempi di rappresentazione mimetica del vissuto migratorio attraverso gli specifici mezzi della finzione letteraria, per la quale non si rende necessaria la testimonianza raccolta dal vero, come pure si registrano casi di simbiosi in cui lo scrittore (italiano), raccontando la propria storia, narra della migrazione come esperienza condivisa o partecipata. Non si tratta naturalmente di innata disposizione degli autori, che possono transitare da un regime all’altro (eventualità già verificata, ad esempio, nel caso di Fabio Geda e Giuseppe

Catozzella), ma piuttosto dell'adozione di strategie narrative diverse cui corrispondono esiti artistici altrettanto divergenti. Altro è recarsi presso un centro di prima accoglienza alla ricerca di storie di minori non accompagnati per corrispondere ad una commissione editoriale – è il caso di Paolo Di Stefano che trascorre un paio di mesi in un centro milanese per licenziare la prima versione de *I pesci devono nuotare* – o venire casualmente a conoscenza di una drammatica vicenda di migrazione dai notiziari di Al Jazeera mentre ci si trova in Kenya alla ricerca di spunti per un altro progetto narrativo – ciò che è capitato a Giuseppe Catozzella –; altro avere diretta esperienza del fenomeno immigratorio per il lavoro di indagine svolto nei centri di permanenza temporanea¹⁶ o per aver prestato servizio volontario sulle navi di Medici senza frontiere – come ad esempio ha fatto Erri De Luca, autore di un poemetto liberamente ispirato alla realtà degli sbarchi a Lampedusa, o come Marco Rovelli, autore di un libro originalissimo il cui protagonista, un «giovane intellettuale»¹⁷ tunisino, sfugge allo stereotipo dell'immigrato –; altro, infine, vivere sulla propria pelle la bruciante verità della relazione con l'altro – un'infermiera congolese incontrata in stato di shock alla stazione Termini, un adolescente proveniente dall'Africa subsahariana al quale si insegna l'italiano –, darne testimonianza con la propria scrittura, come hanno fatto Melania Mazzucco ed Eraldo Affinati, e farne romanzo.

In *Solo andata* (2005), di Erri De Luca, e ne *La parte del fuoco* (2012), di Marco Rovelli, l'opzione mimetica nella rappresentazione del tema migratorio comporta, oltre alla rinuncia alla "storia vera", alla testimonianza raccolta dalla viva voce dell'informante, una serie di ricadute testuali che hanno l'effetto di disinnescare il format di genere. I versi, accanto alla prosa, il *noi* o il *tu* come scaturigine della voce narrante invece dell'usato *trompe-l'œil* della prima persona. L'autore assume intero su di sé l'onere del racconto e disegna personaggi suggeriti, con ogni probabilità, da conoscenze acquisite sul campo ma senza per questo tendere all'esattezza della foto segnaletica. Nel caso di De Luca colpisce, a fronte della pulsione puerile di molta letteratura italiana della migrazione, il

¹⁶ Sui CPT Marco Rovelli (2006) ha pubblicato un reportage o «narrazione sociale», secondo la definizione d'autore.

¹⁷ La definizione si legge sulla quarta di copertina de *La parte del fuoco*, firmata da Andrea Cortellessa. Il personaggio di Karim è presentato nel romanzo come studente di Lettere ed aspirante ballerino.

registro solenne e quasi Testamentario del dettato, o da teatro classico (vi sono interventi del Coro), solennità del resto non aliena allo stile di un autore da anni impegnato nella traduzione della Bibbia. Inconsueto è invece, per lo scrittore napoletano, il ricorso al verso in un poemetto che mantiene un saldo impianto narrativo: vi si racconta di uno sbarco a Lampedusa (isola della quale tuttavia non si fa il nome) con tanto di ammutinamento a bordo del barcone e relativo fatto di sangue. Analoga solennità caratterizzava i versi di una *Profezia* che Pier Paolo Pasolini avrebbe fatto in tempo a rinnegare nel 1969¹⁸, a soli cinque anni dalla pubblicazione e circa sette dalla composizione, comunemente nota come *Alì dagli occhi azzurri*. I celebri versi che sembrano annunciare quegli sbarchi dal Nordafrica, divenuti solo oggi una drammatica realtà, promettevano: «Saranno / con lui [Alì] migliaia di uomini» e «Sbarcheranno a Crotone o Palmi, / a milioni» (Pasolini 2003, 1289). L'identico senso di ineluttabilità e la dimensione esponenziale della moltitudine migrante torna in *Solo andata*: «Siamo gli innumerevoli, raddoppio a ogni casa di scacchiera», «Da qualunque distanza arriveremo, a milioni di passi» (De Luca 2005, 35-36). Una voce onnisciente profetava per mano di Pasolini: «porteranno con sé i bambini» (Pasolini 2003, 1289) e De Luca conferma e prosegue: «ci arriveremo coi bambini induriti più dei calli» (De Luca 2005, 18). Luna e inedia si danno la mano nell'uno – «Coltivate dalla luna le campagne. Le spighe cresciute per bocche di scheletri» (Pasolini 2003, 1285) – come nell'altro – «cresce la luna, gonfia, / finito il cibo» (De Luca 2005, 26). L'evocazione, infine, di un orizzonte utopico nel segno del comunismo, se da una parte precisa il profilo adulto del destinatario, chiude il cerchio delle affinità tra due autori peraltro molto distanti. Colpisce casomai, la retrodatazione del riferimento in De Luca – «l'anziano dice questo è un comunismo. / Da giovane era all'università di Mosca» (De Luca 2005, 31) –, laddove Pasolini lo proiettava in un *tempo grande* a venire – «andranno su come zingari / verso nord-ovest / con le bandiere rosse / di Trotsky al vento» (Pasolini 2003, 1286). Come anticipato, in *Solo andata* narratore è il *noi* dell'epos, la voce di un coro che tende all'unisono e dal quale si staccano talvolta «sei voci», «due voci», senza inficiare l'impianto condiviso del racconto,

