



HAL
open science

Les personnages migrants dans le roman italien du XXI^e siècle : narration homodiégétique et métafiction.

Alessandra Giro

► To cite this version:

Alessandra Giro. Les personnages migrants dans le roman italien du XXI^e siècle : narration homodiégétique et métafiction.. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III; Università di Udine (Italie), 2018. Français. NNT: 2018MON30074 . tel-02155463

HAL Id: tel-02155463

<https://theses.hal.science/tel-02155463>

Submitted on 13 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paul-Valéry Montpellier 3
in co-tutela con l'Università degli Studi di Udine

Corso di dottorato di ricerca in:

“Studi linguistici e letterari”

“Études romanes spécialité Études italiennes

École doctorale 58 : Langues, Littératures, Cultures, Civilisations ”

Unità di ricerca LLACS (Langues, Littératures, Arts et Cultures des Suds)

Corso di dottorato interateneo Udine-Trieste

Ciclo 30°

Dottoranda

Alessandra Giro

Supervisor

**Silvia Contarini
Isabelle Felici**

**“I personaggi migranti nel romanzo italiano del XXI secolo.
Narrazione omodiegetica e metafinzione”**

14 dicembre 2018

Membri della commissione

Sergia Adamo, Professoressa associata, Università degli studi di Trieste Dottorato interateneo Udine-Trieste

Daniele Comberiati, Maître de conférences, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Silvia Contarini, Professoressa associata, Università degli studi di Udine

Maria Pia De Paulis Dalember, Professeur, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris 3

Isabelle Felici, Professeur, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Paolo Giovannetti, Professore ordinario, Università IULM di Milano

Il primo grande ringraziamento è tutto dedicato a Silvia e Isabelle
per avermi incoraggiata, sostenuta e alla fine letta e corretta.
I loro insegnamenti mi saranno sempre preziosi.

Ringrazio le mie sorelle elettive,
Awena, Emmanuelle, Gabriella e Lucia,
per essere il mio esempio di forza e indipendenza.

Un grazie va a anche ad Alessandro e Soraya
che hanno letto pezzi *in fieri* di questo lavoro
prestando un orecchio paziente a dubbi e incertezze.

Infine ringrazio la mia famiglia che da sempre mi sorregge.

Un grazie a mio fratello Alberto per le sue cure amorevoli.

Un doppio grazie ai miei genitori per avermi insegnato l'impegno e la determinazione.

Grazie a tutti, di cuore.

Résumé en français

Qui est le migrant ? Comment peut-on raconter la migration ? Quelles images, perspectives et imaginaires de la migration la littérature sert-elle ? Peut-on contourner les stéréotypes ? Est-ce que la migration change la perception sur le monde ? Ce sont les questions que nous nous sommes posées avant d'entreprendre notre recherche et qui ont donné sa structure à notre travail.

Nous nous sommes intéressée aux romans italiens contemporains qui se caractérisent par la présence simultanée de personnages migrants, d'une narration à la première personne et d'éléments métafictionnels dans le but d'interroger les significations socio-littéraires que prennent les techniques narratives métafictionnelles utilisées dans le récit littéraire de migration en Italie au XXI^e siècle. Selon ces critères, nous avons sélectionné les romans suivants :

Carmine Abate. *Il mosaico del tempo grande*. Milan : Mondadori, 2007.

Vittorio Bongiorno. *Il bravo figlio*. Milan : Rizzoli, 2006.

Maksim Crisan. (*fanculopensiero*). Milan : Feltrinelli, 2007.

Silvia Di Natale. *Vicolo verde*. Milan : Feltrinelli, 2013.

Gabriella Ghermandi. *Regina di fiori e di perle*. Rome : Donzelli, 2007.

Julio César Monteiro Martins. *madrelingua*. Lecce : Besa, 2005.

Laila L. A Wadia.. *Come diventare italiani in 24 ore*. Sienne : Barbera, 2010.

Ces romans ont été rédigés en italien et publiés entre 2001 et 2014. Leurs narrateurs homodiégétiques sont des personnages migrants qui créent des espaces de narration métafictionnelle. Le tableau ci-dessous résume les caractéristiques des romans de notre corpus :

Tableau 0-1 Caractéristiques du corpus

Roman	Personnage	Localisation de la migration	Motivation de la migration	Techniques narratives
<i>Regina di fiori e di perle</i>	Mahlet	Intercontinentale	Étude	Métadiégèse, citations et personnage écrivain
<i>Come diventare italiani in 24 ore</i>	Laila	Intercontinentale	Étude	Métalepse du lecteur, citations et personnage écrivain
<i>madrelingua</i>	Mané	Intercontinentale	Personnelle	Métalepse de l'auteur et du lecteur
<i>Vicolo verde</i>	Protagoniste de <i>Vicolo verde</i>	Européenne	Personnelle	Citations et personnage écrivain
<i>(fanculopensiero)</i>	Maksim	Européenne	Personnelle	Métalepse du lecteur et personnage écrivain
<i>Il mosaico del tempo grande</i>	Michele	Européenne	Économique	Métadiégèse, citations et mise en abyme
<i>Il bravo figlio</i>	Nino	Interne	Professionnelle familiale	Citations et personnage écrivain

Nous nous sommes penchée dans un premier temps sur des questions théoriques et méthodologiques : quel est le statut du migrant, est-il légitime de prendre en compte l'autobiographie des auteurs dans l'analyse des textes et quels sont les paramètres d'analyse à utiliser.

Avant d'aborder la question du statut du migrant, il faut préciser qu'il n'existe pas de définition du mot qui soit officiellement reconnue de façon unanime à l'échelle mondiale. Cela complique la réflexion sur la migration qui évolue constamment. Si les sociologues proposent des catégorisations des mouvements à partir de la localisation du déplacement, des motivations qui poussent à la migration et des conditions politiques et économiques dans lesquelles les personnes se meuvent – et en effet cataloguer et nommer les différents cas de migration peut aider à étudier les phénomènes à l'échelle globale – cela peut entraîner la perte du point de vue subjectif sur l'expérience considérée uniquement collectivement. C'est pour cette raison que nous nous appuyons sur une définition très large du mot « migrant », proposée en anglais par l'OIM (Organisation Internationale pour les Migrations) en 2011¹. Cette définition, très générale et neutre, s'oppose à la spécificité de celle que le même organisme donne en français² qui insiste sur le fait qu'un migrant part pour chercher un travail ou de meilleures conditions de vie. Nous avons quant à nous adopté la première car elle conserve un fort lien avec l'étymologie du mot « migration ». En effet, ce terme indique simplement le mouvement et permet d'éviter toute hiérarchisation entre « pauvre » et « riche » : Lat. *migratio, onis*, de *migrare* qui signifie « s'en aller ». De plus, cette définition présente l'intérêt de ne pas prendre en compte le caractère légal ou illégal du déplacement et ne fait aucune distinction entre les migrations internes et internationales. Choisir les personnages du corpus à partir d'une définition élargie de « migrant » permet de considérer et de comparer la représentation littéraire des expériences de mouvement dans leur unicité, en dehors de toute catégorisation qui pourrait se révéler discriminante.

Pour donner forme et consistance scientifique à l'approche comparative des romans et déterminer la cohérence de l'utilisation et de la valeur de la métafiction par leurs auteurs, il a fallu établir un système d'analyse, qui nous a aussi permis aussi

¹ « Migrant », *Site officiel de l'International Organization for Migrations (IOM)*, consulté le 30 mars 2016, <https://www.iom.int/key-migration-terms>. (Migrant – L'OIM définit migrant toute personne qui, traversant des frontières internationales ou se déplaçant à l'intérieur d'un État, quitte ou a quitté sa résidence habituelle, sans prendre en compte (1) son statut légal ; (2) si le déplacement est volontaire ou involontaire ; (3) les causes du déplacement ; (4) la durée du séjour [notre traduction]).

² « Migrant », *Site officiel de l'Organisation Internationale pour les Migrations (OIM)*, consulté le 30 mars 2016, <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration>.

de réfléchir aux questions relatives à la définition d'un genre littéraire. Ce système inclut les éléments suivants : (1) l'utilisation de techniques narratives autoréférentielles qui conduit à la métafiction ; (2) le schéma des étapes migratoires des personnages narrateurs établi par Isabelle Felici :

Étapes Migratoires

Avant le départ

Déclat / Débat / "Arrachement"

Le voyage

Péripéties / Passage Frontière / Arrivée

L'installation

L'absence / l'attente ou le partage entre ici et ailleurs

Retours / Moyens de transport / Moyens de communication

"Bagages"

Vêtements / Nourriture / Langue(s)/gestuelle

Échanges

"Rencontre" avec l'environnement / Rencontre avec l'"autre" /

Transmission aux autres générations

SOUVENIR/OUBLI³;

(3) les espaces que les personnages traversent et les événements historiques dont ils sont témoins ; (4) le système des personnages ; (5) la structure narratologique des romans ; (6) les principales figures de style.

Les éléments de la vie des auteurs perceptibles dans les romans n'ont pas été pris en compte en tant que faits biographiques parce que cela aurait posé un problème herméneutique. En effet, notre étude repose sur la manière dont le processus migratoire est représenté dans le texte littéraire, sur les techniques narratives employées et sur les éléments socio-anthropologiques qui émergent de la narration. Rechercher et analyser les faits biographiques des auteurs dans leur ouvrage aurait par conséquent faussé les résultats de l'étude. Une fois le corpus sélectionné et les techniques narratives analysées, nous nous sommes concentrée sur les thématiques qui se dégagent, choisies par les narrateurs migrants à la première personne.

³ Étapes repérées par Isabelle FELICI, voire Isabelle Felici, « L'émigré, ce héros. Les étapes du parcours migratoire dans les récits d'émigration », dans *Contes, histoires, légendes et récits d'émigration*, Clermont-Ferrand, CELIS-Université Blaise Pascal, 2012, p. 19-27.

Pour les mêmes raisons herméneutiques, dans le choix des romans à insérer dans le corpus, nous n'avons tenu compte ni des origines ni des lieux de résidence des auteurs. En effet, il nous paraît hasardeux de comparer des textes uniquement à partir de l'étiquette « écrivains migrants », les ouvrages de ces écrivains ainsi catégorisés n'abordant pas forcément le sujet de la migration. En outre, confronter des romans d'auteurs qui ont subi l'influence de différentes traditions culturelles et littéraires nous permet d'avoir une perspective plus ample, et peut-être plus complexe, sur la représentation des personnages migrants dans la littérature italienne contemporaine.

Les techniques narratives autoréférentielles peuvent avoir une fonction métafictionnelle, mais ce n'est pas systématique. Afin de mettre en évidence les mécanismes qui font apparaître cette fonction et la relation entre narration homodiégétique de la migration et présence de la métafiction, nous avons organisé notre étude en trois chapitres : La fragmentation dans le récit de migration, Perspectives littéraires sur la migration, Réalité et imagination.

La fragmentation dans le récit de migration

Les narrateurs à la première personne et les instances narratives déterminent les plans diégétiques et, selon les relations que les narrateurs instaurent entre ces différents plans, les techniques narratives autoréférentielles prennent des significations socio-littéraires. En effet, la migration est un parcours personnel et complexe que chaque individu vit de façon unique. Le récit à la première personne est ainsi le moyen le plus efficace de mettre en scène l'unicité de cette expérience qui peut inclure l'hybridation des cultures.

Les auteurs de notre corpus mettent en relief le caractère changeant de l'individu dans l'histoire et le caractère multiple des points de vue qu'il est possible d'avoir sur un même événement. Pour ce faire, ils créent des jeux littéraires en utilisant toutes les possibilités offertes par la narration à la première personne, par la diversité des plans diégétiques et des focalisations, entraînant ainsi la métanarration. Cette fragmentation dans le récit de migration peut dériver aussi bien de la fragmentation du sujet et du dédoublement du narrateur à la première personne que de la fragmentation de la perception du réel et de la présence de plusieurs narrateurs à la première personne. La fragmentation du récit de migration entraîne également la contamination entre genres et images littéraires. Si la perspective sur le sujet et sur le monde ne peut pas être unique et si la multiplicité des perspectives implique l'utilisation de différents plans diégétiques, il est donc impossible de restreindre le récit à un seul genre littéraire : on retrouve ainsi dans les récits de migration de notre corpus plusieurs éléments stylistiques caractéristiques du roman de formation, du roman postmoderne ou encore du récit de voyage à l'époque moderne.

Dans (*fanculopensiero*), *Il bravo figlio*, *Vicolo verde* et *Come diventare italiani in 24 ore*, les protagonistes migrants sont à la fois des personnages écrivains et des narrateurs à la première personne. Cette narration à la première personne crée une distance entre le sujet qui est dans le temps de l'histoire et celui qui est dans le temps du récit. De cette manière, les narrateurs se dédoublent et, tout en étant porteurs de différentes focalisations, dévoilent les changements du sujet dans le présent par rapport au passé.

L'écriture devient ainsi un moyen de réfléchir aux événements qui ont contribué à l'évolution des personnages. L'expérience de la migration est un de ces événements. Dans (*fanculopensiero*), *Il bravo figlio*, *Vicolo verde* et *Come diventare italiani in 24 ore*, le narrateur à la première personne et le narrateur métadiégétique (qui commente l'élaboration de son récit) interviennent respectivement dans l'histoire et dans le récit ; en donnant des focalisations différentes sur les événements racontés, ils mélangent les plans diégétiques. Le récit devenant autoréférentiel, il est métanarratif quand il dévoile la contradiction entre présent et passé.

Le dédoublement du narrateur métaphorise la multiplication des points de vue de l'individu au cours de son existence sous l'influence du passage du temps, de son développement et de ses déplacements géographiques. Dans la vie des personnages migrants de (*fanculopensiero*), *Il bravo figlio*, *Vicolo verde* et *Come diventare italiani in 24 ore*, la migration n'est donc qu'une des variables pouvant conduire au changement. En d'autres termes, la migration n'est pas forcément l'événement principal qui perturbe l'existence tout entière. C'est le cas aussi dans *madrelingua*, *Regina di fiori e di perle* et *Il mosaico del tempo grande* où cependant la fragmentation de la perception du réel ne se manifeste pas par le dédoublement du narrateur mais par la présence de plusieurs narrateurs à la première personne.

Dans ces trois romans, la présence simultanée de différents narrateurs à la première personne conduit à la création d'une multitude de mondes possibles qui existent en même temps, les uns à côté des autres. Cette présence simultanée a différentes significations. Par exemple, dans *madrelingua*, la parole et le récit de ces narrateurs sont impuissants face à la réalité. Et dans *Regina di fiori e di perle* et *Il mosaico del tempo grande*, ces narrateurs, tout en n'étant pas en mesure de raconter le passé de façon unique et cohérente, utilisent le témoignage oral pour créer une mémoire collective capable d'aider les protagonistes à se situer dans leur communauté de référence, respectivement l'Éthiopie et le village *arbëreshë* (d'origine albanaise) d'Italie du sud. Ainsi dans les trois romans, la présence de plusieurs narrateurs à la première personne entraîne une réflexion métanarrative qui a une double signification : d'un côté le récit n'a plus lieu d'être face à l'impuissance de raconter la réalité et reste donc inachevé, de l'autre il contribue à la création du sentiment d'appartenance sociale, historique et culturelle.

Le dédoublement du narrateur autodiégétique (narrateur à la première personne qui parle de lui-même) et la présence de plusieurs narrateurs à la première personne découlent de la fragmentation des personnages migrants ou de leur perception de la réalité. De façon plus ou moins directe, la fragmentation est déterminée par l'expérience de la migration. Certaines étapes migratoires relevées par Isabelle Felici nous aident à comprendre à quel point le déplacement des personnages a une influence dans leur vie.

Dans tous les romans du corpus, le « dé clic » qui provoque l'idée de partir et l'arrivée sont représentés et deviennent des épisodes liminaires. En effet, après avoir décidé de migrer, la vie des personnages change, entraînant ainsi la fragmentation de l'individu et/ou de sa perception du réel. L'analyse du « dé clic » et de l'arrivée nous a donc permis de cerner l'impact de la migration dans la vie des personnages.

Par exemple dans (*fanculopensiero*) et *Vicolo verde*, les deux protagonistes n'ont pas le même âge. La durée dans laquelle ils réalisent chacun leur migration est aussi très différent d'un personnage à l'autre. Ils vivent tout de même le déplacement pour la même raison : fuir leurs problèmes. Ce n'est qu'une fois qu'ils se sont éloignés du lieu d'origine qu'ils parviennent à exprimer ce qui était enfoui en eux avant leur départ. Pour ces personnages, la migration est un prétexte pour changer volontairement de vie. Pour les protagonistes de *Il bravo figlio* et de *Il mosaico del tempo grande*, la migration est en revanche un choix obligé. Le protagoniste du premier roman, Nino, à la charnière entre l'enfance et l'adolescence, subit le déplacement de l'Italie du Nord à l'Italie du Sud en raison du travail de son père. Il n'accepte pas ce changement ni toutes les conséquences qu'il entraîne. Quant au protagoniste de *Il mosaico del tempo grande*, Michele, il est contraint d'abandonner son village du Sud de l'Italie à la fin de ses études universitaires pour chercher un travail ailleurs en Europe. L'existence des deux protagonistes est marquée à jamais par un sentiment d'impuissance et par la nostalgie. À l'opposé, dans *Regina di fiori e di perle* et *Come diventare italiani in 24 ore*, les protagonistes expriment le désir de migrer : elles sont curieuses et désireuses de connaître des lieux et des cultures différentes de la leur. Ce désir entraîne un changement de gestualité et de perspective au quotidien dès avant leur départ.

Si c'est au moment du « déclic » et de l'arrivée que les transformations s'enclenchent, nos personnages migrants évoluent aussi lorsqu'ils sont amenés à renoncer aux normes imposées par la société de départ ou par l'éducation familiale. Cette « perte » se vérifie chez les personnages de notre corpus lorsqu'ils passent par les étapes de la « rencontre avec l'«autre» » et de la « «rencontre» avec l'environnement ».

Très souvent, le nouveau code vestimentaire, les nouvelles habitudes alimentaires et les questions linguistiques deviennent objets du récit. Ces éléments peuvent dépayser, rassurer ou encore inspirer nos personnages selon la particularité de la situation et la personnalité de chacun. De plus, la découverte de nouveaux codes et les relations avec l'autre permettent aux personnages de s'émanciper des conditions étouffantes de leur situation de départ.

Les expériences des personnages les amènent à modifier la perspective qu'ils ont sur eux-mêmes et sur le monde qui les entoure, mais également à prendre conscience de leurs propres changements. Ainsi, même si la migration n'a parfois qu'une influence marginale sur le vécu des personnages migrants, elle se transforme en voyage intérieur, se rapprochant ainsi de l'expérience du voyage telle qu'on la rapportait à l'époque moderne. Il s'agit du même voyage intérieur accompli par nos personnages migrants et qui fait en sorte que les éléments métanarratifs des romans de notre corpus découlent directement de la dimension intime de la migration qui est métabolisée par les personnages migrants eux-mêmes, par le biais de l'écriture ou de la narration.

Perspectives littéraires sur la migration

La définition inclusive de « migration » proposée en anglais par l'OIM nous a aidée à élaborer notre corpus et a facilité notre analyse de ces romans. Mais il a été indispensable de prendre en considération la terminologie utilisée par la sociologie, les sciences politiques internationales et l'anthropologie pour étudier les mouvements des personnes. En effet la perception des espaces selon les périodes varie en fonction des contextes migratoires. De plus, la terminologie spécifique à la migration est employée par les personnages eux-mêmes lorsqu'ils nomment leurs propres déplacements ou ceux d'autrui. Enfin, l'utilisation littéraire de cette terminologie implique l'interpénétration entre la réalité et la fiction, ce qui est un indice de métafiction.

Le récit littéraire et l'écriture de l'expérience migratoire sous toutes ses formes sont indispensables à chaque personnage pour lui permettre de trouver la cohérence de son parcours. Étudier la terminologie que les personnages migrants narrateurs à la première personne emploient pour s'identifier ou pour identifier d'autres personnages migrants est par conséquent tout aussi indispensable : c'est grâce à la parole et à la perception du temps et de l'espace que les consciences des personnages des romans analysés se constituent et trouvent leur unité. Les narrateurs à la première personne doivent opérer des choix lexicaux quand ils racontent leurs déplacements ou ceux des autres (dans le présent ou dans le futur). On constate d'ailleurs qu'ils associent souvent à certains mots des imaginaires bien différents de ceux qui envahissent les médias.

Comme le voyage à l'époque moderne, la migration peut provoquer le dépaysement et donc permettre d'accéder à différentes interprétations de la réalité et de l'espace. Les imaginaires liés au déplacement dans les récits s'opposent ainsi aux images stéréotypées du migrant car ils proposent des perspectives historiques et sociologiques diversifiées. L'attention que les médias portent au phénomène migratoire a conduit à la fossilisation de deux imaginaires principaux autour du sujet migrant. Le premier est associé à la situation économique précaire du migrant et à sa diversité culturelle ; naissent ainsi les sentiments de danger et de peur. Le deuxième renvoie à un destin tragique, faisant du migrant une personne pour qui il faut éprouver de la pitié.

Ces deux images simplifiées finissent par constituer un modèle collectif, c'est-à-dire une représentation sociale qui s'impose dans l'imaginaire commun d'une époque : ces stéréotypes sont utilisés par les médias pour expliquer et interpréter la réalité au quotidien. Mais, les imaginaires littéraires liés à la figure du migrant ont des effets bien plus remarquables : en première instance, ils démystifient l'uniformité du sujet migrant et entraînent la diversification des images stéréotypées ; en deuxième instance, ils confirment la présence de certains traits communs au processus migratoire, vécus de façon spécifique par chaque individu.

Étant donné que les mots ont le pouvoir de persuader les individus et d'influencer l'interprétation de la société sur la réalité, cette association, par les narrateurs migrants, d'imaginaires insolites à la terminologie de la migration prend une valeur métanarrative (de réflexion à propos de la narration dans la narration). Cependant, les discours historiques, politiques et sociologiques qui en découlent impliquent une réflexion qui est aussi métafictionnelle (avec une intersection entre réalité et fiction). Ce mélange de réalité et fiction n'est donc pas un retour volontaire du réel dans le littéraire : il est inhérent à la narration de la migration.

En effet, la situation de migration provoque chez les personnages migrants narrateurs à la première personne un sentiment d'étrangeté par rapport à leur nouvel environnement. Ils essaient donc, par le biais de la parole, de le décrypter afin de s'adapter au lieu d'arrivée et de s'autodéterminer. Ils racontent également des histoires concernant d'autres personnages migrants. Pour décrire le déplacement d'autrui, ils emploient parfois des terminologies différentes de celles qu'ils utilisent pour raconter leur propre mouvement. De plus, il peut arriver qu'ils cèdent la parole à d'autres personnages (parfois migrants eux aussi) qui, en tant que narrateurs de second degré, font également des choix terminologiques pour décrire ou raconter les migrations.

Ce processus narratif est porteur de différentes perspectives sur la migration, et donc de différentes réalités. Par conséquent les personnages narrateurs prennent conscience du fait qu'on ne peut pas cataloguer l'infinité des mondes possibles et que les stéréotypes avec leurs dérives racistes et xénophobes entraînent une crise de la parole. Leurs récits de migration compensent ces difficultés de la parole dans la société qui les entoure en associant des imaginaires individualisants à des mots qui

posent problème. Ainsi, la fiction se transforme en quelque sorte en un prolongement de la réalité.

Afin d'étudier la réponse littéraire aux imaginaires politiques, sociologiques et médiatiques les plus communs dans le contexte migratoire, nous avons sélectionné les termes qui nous semblent difficiles à définir et à conceptualiser ou qui sont très répandus.

Nous avons débuté l'analyse de la terminologie socio-anthropologique de la migration présente dans notre corpus en partant du mot « migrer » et de ses dérivés, car ces mots sont au centre de notre étude. Nous avons abordé les questions que soulève le terme « étranger », parce qu'il est très présent dans notre corpus mais aussi parce qu'il a gagné beaucoup de terrain dans la réflexion littéraire et philosophique même en dehors du contexte migratoire. Nous avons également analysé les imaginaires qui émanent de l'emploi des termes « réfugié », « exode » et « intégration » car ils sont très présents dans l'usage commun et dans le discours sociologique, même si les auteurs de notre corpus insistent davantage sur l'humanité des personnes en déplacement que sur l'aspect juridique. Enfin, le terme *trasferimento* (déménagement, mutation) évoque, dans notre corpus, des scénarios et des mondes historiquement différents et désigne aussi bien les migrations internes qu'internationales. Dans cette terminologie socio-anthropologique, n'ont été analysées que les occurrences qui nous ont aidée à déterminer les significations socio-littéraires des techniques narratives autoréférentielles de la représentation de la migration dans la littérature italienne contemporaine.

La connotation négative du mot « migrant » à l'époque contemporaine est en partie liée au fait que les personnes en déplacement sont associées à la pauvreté absolue. Cela implique une vision tragique et traumatique de la migration qui n'est que marginalement représentée dans notre corpus par rapport à la totalité des expériences racontées. En associant au verbe « migrer » et à ses dérivés des imaginaires alternatifs, différents de l'emploi commun et de l'usage médiatique et politique du terme, les auteurs nous invitent à souligner le fait que ce référent linguistique n'est pas univoque.

Dans *madrelingua, Il mosaico del tempo grande, Regina di fiori e di perle, (fanculopensiero)* et *Come diventare italiani in 24 ore*, la réflexion à propos du terme

« étranger » se décline de trois façons. Il y a d'abord une dimension privée et individuelle qui explore les retombées dans le quotidien des personnages du statut légal de l'étranger et des différences culturelles, au sens anthropologique du terme. La deuxième dimension est géographique parce qu'elle concerne la perception des espaces inconnus et les répercussions sur les sentiments d'une communauté ou d'un individu. La troisième est existentielle, car elle observe les nuances philosophiques du ressenti de l'étranger et, de façon plus générale, du sentiment d'étrangeté. L'extension sémantique du mot « étranger » a des conséquences métafictionnelles similaires à celle du verbe « migrer ». Dans les deux cas, la fiction littéraire mène une réflexion idéologisante sur la réalité parce qu'elle s'oppose au contexte politique, formel et épistémologique dominant et colonialiste.

Dans *Il mosaico del tempo grande*, le mot « réfugié » est employé dans le contexte de l'histoire des déplacements, individuels et collectifs, du peuple albanais du XV^e siècle à aujourd'hui. Dans ce roman, les imaginaires littéraires liés au réfugié mettent en valeur son côté individuel et humain et « réhabilitent » son image publique qui le représente toujours collectivement. Le discours littéraire se faisant politique et idéologisant et la réalité se mélangeant à la fiction, un espace métafictionnel se crée. Cet espace métafictionnel semble avoir pour but de charger le réfugié d'une sorte de responsabilité : il doit rappeler à la communauté dans laquelle il s'installe l'idée qu'avant la culture existe la vie tout court, qui implique que des événements se situant en dehors du contrôle du sujet (guerres, dictatures ou changements climatiques) peuvent annuler tout effort des individus pour créer une vie en société. Lors de ces événements, l'existence est ramenée à une simple condition de survie.

Quant au mot « exode », il n'apparaît qu'une fois dans notre corpus, dans *Regina di fiori e di perle*. Cette occurrence est significative parce qu'elle engage la réflexion sur la migration de façon collective et historique, en dehors de toute généralisation, incluant les caractères fondamentaux des déplacements à l'époque contemporaine. En effet le mot « exode » est employé pour désigner le mouvement humain de l'Afrique vers l'Occident. Dans le récit, ce mouvement est lié aux inégalités économiques dans le monde. Les raisons qui poussent les personnages à l'exode dépendent alors directement de la perception qu'ils ont de l'Occident,

considéré comme un modèle économique et social « supérieur ». Le mouvement des personnes en provenance des pays économiquement moins forts vers les pays économiquement dominants est expliqué dans le roman par la vision de l'Occident comme rêve, mirage ou encore promesse de richesse.

Le terme *trasferimento* utilisé dans *Il bravo figlio* et *Vicolo verde* désigne à la fois des migrations internes et internationales : dans les deux cas les difficultés socio-anthropologiques sont du même ordre. Ce double emploi du terme *trasferimento* est dû au fait que les personnages ne perçoivent plus les espaces de la même façon qu'avant. Avec la consolidation de l'Union Européenne et l'introduction des compagnies de transport *low cost*, les lieux sont plus accessibles et dernièrement plus facilement familiers. Se déplacer aujourd'hui en Europe entraîne des difficultés similaires à celles que connaissaient les Italiens qui migraient d'une région à l'autre pendant la période de l'après-guerre et du *boom* économique.

Pour finir, *Come diventare italiani in 24 ore* problématise le concept d'intégration parce que le roman remet en question le modèle assimilationniste. Dans le parcours de vie du personnage migrant, l'intégration n'est effective que quand l'autochtone parvient à abandonner les idées reçues sur l'étranger. C'est grâce au contact étroit entre migrant et autochtone et aux efforts réciproques d'interaction qu'il est possible de détruire les imaginaires collectifs reçus. C'est seulement quand le migrant est perçu en tant qu'être humain dans sa complexité qu'il y a intégration. Celle-ci est alors un processus qui prend en considération le bien-être physique et psychologique de toutes les parties en cause.

De l'usage de tous ces termes on peut conclure que dans le corpus le récit littéraire élargit l'imaginaire de la terminologie socio-anthropologique de la migration. En outre, l'espace littéraire se transforme parfois en un lieu où le discours politique, scientifique et philosophique peut être divulgué. Le déplacement peut alors changer les points de vue sur le monde et renverser les rôles de subalternité et d'hégémonie par le biais de la parole et du récit littéraire.

L'interpénétration des espaces réels et fictionnels entraîne la création d'un espace narratif métanarratif, qui, dans notre cas spécifique, inclut une réflexion littéraire sur le langage et sur l'usage de la terminologie migratoire à l'époque contemporaine. La littérature ne se constitue donc pas uniquement en tant que

divertissement. En effet, la création d'histoires et de personnages migrants fictionnels mais vraisemblables a pour but de communiquer au public un message politique, sociologique et anthropologique bien précis. Ainsi le lecteur a la possibilité d'accéder à une pensée autre que celle qui domine le sens commun et la mentalité occidentale.

Cet espace métafictionnel met donc à l'épreuve les limites entre réalité et fiction, limites qui sont également testées dans notre corpus par le rapport que les personnages entretiennent avec leur imagination.

Réalité et imagination

Les romans de notre corpus remettent en cause la perception du réel. Cette remise en cause advient de deux façons différentes. D'un côté, les personnages migrants explorent la réalité dans laquelle ils vivent et celle qu'ils imaginent. Il s'agit d'une réalité fictionnelle qui existe uniquement dans l'univers littéraire, même si elle entretient des liens avec la réalité historique en dehors de la fiction. De l'autre côté, ces romans reconsidèrent les limites entre monde réel et monde fictionnel par le biais de narrateurs autodiégétiques (narrateur à la première personne qui parle de lui-même) qui sont également des personnages migrants écrivains ou des personnages migrants homodiégétiques (narrateur à la première personne qui parle d'autrui) qui racontent oralement des histoires à d'autres protagonistes du roman.

En ce qui concerne la réalité fictionnelle des personnages, il s'est agi, dans notre étude, d'observer comment les personnages migrants s'interrogent sur la consistance de l'espace qu'ils occupent physiquement, vis-à-vis de l'espace dans lesquels ils vivent mentalement. Ces personnages proposent une série d'imaginaires liés à la perception des relations interpersonnelles intimes, de l'espace géographique, du rapport avec les mondes vécus grâce à la lecture, ainsi que de l'interprétation de leurs propres expériences de vie par le biais du reflet d'un miroir.

Dans un monde qui se présente comme de plus en plus globalisé, où le mouvement des personnes est désormais une pratique répandue, il est indispensable de prendre en compte les points de vue des sujets migrants. Ces derniers offrent en effet une vision innovante des rapports entre individu et société car ils parcourent des lieux potentiellement très différents entre eux. De plus, ils ont la possibilité d'avoir sur les endroits traversés une perspective toujours nouvelle, détachée et extrêmement subjective, qui justifie d'ailleurs la narration à la première personne.

Le point de vue vierge adopté sur un lieu, qui, avant d'être expérimenté, était seulement imaginé ou partiellement connu, change en même temps que les personnages qui ont alors la possibilité de s'ouvrir mentalement ou au contraire de se fermer.

Dans la vision du monde des personnages migrants, il y a des espaces réels et des espaces mentaux dans lesquels on retrouve des caractéristiques du voyage à l'intérieur de la conscience. Tout comme le voyageur à l'époque moderne, les

personnages migrants sont plongés dans des lieux divers, parfois réels, parfois imaginaires. L'espace mental et l'espace réel de nos personnages migrants peuvent se dissocier à cause de la nostalgie, des souvenirs, de la lecture ou de l'écriture. Nous avons étudié l'influence de la migration sur ce détachement entre espace mental et espace réel à partir de l'examen des liens affectifs, des espaces géographiques, de la lecture et des images renvoyées par des miroirs réels et métaphoriques.

Les liens affectifs, familiaux et amicaux ont le pouvoir d'influencer l'existence des individus, par exemple sur la décision de partir des personnages migrants. Ces liens peuvent également changer lors de l'arrivée dans un lieu inconnu. De plus, étant noués dans un espace mental, ils ne se dissipent pas malgré la distance géographique. Façonnant la persistance d'espaces réels et mentaux dans la psyché des personnages, leurs liens affectifs renvoient continuellement leurs pensées ailleurs. Les personnages migrants oscillent entre la réalité du présent, l'imagination des lieux de leur futur et le souvenir des lieux du passé. Leurs liens affectifs peuvent les encourager vers la compréhension du monde réel qui les entoure et provoquer en eux le besoin de s'évader et de modifier la réalité dans laquelle ils se trouvent.

Notre réflexion métafictionnelle s'appuie sur le fait que les romans accordent peu d'importance au temps et aux lieux réels, alors qu'ils en accordent beaucoup à la perception très spécifique et personnelle que les personnages ont du temps et des lieux imaginaires. Temps et lieux deviennent des espaces mentaux libres où les souvenirs, les personnes chères et l'imagination coexistent et échangent entre eux. Bien avant le départ, la migration met en cause l'idée même de lieu, lui opposant l'idée d'espace. Les personnages migrants de *Il mosaico del tempo grande*, *Regina di fiori e di perle*, *Il bravo figlio* et *Vicolo verde* créent des espaces mentaux à partir de leurs liens affectifs, des espaces où ils continuent de faire exister des temps et des lieux incompatibles dans la réalité.

La présence simultanée et contradictoire des différents temps se traduit aussi par la présence simultanée des lieux géographiques, traversés et vécus par les personnages dans des espaces mentaux, métaphoriques et imaginaires. Le rapport des personnages migrants avec la réalité géographique dans laquelle ils sont plongés dépend de leurs déplacements et des raisons qui les ont provoqués.

L'imagination des personnages déforme les lieux qui les entourent, qui deviennent symboliques. Le lieu d'origine peut représenter une perfection perdue ou une prison d'où s'enfuir ; de la même manière, le lieu d'arrivée de nos personnages peut les stimuler ou leur faire perdre tout espoir. Le désir de fuir, lorsqu'il n'est pas immédiatement satisfait, entraîne la création d'espaces mentaux stimulée par la lecture ou par l'imagination.

La littérature propose des mondes et peut aider les personnages qui vivent dans un lieu étouffant à s'évader, mais elle ne peut pas interférer avec le cours des événements réels, vu qu'ils dépendent du libre arbitre et de la spécificité de chaque individu. On le voit bien dans *Il bravo figlio*, *Il mosaico del tempo grande* et *Vicolo verde* où on accorde une grande valeur à la littérature, mais où on insiste sur la séparation entre monde réel et monde fictionnel.

Le lieu d'arrivée et le lieu de départ peuvent coexister dans le même temps et dans le même espace : les attentes des personnages migrants quant à leur futur et aux endroits qu'ils imaginent avant leur départ sont parfois insatisfaites quand ils arrivent. Dans leur esprit se crée un espace qui peut contenir simultanément des lieux différents, par le biais des souvenirs, de l'évocation explicite, de la libre association d'idées ou encore du conflit entre la réalité tangible et la réalité imaginée.

Les personnages reconnaissent les réalités géographiques parce qu'ils les traversent, les parcourent et les vivent dans leurs diversités morphologiques et anthropologiques. En même temps, le fait d'adopter d'autres gestualités et langues les amène à faire coexister des lieux qui sont physiquement incompatibles entre eux.

Le motif du miroir réel ou métaphorique est un autre dispositif de réflexion sur le statut du réel dans notre corpus. Depuis toujours, le reflet, le double suscite l'intérêt des arts. Tout en créant un espace mental qui se situe au-delà de la réalité tangible, le miroir augmente les espaces et les temps, favorisant ainsi la réflexion. Le miroir a la faculté de réunir sur une surface tangible un espace imaginaire qui concentre toutes les dimensions du réel : l'individu, l'altérité à l'extérieur et à l'intérieur de l'individu et l'imagination.

Tout comme se raconter, regarder son reflet dans le miroir signifie prendre conscience de soi, s'observer avec un autre regard. Pour les personnages migrants de notre corpus, regarder son image, que ce soit sur une superficie réfléchissante ou sur

une page écrite, revient à observer les changements survenus. Cela revient à regarder les différents morceaux qui constituent leur existence pour tenter de les remettre en relation entre eux et donc prendre conscience de l'inter-in-dépendance de l'individu avec ce qui l'entoure.

Il arrive que nos personnages migrants soient surpris par le reflet de leur image ou qu'ils s'observent délibérément sur une superficie réfléchissante. Ils se détachent ainsi de la perception unique qu'ils ont d'eux-mêmes, se reconnaissant comme étant autres que soi. En altérant les frontières entre réalité et imagination, le dispositif spéculaire permet l'éloignement des personnages migrants d'eux-mêmes. Le fait d'écrire à la première personne leur donne l'impression d'unifier leur parcours. De la même façon, la lecture de textes où ils croient voir un reflet d'eux-mêmes leur donne par moments l'impression de s'identifier dans une altérité. La narration à la première personne est donc un façonnement intime du vécu individuel, un voyage intérieur qui reflète les déplacements migratoires : la narration se fait ainsi miroir.

La cohabitation d'éléments physiquement incompatibles émerge donc par le biais de plusieurs éléments : (1) l'imagination, (2) le souvenir, (3) les projections mentales vers l'avenir, (4) les liens affectifs, (5) l'observation des reflets. La fragmentation du personnage se traduit en fragmentation du récit, en réflexion sur la narration elle-même, en prise de conscience de la valeur de la lecture, de l'écriture et de la narration, en d'autres termes, en espace métafictionnel. Grâce à sa souplesse, l'espace métafictionnel est idéal pour accepter toutes les spécificités et les combinaisons subjectives des parcours des personnages migrants.

La représentation de la réalité dans les romans du corpus a un lien très étroit avec le fait qu'il s'agisse de personnages migrants : ils ont ainsi un rapport spécifique à l'espace dans le monde qui les entoure. La réalité fictionnelle dans laquelle les personnages vivent est créée par des auteurs historiquement existant dont le but est de transmettre des imaginaires au lecteur. C'est dans cette perspective que nous rejoignons la problématique du rapport que les romans entretiennent avec la réalité en dehors du texte même. En effet, l'auteur donne une image de lui-même, l'auteur implicite, en créant son double : le narrateur à la première personne. Ce narrateur est soit un personnage écrivain soit un personnage qui raconte oralement des histoires à d'autres personnages du roman.

Le statut du réel est mis en cause par les rapports énigmatiques que l'auteur historiquement existant crée entre l'auteur implicite (c'est-à-dire l'image de soi qu'il veut donner au lecteur) et le(s) narrateur(s) à qui il a donné vie.

À cause de la narration autodiégétique, la relation entre auteur implicite et narrateur autodiégétique est ambiguë : la coïncidence entre narrateur autodiégétique et personnage écrivain provoque une forte contamination des plans diégétiques. Ces relations se compliquent encore quand l'auteur historiquement existant crée le profil du lecteur implicite (c'est-à-dire l'image du lecteur réel que l'auteur historiquement existant se fait au moment de l'écriture) et communique avec lui. Pour établir cette communication, l'auteur a deux possibilités : il peut dialoguer avec le lecteur par l'intermédiaire de l'auteur implicite ou faire en sorte que le narrateur à la première personne interpelle le lecteur implicite. Dans les deux cas, le lecteur entre dans la narration, d'où le chevauchement entre le monde réel et le monde imaginé par l'auteur. Ce processus entraîne à nouveau des implications métafictionnelles. En effet, comme nous l'avons vu, la migration est un phénomène connecté aux éléments individuels, psychologiques, anthropologiques, géographiques, sociologiques, historiques et politiques, et l'auteur est porteur des mêmes éléments (comme tout être humain d'ailleurs) ; le mélange entre la réalité de l'écrivain et la réalité fictionnelle du roman devient donc forcément autoréférentiel. Notons qu'il s'agit d'une pratique narrative largement diffusée qui n'est pas exclusivement liée aux thématiques du déplacement.

L'étude des relations entre le narrateur à la première personne, l'auteur implicite et le lecteur implicite nous a permis de détecter la présence de deux éléments qui caractérisent la narration dans notre corpus : la conception de l'écriture dans le roman métafictionnel renvoie à l'ensemble des éléments du passé de l'auteur, sélectionnés et recomposés par l'auteur même. Les personnages fictionnels incarnent l'auteur historiquement existant. Selon William H. Gass, ces doubles de l'auteur sont nécessaires à la sauvegarde de son équilibre mental⁴. S'opposant à cette première caractéristique, le deuxième élément est en lien avec le statut de l'écrivain voyageur à l'époque moderne. Comme pour l'écrivain voyageur d'alors, pour le

⁴ Voir William H. Gass dans Patricia Waugh, *Metafiction : the theory and practice of self-conscious fiction* (Londres : Routledge, 1990), p. 116.

personnage écrivain migrant d'aujourd'hui, le fait d'écrire ses expériences extraordinaires a sur lui des effets bénéfiques. En même temps, grâce à son récit il transporte le lecteur dans un ailleurs, lui permettant de lire, voyager et visiter tout à la fois, sans se soucier de la véracité de l'expérience qu'il fait par le biais de la parole⁵.

Comme les narrateurs migrants autodiégétiques sont aussi des personnages écrivains, ils mélangent volontairement les deux plans diégétiques dans lesquels ils agissent, se représentent eux-mêmes en train d'écrire et dévoilent la structure et les idées qui sont à la base de leur ouvrage. L'écriture devient un travail qui permet de recomposer les événements vécus de manière intime ou collective.

La réflexion métafictionnelle sur les interférences de la réalité dans la fiction et inversement est explicitée par les rapports entre narrateur autodiégétique et auteur implicite. Les doubles de l'auteur sont les reflets de la volonté des auteurs réels. La vérité, la fiction, l'imagination et la créativité se mélangent dans les déclarations de nos personnages écrivains comme pour déresponsabiliser la fiction et la soustraire à l'influence politique et sociale du monde réel. Les personnages écrivains semblent manifester ainsi la volonté de l'auteur de créer des vertiges de sens en déclarant tout et son contraire ; ils semblent nier de cette façon la véracité du texte que le lecteur tient dans ses mains. En créant des espaces métafictionnels et réflexifs, qui confondent le lecteur, le narrateur autodiégétique, quand il est à la fois personnage migrant et personnage écrivain, et l'auteur implicite se reflètent sans cesse l'un dans l'autre.

Étant autodiégétiques, les narrateurs connaissent depuis le début du récit la totalité des événements qui font l'objet de la narration, contrairement au lecteur qui découvre les faits petit à petit en lisant le roman. Les narrateurs autodiégétiques jouent avec la sagacité du lecteur : ils savent tout ce qui va se passer mais ils lui mentent, lui cachent des informations, prétendent ne pas savoir, réinterprètent les événements en changeant de focalisation. C'est une tentative de laisser entrer le lecteur réel dans le texte fictionnel, de provoquer en lui le doute sur la véracité du récit ainsi que sur la fiabilité du narrateur.

⁵ Voir Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement : du voyage au tourisme* (Paris: Ed. Kimé, 2015), p. 129.

En même temps, se développe aussi le rapport entre l'auteur implicite et le lecteur implicite. En insistant sur la vraisemblance du récit, sur le procédé créatif de l'ouvrage et en faisant coïncider ouvertement le lecteur implicite et le narrataire (le destinataire du récit comme un personnage du roman), l'auteur implicite dévoile le caractère fictionnel du roman.

C'est donc la présence de personnages migrants narrateurs à la première personne, qui sont également écrivains ou témoins collecteurs d'histoires, qui provoque le chevauchement des plans diégétiques. Comme dans tout roman métافictionnel, s'enchevêtrent constamment l'auteur, son personnage, l'écrivain et le lecteur. Sont ainsi remis en cause les principes du temps et de l'espace. Ce sont donc les paramètres mêmes sur lesquels se fonde la réalité qui sont repensés. C'est à ce même questionnement du temps et de l'espace que les personnages migrants doivent faire face lors de leurs déplacements. La métافiction est donc un moyen efficace pour mettre en scène l'expérience de la migration.

Nous pouvons en conclure que la fragmentation de la narration, de même que les relations entre réalité, imagination et fiction, symbolisent et métaphorisent l'expérience des personnages migrants, la société contemporaine et l'espace métافictionnel. La réflexion sur la relation entre fiction et réalité permet aux personnages migrants de faire cohabiter sur la page écrite deux paradoxes. D'un côté, l'espace et le temps réels et imaginaires, issus des déplacements et de l'écoulement du temps, coexistent dans la vie des personnages. De l'autre, dans les romans, le monde littéraire et le monde réel communiquent.

Conclusion

Les romans de notre corpus proposent des imaginaires liés à la migration qui s'opposent aux stéréotypes divulgués par les médias. Par le biais de la création de personnages migrants écrivains, les romans donnent un espace à la réflexion anthropologique, sociologique, politique et historique où sont représentées des migrations internes, européennes et intercontinentales, des migrations pour des raisons personnelles, familiales, politiques et économiques. Ces histoires de migrations, celles des narrateurs à la première personne mais aussi d'autres personnages des romans, se déroulent à différentes époques historiques (du XV^e siècle au XXI^e) et donnent à tous ces personnages migrants un point commun : le changement de perspective.

Ce changement de perspective et le dépaysement qui y est lié permettent aux personnages migrants d'expérimenter l'altérité dans le monde globalisé. Loin du regard vide du touriste, dont le déplacement est devenu, comme toute chose dans notre société, objet de commercialisation, le regard du migrant s'approche au contraire du regard du voyageur à l'époque moderne. Tout comme nos personnages migrants, le voyageur de l'époque moderne expérimentait la diversité et remettait en cause sa perception du monde ; de même il réfléchissait sur son expérience et en témoignait par le biais de l'écriture. C'est bien le cas de nos personnages migrants.

Notre corpus révèle toutefois un amalgame d'éléments narratologiques particulier. Si comme dans la littérature de voyage, la narration à la première personne est indispensable pour traduire la subjectivité, apparaissent dans nos romans la fragmentation de l'individu et la relativisation du réel dont nos personnages migrants font l'expérience. De plus, les romans se caractérisent par une contamination entre les genres littéraires : au cours de l'analyse nous avons en effet rencontré des traces qui apparentent ces romans au roman de formation, au roman moderne, postmoderne et hypermoderne, à la littérature de voyage, à l'autofiction et au métaroman. Le fait que des romans italiens publiés au XXI^e siècle que nous avons sélectionnés il n'émerge aucun nouveau style d'écriture, ni aucune thématique nouvelle vient renforcer l'idée qu'il n'est pas justifié d'utiliser l'étiquette de « littérature de la migration ».