¹⁸ «In *Alì dagli occhi azzurri* c'è una poesia, quella che dà il titolo al libro, dedicata a Sartre, che oggi vorrei dimostrativamente rinnegare» (Pasolini 1999, 1643). Ancora: «Perché rinnego questa profezia? Perché mentre allora ero solo e ridicolo a farla, oggi è diventata merce comune. [...] quella profezia era giusta allora ma in quanto era sbagliata; era un capriccio vitale e fecondo della passione politica, un rovesciamento voluto e cosciente del buon senso del futuro» (Pasolini 1999, 1644).

fino all'assolo di un personaggio che potremmo definire protagonista soltanto perché gli spetta la responsabilità dell'omicidio che salva la comunità degli imbarcati, nella sezione significativamente intitolata *Il racconto di uno*. Soluzioni meno trasparenti dal punto di vista dell'enunciazione non si danno per un autore cui è stata offerta l'occasione di esprimere la propria opinione a riguardo dei recenti esiti della letteratura italiana della migrazione¹⁹:

Non è stata data nessuna delega a scrivere di loro, i viaggiatori del peggiore trasporto marittimo della storia dell'umanità. Dovrà passare una generazione, forse due, allora i nipoti scriveranno [...]. Oggi noi che scriviamo di migrazioni siamo la mosca sul naso del bue che sta arando. Siamo spinti da una forza che scava il più profondo solco del nostro tempo.

Inconsueta anche la soluzione escogitata da Marco Rovelli per evitare il rischio del ventriloquismo, sempre preventivabile quando si tratta di «parler pour tous ceux qui ne peuvent pas le faire» (con le parole pronunciate nel 1957 da Albert Camus nell'atto di ricevere il premio Nobel). Lo slittamento, stavolta, è dalla prima alla seconda persona (talvolta plurale), un *tu* meno empatico che distanziante, a preservare quello spazio di prossimità che garantisce, nella relazione, la salvaguardia della dimensione individuale. La traversata del Mediterraneo, che pure fa parte dell'esperienza del protagonista Karim, non è centrale nel racconto, e nel breve paragrafo dedicato (il primo della seconda parte) come un'eco neotestamentaria interviene a cristallizzare l'immagine: «La barca era ferma, ma i morti che avevate buttato in acqua no. Loro li portava la corrente [...], *i morti hanno chiamato i morti*, sono stati loro a guidarvi. Tu sei vivo, adesso, grazie ai morti» (Rovelli 2012, 40)²⁰. Del resto il personaggio di Karim non è rappresentato per sé ma nella relazione con due figure femminili, Nevia ed Elsa, entrambe incontrate in Italia. Né vige la linearità cronologica del racconto che di norma corrisponde, dal punto di vista topografico, al vettore della rotta che congiunge le coste libiche alle estremità insulari del nostro paese²¹. Si pratica piuttosto il flashback come rimando conti-

¹⁹ Mi riferisco all'intervista rilasciatami dall'autore (Fracassa, 2016b).

²⁰ Mio il corsivo. Nel Vangelo di Luca (9, 60) si legge: «Lascia che i morti seppelliscano i loro morti».

²¹ In De Luca la costante topografica è presente nel paratesto ma risolta in maniera originale, senza il ricorso ad immagini o mappe, con un breve esergo, anch'esso versificato, intitolato *Nota*

nuo di una dialettica inconciliata tra un *dopo* e un *prima*. Con tutto ciò non mancano elementi di continuità con la produzione di genere, a partire dal finale che schiude un orizzonte di palingenesi – «E questo tuo spirito vuole un nuovo inizio, adesso» (Rovelli 2012, 183), sono le parole che chiudono il libro – non senza una nota di lirismo. Dalla finestra politicamente corretta di una sensibilità di genere rientra pure – elemento a rischio di contraddizione in un’opera ideologicamente orientata ed *engagée* – quella tolleranza selettiva già riscontrata ne *I pesci devono nuotare*: Karim è ospite in città di lontani parenti tunisini:

La Tunisia è un paese tollerante. I tuoi mezzi parenti sono un caso a parte, e non è una bella parte, per te. Tuo zio, lo chiami così ma la parentela è più lontana, va in giro con il kamis, e da quando sta a Torino è molto più ligio a quel camicione bianco [...] A casa sua, dove ti ospiteranno finché non troverai un altro posto, ti accolgono la moglie e la figlia. Indossano l’haik, un abito di cotone che le copre dalla testa ai piedi. E allora capisci che devi fare in fretta a trovarti un altro posto. (Rovelli 2012, 43-44)

Questo genere di rischio rientra fra quelli tipici «della buona, cioè della cattiva coscienza»²² che Daniele Giglioli, recensendo *La parte del fuoco*, attribuisce all’autore, militante e attivista.

La dicitura sul frontespizio dell’edizione Mondadori di *Vita di Vita* (2014) e un’esplicita dichiarazione dell’autrice di *Io sono con te. Storia di Brigitte* (2016) testimoniano a favore dell’appartenenza di entrambi i titoli al genere romanzo²³. Nessuna opacità poi circa la paternità di opere che costituiscono anzi un cospicuo acquisto nella vasta bibliografia di un autore e di un’autrice il cui valore, peraltro, risultava già stabilmente riconosciuto alla data della loro pubblicazione. Ciononostante, sia il libro di Eraldo Affinati che quello di Melania Mazzucco non avrebbero potuto essere scritti senza il contributo decisivo, in termini di relazione ancor prima che di redazione, di un adolescente immigrato dalla Sierra Leone e di una rifugiata congolese la cui presenza è talmente efficace da affiorare in coperti-

di geografia.

²² La recensione è stata pubblicata sulla rivista «Alfabeta 2» il 4 marzo 2013 ed è ora disponibile in rete nel sito dell’autore (dal quale cito) http://www.marcorovelli.it/marco_rovelli_testi_dett.asp?ID=677 [ultimo accesso 4 dicembre 2018].

²³ Mi riferisco a quella rilasciata dall’autrice in occasione della partecipazione al programma radiofonico «Fahrenheit party» il 5 agosto 2017.

na, tramite esplicita menzione del nome di Brigitte nel sottotitolo, in modo più criptico nel caso di Khaliq, al quale si deve (il lettore scoprirà) quel *Vita di vita* che compare come titolo²⁴. La presenza più o meno velata di queste due figure nel medesimo luogo paratestuale in cui si manifesta l'identità dell'autore, tuttavia, non deve trarre in inganno e resta uno dei pochissimi tratti in comune coi libri di Geda, Catozzella o Di Stefano. Protagonisti di queste storie, altrettanto *vere*, in termini letterari, di quelle attribuite ai migranti nei racconti di testimonianza, sono un insegnante di italiano in un istituto romano per ragazzi dal percorso scolastico accidentato, borgatari o extracomunitari, ed una scrittrice còlta in un frangente di profonda crisi di vocazione. Affinati e Mazzucco, in altre parole, narrano di sé, raccontano la propria storia, la storia dell'incontro con Khaliq e con Brigitte, secondo modalità peraltro non inusuali al tempo dell'*autofiction*, portando in scena innanzitutto se stessi. Se per lo scrittore romano l'adesione alla propria vicenda esistenziale è da sempre il motore che sostiene il lavoro di scrittura,

Esistono uomini liberi e uomini incatenati. Io credo di appartenere alla seconda categoria. Non posso inventare niente. Sono condannato all'esperienza. Prigioniero dei miei gesti, delle mie convinzioni, dei miei sentimenti. (Affinati 2014, 11)

Per Melania Mazzucco *Io sono con te* segna una svolta in termini di autoesposizione nel vivo di un romanzo che affianca al trauma di una donna violata, strappata ai suoi affetti e deportata in un paese straniero, quello di diversa natura e cionondimeno psicologicamente probante, di una scrittrice:

Ho scelto il cuore più remoto dell'Asia, per mettere la maggiore distanza possibile tra me e i miei libri. Da tre mesi *Sei come sei* è su tutti i giornali, le radio e le televisioni. Un'associazione di cattolici oltranzisti ha denunciato i professori di un liceo romano che lo hanno fatto leggere agli studenti, definendo il romanzo come «materiale pornografico». Io sono stata accusata di fare propaganda omosessualista – anche se non saprei bene dire perché questo sia un

²⁴ Da notare poi che il titolo di Mazzucco deriva dal profeta – la citazione in forma più estesa compare in esergo: «Tu, non temere, perché io sono con te», Isaia 41.10 – a conferma degli alti riferimenti letterari sullo sfondo dei quali alcuni autori decidono di collocare queste storie di migrazione, al di là di ogni ammiccamento puerile. Il romanzo presenta un'epigrafe in testa a ciascun capitolo (da Cioran, Zanzotto, Celan, Brodskij, tra gli altri, e da Gëzim Hajdari, il maggior poeta migrante in Italia).

reato [...]. Il silenzio di molti che consideravo amici mi ha ferito più dell'abietta volgarità degli avversari. (Mazzucco 2016, 191-92)

È lei, prevalentemente a dire *io* in queste pagine, mentre da narratrice extradiegetica parla in terza persona di Brigitte, la quale prende in mano il pallino intradiegetico del racconto solo per riportare dall'interno gli avvenimenti più drammatici. Accanto al resoconto delle violenze subite in Africa e poi in Italia – un tentativo di stupro alla stazione Termini – per le quali l'autrice non intende superare la soglia del dicibile e preclude ogni accesso alla morbosità dello sguardo, il personaggio di Brigitte, ospite di strutture di accoglienza, consente di inanellare nel corso dei capitoli alcune istantanee, grazie alle quali si intuisce la pluralità di vissuti analoghi:

Le altre sono nere. Vengono tutte dall'Africa. Ma non dalla stessa Africa. Una del Mali, una dalla Somalia, la più giovane, una ragazza magra come un fenicottero, dalla Mauritania [...] Le storie degli ospiti della stanza numero quattro sono molto simili. Per questo nelle settimane che trascorrono fianco a fianco non ne parlano mai. [...]. Nella stanza di fronte, c'è un'ivoriana con una bimba di quattro mesi, e anche una donna che viene dal suo stesso paese, Juliette. (Mazzucco 2016, 81-83)

In pagine come queste, la rifugiata congolese, che pure non perde la sua centralità nel testo, svolge piuttosto funzione di cornice, di personaggio *cerniera* in grado di cucire insieme altre storie, altri destini, e consente a Mazzucco di imbastire una minima epopea delle nostre strutture di accoglienza. Verso il Centro Astalli, in particolare, che si occuperà del recupero di Brigitte, l'autrice ha un debito di riconoscenza per avervi trovato riparo durante l'infuriare della tempesta mediatica seguita alla pubblicazione di *Sei come sei* (2013). L'incontro tra Melania e Brigitte si realizza dunque in un frangente traumatico per la vita di entrambe, e in un luogo nel quale entrambe sperimentano la cura. L'incommensurabilità dei vissuti non attenua la sensazione di simmetria che la situazione configura nel testo. Scrive Mazzucco:

In molti paesi dell'Africa gli avversari politici sono considerati dei nemici, da eliminare, da abbattere e silenziare a ogni costo, ma l'Italia non è poi molto diversa. La politica non uccide – perché non ha bisogno di farlo, sa comunque distruggere. Ma ho scoperto anche solidarietà insospettabili. Ho tenuto per me come un dono la sorprendente vicinanza del Centro Astalli. (Mazzucco 2016, 192)

Al monopolio che la voce contraffatta del testimone esercita in certi esemplari della letteratura italiana della migrazione, si sostituisce qui un panorama più vario e articolato in cui punti di vista diversi concorrono a ricostruire una versione meno unanime dei fatti (si apprezza ad esempio la scelta di mostrare, accanto ai nostri, i pregiudizi etnici di Brigitte verso «les blancs»). Allo stesso tempo, come già ne *La parte del fuoco* e come pure in *Vita di Vita*, non vige una cronologia lineare a scandire i fatti ma il ricorso al flashback è ampio – soltanto al capitolo diciottesimo (su venti) ci vengono riferite le circostanze dell'incontro tra le due donne – e strutturale, poiché Brigitte recupera progressivamente la memoria, col riassorbimento del trauma.

Anche la statica del romanzo di Affinati si avvantaggia di una struttura simmetrica che ne garantisce pure la sostenibilità in termini di relazione col personaggio dell'immigrato. La relazione docente-discente infatti, costitutivamente asimmetrica, conosce in *Vita di vita* una torsione esistenziale che pareggia i conti tra Eraldo e Khaliq. Ciò che rende possibile tale torsione è proprio il viaggio, ovvero la restituzione del viaggio da parte dello scrittore che, per mantenere fede a una promessa, accompagnerà Khaliq in Gambia per riabbracciare la madre²⁵. Il doppio viaggio di cui qui è materia permette, tra l'altro, di misurare nel medesimo testo lo scarto generico tra letteratura migrante e odeporica. La traversata di Khaliq, infatti presenta le medesime caratteristiche tecniche già individuate per il resoconto letterario del viaggio di migrazione – introflessione dello sguardo, assenza di descrizioni paesaggistiche, retrocessione della vista nella gerarchia sensoriale – mentre le annotazioni d'autore sul soggiorno africano immediatamente attingono alla strumentazione retorica del genere secondo le indicazioni di Leed – la comparazione dell'ignoto al noto, per esempio: «La sponda occidentale dell'Africa subsahariana? Se non fosse per quella fortezza semidistrutta, sbriciolata dalla salsedine, potrebbe essere Torvaianica» (Affinati 2014, 139) – senza rinunciare ad un esplicito riferimento letterario: «Forse era questo che intendeva Alberto Moravia quando affermava che in Europa si viaggia nella storia e qui [in Africa] nella natura» (Affinati 2014, 27). Ospite della Città dei ragazzi,

²⁵ In *Piccoli profughi* di Alessandro Santoro e Edison Duraj (2011) è narrata (anche qui alla seconda persona) la storia analoga di un insegnante che raggiunge l'Albania insieme all'alunno per mantenere una promessa. La restituzione del viaggio caratterizzava già in Affinati la trama de *La città dei ragazzi* (2008) dove pure l'insegnante, per mantenere un patto, accompagna un suo studente nel nativo Marocco.

l'adolescente africano trova nello scrittore-insegnante una figura paterna cui confidare le proprie vicissitudini nelle quali il viaggio, la traversata del Mediterraneo, narrata secondo una serratissima scansione dialogica, rappresenta solo uno degli episodi. Vige nel libro il medesimo pudore narrativo già riscontrato in *Io sono con te*²⁶:

Di nuovo mi chiedo come [Khaliq] abbia fatto a mantenersi integro dopo tutto quello che ha visto e sperimentato. Ci sono cose che mi ha detto ma che non posso raccontare. È bene che restino senza memoria, come quelle che Primo Levi tenne per sé a Fossoli, prima della deportazione ad Auschwitz, la sera in cui i maestri decisero di non assegnare i compiti ai loro scolari. Perché dobbiamo sempre illuminare le zone più buie? (Affinati 2014, 108)

Pur senza destare particolare scalpore nella critica, come era accaduto invece per Rovelli, torna nel libro di Affinati la narrazione alla seconda persona, anche plurale – «Eravate tutti fratelli», «Dormivate sotto il camion...» (Affinati 2014, 66-67) – più empatica che ironica stavolta, ma comunque giocata sulla misura che distingue il tu del migrante dall'io dell'autore-narratore. Originale infine la resa del parlato di Khaliq, e degli altri studenti della sua classe multiculturale, attraverso una mimesi dialettale e dell'italofonia che, oltre ad essere realizzata a regola d'arte, offre pari opportunità linguistiche ad autoctoni e immigrati (alcuni dei quali peraltro si esprimono in uno smagliante romanesco). Questo tipo di riproduzione dell'oralità, per intendersi, non ha come controindicazione l'effetto sanzionatorio che talvolta, ad esempio ne *I pesci devono nuotare*, la mimesi linguistica produce in quanto volta a segnalare un fallimento integrativo (l'italiano standard, per quanto elementare, dell'egiziano Selim opposto alle sgrammaticature del connazionale Raymon), e questo accade nonostante il ruolo cruciale attribuito all'apprendimento della lingua nel credo pedagogico di uno scrittore-insegnante che ha eletto don Lorenzo Milani a proprio nume tutelare (Affinati 2016 e 2018).

La solidarietà col migrante rispetto al quale, da stanziali, si condividerebbe (per ragioni personali, o familiari ma, talvolta, più genericamente esistenziali) un medesimo destino – «Voi credete forse che siamo esperti d'esto loco; ma noi siam peregrin come voi siete» (Dante, *Purgatorio*,

²⁶ In *Vita di vita*, a proposito dell'indicibilità degli episodi più drammatici del viaggio di Khaliq, torna il riferimento a Primo Levi (Affinati 2014, 18).

II, 61-63)²⁷ – è una costante già riscontrata in altri testi e che non manca di manifestarsi, in forma esplicita o implicita, nei due romanzi in esame. A Melania Mazzucco è stato assegnato nel 2003 il Premio Strega per il romanzo *Vita*, epopea dell'emigrazione italiana che è anche, per l'autrice, saga familiare (vi si narra, tra l'altro, del nonno Diamante da Tufo di Minturno, sbarcato ad Ellis Island, dodicenne, nel 1904). In quanto a *Vita di vita*, di fronte ai flussi migratori di cui Khaliq è rappresentante contemporaneo, il parallelismo con la stagione primonovecentesca della nostra emigrazione è posto *apertis verbis*: «Come non pensare a mio nonno materno che, nei primi del Novecento partì dalla Romagna per recarsi nelle miniere del Belgio? La storia è un girotondo» (Affinati 2014, 31). Da ultimo, il nodo dello scioglimento finale si rivela topico e trasversale non soltanto al corpus già indagato da Chiara Mengozzi, ma all'intera produzione narrativa che negli ultimi anni ha posto a tema, in Italia, la migrazione. Se non felice, aperto è pure il finale di *Vita di vita* e *Io sono con te*; in maniera magari contraddittoria e controversa, non pacificata né pacificante, certamente problematica, gli autori lasciano filtrare uno spiraglio di futuro dalle pagine che chiudono il libro. Il romanzo di Affinati, ad esempio, spezza con una nota di amaro il dolce che spetta al lettore in fondo alla storia, come in fondo ad una tazza di caffè, servita magari da Khaliq:

Sa fare i migliori cappuccini di Roma. E succhi di frutta fresca da ricordarseli. Andate a trovarlo prima che sia tardi: non ve ne pentirete. Uno come lui non sta mai fermo troppo tempo in uno stesso posto. Il pianeta Terra è la sua casa. (Affinati 2014, 14)

Al successo pedagogico conseguito nella relazione didattico-paterna con Khaliq, coi suoi esiti di felice inserimento sociale, occorre infatti fare la tara e sottrarre il residuo fallimentare del rapporto, ad esempio, con Santino, ragazzo di borgata la cui bocciatura offre l'occasione per chiudere su di un registro *donmilaniano* piuttosto che *deamicisiano* un racconto di stretta pertinenza scolastica. Ecco la scenata finale:

²⁷ Nello sforzo di condividere la condizione del migrante si finisce talvolta per spogiarla delle sue determinazioni storiche, sociali e geopolitiche per ridurla a una più generica condizione umana, col rischio di formulare un'equazione annichilente: tutti profughi = nessun profugo: «Siamo tutti profughi senza fissa dimora nell'intrico del mondo» (Wu Ming 2 e Mohamed 2012, 9). Circa la negazione della specificità del soggetto subalterno tramite l'assimilazione cfr. Spivak (2004, 292-293).