Seul un espace métafictionnel peut permettre la coexistence de tous ces éléments narratologiques et stylistiques. Dans notre corpus, cet espace métafictionnel ne se limite pas à remettre en cause le statut du réel et du fictionnel ni à donner de nouvelles perspectives géographiques qui théorisent la création d'espaces mentaux spécifiques à chaque personnage migrant : les narrateurs migrants à la première personne le transforment aussi en espace métalittéraire. Ces discours sur la littérature permettent de prendre des distances par rapport au positionnement du roman postmoderne où est en acte une déresponsabilisation politique et sociale envers la réalité. Ces discours métalittéraires nous éloignent aussi du positionnement autoritaire du roman moderne. Les romans de notre corpus servent d'intermédiaires entre ces deux orientations : ils revendiquent que le monde réel est bien séparé du monde fictionnel. Le lecteur est ainsi invité à se responsabiliser et à devenir acteur du monde réel parce que, pour accomplir sa lecture, il doit adopter sur l'espace global qu'il habite des points de vue qui dépassent les approches colonialistes et, de manière générale, les relations de dominatio

Introduzione

Come interpretare la migrazione nel XXI secolo? Le scienze politiche, la storia, la sociologia e l'antropologia affrontano l'argomento da punti di vista e con modalità molto diverse tra loro, riuscendo raramente ad affrontare la questione includendo sia la dimensione individuale, sia quella collettiva del fenomeno migratorio. Lo studio della migrazione pone dei problemi teorici intrinseci alla natura della questione: in primo luogo, l'interesse pluridisciplinare impone un approccio scientifico, inclusivo delle diverse branche implicate, e in secondo luogo la concettualizzazione della migrazione non è univoca. Di conseguenza non esiste una definizione di "migrante" universalmente riconosciuta e accanto alle plurime

esplicazioni del termine, proposte da organismi internazionali autorevoli, compare una folta terminologia legata allo spostamento di persone.

L'indeterminatezza della concettualizzazione e la molteplicità di fattori implicati nel processo migratorio, che traspaiono dalle scienze umane, si contrappongono agli stereotipi diffusi dai *mass media*. Questi ultimi, nel discorso a proposito della migrazione, si focalizzano quasi solamente sul fattore economico, dipingendo il migrante come un individuo precario e indigente. L'immaginario mediatico creato attorno alla figura del migrante si presta facilmente a due discorsi ideologici in antitesi tra loro: uno rimanda al rifiuto della diversità percepita come pericolo individuale, sociale ed economico; l'altro, invece, gravita attorno ai principi umanitari, invocando accoglienza e compassione. In entrambi i casi la figura del migrante viene fissata e generalizzata sulla base di uno spettro limitato di caratteri.

Anche in Italia, gli studi letterari hanno dal canto loro iniziato a cimentarsi nella disamina della migrazione creando delle etichette quali, a esempio, "letteratura della migrazione" e "scrittori migranti". Ma tali teorizzazioni si sviluppano molto spesso a partire da discorsi ideologici, finendo, anch'esse, per ricadere in stereotipi e formule riduttive. Le etichette circa le tematiche della migrazione nella letteratura italiana propongono infatti una ripartizione del materiale letterario a partire dal luogo di nascita e di residenza degli autori, riservando una scarsa attenzione all'analisi letteraria e narratologica o a questioni di natura teorica che consentano un approccio profondo alla dimensione letteraria. In un ambito di studio di natura problematica, quale la migrazione, la catalogazione letteraria fondata su elementi biografici degli autori ci sembra aleatoria e precaria dal punto di vista teorico.

Dovendo far fronte ai problemi teorici intrinseci alla tematica migratoria, nel tentativo di colmare almeno in parte questa lacuna, abbiamo deciso di strutturare il nostro studio, prettamente letterario e comparatistico, attorno a due principali assi di ricerca. Il primo è legato alla necessità di trovare una definizione e una concettualizzazione del migrante e della migrazione sufficientemente ampie da risultare inclusive, anziché stereotipanti o riduttive. Il secondo, invece, nasce dal desiderio di comprendere se sia effettivamente lecito parlare di un genere per il racconto di migrazione, fondato su particolari caratteristiche stilistiche e strutturali.

Il primo asse di ricerca implica interdisciplinarietà, poiché l'individuazione dei personaggi da inserire nel nostro *corpus* letterario dipende direttamente dalle definizioni socio-antropologiche e politiche della figura del migrante. La scelta dei personaggi da introdurre nel nostro studio si fonda infatti sulla definizione formulata in inglese, nel 2011, da dall'OIM (Organizzazione Internazionale per le Migrazioni):

Migrant - IOM defines a migrant as any person who is moving or has moved across an international border or within a State away from his/her habitual place of residence, regardless of (1) the person's legal status; (2) whether the movement is voluntary or involuntary; (3) what the causes for the movement are; or (4) what the length of the stay is¹.

Poiché si basa sull'etimologia della parola (lat. *migratio, onis*, da *migrare* = spostarsi), la definizione rimane generica. Insistendo sui tratti comuni del fenomeno, essa non prende in considerazione le risorse economiche dei migranti, non discrimina tra spostamenti legali e illegali, né tra movimenti volontari o involontari, né tra soggiorni più o meno lunghi. Essa sembra quindi riabilitare il termine "migrante" e liberarlo dalla connotazione negativa che pare aver assunto, consentendoci di comparare la rappresentazione di esperienze migratorie anche molto diverse tra loro.

Il secondo asse di ricerca interessa invece il modo in cui l'esperienza migratoria viene raccontata in un testo letterario. Al fine di portare a termine la composizione del nostro *corpus* romanzesco, ai criteri di selezione dei personaggi abbiamo aggiunto la ricerca nei testi di determinati elementi narratologici: narrazione omodiegetica ed elementi stilistici autoriflessivi che portano alla creazione di spazi metafinzionali. Il *corpus* è così costituito da sette romanzi scritti in lingua italiana, pubblicati tra il 2001 e il 2014, in cui la narrazione omodiegetica, da parte di personaggi migranti, e l'autoriflessività delineano degli spazi metanarrativi e metafinzionali. Poiché si tratta di testi che possono risultare poco noti, per facilitare l'operazione di comprensione da parte del lettore ne riassumiamo le caratteristiche nella tabella seguente:

¹ «Migrant», Sito ufficiale dell'International Organization for Migrations (IOM), consultato il 30 marzo 2016, <https://www.iom.int/key-migration-terms>.

Romanzo	Autore	Tipo di migrazione del protagonista	Ragioni della migrazione del protagonista	Tecniche autoriflessive
<i>Regina di fiori e di perle</i>	Gabriella Ghermandi	Intercontinentale	Studio	Metadiegesi, citazione e personaggio scrittore
<i>Come diventare italiani in 24 ore</i>	L. A. Laila Wadia	Intercontinentale	Studio	Metalessi del lettore, citazione e personaggio scrittore
<i>madrelingua</i>	Julio César Monteiro Martins	Intercontinentale	Personale	Metalessi del lettore e dell'autore
<i>Vicolo verde</i>	Silvia Di Natale	Europea	Personale	Citazione e personaggio scrittore
<i>(fanculopensiero)</i>	Maksim Cristan	Europea	Personale	Metalessi del lettore e personaggio scrittore
<i>Il mosaico del tempo grande</i>	Carmine Abate	Europea	Economica	Metadiegesi, citazione e <i>mise en abyme</i>
<i>Il bravo figlio</i>	Vittorio Bongiorno	Interna	Professionale familiare	Citazione e personaggio scrittore

Come si può notare, abbiamo operato la selezione guardando direttamente ai testi, senza prendere in considerazione il vissuto biografico degli scrittori, ne risulta che gli autori del *corpus* hanno origini e luoghi di residenza diversi. Ci è infatti apparso dubbio, come metodo di selezione di un *corpus* letterario comparatistico riguardante il racconto di migrazione, scegliere dei cosiddetti scrittori migranti, poiché ciò non implica obbligatoriamente che essi parlino di migrazione nei loro romanzi.

Nel primo capitolo affrontiamo le principali questioni teoriche che sottostanno al nostro studio e presentiamo la metodologia applicata durante l'analisi comparata dei romanzi del *corpus*. Nel secondo capitolo prendiamo in esame il ruolo dell'io-narrante, delle connessioni che instaura con il vissuto dei personaggi

migranti e con la metanarrazione. Nel terzo capitolo rileviamo i principali immaginari letterari che gravitano attorno ad alcune parole appartenenti al lessico socio-antropologico della migrazione; inoltre, prendiamo in esame i risvolti metafinzionali, i quali emergono dalla contaminazione tra realtà e finzione all'interno dei romanzi. Infine, dedichiamo l'ultimo capitolo allo studio della percezione dello spazio, sia dei personaggi migranti all'interno della storia, sia del racconto stesso, focalizzandoci sulle relazioni tra io-narrante, autore implicito e lettore implicito.

Teniamo a ricordare che la nostra ricerca è di natura letteraria; di conseguenza, gli elementi sociologici, antropologici e storici, che utilizziamo talvolta per analizzare i romanzi sono strettamente legati a richiami di natura testuale e sono finalizzati all'approfondimento interpretativo di tematiche direttamente emerse dal *corpus* romanzesco. Proprio per questo, ogni conclusione o affermazione di tipo narratologico, sociologico, antropologico o politico si riferisce unicamente ai testi presi in esame. L'analisi qualitativa e comparativa non permette infatti generalizzazioni né a proposito dei personaggi migranti, né a proposito degli elementi stilistici individuati nelle singole narrazioni.

1. Premesse teorico-metodologiche

Lavorare sulla presenza di personaggi migranti e sulla narrazione in prima persona nella letteratura italiana contemporanea ha implicato una riflessione sulla metanarrazione. Fin dall'inizio è infatti stata notata la frequente presenza di affabulazione omodiegetica e contemporaneamente di tecniche narrative autoriflessive in romanzi che hanno come oggetto la migrazione. Questa deduzione iniziale ci ha portati verso una ricerca che indaga la rappresentazione letteraria della migrazione nella narrativa italiana contemporanea. In altre parole, l'obiettivo è di comprendere se la presenza simultanea di personaggi migranti che narrano le loro esperienze in prima persona e di elementi autoriflessivi sia puramente casuale, o se possa invece assumere un significato metafinzionale.

Per svolgere questo studio comparativo, che implica la compresenza di determinati elementi formali e tematici, è stato indispensabile individuare in prima istanza una serie di caratteristiche che permettessero di costituire un *corpus* di riferimento: romanzi scritti in lingua italiana, pubblicati tra il 2001 e il 2014, i cui narratori in prima persona sono dei personaggi migranti e in cui sono presenti elementi autoriflessivi. Al fine di costituire il *corpus* è stato allora necessario riflettere sul significato sociologico di migrazione e quindi di migrante, sulla periodizzazione

dei mutamenti contemporanei, nonché riflettere sulla differenza tra elementi autoriflessivi, metanarrativi e metafinzionali.

1.1. Chi è un migrante

Poiché questa tesi riguarda determinate modalità di rappresentazione letteraria della migrazione, per individuare i personaggi migranti narratori da prendere in esame nel *corpus* è stato necessario riflettere sulla definizione di migrante e sul significato di migrazione. È fondamentale ricordare che non esiste una definizione di migrante che sia ufficialmente e unanimemente riconosciuta a livello mondiale. L'assenza di una teorizzazione univoca del concetto, così come di una definizione internazionalmente riconosciuta e condivisa, rende la questione spinosa e in continua evoluzione.

Per determinare quali individui possano essere definiti migranti (letteralmente coloro che migrano, che compiono una migrazione), è innanzitutto necessario chiarire il significato di migrazione. L'enciclopedia *Treccani Online*¹ al lemma “migrazione” riporta quattro sezioni principali: biologia e medicina, fisica, geografia e zoologia. Ciò ci permette innanzitutto di comprendere che il fenomeno migratorio riguarda diversi rami della conoscenza umana e che, di conseguenza, si tratta di un fatto complesso e diffuso in natura. Alla seconda sottosezione (*Migrazioni umane*) della sezione geografia, l'enciclopedia *Treccani Online* recita quanto segue:

Spostamento, definitivo o temporaneo, di gruppi da un territorio a un altro, da una ad altra sede, determinato da ragioni varie, ma essenzialmente da necessità di vita. [...]

La m., o *movimento migratorio*, ha una sua connotazione nell'ambito della mobilità spaziale, in quanto si caratterizza per modalità, durate, motivazioni, percorsi individuali, familiari, generazionali, aspetti formali e normativi. Nell'ambito della mobilità si parla di m. quando gli spostamenti avvengono da e per un certo ambito territoriale, distinguendosi i movimenti effettuati da individui che vi confluiscono dall'esterno (immigrazioni) oppure da coloro che ne escono per andare altrove (emigrazioni). Quando questi

¹ «Migrazione», *Treccani Online* (<http://www.treccani.it/enciclopedia/migrazione>, Consultato il 4 ottobre 2017).

movimenti avvengono entro un solo Stato, si parla di m. interne; quando gli spostamenti comportano il passaggio delle frontiere nazionali, si parla di m. con l'estero.

Anche la classificazione temporale delle m. presenta notevoli differenziazioni: si parla di m. temporanee e definitive. Un caso particolare di m. temporanea è costituito dalla m. stagionale [...].

Con riferimento al numero degli individui oggetto degli spostamenti, si può distinguere la m. individuale da quella familiare, da quella per gruppi etnici e per esodi.

Quanto agli aspetti formali, si può distinguere fra m. legali, illegali e clandestine².

Da questa definizione si evincono la complessità e la stratificazione del fenomeno migratorio che risulta essere un trasferimento di individui, singoli o in gruppo, da una regione geografica verso un'altra per brevi o lunghi periodi, provocato da ragioni disparate e che può avvenire nella legalità o nell'illegalità. La complessità dei movimenti migratori ha dato origine a una serie di nomenclature differenti a partire dal numero di persone in movimento, le ragioni dello spostamento, le condizioni politiche in cui la migrazione avviene. Diversi organismi, tra cui l'*European Migration Network*³, hanno pubblicato dei glossari mirati a chiarire le terminologie in uso per indicare i soggetti in movimento.

Nel tempo, sotto l'influenza dei media, la parola "migrante" ha assunto una connotazione negativa finalizzata a indicare persone pericolose, dal reddito limitato e in fuga dalla povertà. Nella sua analisi dell'epoca contemporanea, Zygmunt Bauman⁴ identifica infatti tra le conseguenze della mondializzazione incontrollata il considerare i migranti come una sorta di "rifiuto" delle società "ricche" e globali. Ciò comporta la visione del migrante e dello straniero come capro espiatorio, un pericolo, un male da scacciare. Riportiamo il passaggio in cui Bauman mette in risalto la connotazione negativa dello straniero:

² *Ibidem.*

³ European Migration Network, «Asylum and Migration Glossary 3.0: a tool for better comparability», Sito ufficiale dell'UE, consultato il 10 maggio 2017, http://emn.ie/files/p_20141124094056emn-glossary-en-version.pdf.

⁴ A proposito si veda Zygmunt Bauman, *Liquid times: living in an age of uncertainty*, Trad. fr. Bury L. *Le présent liquide : peurs sociales et obsession sécuritaire* (Parigi: Seuil, 2007), pp. 48-66.

Faute de trouver d'autres exutoires plus adéquats, les craintes et les angoisses abandonnent leurs cibles proches et ressurgissent sous la forme populaire de la peur et de la haine des « étrangers parmi nous ». [L'étranger] est une cible facile pour décharger le surplus de colère⁵.

Dal canto suo, Andrea Pagliano nota l'omologazione delle rappresentazioni mediatiche dei migranti che quando abbandonano la distinzione tra legalità e illegalità e non insistono sul concetto d'invasione, concentrano l'attenzione sulla disperazione delle persone in movimento. Citiamo le sue parole a riguardo:

Humanitarian representations have wiped out of humanist representations. [...] But the portrayal of the migrant as hopeless or desperate goes beyond the representation of illegal landings, and the shift from humanist to humanitarian stretches across many others figures, and in particular produces a generalization and a narrative conformism which is only challenged in the media in few isolated cases⁶.

Al contempo, in opposizione alla connotazione di povertà, disperazione e pericolo acquisita dalla parola “migrante”, altri termini, per il momento privi di prerogative negative, sono sorti per indicare spostamenti di persone dal reddito stabile per ragioni lavorative, quali a esempio “espatriato” o “mobilità”.

Per individuare e scegliere i personaggi narratori migranti da inserire nel *corpus*, si è deciso di non entrare nel merito delle questioni sociologiche a riguardo della nomenclatura e delle sotto-categorizzazioni degli spostamenti, poiché ci sembrano essere la diretta conseguenza dell'espansione e diversificazione del movimento di persone che ha avuto inizio nel XVIII secolo.

La straordinaria diffusione della mobilità costituisce senz'altro uno dei fenomeni tipici dell'attuale società di massa “planetaria”. È a partire dal Settecento che in Europa si assiste al dilagare della pratica del viaggio: il turismo. [...] Da allora la civiltà del viaggio si è prima costituita e poi definitivamente consolidata, grazie alla realizzazione di reti infrastrutturali sempre più articolate, alla creazione di mezzi di trasporto rivoluzionari che colpiscono l'immaginario collettivo⁷.

⁵ *Ivi*, p. 66.

⁶ Andrea Pagliano, «Framing migration: new images and (meta-)communicative messages», in *Destination Italy: representing migration in contemporary media and narrative* (Oxford: P. Lang, 2015), 125–48, p. 139.

⁷ Luca Clerici, «Introduzione», in *Scrittori italiani di viaggio 1861 - 2000*, II vol. (Milano: Mondadori, 2013), XI–CXVII, p. XI.

Tra le tipologie del viaggio, Luca Clerici inserisce anche l'esperienza migratoria che prende direzioni e forme sempre nuove in ragione della facilitazione di alcuni spostamenti dovuti per esempio all'avvento di compagnie *low cost* o a quello dell'Unione Europea, della presenza di aziende multinazionali che si sviluppano nel mondo globale e spingono allo spostamento di lavoratori, dello scatenarsi di guerre o ancora dei cambiamenti ambientali o climatici.

Ci si è affidati dunque alla definizione che innanzitutto si concentra sullo spostamento e che in secondo luogo ci è parsa più completa e allo stesso tempo generale, in grado quindi di comprendere il maggior numero possibile di casistiche in cui la migrazione può avvenire. Si tratta della designazione data in inglese nel 2011 dall'OIM (Organizzazione Internazionale per le Migrazioni):

Migrant - IOM defines a migrant as any person who is moving or has moved across an international border or within a State away from his/her habitual place of residence, regardless of (1) the person's legal status; (2) whether the movement is voluntary or involuntary; (3) what the causes for the movement are; or (4) what the length of the stay is⁸.

Rispetto a quelle proposte dalle principali organizzazioni internazionali, la designazione dell'OIM si differenzia per la grande capacità di sintetizzare e far coabitare le differenti condizioni e ragioni della migrazione. A dimostrazione della diversità di punti di vista che possono essere assunti nel delicato compito di descrivere che cos'è la migrazione, lo stesso OIM, quando definisce migrante in francese, si concentra principalmente sulla libertà del movimento provocato dalla ricerca di migliori condizioni di vita materiali o sociali mettendo così in primo piano i divari economico-politici tra i luoghi di partenza e arrivo:

Migrant - Au niveau international, il n'existe pas de définition universellement acceptée du terme "migrant". Ce terme s'applique habituellement lorsque la décision d'émigrer est prise librement par l'individu concerné, pour des raisons "de convenance personnelle" et sans intervention d'un facteur contraignant externe. Ce terme s'applique donc aux personnes se déplaçant vers un autre pays ou une autre région aux fins d'améliorer leurs

⁸ «Migrant», *Sito ufficiale dell'International Organization for Migrations (IOM)*, consultato il 30 marzo 2016, <https://www.iom.int/key-migration-terms>.

conditions matérielles et sociales, leurs perspectives d'avenir ou celles de leur famille⁹.

A sua volta, la definizione dell'Unesco, pur non imponendo delle restrizioni sulle ragioni che spingono alla partenza e mettendo in rilievo l'importanza dei legami sociali che si stabiliscono nel luogo d'arrivo, prende in considerazione solamente gli spostamenti internazionali escludendo in tal modo le migrazioni interne apparentoci così restrittiva soprattutto per Paesi come l'Italia in cui le diverse regioni sono marcate da importanti differenze culturali:

The term migrant can be understood as “any person who lives temporarily or permanently in a country where he or she was not born, and has acquired some significant social ties to this country¹⁰”.

Anche l'Onu non include nella sua definizione di migrante le persone che si muovono all'interno di uno stesso Stato, imponendo inoltre dei limiti temporali allo stanziamento sottovalutando in questo modo l'importanza dei cambiamenti che un singolo individuo può subire o dei legami che può intessere anche in un breve lasso di tempo:

Migrante: una persona che si è spostata in un paese diverso da quello di residenza abituale e che vive in quel paese da più di un anno¹¹.

Si adotta quindi in questa sede la designazione di migrante fornita dall'IOM in lingua inglese poiché si basa sull'etimologia della parola (*migratio, onis*, da *migrare* = spostarsi) e rimane generica. Infatti, insistendo sui tratti comuni del fenomeno, essa non prende in considerazione le risorse economiche dei migranti, non discrimina tra spostamenti legali e illegali, poiché non fa distinzione tra i moti all'interno di uno stato o tra più stati, né tra movimenti di persone “povere” o “ricche”, né tra soggiorni più o meno lunghi. Essa sembra quindi tentare di riabilitare il termine “migrante” e di liberarlo dalla connotazione negativa che pare

⁹ «Migrant», *Sito ufficiale dell'Organisation Internationale pour les Migrations (OIM)*, Consultato il 6 ottobre 2017, <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration>.

¹⁰ «Learning to live together», *Sito ufficiale dell'UNESCO*, Consultato il 6 ottobre 2017, <http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/migrant/>.

¹¹ «Le Nazioni Unite e la migrazione internazionale», *Nazioni Unite - Integrazione migranti*, Consultato il 5 gennaio 2016, <http://www.integrazionemigranti.gov.it/Normativa/normativaeuropea/Pagine/Nazioni-Unite.aspx#1>.

aver assunto; allo stesso tempo essa potrebbe rispecchiare l'espansione e la diversificazione del movimento delle persone a cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi.

L'utilizzo della definizione dell'OIM in inglese ci ha permesso di individuare sette personaggi narratori di cui comparare i racconti letterari di esperienze migratorie di diverso tipo che riassumiamo nella tabella 1-1. Questi personaggi, pur avendo età, origini, lingue madri e direzioni migratorie differenti, si ritrovano tutti a dover affrontare determinate tappe migratorie così come sono state individuate da Isabelle Felici¹²; ciò ci conferma che scegliere una definizione "larga" di migrazione permette di guardare e comparare la rappresentazione letteraria di singole esperienze di movimento rinunciando a categorizzazioni facilmente discriminanti.

Tabella 1-1 Localizzazione e ragione della migrazione degli io-narranti protagonisti

Personaggio	Localizzazione della migrazione	Ragione della migrazione
Mahlet ¹³ e Laila ¹⁴	Intercontinentale	Studio
Mané ¹⁵	Intercontinentale	Personale
Protagonista di <i>Vicolo verde</i> ¹⁶ e Maksim ¹⁷	Europea	Personale
Michele ¹⁸	Europea	Economica
Nino ¹⁹	Interna	Professionale familiare

¹² Isabelle Felici, «L'émigré, ce héros. Les étapes du parcours migratoire dans les récits d'émigration», in *Contes, histoires, légendes et récits d'émigration* (Clermont-Ferrand: CELIS-Université Blaise Pascal, 2012), 19–27.

¹³ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle* (Roma: Donzelli, 2007).

¹⁴ L. A. Laila Wadia, *Come diventari italiani in 24 ore* (Siena: Barbera, 2010).

¹⁵ Julio César Monteiro Martins, *madrelingua* (Lecce: Besa, 2005).

¹⁶ Silvia Di Natale, *Vicolo Verde* (Milano: Feltrinelli, 2013).

¹⁷ Maksim Crisan, *(fanculopensiero)* (Milano: Feltrinelli, 2007).

¹⁸ Carmine Abate, *Il mosaico del tempo grande* (Milano: Mondadori, 2007).

¹⁹ Vittorio Bongiorno, *Il bravo figlio* (Milano: Rizzoli, 2006).

1.2. Comparare autori di diversa provenienza

Ribadiamo il fatto che ciò che interessa questo studio è il modo in cui l'atto migratorio stesso viene raccontato in un testo letterario, le tecniche narrative utilizzate per farlo, gli elementi socio-antropologici che vengono messi in rilievo; per questa ragione prendere in considerazione innanzitutto i fatti biografici degli scrittori non è fondamentale e potrebbe anche rivelarsi fuorviante. Si è deciso allora di guardare direttamente ai testi senza prendere in considerazione le origini o il luogo di residenza degli autori. Ci è infatti apparso aleatorio come metodo di selezione di un *corpus* scegliere dei cosiddetti scrittori migranti, poiché ciò non implica obbligatoriamente che essi parlino di migrazione nei loro testi.

Inoltre, comparare romanzi di autori che appartengono a diverse tradizioni culturali e letterarie permette di avere una visione più ampia, e forse in un certo qual modo complessiva, sulla rappresentazione dei personaggi migranti nella letteratura italiana contemporanea. Infatti, in un mondo oramai globale ci appare restrittivo rimanere ancorati al

canone della letteratura europea, definito secondo il paradigma letterario del XIX secolo, che classificava gli scrittori secondo le identità nazionali²⁰.

Prendere in considerazione dei testi narrativi originalmente scritti in lingua italiana da autori di diversa provenienza, lingua madre e attuale localizzazione ci sembra essere del tutto coerente in un mondo in cui

Stato e nazione sono oggi ai ferri corti e intrattengono relazioni disgiuntive in cui l'uno è proiezione immaginaria dell'altra, e viceversa, l'etnicità [...] ha reciso gli antichi vincoli spaziali e scivola entro le fratture tra Stati e nazioni, si alimenta dei nuovi flussi migratori, prende vigore attraverso affiliazioni retroattive di emigrati con la madrepatria e si nutre di "sentimenti", cioè campi di addestramento identitario, sempre più transnazionali.

[...] La colossale diaspora tuttora in corso, l'*ethnoscape* di cui ha parlato l'antropologo indoamericano Arjun Appadurai ha dunque generato da un lato un *Sé multiculturale* – cioè "comunità immaginate" che fanno volentieri a meno

²⁰ Alexandra Vranceanu e Angelo Pagliardini, «Introduzione», in *Migrazione e patologie dell'humanitas nella letteratura europea contemporanea* (Francoforte sul Meno: P. Lang, 2012), 11–24, p. 12.

di un luogo e anzi prosperano in tale assenza -, dall'altro *luoghi multietnici* e denazionalizzati²¹.

Per questi motivi nel *corpus* vengono comparati romanzi scritti in lingua italiana e pubblicati in Italia da autrici e autori nati e residenti in diverse parti del mondo tra cui l'Italia (Carmine Abate, Vittorio Bongiorno, Maksim Cristan, Silvia Di Natale, Gabriella Ghermandi, Julio César Monteiro Martins, Lili Amber Laila Wadia). Ciò che accomuna i testi presi in esame non sono dunque le origini, la lingua madre o le esperienze migratorie dei loro autori, bensì la presenza di personaggi che narrano le proprie storie di migrazione alla prima persona singolare e la contemporanea presenza di elementi autoriflessivi.

1.3. Periodizzazione

Oltre a individuare i criteri da utilizzare per selezionare gli autori e i personaggi da prendere in esame, è stato necessario definire il periodo all'interno del quale circoscrivere la ricerca. Per fare ciò si è deciso di guardare alle riflessioni sull'epoca contemporanea proposte dalla sociologia.

Gilles Lipovetsky²² si concentra sulla concezione del tempo per analizzare la nostra società. Egli infatti vede il postmoderno, le logiche di consumo, della comunicazione di massa e della moda come una fase di preparazione all'ipermoderno che, secondo lo studioso, è caratterizzato dalla continua accelerazione del tempo, dal rincorrere la modernità e la novità per sfuggire all'obsoleto e stare al passo con l'evoluzione.

Tout ne fonctionne pas à l'excès mais plus rien ne se trouve épargné, d'une manière ou d'une autre, par les logiques de l'extrême. [...] En hypermodernité, il n'y a plus de choix, pas d'autre alternative qu'évoluer, accélérer la mobilité pour ne pas être dépassé par "l'évolution" : le culte de la modernisation technique l'a emporté sur la glorification des fins et des idéaux. Moins le futur est prévisible, plus il faut être mobile, flexible, réactif,

²¹ Stefano Calabrese, *www.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno* (Torino: Einaudi, 2005), pp. 49-50.

²² Si fa riferimento a Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes* (Parigi: Librairie générale française, 2006), pp. 54-74.

prêt à changer en permanence, supermoderne, plus moderne que les modernes de l'époque héroïque²³.

Questo processo avrebbe visto la luce negli anni Ottanta e Novanta del Novecento in concomitanza con la mondializzazione neoliberale e la rivoluzione delle tecnologie legate alla comunicazione. Ciò comporta la necessità di essere estremamente flessibili, mobili, pronti al cambiamento dettato dalla modernizzazione della tecnica. Gilles Lipovetsky individua, come conseguenza principale di questa corsa contro il tempo, una pressione sociale e individuale generalizzata che causa problemi psicologici e ideologizza il regno dell'urgenza.

Zygmunt Bauman²⁴ si concentra invece sulle relazioni che si instaurano tra istituzioni e singoli e tra singoli individui. Secondo il sociologo polacco la conseguenza diretta della globalizzazione è il "presente liquido" in cui predominano lo spostamento massivo delle persone a livello mondiale e l'impossibilità delle istituzioni nazionali di controllare l'economia e la politica:

Sur une planète atteinte de mondialisation négative, tous les problèmes fondamentaux [...] sont *mondiaux*, ce qui veut dire qu'ils n'ont pas de solution locale ; il ne peut y avoir de solution locale aux problèmes qui sont nés et se sont développés à l'échelle mondiale²⁵.

Sempre secondo lo studioso, ciò causa uno stato permanente di paura, incertezza, sensazione di caos. Poiché gli Stati nazionali sembrano non avere più i mezzi per controllare il mercato globale, essi perdono progressivamente legittimità, la quale viene recuperata dagli stessi tramite la strumentalizzazione della paura e quindi la promessa della sicurezza personale. Secondo il sociologo, emblematiche di questo tipo di azioni politiche sono le reazioni politico-militari agli attentati dell'11 settembre 2001. Zygmunt Bauman vede infatti in questa data l'inizio delle politiche della paura che prendono di mira gli stranieri i quali, seguendo questa logica, vanno a incarnare i pericoli della società contemporanea. Si legittimano così operazioni militari, limitazioni delle libertà personali e strategie di *marketing* di multinazionali che offrono la protezione fisica dei singoli individui (armi, allarmi, medicinali ecc.). In questo modo, dall'incertezza si passa alla paura, quindi alla

²³ *Ivi*, pp. 54-55.

²⁴ Si fa riferimento a Zygmunt Bauman, *Liquid times... cit.*

²⁵ *Ivi*, p. 38.

protezione e all'isolamento, il quale induce all'atomizzazione del presente liquido, in cui unità e scambi sembrano impossibili.

Concentrandosi sull'utilizzo dello spazio in epoca contemporanea, a differenza di Zygmunt Bauman, Marc Augé²⁶ vede la causa dell'atomizzazione della società nell'originarsi di "non-luoghi" in cui ci si rende per svolgere una determinata azione e in cui gli scambi tra individui sono azzerati:

La surmodernité est productrice de non-lieux, c'est à dire d'espaces qui ne sont pas eux mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus "lieux de mémoires", y occupent une place circonscrite et spécifique²⁷.

Les lieux anthropologiques créent du social organique, les non-lieux créent de la contractualité solitaire²⁸.

L'epoca contemporanea, chiamata in questo caso surmodernità, è caratterizzata secondo il sociologo francese dall'eccesso di eventi e di spazi e, allo stesso tempo, dall'individualizzazione dei punti di riferimento sociali. In modo simile a Gilles Lypovetsky, Marc Augé concepisce la surmodernità come dominata dall'accelerazione della storia, dall'eccesso di eventi non prevedibili da economisti, sociologi e storici. A differenza dell'ipermodernità, la surmodernità sarebbe però la faccia di una medaglia che dall'altro lato presenterebbe la postmodernità. Postmodernità e surmodernità non sarebbero quindi due epoche distinte che si susseguono, ma un modo negativo (il primo) e uno positivo (il secondo) di guardare alla contemporaneità.

Il moltiplicarsi dei punti di vista messi in rilievo dai vari studiosi e il conseguente pullulare delle nomenclature atte a descrivere la società a noi contemporanea e quindi la mancanza di una periodizzazione precisa e uniforme, riflettono la difficoltà di individuare, in maniera condivisa, degli eventi che possano rispondere ai criteri necessari alla periodizzazione storiografica:

²⁶ Si fa riferimento a Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Parigi: Seuil, 1992).

²⁷ *Ivi*, p. 100.

²⁸ *Ivi*, p. 119.

formulerei tre principali criteri orientativi che dovrebbero essere seguiti da chiunque tenti un'operazione storiografica di periodizzazione. Un primo criterio riguarda l'estensione dei fenomeni osservati nello spazio e il loro addensarsi nel tempo: tanto più risulta la presenza dello stesso fenomeno contemporaneamente in aree diverse, tanto più esso acquista rilevanza; tanto più si assiste a un addensarsi nel tempo, a un'accelerazione nelle manifestazioni del fenomeno osservato, tanto più si può pensare di essere in presenza di un cambiamento forte e importante. Un secondo criterio riguarda la concomitanza dei fenomeni in settori diversi della vita sociale e in forme e strutture diverse dell'immaginario e della comunicazione: tanto più fenomeni compaiono in settori diversi e in modi analoghi e rapportabili fra loro, pur con la inevitabile specificità delle manifestazioni dei singoli settori e con le inevitabili sfasature temporali dovute ai diversi ritmi di evoluzione e trasformazione del settore considerato, tanto più è necessario tenerne conto e tentare una descrizione comparata. Un terzo criterio ha a che fare con un'ipotesi di gerarchia che, nelle prese di posizione, implicitamente o – meglio – esplicitamente ideologiche, nelle griglie interpretative della realtà storica e sociale, ciascuno di noi pone alla base della propria creatività interpretativa, stabilendo un rapporto di precedenza e dominanza tra settore e settore della vita sociale e tra le diverse forme o strutture (o diciamo “serie”, se vogliamo usare la terminologia dei formalisti russi) dell'immaginario e della comunicazione. [...] L'ipotesi di gerarchia a cui io mi attengo mette in posizione dominante la serie dei fenomeni materiali, collegati con le condizioni socio-economiche della produzione, del lavoro, con la natura biologica dell'uomo e il mondo naturale delle risorse, con le tecniche, la divisione dei ruoli, la sessualità, la riproduzione, e via via in posizioni diverse, in *décalage*, le altre serie di fenomeni che si riferiscono ai modelli culturali, alle istituzioni sociali politiche e linguistiche, ai sistemi espressivi e retorici, alle tematiche dell'immaginario, e così via²⁹.

A nostro parere, anche se gli studiosi di cui abbiamo appena parlato riescono a individuare una serie di manifestazioni che appaiono in diversi settori artistici e sociali, in ragione della vicinanza tra epoca studiata e vissuta, è molto difficile avere una visione sufficientemente distaccata del mondo in cui si vive. Ciò determina l'impossibilità di considerare l'addensamento dei fenomeni della nostra epoca e di stabilire la gerarchia di elementi costitutivi della società, di cui parla Remo Ceserani. Ci è apparso dunque necessario scegliere un arco temporale di studio più neutro possibile, lasciando a storici e sociologi il dibattito sulla periodizzazione della

²⁹ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* (Torino: Bollati Bollinghieri, 1997), pp. 18-19.

contemporaneità. Essendo il cambio di secolo e di millennio un dato oggettivo e allo stesso tempo un momento di transizione interessante, si è deciso di prendere in esame i romanzi pubblicati in Italia a partire dal 2001. Per ragioni pratiche, come data limite di edizione delle opere è invece stato stabilito il 2014, anno in cui questa ricerca è iniziata.

1.4. Autoriflessività e metafinzione

Fissati i criteri di selezione riguardanti anche la periodizzazione, per comprendere se la presenza di elementi autoriflessivi sia puramente casuale o se invece possa assumere un significato metafinzionale, l'ultima questione da prendere in esame è stata quindi quella riguardante l'autoriflessività, la metanarrazione, la metafinzione, la metaletteratura e il rapporto tra le quattro. Per individuare le tecniche narrative che nel passato hanno veicolato la metafinzione e verificarne quindi la presenza nelle opere da inserire nel *corpus*, è stato necessario chiarire alcuni punti teorico-interpretativi riguardanti la metafinzione.

Traduzione della parola inglese *metafiction*, usata per la prima volta nel 1970 da William Gass, il termine metafinzione indica un particolare procedimento letterario; nel 1984, in *Metafiction - The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, Patricia Waugh ne propone la definizione che risulta tuttora la più sostenuta:

[Metafiction is a] fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. [Metafictional works are those which] explore a theory of writing fiction through the practice of writing fiction³⁰.

Influenzate dalle correnti filosofiche e dagli eventi storici a loro contemporanei, molte narrazioni della seconda metà del XX secolo hanno tradotto la perdita di senso della realtà. Esse hanno fatto della finzione il mezzo attraverso cui mettere in dubbio il rapporto che esiste tra realtà e finzione e la legittimità dell'arte letteraria in quanto tale. Il procedimento di creazione dell'opera è stato

³⁰ Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (Londra: Methuen, 1984), p. 2.

svelato e, poiché non presentava più una struttura “classica”, il romanzo è stato spesso accusato di essere illeggibile: oggetto principale della narrazione non era più la storia con i suoi personaggi, bensì la narrazione stessa.

Per rendere la finzione oggetto della finzione, il romanzo postmoderno ha fatto ricorso alla citazione evocando altri testi o riscrivendo opere più o meno celebri, reali o fittizie, proponendo riletture o reinterpretazioni; esso inoltre in alcuni casi ha permesso al narratore di commentare lo svolgersi della narrazione o ancora ha messo in scena un personaggio scrittore. A veicolare la metafinzione sono stati inoltre la presenza di un racconto all'interno di un altro racconto (metadiegesi), la compenetrazione infinita di racconti analoghi (*mise en abyme*), l'intervento nella diegesi dell'autore implicito a dimostrare la propria capacità di agire e modificare la storia (metalessi dell'autore), l'indirizzarsi del narratore al lettore, reale o implicito, (metalessi del lettore), la fuoriuscita di un personaggio che interviene nella realtà (antimetalessi³¹).

Gli elementi e le tecniche narrative che sono stati utilizzati dal romanzo postmoderno per veicolare la metafinzione si possono tuttavia riscontrare in altri testi letterari precedenti e seguenti la seconda metà del XX secolo, in particolare i testi precedenti sui quali opera il cosiddetto “effetto Sterne³²”, come per esempio in Manzoni o Pirandello, così come in alcuni romanzi contemporanei in cui i personaggi migranti sono narratori. Un ulteriore criterio di selezione per il *corpus* da prendere in esame in questo studio è stato quindi la presenza di tecniche narrative autoriflessive che nel passato hanno veicolato la metafinzione nei romanzi postmoderni. In un primo momento sono stati individuati sedici romanzi che presentano personaggi migranti narratori, scritti in italiano, pubblicati tra il 2001 e il 2014 che presentano tali tecniche narrative (Tabella 1-2).

La sola presenza di elementi riflessivi o autoriflessivi all'interno di un testo narrativo non sembra però essere l'unica condizione da soddisfare per fare di un romanzo un'opera metafinzionale così come definita per il postmoderno; l'applicabilità della categoria narrativo-interpretativa della metafinzione a testi

³¹ A proposito si veda Nicola Turi, *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento, 1957-1979* (Firenze: Società editrice fiorentina, 2007), pp. 36-42.

³² Si fa riferimento a Giancarlo Mazzacurati, a cura di, *Effetto Sterne: la narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello* (Pisa: Nistri-Lischi, 1990).

letterari non ricollegabili al postmoderno resta allora da verificare. Infatti, nuovi termini che sembrano definire sfumature o variazioni della metafinzione sono comparsi; per esempio nel 1993 è apparso il lemma *Surfiction*, coniato e definito da Raymond Federman, il quale indica come uniche possibilità per la finzione il superamento dei propri limiti reinventandosi e lo smascheramento della realtà come entità fittizia:

Pour moi, la seule fiction qui soit encore valable maintenant est celle qui tente d'explorer les possibilités de la fiction au-delà de ses propres limites; celle qui lance perpétuellement un défi à la tradition qui la domine; celle qui renouvelle constamment notre foi en l'intelligence, et en l'imagination de l'homme plutôt qu'en une vision déformée de la réalité; celle qui relève l'irrationalité ludique de l'homme plutôt que sa rationalité bien-pensante. Je donne à cette forme d'écriture le nom de SURFICTION, non parce qu'elle imite la réalité mais parce qu'elle étale au grand jour l'aspect fictif de la réalité³³.

Alla luce di tali elementi, sono stati eliminati dalla selezione dei sedici romanzi, presi preliminarmente in esame, i testi in cui le tecniche autoriflessive presenti non sembravano avere un legame solido o esplicito con la riflessione sul testo stesso o sulla letteratura, così come i romanzi in cui la presenza del personaggio migrante narratore non presentava dei forti nessi con le tecniche autoriflessive e/o metafinzionali utilizzate dall'autore. Il *corpus* è stato così ridotto e definitivamente fissato a sette opere: Carmine Abate, *Il mosaico del tempo grande*, Milano, Mondadori, 2007; Vittorio Bongiorno, *Il bravo figlio*, Milano, Rizzoli, 2006; Cristan Maksim, (*fanculopeniero*), Milano, Feltrinelli, 2007; Silvia Di Natale, *Vicolo Verde*, Milano, Feltrinelli, 2013; Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007; Julio César Monteiro Martins, *Madrelingua*, Lecce, Besa, 2005; L. A. Laila Wadia, *Come diventare italiani in 24 ore*, Siena, Barbera, 2010.

Nel corso dell'analisi e dell'interpretazione dei testi il piano metafinzionale verrà distinto da quello metanarrativo e metaletterario. Benché in stretta relazione tra loro, essi implicano tuttavia sfumature interpretative che necessitano di una distinzione. La metafinzione è una finzione di qualsiasi tipo che parla di finzione, vale a dire il tipo di finzione che, in ambito letterario, include un commento sulla

³³ Raymond Federmann, *Surfiction* (Marsiglia: Le mot et le reste, 2006), p. 10.

propria natura narrativa o linguistica³⁴. Viceversa lo spazio metafinzionale è il luogo in cui la finzione riflette sul proprio statuto. In maniera analoga, la metanarrazione mette in rilievo, all'interno del racconto, determinati elementi della narrazione che spingono alla riflessione su se stessa. I procedimenti metaletterari seguono il medesimo processo di quelli metafinzionali e metanarrativi: all'interno di un'opera letteraria, essi esplicitano delle riflessioni che inducono il lettore a interrogarsi sul ruolo e sulle funzioni della letteratura stessa.

³⁴ A proposito si veda Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: the metafictional Paradox* (Londra: Routledge, 1991), p. 1.

Tabella 1-2 *Io-narranti migranti e tecniche narrative autoriflessive*

Titolo	Autore	Tecniche narrative autoriflessive
<i>Regina di fiori e di perle</i>	Gabriella Ghermandi	Metadiegesi, citazione e personaggio scrittore
<i>Come diventare italiani in 24 ore. Diario di un'aspirante italiana</i>	Laila Wadia	Metalessi del lettore, citazione e personaggio scrittore
<i>Rosso come una sposa</i>	Anilda Ibrahim	Metalessi del lettore e personaggio scrittore
<i>Rometta e Giulio</i>	Jadelin Mabiala Gangbo	Riscrittura
<i>La festa del ritorno</i>	Carmine Abate	Metadiegesi
<i>Il mosaico del tempo grande</i>	Carmine Abate	Metadiegesi, citazione e <i>mise en abyme</i>
<i>madrelingua</i>	Julio César Monteiro Martins	Metalessi dello scrittore e del lettore
<i>I sessanta nomi dell'amore</i>	Tahar Lamri	Metadiegesi e personaggio scrittore
<i>(fanculopensiero)</i>	Maksim Cristan	Metalessi del lettore e personaggio scrittore
<i>Oltrebabilonia</i>	Igiaba Scego	Personaggio scrittore
<i>Vicolo verde</i>	Silvia di Natale	Citazione e personaggio scrittore
<i>Divorzio all'islamica</i>	Amara Lakhous	Giochi linguistici, rimandi letterari e metalessi del lettore
<i>Spaesamento</i>	Giorgio Vasta	Citazioni e riflessione sull'atto della scrittura
<i>Occhio a Pinocchio</i>	Jarmila Očkayová	Riscrittura e citazioni
<i>Milano non esiste</i>	Dante Maffia	Giochi linguistici e metalessi del lettore
<i>Il bravo figlio</i>	Vittorio Bongiorno	Citazione e personaggio scrittore

1.5. Griglia interpretativa

Stabilito il *corpus* è stato necessario costituire una griglia interpretativa da applicare a tutti i testi che permettesse allo stesso tempo di analizzare i romanzi tenendo conto delle esigenze della ricerca e di condurre uno studio comparativo. Essa è così suddivisa: struttura del romanzo, focalizzazione, sistema dei personaggi, elementi autoreferenziali, tappe migratorie, eventi storici rappresentati ed elementi autobiografici.

Come si è visto in precedenza, si è deciso di studiare la rappresentazione letteraria dell'esperienza della migrazione tentando di non ricadere nei pregiudizi o nelle connotazioni negative che possono derivare dalla strumentalizzazione di categorizzazioni o nomenclature basate sulle condizioni economiche dei personaggi narratori, sulla direzione e sulle ragioni dei loro spostamenti, sullo *status* legale in cui questi ultimi avvengono e sulla durata della permanenza. Per questo motivo ci si è concentrati sulla rappresentazione del vissuto dei singoli personaggi migranti narratori. Per fare ciò in maniera oggettiva, per analizzare le diverse esperienze sono state utilizzate le tappe migratorie individuate da Isabelle Felici³⁵ che riportiamo in propria traduzione nella tabella 1-3. La studiosa ha infatti notato che ogni migrante attraversa obbligatoriamente, seppure vivendole in maniera unica e personale, una serie di fasi legate al proprio spostamento; alcune avvengono in ordine cronologico, mentre altre sono ripercorse in ordine sparso a seconda della sensibilità di ogni individuo.

È importante specificare che la studiosa sottolinea come queste tappe siano certamente vissute, ma che non vengono sempre tutte rappresentate nelle narrazioni riguardanti la migrazione, così anche i silenzi riguardo a determinati episodi hanno un significato intrinseco. Questo schema permette quindi di prendere in considerazione il vissuto dei personaggi evitando di cadere in generalizzazioni, senza però eludere il rapporto del singolo con il gruppo di persone da cui è circondato o allontanato e ancora con il periodo e il territorio in cui arriva e da cui parte.

³⁵ Isabelle Felici, «L'émigré, ce héros. Les étapes du parcours migratoire... cit.

Lo schema che riporta le tappe migratorie ha il merito di riunire e riordinare i *topoi* che da sempre contraddistinguono l'esperienza odepórica. Nei romanzi abbiamo infatti riscontrato la presenza di tutte le tappe indicate da Isabelle Felici. Nonostante ciò, lo schema non verrà utilizzato in maniera monolitica per interpretare i testi, per evitare l'eccessivo irrigidimento dell'analisi che potrebbe penalizzare, come sostiene Sara Garau, la «varietà intrinseca di un *corpus*³⁶». In questo senso, per completare e approfondire l'analisi della rappresentazione migratoria è stato fondamentale prendere in considerazione il sistema dei personaggi dei romanzi e quindi le relazioni tra questi. È stato altresì indispensabile guardare alla focalizzazione poiché attraverso le avvenute o mancate mutazioni del punto di vista sulla storia si possono misurare gli avvenuti o mancati cambiamenti dei personaggi narratori provocati dall'esperienza della migrazione o più in generale dal passare del tempo e dagli scambi con l'esterno.

Per valutare invece la portata metafinzionale dei romanzi del *corpus*, è stato innanzitutto fondamentale individuare gli elementi autoriflessivi³⁷ nei testi allo scopo di analizzarli per comprendere se e quando essi implicano o meno delle considerazioni sui rapporti tra la realtà e la finzione, sulla letteratura e le sue funzioni o sui significati che l'atto di scrivere o narrare in generale può in certi casi assumere. Ricostruire e studiare la struttura dei romanzi ha permesso invece di reperire i casi in cui diversi piani narrativi si intrecciano o accavallano rendendo trasparente o evidente il costituirsi del romanzo stesso o mettendo in discussione la linearità della narrazione.

Questo tipo di procedimento letterario è quindi un indicatore grazie al quale viene spesso evidenziata o smascherata la finzionalità del testo e implica quindi una riflessione metanarrativa e metafinzionale. Infine, analizzare la rappresentazione di eventi storici e studiare le relazioni dei personaggi con la realtà che li circonda risulta

³⁶ Si fa riferimento a Sara Garau, «Varcare i confini. Partenze e addii come topoi narrativi», *Migrazioni letterarie nel Settecento italiano: dal movimento alla stabilità*, Atti della Sezione del XXXV Romanistentag Deutscher Romanistenverband: Dynamik, Begegnung, Migration, Universität Zürich, 9-10 ottobre 2017, in corso di pubblicazione.

³⁷ Gli elementi autoriflessivi ricercati nei testi sono stati individuati nella sezione precedente e vengono in questa sede quindi solamente elencati in nota: citazione, riletture o reinterpretazioni, intervento del narratore, personaggio scrittore, metadiegesi, *mise en abyme*, metalessi dell'autore, metalessi del lettore, antimetalessi.

essere importante per determinare il rapporto tra realtà e finzione. Infatti, come abbiamo visto nella sezione precedente, questo rapporto è indagato, messo in discussione e posto al centro delle opere sia metafinzionali che surfinzionali.

È attraverso la comparazione e lo studio dei risultati analitici della griglia interpretativa che prevede l'incrocio di elementi sociologici e letterari dei romanzi del *corpus* che questa ricerca ha preso corpo. La metodologia di lavoro adottata ha consentito di rispondere alla domanda che ha animato questo studio: comprendere se e quando le tecniche narrative autoriflessive assumono una funzione metafinzionale e quale tipo di relazione esiste tra la narrazione omodiegetica della migrazione e la presenza di tali tecniche narrative.

Tabella 1-3 Tappe migratorie³⁸ elaborate da Isabelle Felici. Traduzione italiana di Alessandra Giro

Schema n°1: Le tappe del percorso migratorio

Prima della partenza

- La scintilla che porta alla decisione di partire
- La discussione sulla partenza
- Il “distacco”

Il viaggio

- Le peripezie del viaggio
- La frontiera/il passaggio
- L’arrivo

L’insediamento*

- L’assenza/l’attesa o il dissidio tra il qui e l’altrove
- Il “bagaglio”: oggetti e comportamenti emblematici
- Gli scambi

L’io e il suo doppio

Schema n°2: Le tappe dell’insediamento e il contesto migratorio

L’assenza/l’attesa o il dissidio tra il qui e l’altrove

- I ritorni
- I mezzi di trasporto
- I mezzi di comunicazione

Il “bagaglio”: oggetti e comportamenti emblematici

- I vestiti
- Il cibo
- La/le lingua/e e la gestualità

Gli scambi

- L’“incontro” con il nuovo ambiente
- L’incontro con l’“altro”
- Il lascito alle altre generazioni

*Lo schema n° 2 riprende e completa questa tappa.

³⁸ Traduzione personale della tabella presente in *Ivi*, p. 27.

1.6. Dalla “letteratura della migrazione” alla migrazione in letteratura

Queste considerazioni teoriche e tale approccio metodologico all’analisi del testo hanno provocato un netto allontanamento rispetto alle categorie proposte dalla cosiddetta “letteratura della migrazione”, di cui vengono individuate delle fasi e all’interno della quale vengono inserite delle opere letterarie a partire dall’origine e dal luogo di residenza di autori che decidono di scrivere in lingua italiana. Se da un lato, dando visibilità accademica a dei romanzi contemporanei, questo tipo di ricerche ha introdotto nell’interpretazione letteraria delle categorie socio-antropologiche, implicando quindi interdisciplinarietà e innovazione, dall’altro lato la “letteratura della migrazione” presenta delle fragilità critico-teoriche che sembrano essere originate, seppure inconsciamente, da fattori discriminatori.

La prima definizione di “letteratura della migrazione” è data da Armando Gnisci:

Essa deve essere pensata innanzitutto come un fenomeno della modernità avanzata, senza precedenti. Inizia con le migrazioni di intere popolazioni di italiani verso tutto il mondo alla ricerca di lavoro a partire dall’immediato periodo post-unitario e trova il suo completamento nella letteratura scritta dagli immigrati, venuti in Italia da tutto il mondo in cerca di lavoro, a partire dall’ultimo decennio del XX secolo. Essa è la versione italiana dell’emergere delle letterature post-coloniali nelle lingue europee della grande colonizzazione e del parlamento mondiale degli scrittori migranti che caratterizza questa fine di secolo³⁹.

Tramite questa definizione Armando Gnisci tenta di stabilire una sorta di filone letterario o di definire un fenomeno socio-letterario a partire dai dati autobiografici degli autori, anziché a partire dai contenuti tematico-formali delle opere; a nostro avviso ciò crea dei problemi di coerenza scientifica per due ragioni. In primo luogo, risulta discriminatorio, poiché suggerisce, anche se indirettamente, che le capacità artistiche di tali autori siano differenti da quelle di altri che non

³⁹ Armando Gnisci (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa* (Troina: Città Aperta Edizioni, 2006), p. 88.

hanno fatto esperienza della migrazione, inducendo facilmente in tal modo a fenomeni di ghettizzazione. In secondo luogo, considerare in maniera preponderante gli elementi biografici degli scrittori sembra infrangere uno dei principi fondamentali della teoria letteraria, ovvero non confondere mondo reale e mondo finzionale, autore reale, la sua esperienza di vita e la sua sensibilità con il contenuto dell'opera e con l'immagine che l'autore reale vuole dare di se stesso all'interno dei suoi testi (autore implicito⁴⁰).

Queste debolezze critico-teoriche si traducono nell'impossibilità di arrivare a una nomenclatura univoca del fenomeno che si cerca di individuare, nonché nell'incapacità di descrivere e studiare in modo coerente la totalità dei vari temi e forme che veicolano i testi implicati. I critici che si occupano (o si sono occupati) di "letteratura della migrazione" hanno allora tentato di risolvere tali problemi mettendo in rilievo di volta in volta aspetti differenti delle opere individuate considerando le origini e il luogo di residenza degli autori.

Graziella Parati⁴¹, Laura Ruberto⁴², Margherita Ganeri⁴³ e Raffaele Taddeo⁴⁴ si sono concentrati sull'utilizzo da parte degli autori di una lingua seconda o di una lingua altra rispetto a quella del paese di residenza proponendo di parlare di "letteratura italoфона" o di "letteratura nascente" invece di "letteratura della migrazione". Essi hanno tentato in tal modo di evitare i rischi di emarginazione che una qualsiasi denominazione "etnica" può provocare. Guardando unicamente alle mutazioni poetiche, si diminuiscono i rischi di ghettizzazione da un lato, tuttavia dall'altro si perde la dimensione riguardante la rappresentazione letteraria della migrazione come fatto sociologico. Parlando di "letteratura multiculturale in lingua

⁴⁰ A proposito si veda Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione* (Roma: Carocci, 2015), pp. 54, 99, 104, 114.

⁴¹ Si fa riferimento a Graziella Parati, «Italophone voices», *Italian Studies in Southern Africa* 8 (1995): 1–16.

⁴² Si fa riferimento a Laura Ruberto, «Immigrant speak: Italian literature from the border», *Forum Italicum*, n. 31 (1997): 127–144.

⁴³ Si fa riferimento a Margherita Ganeri, «The broadening of the concept of "migration literature" in contemporary Italy», *Forum Italicum*, n. 2 (2010): 437–451.

⁴⁴ Si fa riferimento a Raffaele Taddeo, *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche* (Milano: Raccolto Edizioni, 2006).

italiana” Daniele Comberiati⁴⁵ sembra invece dare particolare attenzione alle implicazioni storico-socio-culturali che sono connesse alla migrazione di autori; ciò non implica però necessariamente una coerenza di temi né uno studio delle forme. Utilizzando la nomenclatura di “scritture migranti”, Dante Marianacci e Renato Minore⁴⁶ guardano alla singolarità e alle particolarità di ogni testo, che viene quindi considerato individualmente; essi tentano di metterne in evidenza il valore artistico senza tuttavia ripensare il raggruppamento delle opere, che continuano a essere catalogate secondo i dati autobiografici degli autori.

Altro punto debole della definizione di “letteratura della migrazione” data da Armando Gnisci è individuabile nelle ultime righe della stessa («Essa è la versione italiana dell’emergere delle letterature post-coloniali nelle lingue europee della grande colonizzazione e del parlamento mondiale degli scrittori migranti che caratterizza questa fine di secolo⁴⁷»); lo studioso accenna a un parallelo tra il fenomeno che tenta di descrivere e le letterature post-coloniali europee. Seppure indirettamente, egli accosta dunque l’esperienza della migrazione a quella della colonizzazione. Ciò comporta dei problemi di ordine socio-antropologico poiché migrazione e colonizzazione (a cui spesso segue la post-colonizzazione) sono fenomeni storico-socio-antropologici ben distinti; se da un lato il primo, come abbiamo precedentemente osservato, riguarda il libero movimento di individui, singoli o in gruppo, nello spazio, il secondo concerne invece un’azione politico-militare ben precisa mirata allo sfruttamento economico di territori altri accompagnata dall’introduzione o l’imposizione di una civiltà diversa da quella precedentemente presente⁴⁸. Inoltre la “letteratura italiana della migrazione” tende a separare lo studio delle opere di autori italiani all’estero da quello dei testi di autori stranieri in Italia. Non solo questo tipo di catalogazione può facilmente portare all’isolamento, ma inoltre, se migrante è colui che si disloca da una determinata area

⁴⁵ Si fa riferimento a Daniele Comberiati, «Lo sguardo obliquo: la tematica dell’emigrazione italiana nelle opere degli scrittori immigrati», *Italies*, n. 14 (2010): 365–379.

⁴⁶ Si fa riferimento a Dante Marianacci e Renato Minore (a cura di), *L’Italiano degli altri. Narratori e poeti in Italia e nel mondo* (Roma: Newton Compton Editori, 2010).

⁴⁷ Armando Gnisci (a cura di), *Nuovo planetario... cit.*, p. 88.

⁴⁸ «Colonizzare», *Treccani Online* (blog), Consultato 10 aprile 2017, <http://www.treccani.it/vocabolario/colonizzare/>.

geografica a un'altra, ciò che è rilevante è lo spostamento e le conseguenze che lo stesso implica e non la direzione verso la quale questo avviene.

Come abbiamo appena accennato, la “letteratura della migrazione” propone una duplice catalogazione per gli autori presi in esame che ha portato gli studiosi a proporre una triplice periodizzazione. Per il primo gruppo s'identifica come momento d'inizio il periodo post-unitario, quando molti italiani hanno cominciato a lasciare il paese natio alla ricerca di lavoro⁴⁹. Per il secondo, invece, si indica come momento d'inizio il 24-25 agosto 1989, quando Jarry Essab Masslo, lavoratore sudafricano, è stato assassinato da un gruppo di persone bianche. Nella crudeltà del fatto di cronaca, che rivela indubbiamente la presenza del razzismo in Italia, gli studiosi hanno visto l'elemento motore che ha spinto alcuni stranieri a esternare la loro necessità di parlare pubblicamente. Sarebbero così nati i primi racconti e testimonianze riguardanti la migrazione, come a esempio *Io, venditore di elefanti* di Pap Kouma a cura di Oreste Pivetta e *Immigrato* di Salah Methnani con Mario Fortunato⁵⁰. Tale catalogazione proposta dalla “letteratura della migrazione” si fonda su principi che ci appaiono aleatori, quale la scelta di individuare gli autori da studiare in base a elementi autobiografici, e potenzialmente discriminatori, come praticare delle distinzioni in base alla direzione migratoria di personaggi e/o autori. Le nostre impressioni vengono confermate dalla terza periodizzazione. A noi contemporanea, essa vede gli autori in questione rifiutare le etichette attribuite loro dagli studiosi italiani. Gli autori rivendicano infatti il diritto di essere considerati come scrittori *tout court*, al di là delle loro biografie⁵¹.

Benché questo lavoro abbia avuto origine da uno studio sulla “letteratura della migrazione” in Italia, la nostra impostazione scientifica si distanzia da tale etichetta e si muove invece nella stessa direzione che stanno prendendo altri centri di ricerca,

⁴⁹ A proposito si veda Armando Gnisci, *Nuovo planetario... cit.*

⁵⁰ A proposito si veda Dante Marianacci e Renato Minore (a cura di), *L'italiano degli altri... cit.*, p.8.

⁵¹ A proposito si veda Silvia Contarini, «Migrations italiennes : la transculturation à l'œuvre (littéraire) de “Vice Versa”, magazine transculturel, à “Kuma&Transculturation”», *Les langues néo-latines*, n. 377 (Giugno 2016): 7-24, pp. 17-18.

quali a esempio le Università di Zurigo⁵² e di Utrecht⁵³. L'obiettivo della nostra ricerca è puramente letterario, infatti, si tenta di individuare quali significati socio-letterari possono assumere le tecniche narrative autoriflessive utilizzate per rappresentare la migrazione nei romanzi scritti in italiano a partire dal 2001; ci si è dunque naturalmente staccati dalla "letteratura della migrazione" e dalle questioni di ordine ideologico a essa legate.

⁵² Si fa riferimento al convegno del 9-10 ottobre 2017 XXXV *Romanistentag Deutscher Romanistenverband: Dynamik, Begegnung, Migration*.

⁵³ Si fa riferimento ai lavori di Sandra Pozzanesi e al suo progetto di ricerca sugli intellettuali migranti.

2. La frammentazione nel racconto di migrazione

Determinare i significati socio-letterari delle tecniche narrative autoriflessive utilizzate per rappresentare la migrazione escludendo posizioni ideologiche aprioristiche è un'operazione che necessita anzitutto di uno studio approfondito degli io-narranti e delle istanze narrative. In quest'ottica, prendere in esame il ruolo dell'io-narrante è indispensabile per due ragioni. In primo luogo perché la migrazione è un percorso estremamente personale e complesso che viene vissuto in maniera irripetibile da ogni singolo individuo; la narrazione alla prima persona si impone quindi come il modo più efficace per trasmettere l'unicità dell'esperienza che comprende l'ibridazione di culture, finendo per rispecchiare l'ideale postmoderno. Secondo Remo Ceserani esso infatti procede:

contrapponendo all'idea della purezza quello dell'ibridismo, a quello dell'unità inevitabilmente "ovvia" quello della "vitalità confusa", all'ideale della semplicità inevitabilmente "facile", quello della complessità, dell'ambiguità, della difficoltà¹.

In secondo luogo è fondamentale studiare l'io-narrante perché determinarne il ruolo significa identificare i piani narrativi. Fare ciò permette a sua volta di comprendere se le tecniche narrative autoriflessive siano o meno portatrici di

¹ Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno* (Torino: Bollati Bollinghieri, 1997), p. 49.

metafinzione. Infatti Jean-Paul Sermain sostiene che i romanzi scritti tramite l'utilizzo della prima persona singolare tentano di coinvolgere il lettore creando delle modalità narrative che insospettiscono, poiché l'io-narrante esibisce il proprio punto di vista soggettivo nascondendo e allontanando dal testo il romanziere stesso. Secondo Jean-Paul Sermain, la narrazione omodiegetica suggerisce quindi intrinsecamente una certa riflessione metanarrativa e metafinzionale poiché spinge il lettore a interrogarsi sul ruolo del personaggio all'interno della storia, sulla funzione dell'autore e sull'espressione della soggettività². Nel nostro specifico caso, gli autori sembrano evidenziare la mutabilità del soggetto all'interno della storia così come il pullulare dei punti di vista possibili su uno stesso evento attraverso dei sottili giochi tra io-narranti, piani narrativi e focalizzazioni che veicolano metafinzione poiché, come indica Nicola Turi:

ogni nuovo piano diegetico introdotto nella narrazione [...] corrisponde infatti a una moltiplicazione prospettica, a un distanziamento più o meno cosciente, a un tentativo contemporaneo all'azione di primo grado (da parte di chi scrive) di ridurre la propria compromissione *in re* e conservare un'aperta molteplicità: per cui l'atto narrativo, mentre tenta di definire in maniera conclusiva l'io di chi scrive [...], accetta il rischio palese di precipitare nel magma di una sconfinata apertura ermeneutica, per evitare che la realtà rimanga strozzata dal filtro, soggettivo e parziale, dello scrittore³.

In questo secondo capitolo vedremo in che modo la frammentazione nel racconto di migrazione, dovuta all'estrema soggettivizzazione dell'esperienza, resa attraverso i giochi tra io-narranti, si traduca altresì nella commistione di generi e canoni letterari. Se la prospettiva sull'io e sul mondo non può essere univoca, e se la molteplicità è garantita dai diversi piani narrativi, allora non è possibile affidarsi a un unico genere letterario adottandolo in maniera monolitica. Così il racconto di migrazione presenta una contaminazione di tratti stilistici (che rileveremo progressivamente nell'analisi dei testi) che appartengono ora al romanzo di formazione, ora a quello postmoderno, ora a quello moderno, ora al racconto di viaggio, fino a risalire addirittura alla tradizione stilnovistica.

² A questo proposito si veda Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination* (Parigi: H. Champion, 2002), p. 11.

³ Nicola Turi, *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento, 1957-1979*, Quaderni Aldo Palazzeschi, nuova ser., 18 (Firenze: Società editrice fiorentina, 2007), pp. 32-33.

2.1. La frammentazione dell'io e lo sdoppiamento dell'io-narrante⁴

In (*fanculopensiero*), *Il bravo figlio*, *Vicolo verde* e *Come diventare italiani in 24 ore*, i protagonisti migranti sono al contempo personaggi scrittori e narratori interni in prima persona (narratori autodiegetici⁵); è proprio la presenza e l'azione di questi ultimi a creare una distanza tra l'Io narrato nel tempo della storia e l'io-narrante nel tempo del racconto. In questo modo i narratori si “sdoppiano” fornendo focalizzazioni multiple che permettono di misurare il divario tra l'Io del passato e quello del presente. Gli autori reali⁶ connotano così la scrittura del valore di riflessione sugli eventi, tra cui quelli migratori che hanno trasformato i personaggi. Nei quattro romanzi, non solo il narratore autodiegetico interviene nella storia, ma anche il narratore metadiegetico fa incursione nel racconto portando una visione diversa ai fatti raccontati, confondendo in tal modo i piani narrativi e dando quindi un valore riflessivo al racconto. Questa riflessività viene portata agli estremi e acquisisce un valore metafinzionale nel momento in cui il particolare sovrapporsi tra passato e presente viene svelato tramite dei cortocircuiti narrativi. Questi ultimi, spesso per mezzo dell'ironia, ricordano il genere autobiografico, il quale è frequentemente descritto come l'ambito in cui la memoria si confessa. Nella narrazione autobiografica il ricordo del passato coincide con il presente del racconto; inoltre colui che viene ricordato corrisponde a colui che ricorda. Il tempo della narrazione è particolare poiché è un «passato-presente⁷».

Infatti, *Il bravo figlio*, (*fanculopensiero*), *Vicolo verde* e *Come diventare italiani in 24 ore* presentano tutti in apertura una sorta di preambolo, di dichiarazione di

⁴ In questo paragrafo si riprendono e rielaborano alcune riflessioni su *Il bravo figlio*, (*fanculopensiero*) e *Come diventare italiani in 24 ore* precedentemente comparse in Alessandra Giro, «I pellegrini del XXI secolo. Il racconto della migrazione come viaggio interiore», *Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana* Con altri occhi. Letteratura italiana e viaggi contemporanei (2015): 47–64.

⁵ Per le definizioni dei termini tecnici si veda Umberto Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano: Bompiani, 2001).

⁶ Per autore reale intendiamo il romanziere. A questo proposito si veda Umberto Eco, *Opera aperta... cit.*

⁷ A proposito del tempo narrativo e delle caratteristiche del genere autobiografico si veda Neuro Bonifazi, *Il genere letterario: dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale* (Ravenna: Longo, 1987), p. 47.

intenzione poetica graficamente separata dall'inizio della storia stessa, in cui l'io-narrante si presenta e spiega al lettore ciò di cui parlerà nel racconto, configurandosi così immediatamente come personaggio scrittore e al contempo come narratore metadiegetico:

Mi chiamo Nino Scialoja e sono un bugiardo. Il campione italiano dei bugiardi. Sono figlio di tre generazioni di bugiardi patentati, e mio padre, il campione mondiale dei bugiardi, è stato mio maestro. Ci sono molti modi di dire bugie, ma uno li batte tutti. Essere simpatici. Brillanti. Sempre con la battuta pronta. Come lui. A raccontare la mia vita finirò per raccontare storie mirabolanti e grandiose bugie inventate sul momento come mi ha insegnato mio padre quando passavamo molto tempo insieme. Poi mio padre è scomparso, lasciandomi i fantasmi di una vita che non mi apparteneva. È così che sono diventato un bugiardo. Un bugiardo ladro raccontastorie. Dicono che ogni figlio prima o poi vuol prendere il posto del padre. La verità – ammesso che di verità possa parlare un bugiardo – è che lui è lui, e io sono io. Così diversi eppure così uguali.

Questa è la mia storia. Una storia simpatica⁸.

Come possiamo vedere, Vittorio Bongiorno pone immediatamente una distanza tra tempo della storia e tempo del racconto, tramite le dichiarazioni del protagonista narratore omodiegetico, Nino, ormai ragazzo, il quale in un solo paragrafo riassume l'intero contenuto del romanzo. *Il bravo figlio* narra infatti la storia di Nino, del percorso che lo ha portato a diventare scrittore e del suo rapporto con il padre che si inclina con l'entrata del protagonista nel periodo adolescenziale. L'arrivo dell'adolescenza di Nino coincide in maniera casuale con l'arrivo dell'intera famiglia a Palermo in seguito al trasferimento del padre, magistrato antimafia. Il lettore percepisce quindi sin dall'inizio che si trova di fronte a una storia di trasformazione, crescita, e prende immediatamente coscienza della presenza di due piani narrativi differenti: quello di Nino giovane scrittore che guarda al proprio passato in maniera ironica e quello di Nino adolescente che si ritrova in Sicilia contro il proprio volere. Inoltre, l'io-narrante si auto-configura come scrittore, metaforizzato dal sostantivo bugiardo, diventando in questo modo un narratore metadiegetico che porta la propria riflessione sulla scrittura e ne dichiara la funzione che vuole attribuirgli. L'io-narrante utilizza l'ironia, rafforzata dall'impiego di frasi

⁸ Vittorio Bongiorno, *Il bravo figlio* (Milano: Rizzoli, 2006), pp. 16-17.

nominali, dell'iperbole e del chiasmo per instillare il dubbio nel lettore sulla veridicità del racconto. Si può quindi parlare di un'operazione metafinzionale poiché l'io-narrante metadiegetico disautora esplicitamente se stesso mettendo in dubbio non gli avvenimenti stessi, ma il modo in cui essi sono stati percepiti e quindi rielaborati nel racconto. Si disvela così la natura fittizia della narrazione nonché il punto di vista estremamente personale e soggettivo dal quale il lettore ha accesso ai fatti riportati nel testo che legge.

Tale procedimento narrativo non è una novità, ma si verifica in maniera frequente nel romanzo moderno e viene teorizzato da Wayne C. Booth, il quale distingue il narratore attendibile da quello inattendibile e misura le conseguenze del secondo sulla narrazione stessa, nonché sulla ricezione del romanzo da parte del lettore. Parlando del narratore di *Tristram Shandy*, per esempio, Wayne C. Booth sostiene che esso non è totalmente preso sul serio e da ciò consegue un allargamento di prospettive sulle capacità della narrazione letteraria. Egli sostiene inoltre che ciò implica l'interrogarsi del lettore sui problemi della narrativa che suscitano proprio dall'inattendibilità del narratore del *Tristram Shandy* che può essere trasposta agli altri narratori del romanzo moderno. Il lettore viene volontariamente confuso dal narratore inattendibile (Wayne C. Booth cita a proposito anche *Gargantua et Pantagruel* e *Lolita*) fino a renderlo talvolta potenzialmente diffidente⁹.

In egual modo, anche in (*fanculopensiero*), il commento del narratore sul testo non è privo di conseguenze sulla ricezione. Il narratore metadiegetico si manifesta esplicitamente nel prologo e ancora una volta tramite l'utilizzo dell'ironia, l'io-narrante si presenta direttamente al lettore come scrittore e introduce il personaggio principale, ovvero se stesso, gli eventi che precedono la decisione d'intraprendere la migrazione, il luogo e il periodo in cui si svolge la storia nonché la difficoltà di concludere il primo romanzo che racchiude la propria esperienza mistica e migratoria:

Il mio nome è Maksim Cristan e non da sempre faccio lo scemo per le strade di Milano. Tuttavia, come tale figura oggi vengo stimato solo da

⁹ A proposito del narratore attendibile e inattendibile si fa riferimento a Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, trad. it. Poli A. - Zoratti E., *Retorica della narrativa*, Biblioteca di cultura (Scandicci: La nuova Italia, 1996), p. 249.

un'ampia maggioranza di persone del mio passato. Per altri, quelli una volta a me intimi, sono semplicemente un drogato.

[...] I conoscenti di oggi mi considerano innanzitutto uno scrittore di strada e almeno una di loro mi crede pure intelligente, sobrio e ben educato. (Finalmente ce l'ho fatta.) [...]

Adesso che vi ho presentato il principale personaggio, credo sia necessario per la trama informarvi del luogo dove mi trovo [...].

Ritornando alla nostra storia, occorre ancora che vi fornisca dati un po' più precisi a proposito del periodo interessato. La storia si svolge nei due anni e mezzo trascorsi dal maggio del 2001 al dicembre del 2003. Un periodo per me lungo e faticoso, nonché spesso vissuto in condizioni disumane. [...]

Bene, alcuni insegnano che le lunghe introduzioni provocano spesso gravi danni alla trama.

Io penso che alcuni insegnino un sacco di cazzate¹⁰.

Come ne *Il bravo figlio*, all'inizio del romanzo il lettore è informato, questa volta in modo esplicito, del fatto che si trova di fronte a una storia di cambiamento e di conseguenza a due piani narrativi differenti: quello di Maksim scrittore affermato e riconosciuto che guarda al proprio passato in maniera ironica e quello di Maksim scrittore di strada che lotta per la sopravvivenza e l'apprendimento della lingua italiana. Ci imbattiamo nuovamente in una doppia focalizzazione che però in questo caso non implica direttamente un'operazione metafinzionale, poiché la scrittura si configura come testimonianza e non come attività della cui veridicità bisogna dubitare. Se da un lato il Nino giovane scrittore ridicolizza il ruolo dell'autore e mette in dubbio i fatti raccontati, dall'altro lato il Maksim scrittore affermato priva la critica letteraria di ogni autorità e sensatezza. L'io-narrante allora compie un'azione metaletteraria, poiché tramite il romanzo, utilizzando l'ironia come arma, opera una critica al modo in cui la letteratura stessa e i suoi autori vengono guardati e giudicati dai lettori, dagli insegnanti di scrittura e dai teorici. Nell'*incipit*, portatrice di metafinzione è altresì la razionale scansione degli eventi, la comunicazione al lettore degli elementi che l'io-narrante metadiegetico ritiene indispensabile anticipare rispetto al racconto.

In modo simile all'elencazione esplicita dei dati fondamentali al racconto di una storia presentata dal narratore metadiegetico di (*fanculopensiero*), in *Vicolo verde* e *Come diventare italiani in 24 ore*, a veicolare la metafinzionalità è la messa a nudo,

¹⁰ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*) (Milano: Feltrinelli, 2007), pp. 14-17.

sempre da parte dei narratori metadiegetici, delle modalità con le quali l'io-narrante si trova a scrivere del proprio passato. In maniera sottile, sin da subito, questi due io-narranti rendono infatti trasparente al lettore il processo di costruzione del racconto, instillando, come ne *Il bravo figlio*, il dubbio sui confini tra realtà e finzione. Tale incertezza viene incrementata, come in (*fanculopensiero*), dall'identità nominale tra autore reale e io-narrante in *Come diventare italiani in 24 ore*, e dall'assenza di nome per l'io-narrante in *Vicolo verde*. Anche in quest'ultimo romanzo il lettore può immediatamente identificare due piani narrativi, il primo delineato dall'io-narrante della scrittrice ormai guarita dal cancro che riguarda gli appunti presi durante i cinque anni di malattia e si interroga sull'ordine con il quale raccontare gli eventi che l'hanno vista protagonista, e il secondo tracciato dall'io-narrante della ricercatrice e neo-mamma che tenta di portare a termine un *reportage* cercando di superare le difficoltà imposte dal tumore al seno:

Non sono passati inutilmente, cinque anni.

Tanto mi ci è voluto perché mi abituassi alla mia nuova uniforme, per conciliarmi con me stessa, accettare la tregua, vivere nel “come se”, senza ignorare il male ma neppure lasciare che prendesse tutto, corpo, pensieri, il tempo, lo spazio, la mia vita e quella di chi è legato a me. Di cinque anni ho avuto bisogno per capire che non sarei stata più quella di prima, e non parlo dell'aspetto, quello è il meno... Sono diversa agli occhi di chi mi conosce da prima, diversi loro ai miei occhi... ma non soltanto... Ho fatto un patto con me stessa...

Posso parlarne, adesso, scriverne.

Ma ora che ho deciso, che mi metto alla scrivania, che passo in rassegna i fogli scritti a mano – la grafia indecifrabile, faccio fatica io stessa a leggerla –, c'è qualcosa che mi trattiene... Da dove inizio¹¹?

L'io-narrante in questione è conduttrice di metafinzione poiché esplicita la necessità di scrivere la storia che leggiamo per rielaborare le difficili esperienze (rese attraverso la figura stilistica dell'accumulazione e dell'elenco) che la hanno portata a cambiare e quindi a delinarsi come personaggio scrittore. L'io-narrante viene identificato con un personaggio femminile scrittore non solo perché si raffigura nell'atto di redigere la propria tesi di dottorato e un *reportage* sociologico, ma anche e soprattutto perché comporta la sovrapposizione del personaggio che ha vissuto la

¹¹ Silvia Di Natale, *Vicolo Verde* (Milano: Feltrinelli, 2013), pp. 9-10.

migrazione in Germania, la maternità, la malattia e la scrittrice che narra tali esperienze di vita. Allo stesso modo, in *Come diventare italiani in 24 ore*, la presenza di metafinzione è garantita dal rivolgersi dell'io-narrante metadiegetico al lettore (metalessi del lettore) per presentare la natura del testo in questione. L'io-narrante, identificandosi come scrittrice, spiega anche il modo in cui il diario è stato concepito e con quali modalità è stato redatto tramite la metafora della rinascita e della gestazione che comunicano la complessità dell'operazione:

Arrivai a Roma all'età di ventun'anni con una valigia piena di vestiti fuori moda e due certezze: che mi avrebbero rubato il portafoglio e pizzicato il sedere.[...]

Con mio grande stupore, non successe né l'una, né l'altra cosa [...].

Decisi quindi di mettere da parte subito tutte le false notizie in circolazione sull'Italia e misi in pratica le parole di don Luigi, il mio insegnante di italiano a Bombay: "Tieni un diario e annota le cose che ti capitano e soprattutto le parole nuove, i modi di dire. Ti aiuterà ad integrarti più in fretta possibile".

[...] Seguendo il suo consiglio, appena sbarcata in Italia nel lontano 1986 comprai un diario che riempi man mano con mille punti interrogativi e una montagna di esclamativi.

Imparare una nuova lingua è come rinascere, quindi il testo che condivido con voi è la gestazione di un'identità tricolore¹².

Ancora una volta, è possibile individuare due distinti piani narrativi: quello dell'io-narrante metadiegetico, rappresentato da Laila scrittrice affermata che spiega le difficoltà legate alla compilazione del diario che andremo a leggere e quello della Laila giovane immigrata che prende appunti sul paese d'arrivo. Grazie all'intervento dell'io-narrante metadiegetico, il lettore capisce immediatamente che la storia che sta per leggere riguarda le avventure di una giovane indiana che prova a imparare la lingua italiana e a inserirsi nella società d'arrivo. Nuovamente, il racconto del cambiamento è reso palese sin dall'inizio e qui l'ironia non viene più utilizzata per implicare metafinzione, bensì per distanziare i punti di vista tra gli io-narranti sdoppiati.

Oltre a palesare in apertura i particolari giochi metafinzionali dovuti al cambiamento di prospettiva dell'io-narrante dal momento in cui ha vissuto

¹² L. A. Laila Wadia, *Come diventare italiani in 24 ore* (Siena: Barbera, 2010), pp. 9-10.

determinate esperienze a quando ha deciso di renderle pubbliche tramite la scrittura, i quattro romanzi presentano tutti un epilogo in cui l'io-narrante metadiegetico dichiara la fine della narrazione. A confermare che al centro delle storie la tematica fondamentale è quella del cambiamento, vengono così a delinearsi delle strutture circolari che ricordano il romanzo di formazione della fine del Settecento. In esso il tempo narrativo si ferma con il raggiungimento della maturità del personaggio principale, poiché lo scopo del racconto è mostrare il percorso di formazione dell'individuo. Per Franco Moretti il tempo narrativo del racconto di formazione è quello di un cerchio o di un anello che si chiude al compimento del proprio scopo continuando a scorrere ininterrottamente senza però presentare più alcun mutamento o evento brusco¹³.

Nel *Bildungsroman*, così come nei quattro romanzi che stiamo prendendo in esame, la formazione dell'individuo è legata alla possibilità di tenere assieme e di dare senso alla molteplicità delle esperienze che l'uomo moderno si trova ad affrontare. A corroborare il nostro pensiero, sono le riflessioni di Franco Moretti, secondo il quale l'uomo moderno è sottoposto sin dalla sua nascita a una grande molteplicità di attività eterogenee che lo porterebbero a vivere in uno stato di disequilibrio costante. Lo studioso sostiene inoltre che l'uomo moderno deve costruire la propria individualità a partire dall'apprendimento della gestione della molteplicità stessa: solo così non sarà sfiancato dalla mancanza di armonia¹⁴.

In *Vicolo verde*, *Come diventare italiani in 24 ore*, (*fanculopensiero*) e *Il bravo figlio* gli io-narranti si impegnano per trovare una coerenza nella diversità delle esperienze vissute, la quale viene esaltata dalla migrazione. Quindi, per questi io-narranti, riflettere sulla fine del racconto equivale a riflettere sul procedimento che ha permesso loro di trovare un'armonia nell'eterogeneità dei loro Io. Se da questo punto di vista le opere prese in esame si avvicinano al romanzo di formazione, esse spingono però tale riflessione fino a trasformarla in indicatore metanarrativo; l'io-narrante si dichiara infatti soddisfatto e sollevato dall'aver finito di scrivere la storia che lo riguarda, poiché ciò coincide con la rielaborazione del vissuto e il ritrovamento del senso delle esperienze grazie alla pratica della scrittura e del

¹³ A proposito si veda Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (Milano: Garzanti, 1986), p. 33.

¹⁴ A proposito si veda *Ivi*, p. 63.

racconto. Questi romanzi finiscono così per allontanarsi definitivamente dall'idea per la quale «il senso nel Bildungsroman, ha un prezzo» e che «questo prezzo è la libertà¹⁵», perché per i personaggi migranti ricostruire il senso dell'esperienza coincide con il raggiungimento della libertà e anzi la libertà di scegliere quali convenzioni sociali e gesti culturali adottare corrisponde al senso da trovare. Per fare ciò è necessario rinunciare a una visione univoca del mondo e della realtà (che è metaforizzata dallo sdoppiamento dell'io-narrante) e rifiutare di conseguenza «il modello [...] del Bildungsroman [quando] prevede sempre un solo senso, una sola verità. E il loro opposto, ovviamente: l'errore¹⁶»:

Caro amico diario,

sono convinta che prima di compiere novant'anni un uomo non ha niente da insegnare, bensì solo da imparare. Ogni persona che incontro per la mia strada è anzitutto un maestro, ma desidero condensare tutto quello che ho imparato in ventiquattro anni di soggiorno italico in un *wikicorso* di 24 ore affinché altri alieni come me, sbarcati nel Belpaese con una valigia piena di vestiti fuori moda, possano imparare in fretta come si fa a diventare italiani¹⁷.

In *Come diventare italiani in 24 ore*, il lettore segue lungo tutto il diario i piccoli cambiamenti che l'io-narrante autodiegetico si impone per essere scambiata per un'italiana. Il lettore assiste quindi al percorso di lenta e graduale trasformazione che tramuta la giovane Laila appena immigrata nella sicura e affermata Laila scrittrice. Nell'epilogo il lettore si trova di fronte alla fusione dei due io-narranti che nell'*incipit* si erano duplicati e alla fine del diario legge una guida, una sorta di breviario, redatta dall'io-narrante ormai trasformato che essa stessa chiama *Corso pratico*. La scrittura assume allora in questo caso non soltanto il ruolo fondamentale di intima rielaborazione del vissuto, ma anche e soprattutto quello di testimonianza e di trasmissione alla comunità dei lettori. La scrittura restituisce il senso alla migrazione, alle difficoltà di imparare una lingua, una moda, un modo di muoversi e vestirsi altri, solamente quando, tramite l'ironia, l'esperienza del singolo può essere messa a servizio di una comunità. Lo scatto metafinzionale si manifesta nel romanzo nel momento in cui l'io-narrante, delineando i propri lettori impliciti, ovvero gli immigrati in Italia che sentono l'esigenza di capire in breve tempo come funziona

¹⁵ *Ivi*, p. 103.

¹⁶ *Ivi*, p. 99.

¹⁷ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, pp. 131-132.

il sistema culturale del loro paese d'arrivo, attribuisce a un testo appartenente al mondo finzionale un valore sociologico nel mondo reale.

Anche nel finale de *Il bravo figlio* possiamo riscontrare la presenza dell'ironia, in questo caso non utilizzata per stemperare le difficoltà legate ai tentativi di decifrare un codice comportamentale altro, ma per prendersi invece gioco del lettore, per disilluderlo e confonderlo:

La notte dopo l'omicidio di mio padre finalmente ho dormito di un sonno profondo e senza sogni.

Mio padre non lo sa, ma poggia sul mio computer, accanto a quella di mio figlio, c'è una foto sua. Ogni tanto distolgo lo sguardo dal monitor, strizzo gli occhi che mi bruciano e la guardo. [...]

Sono affascinato da questa foto. Evoca storie e mondi difficili da raccontare – non ci provo nemmeno – anche se ora passo le giornate seduto qui e vengo pure pagato per scrivere. È una cosa tra me e lui, tutto qui. Piccoli uomini, deboli e pieni di difetti, che cercano di vivere la vita che gli passa davanti e li lascia senza fiato. Tutte le nostre vite – ricordi, storie, avventure – si potrebbero raccontare così. Con il mistero affascinante e abbagliante di una fotografia.

“One more man gone...¹⁸”

Tale procedimento letterario che vede l'accavallarsi e il confondersi di piani narrativi e io-narranti ci ricorda il finale di *Tristram Shandy* così come lo legge Wayne C. Booth: una parentesi nella stesura dell'opera che fa parte degli stessi eventi che portano il protagonista alla redazione, seduto alla propria scrivania, del racconto che nasce dal proprio personaggio, il quale è retaggio delle teorie paterne. Secondo la lettura di Booth, l'io-narrante e il personaggio di *Tristram Shandy* si confondono con la narrazione stessa¹⁹.

Il confondersi dell'io-narrante con il racconto è esplicitamente rivelatore della metanarrazione, la quale è spinta agli estremi nell'epilogo de *Il bravo figlio*, poiché il narratore metadiegetico si rappresenta ormai adulto, sposato e genitore, nuovamente trasformato da eventi di cui il lettore non è partecipe. Solo in questo momento il fruitore comprende che è Nino autore adulto e padre a scrivere il romanzo che legge, poiché quello del Nino giovane scrittore non avrà mai un

¹⁸ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, pp. 197-198.

¹⁹ A proposito si veda Wayne C. Booth, *The rhetoric of... cit.*, p. 233.

fruitore, in quanto nemmeno il padre, a cui il romanzo era destinato, lo leggerà mai. Infatti, l'unica copia del manoscritto che Nino redige in una notte, in seguito alla morte del genitore dell'amico d'infanzia, e che contiene la storia della sua adolescenza in Sicilia, esplode assieme al padre. L'esplosione metaforizza al contempo la liberazione dal passato e l'impossibilità della parola: per stessa ammissione dell'io-narrante scrittore, il racconto non può esprimere tutti i significati che invece le fotografie sulla scrivania raccolgono in un tempo che accoglie contemporaneamente il passato, il presente e il futuro di tutte le storie familiari; questa percezione del tempo ne *Il bravo figlio* corrisponde al contemporaneamento a quella del romanzo autobiografico (il cui tempo è il passato-presente) e a quella del racconto di formazione (il cui tempo è circolare e percorribile senza soluzione di continuità).

Tramite l'evocazione del mito della fenice, l'esplosione del manoscritto dedicato al padre può tuttavia simboleggiare anche la rinascita del protagonista coronata dalla definitiva migrazione a Milano. In maniera contraddittoria la scrittura assume altresì il valore di intima rielaborazione del vissuto che permette la rinascita, come si evince anche dal seguente brano che dà il via alla narrazione dell'adolescenza di Nino contenuta nel manoscritto stesso che andrà a fuoco:

Apro un documento nuovo e mi butto sulla tastiera come un cane con la rabbia. È un attimo. Blocco il respiro. Bevo un sorsetto. Poi attacco a battere sui tasti qualcosa che solo le mie orecchie possono sentire. E solo la mia bocca impastata può assaporare.

No, no, non sono ancora pronto. [...]

Faccio partire *The Good Son*. Nick Cave & The Bad Seeds. Prendo fiato. [...] Lascio scorrere la musica, avvolto nel vuoto.

“Non bisogna avere paura” mi ha ripetuto mio padre tutta la vita. E allora comincio a battere i tasti piano. Poi sempre più veloce. Sempre più veloce, senza paura. A riportare giustizia su questa terra. [...]

Non bisogna avere paura.

Ecco cosa devo fare.

Raccontare anch'io la mia storia.

Provocando angoscia e panico²⁰.

²⁰ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 23.

Il ritmo sincopato e paratattico, il ricordo delle parole paterne, la necessità di ricorrere alla musica come fonte d'ispirazione per l'interpretazione del rapporto tra padre e figlio sono tutti elementi che confermano il valore della scrittura come terapia. L'intermedialità è fondamentale, il titolo dell'album di Nick Cave darà il titolo al romanzo che il lettore tiene tra le mani, il quale può essere quindi letto come una sorta di trasposizione in parole di un lavoro musicale. L'io-narrante ricorre a tutti i mezzi che possiede per liberarsi dalla paura del proprio passato e trasmetterla al proprio pubblico. Solamente dopo avere rielaborato la propria adolescenza e aver risolto il rapporto con il padre Nino potrà rinascere e diventare un adulto indipendente.

La rinascita, il passaggio da uno stato a un altro, e il cambiamento sono evocati anche negli epiloghi di *Vicolo verde* e di (*fanculopensiero*). La rielaborazione delle esperienze vissute avviene tramite il racconto di episodi che hanno marcato la vita dei personaggi e giunge al termine con la fine della narrazione. Ecco quindi che i personaggi migranti scrittori operano una riflessione sulla conclusione del testo che il lettore si trova tra le mani, portando così avanti un'operazione metanarrativa:

Venne il giorno che scrissi l'ultima frase, quella che chiudeva il ventaglio dei capitoli, si riallacciava con l'inizio, concludeva il discorso durato cinque anni. Rimasi a fissare lo schermo... [...]

Rilessì... Non avevo niente da aggiungere, era proprio la fine. Allontanai le dita dalla tastiera, mi rilassai sullo schienale... All'improvviso, non me ne accorgevo neppure, vennero fuori i singhiozzi, come se li avessi tenuti dentro tutto quel tempo e avessero aspettato la parola fine per uscire e sorprendermi così e bagnare la tastiera... Lo schermo mi si annebbiava davanti... Fabio interruppe la manovra di parcheggio per guardarmi stupito: "Dove ti fa male, mamma?".

Come dirgli che quel pianto era gioia²¹?

In *Vicolo verde*, la narratrice metadiegetica descrive la struttura del romanzo che ha creato dichiarandone la circolarità e configurandosi come prima lettrice di se stessa, operando quindi un ulteriore sdoppiamento. In questo modo l'io-narrante femminile attribuisce alla scrittura un ruolo intimo e privato collegato alla comprensione del proprio passato e alla liberazione dalla propria malattia e dall'influenza della depressione materna. La fine della stesura del libro metaforizza

²¹ Silvia Di Natale, *Vicolo Verde... cit.*, p. 284.

la guarigione dal cancro così come il termine dell'ascendente della madre sulla protagonista, eventi che vengono a loro volta metaforizzati dal pianto liberatorio e dalla forma circolare del racconto. Allo stesso modo, per Maksim, io-narrante metadiegetico di (*fanculopensiero*), concludere il racconto di due anni, da egli stesso individuati come fondamentali nella propria esistenza, coincide con il comprendere gli eventi in cui si è imbattuto e provoca in lui un'improvvisa felicità accompagnata da un senso di pace interiore e rilassamento:

Non ritengo opportuno usare altro inchiostro a proposito della mia vita post dicembre 2003. Almeno non in questo libro. Da allora fu, e continua a essere, una vita come le altre. Il mio trapasso, il mio volo, fu quello che era importante per me raccontare. Ed adesso termino lì, un paio d'anni e rotti fa, e io sono felice e contento che sia stato così.

Per il resto continuo a fare le stesse cose di sempre. Scrivo, sperimento, ricerco [...].

Anche se personalmente, e non più in veste ufficiale, credo di rimanere ancora per un po' qui, alle Colonne, adesso che ho finalmente finito. Scrivere la parola "Fine" dopo due anni di lavoro, qualsiasi valore gli sarà poi aggiunto, mi fa sentire seriamente rilassato oltre ogni limite conosciuto prima²².

Vittorio Bongiorno, Silvia Di Natale, Maksim Cristan e Laila Wadia creano dei meccanismi metalettici per i quali il piano del narratore diegetico, ovvero del primo livello temporale della narrazione, s'incestra e si sovrappone a quello del narratore di secondo livello (metadiegetico); gli autori reali danno così forma a una *mise en abyme* grazie alla quale la scrittura viene rappresentata come un atto riflessivo e infinito. (Tentiamo di riassumere la complessità dei piani narrativi che porta alla riflessione metanarrativa nella tabella 2-1).

A questo articolato rimescolamento di piani temporali nel racconto, si aggiungono ulteriori elementi che perturbano la linearità della narrazione, per esempio nel racconto al presente di Nino adolescente, caratterizzato dalla focalizzazione interna e dal punto di vista del giovane, fa intrusione Nino ventottenne che gestisce il racconto tramite parallelismi ed ellissi. Così come ne *Il bravo figlio*, anche in *Vicolo verde* la narrazione non è lineare ma segue il flusso delle associazioni con i ricordi d'infanzia o della storia familiare che le vicende del presente suscitano nella protagonista. Al contrario di quanto avviene nella

²² Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... *cit.*, pp. 195-196.

narrazione al passato remoto di Maksim narratore metadiegetico, la focalizzazione di quest'ultimo e quella del personaggio scrittore si confondono. Ritroviamo questo sovrapporsi di focalizzazioni di (*fanculopensiero*) anche nella prima parte di *Come diventare italiani in 24 ore*, in cui il lettore si trova paradossalmente di fronte a un testo perfettamente redatto in italiano sin dal momento dell'arrivo di Laila in Italia e in cui la presenza di riferimenti culturali posteriori alle date diaristiche è evidente.