«Hai capito, sì! Nun me vedrai più! Àmo finito!» Piange mentre lo dice. La madre interviene ancora. «E sì, che c'ha ragione er mi' fijo. L'avete illuso e poi lo bastonate!» il vicepresidente cerca di calmarla. Santino è scatenato. Si copre la faccia con le mani. (Affinati 2014, 163)

In quanto a *Io sono con te*, l'intero ultimo capitolo è dedicato a problematizzare la questione del finale. L'autrice ne ipotizza almeno quattro, nessuno dei quali è destinato a chiudere una vicenda ancora in fieri, quella esistenziale di Brigitte come quella di Melania.

Il finale di questa storia può essere il furgone bianco che si ferma sotto casa Santone, il primo giorno di gennaio [...]. Oppure il finale di questa storia potrebbe essere il compleanno di Gervais, che a febbraio diventa maggiorenne [...]. O un buon finale consolatorio potrebbe essere Chrichina che diventa chierichetto [...]. Oppure siamo noi due, sedute al tavolo del soggiorno, a sfogliare il mio quaderno di appunti. (Mazzucco 2016, 242-248)

Dopo questo esercizio di consapevolezza metanarrativa, il romanzo si conclude sul proposito di fare insieme una gita al mare. Al finale segue un *Post scriptum*, in corpo minore, che ribatte in coda la nota soave del proposito balneare e, in quella, finisce per riannodare i due destini in una comune dimensione di incompiutezza: «Così ci siamo poi andate, al mare. Anche se nessuna delle due sa cosa ci aspetta, lo abbiamo guardato insieme, l'orizzonte» (Mazzucco 2016, 254).

Come accade in ambito di fiscalità generale²⁸, fino ad oggi il contributo dei migranti alla letteratura nazionale segna un saldo attivo, in termini di rinnovamento delle strutture narrative – i libri di testimonianza dei primi anni Novanta hanno pur contato qualcosa nella successiva voga dei *nuovi realismi* alla quale la critica nostrana si è tanto appassionata²⁹ – di ibridazione linguistica – non mancano gli attestati di merito da parte di insigni studiosi³⁰ – di rifornimento contenutistico, ovvero della fornitura

²⁸ Cfr. *Relazione del presidente dell'Inps al XV Rapporto annuale (2015)* <https://fondazioneenenni.blog/2016/07/19/boeri-pensioni-stato-sociale-come-cambiare/> [ultimo accesso 4 dicembre 2018].

²⁹ Cfr. Fracassa (2016a).

³⁰ Così Francesco Sabatini, presidente onorario dell'Accademia della Crusca, a proposito di scrittori migranti: «Sono scrittori che portano la nostra lingua fuori dal recinto in cui lo teniamo noi e in qualche modo la riflettono. È una lingua [...] che si riveste di un'aria nuova, come se fosse un italiano sincero, autentico, suonato come si deve. L'uso che ne fanno le persone che vengono da fuori e la sentono loro, e non parlo soltanto degli scrittori, ci dà la sensazione di una lingua viva, ci spinge a par-

assicurata, in termini di materia (prima) romanzesca agli scrittori italiani per il mercato interno. Ed è in simili occasioni che, al di là di ogni contenzioso circa la paternità delle opere³¹, la lungimiranza di alcuni scrittori può venire in soccorso alla miopia di certa critica:

Ti siedi davanti al tavolo. Tu parli, quelli scrivono. Devi ripetere i concetti tante volte, perché spesso anche la mediatrice non capisce quello che dici. Da vent'anni ormai un esercito di profughi racconta queste storie e noi le riportiamo in bella o brutta copia. Siamo la cattiva coscienza dell'Europa. (Affinati 2014, 23)

Un rifugiato quasi mai è in grado di fornire prove della persecuzione che ha subito [...] Ciò che lo stato chiede è che i fatti narrati siano verosimili. Che rispettino il principio della verosimiglianza. è quello che si chiede anche all'autore di un romanzo. [...] L'Italia del futuro nascerà in base alle storie che saranno state raccontate. E saranno state raccontate, e perciò costruite, per noi. Siamo i lettori e i critici del romanzo nazionale. Non gli autori del racconto. (Mazzucco 2016, 129)³²

Bibliografia

- Affinati, E. (2008) *La città dei ragazzi*, Milano, Mondadori.
 Affinati, E. (2014) *Vita di vita*, Milano, Mondadori.
 Affinati, E. (2016) *L'uomo del futuro*, Milano, Mondadori.
 Affinati, E. (2018) *Il sogno di un'altra scuola. Don Lorenzo Milani raccontato ai ragazzi*, Milano, Piemme.
 Amid, I. (2013) *Can the migrant speak? Problemi di (co-)autorialità in Immigrato di Mario Fortunato e Salah Methnani*, «Scritture Migranti», n. 7, pp. 95-124.
 Antoniazzi, S., Cozzarini, E. (2015) *Io non voglio fallire. Un'imprenditrice in lotta per salvare la propria azienda*, Portogruaro, Nuova Dimensione.

lare in un modo più sciolto. È troppo presto per dire se l'immigrazione cambierà in modo importante l'italiano, certo lo vivacizza» (Cfr. Taglietti 2013, 44-45). Pare opportuno segnalare che, dal punto di vista dell'ibridazione linguistica, il diradersi della presenza di scrittori migranti sulla scena editoriale fa segnare una perdita secca: uno scrittore italiano che pretenda di raccontare oggi la storia di un migrante riproducendone la voce, per quanto rispettoso dell'alterità, non può mutuare da questi la doppia competenza nella lingua d'origine e di arrivo (n.b. competenza ha da intendersi qui come *vox media*).