Silvia di Natale, Laila Wadia, Maksim Cristan e Vittorio Bongiorno presentano uno sdoppiamento dell'io-narrante che corrisponde ai mutamenti dei personaggi migranti, i quali nel corso delle loro esistenze (come ogni altro essere umano del resto) non rimangono individui unici e immutabili. Tuttavia resta difficile dimostrare una diretta influenza dell'esperienza della migrazione nei cambiamenti di questi personaggi. Lo spostamento sembra intervenire come un episodio che come tanti altri può cambiare la storia personale di un individuo. Ma nonostante ciò, è indubbio il fatto che l'esperienza della migrazione rappresenta la possibilità, per i personaggi in questione, di ampliare i punti di vista su loro stessi e di marcare la temporalità del cambiamento. La molteplicità del soggetto sembra avere dei punti in comune con il soggetto disgregato del romanzo postmoderno riconosciuto da Remo Ceserani come squilibrato, stremato e a pezzi. La molteplicità del soggetto postmoderno sembra derivare dalla frammentazione delle sue esperienze, delle sue emozioni e dei suoi valori. I soggetti postmoderni sono incapaci a svolgere un'autoanalisi, così come ad amare loro stessi o a trovare la loro intimità; per questo sono spinti a cercare i loro doppi negli specchi, in apparecchi ottici o ancora in visioni spettrali²³.

Ma a differenza dei personaggi postmoderni, gli io-narranti autodiegetici di *Vicolo verde*, *Come diventare italiani in 24 ore*, (*fanculopensiero*) e *Il bravo figlio* ritrovano la possibilità dell'autoanalisi, e questa avviene attraverso la pratica della scrittura, la quale, al contempo, permette di interiorizzare le esperienze del passato, restituendo in questo modo una certa unità all'individuo. Ed è proprio questa ricerca dell'unità dell'individuo, congiuntamente alla centralità nel racconto dell'io-narrante sdoppiato, che rimanda nuovamente ad alcuni caratteri del romanzo di

²³ A proposito si veda Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno... cit.*, p. 141.

formazione. A proposito, Franco Moretti²⁴ contrappone la tendenza della psicanalisi a spingersi «oltre l'Io²⁵» alla volontà del romanzo di formazione di porlo invece al centro della propria struttura allo scopo di costruirlo nella sua unità. Gli io-narranti utilizzano la scrittura come forma di intima rielaborazione per interpretare e comprendere le loro esperienze; essa diventa quindi lo strumento attraverso il quale salvarsi e trovare la felicità. L'autoanalisi tramite la scrittura si configura come un procedimento metanarrativo poiché l'io-narrante deve fare ricorso alle proprie possibilità interpretative per prendere in esame la propria esistenza, ricordando il barone di Münchhausen che doveva cercare di uscire dallo stagno tirandosi per i capelli²⁶.

Dando origine a delle riflessioni metanarrative così come a una compenetrazione di generi letterari (a cui abbiamo accennato nell'introduzione al capitolo), questo particolare utilizzo dell'io-narrante nel racconto della migrazione metaforizza allora la pluralità dei punti di vista che un individuo può assumere nel corso della propria vita sotto l'influenza dello scorrere del tempo, del raggiungimento della maturità e degli spostamenti geografici compiuti. Ciò prova che la migrazione rappresenta solamente una delle variabili che può portare al cambiamento e non obbligatoriamente l'evento cardine, il fenomeno centrale che stravolge l'esistenza nel suo complesso.

²⁴ A proposito si veda Franco Moretti, *Il romanzo di...* cit., p. 22.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ A proposito si veda Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno...* cit., p. 107.

Tabella 2-1 Piani narrativi dei romanzi: «*Il bravo figlio*», «*fanculopensiero*», «*Vicolo verde*» e «*Come diventare italiani in 24 ore*».

Romanzo	Piano narrativo di I grado	Piano narrativo di II grado (in cui agisce il narratore metadiegetico)
<i>Il bravo figlio</i>	Nino adolescente che migra in Sicilia per volere dei genitori.	Nino ventottenne (trasferitosi a Milano) che scrive e stampa la storia della sua adolescenza in una notte. + Nino adulto che redige il romanzo che leggiamo alla scrivania di casa guardando le foto del figlio e del padre.
<i>(fanculopensiero)</i>	Maksim scrittore di strada che, arrivato a Milano da Zagabria, impara l'italiano e compone poesie.	Maksim scrittore affermato che narra il percorso che lo ha portato ad autorealizzarsi nel romanzo che leggiamo.
<i>Vicolo verde</i>	Ricercatrice e neo-mamma che dopo essere migrata in Germania per fuggire dai maltrattamenti materni, tenta di portare a termine un <i>reportage</i> cercando di superare gli ostacoli imposti dal tumore al seno.	Scrittrice ormai guarita dal cancro che riguarda gli appunti presi durante i cinque anni di malattia e si interroga sull'ordine con il quale raccontare gli eventi che l'hanno vista protagonista nel romanzo che leggiamo.
<i>Come diventare italiani in 24 ore</i>	Laila giovane immigrata indiana che prende appunti sul paese d'arrivo nel diario intimo in cui registra il suo percorso di crescita e adattamento al nuovo ambiente.	Laila scrittrice affermata che spiega le difficoltà legate alla compilazione del diario, che verosimilmente lo corregge linguisticamente e che redige la seconda parte del romanzo costituito da una guida pratica per diventare italiani.

2.2. La frammentazione della realtà e l'io-narrante plurimo²⁷

Se in *Vicolo verde*, *Come diventare italiani in 24 ore*, (*fanculopensiero*) e *Il bravo figlio* è lo sdoppiamento dell'io-narrante che funge da metro attraverso il quale misurare i cambiamenti dei protagonisti e che quindi porta alla definizione di diversi piani narrativi, alla molteplicità di focalizzazioni, alla commistione di generi letterari e alla riflessione metanarrativa, in *madrelingua*, *Regina di fiori e di perle* e *Il mosaico del tempo grande* è invece la presenza di diversi narratori a implicare la molteplicità dei punti di vista dai quali si può osservare un medesimo evento.

Iniziamo col prendere in considerazione la presenza di narratori plurimi da *madrelingua* poiché a nostro avviso rappresenta un caso particolare. Innanzitutto questo romanzo non propone una commistione di generi letterari, ma possiede la struttura tipica del romanzo postmoderno e proprio per gli insistenti commenti al testo (tipici di questo genere) ci sembra una sorta di anello di congiunzione tra l'io-narrante sdoppiato e quello plurimo. Infatti, con i suoi personaggi disgregati e sempre incerti nella loro solitudine, gli io-narranti che si sovrappongono, le continue citazioni e autocitazioni, i riferimenti al periodo della politica berlusconiana e la sua struttura aperta senza un finale definito, *madrelingua* possiede quasi tutti i caratteri tipici della letteratura postmoderna. In essa predominano le personalità doppie o ambigue, la solitudine o la disperazione, il sogno come elemento perturbante, il ripetersi di immagini letterarie note, la ricorrenza della trama aperta, i riferimenti storici evocati in modo nostalgico e la molteplicità dell'io dovuta al suo indebolimento²⁸.

madrelingua si avvicina al romanzo postmoderno anche perché è costruito come una vera e propria opera metanarrativa²⁹ che, sin dal principio, spinge la

²⁷ In questo paragrafo si riprendono e rielaborano alcune riflessioni su *Regina di fiori e di perle* precedentemente elaborate nella tesi di laurea magistrale Alessandra Giro, «Letteratura della migrazione. Identità, nazione, figuralità nelle opere di L. A. L. Wadia, U. C. A. Farah, G. Ghermandi» (Università degli Studi di Padova, 2013).

²⁸ Remo Ceserani, *Raccontare il... cit.*, pp. 202-203.

²⁹ A proposito si veda Rossella Neri, «La metanarrativa: Le teorie, la storia, i testi» (Università degli Studi di Verona, 2009).

riflessione su se stessa e sulla letteratura fino al punto di ricorrere all'autocitazione e al discorso teorico sulla metafinzione come si evince dal brano seguente:

Le cose tuttavia stanno cambiando. Borges ha compilato una biblioteca di libri mai nati, studiosi si piegano sulle versioni incompiute dell'*America* di Kafka e de *Il partigiano Johnny* di Fenoglio [...]. Enrique Vila-Matas ha pubblicato recentemente un libro abbastanza popolare sull'impotenza creativa di certi scrittori, *Bartleby e compagnia*, e io stesso, nel 1986, ho scritto in portoghese *Lo spazio immaginario*, con sottotitolo *un romanzo irresponsabile*, su un autore che abbandona al caos narrativo i suoi personaggi a metà opera³⁰.

L'intertestualità spinta, utilizzata per fare il punto sullo stato della letteratura, ricorda le sperimentazioni metanarrative postmoderne degli inizi degli anni Sessanta, come per esempio quelle presenti in *Né vivere né morire* di Oreste Del Buono, nel quale Nicola Turi ha riscontrato la presenza di «elementi di connessione tra il romanzo metadiegetico e quello *in fieri*, tra il primo e quelli già pubblicati dall'autore reale³¹». Tale procedimento narrativo in *Né vivere né morire*, esattamente come avviene in *madrelingua*, confonde i piani della finzione e quelli del reale per costituire una sorta di conversazione dell'autore con se stesso che evidenzia l'impossibilità della parola nell'autobiografia che paradossalmente tenta di avvicinarsi a se stessa³².

Per la forte presenza di riflessioni metaletterarie e per i numerosi punti di contatto strutturali tra *madrelingua* e *Vicolo verde*, *Come diventare italiani in 24 ore*, (*fanculopensiero*) e *Il bravo figlio*, il romanzo di Julio César Monteiro Martins può in un certo qual modo essere utilizzato per l'interpretazione dei testi appena citati. Come i romanzi analizzati nel paragrafo precedente, *madrelingua* esibisce un preambolo graficamente separato in cui viene presentato in sintesi il contenuto dell'opera che il fruitore si accinge a leggere:

Ebbene, il libro che siete in procinto di leggere – novella o brevissimo romanzo – è la storia di un altro romanzo incompiuto, che dovrebbe chiamarsi *madrelingua* (proprio così, con la “m” minuscola). O meglio, è quello stesso romanzo, il suo percorso tortuoso, fino al momento della sua irrimediabile

³⁰ Julio César Monteiro Martins, *madrelingua* (Lecce: Besa, 2005), p. 12.

³¹ Nicola Turi, *Testo delle... cit.*, p. 162.

³² *Ibidem*.

sospensione, inframmezzato di commenti e di confessioni tra parentesi quadre³³.

A differenza di *Vicolo verde*, *Come diventare italiani in 24 ore*, (*fanculopensiero*) e *Il bravo figlio*, nei cui preamboli è il vissuto degli io-narranti a essere in primo piano e la pratica della scrittura è subordinata al loro pensiero e ai loro mutamenti, in *madrelingua* è la scrittura stessa a essere centrale nel discorso, il romanzo stesso è attore e si fa metafora delle difficoltà dei personaggi, della loro frammentazione. In questo modo *madrelingua* sembra dire ad alta voce ciò che *Vicolo verde*, *Come diventare italiani in 24 ore*, (*fanculopensiero*) e *Il bravo figlio* dichiarano in maniera più velata ovvero che la scrittura è il mezzo attraverso il quale gli individui “disgregati” possono cercare e trovare coerenza e unità. Il prologo continua e annuncia la presenza di due io-narranti, di cui uno sdoppiato:

Qui si arriva al campo di battaglia per sentire i lamenti dei feriti e il silenzio dei romanzi morti. È questa la verità greve di quest’opera, in apparenza ironica e divertente come i suoi personaggi (e come il suo “commentatore”: lo scrittore del presente che prende in giro ora il personaggio, ora l’autore della versione precedente del romanzo, e cioè lui stesso)³⁴.

La metafora del campo di battaglia individua la scrittura come lotta contro l'impossibilità del dire, del comunicare, come elaborazione del vissuto che avviene in modo doloroso e che non sempre va a buon fine. Ciò ricorda la necessità dei personaggi narranti di *Vicolo verde*, *Come diventare italiani in 24 ore*, (*fanculopensiero*) e *Il bravo figlio* che hanno urgenza di passare in rassegna il proprio passato tramite la scrittura per identificare e rielaborare gli eventi che li hanno portati a subire il cambiamento, la crescita, la maturazione. Allo stesso tempo, questo brano svela ciò che l'ironia nasconde in tutti i testi che abbiamo finora preso in esame. In *madrelingua* così come in *Vicolo verde*, *Come diventare italiani in 24 ore*, (*fanculopensiero*) e *Il bravo figlio*, l'ironia cela e alleggerisce, senza banalizzarlo, l'entità del dolore provocato dalla disgregazione dell'Io. In *madrelingua*, la frammentazione è rappresentata dalla presenza di un io-narrante diegetico, Mané, e di un io-narrante sdoppiato e metadiegetico, il personaggio migrante e scrittore che interviene tra parentesi quadre; egli si presenta così:

³³ Julio César Monteiro Martins, *madrelingua... cit.*, pp. 12-13.

³⁴ *Ivi*, p. 14.

Sono lo stesso di sempre, nient'altro: Manoel Alves dos Santos, detto Mané, che ha vissuto ormai per sessant'anni [io invece ne avevo solo 46 quando ho scritto questa pagina]. Nato a Niterói [anch'io!], trasferitosi a Firenze [io a Lucca] nel periodo Craxi [nel periodo Dini]³⁵.

Come *Vicolo verde*, *Come diventare italiani in 24 ore*, (*fanculopensiero*) e *Il bravo figlio*, in *madrelingua* vengono introdotti l'io-narrante e i differenti piani diegetici, i quali si sovrappongono e sono determinati da un io-narrante metadiegetico. In quest'opera però, io-narrante diegetico e metadiegetico sono chiaramente due enti distinti che vengono presentati in due diversi momenti del romanzo: Mané, io-narrante e personaggio migrante, e l'io-narrante scrittore, anch'egli immigrato in Italia che non intrattiene però alcuna relazione con i personaggi all'interno della storia, pur avendo tuttavia un ruolo fondamentale nel racconto, poiché lo gestisce e lo crea. Ulteriore elemento che permette di distinguere i due io-narranti è il fatto che il primo (Mané) si manifesta all'inizio del romanzo vero e proprio, mentre il secondo (l'io-narrante scrittore) presenta il testo nella premessa ed è sempre graficamente separato o da spazi vuoti/bianchi o da parentesi quadre. Mané viene continuamente interrotto e la sua credibilità viene così messa a repentaglio dagli infiniti interventi dell'io-narrante scrittore che ne rivela apertamente la finzionalità. La metafinzione è allora ancora una volta evidente e dipende direttamente dal gioco tra i piani narrativi che non solo è messo in luce, ma è anche apertamente commentato dall'io-narrante scrittore; esemplare di tale procedimento è il seguente passaggio di *madrelingua*:

[PS – Due miei amici di fiducia, che hanno letto la prima bozza di questo libro, mi hanno espresso la loro triplice preoccupazione: l'ipotetico lettore si potrebbe lamentare del fatto che non sempre risulta chiara l'identità del narratore, ma viene a confondersi con quella racchiusa nelle parentesi quadre; o per i personaggi troppo abbozzati [...]; e infine potrebbe sospettare che l'idea dell'Enciclopedia arbitraria (la conoscerete fra pochino) altro non sia che l'aggiunta di elementi estranei alla narrazione al solo scopo di “gonfiare” il libro³⁶].

Non si assiste più al processo di “maturazione” dell'io-narrante che inizialmente appare frammentato e che ritrova il senso della propria esistenza grazie

³⁵ *Ivi*, p. 17.

³⁶ *Ivi*, p. 64.

alla scrittura, ma si osserva un io-narrante personaggio incapace di raccontare la propria storia in modo lineare e che preferisce concentrarsi sulle avventure che riguardano i propri amici intimi. Si segue Mané, il quale è in completa balia dell'io-narrante scrittore che ne decide le sorti e ha il potere di farlo parlare o di interrompere, deridere, sminuire il suo discorso. Si è in realtà resi partecipi dei dubbi e delle paure dell'io-narrante scrittore (il quale, come la protagonista di *Vicolo verde*, non ha nome) che cambia in continuazione idea su come procedere nella scrittura e che arriva a sospendere il racconto e a mettere a tacere Mané per prendere parola nell'*Enciclopedia arbitraria*. Nella sezione enciclopedica, l'io-narrante scrittore di *madrelingua* snocciola e presenta tutte le tematiche che avrebbe voluto sviluppare e approfondire nel racconto; esattamente come, nel manuale per diventare italiani in un giorno che segue il diario, il *Corso pratico*, Laila personaggio riassume e propone in pillole gli elementi culturali che le hanno permesso di “mimetizzarsi” durante la permanenza in Italia. Le realtà sono multiple, i punti di vista si moltiplicano, costruire un io-narrante coerente che sia in grado di raccontare il proprio vissuto è impossibile; così come è impossibile restare fedeli alla scelta di non raccontare la fine della storia. Allora, con un'operazione che ricorda i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, l'io-narrante scrittore cambia idea, si sdoppia proponendo due finali differenti. Dapprima egli immagina ciò che potrebbe essere accaduto ai suoi personaggi e in seguito ha una visione nella quale le sue previsioni non coincidono con la “realtà” in cui vivono Mané e i suoi amici:

Mané però non è solo al tavolo sotto il tendone, mentre canticchia la vecchia canzonetta da girotondo. Mi immagino anche i suoi *alter ego*, il narratore di ruolo, quello tra parentesi, il narratore intruso, quello delle parentesi quadre, e io stesso, l'autore, che osservo tutti discretamente pensando al nostro imminente destino comune: la fine del libro. [...]

Una scintilla. Un punto. L'ultimo punto, prima di una pagina bianca. Non è proprio così che finiscono tutti i libri³⁷?

A differenza di *Vicolo verde*, *Come diventare italiani in 24 ore*, (*fanculopensiero*) e *Il bravo figlio*, in *madrelingua* i diversi io-narranti non trovano unità, né coerenza, continuano a coabitare gli uni accanto agli altri fino a soccombere, soli, ognuno con il proprio punto di vista diverso, e cessano di esistere quando il racconto termina,

³⁷ *Ivi*, pp. 98-99.

indicando un'inesorabile incomunicabilità. La scrittura come luogo in cui tutto può accadere si rivela allora al contempo possibile e utopica: la pratica della scrittura in *madrelingua* non è un mezzo attraverso il quale l'io-narrante può comprendere se stesso e il mondo che lo circonda, ma semplicemente un modo per disilludere il lettore sulla veridicità della realtà in cui vive, come se anch'essa fosse una finzione. La riflessione sulla fine della narrazione si risolve nel nulla, nel vuoto, nella non-esistenza: il racconto qui è fine a se stesso ed è utile unicamente a fare convivere contemporaneamente e solo nel tempo e nel luogo della narrazione, entità che altrimenti non si sarebbero incontrate, modi di vivere e di vedere le cose ai quali il lettore non avrebbe potuto altrimenti assistere. È il lettore che deve interpretare la giustapposizione dei plurimi punti di vista. La fine è semplicemente la fine e non il punto di arrivo di un percorso di uno degli io-narranti.

Pur presentando una giustapposizione di punti di vista che risultano dalla pluralità degli io-narranti, i finali di *Regina di fiori e di perle* e de *Il mosaico del tempo grande* non indicano semplicemente il termine della finzione stessa e non contemplan nemmeno la riflessione sulla fine della narrazione come il punto d'arrivo di un percorso concluso; nel primo caso la circolarità della struttura del romanzo propone una lettura infinita dello stesso, mentre nel secondo, come possiamo notare dalla citazione che segue, la conclusione della narrazione evoca l'inizio del percorso migratorio del protagonista, Michele:

“Quando partite per Amsterdam?” ha chiesto Gojari sulla strada del ritorno.

“Stasera, col treno delle nove” gli ho risposto, mentre Laura mi teneva a braccetto e mi stringeva più forte.

“E i tuoi genitori cosa dicono?”

“Dicono che sono un cioto, che se parto poi non ritorno più, che un laurjato non può partire come un qualsiasi germanese ché allora il sacrificio grande di una vita n'è valuto la pena, ma che almeno Laura è sperta e brava, bella come la Rossanisa, e mi vuole bene.”

“E tu, cosa hai risposto?”

“Che sono felice, malgrado tutto.”

Ci siamo fermati davanti alla Bottega del Mosaico e ho abbracciato Laura: volevo addolcirle quel “malgrado tutto” con un bacio.

Gojari ci ha sorriso, si è avvicinato alla porta antiscasso e, appena l'ha aperta, il mosaico si è acceso di luce come un grande schermo. Mi sono affacciato sulla soglia e con un cenno della testa ho salutato Antonio Damis

che si agitava sul cassone del vecchio camion, in balia dei suoi segreti e delle nostre ombre.

“Tè priftë e mbara, buona fortuna!” ci ha augurato Gojari. Poi abbiamo proseguito svelti e silenziosi per la nostra strada³⁸.

La fine della narrazione coincide qui con il termine della composizione del mosaico di Gojari, grande amico e guida del protagonista, il quale rappresenta *il tempo grande* del titolo del romanzo e racconta i percorsi migratori della comunità arbëreshë che riguardano il passato del villaggio. L'illuminarsi, agli occhi dell'io-narrante protagonista dell'opera d'arte dell'amico, indica la funzione che il racconto del passato ha avuto per il giovane ragazzo, ovvero quella di comprendere la storia della propria comunità, conoscere le proprie origini e quindi autorizzarsi a partire. Il mosaico e i racconti di Gojari creano una memoria e una coscienza comuni a cui gli abitanti del villaggio possono attingere per interpretare il proprio vissuto e comprendere il proprio passato. L'interiorizzazione del passato comune e l'accettazione del proprio lignaggio si riflette anche nella capacità di Michele di riprodurre i termini dialettali usati dai genitori (come a esempio *ciòto* e *laurjato*) all'interno di un discorso in italiano. Ne *Il mosaico del tempo grande*, la fine del racconto marca la fine del percorso che ha permesso al protagonista di abbandonare, forse definitivamente, il piccolo villaggio di campagna nel sud Italia ed evoca al contempo l'inizio della vita da adulto del ragazzo che parte nella speranza di trovare un lavoro coerente con i propri studi.

La struttura del romanzo (che vede la fine del mosaico coincidere con la fine dei racconti di Gojari e la partenza dell'io-narrante di primo grado) ha una funzione metanarrativa, poiché attribuisce all'atto stesso del narrare la funzione di memoria collettiva. Inoltre, la transvocalizzazione e la presenza di modalità differenti di narrazione (le testimonianze orali di diversi abitanti del villaggio, il racconto orale che procede contemporaneamente alla creazione del mosaico di Gojari e la testimonianza scritta dell'io-narrante di primo grado) portano alla presenza di focalizzazioni complementari. Ciò induce il lettore a interrogarsi sulle modalità e sulle possibilità del racconto, implicando inequivocabilmente una riflessione metanarrativa.

³⁸ Carmine Abate, *Il mosaico del tempo grande* (Milano: Mondadori, 2007), pp. 232-233.

Mahlet, invece, è la regina di fiori e di perle, la quale sin dalla sua infanzia raccoglie inconsapevolmente le storie delle persone che la circondano inserendole nel proprio percorso di crescita. Così il romanzo ha una struttura circolare a cornice, metaforizzata nel titolo, per la quale la narrazione termina quando la protagonista, dopo aver ascoltato diversi episodi legati alla colonizzazione italiana, si ricorda le parole, riportate nei primi capitoli del libro, con le quali un parente anziano le ha raccontato lontani eventi della propria esistenza.

Quando ero piccola, me lo dicevano sempre i tre venerabili anziani di casa: «Sarai la nostra cantora»³⁹.

E loro, i tre venerabili anziani di casa, me lo dicevano sempre negli anni dell'infanzia, durante i caffè delle donne: «Da grande sarai la nostra cantora»⁴⁰.

A sottolineare il compimento circolare del destino e del percorso di maturazione e crescita, che vede la protagonista trovare la pace interiore nel raccontare le storie comuni a italiani ed etiopi, l'autrice propone a inizio e a chiusura dell'opera la ripetizione della premonizione dei tre saggi di casa («Da grande sarai la nostra cantora»⁴¹). Così, come sottolinea Lombardi-Diop, la fine del racconto di Mahlet coincide con il suo inizio, in quanto riporta il tempo del racconto al momento della sua stesura nero su bianco, racchiudendo il romanzo in un cerchio ripercorribile senza soluzione di continuità⁴². In quanto io-narrante e personaggio scrittore, come gli io-narranti sdoppiati del paragrafo precedente, Mahlet trova la pace interiore grazie alla scrittura delle testimonianze raccolte e dell'esperienza migratoria vissuta, come si può chiaramente notare da questo passaggio del romanzo:

Presi una candela dalla scatola, l'accesi ponendola davanti alla Madonna dell'icona e tornai alla scrivania, Appoggiai per terra la scatola di cartone. Presi il quaderno verde acqua, un quadernone, e li misi a fianco al foglio di sottomissione. Aprii la finestra e mi sedetti. In un angolo della scrivania c'era

³⁹ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle* (Roma: Donzelli, 2007), p. 5.

⁴⁰ *Ivi*, p. 299.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² A proposito si veda Cristina Lombardi-Diop, «Postfazione», in *Regina di fiori e di perle* (Roma: Donzelli, 2007), 303–313.

una scatola piena di penne. Avevano pensato proprio a tutto. Ne presi una, aprii il quadernone e iniziai a scrivere⁴³.

Regina di fiori e di perle e *Il mosaico del tempo grande* presentano la storia di formazione dei loro io-narranti protagonisti che raggiungono la maturazione trovando il loro posto nelle comunità d'appartenenza grazie alla scoperta della Storia che ha caratterizzato i luoghi in cui sono nati e cresciuti, ricordando così nuovamente il formato classico del romanzo di formazione. Gabriella Ghermandi e Carmine Abate hanno costruito entrambi i loro romanzi seguendo una struttura a cornice (che tentiamo di riassumere nella tabella 2-2), che permette di tenere assieme la Storia politica, militare ed economica e le microstorie dei diversi io-narranti che si succedono. La Storia viene così ricostruita tramite le testimonianze dei vari io-narranti secondari, i quali sentono un bisogno urgente di raccontare all'io-narrante di primo grado (Mahlet e Michele) le loro testimonianze di vita. Così, le diverse vicende personali e soggettive raccontate agli io-narranti di primo grado si rivelano indispensabili per la loro crescita e autorealizzazione. Il rapporto di necessità del narrare e dell'ascoltare ci ricorda la cosiddetta sindrome di Sharazàd, descritta da Silvia Albertazzi come l'impulso di narrare che subisce uno scrittore. Al bisogno incontrollabile di raccontare dello scrittore corrisponde l'impulso inarrestabile del lettore a proseguire la lettura per arrivare al termine della storia, che spesso si riscontra nella narrativa popolare⁴⁴.

⁴³ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 296.

⁴⁴ A proposito della sindrome di Sharazàd si veda Silvia Albertazzi, «Così parlò Shahrazàd: mille e una fiaba tra Oriente e Occidente», *Moderna* 1 (2010): 71–79, pp. 75–76.

Tabella 2-2 Piani narrativi dei romanzi: «Regina di fiori e di perle» e «Il mosaico del tempo grande».

Romanzo	Racconto cornice (piano narrativo di I grado)	Racconti all'interno della cornice (piano narrativo di II grado)
<i>Il mosaico del tempo grande</i>	Storia di formazione del protagonista, Michele, il quale dopo la laurea nutre dubbi sul proprio futuro e troverà la soluzione grazie alla sua ragazza, Laura, che seguirà migrando in Olanda.	Racconti di Gojari sulle migrazioni che hanno portato alla fondazione di Hora, sulla propria migrazione e su quella di Antonio Damis, padre di Laura, che contemporaneamente rappresenta in un mosaico; racconti del padre del protagonista, Michele, del professor Versace e altri abitanti di Hora sulle vicende che precedono la migrazione di Antonio Damis.
<i>Regina di fiori e di perle</i>	Storia di formazione della protagonista, Mahlet, la quale sin da bambina è dotata di una grande curiosità e viene incaricata di farsi portavoce delle storie di colonizzazione in Italia; migrare in Italia le permetterà di compiere gli studi universitari nella lingua che userà per raccontare le testimonianze del suo popolo.	Racconti dei clienti del negozio di Legesse sulla resistenza al regime filocomunista che precedono la partenza in Italia di Mahlet e, dopo il ritorno in Etiopia della protagonista, racconti di donne e uomini che hanno subito la colonizzazione, racconto della migrazione in Italia di Bechelek.

Oltre alla sindrome di Sharazàd, è la struttura a cornice in quanto tale a ricordare la narrativa popolare, la trasmissione da un singolo individuo a un altro in maniera orale, ma ciò viene accentuato in questi romanzi dal fatto che essa è resa esplicita dal cambio di focalizzazioni interne, che vengono sottolineate dagli io-narranti di primo grado; è questa trasparenza strutturale che permette di leggere l'utilizzo di tale tecnica narrativa in chiave metafinzionale:

Mi sedetti sul letto, con i piedi appoggiati a terra, i gomiti puntati sulle cosce e il viso appoggiato alle mani serrate a pugno. “Sei pronta?”. Annuii⁴⁵.

“Ecco figliola – mi disse Abba Yacob – ecco la mia storia, la storia del foglio, la storia della mia Amarech, sorella della tua bisnonna”, poi i suoi occhi si fecero vuoti⁴⁶.

“Beh! Te la racconto. Fatti cuore figliola, e accogli questa storia”⁴⁷.

Terminata la storia il vecchio vescovo, senza attendere un mio commento, mi diede una pacca sulle spalle e con l'augurio di un buon proseguimento si alzò⁴⁸.

Annuii e lui si mise immediatamente a raccontare⁴⁹.

Il vecchio narratore aveva terminato il suo racconto. Fece una breve pausa e poi si alzò per andarsene⁵⁰.

“Allora ti interessa la mia storia o vado via?”. “State pure madre, state comoda”. “Vado avanti. Attacco. Dall'inizio. Ti racconterò del mio padrone: il comandante Farisa Alula. Il Grande”⁵¹.

A quel punto, smettendo all'improvviso di raccontare, mi chiese se sapevo che ore fossero, ma io non avevo l'abitudine di portare l'orologio⁵².

Avrei voluto controbattere, ma stetti zitta e lei attaccò a parlare⁵³.

⁴⁵ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 16.

⁴⁶ *Ivi*, p. 67.

⁴⁷ *Ivi*, p. 154.

⁴⁸ *Ivi*, p. 157.

⁴⁹ *Ivi*, p. 166.

⁵⁰ *Ivi*, p. 179.

⁵¹ *Ivi*, p. 185.

⁵² *Ivi*, p. 195.

⁵³ *Ivi*, p.202.

“Allora? Ti è piaciuta la storia di mia madre?”. Piaciuta? Piaciuta era una parola inappropriata. Colpita. Il termine opportuno era colpita⁵⁴.

“Sentite – dissi – io non raccolgo storie, ma se volete raccontarmi la vostra, sarei contenta di ascoltarla”⁵⁵.

“Ecco figliola! La storia mia e del signor Antonio è terminata”⁵⁶.

Questa successione continua di focalizzazioni interne, tenute assieme dalla struttura a cornice in cui si svolge il percorso di formazione dell’io-narrante di primo grado, è presente anche ne *Il mosaico del tempo grande*, come dimostrano i seguenti momenti di congiunzione tra una focalizzazione e un’altra:

Era la prima volta che ascoltavo questa storia. Gojari aveva smesso di raccontare e ora nella sua Bottega del Mosaico cercava con insistenza soprattutto i miei occhi⁵⁷.

“Va bene” ha detto riprendendo a lavorare. “Vi parlerò di Antonio Damis, tutto quello che posso, ve lo prometto [...]. Comincerò dal suo incontro con Dirta, sicuro di farvi piacere”⁵⁸.

“Ecco, questo ha raccontato Gojari sulla raccolta dell’oro” ho detto a mio padre⁵⁹.

Mio padre ha bevuto d’un fiato un bichiere di vino rosso, [...] e poi ha parlato.

[...] Ma il resto dei fatti? Come si fa a dire che è stato così e amen? Chi lo dice⁶⁰?

Poi, come se ci avesse letto la richiesta negli occhi, ha raccontato di Antonio Damis più a lungo del solito⁶¹.

⁵⁴ *Ivi*, p. 231.

⁵⁵ *Ivi*, p. 241.

⁵⁶ *Ivi*, p. 279.

⁵⁷ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 17.

⁵⁸ *Ivi*, p. 43.

⁵⁹ *Ivi*, p. 66.

⁶⁰ *Ivi*, p.67.

⁶¹ *Ivi*, p. 79.

Il mio primo impulso, appena Gojari ha smesso di raccontare, è stato di chiedergli la fine della storia⁶².

Il messaggio era chiaro: ero lì per intrattenere il bambino, il professore poteva parlare tranquillo con Laura [...].

Il professor Versace [...] quando aveva finito di raccontare si è accorto che non ci aveva offerto nulla da bere⁶³.

Era un pretesto per contrapporsi a Gojari, alle sue storie fatte di vento, secondo mio padre, e soprattutto al fantasma di Antonio Damis che lo perseguitava più di quanto avessi intuito⁶⁴.

Gojari ha brindato con lui per l'ennesima volta. Ma non gliel'ha data vinta sulla faccenda dell'oro [...]: raccontando senza polemizzare apertamente, senza mai arrabbiarsi⁶⁵.

Un giorno è venuto a cercarmi Paolo Candreva, coetaneo e molto amico di mio padre [...]. Perché voleva, ha detto, contarmi fatti veri e aiutarmi a capire meglio chi era Antonio Damis. Ché bisognava sentire non solo le campane stonate di Gojari e del professor Attilio Versace⁶⁶.

Ha detto Gojari chiudendo la storia della bella Rossanisa⁶⁷.

Mi sembra che al momento non ci sia altro da aggiungere, se non collegare il passato al presente⁶⁸.

Gli estratti ci permettono di osservare come, sia in *Regina di fiori e di perle* sia in *Il mosaico del tempo grande*, il passaggio del testimone tra un io-narrante e il seguente avvenga in maniera limpida, quasi teatrale, ma soprattutto come la narrazione di eventi storici sia inscenata dal racconto orale. Ciò rispecchia il fatto che la Storia ufficialmente riconosciuta è trasmessa in forma scritta e si pone agli antipodi della microstoria dei singoli, che è invece solitamente tramandata dal

⁶² *Ivi*, p. 99.

⁶³ *Ivi*, pp. 112-115.

⁶⁴ *Ivi*, p. 145.

⁶⁵ *Ivi*, p. 146.

⁶⁶ *Ivi*, p. 159.

⁶⁷ *Ivi*, p. 179.

⁶⁸ *Ivi*, p. 197.

racconto verbale informale. Nel seguente passaggio, Carmine Abate sottolinea esplicitamente il radicamento del racconto orale:

A Hora era rimasto il più giovane di loro, Antonio Damis, l'unico che conoscesse nei dettagli la storia dell'inizio di tutto: quando era ragazzo gliela aveva raccontata suo nonno che l'aveva sentita da proprio nonno, e giù giù "te moti i madh", nel tempo grande, fino al suo antenato papà Dhimitri Damis che l'aveva tramandata al nipote, il figlio di Jani Tista Damis⁶⁹.

Nel brano de *Il mosaico del tempo grande*, la tradizione orale viene rappresentata come un percorso a ritroso nella storia familiare che si fa collettiva. In entrambi i romanzi, la pluralità degli io-narranti garantisce una visione sulla Storia che non è unica, ma molteplice, frammentata e personale, implicando in questo modo una riflessione sulla veridicità di una narrazione unica e quindi di metanarratività e metafinzionalità. Lo spazio metafinzionale e metanarrativo sono palesati dai due dialoghi seguenti tratti da *Il mosaico del tempo grande*:

"Ha raccontato solo una storia." Davvero non capivo dove volesse arrivare con le sue metafore tortuose.

"Se uno conta una storia, allora la conta giusta o non la conta proprio."

"Ha raccontato quello che sa."

"No, ha contato quello che gli convène, come faceva il bastardo di Damis⁷⁰."

"Allora Liveta è esistito davvero, davvero ha salvato Scanderbeg! Guarda qua!"

"Ecchè, ne dubitavi?" Ha detto Gojari ignorando il libro.

Ho riflettuto un momento prima di rispondergli.

"Non ne dubitavo, no, ma qui ne abbiamo la conferma storica: è straordinario!"

Gojari non sembrava per niente impressionato dalla mia scoperta e aveva ripreso a lavorare, voltandomi le spalle⁷¹.

La trasmissione orale della Storia è veritiera, prevede tuttavia una molteplicità d'interpretazioni soggettive che la Storia ufficiale trasmessa per iscritto non contempla. Possiamo ritrovare gli stessi rapporti e valori tra tradizione orale e trasmissione scritta della Storia in Gabriella Ghermandi. L'autrice permette al

⁶⁹ *Ivi*, p. 30.

⁷⁰ *Ivi*, p. 39.

⁷¹ *Ivi*, pp. 142-143.

pubblico italiano di osservare, come rilevato anche da Lombardi-Diop, le vicende italo-etiope secondo una prospettiva nuova, ovvero quella del colonizzato⁷², fornendo una diversa visione del passato e incitando i propri lettori a re-interpretare la Storia dei manuali. Anche Carmine Abate compie la stessa operazione, poiché mette in dubbio la possibilità di raccontare un evento in maniera univoca.

Se la conoscenza popolare si tramanda ufficiosamente in maniera orale, allora inscenerne nella finzione scritta la credibilità e la veridicità equivale a compiere un atto “sovversivo” mirato a riabilitare l’intera tradizione orale. Prendono però così vita un cortocircuito e un’ulteriore messa in discussione del “vero”: inserire nella finzione un racconto orale considerato verace non equivale a metterne nuovamente in dubbio la veridicità? Se da un lato si dà autorità alla forma orale mettendola per iscritto, dall’altra le si toglie veridicità perché è inserita nella finzione: si moltiplicano in questa maniera nuovamente i punti di vista provocando un’assoluta relativizzazione del reale. Così, Gabriella Ghermandi e Carmine Abate utilizzano la classica struttura a cornice, che prevede diversi io-narranti, diverse focalizzazioni, diversi e ben distinti piani narrativi, per mettere in dubbio l’esistenza di una verità unica e la possibilità di raccontare in modo completo e condiviso la Storia di una comunità o nazione. Questo procedimento narrativo che mette a confronto la “parola autoritaria” e quella “veramente persuasiva” ricorda quanto ha scritto Bachtin a proposito del processo di creazione ideologica. Egli sostiene che nasca dalla forte opposizione di due categorie: la parola autoritaria che non persuade intimamente le coscienze e la parola persuasiva, la quale però è privata dell’autorità e risulta spesso socialmente ignorata o addirittura resa illegale. Secondo lo studioso, la storia della coscienza ideologica individuale nasce spesso dal conflitto e dal dialogo tra le due categorie che abbiamo appena illustrato⁷³.

Il ragionamento dello studioso russo ci porta a sostenere che Gabriella Ghermandi e Carmine Abate compiono un’azione ideologica, poiché introducono nella parola autoritaria (la forma scritta del romanzo) le parole interiormente persuasive (l’interpretazione e la visione della Storia dell’autore stesso in quanto individuo e la tradizione orale di vicende realmente accadute). In questo modo il

⁷² Cristina Lombardi-Diop, «Postfazione»... *cit.*

⁷³ Michail Mihailovič Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Trad. fr. Olivier D. *Esthétique et théorie du roman* (Parigi: Gallimard, 2008), p. 161.

procedimento metanarrativo diventa metafinzionale e si carica di un valore politico e persuasivo atto a svelare al lettore l'assenza di una realtà universalmente riconosciuta o, altrimenti detto, l'impossibilità di riconoscersi globalmente in un'unica realtà.

La presenza di diversi narratori implica quindi la presenza di quel *multiple plots*⁷⁴ che Nora Moll ricollega all'impossibilità del dire che ha caratterizzato il postmoderno. La studiosa ha notato come sembri impossibile parlare dell'esilio, della diaspora o della migrazione in modo uniforme, così come impossibile è parlare di se stessi o raccontare del passato altrui in modo lineare e omogeneo. Ciò ci permette di dedurre una volta ancora che la migrazione appare come uno degli eventi che possono intervenire nell'esistenza a modificarla (in meglio o in peggio) oppure a lasciarla invariata, al pari di tanti altri fattori o episodi.

Gli autori dei tre romanzi in questione sembrano quindi cedere alla creazione di un'infinità di mondi possibili tramite l'utilizzo di narratori multipli che coesistono gli uni accanto agli altri. Se però in *madrelingua* prevale l'impossibilità della parola e del racconto di fronte alla realtà, in *Regina di fiori e di perle* e ne *Il mosaico del tempo grande* è la narrazione del passato in maniera univoca e coerente a essere impossibile, ma al contempo risulta fondamentale per la creazione della memoria collettiva che favorisce lo sviluppo del singolo individuo, poiché gli permette di trovare il proprio posto all'interno della comunità a cui è legato. In conclusione, la molteplicità di io-narranti all'interno di questi tre romanzi assume un valore metanarrativo dai significati ben differenti: da un lato il racconto è svuotato di senso e resta incompiuto, dall'altro contribuisce alla creazione del senso di appartenenza sociale, storica e culturale.

⁷⁴ Si fa riferimento a Nora Moll, «Narrative strategies, literary imaging and reflexions on identity: constructing a narrative community in Italy», in *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative* (Oxford: P. Lang, 2015), 221–239, p. 224.

2.3. La partenza, l'arrivo e l'incontro con l'altro come origine della frammentazione⁷⁵

Osservare il funzionamento degli io-narranti del *corpus* ci ha permesso di determinare che i protagonisti vivono una frammentazione che concerne ora l'Io, ora la percezione della realtà implicando metanarrazione, poiché sono la scrittura o la raccolta di racconti a dare unità e coerenza all'Io o a permettere di far convivere, in modo unitario o giustapposto, i frammenti della realtà stessa.

Ci si interroga nel paragrafo sugli eventi che hanno scatenato le frammentazioni dell'Io o della percezione. Poiché le scissioni dei personaggi sono legate in maniera più o meno diretta alla migrazione, ci rivaliamo di alcune delle tappe migratorie stilate da Isabelle Felici⁷⁶ per determinare l'incidenza dello spostamento nel percorso di vita dei personaggi. Nello specifico, prenderemo in considerazione ciò che precede la partenza, ovvero il *declin*⁷⁷, la "scintilla", che porta all'idea della partenza. Si tratta di un momento molto particolare, di un istante o una serie di momenti che fanno scattare, come una sorta di molla, l'idea di andarsene. Lo scatto, la "scintilla", racchiude tutte le ragioni che portano il migrante a vedere la realtà circostante in maniera diversa e di conseguenza, nel caso dei nostri personaggi, alla partenza vera e propria.

In seguito a questo momento, ha luogo la discussione sulla partenza; essa può comprendere sia la riflessione intima e non condivisa dell'aspirante migrante a proposito della "scintilla", sia la condivisione delle considerazioni di colui che desidera spostarsi con i suoi cari. Prenderemo in considerazione questa tappa quando essa aiuta a comprendere le motivazioni della partenza e ci appare in

⁷⁵ Nel paragrafo si riprendono e rielaborano alcune riflessioni su *Il bravo figlio, (fanculopensiero)* e *Come diventare italiani in 24 ore* precedentemente comparse in Alessandra Giro, «I pellegrini del XXI secolo. Il racconto della migrazione come viaggio interiore», *cit.*

⁷⁶ Abbiamo tradotto e riportato interamente le tappe del processo migratorio nel primo capitolo alla tabella 1-3.

⁷⁷ Procediamo con una breve spiegazione delle tappe così come concepite e teorizzate in Isabelle Felici, «L'émigré, ce héros. Les étapes du parcours migratoire dans les récits d'émigration», in *Contes, histoires, légendes et récits d'émigration* (Clermont-Ferrand: CELIS-Université Blaise Pascal, 2012), 19–27, p. 27. Si è scelto di tradurre il *declin* con la parola "scintilla" perché questa tappa può innescare e dare il via a tutte le altre, proprio come una scintilla può provocare un incendio.

relazione con la scissione dell'io o della percezione (come a esempio nel caso di Mahlet in *Regina di fiori e di perle*). Un'altra tappa fondamentale del viaggio che prenderemo in esame è l'ultima, ovvero l'arrivo; essa ci appare strettamente legata alla "scintilla" in quanto rappresentano due momenti di passaggio che scindono e frammentano il tempo dell'esistenza dei personaggi in un prima e un dopo la migrazione. Il fatto che in tutti e sette i romanzi la "scintilla" e l'arrivo siano narrati o evocati conferma che questi eventi consistono in episodi liminari: le loro vite paiono inevitabilmente cambiate dopo aver deciso di intraprendere la migrazione. Tale cambiamento comporta quindi la frammentazione dell'io e/o una visione frammentata della realtà. La scelta di analizzare la rappresentazione dell'incontro con l'altro merita invece un discorso a parte che affronteremo all'inizio del paragrafo

2.3.4 *I cambiamenti che scaturiscono dall'incontro con l'altro.*

L'assenza di una trama lineare e coerente così come di motivazioni precise riguardanti la partenza di Mané o dell'io-narrante personaggio scrittore, rende *madrelingua* il romanzo del *corpus* letterario più adatto a dimostrare che l'arrivo in un luogo altro divide l'esistenza di un individuo in un prima e in un dopo e a cui seguono dei cambiamenti, a prescindere dal vissuto del singolo e dalle motivazioni o dai contesti migratori; riportiamo le righe di *madrelingua* in cui ciò ci pare evidente:

Manoel Alves dos Santos, detto Mané, che ha vissuto ormai per sessant'anni [io invece ne avevo solo 46 quando ho scritto questa pagina]. Nato a Niterói [anch'io], trasferitosi a Firenze [io a Lucca] nel periodo Craxi [nel periodo Dini⁷⁸].

Nel presentarsi, i due io-narranti indicano le loro età, il luogo di nascita, la località di residenza e il momento in cui il cambio di dimora è avvenuto. Ciò denota di per sé che spostare la propria "casa" da un posto a un altro, a qualsiasi età o per qualsiasi ragione, è un evento degno di nota. Nel momento in cui avviene il "distacco" dalla città di origine e si consuma l'arrivo in un luogo altro si perde qualcosa di sé e si guadagna qualcosa di nuovo. Questo concetto viene ribadito anche nella sezione enciclopedica del romanzo in cui l'io-narrante scrittore parla della città natale del proprio protagonista in questi termini:

⁷⁸ Julio Monteiro Martins, *madrelingua... cit.*, p. 17.

NITERÓI – È la città dove sono nato e dove ho fatto nascere il mio Mané. La parola vuol dire, in lingua tupi, [...] “acqua nascosta”. [...] In quelle acque veramente nascoste io, occulto a un me stesso che non conoscevo ancora, ho fatto praticamente tutto per la prima volta, e anche per la seconda. Tutto ciò che ho lasciato dietro di me è ancora lì, amori, ossa, fotografie, giocattoli, denti, birra, sangue, forse figli. Ma *dietro* è una parola forte: non a caso la natura non ci ha messo gli occhi sulla nuca⁷⁹.

La vita prima dell’arrivo in un luogo altro perdura, esiste, ma solo nei ricordi, nel passato che non esiste più, prendendo la forma di una sorta d’incoscienza dell’Io che si scinde quindi dopo l’arrivo⁸⁰. Il cambiamento di luogo sembra quindi implicare una maggiore consapevolezza di se stessi e una maggiore capacità di comprendere il passato o per lo meno l’Io del passato. Non è quindi tanto lo scorrere del tempo che modifica l’Io, quanto le esperienze che esso vive e la lontananza con la quale può osservarle e reinterpretarle. Il cambiamento geografico è allora il mezzo migliore per comprendere e modificare al contempo l’Io poiché non implica solamente una distanza fisica e temporale, ma anche e soprattutto una distanza culturale. Nei paragrafi che seguono, vedremo infatti in che modo, indipendentemente dalle ragioni della migrazione, le età, i profili psicologici, i contesti storico-geografici ed economici dei personaggi, gli io-narranti trovino l’inizio del loro cambiamento psicologico e/o di prospettiva al momento della “scintilla” e/o dell’arrivo. Anche quando l’atto migratorio in sé non è il motore diretto del mutamento, esso viene comunque evocato come riferimento temporale oppure utilizzato come mezzo attraverso il quale trasformarsi.

Guarderemo in seguito allo sviluppo dei mutamenti dei personaggi che suscitano grazie all’incontro con l’altro, il quale implica un coinvolgimento non solo emotivo ma anche culturale. Vedremo infatti che il tipo di relazioni che si instaurano tra i personaggi migranti e l’“altro” dipendono talvolta dal diverso valore e peso che essi attribuiscono ai codici vestimentari, culinari e linguistici.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 77-78.

⁸⁰ Affronteremo in maniera più approfondita il ruolo dei ricordi nella vita dei personaggi migranti nel terzo capitolo.

2.3.1. La ricerca del cambiamento e la fuga dal malessere

Poiché per Maksim e per la protagonista di *Vicolo verde*, la ragione che porta alla decisione di partire è strettamente legata al malessere che essi vivono nell'ambiente in cui si trovano, la "scintilla" coincide per loro con la necessità di un cambiamento. La migrazione è allora semplicemente il pretesto utilizzato per abbandonare le situazioni che impediscono a questi personaggi di realizzarsi in quanto individui. In *Vicolo verde*, la protagonista attraversa a ritroso il percorso che ha compiuto verso la guarigione dal cancro e la scrittura di un *reportage*. La malattia e la guarigione sono gli episodi che spingono la protagonista a riflettere su se stessa, sulle scelte che ha operato per fuggire dalla paura di seguire le orme della madre. L'esperienza della migrazione si inserisce in questo contesto poiché la decisione di partire risulta dal complesso rapporto che la protagonista intrattiene negli anni con la madre. Come dimostrano i seguenti passaggi del romanzo, quest'ultima soffre probabilmente di depressione che si traduce in gelosia irrompente e malsana nei confronti del marito e in maltrattamenti psicologici e manie di controllo sulle figlie⁸¹:

Noi ragazze non avevamo riparo, apparizione forsennata ci seguiva ovunque cercassimo di nasconderci, non c'era camera capace di proteggerci, ci scovava negli angoli più oscuri [...] ... a Milano non c'erano doppie porte e sotto i letti non ci stavamo più⁸²...

No, le figlie erano proprietà sua, non le cedeva!; Io non ne potevo più di quei discorsi... avrei voluto cercare subito un lavoro, purché la finisse di piangere... Mi guardavo bene dal parlare... Dopo le sfuriate mia madre rimaneva a fissarci, come un'attrice che si aspetti applausi e invece la platea tace⁸³...

La paratassi, l'utilizzo del discorso indiretto libero, delle metafore e delle similitudini trasmettono al lettore l'angoscia, la confusione e l'inquietudine vissute dalla protagonista e dalla sorella minore a causa della madre. Dopo la morte del padre e il cancro al seno (a cui seguiranno diverse cure e una mastectomia), la situazione psicologica della madre peggiora. L'educazione maschilista che ha

⁸¹ A proposito di veda Silvia Di Natale, *Vicolo verde... cit.*, pp. 102-103.

⁸² *Ivi*, p. 101.

⁸³ *Ivi*, p. 104.

ricevuto implica il rifiuto della propria e altrui femminilità in quanto condizione deplorabile di cui vergognarsi. Così essa sfoga nella depressione e nell'alcolismo il tormento di non aver avuto dei figli maschi e la frustrazione di essere stata per quasi tutta la vita una casalinga⁸⁴. La protagonista ne è perfettamente cosciente e ricorda in questi termini i momenti del proprio passato:

[Si serviva della malattia] come di un ricatto perenne: [...] elemosinava il mio affetto e nello stesso istante lo frantumava sotto i piedi, come faceva con tutte le sue cose. Cercavo di compatirla, mi impediva anche questo⁸⁵.

Quando l'insonnia la tormentava, mia madre si alzava, buttava le coperte dall'altra parte, accendeva la luce e cominciava a parlare in piemontese... La sentivo nel dormiveglia. [...] Aveva spalancato la finestra nella notte invernale. [...] Sembrava parlasse con qualcuno fuori, che recitasse il rosario... [...]

Mi seppellivo sotto la coperta, cercavo di dormire... [...] Si avventava su di me e mi strappava le coperte... due, tre volte⁸⁶...

I maltrattamenti e le ingiurie della madre nei giorni di depressione acuta non si placano, al contrario si acuiscono fino a culminare nel tentativo di suicidio. Riportiamo la descrizione del momento in cui la protagonista e la sorella trovano la madre priva di sensi sul pavimento della cucina:

Erano giorni terrificanti, degli inferni... [...] Io ero sempre impreparata e reagivo con rabbia⁸⁷...

Conoscevamo a menadito il rituale delle sue follie... era sempre uguale... Una volta però temetti che il copione le fosse sfuggito di mano. [...]

Mia madre giaceva per terra in una posa innaturale, come gli abitanti di Pompei che non avevano fatto in tempo a mettersi in salvo. [...] Senza volerlo le coprivamo le spalle, stavamo al suo gioco, poteva lasciarsi andare, noi non l'avremmo tradita. C'era una sorta d'intesa fra di noi, ma solo lei ne era al corrente⁸⁸...

⁸⁴ *Ivi*, pp. 111-113.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 125-126.

⁸⁶ *Ivi*, p. 131.

⁸⁷ *Ivi*, p. 132.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 133-134.

Il racconto della rabbia, della paura e della frustrazione causati dai comportamenti materni avviene tramite la raffigurazione di questi ultimi come atti teatrali o tramite la loro assimilazione a episodi della storia antica. Da un lato traspare così il *background* dell'io-narrante autodiegetico scrittrice, la quale è una donna colta, ricercatrice di professione, e dall'altro si percepisce il disagio che causa il bisogno di evadere dal contesto in cui essa si trovava. Infatti, a decine di anni di distanza, l'intensità del ricordo è ancora talmente viva da far risentire alla narratrice protagonista la necessità di smorzare la vicinanza degli eventi vissuti, i quali vengono allontanati dal campo del reale tramite metafore e similitudini appartenenti al mondo del racconto del passato e della finzione. Come dimostra il seguente passaggio del romanzo, la letteratura era infatti il mezzo che la protagonista utilizzava per fuggire mentalmente dalle crisi materne:

Anche l'indifferenza la faceva diventare una belva... Ci strappava il libro di sotto il naso, lo faceva a pezzi! Il vocabolario di latino era stato reciso da un volo attraverso la stanza, quello di greco portava il timbro nero della sua rabbia, gli aveva rovesciato addosso una bottiglietta d'inchiostro⁸⁹...

Si ritorna così all'utilizzo della metafinzione tramite la riflessione sul ruolo della lettura e della letteratura, che pur ricordando il valore salvifico del racconto della sindrome di Sharazade, non riescono in questo caso a erigere barriere sufficientemente alte e spesse per isolare completamente la protagonista dalle aggressioni della realtà. Tuttavia, i libri vengono caricati di un forte valore simbolico tramite la personificazione che restituisce il grado di offesa subito dalla protagonista. Quando la madre riesce a profanare il rifugio mentale delle figlie nei libri e nello studio, la protagonista vede unicamente un'altra soluzione possibile: la fuga reale, la migrazione. Così, la vera e propria scintilla che spinge alla partenza avviene quando la madre la chiude fuori di casa perché è in ritardo sul coprifuoco serale. La protagonista cerca di andare a dormire all'hotel per evitare una crisi della madre, ma il costo del pernottamento è troppo alto ed è obbligata a rincasare. Citiamo il momento in cui l'io-narrante ricorda le conseguenze della trasgressione dell'orario dettato dalla madre:

Il campanello suonò come uno stormo di campane. [...]

⁸⁹ *Ivi*, p. 133.

“Tu non hai lasciato dormire me, io non lascio dormire te!”. Continuò così fino all'alba... ogni tanto alzavo un po' la testa... il lumino della sigaretta si agitava nell'aria seguendo il gesticolare della mano... Avevo il capogiro, la nausea, mi veniva da vomitare... E dentro un solo pensiero: me ne vado, me ne vado, non so dove, ma vado via, lontanissimo... Vado via⁹⁰!

Il suono imponente del campanello e il suo rimbombo marcano la liminarità del momento, ricordano un campanello d'allarme preannunciando il crollo psicologico della madre e la scintilla della migrazione che come un mantra consola e permette alla protagonista di resistere ai maltrattamenti della madre. Da questo momento in poi tutte le azioni della protagonista vertono sulla partenza, sulla fuga dalla madre. L'episodio rappresenta il momento liminare che separa un prima e un dopo che non saranno mai imprescindibili e che, modificando il comportamento del personaggio, portano alla frammentazione del proprio Io e quindi alla scissione dell'io-narrante. È in questo momento che per la protagonista nasce il doppio del suo Io che è tutto atto all'allontanamento dalla ripetizione dei comportamenti materni.

In modo molto simile, è l'ambiente in cui si trova Maksim a portarlo a desiderare di migrare altrove. A differenza della protagonista di *Vicolo verde*, per Maksim però il percorso che lo porta all'idea di partire è molto breve. Gli episodi che lo inducono alla partenza sono concitati, poiché causati da un'improvvisa crisi di nervi. Uomo d'affari tra Italia e Croazia, nonostante il successo e l'approvazione familiare, Maksim non si sente realizzato, l'allontanamento dalla vocazione di scrittore lo pone davanti alla scelta metaforica tra la vita e la morte: la migrazione è la sua salvezza. Provocata da uno stile di vita dettato da un lavoro legato al consumismo e al capitalismo, la perdita di lucidità mentale di Maksim colloca il personaggio vicino alla pazzia e alla morte; l'unica soluzione che l'uomo riesce a concepire è la fuga. Per sua stessa ammissione, Maksim si rende conto di aver passato un momento difficile durante il quale ha perso l'equilibrio tra grado di comprensione del reale, capacità di interpretare ciò che pensava di capire e intelligenza emotiva. Con il senno di poi, il personaggio narrante non riesce a individuare il momento esatto in cui il cambiamento di equilibri ha iniziato il suo

⁹⁰ *Ivi*, pp. 134-135.

corso, ma riconosce nel giorno della partenza da Zagabria per Milano il mutamento definitivo. Osserviamo come Maksim tenti di ricostruire tali eventi della sua vita:

Non saprei adesso dirvi con assoluta precisione quando iniziai a “impazzire”, come dissero in molti. Non pochi dissero anche: la droga, lo ha rovinato. Ma ricordo bene il giorno nel quale mollai tutto. Era il 23 giugno del 2001. Anche se, per arrivare lì, devo portarvi a circa un mese e mezzo indietro nel tempo. Nel maggio del 2001, a Zagabria, in una giornata grigia.

Ero in macchina e stavo andando a un appuntamento con un cliente venuto dalla Germania. [...]

Mi trovavo bloccato in mezzo al traffico, nel centro di Zagabria. Avevo ormai raggiunto un accordo economico e ora si trattava solo di definire i dettagli⁹¹.

Immerso nella propria vita lavorativa, Maksim non si pone dei quesiti rispetto al grado di soddisfazione del proprio vissuto, riesce nel suo lavoro di libero professionista arredatore di interni e guadagna bene la propria vita. Il protagonista possiede un'auto che simboleggia il suo successo, dovuto al fatto di essere uno dei pochi ad aver conquistato un mercato di lusso grazie alla propria capacità di fare da tramite tra Croazia e Italia, a farsi spazio nel mondo dell'imprenditoria internazionale. La frenesia, l'arrivismo, la determinazione nel riuscire nelle proprie missioni impediscono al malessere latente di manifestarsi a piccole dosi ed emerge così all'improvviso, come dimostra il brano seguente:

Mi trovavo dunque in mezzo al traffico in cerca di un parcheggio, al volante della mia Beretta Chevrolet. Una macchina non particolarmente costosa, ma in due soli esemplari rappresentata in tutto il paese. Ero fermo in coda quando un coglione in fila dietro di me mi grida: “Coglione!”.

Indubbiamente infastidito dal fatto che, nonostante la fila davanti si fosse ampiamente allargata, io non ero scattato sull'acceleratore a dovere. Non lo giudicai male. Anch'io avevo fatto lo stesso diverse volte. “Sennò col cazzo che ci arrivi dove sei diretto.”

Mi ero un attimo perso con la testa nel vuoto ma mi ripresi immediatamente, dopo aver sentito e visto (nello specchietto) il coglione gesticolare. Allora feci subito per ripartire ma, stranamente, il mio piede si rifiutò di spingere l'acceleratore. [...]

Provai a ragionare e a cercare di indovinare quale potesse essere la causa di quella improvvisa paralisi. Ma a quel punto anche il mio cervello si bloccò e si rifiutò di cercare una spiegazione.

⁹¹ Maksim Cristan, (*fanculopeniero*)... cit., pp. 22-23.

Scesi dalla macchina senza nemmeno spegnere il motore, lasciandola in mezzo al traffico. Attraversai la strada e mi diressi verso un palazzo giallo con la scritta Hotel Central. Entrai, chiesi una stanza. [...] Stanza 510. Mi sdraiai sul letto. [...]

Dormii per giorni e notti, stanco come se avessi lavorato per anni senza sosta in una miniera e, infine, mi misi a fissare il muro⁹².

Se in *Vicolo verde* il suono del campanello preannuncia la scintilla, in (*fanculopensiero*) è l'urlo di protesta di un altro automobilista a segnare l'innesco del sopravvento dell'inconscio in Maksim, che lo porterà in seguito a decidere di partire. L'uomo perde infatti la capacità di controllare i propri pensieri e le proprie azioni: il corpo, come posseduto da un'entità altra, si rifiuta di agire secondo i gesti abituali e la mente non è in grado di capirne le ragioni. Ecco allora la prima fuga del protagonista che abbandonando la macchina ancora accesa, lascia simbolicamente la vita da imprenditore e si reca in un luogo neutro: un albergo. Non-luogo per eccellenza⁹³, essendo priva di particolari connotati culturali e di segni lasciati da altri clienti, la stanza d'hotel costituisce uno spazio estraneo, vuoto ma al contempo familiare (poiché simile a ogni altra camera d'albergo) che offre al protagonista la calma necessaria per recuperare le energie di cui ha bisogno per rendersi conto di ciò che gli sta accadendo. Il cambiamento è in atto ed è irreversibile. A dimostrazione di ciò riportiamo un brano in cui, fissando una parete, egli rivive tutti gli episodi fondamentali della propria esistenza e nell'incapacità di trovare una via di fuga dall'infelicità sfiora il pensiero del suicidio:

La morte. [...] in quel momento la sentii vicina come una seria ipotesi. Una via d'uscita come un'altra, da prendere in considerazione. [...]

Un altro brivido si liberò lungo la mia spina dorsale.

I miei occhi si collegarono con il pianeta Terra e misero a fuoco una scritta. Sentii il terzo dolce brivido lungo la schiena. Dall'altra parte del viale c'era uno stabile. Sulla facciata lessi: "Stazione Centrale". Allora per la prima volta ebbi un forte stimolo a muovermi⁹⁴.

Ancora una volta, l'inconscio comunica attraverso stimoli corporei: non più l'immobilità, ma al contrario i brividi. Le scosse che penetrano Maksim sono dei

⁹² *Ivi*, pp. 22-24.

⁹³ Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Parigi: Seuil, 1992).

⁹⁴ Maksim Crisan, (*fanculopensiero*)... *cit.*, p. 26.

nuovi campanelli d'allarme, dei segni premonitori che portano a una sorta di risveglio della coscienza. L'idea della partenza si concretizza con la focalizzazione dello sguardo del protagonista sull'insegna della stazione. Come per la protagonista di *Vicolo verde*, anche per Maksim la fuga fisica è la via per la salvezza e segna il momento in cui l'Io si sdoppia.

Se in *Vicolo verde* la partenza della protagonista avviene degli anni dopo il manifestarsi della scintilla migratoria, in (*fanculopensiero*) l'abbandono del paese natio è immediato e la destinazione è del tutto casuale; così il suo arrivo nella città di destinazione metaforizza i cambiamenti nell'approccio della vita di Maksim. Nella citazione che segue possiamo osservare come, trovandosi in uno stato confusionale, appena arrivato a Milano il protagonista non consulta nessuna guida, ma cerchi un punto di riferimento nella città sconosciuta, poiché la sua priorità è trovare un posto in cui rifugiarsi.

Be', il primo passo fu quello. Cercare l'amico Raki. [...]

Duomo di Milano. Spazio, cazzo. La cattedrale gigante... una marea di gente... la piazza... respiro lo spazio... cammino, attraverso la piazza, [...] mi risiedo, mi rialzo, cammino su e giù e nessuno mi conosce e non conosco nessuno. Nessuno sa dove sono... piazza del Duomo⁹⁵...

La piazza del Duomo rappresenta per Maksim il raggiungimento della libertà dal mondo capitalistico nel quale dopo la dittatura di Tito egli si era gettato come uomo d'affari. A Maksim non importa avere informazioni storico-architettoniche sul Duomo, non ci vuole entrare poiché desidera allontanarsi da ogni dinamica consumistica che ha oramai invaso anche la pratica del viaggio. A questo stadio della propria trasformazione, per il protagonista è importante vivere lo spazio, attraversarlo per il solo gusto di farlo, per osservare la gente. I suoi movimenti non sono più frenetici e indirizzati a compiere una precisa azione, ma al contrario sono lenti, casuali, riguardano l'azione della profonda osservazione.

Seppur in contesti, età e tempistiche differenti, per entrambi i protagonisti la migrazione corrisponde al pretesto che permette loro di trovare la via di fuga verso la libertà. Nonostante essi riescano ad aprirsi a diversi modi di essere solamente lontani dai luoghi di origine, dalle pressioni familiari e dai ricordi della vita passata,

⁹⁵ *Ivi*, pp. 28-29.

lo spostamento è aleatorio, poiché qualsiasi luogo di arrivo (sufficientemente lontano da quello di nascita) può rispondere ai loro bisogni.

2.3.2. La riluttanza al cambiamento e la migrazione per ragioni lavorative

Se, come abbiamo visto, per gli io-narranti di *Vicolo verde* e (*fanculopensiero*) la “scintilla” è il risultato di un profondo disagio che i protagonisti immaginano di poter risolvere tramite la fuga all'estero (configurando in tal modo la migrazione come un pretesto per il cambiamento), per gli io-narranti de *Il mosaico del tempo grande* e *Il bravo figlio* la partenza è una scelta obbligata, la quale però implica comunque dei cambiamenti. Infatti Nino è un ragazzino quando il padre, magistrato antimafia nato e cresciuto in Sicilia, viene trasferito da Bologna a Palermo portando con sé la propria famiglia. Poiché la migrazione viene imposta al giovane, il Nino io-narrante non rappresenta la “scintilla”; la mancata messa in scena di questo evento ci permette di dedurre che egli non fosse veramente consapevole delle scelte familiari e ci fa supporre una certa ermeticità al dialogo dei genitori con il figlio. Trascriviamo il racconto dell'arrivo in Sicilia che per le ragioni appena illustrate risulta emblematico:

Non ricordo tutto il viaggio. Ricordo la partenza da Bologna, le soste agli autogrill per bere acqua e le bestemmie di mio padre sul raccordo anulare di Roma. Poi una lunga notte in nave, e un risveglio all'alba a Palermo.

Io, mia madre e Toto – mio fratello – scendiamo dalla scaletta sulla banchina. I cani dormono buttati lì a terra. Mio padre suona il clacson e ci viene incontro con la Fiat bianca come un folle⁹⁶.

Quasi tutto ciò che precede l'arrivo a Palermo cade nell'oblio, a indicare che prima della partenza e durante il viaggio non è accaduto nulla di significativo agli occhi di Nino preadolescente. La dimenticanza, l'inconsapevolezza, così come il sonno del ragazzino paiono essere una metafora dell'infanzia che si interrompe all'arrivo a Palermo. Ancora una volta si può riscontrare nel testo la presenza di un suono brusco, in questo caso quello del clacson, il quale segna un cambiamento, marca il limite del risveglio della coscienza di Nino.

⁹⁶ Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 27.

Non ci sto capendo niente. Non sono manco le otto. [...] Mi ricordo solo le porte di legno dell'ascensore e mia madre che mi mette a letto con un fazzoletto sotto la testa. [...]

«Dormi. Anche se è giorno».

Tutto al contrario. Notte e giorno. Bologna e Palermo.

«Mamma, quando torniamo a Bologna?»

«Ma se siamo appena arrivati!»

Ride⁹⁷.

La sonnolenza di Nino metaforizza l'inconsapevolezza e l'impotenza decisionale dell'infanzia, mentre i ricordi frammentati si riverberano nello stile paratattico. Il riso della madre indica l'incomprensione che esiste tra genitore e figlio, essa infatti non percepisce l'angoscia e la paura del cambiamento che il figlio sta vivendo. Se infatti per i genitori l'arrivo in Sicilia consiste in un ritorno alla terra d'origine al fine di compiere una missione fondamentale in anni in cui il terrorismo mafioso dilagava, per Nino si tratta invece di uno sradicamento forzato e incomprensibile, quindi traumatico. Non stupisce allora che Nino sia riluttante al cambiamento e che nel tempo coltivi una vera e propria ossessione per il ritorno alla città natale. Così, tre frasi nominali anticipano la fissazione di Nino nei confronti dell'opposizione tra Palermo, città contraddittoria in cui i pericoli convivono con i lasciti della cultura greca, e Bologna, città d'arte e di tradizione universitaria, così come rappresentata nei resoconti dei viaggi in Italia⁹⁸. L'opposizione tra città d'origine e città d'arrivo anticipa altresì la mania di Nino nei confronti del ritorno a Bologna, che indica al contempo l'imposizione della partenza e il desiderio del giovane di rimanere nell'infanzia, protetto dalle attenzioni genitoriali. Queste ultime vengono meno a causa della depressione della madre e degli impegni lavorativi e delle minacce mafiose subite dal padre. L'arrivo a Palermo simboleggia il momento di passaggio dall'età dell'infanzia a quella dell'adolescenza, i cambiamenti e la frammentazione tra un prima e un dopo (riverberata dalla frammentazione dell'io-narrante) vengono acuiti dallo spostamento coatto e dalla partecipazione oramai sporadica del padre alla vita familiare.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 27-28.

⁹⁸ A proposito si veda Attilio Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, (Bologna: Il Mulino, 2006), pp. 200-207.

Molto particolare è invece il caso di Michele, io-narrante di primo grado de *Il mosaico del tempo grande*, il quale decide di farci assistere unicamente agli episodi che precedono la partenza: il romanzo contiene tutti gli elementi, i racconti, gli episodi che lo hanno portato a maturare la decisione di partire. Fondamentali per il protagonista sono i racconti dell'amico mosaicista Gojari che riporta alla luce diverse storie che riguardano il passato del villaggio di Hora, le sue origini, il suo tesoro sparito, le partenze, gli arrivi. La storia di Antonio Damis, amico del padre di Michele, odiato dagli abitanti di Hora perché considerato un traditore scappato di nascosto dal paese, è importantissima per due ragioni: in primo luogo poiché la storia che lo riguarda è controversa e richiede un'indagine da diversi punti di vista per poter essere pienamente compresa e in secondo luogo perché è il padre della ragazza di cui Michele si innamorerà, Laura. Le parole di Gojari rimangono particolarmente impresse nella mente del protagonista che ripensa ai racconti anche a giorni di distanza e che associa sensazioni e pensieri del passato altrui al proprio presente; esemplare di questo processo è il brano seguente:

Non ho invece scordato l'improvviso sentimento di vuoto che, secondo Gojari, colse Antonio Damis durante il viaggio in treno verso Bari. Era lo stesso vuoto che provavo io in quei giorni di fine giugno, celava dentro un'energia compressa, la felicità che aspettava solo il momento buono per esplodere. Sentivo l'estate farsi strada sulle mie braccia e sulle gambe nude, mi riscaldava la barba e i capelli, ma nel profondo non era ancora penetrata⁹⁹.

I sentimenti di Antonio Damis al preludio della partenza sono gli stessi provati dal ventenne che qualche giorno dopo la laurea e qualche giorno prima della festa cerca di scacciare il pensiero dell'abbandono del paese natio. Come per Maksim, il desiderio di andarsene proviene direttamente da delle sensazioni corporee, in questo caso non dei brividi, ma il vuoto di un'energia che il calore estivo cerca di raggiungere per farla esplodere. Riportiamo i passaggi che ci permettono di interpretare il sentimento di vuoto come il momento in cui Michele realizza di possedere un pensiero nascosto che riflette la desertificazione di un paesino di campagna del sud Italia:

⁹⁹ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 84.

Perché questo sta diventando un paese di vecchi, voi giovani arrivate nella bella stagione come le rondini, come i germanesi, e poi via, giustamente, verso il mondo grande¹⁰⁰.

Oggi è il simbolo di questo paese che sta morendo: i giovani sono a lavorare nelle città del Nord o in Germania, anche i miei figli vivono lontano, a Roma e a Firenze, ho cinque nipoti che non vedo mai, qua i vecchi muoiono, e nascono due bambini all'anno se va bene. È vero, Michele¹⁰¹?

A confermarlo sono gli adulti del paese, i quali vengono interrogati da Michele e Laura in vista della compilazione della tesi di laurea della ragazza sul tesoro nascosto (e mai ritrovato) dal fondatore della comunità arbëreshë; lo stesso tesoro del cui furto è accusato Antonio Damis. È come se prima dell'incontro con Laura e dell'ascolto delle storie di Gajàri sulle origini del villaggio, Michele non avesse mai osato ammettere ad alta voce di possedere, come tutti gli altri giovani di Hora, un destino obbligato: ovvero partire, abbandonare una terra in via di desertificazione e morte. Infatti, come si può notare dal discorso indiretto che riportiamo, è grazie a Laura che il ragazzo riesce a verbalizzare questo pensiero:

Così le ho raccontato di un giovane che stava valutando seriamente l'idea di presentare domanda d'insegnamento nelle scuole del Trentino, dove forse lo avrebbero chiamato per qualche settimana di supplenza; le ho detto di un padre ombroso e di una madre schietta, che si erano illusi di riscattarsi dalle umiliazioni di una vita attraverso la laurea del figlio per la quale avevano fatto sacrifici indicibili, e non si rendevano conto che quella laurea era fumo negli occhi, un pezzo di carta quasi inutile; le ho persino confessato la voglia che questo giovane aveva di fuggire da Hora, e l'ammirazione, se non l'invidia, nei confronti di Antonio Damis che era sparito senza giustificarsi con nessuno; e mi sono accorto, alla fine, che parlavo di me con distacco, quasi con indifferenza¹⁰².

L'io-narrante parla di se stesso in terza persona, come se guardasse la propria vita dall'alto, come se avesse fatto il possibile per allontanare un pensiero evidente e che proprio ora, grazie all'amore per Laura, i desideri e pensieri più intimi riuscissero a prendere forma. Il distacco con il quale avviene il racconto trasmette una certa riluttanza nel deludere i genitori e i compaesani arrendendosi alla morte

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 112-113.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 180.

¹⁰² *Ivi*, p. 126.

del paese e alla partenza, la quale risulta essere frutto della rassegnazione e quindi una scelta obbligata. Poiché si tratta della prima volta che Michele manifesta un desiderio di fuga, e poiché il racconto di questo desiderio avviene alla terza persona, si può individuare il momento come quello in cui si manifesta la “scintilla”. Infatti, in seguito all’episodio, Michele verbalizza e riflette sulla migrazione in maniera aperta, sicura e il suo punto di vista sulla città d’origine si frammenta; così egli dichiara che:

Hora [...] mi sembrava un posto noioso, moribondo, da cui scappare il più presto possibile. Anzi, se non fosse arrivata Laura forse sarei già partito. Sì, Hora mi pareva vivibile solo quell’estate, illuminata da una ragazza bionda che veniva da lontano¹⁰³.

Così per Michele è necessario fuggire da un luogo che si rivela deserto, immobile, privo degli stimoli di cui ha bisogno un ragazzo istruito. Se da un lato c’è la noia, dall’altro c’è Laura che gli chiede di accompagnarla a fare delle interviste e che studia il passato del villaggio da un punto di vista al contempo esterno (poiché è la prima volta che vi mette piede) e interno (poiché suo padre è nato e cresciuto a Hora). Lo sguardo di Michele sul paese si frammenta, infatti egli si rende conto che la morte imminente dello stesso potrebbe forse essere evitata. Parallelamente però prevale il desiderio di fuga, che, a differenza di Maksim e della protagonista di *Vicolo verde*, non è una scelta dettata da un’impellenza psicologica dalla quale non si riesce a trovare altra via d’uscita, ma un arrendersi all’evidenza che il luogo natio sta inesorabilmente morendo e che per avere una speranza di realizzare i propri sogni, senza vivere di stenti, è necessario migrare altrove.

La migrazione forzata per ragioni economico-lavorative viene quindi rappresentata nel *corpus* letterario intridendola di un forte senso d’impotenza e di nostalgia che interferisce inevitabilmente con la vita dei protagonisti.

2.3.3. La migrazione come esplorazione di luoghi altri

La migrazione non viene intrapresa soltanto per necessità di ordine psicologico o economico, essa può nascere anche dalla curiosità di conoscere luoghi e culture altri. Ciò significa cercare contesti culturali differenti con cui confrontarsi

¹⁰³ *Ivi*, p. 152.

e in cui mescolarsi. Questo è il caso di Malhet e di Laila, rispettivamente protagoniste di *Regina di fiori e di perle* e di *Come diventare italiani in 24 ore*. Le giovani si trovano nel bel mezzo della loro formazione scolastica e universitaria quando si manifesta in loro la “scintilla” che le porta ad affrontare una migrazione intercontinentale. Sebbene siano entrambe spinte dal desiderio di scoprire mondi e modi di pensare lontani da quelli in cui sono state acculturate e sebbene ciò le porti ad assumere dei cambiamenti nel loro modo di agire ben prima di partire, esistono tuttavia delle sottili differenze nelle ragioni che spingono i due personaggi femminili allo spostamento. Per Malhet la migrazione si profila come una missione politica mirata al benessere del proprio paese, infatti essa sostiene che:

se nel negozio di Legesse i contadini avevano alimentato il mio immaginario sui guerrieri, Woizero Almaz e le sue amiche avevano lasciato un'impronta indelebile sul mio futuro. Quella sera, osservando la gente e Mekonnen in mezzo a loro, con quel desiderio di gloria tipico dell'adolescenza, promisi a me stessa che anch'io sarei andata a studiare in Italia, come lui, vincendo una borsa di studio, e poi un giorno sarei tornata, come i ragazzi di cui parlavano Woizero Almaz e le sue amiche, e avrei fatto parte di quella schiera di eroi che avrebbero usato il sapere acquisito in Europa e in America per ricostruire il nostro paese¹⁰⁴.

Malhet prova un grande senso di ammirazione per i giovani della sua generazione partiti per studiare e poi tornati. L'idea è infatti quella di acquisire strumenti e conoscenze occidentali da integrare a quelli d'origine per indurre cambiamenti significativi. L'eroismo non risiede soltanto nei guerrieri che conducono la resistenza, ma anche nei giovani che comprendono l'importanza di allontanarsi dal luogo di nascita per allargare gli orizzonti della loro conoscenza. È proprio il desiderio di gloria, ma anche e soprattutto di contribuzione alla comunità di appartenenza, a motivare la giovane ad applicarsi negli studi e a cambiare atteggiamento nei confronti della famiglia, il quale da scontroso si trasforma in remissivo e collaborativo, come dimostra questo passo:

Io, senza far partecipe nessuno del mio sogno segreto, per quattro anni incanalai ogni energia degli studi, con ottimi risultati. Finito il terzo anno di scuola superiore, a un anno dalla conclusione del mio percorso di studi, mi

¹⁰⁴ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 109.

dissi, non senza timore, che era arrivato il momento di comunicare quel desiderio alla mia grande famiglia¹⁰⁵.

L'io-narrante riporta la discussione sulla partenza¹⁰⁶: Mahlet sa che per poter partire ha bisogno non solo dell'approvazione della famiglia, ma anche e soprattutto di vincere una borsa di studio che le permetta il sostentamento in Italia, per questo motivo modifica il proprio atteggiamento. Così, in vista della partenza, inizia ad applicarsi seriamente negli studi anni prima del distacco dalla terra natale e, soltanto quando si sente pronta, decide di parlarne prima a uno degli anziani di casa a cui è particolarmente affezionata, Yacob, il quale farà in seguito da tramite tra la giovane e suo padre. La discussione sullo spostamento e i cambiamenti preliminari del personaggio ci rivelano la determinazione della ragazza nel realizzare la propria partenza. Vediamo dalla citazione seguente che anche per Laila è stato necessario procurarsi una borsa di studio che le permettesse di lasciare l'India, ma le sue motivazioni sono ben diverse da quelle di Mahlet:

Non voglio passare per la viziata che si può concedere un *gap-year*, una pausa di riflessione tra la laurea di primo livello e il Master.

Mi vergogno di ammettere la verità, cioè che l'unica borsa di studio che ho trovato è stata quella per l'Italia. [...] A fare la domanda per l'Italia eravamo soltanto in due [...]. Si è trattato di una guerra persa in partenza dal cuoco perché io ero giovane, carina e sapevo cantare *Sul mare luccica l'astro d'argento*, e ad assegnare la borsa era un ambasciatore anziano e soprattutto napoletano¹⁰⁷.

La giovane indiana sembra semplicemente voler esplorare nuovi orizzonti nell'attesa di comprendere quali studi proseguire in terra natia, e proprio perché la sua motivazione non è forte, né guidata da "nobili" intenti, il momento della scintilla migratoria non viene rappresentato. Tuttavia, già prima della partenza si possono notare i segni di un cambiamento iniziale, quale a esempio l'acquisizione di alcune conoscenze culturali e linguistiche sul paese di destinazione, che però si riducono tuttavia a stereotipi inutili dopo il suo arrivo.

Anche se alla fine, sia nel caso di Mahlet che in quello di Laila, la migrazione porta le giovani donne a trasformarsi in scrittrici che redigono delle opere che

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 132.

¹⁰⁶ La discussione sulla partenza è una delle tappe migratorie stilate da Isabelle Felici.

¹⁰⁷ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 13.

vogliono contribuire al miglioramento sociale (la prima una raccolta di racconti riguardanti l'occupazione italiana in Etiopia durante il fascismo e la seconda una sorta di breviario - il *Corso breve* che compare alla fine del romanzo - mirato ad aiutare i migranti a comprendere la cultura italiana), i sentimenti che caratterizzano l'idea delle loro partenze sono ben diversi. Infatti, come abbiamo visto, da un lato vi è Malhet che sente il peso della situazione socio-politica del proprio paese e si fa carico di una missione politico-sociale sin da adolescente; dall'altro vi è invece Laila la quale, benché sia più grande d'età quando si manifesta in lei l'idea di partire, risulta spensierata e curiosa. In questo passaggio del romanzo possiamo osservare come la sensazione di Malhet di ricoprire un ruolo e un compito fondamentale venga accentuata dalla reazione fisica che la giovane prova nel momento in cui il suo progetto inizia a concretizzarsi:

“Abba, mi piacerebbe andare in Italia a studiare economia”, dissi tutto d'un fiato. [...]

Sentii un brivido correre lungo la schiena. “Come?”.

“Sì figliola, la terra in cui sono morti Pietro e Paolo! Mi sembra un'ottima idea”. Il brivido si fece più intenso¹⁰⁸.

Ancora una volta, la “scintilla” (in questo caso coincide con la discussione sulla partenza) provoca una sorta di reazione fisica. In *Regina di fiori e di perle* i brividi indicano l'eccitazione e la presa di coscienza dell'importanza del momento e della realizzazione del più grande sogno e progetto adolescenziale della protagonista. I fremiti permettono di dedurre che nonostante le minime o grandi differenze tra le esperienze migratorie, la maggior parte dei personaggi migranti del nostro *corpus* vivono l'idea di partire con ebrezza; si tratta di una sorta di vertigine che anticipa la destabilizzazione dell'Io e viene tradotta nei giochi tra piani diegetici.

Come abbiamo appena visto, nonostante le motivazioni che spingono Malhet e Laila alla partenza siano legate al desiderio di studiare in occidente, di scoprire modi di vivere, parlare, pensare lontani dai propri, le due protagoniste attraversano i momenti precedenti la partenza con sentimenti e intenzioni molto diversi. Le divergenze si riverberano nello stile diverso della narrazione: uno ipotattico e ricco di incisi, l'altro fortemente ironico; poiché la narrazione è autodiegetica, ciò fornisce

¹⁰⁸ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 134.

fondamentali indizi sulle protagoniste, sul loro modo di affrontare la diversità. Si può misurare il grado di queste differenze al momento dell'arrivo delle protagoniste nel paese di destinazione. I cambiamenti che si innescano in Malhet così come in Laila una volta raggiunta l'Italia riguardano la percezione del mondo, il punto di vista sulla realtà. Nonostante il fatto che si fossero preventivamente munite di elementi che permettessero loro di proiettarsi nel "mondo nuovo", le giovani donne si trovano spiazzate davanti alla novità. Esse scoprono immediatamente che il contatto e lo sguardo su un luogo altro possono provocare la nascita di pensieri precedentemente impossibili. Gli io-narranti colgono l'occasione del racconto dell'arrivo, dello spaesamento, per operare delle riflessioni antropologiche sulla migrazione. Nella citazione che segue ci imbattiamo nel racconto della scoperta della stagione e del paesaggio autunnale, la quale funge da metafora per descrivere il sentimento di forte nostalgia, anch'esso nuovo per Mahlet, la quale non aveva mai lasciato il continente africano e non si era mai allontanata dalla propria famiglia:

C'erano le foglie per terra, nelle strade, quando arrivai in Italia. Iniziava l'autunno, la stagione color ruggine, una stagione a me sconosciuta. E quale periodo dell'anno è migliore per comprendere come lacerano i morsi della nostalgia? [...] Gli uccelli migratori si preparavano ad andarsene. [...] A guardarli mi veniva da pensare che non mi ero mai soffermata sul fatto che per loro ci fossero due luoghi, entrambi arrivo e partenza. Una clessidra scandiva il loro tempo, e quando terminava la sabbia da una parte e veniva girata, il luogo dell'arrivo si trasformava in partenza¹⁰⁹.

La narratrice autodiegetica passa dalla descrizione dell'autunno e della scoperta del sentimento della nostalgia, all'osservazione degli uccelli migratori. Lo spaesamento causato dal nuovo luogo, dal nuovo sentimento e dalla nuova stagione porta la protagonista a vedere la migrazione con altri occhi. L'io-narrante si interroga infatti sul significato di luogo di partenza e di arrivo, comprendendo che il movimento, a meno che non contempi solamente l'andata, non è univoco e unidirezionale. Questa polivalenza dello spostamento è dovuta al fatto che ogni movimento migratorio prende in considerazione il ritorno al luogo di nascita (anche solo con il pensiero, anche solo dopo la morte¹¹⁰). Ciò causa però un problema

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 136.

¹¹⁰ A proposito si veda Isabelle Felici, «L'émigré, ce héros. Les étapes du parcours migratoire... cit.

percettivo: al momento del ritorno, quello che in precedenza era stato il luogo di arrivo, e in cui ci si è trasferiti/insediati, si trasforma in punto di partenza. Inoltre, nel caso in cui il ritorno sia temporaneo, il luogo di arrivo e il luogo di partenza si interscambiano nuovamente.

Poiché deriva dall'osservazione degli uccelli migratori, questa percezione della migrazione vede il processo come naturale, continuo e inesauribile a cominciare dal momento in cui esso viene innescato. Ciò non indebolisce soltanto la concezione di arrivo e partenza, ma di conseguenza anche quella di andata e di ritorno, poiché implica l'inevitabile mutamento del punto di vista che segue a uno spostamento e all'impossibilità di tornare allo stato che precede la partenza; si conferma così l'inevitabile alterazione causata dalla migrazione. Come abbiamo già accennato poc'anzi, a partire da questa semplice osservazione del movimento degli uccelli, l'io-narrante non solo associa la migrazione umana a quella animale, considerandola in tal modo un fenomeno normalmente presente in natura, ma metaforizza altresì il cambiamento che la caratterizzerà. Tale procedimento è possibile grazie al doppio punto di vista di personaggio e di io-narrante che deriva direttamente dallo statuto di narratore autodiegetico. Così, questa riflessione sulla migrazione non soltanto è fondamentale perché "smaschera" l'ambivalenza dei piani narrativi dovuti all'io-narrante, ma anche perché mina il senso stesso di termini antropologicamente e sociologicamente accettati quali: immigrazione, emigrazione, immigrato, emigrato. Se infatti il luogo di partenza e di arrivo si confondono mutualmente, così come accade per l'andata e il ritorno, come determinare univocamente la direzione della migrazione se i due luoghi dipendono dai punti di osservazione del movimento che possono essere almeno quattro (chi guarda arrivare, chi guarda partire, chi parte e chi arriva)?

Se da un lato il sentimento di profonda nostalgia conduce Malhet a importanti riflessioni sulla migrazione che mettono in dubbio i paradigmi socio-antropologici, dall'altro lato è lo stupore a suscitare il cambiamento di prospettiva di Laila. Infatti sin dal proprio arrivo la giovane protagonista indiana percepisce l'abisso tra le descrizioni da guida turistica sull'Italia e la percezione del reale da parte di un singolo individuo; ecco ciò che essa confessa al proprio diario intimo a questo proposito:

Arrivai a Roma [con] due certezze: che mi avrebbero rubato il portafoglio e pizzicato il sedere. Le guide turistiche che avevo letto [...] lo giuravano. Con mio grande stupore, non successe né l'una, né l'altra cosa [...]. Decisi quindi di mettere da parte subito tutte le false notizie in circolazione sull'Italia¹¹¹.

L'io-narrante traduce lo stupore di se stessa da giovane con ironia e sarcasmo, i quali le permettono di denunciare la differenza dell'esperienza che le guide tentano di vendere al turista da quella invece esperita dal migrante. La guida turistica è individuata come oggetto in cui sono riportate "false notizie", altrimenti dette *clichés*, luoghi comuni. Se prima della partenza gli stereotipi hanno aiutato Laila a vincere la borsa di studio che le permette la partenza, essi provocano invece in lei confusione al momento dell'arrivo. Il fatto che i *clichés* vengano rappresentati attraverso l'ironia permette di interpretare l'episodio come un momento in cui essi vengono derisi e screditati dall'io-narrante stesso, che indica la migrazione come soluzione al loro superamento.

È a questo proposito che la guida simboleggia l'annientamento dell'idea di viaggio come esperienza di vita in favore del turismo, inteso come oggetto di consumo. La guida rappresenta uno dei mezzi attraverso cui si creano e si diffondono stereotipi che rendono globalmente fruibile il mondo: tramite l'annullamento e/o l'exasperazione di alcuni caratteri antropologici, gli spazi diventano superficialmente accessibili a chiunque. Nel mondo finzionale del romanzo penetrano delle riflessioni sul mondo reale, dando vita a uno spazio metafinzionale. All'interno di questo spazio metafinzionale, l'io-narrante sembra voler denunciare la condizione dell'epoca contemporanea in cui apparentemente i luoghi perdono la loro connotazione antropologica per diventare spazi in cui ogni esperienza tende a divenire un bene di consumo, includendo quella del viaggio. In questo modo la protagonista si rifiuta di fare esperienza di un mondo globalizzato portando le vesti del "turista", così come Bauman¹¹² lo ha inteso, ossia come soggetto che, limitandosi a consumare stereotipi e attraversando con naturalezza aeroporti, stazioni ferroviarie, treni, aerei, automobili, non-luoghi per eccellenza,

¹¹¹ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 9.

¹¹² Si fa riferimento a Zygmunt Bauman, *La società dell'incertezza*, trad. it. Marchisio R., Neirotti L. S. (Bologna: il Mulino, 1999).

non produce osservazione, ma consuma un prodotto commerciale. Tuttavia, se da un lato la mercificazione dell'esperienza del viaggio viene denunciata e abbandonata, dall'altro la finzione narrativa propone un nuovo modello attraverso il quale osservare il mondo e coglierlo nella sua specificità e diversità: vivere la migrazione come un'occasione di spaesamento, nonché come posizione privilegiata per guardare il mondo da un punto di vista "vergine". Affinché ciò sia possibile è necessario interagire con l'altro, osservare, ascoltare, conoscere il vissuto di persone che hanno adottato o adottano uno stile di vita differente dal proprio. E allora sarà soprattutto l'incontro con l'altro che determinerà i fondamentali cambiamenti nel percorso di vita di tutti i protagonisti del *corpus* letterario preso in esame.

2.3.4. I cambiamenti che scaturiscono dall'incontro con l'altro

Se al momento della scintilla migratoria e dell'arrivo si innescano dei mutamenti, questi personaggi migranti cambiano effettivamente nel momento in cui rinunciano ad alcuni caratteri che vengono richiesti dalla società di partenza o dall'impostazione familiare. Ciò accade prevalentemente durante le tappe¹¹³ dell'incontro con l'"altro" e dell'"incontro" con il nuovo ambiente. Questi eventi fanno parte degli scambi che avvengono durante le tappe che riguardano il processo d'insediamento e che implicano una riflessione o un confronto sul bagaglio materiale e culturale del migrante (che è costituito da vestiti, cibo, lingua e gestualità o comunque in generale dai comportamenti emblematici derivanti dalla cultura di partenza). Come vedremo, molto spesso sono il codice vestimentario differente, le tradizioni culinarie nuove e le questioni linguistiche a essere al centro del racconto, manifestandosi così come elementi che possono destabilizzare, rassicurare o ispirare i personaggi a seconda della situazione e della personalità di ognuno di loro. Oltre alla scoperta di questi nuovi codici (la quale avviene obbligatoriamente al momento degli scambi), anche e soprattutto i legami e i rapporti che si perdono o che si creano con l'alterità permettono ai personaggi di emanciparsi da determinate situazioni di partenza. Come abbiamo visto nel primo paragrafo del capitolo, questo

¹¹³ Si fa riferimento a Isabelle Felici, «L'émigré, ce héros. Les étapes du parcours migratoire... cit.

cambiamento si riverbera nella narrazione tramite lo sdoppiamento dell'io-narrante e la moltiplicazione dei punti di vista.

Per meglio comprendere lo sviluppo del racconto, della storia nonché dei personaggi, è allora fondamentale chiedersi in che modo avvengano tali mutamenti. Per fare ciò è necessario determinare i caratteri principali delle istanze narrative, definite da Gérard Genette¹¹⁴ come l'insieme delle caratteristiche che determinano la voce narrante in quanto individuo. Partendo dai risultati formali riguardanti l'organizzazione degli io-narranti, tale procedimento analitico ci permetterà di dimostrare che i personaggi subiscono effettivamente dei cambiamenti e che questi ultimi suscitano in maniera più o meno marcata dall'esperienza della migrazione e permettono il raggiungimento della maturità secondo le stesse modalità del romanzo di formazione, così delineate da Franco Moretti:

da questi romanzi in poi, nasce un paradigma essenziale per l'esistenza moderna: la "maturità" non consiste più nell'acquisire delle qualità: consiste, sostanzialmente, nel perderle. Non si diventa più adulti divenendo adulti, ma cessando di essere giovani: è un processo che si riassume in una perdita, una rinuncia. [...] Qui si tratta di ridurre al silenzio proprio quei valori che la civiltà propone come supremi¹¹⁵.