³¹ Idriss Amid ha correttamente paragonato le controversie legali sorte tra Paul Bowles e Mohamed Choukri, coautori di *For Bread Alone* (1973), al contenzioso tra Fortunato e Methnani per la seconda edizione di *Immigrato* (Amid 2013, 106).

³² Per un approfondimento sulla struttura antropologica delle interlocuzioni che avvengono in sede istituzionale per i richiedenti asilo, vedi Sorgoni (2011).

- Attanasio, L. (2016) *Il bagaglio. Migranti minori non accompagnati: il fenomeno in Italia, i numeri, le storie*, Roma, Albeggi (Edizione aggiornata ed ampliata, ivi 2018).
- Baratta, L. (2014) *Samia, annegata nel Mediterraneo sognando le Olimpiadi*, «Linkiesta», 21 gennaio <https://www.linkiesta.it/it/article/2014/01/21/samia-annegata-nel-mediterraneo-sognando-le-olimpiadi/19065/> [ultimo accesso 4 dicembre 2018].
- Barra, F. (2016) *Il mare nasconde le stelle. Storia vera di Remon, il ragazzo venuto dalle onde*, Milano, Garzanti.
- Benjamin, W. (1995) *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolaj Leskov*, in *Angelus Novus* (a cura di R. Solmi), Torino, Einaudi.
- Choukri, M. and Bowles, P. (1973) *For Bread Alone*, London, Telegram.
- Catozzella, G. (2014) *Non dirmi che hai paura*, Milano, Feltrinelli.
- Catozzella, G. (2018) *E tu splendi*, Milano, Feltrinelli.
- Catozzella, G. (2008) *Espianti*, Massa, Transeuropa.
- Catozzella, G. (2011) *Alveare. Il dominio invisibile e spietato della 'ndrangheta del Nord*, Milano, Rizzoli.
- Celati, G. (1978) *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi.
- Celati, G. (1991) *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi.
- Cozzarini, E., Kane Annour, I. (2013) *Il deserto negli occhi*, Portogruaro, Nuova Dimensione.
- Dell'Oro, E. (2005) *Dall'altra parte del mare*, Milano, Piemme Junior.
- Dell'Oro, E. (2016) *Il mare davanti. Storia di Tsegehans Wendeslassie*, Milano, Piemme.
- De Luca, E. (2005) *Solo andata*, Milano, Feltrinelli.
- Di Stefano, P. (2011) *La catastrofa*. Marcinelle, 8 agosto 1956, Palermo, Sellerio.
- Di Stefano, P. (2013) *I pesci devono nuotare*, RCS, Milano.
- Di Stefano, P. (2016) *I pesci devono nuotare*, Rizzoli, Milano.
- Ehsani, A. [con Casolo, F.] (2016) *Stanotte guardiamo le stelle*, Milano, Feltrinelli.
- Falcone, M. con Barra, F. (2012) *Giovanni Falcone un eroe solo. Il tuo lavoro, il nostro presente. I tuoi sogni, il nostro futuro*, Milano, Rizzoli.
- Fortunato, M., Methnani, S. (2006) *Immigrato*, Milano, Bompiani.
- Fracassa, U. (2016a) *Trasferimenti di soggettività e mutazione dell'esperienza. Per una genealogia migrante dei nuovi realismi italiani*, in S. Contarini, M.P. De Paulis-Dalembert e A. Tosatti (a cura di) *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Massa, Transeuropa, pp. 277-296.
- Fracassa, U. (2016b) «Una mosca sul naso del bue». 3 domande (più una) a Erri De Luca intorno ai versi di *Solo andata*, «El Ghibli», 54, 2016 <http://www.el-ghibli.org/tre-domande-a-erri-de-luca/> [ultimo accesso 4 dicembre 2018].
- Geda, F. (2010) *Nel mare ci sono i cocodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.