Che avvengano in territorio diverso da quello di nascita o in luogo natio, gli incontri con l'altro possono provocare un sentimento di spaesamento e di rigetto, o al contrario spingere all'emulazione, alla vera scoperta di sé; i protagonisti sono quindi portati a perdere alcuni atteggiamenti e caratteristiche per assumerne di nuovi. Il caso di Laila in *Come diventare italiani in 24 ore* è emblematico, poiché spaesamento e desiderio di imitazione al momento dell'incontro e dello scambio con l'altro convivono lungo tutto il processo di trasformazione che caratterizza la donna durante la sua migrazione. Laila racconta così le prime barriere che si è trovata ad affrontare, e che riguardano in maniera diretta differenze sia linguistiche, sia vestimentarie:

Il mio arrivo nella Serenissima è coinciso con i festeggiamenti del Carnevale, per cui ovunque girassi, fasciata come una cactus intrappolata in un caleidoscopio, ricevevo molti complimenti per il mio "costume indiano".
[...]

¹¹⁴ Si fa riferimento a Gérard Genette, *Figures III* (Parigi: Seuil, 1972).

¹¹⁵ Franco Moretti, *Il romanzo di... cit.*, pp. 145-146.

Ora che il Carnevale è finito, [...] nessuno mi regala più né sorrisi né complimenti. Anzi, con la fronte corrugata i passanti mi scrutano da lontano, incerti se sono matta o no. Stamattina ho scoperto il perché.

Un distinto signore, con mantello verde scuro e cappello pieno di piume, mi ha fermata sul ponte di Rialto facendomi notare che il Carnevale è finito e perciò è un tantino fuori luogo andare in giro ancora mascherata.

Da quel gentile signore ho imparato altre cose utili per la mia integrazione:

- Che i colori solari si mettono quando c'è il sole, che i colori scuri sono indicati quando il cielo è rabbuiato. La natura va imitata, non contrastata¹¹⁶.

Il disorientamento della protagonista deriva dall'improvviso atteggiamento negativo nei suoi confronti da parte dei passanti a riguardo del suo modo di vestirsi che la mette al centro dell'attenzione; dapprima perché il suo sari viene scambiato per una maschera e in seguito perché considerato fuori luogo. La ragazza non possiede le conoscenze culturali (antropologicamente intese) necessarie per comprendere che il momento del suo arrivo a Venezia corrisponde a un periodo dell'anno particolare e tanto meno padroneggia le sottigliezze della lingua italiana. A provocare il disorientamento sono inizialmente le attenzioni e i complimenti inattesi, ma in seguito sono gli sguardi indagatori a metterla a disagio. La barriera linguistica rende inafferrabile la differenza tra "costume" e "abito" e si fa in tal modo veicolo di ironia. Lo spaesamento è quindi dovuto all'impossibilità di mimetizzarsi nel paesaggio circostante, nel sentimento di diversità e non-comprensione dei codici culturali usati dalle persone che circondano la protagonista. Per contrastare questo sentimento che la rende insicura, essa decide di emulare lo stile di vita italiano: il diario è innanzitutto fondamentale per imparare la nuova lingua (e di conseguenza un modo altro di pensare) necessaria per entrare in contatto con l'altro; abbandonare gli abiti tradizionali indiani è un ulteriore passo che permette alla protagonista di non essere percepita come differente. Nel passo che riportiamo si può notare che l'essere scambiata per una ragazza autoctona diventa una sorta di ossessione per la giovane Laila, che con grande ironia e leggerezza tenta di individuare un metro attraverso il quale misurare le proprie trasformazioni assolutamente volontarie.

2 giugno 1986

La scoperta del QI

¹¹⁶ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 18.

Caro diario, Mirella è rimasta piuttosto male oggi quando ha saputo della mia decisione di proseguire gli studi a Trieste [...]. «Non sono proprio una casalinga di Voghera» ha sospirato, [...] è consapevole di non rientrare in quella categoria e quindi di essere poco utile per aumentare il mio “quoziente d’italianità”. [...]

D’ora in avanti il QI sarà il mio metro d’integrazione¹¹⁷!

Vivendo con una famiglia veneziana durante il corso di italiano per principianti, la giovane crede che il proprio processo di “italianizzazione” sia facilitato, ma presto si rende conto che Alvisè, Mirella e i loro figli non sono affatto un perfetto esempio di famiglia italiana o per lo meno non corrispondono a ciò che il senso comune individua come tipico. Essi infatti sono vegani, parlano quasi unicamente in dialetto veneziano, si vestono in uno strano modo, sono atei, non condividono lo stile di vita e il modo di pensare “tipicamente” italiano e per questi motivi vengono derisi dai loro amici italiani, che si rifiutano di andare a cena da loro a causa delle diverse abitudini culinarie.

L’inserimento nel romanzo di un nucleo familiare tanto atipico sembra suggerire un’intenzione da parte dell’autrice di mettere in evidenza non soltanto il campanilismo e le differenze regionali in Italia, ma anche e soprattutto di sottolineare il fatto che nascere, crescere e vivere in un determinato spazio geografico non significa obbligatoriamente condividere e adottare il pensiero e le abitudini accolti dalla maggior parte della popolazione locale. Di conseguenza si può leggere in questa scelta letteraria un tentativo di mettere in discussione l’idea d’identità nazionale, tanto in voga nei media e in politica, ma altrettanto indagata e talvolta contestata in sociologia e filosofia. In linea col pensiero di Laila Wadia e di Amin Maalouf¹¹⁸, che sostiene l’inesistenza dell’identità nazionale e la frammentazione dell’identità individuale (entità in continuo mutamento), anche Julio Monteiro Martins, in *madrelingua*, contesta e deride il concetto d’identità:

IDENTITÀ – Il clone invecchiato si rifiutò di essere nuovamente clonato, sostenendo che “se uno non può avere memoria delle esistenze precedenti, cosa serve tornare ogni volta per patire una vita isolata e singolare, di una durata limitata come ai tempi squallidi in cui gli uomini erano creati in

¹¹⁷ *Ivi*, p. 29.

¹¹⁸ Si fa riferimento a Amin Maalouf, *Les Identités meurtrières* (Parigi: Éditions Grasset & Fasquelle, 1998).

un'unica edizione? Tanto, senza ricordi, sarà lo stesso, non cambierà nulla, e allora facciamola finita una volta per tutte con questa pagliacciata, va bene¹¹⁹?”

Se per Martins l'identità è un inutile artificio di cui non vale la pena indagare la natura, per Laila Wadia l'identità è invece «un processo che muove costantemente tra identificazioni e disidentificazioni in una progressiva conquista di coscienza e consapevolezza¹²⁰». L'autrice sembra interrogarsi sul significato dell'identità nazionale basandosi soprattutto sulle tre componenti culturali che le paiono fondamentali (abbigliamento, lingua, cibo) che permetterebbero di identificarsi nella cultura italiana. Emblematica di questa sorta di esplorazione letteraria dell'«identità» è la riflessione dell'originale famiglia e della protagonista sul processo di mimetizzazione che la giovane vuole intraprendere, trovando il metodo attraverso il quale misurare i cambiamenti in tale direzione. Per esempio, l'invenzione del «Q. I. Quoziente d'Italianità» è un abile gioco di parole che con ironia ricollega la capacità di adattarsi e cambiare abitudini culturali all'intelligenza di una persona. Citiamo l'episodio fondamentale in cui la famiglia di cui è ospite cerca di facilitarle l'accesso agli studi di traduzione e interpretariato all'Università degli Studi di Trieste presentandole uno dei professori del corso di laurea:

“Ti presento uno dei professori della scuola dove vuoi iscriverti” Alvise era tutto un sorriso.

Il guru italiano mi ha stretto la mano, con il suo pendolo che suonava le tre.

“Smettila con quel muso lungo! Hai fatto una cosa veramente italiana, oggi” Mirella mi ha rimproverato alla sera.

Cavolo, mi sono detta, se questo è il percorso da seguire per diventare italiana, faccio prima a diventare eschimese¹²¹!

L'incontro avviene in maniera casuale e assolutamente inconsueta durante una gita familiare in una spiaggia per nudisti. Il disagio della protagonista di fronte alle membra scoperte indica l'estrema pudicizia della ragazza che le impedisce di spogliarsi in pubblico e la mantiene in uno stato di inquietudine tutta la giornata. L'episodio instilla in lei dei dubbi riguardo al progetto di trasformarsi in una ragazza

¹¹⁹ Julio Monteiro Martins, *madrelingua... cit.*, p. 71.

¹²⁰ Fabrice Olivier Dubosc, *Quel che resta del mondo: psiche, nuda vita e questione migrante*, Immagini dall'inconscio (Roma: Magi, 2011), p. 80.

¹²¹ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 36.

italiana: se per la giovane appare accettabile e comprensibile vestirsi di nero e grigio durante l'autunno e l'inverno, risulta altrettanto inaccettabile chiacchierare nudi in spiaggia con un accademico che potrebbe diventare un proprio professore. Ad amplificare l'effetto di straniamento è in questo caso un malinteso: per Laila il fare davvero qualcosa di italiano viene interpretato come il chiacchierare nudi in una spiaggia. La protagonista non è al corrente del fatto che questa attività non risulta essere invece particolarmente in voga. L'ironia la fa da padrona in questo caso perché, verosimilmente, Mirella si riferisce allo stereotipo che vede gli italiani invischiati in una fitta rete di clientelismo e raccomandazioni e non alla pratica poco diffusa del naturismo. I primi incontri in Italia della giovane Laila sono spaesanti ma le permettono di comprendere che desidera sentirsi ed essere considerata come gli altri e le offrono i codici vestimentari e linguistici per potersi mimetizzare tra i giovani della sua età. Tuttavia, la questione linguistica si ripropone e si rivela molto più complicata di quanto la protagonista potesse immaginare, come lascia trapelare il passaggio che segue:

5 aprile 1987

Dimmi quando, quando, quando

Caro diario,

il mio professore di Lingua e linguistica si chiama Mancini. [...]

Il Professor Mancini si è calato nel ruolo di Mr Higgins (quello del pigmalione). Quindi, nel mio caso, un accento sbagliato – ad esempio, *pèsca* e non *pésca* – fa tutta la differenza tra un trenta e lode e *l'arrivederci al prossimo appello* che mi ha regalato questo pomeriggio. [...]

QI = desaparecido, missing, volatilizzato. [...]

Bob Dylan canta *How many roads must a man walk down, before you can call him a man?* Mentre il mio ritornello è: ma quanti congiuntivi devo sbagliare prima di diventare italiana¹²²?

Nell'ambiente universitario, il rigore grammaticale e la correttezza nella pronuncia sono discriminanti per la protagonista, che si sente nuovamente disorientata e insicura. Ancora una volta spaesamento e desiderio di emulazione si trovano a stretto contatto. In questa situazione la protagonista si affida alla letteratura e alla musica non soltanto per calmare la disperazione che la coglie, ma altresì per trovare un esempio e un modello da seguire che la faccia sentire meno

¹²² *Ivi*, pp. 44-45.

isolata. Questo tipo di modalità di gestione dello spaesamento ricorda quello messo in atto dal protagonista dell'omonimo romanzo di Giorgio Vasta. In *Spaesamento*, lungo tutto il racconto, le citazioni assumono un valore metaletterario, poiché attribuiscono una funzione consolatoria alla letteratura e all'arte in generale, fornendo dei punti di riferimento sicuri che permettono di resistere allo spaesamento.

Il comportamento severo del professore stimola tuttavia la giovane protagonista in due direzioni: da un lato la sprona a studiare in modo approfondito la complicata grammatica italiana, mentre dall'altro contribuisce a rafforzare il suo carattere. Come si può notare dalle pagine di diario che portano la data di qualche anno dopo, infatti, la reazione di Laila alle perentorie critiche del relatore della sua tesi non è più negativa, ma al contrario risulta propositiva:

Caro diario,

ho presentato la bozza della tesi [...] al mio relatore [...]. Lui ha dato una rapida occhiata al testo e ha commentato: "Wadia, lei scrive/parla come un conducente d'autobus".

Sono tornata a casa con la primavera nel mio passo. Sia lodato il Cielo! Mi esprimevo come un'autoctona! L'inverno è sopraggiunto solo quando Maura e Serena mi hanno informata che non era proprio un complimento. [...]

Con l'aiuto della mia cara amica giornalista Giovanna, in quattro e quattr'otto ho portato sui binari giusti le mie frasi, allungandole di tre chilometri ciascuna.

Quindi due settimane dopo [il] mio professore [...] si è complimentato con me per l'incisività della mia ricerca¹²³.

Se assomigliare a un'autoctona è il desiderio intimo più forte di Laila, allora essere comparata a qualcuno che vive e lavora in Italia, come un conducente d'autobus, corrisponde alla massima realizzazione della protagonista. Purtroppo però il fraintendimento è importante ed è fonte di ironia: facendo tacitamente riferimento a uno stereotipo classista ed elitista, il professore identifica col conducente d'autobus una persona dalla bassa scolarizzazione e dalle scarse abilità espressive e lo utilizza per schernire la protagonista, la quale non capendo il sotto testo scambia la dura critica per un complimento. L'umiliazione sarà allora duplice

¹²³ *Ivi*, p. 52.

poiché saranno le amiche a spiegarle il vero significato delle parole del docente, sciogliendo l'incomprensione culturale che deriva dall'uso stesso della lingua e dei valori sociali, culturali e cognitivi che sono implicati nel processo comunicativo. Al contempo, la metafora stagionale permette al lettore di vivere i sentimenti assieme alla protagonista, la quale da un senso di leggerezza e di allegria passa improvvisamente allo sbigottimento, allo spaesamento. La differenza fondamentale rispetto alle precedenti critiche sta nella reazione all'estraneità vissuta in quel determinato momento; ora Laila sembra infatti abituata a questo stato, che in qualche modo potrebbe essere definito di inadeguatezza rispetto al contesto, e reagisce positivamente cercando aiuto nell'altro, nell'autoctono che può più facilmente accompagnarla nell'obbiettivo che essa vuole raggiungere in quel determinato momento.

Migrare in Italia per Laila non significa solo sforzarsi per cambiare abitudini vestimentarie e culinarie e applicarsi per imparare perfettamente la lingua italiana, ma altresì nello scoprire che determinate gestualità (intese come modi di comportarsi, agire) corrispondono alle sue naturali inclinazioni; ecco come Laila parla delle frustrazioni provate in India prima della migrazione:

Per fortuna, prima che mi potessi suicidare per gli abissali fallimenti sia come sportiva sia come musicista, sono sbarcata in Italia dove il chiacchierare al telefono viene classificato come hobby. E ho vissuto felice e contenta¹²⁴.

Vivere in Italia permette a Laila di accettare con disinvoltura le proprie personali predisposizioni intellettuali che sovrastano quelle fisiche. In India, invece la protagonista subiva le pressioni materne atte a spingerla a diventare la donna modello, ideale secondo i canoni indiani, e quindi facilmente maritabile.

In *Come diventare italiani in 24 ore*, come in (*fanculopensiero*) e ne *Il bravo figlio* (lo vedremo), la migrazione viene rappresentata in letteratura come un'opportunità di liberazione, di rivelazione: le diverse condizioni socio-culturali offrono ai personaggi la via d'uscita dai condizionamenti imposti dal contesto d'origine conducendoli a coltivare e sviluppare le loro insite attitudini. Ciò non impedisce tuttavia alla protagonista di vivere ancora dei momenti di disagio che gli incontri con l'altro mano a mano smorzano. Emblematico infatti è l'episodio che

¹²⁴ *Ivi*, p. 75.

riguarda la cottura degli spaghetti. Durante gli studi universitari, grazie all'incontro con le coinquiline, Laila scopre e apprezza la cucina così come diversi prodotti culinari tipicamente italiani. Nonostante la protagonista cambi senza difficoltà e con grande entusiasmo le proprie abitudini alimentari, a distanza di anni dai primi incontri e nonostante il matrimonio con un uomo italiano, la donna non padroneggia la cottura della pasta, come testimoniano le vicende seguenti:

21 febbraio 2005

Tutto nella norma

Caro diario,

in Anna Karenina, Tolstoj scrive che tutte le famiglie felici si assomigliano fra loro, ma ogni famiglia infelice è infelice a modo suo.

Io e Nicola siamo infelici quando faccio la pasta.

Lui usa gli spaghetti come barometro del mio *QI* che, inutile dire, è quasi sempre in picchiata. Quindi, non ritiene molto sensata la mia idea di cucinare degli spaghetti alla Norma per i suoi genitori, soprattutto visto che è la prima volta che vengono a casa nostra a pranzo. [...]

Sono nervosa. E la mia ansia ha un transfert con gli spaghetti.

“Ottima la pasta” commenta mio suocero, “Ma tu non hai fame, Nicola? Hai lasciato tutto nel piatto!”.

“Sei una frana!” borbotta Nicola. “Non diventerai mai un’italiana finché non impari che ‘al dente’ significa ‘al dente’ e non quindici minuti di cottura per gli spaghetti numero 3”.

Sono dispiaciuta, anzi, affranta e corro in cucina a piangere.

“Non sarà italiana, ma è una ragazza dolce e comprensiva” sento mia suocera rimproverare suo figlio. “Si è ricordata che io e tuo padre portiamo la dentiera”.

Per un attimo me ne frego altamente del mio *QI*.

Più che italiana, voglio diventare una donna come lei¹²⁵.

Il titolo dato alla pagina del diario dimostra che la protagonista conosce in modo oramai approfondito la lingua e la cultura italiane al punto da poter abilmente creare dei giochi di parole. Nonostante la familiarità, progressivamente acquisita, con il codice socio-linguistico del paese d'arrivo, Laila ha ancora bisogno di appoggiarsi a dei riferimenti letterari per alleggerire le situazioni di malessere che esperisce. Ciò è quindi rivelatore del fatto che la donna non si sente ancora completamente a proprio agio l'ambiente in cui si trova. Il rapporto col marito

¹²⁵ *Ivi*, pp. 97-98.

incarna infatti l'ambivalenza di sentimenti in bilico tra spaesamento, difficoltà e desiderio di emulazione, mimetizzazione: egli le fornisce in modo onesto e sincero le chiavi di accesso per confondersi tra gli italiani assecondando i suoi desideri, ma è proprio tale atteggiamento che contraddittoriamente la rende talvolta insicura e infelice. L'incontro con i suoceri si rivela allora importante proprio perché permette di innescare in Laila un'elaborazione razionale e psicologica che la porterà a distaccarsi dal binomio straniamento/emulazione. Le parole della madre di Nicola consentono alla donna di relativizzare l'importanza di saper cucinare la pasta ad arte, quindi di far passare in secondo piano il "tassello" identitario che riguarda il codice alimentare e di conseguenza di comprendere che l'italianità tanto ricercata consiste in una serie di norme comportamentali che non definiscono i caratteri che fondano l'essenza della persona, ma che accondiscendono una superficiale intesa e garantiscono un'interazione facilitata. La protagonista procede quindi con un ulteriore distacco dai *clichés* che già aveva deciso di abbandonare, come abbiamo visto, al suo arrivo.

A partire da questo episodio, sia l'ossessione per la mimetizzazione che lo spaesamento di Laila svaniscono gradualmente fino a scomparire completamente grazie a un breve scambio d'idee con il vicino di casa sul pianerottolo:

12 giugno 2010

Un fulmine a ciel sereno

Caro diario, ho una notizia BOMBA!!!

Oggi, quando meno me lo aspettavo, ventiquattro anni dopo il mio sbarco da aliena, mi è stato consegnato il mio diploma in italianità.

[...] "Tu sei una di noi!"

"In che senso?" ho balbettato, totalmente impreparata a ricevere l'Oscar dell'integrazione da uno come lui.

Guardandomi in uno specchio immaginario, mi sono interrogata sul perché non faccio paura ad uno che ha blindato le porte, le finestre e persino i muri di casa per paura di un'invasione di slavi [...].

È perché sono vestita all'italiana - jeans sbrindellati e maglietta firmata?

È perché dico "buona sera", strascicando le *e* dal pianerottolo fino al lungo mare di Barcola come fanno i triestini?

È perché non porto il velo e mangio *cevapcici*?

È forse perché mi ha vista in *osmizza* tutta sbronza a cantare *El tram de Opicina*?

"L'italianità, per me, sta tutta nella testa." [...] Ha detto Diego. [...]

“Immagina una tempesta pazzesca [...]. Tutti gli altri paesi urlano e si disperano, interpellando ingegneri navali e Air Force One. E l'Italia? Be', l'Italia nostra che fa? Semplice. Si mette a cantare *Questo piccolo grande amore* e qualcuno tira fuori una gomma da masticare per tappare il buco. Ed è l'unica a salvarsi. Tu hai imparato questa filosofia. Complimenti. Anzi, dovresti cercare di insegnarlo agli altri”.

[...] Alla fine, per essere accettata anche da uno dichiaratamente e felicemente xenofobo, bastava imparare una canzonetta e masticare la gomma americana¹²⁶!

Il dialogo decreta in modo definitivo la marginalità di codici culturali quali l'abbigliamento, la pronuncia, l'alimentazione e le tradizioni nazional-popolari in quanto elementi comportamentali che riguardano le relazioni sociali e formali in maniera superficiale. Al contempo, sancisce l'incontestabile importanza dell'incontro e dello scambio con l'altro che in *Come diventare italiani in 24 ore* vengono rappresentati come situazioni all'origine di due momenti apparentemente contraddittori (anche se in realtà nel romanzo essi sono il primo all'origine del secondo) di spaesamento e di rivelazione. In questo particolare caso, gli incontri influiscono sullo sviluppo del carattere personale del personaggio femminile che grazie al confronto si libera delle proprie insicurezze e trova la via per esprimere il proprio punto di vista attraverso l'acuta ironia di cui è sempre stata dotata. Grazie al riconoscimento di un'“italianità” faticosamente ottenuta, la protagonista trova il coraggio di redigere il *Corso pratico per abbronzati e no* (che come abbiamo precedentemente precisato leggiamo nella seconda sezione del romanzo) in cui dispensa con premura consigli su come comprendere e affrontare i codici culturali che riguardano la gestualità italiana; si svela in questo modo la sua natura di scrittrice. Così, la trasformazione dell'istanza narrativa da giovane ragazza curiosa ed esitante a donna sicura e comprensiva viene tradotta in procedimento narrativo diverso: dalla forma diaristica si passa a quella enciclopedico-didascalica. Da un lato, nel diario Laila ha nascosto le insicurezze, le delusioni, i momenti di incomprensione e sconforto e ha esultato per le conoscenze acquisite, le relazioni intessute e gli obiettivi raggiunti; dall'altro nella seconda e ultima parte del romanzo (la quale è anche graficamente differenziata dal diario), il *Corso pratico* che ha una forma enciclopedico-didascalica, Laila rielabora il proprio vissuto e lo restituisce in

¹²⁶ *Ivi*, pp. 130-131.

pillole dal valore didattico. Le due forme di scrittura assumono allora un significato metaforico diverso in accordo con le fasi della vita della protagonista: il diario simbolizza la giovinezza, il processo di maturazione e l'intimità, al contrario la guida esplicativa rappresenta l'età adulta, la saggezza e la volontaria condivisione in pubblico dell'esperienza diretta.

2.3.4.1. Lo spaesamento

Lo spaesamento viene rappresentato in *Come diventare italiani in 24 ore* come un senso di non-appartenenza a un luogo secondo che scaturisce direttamente dall'incontro con l'altro, poiché quest'ultimo porta alla consapevolezza della pluralità dei codici culturali che possono riguardare diversi ambiti: alimentare, vestimentario, linguistico, gestuale, relazionale. Tuttavia, la reazione allo spaesamento non è sempre di consapevole apertura, ma può coincidere al contrario con la chiusura in se stessi o il rifiuto dell'altro. Ciò appare evidente in *Regina di fiori e di perle* in cui la giovane protagonista, Mahlet (arrivata in Italia dall'Etiopia), è completamente destabilizzata dall'individualismo della società occidentale e a causa della conseguente nostalgia di casa non reagisce allo spaesamento con un'emulazione consapevole, bensì cercando di ricreare delle situazioni familiari, come testimonia il brano seguente:

Trascorsi quel mio primo anno studiando l'italiano, e cercai di attenuare la mia nostalgia mescolandomi con i tanti stranieri che erano venuti a imparare l'italiano come me. Certo, frequentarli non significava colmare il mio vuoto, però aiutava. Anche loro vivevano quello straniamento dovuto al cambio di paese, e un po' mi potevano capire, ma poi, a parte quello, il nostro italiano stentato e il bisogno di farci compagnia, avevamo poco da condividere. Ognuno cercava di ricrearsi una nicchia in cui sentirsi meno spaesato, e lo faceva provando a riprodurre un pezzo del suo paese d'origine. In questo caso, se c'era qualcuno del proprio paese tutto diventava più semplice. Purtroppo per me quell'anno non c'era nessun etiope all'università di Perugia... Ma riuscii a resistere e in qualche modo loro, gli altri stranieri, mi sostennero¹²⁷.

Anche in questo caso il fattore linguistico è uno dei primi elementi culturali a essere presi in considerazione nella rappresentazione letteraria dello spaesamento migratorio, poiché risulta essere primordiale nello scambio e nel vero incontro con

¹²⁷ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori.... cit.*, pp. 137-138.

l'altro. Tuttavia, in *Regina di fiori e di perle*, la barriera linguistica non si traduce in malintesi e situazioni ironiche come per la giovane Laila, ma al contrario in nostalgia e isolamento. Infatti nell'incapacità di comunicare verbalmente in maniera efficace e approfondita è più semplice per Mahlet limitare l'interazione tra individui che condividono la sua stessa situazione, amplificando però al contempo l'effetto di chiusura che induce all'esclusione dal contesto sociale in cui vive. Osserveremo, nel brano proposto di seguito, che anche in *Vicolo verde* la rappresentazione dello spaesamento conferma che esso è innescato dall'impossibilità di comprensione che si traduce in solitudine:

Il tipo con l'orecchino mi indicava con il pollice... Da dietro la porta, una brunetta mi lanciava occhiate... era infuriata, addirittura strillava... Alla fine aprì del tutto la porta e mi indicò il letto. "Quello è tuo," disse. [...]

Karin aveva smesso l'espressione astiosa. Mi osservava con un'indifferenza che mi metteva a disagio, o era ostilità, non riuscivo a capire... [...] Capii che valutava fino a che punto le avrei dato fastidio. Cercai di rassicurarla. [...]

Non le arreci fastidio... Ci vedevamo poco¹²⁸.

I primi incontri della protagonista in Germania non sono semplici, l'ostilità percepita provoca lo spaesamento a cui essa reagisce con una sorta di repulsione. Alla pensione per lavoratori la ragazza non riesce a entrare veramente in contatto con la compagna di stanza che si rivela astiosa e diffidente nei suoi confronti sin dal primo istante. Esattamente come è accaduto per Mahlet, ciò induce la ragazza alla chiusura in se stessa, questo blocco è nuovamente legato all'incomprensione linguistica:

Tornava, mi rivolgeva appena un "*Hallo!*" e spegneva la luce prima di me. [...] Una volta però [...] ... Le chiesi perché rideva. Me lo disse: "La nuova ha raccontato che in carcere alla mensa non danno più i würstel". Karin si sbellicava dalle risa. Io la guardavo senza cogliere il senso, confusa. "Come fai a non capire? I würstel quelle mica se li mangiavano!" Karin piangeva dal ridere¹²⁹...

La mancanza di codici socio-linguistici comuni è la causa dell'incomunicabilità tra le due ragazze; invece di parlare d'incontro, si dovrebbe

¹²⁸ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 144.

¹²⁹ *Ivi*, p. 145.

allora definire il dialogo come uno scontro che impedisce un vero e proprio scambio tra le due. Si arriva a un'inevitabile incomunicabilità a causa delle diversità culturali. Inoltre, il luogo deputato alla socialità è spoglio, freddo e sterile, metaforizzando così la mancanza delle condizioni culturali ed emotive che possano favorire un incontro, inteso come momento di condivisione; ecco come ne parla l'io-narrante:

Nel seminterrato c'era un locale disadorno che chiamavano *Kantine*, [...] aveva una vaga funzione sociale [...]. Era quasi sempre vuoto [...]. Di domenica mi mettevo lì con i libri... C'era un altro che studiava... una volta tentò un approccio diretto, aveva un alito di birra, lo respinsi subito¹³⁰...

La protagonista si chiude in se stessa e si rifugia nei libri e nello studio. Così come Laila e l'io-narrante autodiegetico di *Spaesamento* di Giorgio Vasta utilizzano le loro conoscenze artistico-letterarie come punti di riferimento, anche la protagonista di *Vicolo verde* legge per trovare sicurezza e conforto; la lettura assume una funzione salvifica di fuga da una realtà che sembra impossibile da affrontare. Poiché l'incontro con l'altro sembra richiedere uno sforzo costante di allontanamento dalle proprie origini, l'autoesclusione dalla comunità ospite porta a considerare che le difficoltà nel relazionarsi derivino dalla momentanea impossibilità di accettare ciò che è troppo culturalmente distante da sé. Infatti, la barriera linguistica sembra invalicabile anche quando è l'autoctono a fare degli sforzi per parlare in italiano, come suggerisce l'approccio di un frequentatore della biblioteca in cui si reca regolarmente la protagonista:

Era l'occasione che aspettava. Prese fiato, poi recitò in italiano: "Piove, ma io ho l'ombrello. Così non guasto la piega dei calzoni!". Mi guardò con un sorriso largo, soddisfatto, e si offrì di accompagnarmi fino alla metropolitana¹³¹.

L'avvicinamento breve e temporaneo in biblioteca con il giovane teologo è culturalmente sterile e al contempo pieno di disagio e diffidenza, a riprova del fatto che la protagonista non è ancora pronta allo scambio. Lo spaesamento impedisce in qualche modo alla protagonista di incontrare veramente l'alterità e ciò la porta a isolarsi. La solitudine strettamente legata allo spaesamento della protagonista di *Vicolo verde* non sembra crearle dei grandi problemi, poiché essa, almeno in un primo momento, continua a trovare conforto nello studio. Al contrario, Mahlet si

¹³⁰ *Ivi*, p. 145.

¹³¹ *Ivi*, p. 146.

rende conto dei cambiamenti positivi che sono avvenuti involontariamente in lei in Italia solamente quando torna in Etiopia:

E quella prima notte del mio ritorno, di nuovo dormimmo in tre: io, Mulu e Alemitu. “Come ai vecchi tempi”, aveva detto Alemitu. Quella prima notte mi ero riscaldata al contatto con i loro corpi. In Italia mi era mancato il contatto fisico, quel nostro modo naturale di dormire assieme.

Guardando il letto pensai che un po' mi dispiaceva lasciare la stanza, ma la mattina seguente mi svegliai ristorata, per non aver trascorso la notte combattendo con pugni e gambe che accavallavano, e ne fui contenta¹³².

Se da un lato, mentre la giovane viveva in Italia per motivi di studio, essa soffriva dell'assenza del contatto fisico permanente e rassicurante con i familiari, dall'altro, al momento del ritorno a casa essa si rende conto di avere accesso ad un altro punto di vista, quello italiano, che vede nella solitudine la possibilità di riposo e di ritrovamento di se stessi. Ciò appare particolarmente evidente nell'episodio in cui la protagonista cerca di gestire i sentimenti provocati dal ritorno tramite la preghiera:

Quella sera mio padre venne a portarmi una candela accesa e due confezioni di candele. [...] “Figliola come mai non ceni con noi?” “Papà ho bisogno di stare sola”: “Mi fai preoccupare. Non è che hai preso strane abitudini in Italia? Perché quelli là amano la solitudine anziché la compagnia”. [...] “Non ho preso strane abitudini. Ho bisogno di stare in solitudine per pregare¹³³.”

La protagonista si trova dunque ormai a proprio agio nella solitudine e ne vede il potenziale intrinseco al punto da riuscire a tranquillizzare il padre. L'esperienza della solitudine forzata le ha tuttavia permesso di comprenderne gli aspetti positivi, di cui beneficia al ritorno in Etiopia. Come Mahlet, anche la protagonista di *Vicolo verde* tenta di combattere lo spaesamento rifugiandosi in relazioni rasserenanti; infatti, all'inizio della sua permanenza in Germania, la ragazza riesce a stringere una relazione intima solamente con una connazionale in un moto di solidarietà reciproca e di facilità linguistico-comunicativa. Dal passo di *Vicolo verde* che segue si evince la solidità che caratterizza l'amicizia tra l'io-narrante e Daniela:

¹³² Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 145.

¹³³ *Ivi*, pp. 181-182.

Daniela era spesso da me. La casa dove abitava era lontana, l'ultima fermata, sola tra i campi di grano e il bosco... Portava il sacco a pelo, in due ci arrangiavamo. Daniela faceva ogni giorno un nuovo mestiere. Oggi la cameriera, domani la fioraia... "Perché non provi anche tu¹³⁴"

Come dimostra l'altro brano che riportiamo qui, Daniela si rivela aperta a conoscere persone nuove e diversi modi di relazionarsi, e coinvolge la protagonista nelle sue attività sociali:

La baita era mezza sepolta, i ragazzi dovettero spalare di lena per liberare la porta... Erano svelti, però non mi piacevano, avevano guance rosee e lisce e un modo di fare affettato... erano sin troppo gentili... Mi indicarono lo stemma appeso sopra il tavolo: *Ehre, Freiheit und Vaterland*. Onore, libertà, patria... cominciavo a intuire... Mi mostrarono la bandiera, le foto appese alle pareti... le uniformi... Daniela si era appartata con Ulrich [...]. A me toccava sorbirmi gli altri due che snocciolavano i principi della loro associazione... ascoltarne la storia... Nel frattempo avevano sverginato la botticella... mi offrivano la birra... [...] Prosit sonori... Declamavano versi... cantavano a squarciagola [...] ... Sgattaiolai al piano di sopra, mi infilai nel sacco a pelo... Quelli ancora berciavano¹³⁵...

L'entusiasmo di Daniela si contrappongono alla riservatezza della protagonista, la quale si chiude nuovamente in se stessa rifugiandosi nel sonno. Complici l'influenza dell'atteggiamento dell'amica, lo stato di solitudine in cui la ragazza si trova dopo il rientro in Italia di Daniela e la maggiore competenza linguistica, gradualmente la protagonista riesce a fare degli incontri in autonomia. Osserviamo come l'incontro con l'altro rappresenti al contempo l'origine e la soluzione allo spaesamento, poiché l'isolamento e l'apprendimento del tedesco portano la giovane protagonista ad acquistare fiducia in se stessa. Esempio della trasformazione è l'incontro con Guido, il quale diventerà il suo compagno di vita, che ricorda e rispecchia l'innamoramento dei suoi genitori.

Mi aprì un giovane alto... Una figura snella nel corridoio illuminato, la pipa a un angolo della bocca... grandi occhi castani che mi scrutavano con benevola attenzione... Era davvero bello... "Ah, sei venuta per la stanza!" Io

¹³⁴ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 151.

¹³⁵ *Ivi*, p. 147.

ero ancora sul pianerottolo, confusa, avevo recitato male la frase preparata...
Lui stava davanti a me, paziente, continuava a succhiare la pipa. “Entra^{136!}”

La protagonista incontra per la prima volta Guido durante la ricerca di una stanza in affitto. Lo spaesamento è duplice: la ragazza si sente confusa e insicura perché si rende conto di non padroneggiare il tedesco come crede e perché è affascinata dal ragazzo che le apre la porta. La sua bellezza, il suo sguardo comunicativo e aperto accompagnato dalla voglia di comprendere l'altro che va al di là di una *performance* linguistica imperfetta colpiscono la protagonista che si sente quindi immediatamente attratta da lui e minacciata dalla presenza della sua ragazza. Come possiamo osservare, quest'ultima viene colta soprattutto nelle sue parvenze fisiche:

Un guizzo tra unghie rosse, appuntite... Occhi leggermente beffardi mi scrutarono... [...] Quel “lei” mi intimidì ancor più che le ciglia. Stimai che avesse qualche anno più di me. Era una donna fatta, le braccia tonde ma senza eccesso, il seno pieno... Non portava un maglione informe come il mio [...] ... era una specie di uniforme, il diniego di ogni civetteria... [...] ero una principiante assoluta... le labbra disegnate con la matita abbozzarono un sorriso...

[...] Posò la sigaretta ancora accesa su un piattino... era colmo di mozziconi coronati di rosso, baci perduti nella cenere¹³⁷...

Lo spaesamento della protagonista si amplifica dunque alla vista di Elisa, la ragazza di Guido, poiché, a differenza dell'io-narrante, essa si compiace nell'ostentazione della propria femminilità. Si può dedurre che sia la differenza caratteriale in sé, non obbligatoriamente culturale, a dare origine allo spaesamento in questo incontro. Esso sfocia quindi in un mancato scambio e in una sorta di ostilità che potrebbero in qualche modo derivare dall'adesione al canone di bellezza predominante per il quale la protagonista prova repulsione, probabilmente poiché rappresenta uno sfoggiare la condizione femminile osteggiata dalla madre. Non si può quindi legare indissolubilmente lo spaesamento dell'incontro al percorso migratorio, poiché la protagonista si sarebbe trovata a disagio di fronte a qualsiasi

¹³⁶ *Ivi*, p. 149.

¹³⁷ *Ivi*, p. 150.

donna conscia e fiera della propria bellezza, indipendentemente dalla situazione geografica.

Ci sembra inoltre rilevante sottolineare che la vertigine dello spaesamento viene tradotta in vertigine narrativa: in una scena raccontata seguendo la focalizzazione della giovane protagonista subentra la descrizione metaforica in primo piano dei mozziconi di sigaretta che simboleggiano lo scarso valore dei baci di Elisa, fungendo da premonizione della fine della relazione tra Guido e la stessa. Così l'io-narrante autodiegetico si "tradisce" indicando di conoscere perfettamente il seguito degli eventi; si crea di conseguenza un effetto di straniamento di tipo metanarrativo che, metaforizzando lo spaesamento della protagonista, confonde il lettore. Nonostante la presenza della fidanzata, l'attrazione tra Guido e la protagonista sembra inevitabile e si manifesta con un sottile gioco di sguardi, descritto nei dettagli dall'io-narrante:

Raddrizzandomi vidi Guido in piedi alle sue spalle, mi sorrise... dentro gli occhi aveva come un barlume d'oro... [...] "Avete qualche mobile da lasciarmi? Io non possiedo neppure un letto...". [...] "Be', puoi tenere questi, a noi non servono"¹³⁸...

Il linguaggio corporale permette di superare la barriera linguistica e la differenza tra i codici culturali in ragione della profonda intesa che lega sin da subito i due estranei. Come dimostra la citazione seguente, l'attrazione per la protagonista suscita immediatamente in Guido la volontà di aiutarla e lo spinge a recarsi alla festa organizzata nel proprio ex appartamento.

Guido arrivò che la festa era già al culmine, solo. [...] Lo guardavo... mi vide. Sorrise come la prima volta dietro le spalle di Elisa...

Non era facile parlarsi. Dovevo avvicinarmi al suo orecchio, lui si chinava verso di me per sentire... [...] stava appoggiato allo stipite della porta... io gli ero davanti... la gente che passava mi spingeva contro di lui, io mi scusavo...

"Vuoi ballare?" [...] Era impacciato anche lui... ma tanto lo spazio per ballare mancava... era un divincolo, un muoversi senza spostarsi, stando fermi sui piedi... Finse di interessarsi al mio corpetto... "Della nonna siciliana?" La sua bocca così vicina al mio orecchio... "Che bella fila di bottoncini..." Sentivo la sua mano sulla schiena...

¹³⁸ *Ivi*, p. 150.

[...] c'erano ancora cuscini liberi per terra... [...] Stavamo vicini e lui comincia a parlare... non di me, non di noi... era un racconto lontano, una notte nel Sahara, il firmamento sopra... [...] Gli occhi tristi della gazzella che fiutava la morte... I graffiti... Le vedevo con lui, le palme disegnate sulla roccia, mi sporgevo dalla rupe per guardarle più da vicino... Avrei voluto puntare gli occhi nella notte sahariana, andare insieme non m'importava dove... Non avevo paura di stare scomoda, io... Non mi servivano le ciglia finte...

Se solo mi dicesse qualcosa... [...]

L'accompagnai alla porta... [...] Prima di uscire si chinò a baciarmi¹³⁹...

Il secondo incontro tra la protagonista e Guido avviene durante un ballo in maschera che rimanda alle circostanze dell'incontro tra i genitori della ragazza¹⁴⁰ soprattutto per la somiglianza dei comportamenti assunti dalla madre e dalla figlia. Entrambe si dimostrano pudiche, adattano vecchi abiti per l'occasione, sono attratte dalla bellezza e dallo sguardo di un uomo da considerare proibito (per la madre a causa della differenza d'età e delle origini meridionali, per la protagonista per il fatto che egli sia fidanzato); esse sono affascinate dalla diversità culturale e dai racconti di viaggio; infine si innamorano entrambe a prima vista. Ciò che permette un vero scambio e che porta la protagonista ad aprirsi all'altro è quindi la presenza di tratti ed elementi che inconsciamente le ricordano l'ambiente familiare di partenza e che la fanno di conseguenza sentire a proprio agio anche nello spaesamento. A questo proposito ci pare fondamentale evidenziare il fatto che in *Vicolo verde* non è chiaro se Guido, nonostante porti un nome italiano, comunichi esclusivamente in tedesco con la protagonista o se invece egli abbia una conoscenza di qualsiasi livello della lingua italiana. L'assenza di riferimenti a eventuali problemi di comunicazione verbale tra l'io-narrante e Guido comprova il fatto che per la protagonista il codice linguistico non è un elemento culturale a cui dare importanza, durante la fase d'incontro.

Inoltre, l'episodio in cui Guido ritorna inaspettatamente a casa della protagonista il giorno seguente la festa dimostra che, per l'io-narrante, neanche il cibo è un elemento culturale a cui essa dà importanza:

¹³⁹ *Ivi*, pp. 153-154.

¹⁴⁰ A proposito si veda *ivi*, pp. 152-153.

Mezzogiorno era passato da un pezzo. [...] Al suono del campanello non si mosse nessuno... Andai ad aprire io... Guido era avvolto da un enorme impermeabile - lo metteva anche d'inverno, non sentiva freddo... "Posso entrare?" Mi porse un sacchetto di plastica. C'erano i würstel bianchi, dentro¹⁴¹...

Il cibo rappresenta in questo caso un mero pretesto di incontro e di prolungamento dello scambio che non ha nessun legame con le tradizioni culinarie e non rappresenta quindi alcun rapporto diretto con la migrazione (Guido avrebbe potuto presentarsi alla porta con altre pietanze e avrebbe probabilmente agito nello stesso modo se i protagonisti si fossero trovati in Italia e non in Germania). Questa tesi è corroborata dalle mancate osservazioni riguardo alla pietanza locale da parte dell'io-narrante, le quali possono indicare al contempo che essa ha una certa familiarità con le stesse, che per lei il codice alimentare non rappresenta un elemento culturale di fondamentale importanza oppure che a distanza di tempo esso ha perso di valore e viene considerato come un dettaglio irrilevante. In questo modo, le differenti tradizioni a riguardo del cibo risultano ininfluenti nel relazionarsi con l'altro. Confermando la relativa e soggettiva importanza dei codici culturali, possiamo notare nel passaggio che segue come per Mahlet invece l'alimentazione rappresenti un elemento fondamentale, al punto di divenire fonte di un duplice spaesamento:

Accidenti! Mi ero scordata di dire senza zucchero. Era un'altra di quelle abitudini prese in Italia. Oltre ad accostare lo sportello delle macchine senza sbatterlo, avevo imparato a bere il tè senza zucchero. "Cosa usate, il badile per mettere lo zucchero al tuo paese? - commentava Claudio, il mio compagno di università. - Come fai a sentire il sapore del tè con tutto quel dolce. Il tè serve per lavarsi la bocca, non per impiasticciarsela". Avevo iniziato a diminuire la quantità di zucchero per evitare i suoi commenti. Infine avevo smesso di usarlo convenendo che aveva ragione lui. Era molto più buono al naturale. [...]

Aggredii il *baklava* col cucchiaino. Il miele mescolato allo sciroppo colava da tutte le parti, a ogni boccone mi si spargeva sulla lingua. Non ricordavo che fosse così dolce. Presi un sorso di tè per lavarmi la bocca, ma anche quello, nonostante non avessi mescolato, era troppo dolce¹⁴².

¹⁴¹ *Ivi*, p. 154.

¹⁴² Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, pp. 281-282.

La protagonista ha recentemente fatto rientro nel paese d'origine dopo aver vissuto diversi anni in Italia ed essersi abituata all'assenza di zucchero nelle pietanze. Il codice alimentare si delinea quindi per Mahlet come un'abitudine che si può acquisire, abbandonare o dimenticare a seconda delle circostanze, dal contesto, dagli incontri e che metaforizza l'accesso a punti di vista diversi a seconda del vissuto di ognuno (che vengono a loro volta stilisticamente tradotti nel susseguirsi di io-narranti che trasmettono alla giovane protagonista le storie di resistenza): mangiare un dolce della propria infanzia non ha più lo stesso sapore e non provoca più lo stesso piacere in seguito all'esperienza della migrazione, mettendo in discussione l'assolutezza della percezione di un gusto come buono o cattivo, provocando un duplice straniamento, all'arrivo nell'altrove in Italia e al ritorno a "casa" in Etiopia.

Ci si trova agli antipodi della *madeleine* proustiana che permette ai ricordi di riaffiorare, facendo rivivere momenti felici del passato. Infatti Mahlet decide consciamente di mangiare il dolce che le è tanto mancato in Italia, ma scopre così che la migrazione ha provocato in lei dei cambiamenti e che nello specifico l'incontro con l'altro ha causato una rottura temporale ben definita tra passato e presente o meglio tra prima e dopo la migrazione. Si deduce quindi dall'episodio che, superata la barriera linguistica, l'incontro con l'altro rappresenta per Mahlet l'occasione per vivere lo spaesamento in maniera positiva come momento di scoperta di gesti e mondi altri che le permettono al ritorno di vedere ciò che la circonda e il proprio passato in maniera più consapevole e ampia. Il cibo allora ha un forte valore simbolico poiché, metaforizzando e rappresentando una cultura altra, permette alla protagonista di riflettere sulle differenze antropologiche e sulla loro relatività. Tale presa di coscienza sarà fondamentale a Mahlet per compiere la missione che il vecchio Yacob le aveva affidato da bambina: raccontare la storia coloniale etiope agli italiani. Affinché Mahlet possa comunicare efficacemente con un pubblico culturalmente diverso da sé, è necessario che essa ne comprenda la mentalità.

Invece, l'assenza di segni di spaesamento nello scambio tra la protagonista di *Vicolo verde* e Guido, conferma che le modalità dell'incontro con l'altro in relazione allo spaesamento sono soggettive e singolari in assoluto, infatti lo scambio è possibile per la giovane solamente in circostanze che le ricordano l'ambiente familiare e prescindono dal bagaglio d'origine (vestiti, cibo, lingua). Infatti come la

madre, la protagonista sorride rivivendo ossessivamente nel pensiero i momenti della prima serata passata assieme a Guido, e, esattamente come il padre della protagonista, Guido non si era più fatto vivo, poiché si era riconciliato con la sua ragazza, Elisa; ciò che colpisce nella descrizione della scena è la precisione dei particolari che l'io-narrante restituisce:

la mia mente era occupata da un'unica persona. Era bastato quel suo sorriso per riempirmela tutta... le sue mani che cercavano i bottoncini di madreperla me le sentivo ancora sulla schiena... Le sue parole non mi lasciavano un momento [...] Me lo vedevo davanti mentre saliva le scale, l'impermeabile troppo grande che gli svolazzava intorno... le scarpe di foggia militare, nere, a punta... sorridevo tra me... [...]

Guido però da quella volta della festa non si era più fatto vedere¹⁴³...

Nell'inconscio della protagonista, le scarpe di Guido rimandano al fatto che il padre era un militare. Il dettaglio riguardante l'abbigliamento ha il potere di diminuire l'alterità di Guido rispetto alla protagonista, poiché la sua gestualità e il suo modo di vestire sono percepiti da lei come familiari. Ciò conferma la nostra ipotesi secondo la quale l'avvicinamento all'alterità della protagonista dipende dalla mancanza di spaesamento o quanto meno dalla presenza di elementi familiari in una situazione di straniamento. Al contempo, l'annotazione sulle sembianze militari dei vestiti del ragazzo, così come quella riguardante gli abiti della sua ragazza, Elisa, ci permettono di comprendere che il codice vestimentario è fondamentale per la protagonista, ma che, ancora una volta, ha una valenza strettamente intima e personale piuttosto che culturale: anche in Italia la protagonista di *Vicolo verde* avrebbe potuto sentirsi attratta da un uomo il cui abbigliamento le ricorda il padre oppure intimidita da una donna che porta abiti molto femminili.

A differenza della giovane Laila che cambia in maniera spontanea e non problematica il proprio modo di vestire per mescolarsi e essere confusa tra gli italiani, o per Mahlet in *Regina di fiori e di perle* per cui vestirsi all'occidentale non ha alcun significato profondo, l'io-narrante di *Vicolo verde* utilizza l'analisi del codice vestimentario per dedurre degli elementi caratteriali o di pensiero delle persone che essa incontra. Come era accaduto al suo arrivo in Germania con Daniela, la protagonista riesce quindi a creare un legame affettivo e ad avvicinarsi alle persone

¹⁴³ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, pp. 155-156.

unicamente in frangenti in cui lo spaesamento non è presente. Il passo che segue ci permette di ricondurre l'incontro con Guido al ricordo dei soprusi che la protagonista ha subito durante l'adolescenza:

Guido era spuntato all'improvviso al Salottino della nonna. [...] Si sedette accanto a me, mi chiese come stavo, tirò fuori la pipa, era nervoso... Se ne andò quasi subito... Rimasi delusa, amareggiata... [...]

E se mia madre avesse avuto ragione? "Non ti vorrà nessuno!" "Non piacerai a nessuno!" "Non sono vento, le maledizioni di una madre!" "Che tu possa patire come patisco io!" "Che tu pianga le lacrime che io piango per te!"

E infatti piangevo, di rabbia piangevo, piangevo perché era stupido piangere, piangevo perché non era degno di me piangere... Perché non meritava che piangessi per lui... piangevo¹⁴⁴...

La disperazione della protagonista per i ripetuti andirivieni di Guido ricordano l'afflizione della madre alla scoperta che il suo pretendente era vedovo, condizione che provoca in quest'ultima vergogna e gelosia. È evidente come i sentimenti di madre e figlia siano feriti da ragioni di natura diversa: da un lato puramente culturali riguardanti l'area geografica e l'epoca in cui la madre ha vissuto, dall'altro l'incertezza dei sentimenti provati dalla persona amata. La ripetizione del verbo piangere esaspera stilisticamente la costernazione della protagonista, la quale vive al contempo la paura di un rifiuto, il timore di seguire il destino materno, il dolore dei soprusi passati e il distacco dalla madre. Guido arriva a casa della protagonista quando oramai essa aveva deciso di non sperare più in un suo ritorno. Ancora una volta, nella descrizione del ragazzo predominano i dettagli di cui l'io-narrante si ricorda:

La prima cosa che notai mentre Guido veniva su per le scale furono le sue scarpe nere e lucide, coi lacci, da militare... e l'enorme impermeabile... Poi gli occhi grandi che vagavano di qua e di là, irrequieti per poi fissarsi su di me¹⁴⁵...

Il giovane si presenta a casa della protagonista per invitarla in vacanza in Grecia assieme a lui in seguito alla rottura definitiva con Elisa. In questo episodio liminare nella vita della protagonista è visibile per un'ultima volta la somiglianza del

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 157.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 158.

comportamento di madre e figlia davanti all'innamoramento, nel fascino della ragazza per le scarpe militari. Esso infatti si avvicina in maniera evidente al fascino per la divisa che la madre ha subito al momento dell'incontro con il proprio futuro marito.

Si tratta di un episodio liminare poiché dalla condivisione della concezione del viaggio con Guido, l'io-narrante verosimilmente scopre la propria vocazione per la sociologia e per la ricerca e sceglie la reiterata mobilità per ragioni accademiche, la quale diverge in maniera totale dalla mobilità subita dalla madre a causa del lavoro del marito. Rompendo la "maledizione" materna, la protagonista raggiunge uno statuto per il quale, pur condividendo la propria vita con la persona amata, essa mantiene e coltiva la propria indipendenza al di fuori di ogni vincolo legale che per la madre era rappresentato dal matrimonio. Questo strappo col passato permetterà alla protagonista di diventare scrittrice e di rielaborare la propria storia personale e familiare. La pratica della scrittura le consentirà di rimettersi dalle conseguenze psicologiche che il cancro le lascerà, chiudendo il romanzo con una struttura circolare che ricorda una concezione ciclica della vita. L'allontanamento geografico dalla madre, procura dunque uno spaesamento nella protagonista che la obbliga a guardare se stessa e l'altro con uno sguardo diverso trovandosi in uno stato di isolamento.

Per la protagonista di *Vicolo verde* sono quindi l'incontro e gli scambi con Guido a delinarsi come fondamentali per interrompere le dinamiche familiari fonte di malessere, inoltre i codici linguistico (pur giocando un ruolo inderogabile nell'effetto di straniamento), alimentare e gestuale non hanno invece alcuna influenza nello sviluppo dell'istanza narrativa, al contrario di quanto invece avviene per Mahlet. Abbiamo infatti già visto in che modo l'aspetto linguistico e alimentare abbiano avuto un'influenza inalienabile nel condurre la giovane alla presa di coscienza dei diversi punti di vista da cui si può osservare la realtà. Così come per la lingua e il cibo anche la gestualità ha il proprio ruolo nella crescita di Mahlet, la

quale riporta l'associazione di episodi passati durante la migrazione a dei movimenti compiuti nel presente al ritorno in Etiopia:

Aprii lo sportello e salii, quindi tirai, ma lo sportello non si chiuse. “Chiudi bene”, mi esortò l'autista. Tirai con più forza, di nuovo rimase aperto. “Più forte!”, insistette lui aumentando l'energia nella voce per indurmi a un gesto più deciso. [...] Tirai lo sportello con quanta forza avevo in corpo. Infido, lo sportello rimbalzò e non si chiuse. [...]

Mi venne in mente il mio primo anno di università a Bologna. Avevo un amico, Claudio. I genitori gli avevano regalato una Lancia Ypsilon nuova fiammante per la maturità. [...] Ogni volta, mentre scendevo ripeteva: “Mahlet chiudi piano lo sportello, Mahlet chiudi piano lo sportello, Mahlet chiudi piano lo sportello”, ma poi io chiudevo... e lui si arrabbiava: “Ma cosa credi – borbottava – che sia il cancello sbilenco della tua casa africana?”. Ci avevo messo un anno a imparare. Infine mi era diventato automatico accostare senza sbattere, e ora dovevo imparare nuovamente a sbattere senza accostare. Risi tra me e me¹⁴⁶.

Modificare un automatismo, come il gesto necessario a chiudere lo sportello di un'auto, richiede a Mahlet un impegno costante e uno sforzo notevole, per questa ragione il cambiamento è possibile solamente attraverso gli innumerevoli richiami dell'amico, il quale la riporta costantemente al momento e al luogo in cui essa si trova fisicamente, allontanandola dalla dimensione spazio-temporale alla quale il suo inconscio è abituato. Lo spaesamento si interrompe per Mahlet solamente quando tempo e luogo reali e mentali si riuniscono in una gestualità automatica e spontanea, ma si ripresenta al momento del ritorno quando si manifesta nuovamente lo scollamento tra conscio e inconscio. Andata e ritorno, luogo di partenza e di arrivo si confondono come per gli uccelli migratori che Mahlet stessa aveva osservato in Italia. In seguito alla propria migrazione, al ritorno in patria, una volta terminato il percorso di studi in Italia, la capacità della giovane di leggere in chiave ironica la relatività dei codici culturali denota il cambiamento di prospettiva e quindi la crescita dell'istanza narrativa che appare quindi pronta ad accogliere le storie di resistenza etiope al colonialismo italiano. La migrazione svolge in questo caso un ruolo fondamentale nel raggiungimento della missione che le era stata affidata dal vecchio Yacob quando era bambina, poiché, durante la sua permanenza

¹⁴⁶ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, pp. 234-235.

in Italia, Mahlet ha potuto conoscere e talvolta adottare dei comportamenti culturali legati al paese d'arrivo grazie all'apprendimento della lingua in cui scriverà il romanzo che il lettore ha tra le mani. L'io-narrante descrive in maniera metaforica la confusione emozionale che a tratti si trasforma in un calo di lucidità:

Ero frastornata. Guerrieri, cavalli in corsa, truppe accampate nelle piane, gruppi di soldati in rapido movimento dietro costoni di roccia, leoni, scimmie, il signor Antonio... Le storie ascoltate in quei cinque giorni si annodavano, accavallavano, mescolavano come l'acqua sulla cresta dell'onda, mi sbattevano qua e là togliendomi stabilità. La mente, satura di immagini, ne eruttava di continuo, sconnesse tra loro, che si sbiadivano, rimescolavano e riemergevano di colpo¹⁴⁷.

Il susseguirsi di io-narranti e di racconti dalle focalizzazioni, ambientazioni e periodizzazioni varie creano nella mente della protagonista degli immaginari nuovi che rimandano alla storia di resistenza del vecchio Yacob, presente nel suo inconscio. La mescolanza dei piani spazio-temporali consci e inconsci viene da lei stessa descritto con una metafora naturale che rimanda inequivocabilmente ancora una volta allo spaesamento. Quest'ultimo si risolve solamente nel momento in cui la protagonista si ricorda del giorno in cui, da bambina, il vecchio Yacob le aveva raccontato la sua storia di resistenza, le aveva fatto annotare date e nomi di battaglie su un quadernino e le aveva fatto promettere di raccogliere le storie coloniali, per raccontare agli italiani l'epoca dell'occupazione fascista dal punto di vista del colonizzato. Così la migrazione di Mahlet si rivela parte fondamentale del compimento inconscio di un destino disegnato da una missione affidatale durante l'infanzia; lo spostamento geografico e mentale della protagonista si manifesta infatti come una tappa necessaria per l'apprendimento della lingua italiana, così come per la comprensione di punti di vista altri. Padroneggiare l'italiano e la cultura dell'ex colonizzatore è indispensabile per capire attraverso quali codici linguistici e comportamentali trasmettere le microstorie che le sono state raccontate dagli anziani. Solamente quando Mahlet prende coscienza della relatività dei comportamenti antropologicamente culturali il suo percorso di formazione si compie ed essa è capace di reinterpretare e trasmettere tramite la scrittura gli eventi

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 279.

di cui è protagonista e quelli di cui è testimone: eventi che, in quanto io-narrante autodiegetico, traduce e metaforizza nella struttura circolare a cornice del racconto.

2.3.4.2. La “rivelazione”

Se, come abbiamo appena visto, l'incontro con l'altro può creare spaesamento, la mancanza di ambienti carichi di ricordi personali, configurandosi come neutri (o meglio vergini di vissuto personale), rappresentano invece un terreno propizio per gli incontri che porteranno alla “rivelazione” delle vere inclinazioni personali e alla scoperta dei mezzi attraverso cui realizzare i propri desideri; così accade alle istanze narrative di (*fanculopensiero*) e de *Il bravo figlio*. L'assenza del genitore, molto spesso impegnato in missioni segrete, insieme al ritrovarsi in un luogo sconosciuto, dai codici comportamentali e dalla lingua difficilmente comprensibili, porta il protagonista de *Il bravo figlio* a isolarsi dal contesto in cui si trova e a imparare a esprimersi inizialmente attraverso il silenzio e in seguito per mezzo della scrittura; linguaggi a cui l'adolescente ha accesso grazie all'incontro con Turi e con il professor Giallo. La prima persona che Nino incontra a Palermo è Turi; come si può notare da questo passo, la loro amicizia si rivela sin da subito elettiva e fa presagire il peggio:

Qua tutto sembra morto. La terra non è terra, ma polvere, e le piante non sono piante, ma radici secche. E il sole non è sole, ma una palla infuocata. E i ragazzi non sono ragazzi. S. Li guardo giocare dal muretto. Accanto a me è comparso in silenzio un ragazzino [...].

Si gira a guardarmi, [...] poi guarda la pallina gialla e gli viene un'idea.

«Bella sta pallina. Odora petrolio. Scommettiamo che piglia subito fuoco?»

«Scommettiamo.» [...]

È così che diventiamo amici. Un patto con il fuoco¹⁴⁸.

La Sicilia appare agli occhi di Nino come un luogo arido e sterile, in cui ogni cosa è destinata a morire o bruciare, anticipando l'incendio della scuola appiccato dai due giovani e la tragica fine del padre magistrato, vittima di un attentato mafioso in un'autobomba. Inoltre, i ragazzini del quartiere che giocano a calcio hanno connotati animali a causa dei loro scherzi e comportamenti violenti, dell'odio e degli insulti che indirizzano a Nino in siciliano. Appassionato di fisica, neanche Turi,

¹⁴⁸ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, pp. 32-33.

seppure nato e cresciuto a Palermo, trova il proprio posto nel campo da calcio. Essi sono due esclusi e la loro amicizia è inevitabilmente pericolosa: l'incendio della pallina da tennis è soltanto il primo dei loro atti vandalici. I sentimenti di abbandono e incomprensione che accomunano i due ragazzi sono in traducibili a parole ma li rendono sempre più simili, come nota Nino stesso:

A Bologna mi prendevano in giro per l'accento del Sud, a Palermo mi prendono in giro per l'accento del Nord. Ma la verità è che più il tempo passa, più non parlo nessuna lingua. Più il tempo passa, più non mi sento né di qua né di là. Né carne, né pesce. Imparo una lingua nuova: il silenzio di Turi, i buchi nelle guance, il sorriso storto. E divento un fantasma come lui.

Diego mi guarda sempre con i riccioli sudati appiccicati alla fronte e la faccia di sdegno – il figlio di sbirro. Non posso essere uno di loro, non posso entrare al Pirtùso, non mi fanno giocare – se proprio non muore qualcuno, e allora si libera un posto.

Io e Turi, confusi l'uno con l'altro, cominciamo a prendere qualcosa l'uno dell'altro, come due cani con la rabbia che si strappano pezzi di carne per non morire di fame¹⁴⁹.

Il codice linguistico è ancora una volta al primo posto nell'incontro con l'altro e sembra determinante nello sviluppare un senso di appartenenza. Anche in questo caso, come in *Come diventare italiani in 24 ore*, l'estraneità nasce dal mancato riconoscimento da parte dell'autoctono come un proprio simile e passa innanzitutto dal piano linguistico. A differenza di Laila e di Maksim, Nino non tenta a tutti i costi di acquisire forzatamente delle competenze linguistiche dialettali che potrebbero aiutarlo a farsi accettare dagli altri ragazzini, perché reputa più semplice trovare conforto nel silenzio. Tuttavia Nino, complice la sua giovane età, imparerà senza fatica il siciliano tramite la frequentazione quotidiana di persone che lo utilizzano costantemente. Se all'inizio della permanenza di Nino a Palermo non troviamo nessun lemma dialettale nelle parole che egli pronuncia, dei termini in siciliano (sottolineati dall'utilizzo del corsivo) compaiono invece progressivamente nei dialoghi che lo vedono interagire con gli altri. Il siciliano scomparirà nuovamente dal lessico utilizzato da Nino per parlare con le persone quando egli si sposta a Milano. Questo elemento testuale ci conferma quindi che anche per l'io-narrante de *Il bravo figlio* il codice linguistico assume un'importanza relativa e può

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 46.

essere modificato, più o meno facilmente, a seconda delle situazioni e dei luoghi in cui ci si trova, legandolo però indissolubilmente alla migrazione. Se tutti i personaggi del *corpus* letterario non fossero migrati (compreso Nino), non avrebbero infatti raggiunto un tale livello di competenza in una lingua altra.

La mancanza di stimoli nell'ambiente circostante avvilisce Nino come Turi, il quale, nato e cresciuto a Palermo, da tempo ha oramai trovato la soluzione al proprio senso di non appartenenza: arrendersi e confondersi nel paesaggio desertico che lo circonda assecondandone metaforicamente il "mutismo". Oltre alla mancanza di situazioni che soddisfino i loro bisogni intellettuali, i due giovani hanno in comune la difficoltà di inserirsi a Palermo: Turi, in quanto figlio di un capo mafioso, viene temuto; Nino, al contrario, in quanto figlio di magistrato, viene disprezzato. Nino e Turi si riconoscono allora l'uno nell'altro, così che a breve termine il secondo diventa una guida per il protagonista, che si rifugia nel silenzio, metafora della quiete di cui i due giovani avrebbero bisogno. Comunicare senza l'utilizzo delle parole è fondamentale soprattutto perché esse non hanno più senso, soltanto la muta vicinanza tra i due riesce a confortarli fino a mescolarli:

Io e Turi, uno accanto all'altro, diventiamo speculari, come dice il signor Giallo. L'uno l'ombra dell'altro¹⁵⁰.

La focalizzazione utilizzata dall'io-narrante autodiegetico per descrivere il proprio rapporto con Turi è quella di se stesso adolescente, ma riporta il punto di vista del professore di lettere. Si crea in questo modo un'intesa ironica (che ricorda i procedimenti narrativi in Nievo) tra narratore e lettore a discapito di Nino personaggio adolescente: il giovane infatti va fiero dell'unità creata tra lui e Turi e non capisce il sottile riferimento del professore, il quale pur notando le somiglianze caratteriali tra i due, allude allo stesso tempo al ruolo sociale occupato dai loro padri. I due giovani non si rendono conto che il genitore di uno dà metaforicamente la caccia al genitore dell'altro, essi notano solamente la mancanza nelle loro vite dei propri padri che sono sempre in viaggio e costantemente in pericolo. L'innocenza e l'ingenuità che caratterizzano Nino e Turi, unite alla volontà di emanciparsi dai loro genitori, non permettono loro di percepire la metafora ossimorica che rappresenta la loro amicizia: nell'impossibilità di risolvere un eterno conflitto, legalità e

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 62.

delinquenza si manifestano come due facce della stessa medaglia e si uniscono e isolano nel silenzio di un linguaggio che oramai ha perso ogni possibilità di dire e comunicare.

Anche per Maksim la questione linguistica si manifesta come primordiale ed è intrinseca al suo essere poeta di strada. La riflessione e il lavoro sul linguaggio rappresentano motivo di un vero e proprio incontro per il protagonista; come appare dal racconto del primo dialogo con Icaro Ravasi:

“Vuoi curiosare tra le mie poesie?”

Un uomo sui quaranta, pelato, mi mise sotto il naso un libro. *Poesia notturna*, Icaro Ravasi, settemila lire.

“Sei l'autore?”

“Sì, sono un poeta di Brera. Prendimi un libro... guarda, ce ne sono altri. [...]”

Prendo il primo, *Poesia notturna*,” dissi senza esitazione.

“Tu non sei italiano, vero? Di dove sei?” chiese l'uomo urlando per sovrastare la musica.

“Non ho ancora deciso...” dissi mettendogli in mano un biglietto da dieci. “Però scrivo anch'io. [...] Scrivo in italiano e devo ancora migliorare. La grammatica italiana è difficile...”

“Ma la poesia accetta tutto. [...] Hai qualcosa dietro?”

“Sì. Ho una poesia scritta una notte a Vicenza. Parla di un angelo mascherato in un corpo di donna...”

Icaro prese la mia poesia e la lesse con attenzione. Poi disse: “Bella, non è male. Mi è piaciuta. [...] Senti, vienimi a trovare in via Madonnina [...]”.

Mi ripromisi di andarlo a trovare e lo salutai con una stretta di mano¹⁵¹.

Ancora una volta, la mancata assimilazione all'autoctono è dovuta alla scarsa padronanza della lingua locale del migrante, riconosciuto come tale. Tuttavia, in questo caso la lingua non rappresenta motivo di esclusione o discriminazione, ma al contrario funge da elemento che spinge al contatto, allo scambio grazie alla curiosità e all'apertura mentale. La provenienza geografica viene percepita da Maksim come un elemento che si può scegliere, e non come un'appartenenza imposta e imprescindibile (come invece la intende Mahlet, la quale pur migrando non intende rinunciare alle proprie “radici” culturali in maniera definitiva). Ciò che permette di instaurare un legame è l'appartenenza al mondo della poesia che appare

¹⁵¹ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... cit., pp. 53-54.

estremamente inclusivo. Maksim nega quindi ogni tipo di confine geografico e politico imposto alla nascita per ritrovarsi e inserirsi entro i limiti di una comunità artistica. Per questo motivo la migrazione di Maksim rappresenta un pretesto per il cambiamento.

Anche se secondo Icaro nel linguaggio poetico non esiste grammatica che non possa essere compresa o caricata di significato, Maksim sente comunque la necessità di conoscere perfettamente l'italiano e ciò gli sarà permesso anche grazie all'incontro con Maria, che, come possiamo vedere, si rivela fondamentale:

Non avevo mai conosciuto una ragazza del genere. Una che parlava come lei. Intelligente, con una tale leggerezza nell'esprimere concetti per me complicati. Le chiesi di darmi una mano a correggere i miei quaderni e lei accettò. Mi corresse la poesia dell'angelo e io le raccontai come e quando mi era venuta fuori. [...]

A Maria cercai di spiegare che ero venuto in Italia per svolgere la mia ricerca sul mondo dei non integrati, sul sistema della vita moderna, sulla coscienza, sperimentando sulla mia pelle. Una palla che, da quando l'avevo pronunciata con Lisa, nonché propostami anche da Donatella la Bella, sempre più mi si illuminava come valida e seria (come palla intendo)¹⁵².

L'incontro con l'altro è qui essenziale per acquisire i mezzi attraverso i quali realizzare i propri desideri, per comprendere come comunicare ed entrare in contatto con la collettività del paese d'arrivo che non fa parte della comunità degli artisti. Il linguaggio si profila al contempo in due modi diversi per l'io-narrante scrittore: come mezzo attraverso cui capire, rielaborare e comunicare pensieri complessi, ma altresì come strumento per mentire, edulcorare la realtà e rendere le proprie scelte di vita accettabili e comprensibili agli occhi degli altri ancora prima che lo siano per se stesso. Ma tale consapevolezza non si manifesta immediatamente, anzi, all'arrivo in Italia, Maksim è in preda alla confusione e non capisce né cosa gli stia succedendo né chi sia egli stesso. Riportiamo il racconto del momento catartico vissuto dal protagonista:

Raki mi aveva detto che il fumo gli schiariva le idee...

Completamente stordito, abbandonai la panchina e cominciai a barcollare per le vie di Vicenza mentre, per la prima volta da quando ero partito da Pola, la mia mente cercava di rispondere alle domande che ancora non

¹⁵² *Ivi*, pp. 81-82.

avevo osato pormi. *Sono malato. Nella testa, intendo. Mi si è svitata qualche vite. No, dico, una persona normale che ci fa qui, in questa città, a quest'ora?* [...]

Poi d'un tratto mi trovai sulla piazza principale. E lì cominciai a parlare agli abitanti di Vicenza, che credevo nascosti dietro le persiane delle loro finestre. In realtà, un altro io s'era seduto sulla panca vicino, per seguire con attenzione questo parlatore che ero comunque io¹⁵³.

Ascoltare i consigli dell'amico croato non lo aiuta e anzi, al contrario, lo porta a percepire se stesso come un altro, come un estraneo. La confusione dei piani spazio-temporali non è data come per Mahlet da fattori culturali esterni che creano spaesamento, ma è amplificata dalle allucinazioni e resa attraverso lo sdoppiamento dei piani narrativi; esso è dovuto all'inserimento in forma di discorso diretto libero dei pensieri del Maksim del passato nel racconto al presente con la focalizzazione dell'io-narrante autodiegetico che trascrive le proprie esperienze trascorse. Il primo incontro di Maksim è quindi quello con se stesso, con il proprio inconscio; le allucinazioni del giovane metaforizzano la separazione dei propri spazi mentali che inizia con la migrazione. Prima del vero e proprio incontro con l'altro, la parola non ha alcun senso e porta alla confusione tra realtà e immaginazione, la quale a sua volta è portata agli estremi dall'utilizzo di sostanze stupefacenti. In seguito ad altre crisi psicotiche, il protagonista, il quale vive oramai per strada, ritrova uno stato di lucidità mentale e prova a chiedere un aiuto economico a un amico di vecchia data per rendere più sostenibile l'esistenza di erranza che egli stesso ha scelto, ma come possiamo osservare nel passaggio che segue le sue aspettative vengono deluse:

Incredibile... questo non può essere il mio amico Ivan... questa è... un'altra persona...

Non ricordo se mi fece pena, ma ricordo benissimo che tra me e me lo mandai lentamente a fare in culo, in croato però, perché in croato questo insulto è praticamente una bestemmia, e mandai a cagare chiunque altro quella mattina mi si presentò nella memora come un potenziale aiuto.

Non chiedo più niente a nessuno. È ovvio che sono cambiato. Probabilmente molto più di quanto possa rendermene conto. Alla gente che mi conosce questo fatto non piace. Bene. Affanculo tutti¹⁵⁴.

Dopo l'incontro con se stesso e l'emergere del suo vero Io, ciò che nel passato era familiare a Maksim ora non lo è più, e viene al contrario percepito come alterità,

¹⁵³ *Ivi*, p. 37.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 86.

come entità sconosciuta e fonte di disagio. L'incontro con il vecchio amico si profila quindi come un confronto con il proprio passato e gli permette di misurare l'immensa distanza che separa l'io precedente la migrazione da quello del presente e quindi di far affiorare una sorta di consapevolezza di sé. A differenza di quanto avviene per Laila e Mahlet, le metamorfosi di Maksim non riguardano strettamente dei comportamenti socio-culturali antropologicamente intesi, ma il modo di vedere il mondo e di pensarsi al di fuori del sistema capitalistico. In altre parole, per Maksim la migrazione rappresenta la liberazione dallo sguardo giudicante dei familiari e degli amici nonché il pretesto che gli permette di vivere esattamente come egli intende l'esistenza, senza farsi condizionare dalle convenzioni sociali del mondo globalizzato. Infatti, sarà lontano dagli amici del passato e lontano dai luoghi istituzionalmente dedicati all'incontro che Maksim troverà la sua dimensione. Il passaggio in cui il protagonista si ferma per la prima volta in via Madonnina è rivelatore:

Lessi "via Madonnina". Alt.

Si trattava di uno spazio di circa dieci metri di diametro [...]. Sulla panca c'erano tre coperte. Sotto le coperte in ordine cronologico: Piacere Alex; Piacere Placido; Lui è Miro, non parla. Abitano lì.

[...] Mi sentii bene con questa gente e infine gli lasciai diecimila lire a testa. Poi me ne andai in giro nel quartiere fino a sera¹⁵⁵.

È negli interstizi, nella vita ai margini della società, nella visione degli esclusi e degli ignorati che Maksim trova una sorta di familiarità e di somiglianza. Lontano dai luoghi del capitalismo e del consumismo da cui era fuggito, l'io-narrante incontra altre persone che come lui rifiutano le convenzioni sociali e che lo fanno sentire a suo agio, che gli permettono di esprimersi in totale libertà senza avere paura di essere incompreso. Allo stesso modo Nino si lascia guidare da Turi in luoghi abbandonati per dare fuoco e distruggere case inabitate o carcasse di macchine. Fuggiti dal debole controllo parentale e invasi dalla rabbia adolescenziale, Nino e Turi non sono attratti dalla Sicilia della storia antica, bensì dagli interstizi in cui essi possono liberamente riversare il loro disagio e incontrare altre persone con cui condividere il malessere, così come il senso di abbandono e di esclusione che provano. Come possiamo vedere dal brano seguente, è in questi luoghi

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 53.

marginali che essi si liberano dal senso di solitudine e abbandono da cui sono tormentati:

Ora che c'è Violenzo e gli altri *picciotti*, io e Turi non siamo più soli, non brancoliamo più nel buio. C'è un mondo intero di scappati di casa, affamati, con cui spartirsi 'sti pezzi di carne. E di merda. Leoni contro gazzelle contro cobra. Tutti contro tutti, O, al massimo, tutti contro il più debole¹⁵⁶.

Nel racconto, la comparsa di lemmi in siciliano, sottolineati nel testo dal corsivo, indicano che il persistente ed esclusivo contatto del protagonista con l'amico lo porta ad assimilare in maniera spontanea il linguaggio locale inducendolo a una maggiore comprensione di ciò che lo circonda, ma non alla piena inclusione sociale. Infatti l'inserimento nella collettività di Nino e Turi si sviluppa durante l'adolescenza lontano dalle relazioni ordinarie e perbeniste dei loro compagni di scuola. I due ragazzi trovano infatti ispirazione in situazioni al limite della legalità e della normalità, in cui la solidarietà può a tratti improvvisamente trasformarsi in competizione e aggressività. La frustrazione del gruppo di ragazzi, a cui viene negata dalle loro coetanee la scoperta della sessualità e dell'amore, si sfoga compiendo atti di inciviltà e andando a cercare mutandine usate e abbandonate dalle prostitute in luoghi dimenticati della città. In questi interstizi gli adolescenti entrano in contatto anche con altri emarginati, tra i quali Mariano Vella; osserviamo le modalità in cui viene descritto: un essere disgustoso, capace però di portare qualcosa di buono:

Mariano Vella, in arte Sciarlò, è la cosa più lontana dal sesso che si può immaginare. [...] È tra quelle macerie, tra quello schifo, che quel rifiuto umano, quello schifo della terra, quel morto vivente, ci fa assaggiare un amore di seconda mano. Non è una cosa bella, ma nemmeno brutta¹⁵⁷.

Sciarlò non trova modo di esaudire i propri bisogni d'amore omosessuale e i gusti musicali internazionali nella società tradizionale palermitana; egli finisce così per essere relegato tra i resti abbandonati della città, nelle sue intercapedini, dove può esprimersi liberamente di fronte a quegli adolescenti che, come lui, non trovano spazio nelle dinamiche relazionali tradizionali. È Sciarlò che fa scoprire il sesso orale agli adolescenti, i quali a turno, uno dopo l'altro, ricevono in gruppo il poco d'amore che è concesso esprimere a Mariano Vella. La focalizzazione è ancora una volta

¹⁵⁶ Vittorio Bongiorno, *Il bravo. cit.*, p. 64.

¹⁵⁷ *Ivi*, pp. 66-67.

quella di Nino adolescente che associa e confonde piacere e squallore, emarginazione e dolore ed è incapace di interpretare ciò che gli accade e quindi di rendersi razionalmente conto che gli atti amorosi che vengono consumati tra le macerie rasentano la molestia sessuale. Allo stesso tempo, Sciarlò fa scoprire a Nino i Sex Pistols, i Rolling Stones e altri gruppi della scena rock anglofona che ispireranno il giovane e rappresenteranno uno spiraglio attraverso cui guardare e interpretare la vita al di fuori del contesto palermitano, da lui percepito come arido e deserto. L'incontro più importante del periodo siciliano di Nino resta tuttavia quello con il professor Giallo, a cui nel romanzo viene concesso ampio spazio:

Il signor Giallo arriva in classe con il testo di *Imagine* di John Lennon come tema d'italiano. [...]

Il signor Giallo è un folle, e mi fa pisciare. [...]

Io e Turi ci guardiamo e ridiamo. Giallo è un folle completo, stavolta l'ha fatta grossa e le madri delle pupe si andranno a lamentare col preside. [...]

Mi allungo sotto il banco, il mento infossato nel petto, e comincio a leggere. [...]

“Bellissima” dico a voce alta per piacere a Giallo. Lui si gira a guardarmi mentre si accende la sigaretta. [...] “Tu intanto comincia a scrivere, e poi vediamo se è bella”. [...]

Accarezzo il foglio bianco, e, non so come, le parole escono veloci dalla penna. Inseguo i pensieri come un cane insegue un gatto, senza sapere perché. Prima di scrivere una parola penso già a un'altra frase, e così la vita mi sembra semplice come non è stata mai, e mi viene da piangere. E invece rido, perché è una cosa bellissima, proprio come la canzone. Basta solo riuscire a fermare queste immagini su un foglio, mi dico. Chi l'avrebbe detto mai. Un miracolo. Se lo sapesse mio padre.

“Prof, potrei... fotocopiarlo?” [...]

La vita, ovviamente, non è così semplice come canta John Lennon, ma sono l'unico a prendere un “9”.

Quando usciamo passo a Turi le fotocopie e lui mi sorride con i buchi nelle guance da bambinetto.

“Bravo, mi sei piaciuto. Tu devi fare lo scrittore.” [...]

“Non so cosa voglio, ma so cosa non voglio. Non farò quello che fa mio padre. Manco ammazzato. Non me ne frega una minchia di arrestare drogati e compagnia bella. E soprattutto, la vuoi sapere Turi? Io non diventerò mai un bravo tennista. Non correrò più dietro a una minchia di pallina¹⁵⁸.”

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 86-88.

Il signor Giallo è un uomo sopra le righe, un personaggio anticonvenzionale che è riuscito a trovare il proprio posto all'interno della società tradizionale, accettando e gestendo quasi sempre con serenità tutti i conflitti che ciò implica. Per Nino il professore rappresenta un altro modello da seguire, ma soprattutto rappresenta la persona che gli permette di scoprire la sua vera vocazione. La passione che Nino sente nell'interpretare un testo del tutto anticonformista nella didattica tradizionale è talmente forte e inesplicabile da suscitare in lui lacrime di gioia. Sarà Turi a verbalizzare ciò che Nino non riesce ad ammettere razionalmente, ma che è già presente nel suo inconscio. Scoprire il trasporto che la scrittura provoca in sé porta Nino a comprendere che parte del suo malessere è legato alla ricerca dell'approvazione paterna e che tuttavia egli non può realizzarsi tramite l'inseguimento dei sogni del genitore, l'appassionato di tennis che vorrebbe vedere il figlio diventare un campione sportivo. L'incontro con l'altro è quindi fondamentale per Nino poiché gli permette di scoprire in giovanissima età la propria vocazione e dunque di spezzare consciamente il cordone ombelicale padre-figlio; è grazie agli stimoli che riceve da Turi e dal professor Giallo che l'istanza narrativa de *Il bravo figlio* inizia ad abbandonare le passioni che le vengono imposte dal padre per iniziare ad accettare consapevolmente le proprie inclinazioni, cambiando in questo modo inesorabilmente. Non possiamo tuttavia imputare unicamente alla migrazione la "rivelazione" di Nino, poiché non è dato sapere se senza lo spostamento da Bologna a Palermo egli non avrebbe comunque potuto scoprire la propria vocazione. La migrazione piuttosto agisce sulla modalità in cui la "rivelazione" ha avuto luogo.

Allo stesso modo di quanto avviene per Maksim, la migrazione rappresenta per Nino un pretesto, l'occasione, l'evento, questa volta però quasi casuale, che porta il padre ad allontanarsi da lui e a lasciargli lo spazio per sviluppare incontri e relazioni che lo portano progressivamente alla scoperta di se stesso. Come per Nino, anche per Maksim sono l'incontro e lo scambio con l'altro, in questo caso il poeta di strada e mentore Icaro, a suggerirgli il percorso da intraprendere per realizzare i propri sogni. Anche in questo caso lo spostamento in Italia influenza solamente il modo in cui Maksim mette in atto i cambiamenti che egli desiderava già prima della partenza. Nell'episodio che riportiamo, i due poeti si riconoscono immediatamente e l'influenza reciproca appare evidente:

Per ultimo quella sera arrivò Icaro Ravasi [...]. Mi riconobbe e io mi offrì di aiutarlo a montare il suo banchetto. Era il banchetto dei suoi cartelli con le poesie stradali e i libri di poesie. [...]

Icaro vendeva anche i libri di alcuni amici che autoproducevano le proprie opere.

“Cioè questi libri i ragazzi se li fanno da loro? Da soli?”

“Esatto,” disse Icaro, “fanno le fotocopie e poi li rilegano. Prendine uno, te lo regalo. [...] Puoi farteli anche tu così. Non ci vuole niente. [...] Se hai delle poesie, come quella che mi hai fatto leggere al *Le Trottoir*, puoi metterle in un libro come quello. Potresti venire a vendere qui, come facciamo noi altri. Così potremmo darci il cambio, per scaldarci a vicenda,” disse Icaro Ravasi, senza rendersi minimamente conto di ciò che stavano provocando in me le sue parole. Quel luogo, che già mi appariva come un piccolo paradiso terrestre, dopo questa scoperta mi apparve completamente indescrivibile¹⁵⁹.

Memore degli incontri passati, Maksim si reca di proposito alla postazione fissa di Icaro, scoprendo una modalità di pubblicazione che era stata per lui finora impensabile. Osservare e maneggiare i manufatti permette al giovane scrittore di far emergere dal proprio inconscio un desiderio latente, che viene raccontato nel romanzo con una forma che ha del poetico:

Voglio fare un libro così.

Io sono uno scrittore di strada.

Quindi devo avere i libri di strada¹⁶⁰.

Maksim trova così la propria missione, che si profila piuttosto come una vera e propria illuminazione. Se la rivelazione della propria vocazione e del proprio Io avviene per Maksim nel semplice movimento, nell’abitare e attraversare luoghi privi di memoria, al contrario di quanto avviene invece per Nino (il quale ha bisogno dell’altro per scoprire se stesso), la comprensione di ciò che si vuole realmente e la sua realizzazione concreta passano, per lo scrittore di strada, attraverso lo scambio con l’alterità e l’emulazione. In seguito alla morte di alcuni compagni di strada, Maksim si ritaglia uno spazio lontano dal gruppo di artisti e, in solitudine, si dedica interamente alla vendita delle proprie autoproduzioni. L’isolamento forzato permette al protagonista di incontrare Maria Angela; vale la pena di riportare per esteso il dialogo in cui essi confessano i loro sentimenti reciproci:

¹⁵⁹ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... cit., pp. 111-112.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 114.

Volevo ancor di più starmene per conto mio, lontano da tutti.

Una di quelle sere rincontrai Maria Angela. La ragazza con lo sguardo incantato.

“Ho letto il tuo libro,” mi disse, “ero a casa mia, in Puglia, tutto questo tempo. Sono tornata da quattro giorni ed è la quarta sera consecutiva che ti cerco in Brera per parlarti.”

“Me l’hai detto tu di venire a vendere qui.”

“Lo so, ma io l’ho detto così, per dire qualcosa [...]”

“Invece non sai quanto ti sono grato. Avevo un gran bisogno di stare in pace e poi qui vendo veramente bene.”

“Allora sono felice,” disse, “però non hai ancora risposto alla mia domanda di quella sera.”

“Qual era la domanda?” chiesi.

“La mia domanda era: chi sei tu?”

“Ma... non lo avevi capito? Un poverissimo scrittore di libri.”

Lei rise ancora: “Questo è il tuo mestiere, l’ho capito e mi piace molto, ma chi sei per davvero, intendo? Cioè, è come se ci fosse qualcosa in più, di te, che io devo sapere, qualcosa di familiare... io non lo so spiegare...”

“Hai letto il mio libro. Probabilmente hai trovato qualche pensiero che condividi... un pensiero già tuo che io ho ripetuto in qualche altra forma...” [...]

Allora le dissi: “Chi ti ricordo? O meglio, abbinami a qualcuno. Avvicinami meglio, inquadrami”.

“Penso... a un personaggio... un personaggio di un film,” disse sempre incantata Maria Angela, “un giovane coltissimo... e ipnoticamente affascinante... sai, costui giunge in Inghilterra... passeggia... e poi incontra quella che sceglie come sua principessa... scusa la banalità, ma è così.”

“Ricordi come si chiamava?” chiesi. [...]

“Ricordo. Si chiamava Vlad...” [...]

“È per come sono vestito che ti do di Vlad? So di che film parli, l’ho visto anch’io.”

“No... sì, ma non solo per questo... è qualcosa che non riesco a spiegarmi... sai di...”

“Magia?” [...]

“Sì. Magia,” rise ancora Maria Angela. [...]

“Voglio farti vedere una cosa [...]. Non voglio spaventarti...” dissi un po’ insicuro, “ma già mi hai spaventato un po’ tu, quindi... adesso credo proprio di non aver altra scelta... [...] Quando ti ho chiesto di abbinarmi a qualcuno o qualcosa non so perché l’ho fatto... cioè a volte, ma solamente a volte e molto raramente, io ho delle sensazioni... delle sensazioni e queste sono sempre di gran valore, più grande di quello che io all’istante riesco a

capire, ma sono sempre belle e piene di grazie e regali per me, e spesso pure per chi si trova vicino a me...”

“Voglio vedere. Non ho paura [...]”.

Sbottonai il cappotto in alto e misi la mano nella tasca interna per afferrare il mio passaporto. [...]

“Vlad? Ti chiami Vlad? Non può essere... com'è 'sta storia?!”

“Sì. Mi chiamo Vlad. [...] Mi chiamo [...] Vlad Maksim, ma nel passaporto risulta solo Vlad. [...] Potendo scegliere [...] avrei preferito che lasciassero Maksim al posto di Vlad, sino a stasera intendo... e... poiché io sono uno seriamente fortunato... cioè non ho ancora conosciuto nessuno fortunato come me... anche questo nome del cazzo, stasera... ecco... credo mi abbia... ci abbia, regalato una magia. Non credi?”

“Magia pura,” disse Maria Angela¹⁶¹.

È l'incontro con la donna di cui si innamora a spingere Maksim verso la fine del suo percorso di erranza e meditazione; Maria Angela porta infatti l'istanza narrativa a cogitare sulla sua identità. Ancora una volta la parola si dimostra vuota, incapace di definire l'essenza di una persona, inadatta all'autodefinizione dell'essere umano; tuttavia, attraverso i riferimenti cinematografici e le immagini è ancora possibile creare delle analogie che suscitano dall'inconscio. Tali associazioni risultano inspiegabili e le coincidenze vengono interpretate come elementi che provengono direttamente dalla dimensione del magico. In questo modo Maksim è infine in grado di verbalizzare, seppure in modo vago, che cosa stesse cercando durante il proprio pellegrinaggio: ciò che fugge alla ragione eppure esiste attraverso il sentire. Il magico si profila in questo brano come l'insieme di elementi che fuggono alla logica e al verbo e che sono in grado di unire le persone, in questo contesto l'amore. Come in *Vicolo verde*, l'amore è capace di superare le barriere imposte dai diversi codici culturali e comportamentali e si spinge in (*fanculopensiero*) verso l'ascetismo. Il nome stesso del personaggio femminile evoca una dimensione religiosa, mistica e il ruolo che Maria Angela ricopre nella vita del poeta di strada ricorda la funzione della donna angelo stilnovista, sconosciuta e però amata. Tramite la domanda esistenzialista posta all'io-narrante, è il personaggio femminile infatti che innesca il discorso amoroso, il quale viene a delinearsi, esattamente come per lo stilnovo, come una capacità legata alla conoscenza di se stessi che porta all'elevazione dell'Io, in questo caso non intesa in senso divino, ma concepita come

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 186-189.

il raggiungimento dell'autocoscienza e della consapevolezza di sé al di fuori di ogni tipo di pressione sociale. I brevi scambi con Maria Angela inducono Maksim a ritrovare l'unità del proprio Io, scisso con la migrazione; se, come abbiamo visto, inizialmente il protagonista rifiutava di indicare le proprie origini geografiche e istituzionali, ora riesce invece ad accettare e integrare nel presente il proprio passato. La carta d'identità e il nome che viene riportato su di essa non vengono più rinnegati, ma metaforicamente presentati come una parte di sé. È l'incontro con la donna ad aiutare Maksim a interrompere il processo oppositivo verso le istituzioni e le convenzioni socio-culturali, portandolo ad accettarle come parti integranti dell'esistenza di ognuno, ma accordando loro un'importanza e un ruolo marginali. Accettare il passato e il presente permette a Maksim di rielaborare tramite la scrittura il viaggio fisico e introspettivo che lo ha portato a tali consapevolezze; ritorna così la forma circolare del romanzo in una configurazione simile a quella che abbiamo visto in *Vicolo verde* e *Regina di fiori e di perle*.

In (*fanculopensiero*) l'incontro con la persona che suscita il sentimento amoroso è quindi l'evento che conduce, oltre le costruzioni socio-culturali, all'unità dell'Io (ricordando il mito degli ermafroditi) e all'accettazione di se stessi, pur tuttavia non rivelando le naturali inclinazioni del sé. Nell'impossibilità della parola, ciò avviene attraverso una sorta di reinterpretazione del sentimento amoroso così come concepito dal dolce stil novo. L'incontro amoroso e la ripresa del canone stilnovistico sono altresì presenti in *madrelingua* e ne *Il mosaico del tempo grande*, in cui essi si fanno garanti dell'assunzione di un punto di vista altro; nel secondo romanzo, ciò è evidente sin dal momento dell'arrivo di Laura a Hora, villaggio nel sud Italia:

La piazza brulicava di occhi maschili. Lei è scesa dal pullman ed è stata trafitta da troppi sguardi curiosi [...]. Era alta, una bella stanga [...]. La sua testa sembrava una cascata di miele per via dei capelli biondi, lunghi e ondulati, su cui si posavano come tante avidi api i raggi di sole del primo pomeriggio e soprattutto i miei occhi.

Non avevo mai visto capelli così biondi e luminosi. Ero tentato di avvicinarmi e infilare le dita nell'alone di luce morbida¹⁶².

¹⁶² Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 33.

Ci siamo girati sorpresi. La luce del sole le faceva risplendere i capelli da abbagliarti, proiettava la sua morbida silhouette sul muro, tra le bocche di leone¹⁶³.

L'arrivo di Laura a Hora non passa inosservato, la sua diversità è immediata sia per le sue fattezze che per il mezzo di trasporto con cui arriva. I connotati di Laura, che l'io-narrante mette in rilievo in primo luogo, corrispondono a quelli della Laura petrarchesca (l'identità nominale tra i due personaggi non può d'altra parte considerarsi casuale). Michele subisce subitaneamente il fascino della ragazza, ma a differenza dell'amore petrarchesco, quello tra Michele e Laura non resterà platonico.

“C'è permesso?” e sono entrato senza aspettare risposta, sentendo una piccola esplosione dentro di me, la tensione che finalmente andava in frantumi e liberava una felicità inattesa.

[...] Laura e Gojari stavano davanti al mosaico, immobili in un abbraccio leggero, i capelli di lei a illuminare la scena e a colpirmi gli occhi di violento stupore. Non sapevo che pensare, che dire¹⁶⁴.

Tuttavia, l'innamoramento di Michele per Laura si manifesta ben prima che un qualunque contatto fisico avvenga tra i due, dunque viene idealizzato dall'io-narrante:

Laura mi aveva riacceso quella trepidazione per la vita che il timore di un futuro buio mi stava soffocando. Non mi chiedevo se l'amavo e ne ero ricambiato. Semplicemente: grazie a lei trepidavo. E mi faceva trepidare anche la storia dei Damis e delle due Hore, che stavo scoprendo quell'estate e che la presenza di Laura caricava di una tensione viva, misteriosa¹⁶⁵.

L'incontro con Laura permette a Michele di cambiare prospettiva sul mondo e sul futuro (poiché sarà assieme a lei che egli partirà da Hora e si trasferirà in Olanda, Paese natale di Laura.), nonché di riaccendere la curiosità per il passato della sua comunità e del villaggio. Grazie alla ragazza il protagonista riesce a immaginare lo spazio e il tempo non soltanto in relazione a Hora.

¹⁶³ *Ivi*, p. 37.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 58.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 141.