- Geda, F. (2014) *Se la vita che salvi è la tua*, Torino, Einaudi.
- Genette, G. (1981) *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche.
- Genette, G. (1989) *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi.
- Giovanni, F., Casolo, F. (2017) *Se hai sofferto puoi capire. Storia mia e della malattia che non posso svelare a nessuno*, Milano, Chiarelettere.
- Gnisci A. (2003) *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi.
- Khouma, P. (1990) *Io, venditore di elefanti: una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano* (a cura di O. Pivetta), Milano, Garzanti.
- Leed, E.J. (1992) *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino.
- Lejeune, P. (1986) *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino.
- Livini, E. (2018) *Il futuro del libro? Piccole librerie e tanta carta* [intervista a Brian Murray], «La Repubblica», 18 luglio, pp. 30-31.
- Lunger, T. [con Casolo, F.] (2017) *Io, gli ottomila e la felicità: i miei sogni tra amore per la montagna e sfida con me stessa*, Milano, Rizzoli.
- Magnabosco, C. (2002) *Akara-Ogun e la ragazza di Benin City*, Milano, Jaca Book.
- Maragnani, L., Aikpitanyi, I. (2007) *Le ragazze di Benin City: la tratta delle nuove schiave dalla Nigeria ai marciapiedi d'Italia*, Milano, Melampo.
- Mazzucco, M. (2013) *Sei come sei*, Torino, Einaudi.
- Mazzucco, M. (2016) *Io sono con te. Storia di Brigitte*, Torino, Einaudi.
- Meneghelli, D. (2006) *Finzioni dell'io nella letteratura italiana dell'immigrazione*, «Narrativa», n. 28, pp. 39-51.
- Mengozzi, C. (2012) *Scena interlocutoria e paradigma giudiziario nelle scritture italiane della migrazione*, «Between», vol. 2, n. 3, 2012 <http://www.between-journal.it/> [ultimo accesso 4 dicembre 2018].
- Mengozzi, C. (2013) *Archivio, mercato e strategie del vissuto. Su alcune scritture collaborative degli anni Duemila*, Kleinhaus, M., Schwaderer R. (a cura di), *Transkulturelle italoophone Literatur / Letteratura italoфона transculturale*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 37-55.
- Palandri, E. (1979) *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, Milano, L'Erba voglio.
- Pasolini, P.P. (1999) *Intervista rilasciata a Ferdinando Camon in Saggi sulla politica e sulla società* (a cura di S. De Laude e W. Siti), Milano, Mondadori.
- Pasolini, P.P. (2003) *Profezia in Tutte le poesie*, tomo I (a cura di W. Siti), Milano, Mondadori.
- Peroni, R. [con Casolo, F.] (2013) *Dove il vento grida più forte. La mia seconda vita col popolo dei ghiacci*, Milano, Sperling&Kupfer.
- Peroni, R. [con Casolo, F.] (2014) *I colori del ghiaccio. Viaggio nel cuore della Groenlandia e altri misteri della terra degli inuit*, Milano, Sperling&Kupfer.
- Peroni, R. [con Casolo, F.] (2016) *In quei giorni di tempesta*, Milano, Sperling&Kupfer.

- Pezzarossa, F. (2018) *Il dopo che alcuni leggono e celebrano non è ancora arrivato. La breve parabola delle scritture di migrazione Italiane*, in C. Carotenu-
to, E. Cognigni, M. Meschini e F. Vitrone (a cura di) *Pluriverso italiano: incro-
ci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, Macerata, EUM,
pp. 305-335.
- Romeo, C. (2015) *Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiogra-
fie collettive*, «Between», vol. 5, n. 9 <http://www.betweenjournal.it/> [ultimo
accesso 4 dicembre 2018].
- Rovelli, M. (2006) *Lager italiani*, Milano, Rizzoli.
- Rovelli, M. (2012) *La parte del fuoco*, Firenze, Barbès.
- Santoro, A. e Duraj, E. (2011) *Piccoli profughi. Narrazioni di esclusioni e acco-
glienze*, Lecce, Oistros.
- Shiri, A., Abbate, G. (2007) *Via dalla pazza guerra. Un ragazzo in fuga dall'Afgha-
nistan*, Trento, il Margine.
- Sorgoni, B. (2011) *Pratiche ordinarie per esperienze straordinarie. Accoglienza,
controllo e soggettività nei centri per richiedenti asilo in Europa*, «Lares», vol.
77, n. 1, pp. 15-33.
- Spivak, G.C. (2004) *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi.
- Taglietti, C. (2013) *L'italiano salvato dagli stranieri*, «Corriere della sera», 17 mag-
gio, pp. 44-45.
- Tondelli, P.V. (1980) *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli.
- Uba, W., Monzini, P. (2007) *Il mio nome non è Wendy*, Roma, Laterza.
- Wu Ming 2, Mohamed, A. (2012) *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi.

UGO FRACASSA, *Nuove frontiere della letteratura italiana dell'emigrazione*

Nell'ultima decade il racconto della migrazione è passato dalle mani dei protagonisti – gli immigrati che fin dai primi anni Novanta ne avevano narrato le vicende, dapprima grazie all'intermediazione linguistica e culturale di un coautore italiano – a quelle di autori autoctoni, talvolta già affermati come Eraldo Affinati e Melania Mazzucco, talaltra segnalatisi proprio grazie a storie raccolte dalla viva voce di profughi o testimoni e confezionate in forma di romanzo (Fabio Geda, Giuseppe Catozzella). L'articolo offre una riflessione critica sul fenomeno e propone una prima classificazione del corpus sulla base delle sue caratteristiche formali, narrative ed editoriali.

New frontiers of Italian emigration literature

In the last decade, the storytelling of migration has changed its protagonists: from the immigrants of the early nineties, thanks to the linguistic and cultural intermediation of an Italian coauthor, to both autochthonous successful authors, such as Eraldo Affinati and Melania Mazzucco, and authors who give a novelistic representation to the voices of refugees or witnesses, such as Fabio Geda and Giuseppe Catozzella. The article proposes a critical thinking on the phenomenon and a first classification of the corpus on the basis of its formal, narrative and editorial features.