Come possiamo osservare dal brano che segue, in *madrelingua* risulta invece ben diversa la reinterpretazione del canone stilnovistico, completamente trasfigurato:

Anche K43 è una bella donna, ma un tipo molto diverso da Mercedes: toscana, di pelle bianchissima e capelli e occhi neri, tanto seria e tanto profonda pare la donna mia, e non ha paura di niente.

E perché allora non lascia il marito per venire a vivere con te? – potresti chiedermi [ma chi se ne frega?] [ok, smetto, smetto]. La ragione è che non vuole distruggere quell'uomo che dice di amarla sopra ogni cosa [questo è quello che lei racconta a te], ma anche perché – va detto – non le ho mai chiesto di farlo. Mi ci vedete a cominciare a fare il marito ora, imparando i rudimenti di questo ingrato mestiere? A volte è tardi per certe cose [e questo è ciò che tu racconti a lei], e poi non ho voglia di aprire la mia vita a un'intimità *full time*, che non si sa mai quando si trasformerà in banale promiscuità [e perché mai?]. Lasciatemi stare¹⁶⁶.

Il *tanto gentile e tanto onesta pare* dantesco viene ironicamente trasformato, anzi, rovesciato: né la nobiltà d'animo né il decoro o i capelli biondi non sono più identificati come canoni universalmente riconosciuti e la purezza della relazione amorosa non risiede più nel ruolo di tramite con il divino che incarna la donna né nell'idealizzazione platonica. Al contrario l'amore è perfetto quando è carnale ed è possibile viverlo al di fuori della quotidianità, della convivenza, di tutto ciò che è materiale, socialmente e legalmente riconosciuto, trasformandosi così al contrario in qualcosa d'imprescindibile e libero. Se ciò è vero per Mané, non lo è invece per l'io-narrante scrittore (io-narrante scrittore di secondo grado, quello che commenta senza sosta tra parentesi il racconto che opera Mané), il quale si prende gioco dell'io-narrante personaggio che egli stesso ha creato, imputandogli ironicamente e sottilmente dei caratteri di viltà.

La trasfigurazione del *topos* stilnovistico ha un risvolto metaletterario ideologizzante, poiché la tradizione letteraria italiana viene reinterpretata da un io-narrante sudamericano. La transfocalizzazione da una prospettiva eurocentrica secolare a una non occidentale contemporanea ricorda il ribaltamento prospettico dalla letteratura postcoloniale¹⁶⁷. Mané reinterpreta il *topos* letterario del luogo

¹⁶⁶ Julio Monteiro Martins, *madrelingua... cit.*, pp. 29-30.

¹⁶⁷ Nel terzo capitolo svilupperemo le riflessioni a proposito del ribaltamento della prospettiva coloniale.

d'arrivo tanto quanto ne mette in discussione le convenzioni sociali a partire dalla visione delle relazioni che deriva direttamente dalla sua lingua madre, la quale non può essere dimenticata e, a volte, come nel caso seguente, non è sostituibile dalla lingua adottata:

Ma c'è un'altra parola brasiliana intraducibile che ho dovuto usare per spiegare a me stesso cosa mi attirava di più in K43. Si tratta di *sacanagem*.

È una parola con diversi significati, e forse il più utilizzato è quello di “fare un torto”, o fregare qualcuno [...]. Ma quello che in questo caso mi interessa è l'altro senso, quello sessuale. Sessuale sì, ma non carnale o fisico, bensì spirituale, psicologico. *Sacanagem* è l'atmosfera complice che si crea tra due persone, silenziosamente, in cui prevale un'intensa comunicazione di carattere sessuale: una sorta di energia dell'istinto, del “mondo dal basso” nelle parole di Bachtin [sapevo che un giorno mi sarebbe servito], che irrompe dentro un rapporto formale, sociale, insipido. [...] Uno spirito lascivo, lubrico, carico di desiderio sessuale (ma senza l'innamoramento), pieno dell'urgenza di nascondersi da soli da qualche parte [...].

K43 aveva lo sguardo da *sacanagem*, sempre [...].

Col tempo ho capito che quella, la *sacanagem*, era una caratteristica del suo sguardo, non della sua anima, che invece spesso era ben distante dalle cose della sessualità, e si concentrava in problemi astratti molto complessi. Ma questa scoperta non è riuscita ad affievolire gli effetti di quel suo sguardo sull'eruzione dei miei istinti.

Se questa non è una buona ragione per far entrare una donna nella tua vita, allora non so proprio quale altra lo sia¹⁶⁸.

Per Mané quindi, la relazione carnale rappresenta l'apice dell'incontro tra due persone quando viene disintossicata dal sentimento amoroso, dall'insensatezza vuota della parola e dai rituali della quotidianità. La *sacanagem* sembra essere qui sintomo di purezza, poiché non soddisfa nessun criterio utilitaristico rispondente alla ragione e alla cultura, ma consiste semplicemente nel richiamo “spirituale” di due persone che mantengono la loro libertà e la loro indipendenza. Questo tipo di rapporto non richiede compromessi o capacità di relazionarsi (nel senso di rendere conto della propria esistenza e delle proprie scelte) a lungo termine con una persona, ma semplicemente asseconda un'attrazione innegabile, ragionevolmente insensata e priva di interesse materiale. La relazione tra Mané e K43 sembra incarnare l'essenza dell'incontro, inteso come il reciproco riconoscimento dell'esistenza altrui,

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 31-32.

oltrepassando i codici antropologici propri di ogni cultura. Tuttavia, questo tipo di incontro non suscita alcun cambiamento o “rivelazione”. Pur condividendo una relazione sessuale che consiste in una maniera particolare di comunicare con una dimensione profonda e sconosciuta a loro stessi, Mané e K43 mantengono infatti la loro indipendenza e possono così al contempo vivere la serenità della solitudine, per il primo, e del matrimonio, per la seconda.

Al contrario, pur non rivelando alcuna naturale inclinazione dei personaggi, la relazione amorosa tra l'ex frequentazione di Mané, Mercedes, e il suo amico, Salvo, presenta alcuni connotati utilitaristici, ma permette ai due protagonisti di realizzarsi. Mané ne parla con il distacco e l'oggettività tipici del narratore onnisciente:

So bene che Salvo certe mattine, mentre si allaccia la cravatta per andare in banca [...] preferirebbe andare a prendere un gommone, gettarlo in mare e scappare via dall'Italia verso altre spiagge. [...]

Il mio amico vorrebbe andare in Colombia, in Malaysia, in Lapponia, da qualsiasi parte, con o senza la sua Mercedes¹⁶⁹.

Prima di presentarla a Salvo, ho avuto una sorta di “storia” con Mercedes, ma lui non l'ha mai saputo. Siamo usciti insieme due volte. [...]

Avevo capito sin dall'inizio che qualsiasi uomo fosse entrato nella sua vita in quel momento avrebbe dovuto sedersi sulla panchina delle riserve, e avevo capito anche – per questo serve avere sessant'anni! [ma è meglio non averli ancora] – che la sua vulnerabilità e la sua insicurezza avrebbero potuto essere mitigate soltanto da un uomo ancora più insicuro e vulnerabile di lei. E Salvo era perfetto. Un uomo più sereno l'avrebbe fatta sentire, per contrasto, la più miserevole delle creature¹⁷⁰.

Se da un lato Mercedes ha bisogno di avere accanto un uomo insicuro che le permetta di avere una migliore immagine di se stessa, minata dall'essere l'amante di un altro uomo che però è sposato, dall'altro Salvo può, tramite l'amata, la quale rappresenta l'alterità in terra natia, evadere dalla realtà italiana rispetto alla quale, sebbene italiano, si sente estraneo. Il bisogno di fuga, di vivere in un paese dal più ampio respiro, di rinnegare un lavoro ritenuto monotono e alienante, viene sublimato da Salvo nell'amore per una donna dal gusto esotico. Ma questo non gli

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 24-25.

¹⁷⁰ *Ivi*, pp. 27-28.

basta e grazie a lei, anche se contro la sua volontà, egli trova gli appigli necessari all'evasione. Ancora una volta non è dato sapere se Salvo sarebbe emigrato anche senza conoscere Mercedes, se avrebbe scelto come destinazione la Colombia o se sarebbe partito nel momento in cui ha deciso di farlo. Così Salvo annuncia in un'e-mail la sua imminente partenza per la Colombia:

Mi è arrivato un'e-mail di Salvo stamani, che mi ha colto di sorpresa:

“Caro Mané,

indovina? Ho deciso di partire da solo per la Colombia. E parto subito, giovedì sera. Ho fatto tutto quello che potevo per convincere Mercedes a venire con me, ho provato tutti gli argomenti, l'ho anche ricattata, ma lei niente. Non vuole proprio lasciare Firenze. [...] E allora me ne vado da solo. Prenderò una coincidenza a Madrid, poi un'altra a Bogotá, e finalmente: Cartagena de Indias. Laggiù i cugini di Mercedes verranno a prendermi all'aeroporto [...]. Poi mi porteranno in un ristorante dove si mangia carne e si balla la rumba [...]. Ho chiesto due mesi di ferie alla banca, ma non penso di tornarci. Almeno non nei prossimi due anni (e forse fino alle prossime elezioni legislative...). Mando tutto a monte stavolta. Vorrei fare un corso di 'giornalismo narrativo' che credo che Garcia Márquez tenga a Caratagena [...].

Addio, Italia di Bruno Vespa e di Marcello Lippi. Addio *Striscia la notizia*. Io qua non ci rimetto piede fino a che le cose non cambieranno. Ti avevo avvertito che lo avrei fatto, vero¹⁷¹?

La relazione con Mercedes permette quindi a Salvo di concepire “l'esilio” come un qualcosa di materialmente possibile e non soltanto come un miraggio. Gli appoggi logistici che la donna gli fornisce, seppure contro voglia, diventano fondamentali e realizzano la sua partenza oltre oceano.

Come per Salvo, ma seguendo modalità relazionali completamente diverse, anche per Michele l'incontro amoroso rappresenta la possibilità di accedere a un punto di vista altro e di innescare di conseguenza una serie di eventi che porteranno alla partenza del giovane. Probabilmente Michele avrebbe lasciato Hora indipendentemente dall'incontro con Laura, ma non è dato sapere con quali tempistiche e verso quali mete egli sarebbe emigrato. L'incontro con l'altro allora influenza ancora una volta la modalità in cui determinate rivelazioni avvengono,

¹⁷¹ *Ivi*, pp. 46-47.

lasciando alla migrazione un ruolo non del tutto centrale nell'insieme di eventi che hanno un'incidenza fondamentale nella vita del personaggio.

Osserviamo ora come il cambio di prospettiva apportato da Laura provochi inizialmente rabbia e disorientamento nel protagonista de *Il mosaico del tempo grande*:

“Ma che cazzo ne sai tu, di Hora. Io a Hora ci sono nato, se permetti la conosco meglio di te che sei arrivata qui da qualche settimana e con quattro interviste che stai facendo per la tesi credi di sapere tutto”.

“Non ho detto che non la conosci. È che non vuoi vedere certe cose. È una questione di sguardi, non so se puoi capire¹⁷².”

Sia Laura, sia Gojari, inducono Michele ad avere uno sguardo diverso sulla città in cui vive, a non accettare e prendere per veri i punti di vista predominanti di coloro che dal villaggio non sono mai usciti e che si traducono nel moltiplicarsi degli io-narranti. La presenza dell'alterità sul luogo di appartenenza impone una messa in discussione dello sguardo che si è sempre avuto, crea scompiglio, obbliga a prendere le distanze da un contesto in cui si è sempre stati attori e agenti inconsapevoli. Ancora una volta la parola si dimostra impotente ed è lo sguardo a prevalere, l'immagine mentale, il modo di concepire e pensare eventi e luoghi. Per Michele la presenza e l'innamoramento dell'altro rivela mondi all'interno di un microcosmo da sempre creduto monolitico e statico. Laura rappresenta quindi una vera e propria guida per Michele, il quale, nell'incertezza più totale, non sa che direzione prendere. È la giovane che gestisce la scena emblematica che riportiamo:

Quando siamo arrivati a casa sua, Laura ha appoggiato con cautela il quadro sul tavolo del salotto e mi ha dato un bacio carico di una passione che non mi aspettavo in quel momento. [...] “Pensi che i nostri sogni combacino?” mi ha chiesto seria.

“Penso proprio di sì” le ho risposto senza rifletterci un secondo. Ma non avrei saputo dirle di quali sogni si trattasse. Con un'abile mossa ho invece fatto combaciare i nostri corpi più che potevo¹⁷³.

Il linguaggio corporale prende il sopravvento anche ne *Il mosaico del tempo grande*; la lingua e ogni altra differenza culturale, antropologicamente intesa, non

¹⁷² Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, pp. 169-170.

¹⁷³ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 185.

rappresentano né un ostacolo né un motivo di separazione al punto che non vengono nemmeno nominate nel racconto; così, Michele decide di seguire Laura in Olanda, suo luogo natale.

Nel capitolo corrente, abbiamo potuto osservare come la frammentazione dell'io-narrante e il moltiplicarsi degli io-narranti siano elementi stilistici privilegiati per la rappresentazione della migrazione in quanto processo soggettivo e unico di caso in caso; per questo motivo tali elementi stilistici conducono alla metanarrazione, alla metafinzione e alla commistione di generi e canoni letterari. Abbiamo altresì rilevato che questo procedimento formale rispecchia e traduce la frammentazione dell'Io e/o del suo punto di vista, il quale deriva in modo diretto dall'esperienza della migrazione e nello specifico dall'incontro con l'altro. Incontro con l'altro, sia esso amoroso, amicale o educativo, che può condurre alla rivelazione delle proprie naturali inclinazioni o all'acquisizione di mezzi materiali o competenze che portano alla concretizzazione di progetti latenti, quando non vengano poste barriere culturali o politico-istituzionali; ovvero quando i codici linguistico, alimentare, gestuale, vestimentario, i quali possono essere all'origine di uno spaesamento, non vengono presi in considerazione nel relazionarsi con l'altro, creando in questo modo dei rapporti forti e inalienabili basati su delle corrispondenze caratteriali naturali che fuggono ogni spiegazione razionale e che privano il verbo di ogni significato. Appare quindi necessario riflettere sull'alterità, la quale ha il potere di cambiare l'Io o il punto di vista dell'Io: l'altro non è obbligatoriamente da intendersi come qualcuno di diverso da sé sulla base della differente provenienza geografica, poiché le diversità individuali sono indipendenti dai tratti o comportamenti culturali di cui ogni soggetto è portatore e che assume in maniera più o meno inconscia.

Accordare importanza all'incontro con l'altro nella narrazione della migrazione avvicina i romanzi del nostro *corpus* letterario al genere dei racconti di viaggio nella modernità, poiché in essi sono centrali l'osservazione e la ricerca dell'alterità. Inoltre, in questo tipo di testi, l'approccio con l'alterità può condurre, di caso in caso, alla comprensione o incomprensione delle tradizioni appena scoperte, all'adattamento più o meno inconscio alle consuetudini del luogo esplorato o ancora allo scontro con la gestualità altrui, inducendo il mutamento dell'Io.

Questo processo si contrappone al viaggio turistico (che inizia a prendere piede con il *grand tour*), il quale si configura come pratica di mero consumo di luoghi, cibi e stereotipi. Le guide, i villaggi turistici, le navi da crociera occidentalizzano gli spazi, che, privati delle loro peculiarità antropologiche, diventano dei non-luoghi; in questo modo, la componente spaesante del viaggio viene annullata e il turista resta all'esterno della cultura altra, isolato dal reale contesto in cui si trova, non subisce alcun cambiamento né di prospettiva né dell'Io.

Anche la presenza dello spaesamento nel *corpus* romanzesco permette di accostare, seppur parzialmente, il racconto della migrazione a quello del viaggio nella modernità¹⁷⁴. In questo tipo di pratica, lo spaesamento era infatti volutamente ricercato ed esaltato in quanto procedimento che spinge l'Io al cambiamento, allontanandolo dal mero esotismo turistico. A proposito anche Nathalie Roelens sostiene che «le dépaysement serait [...] antithétique d'un exotisme bon marché, car il exige une déterritorialisation existentielle, culturelle, physique, esthétique qui enrichit le moi au lieu de l'esquiver¹⁷⁵».

Abbiamo osservato in questo capitolo che i personaggi migranti dei romanzi presi in esame non si limitano ad attraversare in modo vacuo gli spazi, ma tramite il loro spostamento fisico intraprendono un percorso di introspezione e cambiamento, avvicinandosi alle figure dei viaggiatori moderni e al contempo allontanandosi da quella del “turista” che abita il mondo globalizzato. Ciò avviene grazie all'abbandono parziale o totale delle abitudini precedenti la migrazione o grazie all'incontro con l'altro, poiché, destabilizzando l'individuo, l'alterità permette di risvegliare i sensi, di guardare il mondo con occhi altri.

Poiché sono in grado di vedere la realtà circostante da una prospettiva nuova, di fare attenzione ai dettagli e alle persone che incontrano, le istanze narrative di questi romanzi rispecchiano allora la contrapposizione tra “turista” e “pellegrino” teorizzata da Zygmunt Bauman e così ripresa da Stefano Calabrese:

¹⁷⁴ A proposito si veda Eric J. Leed, *The Mind Of The Traveler: From Gilgamesh To Global Tourism*, Trad. it. Manucci J. *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale* (Bologna: il Mulino, 2007).

¹⁷⁵ Nathalie Roelens, *Eloge du dépaysement : du voyage au tourisme* (Parigi: Ed. Kimé, 2015), p. 24.

È stato Zygmunt Bauman a battezzare *turista* il modello d'individuo che si sta formando nell'epoca della globalizzazione – un individuo gelatinoso e modulare, che nuota nello spazio senza prendervi dimora e cerca un indennizzo negli scenari turistici, di cui il suo sguardo si nutre avidamente, per evitare qualsiasi ritorno autoriflessivo a una coscienza divenuta oramai inutile orpello – e a contrapporlo al *pellegrino* della modernità [...]. Mentre il viaggiatore moderno importava comunque dei beni cognitivi dalle sue fughe negli spazi dell'altrove, riconvertendo le situazioni in osservazioni e le osservazioni in conoscenze [...], il turista [...] è un coatto del transito, in perenne difetto di scopi¹⁷⁶.

Se le istanze narrative dei romanzi del *corpus* ampliano la conoscenza di loro stesse tramite la rielaborazione dello spaesamento o della “rivelazione” provocati dall'incontro con l'altro, allora esse interiorizzano i “mondi nuovi” che incontrano sul loro percorso migratorio; seguendo la contrapposizione tra “turista” e “pellegrino” che dà Bauman, possiamo allora dimostrare che, almeno in letteratura, è ancora possibile attribuire al movimento in epoca contemporanea un valore antropologico. Infatti, poiché il vissuto del migrante lo induce a vedere se stesso e il mondo circostante con occhi diversi, ma altresì a prendere coscienza dei propri cambiamenti, la migrazione, pur avendo talvolta un'incidenza minima nel vissuto dei personaggi, acquisisce i connotati di un viaggio all'interno della propria coscienza. Tale percorso intimo è veicolato e rielaborato nel *corpus* letterario studiato grazie alla pratica della scrittura, che, in quanto esercizio che implica osservazione, riflessione e rielaborazione, si configura come il collante dell'esperienza migratoria ed è restituito dalle tracce metanarrative che abbiamo rilevato (e che metteremo in evidenza nei capitoli a venire).

Le tecniche narrative autoriflessive incontrate nell'analisi strutturale degli io-narranti e della trasformazione delle istanze narrative assumono nel contesto letterario dei significati metanarrativi e metaletterari, poiché riflettono sull'atto della scrittura e sulla letteratura. Da un lato la scrittura restituisce unità all'Io (che l'esperienza migratoria separa metaforicamente in un prima che si manifesti l'idea della partenza, o la partenza stessa, e un dopo) o unifica la pluralità delle possibili visioni sul mondo (a cui la migrazione può dare accesso). Dall'altro la letteratura è

¹⁷⁶ Stefano Calabrese, *Introduzione*, in Id. *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale* (Roma: Carocci, 2005) 9-11, p. 9.

un punto di riferimento fisso e rassicurante per l'Io che non sa come orientarsi in nuovi spazi e contesti culturali o permette di interpretare o reinterpretare il mondo e la sua visione che si modificano durante il processo migratorio. Al contempo, le tecniche narrative autoriflessive prendono una piega metafinzionale nel momento in cui confondono di proposito il piano della realtà e quello della finzione, per esempio attraverso la presenza dei personaggi scrittori che dichiarano le loro intenzioni poetiche o attraverso la rappresentazione letteraria di eventi storici o di riflessioni socio-antropologiche sulla migrazione. Ed è proprio sulla presenza e sull'interpretazione letteraria del lessico socio-antropologico a riguardo degli spostamenti umani che si concentrerà la nostra riflessione sul *corpus* romanzesco nel capitolo che segue. Gli immaginari che si creano attorno alla terminologia migratoria ci permetteranno di ampliare le riflessioni accennate nel capitolo corrente a proposito degli stereotipi e del ribaltamento del punto di vista coloniale in letteratura. Inoltre, lo studio del lessico specifico alla migrazione farà emergere la contaminazione tra realtà e finzione presente nei nostri romanzi; contaminazione che, come sottolinea Vincent Berdoulay, caratterizza anche il racconto di viaggio, poiché ha a lungo alimentato le riflessioni dei geografi¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Si fa riferimento a Vincent Berdoulay, *Des mots et des lieux. La dynamique du discours géographique* (Parigi: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988), pp. 17-18.

3. Prospettive letterarie sulla migrazione

Nel secondo capitolo abbiamo dimostrato in che modo gli elementi autoriflessivi presenti nel *corpus* letterario assumano dei valori metanarrativi che si collocano in rapporto più o meno diretto con il racconto di migrazione. Abbiamo altresì osservato che, nonostante il contenuto estremamente personale delle esperienze migratorie, persistono determinate analogie narratologiche e contenutistiche nei racconti di migrazione del nostro *corpus* romanzesco. Eppure tali somiglianze sono di rado strettamente correlate alle classificazioni degli spostamenti proposte dalla sociologia, le quali sono basate sulla direzione e sulle motivazioni che spingono al dislocamento.

Nel capitolo precedente abbiamo altresì rilevato la soggettiva importanza accordata agli elementi culturali (quali a esempio il codice linguistico, alimentare, vestimentario e gestuale) nel procedimento migratorio che porta alla frammentazione dell'Io e/o del punto di vista. Tali risultati di ricerca confermano l'utilità, ma anche e soprattutto la necessità, di partire da una definizione di migrazione che presenti il più ampio spettro possibile, come quella a cui ci siamo affidati per la scelta dei personaggi e che è stata formulata in inglese dall'IOM. Nonostante tale scelta ci sia stata utile nella selezione dei romanzi da inserire nel *corpus*, non si possono accantonare le differenti prospettive e conseguenti nomenclature proposte dalla sociologia, dalle scienze politiche internazionali e

dall'antropologia a riguardo dello spostamento degli esseri umani, poiché esse dipendono dalla diversa percezione degli spazi nel tempo. Inoltre il lessico della migrazione viene utilizzato dai personaggi migranti del *corpus* letterario per definire e nominare il loro o altrui spostamento. Infine, non si può prescindere dallo studio del lessico legato alla migrazione e alle prospettive storiche su di essa soprattutto quando la loro applicazione in letteratura porta alla compenetrazione tra realtà e finzione, la quale a sua volta può essere indice di metafinzione, come nel caso del nostro *corpus* romanzesco.

Infatti, osservare e comparare il ruolo dell'io-narrante nei nostri romanzi ha permesso di dimostrare che l'esperienza della migrazione viene rappresentata in letteratura come un processo singolare e disgregante che, in maniera più o meno diretta, alle volte può facilitare i processi di trasformazione volontari, altre invece può indurre inconsciamente a dei cambiamenti nelle istanze narrative autodiegetiche, i cui Io o i cui sguardi sul mondo subiscono una frammentazione. Nello specifico abbiamo osservato come sia proprio l'incontro con l'altro a modificare l'Io o la sua percezione del mondo in un determinato momento: scoprendo l'alterità, i personaggi migranti si accorgono del fatto che, come sostiene Fabrice Olivier Dubosc:

l'esperienza umana è contingente e relazionale, che la realtà è un'intricata rete di relazioni e interdipendenze a cui ognuno contribuisce, scoprendo che l'ordine *emergente* non deriva né da una mera imposizione superiore, né dalle leggi che un individuo ha stabilito per sé ma da una *processualità* in cui il sistema e gli individui che ne fanno parte gradualmente scoprono la realtà mentre la immaginano e mentre inventano insieme il loro destino¹.

La transfocalizzazione permette di associare nella narrazione le singolarità del processo migratorio, così come le frammentazioni che esse implicano, al contesto storico, sociale e politico in cui si manifestano. Inoltre, la scrittura armonizza la molteplicità delle dimensioni del fenomeno migratorio, poiché nel racconto il mescolamento di forme e contenuti, che rimandano a generi diversi, metaforizza la

¹ Fabrice Olivier Dubosc, «Terapie etno-narrative e dimensione rituale», *Rivista di psicologia analitica* 85 (2012): 59–81, p. 65.

fusione dei codici antropologici specifici a differenti culture di cui fanno esperienza i personaggi.

Se l'operazione di scrittura e le sue forme appaiono fondamentali per unificare la pluralità e l'unicità della migrazione, allora sembra altrettanto indispensabile lo studio del lessico e in generale delle designazioni verbali in cui gli io-narranti migranti riconoscono o meno loro stessi e gli altri personaggi migranti. È infatti attraverso la parola e la percezione del tempo e dello spazio che si costruiscono, creano e unificano le coscienze del *corpus* romanzesco. Per fare ciò, i nostri personaggi migranti scelgono di volta in volta delle terminologie diverse o attribuiscono a certi lemmi degli immaginari innovativi che differiscono da quelli maggiormente diffusi dai media.

L'esperienza della migrazione può essere ancora una volta accostata a quella del viaggio in epoca moderna, in quanto porta al cambiamento e a nuove interpretazioni della realtà grazie allo spezzarsi delle abitudini che deriva dall'incontro con l'altro, dalla rivelazione e dallo spaesamento, confermando quanto sostiene Nathalie Roelens nel momento in cui afferma che:

cognitivement et sémiotiquement parlant, l'habitude constitue un arrêt dans l'interprétation, une stase mentale et conduit dès lors à la nécrose des facultés sensorielles et intellectives. [...] Dans la pratique, ce processus est court-circuité par l'habitude que nous avons d'attribuer telle signification à tel signe dans tel contexte qui nous est familier. [...] Le voyage aura cette faculté de bousculer ce train-train abrutissant et anesthésiant ; le voyage resémantise les choses, les rend inédites et donc perturbantes à force d'introduire l'insolite dans le prévisible².

Vedremo allora in questo capitolo in che modo parte del lessico socio-antropologico che gravita attorno al processo migratorio viene interpretato, utilizzato o scartato nel racconto letterario di migrazione.

Noteremo inoltre come l'immaginario che si viene a creare attorno ai personaggi migranti (non solo narranti) e al lessico migratorio proponga delle diverse prospettive storico-geografiche dello spostamento, spesso in antitesi con l'immagine del migrante dipinta dai media. Al paragrafo 1.1 *Chi è un migrante*,

² Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement : du voyage au tourisme* (Parigi: Ed. Kimé, 2015), p. 75.

abbiamo osservato come le attenzioni mediatiche riguardo al fenomeno migratorio abbiano portato alla fossilizzazione di due immagini contraddittorie del migrante: individuo pericoloso o persona per cui provare pietà. In entrambi i casi si tratta di uno stereotipo: un'immagine semplificata e un modello collettivo, cioè una rappresentazione sociale che si impone nell'immaginario comune di un'epoca attraverso la quale si comprende e interpreta la realtà quotidiana. Ruth Amosy sottolinea il fatto che lo stereotipo equivale all'oggetto standardizzato trasposto dal settore industriale a quello culturale in quanto immagine prefabbricata, sempre uguale a se stessa, che circola in maniera monotona nelle idee e nei testi³.

Il risultato della creazione di nuovi immaginari letterari è duplice. Da un lato essa porta alla diversificazione delle immagini stereotipate in circolazione, demistificando l'uniformità dell'essere migrante. Dall'altro lato conferma la presenza di alcuni tratti comuni del processo migratorio che viene tuttavia esperito in maniera unica da ogni individuo. Lo spazio metafinzionale dei romanzi del nostro *corpus* si definisce nell'interazione tra realtà e finzione secondo le modalità appena indicate e confermate dalle teorie di Nathalie Roelens. Nel proprio presente, ogni individuo deve confrontarsi con la realtà che lo circonda, ma al contempo dà un valore simbolico al passato e si proietta nel futuro grazie agli immaginari che crea nella sua mente. Secondo questi parametri, la finzione ha la capacità di liberare il presente dall'obbligo del reale e di muoversi al contempo nel passato dei miti e nel futuro delle possibilità⁴. I romanzi del nostro *corpus* si rifanno inevitabilmente alla realtà poiché concernono la migrazione e la migrazione è un processo fortemente ancorato a questioni sociologiche e politiche a noi contemporanee; essi si rifanno altresì al simbolico poiché inscenano a volte degli eventi storici, e rimandano infine all'immaginario poiché danno vita a dei mondi finzionali.

I testi studiati propongono tuttavia una visione della realtà diversificata e frammentata che deriva in parte dalla frammentazione dell'Io, in parte dagli immaginari proiettati verso il futuro e in parte dall'interpretazione del passato. Applicando il ragionamento di Nathalie Roelens ai nostri testi, possiamo dedurre che il mescolarsi tra realtà e finzione non consiste in una volontà programmatica di

³ A proposito della concettualizzazione dello stereotipo si fa riferimento a Ruth Amosy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype* (Parigi: Nathan, 1991).

⁴ Si fa riferimento a Nathalie Roelens, *Eloge du dépaysement... cit.*, p. 30.

un ritorno al realismo, ma piuttosto di un'operazione intrinseca alla narrazione stessa. Tuttavia l'intersezione tra realtà e finzione ha delle conseguenze metafinzionali, poiché la narrazione letteraria induce il lettore a riflettere sulla realtà presente e passata. Inoltre, la creazione di immaginari diversificati della migrazione corrisponde agli spazi metafinzionali quando dichiarano che l'imitazione, ossia la vicinanza al reale, nel mondo finzionale non è imitazione di oggetti esistenti, ma creazione di oggetti finzionali che potrebbero esistere ma non esistono realmente⁵.

Prima di procedere con l'analisi terminologica, teniamo a ribadire un concetto chiave del nostro studio (dal punto di vista letterario, poiché implica la presenza della metanarrazione, e dal punto di vista antropologico, perché porta con sé un'interpretazione letteraria di un fenomeno reale): i personaggi migranti del *corpus* romanzesco sentono, anche se per diverse ragioni, l'esigenza di raccontare il proprio spostamento. Poiché le narrazioni dei protagonisti avvengono alla prima persona del singolare, non solo, come abbiamo visto nel secondo capitolo, i narratori traducono il processo migratorio in un'esperienza che relativizza il reale, ma al contempo essi spingono a una forte soggettivizzazione del racconto che ha molto in comune con il racconto terapeutico in psicologia.

Come abbiamo visto in precedenza, la natura delle esperienze vissute dai personaggi implica una complicazione delle loro relazioni con gli altri o con l'ambiente circostante. Tali difficoltà necessitano di una rielaborazione che permetta loro di comprendere meglio l'entità dei processi e delle trasformazioni, siano essi subiti oppure ricercati. Raccontare significa infatti al contempo soggettivizzare la propria esperienza privandola di generalizzazioni e comprendere le emozioni così come i sentimenti provati nel tentativo di eliminare ogni incomprensione possibile⁶. Ciò implica ancora una volta la relativizzazione del mondo che nella specificità dei processi migratori narrati nei nostri romanzi si traduce in una diversa interpretazione del proprio o altrui spostamento. Per esempio, possiamo notare come per Maksim di (*fanculopensiero*) il movimento sia sinonimo di liberazione e rinascita che si intraprende in maniera volontaria, mentre

⁵ A proposito dell'imitazione nel romanzo metafinzionale si veda Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (Londra: Routledge, 1990), p. 130.

⁶ A proposito dei significati del racconto si veda Fabrice Olivier Dubosc, *Quel che resta del mondo: psiche, nuda vita e questione migrante* (Roma: Magi, 2011), pp. 92-93.

per Michele de *Il mosaico del tempo grande* la partenza ha il retrogusto dell'abbandono degli affetti familiari e della fuga dalla povertà. Sia per Laila di *Come diventare italiani in 24 ore* che per Mahlet di *Regina di fiori e di perle*, invece, lo spostamento volontario si trasforma talvolta in una sorta di prigionia e malessere.

Come possiamo osservare nel brano che segue, Maksim vede nell'erranza e nella strada la possibilità di agire al di fuori dalle regole e quindi di esprimere in tutta libertà il proprio Io:

Perché la strada accetta tutto e tutti. Può essere una discarica umana o addirittura il paese delle meraviglie, il che dipende molto dall'angolazione sotto la quale ci illumina la nostra stella protettrice. Ma soprattutto, la strada è principalmente un luogo ove si cammina. *Camminare*, quindi. Un verbo con il quale ogni altro fa rima, anche se ce n'è uno su tutti che, e non certo per ragioni fonetiche, lo fa meglio degli altri, ed è *ricominciare* (per questo libro la parola chiave). Poiché si sa: *chi sa ricominciare, vivrà*.

E a parte la strada, personalmente non saprei indicare un luogo più adatto a chiunque capiti di dover ricominciare⁷.

Se muoversi e spostarsi ininterrottamente significa ricominciare, e se ricominciare è sinonimo di vita, allora dislocarsi fisicamente e mentalmente rifiutando la fissità degli schemi cognitivi e sociali equivale a rinascere. Il rimando al cronotopo della soglia, del confine, elaborato da Bachtin è evidente, poiché consiste proprio nello spazio-tempo dell'incontro, della crisi e del cambiamento di vita. A questo proposito, la funzione che l'io-narrante stesso di (*fanculopensiero*) dà volontariamente alla strada corrisponde perfettamente a quella attribuita alla strada da Bachtin nell'opera di Dostoevskij: si tratta del luogo della caduta, ma anche della lungimiranza, della presa di decisioni che cambiano il corso della vita includendo la resurrezione⁸.

In (*fanculopensiero*), quella dello spostamento è quindi una condizione che permette di rinascere, di liberarsi dagli obblighi sociali che Maksim tenta di spiegare in questi termini a coloro che incontra sul proprio cammino:

⁷ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*) (Milano: Feltrinelli, 2007), p. 13.

⁸ A proposito del cronotopo della soglia si veda Michail Mihailovič Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Trad. fr. Olivier D. *Esthétique et théorie du roman* (Parigi: Gallimard, 2008).

Durante una delle nostre lunghe conversazioni un giorno le dissi che avrei potuto trasformare questo periodo della mia vita in un esperimento. In una ricerca del tipo: “Che cosa succede se qualcuno di colpo molla tutto e si mette a fare solo quello che gli piace, quello che sente, e a inseguire quello che crede di dover seguire?”.

Per abbandonare ogni obbligo sociale ed economico è necessario allontanarsi da tutto ciò che è familiare, dal contesto di inculturazione, ma soprattutto dal sistema capitalistico. Il processo vissuto da Maksim si trova agli antipodi di quello esperito da Michele e dai suoi concittadini, i quali spostandosi trovano una sorta di liberazione forzata dal piccolo paese di campagna dell'Italia meridionale (Hora) che non può offrire loro lavoro o realizzazione intellettuale. Una donna del villaggio parla in questi termini del fenomeno che sta colpendo Hora:

Questo sta diventando un paese di vecchi, voi giovani arrivate nella bella stagione come le rondini, come i germanesi, e poi via, giustamente, verso il mondo grande¹⁰.

Dalle parole della donna traspare una nota di nostalgia per una dimensione locale e intima che sta scomparendo con l'aprirsi del mondo a spazi e dimensioni globali, le quali attirano la curiosità dei giovani che sperano in un futuro migliore di quello dei genitori. Appare quindi lo spettro di una globalizzazione che porta inesorabilmente alla morte di piccole realtà locali e rurali in ragione dell'ampliamento degli orizzonti raggiungibili.

Laila Wadia e Maksim Cristan esplorano e toccano altri limiti, quelli socio-politici, che restano ancora invalicabili nell'esperienza di chi sceglie di scoprire e “abitare” nel villaggio globale. Nel mondo globalizzato inizia a prevalere l'esigenza di affidarsi sempre più a «un concetto di “cittadinanza sostanziale”, basato più sul diffondersi di un sentire condiviso di bisogni concreti che sull'antica nozione di appartenenza giuridico-formale ad uno Stato-Nazione¹¹». Tuttavia, l'esigenza di smarcarsi dallo Stato-Nazione e il conseguente bisogno di stabilire e concepire dei diritti della persona senza ulteriori specificazioni entrano in contraddizione con una serie di legislazioni nazionali, regionali e comunitarie (nel caso dell'UE) che restano

⁹ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... *cit.*, p. 63.

¹⁰ Carmine Abate, *Il mosaico del tempo grande* (Milano: Mondadori, 2007), pp. 112-113.

¹¹ Luigi Ciaurro, «I diritti fondamentali dello straniero», in *Flussi migratori e fruizione dei diritti fondamentali* (Fagnano Alto: il Sirente, 2008), 21-47, p. 22.

ancora legate all'idea dello Stato-Nazione stesso. Il seguente brano di (*fanculopensiero*) esemplifica una delle conseguenze nel quotidiano che implica il diffondersi di idee a difesa dei confini politici:

Il controllore si credeva come minimo un capo della Cia o del Kgb, e in più gli mancavano alcune informazioni geopolitiche basilari. Io avevo i documenti croati, e in più ero un istriano, quindi non avevo bisogno del visto. Per passare il confine mi bastava una semplice carta d'identità uguale a quella dei cittadini italiani e, quanto al permesso di soggiorno, quello serve a chi vuole lavorare e sistemarsi in Italia. Io in quel momento ero un semplice turista¹².

L'immaginario letterario che si crea attorno a una questione geopolitica si contrappone al discorso mediatico nel quale impera spesso la confusione terminologica e giuridica a favore della difesa di discorsi ideologici. La focalizzazione del racconto conferisce un effetto ridicolo alla scena, la cui azione è mossa dall'ignoranza dell'interlocutore dell'io-narrante.

Abbiamo visto che Maksim si difende con una certa sicurezza dai tentativi di abuso di potere del controllore dell'autobus; le reazioni rispetto alle normative che regolano la migrazione sono tuttavia soggettive. Come possiamo notare da questo brano, la giovane Laila da poco arrivata in Italia vive, al contrario di Maksim, con ansia i limiti legislativi che le vengono imposti dal luogo d'arrivo:

“Siamo dei naturisti” mi ha confessato Alvis Zannier stasera.

“Ah, che bello, anch'io adoro fare passeggiate in montagna” ho replicato.

“Quello è un po' più difficile” Alvis ha rimuginato. “Ti potrebbero arrestare”.

“Ma ho il permesso di soggiorno in regola!” ho detto allarmata¹³.

Per la protagonista, l'eventualità di venire imprigionata è strettamente legata al fatto di possedere i documenti che autorizzano la sua permanenza sul suolo italiano. La possibilità di spostarsi nel villaggio globale non è completamente libera, ma, al contrario, in base alla provenienza e al luogo d'arrivo può talvolta addirittura costituire un reato. Da un lato, le restrizioni politiche e le angosce che provocano vengono rappresentate tramite l'utilizzo dell'ironia, figura retorica che permette di verbalizzare dei pensieri considerati inaccettabili, riabilitando in maniera

¹² Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... cit., p. 52.

¹³ Laila Wadia, *Come diventare italiani in 24 ore* (Siena: Barbera, 2010), p. 26.

metanarrativa il potere della parola¹⁴. Dall'altro invece le conseguenze che le restrizioni politiche hanno nella vita privata di coloro che le subiscono vengono inscenate con grande serietà in *Come diventare italiani in 24 ore*:

Andare a casa per dare l'estremo saluto ad una delle persone che amo di più al mondo? No, non posso. Non posso perché non ho ancora fatto la domanda per la cittadinanza italiana, (so che è da scemi, ma vorrei farlo quando sono sicura di meritarmela, non semplicemente in quanto coniuge) quindi il mio attuale permesso di soggiorno mi dà il diritto di uscire dall'Italia solo tre volte all'anno.

Una tale restrizione è soffocante ovunque uno abiti, ma in una città di confine come Trieste è la morte sociale. I triestini sono soliti fare dieci minuti di macchina per recarsi in Slovenia a fare la spesa, fare benzina, cene luculliane di pesce, per rimorchiare nelle saune... Oggi è il 18 dicembre e io ho esaurito i permessi.

Sono una donna allegra, vedo sempre il bicchiere mezzo pieno, ma oggi sono avvilita e infuriata. Mi sento inerme. Diversa. Di categoria B¹⁵.

La protagonista, ormai adulta, non vede più il permesso di soggiorno come un documento che le permette di vivere nella legalità in un dato luogo, ma, al contrario, come un cavillo burocratico e politico che la imprigiona e che le impedisce di spostarsi liberamente. A queste restrizioni consegue una duplice esclusione: da un lato rispetto alla socialità nel luogo di residenza e dall'altro rispetto al mantenimento dei legami con la comunità di origine. Ciò induce immancabilmente lo sviluppo di sentimenti negativi che implicano il vedere se stessi come diversi in senso svantaggioso, poiché i diritti di cui si può godere vengono ristretti. L'io-narrante dapprima ironizza sull'angoscia che il permesso di soggiorno provocava in lei all'inizio della propria presenza in Italia; in seguito però essa denuncia le ripercussioni che determinate scelte politiche hanno talvolta sulla vita privata e sui diritti civili di chi migra. Le questioni riguardanti la politica internazionale sul superamento dei confini si fanno più complicate e le restrizioni della libertà individuale di movimento si palesano nel subentrare di dittature, come a esempio quella messa in atto da Enver Hoxha e così rappresentata da Carmine Abate:

¹⁴ A proposito dell'interpretazione dell'ironia si veda Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination* (Parigi: Honoré Champion, 2002), p. 139.

¹⁵ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, pp. 101-102.

“Partirò ai primi di agosto, se tutto va bene”, e quel tono di voce alto, concitato, mulinava nell’aria con un’eco di urgenza, come una questione di vita o di morte troppo a lungo taciuta.

Di [Antonio Damis], a dire il vero, molti ridevano già da un pezzo per via del viaggio, che si era messo in testa di fare, verso il paese da cui erano fuggiti gli antenati nostri, i fondatori di Hora, più di cinque secoli addietro. [...] Ammesso e non concesso che il paese esistesse ancora, i nostri presunti parenti rimasti di là dal mare avevano avuto tutto l’agio e il tempo di tramutarsi in turchi, di trasformarsi in statue di pietra, di sbriciolarsi in polvere.

I più sperti di Hora, che conoscevano la storia passata e recente dell’Albania, non ridevano di Antonio Damis, ma cercavano di dissuaderlo dal partire: “Guarda che l’Albania è stritolata da una dittatura feroce: è più difficile entrare o uscire dai suoi confini che passare dalla cruna di un ago. Se ci provi ti sparano sul posto, senza chiederti chi sei¹⁶”.

Il brano mette in evidenza le derive che possono raggiungere gli irrigidimenti dei confini che nella storia più o meno recente sono andati ben oltre il malessere psicologico o sociale, minacciando o privando gli individui del diritto alla vita.

Ciò che interessa sottolineare è il fatto che, benché le diverse visioni dello spostamento narrate propongano punti di vista ben differenti, tutti i brani letterari appena citati legano indissolubilmente il movimento alla libertà (ottenuta, desiderata o limitata che sia in base alle situazioni differenti). Non stupisce allora il fatto che per affrontare delicate questioni socio-politiche internazionali gli io-narranti si discostino più o meno consapevolmente dal lessico socio-antropologico della migrazione. Ed è proprio questo elemento che caratterizza i frammenti appena riportati a sembrarci degno di nota: il legame e i rapporti tra il dislocamento delle persone e la ricerca di libertà, che vengono qui ricostruiti e rilevati in contesti e situazioni differenti, rifiutano la catalogazione dello spostamento. Infatti nei passi appena riportati gli io-narranti non usano il lessico socio-antropologico, poiché esso classifica in maniera definita gli spostamenti in base alle motivazioni o alle direzioni che essi implicano¹⁷.

Se ne può dedurre che il racconto letterario della migrazione desidera smarcarsi dalla teorizzazione sociologica per dare invece importanza al singolo

¹⁶ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, pp. 11-13.

¹⁷ A proposito si veda per esempio Maurizio Ambrosini, *Sociologia delle migrazioni* (Bologna: il Mulino, 2011).

individuo nella sua totalità esperienziale. La letteratura si fa così portavoce di una parola che ha un valore estremamente importante nella ricostruzione o nella costruzione dei sistemi culturali in cui noi tutti viviamo, ricollegandosi all'idea che le narrazioni che propongono nuovi contesti culturali, o modalità di trasformazione degli stessi, siano proficue non soltanto a livello intimo e personale ma anche collettivo¹⁸. In questa prospettiva vengono dunque generati degli immaginari dello spostamento alternativi agli stereotipi dominanti. La dualità dell'influenza del racconto sulla realtà rispecchia la duplice funzione della scrittura (rielaborazione intima/memoria collettiva) che abbiamo fin qui riscontrato e che riscontreremo¹⁹, rivelando i risvolti al contempo metanarrativi, metafinzionali e metaletterari dei romanzi del nostro *corpus*. Poiché la parola svolge un ruolo centrale nell'influenza che subiscono sia gli individui sia le comunità nell'interpretazione della realtà, continuiamo a ragionare sui risvolti metanarrativi che derivano dagli immaginari letterari legati al lessico della migrazione. Tuttavia, poiché la terminologia legata alla migrazione implica dei risvolti storici, politici e sociologici, la riflessione slitterà da un piano metanarrativo a un piano prettamente metafinzionale (nel corso del capitolo si incorrerà in ogni caso anche in elementi metanarrativi e metaletterari).

Se il principio cardine della metafinzione è la riflessione della finzione su se stessa, allora essa implica anche il suo interrogarsi e il suo interagire con il mondo reale. Il romanzo metafinzionale degli anni Sessanta parlava infatti dell'impossibilità del dire, mettendo in risalto l'imperfezione della parola di fronte alla prospettiva relativizzante che impediva di percepire il mondo e la realtà in modo vero e intero²⁰. Allo stesso modo nel racconto di migrazione ritroviamo dei personaggi migranti io-narranti che avvertono una certa estraneità rispetto al mondo circostante e cercano, tramite la parola, di decifrarlo e di adattarsi al luogo d'arrivo per autodeterminarsi. Non solo, essi riportano anche le storie di altri

¹⁸ A proposito si veda Fabrice Olivier Dubosc, *Quel che resta del mondo: psiche, nuda... cit.*, Immagini dall'inconscio (Roma: Magi, 2011), p. 85.

¹⁹ Si fa riferimento ai paragrafi 2.1 *La frammentazione dell'io e lo sdoppiamento dell'io-narrante*, 2.2 *La frammentazione della realtà e l'io-narrante plurimo*, 3.1 *Migrante - immigrato - emigrato - migrazione*, 3.3 *Profugo*, 3.6 *Integrazione*, 4.1 *Legami affettivi*, 4.3.2 *La narrazione come specchio* e 4.4 *Io-narrante, autore implicito e lettore implicito*.

²⁰ A proposito della metafinzione nel romanzo degli anni Sessanta si veda per esempio Nicola Turi, *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento, 1957-1979*, Quaderni Aldo Palazzeschi, nuova ser., 18 (Firenze: Società editrice fiorentina, 2007), p. 104.

personaggi migranti scegliendo, talvolta, di adottare terminologie diverse rispetto a quelle usate per definire il loro stesso spostamento. Inoltre essi cedono talvolta la parola ad altri personaggi, alcuni dei quali risultano essere migranti, che a loro volta, in quanto io-narranti di secondo grado, operano delle scelte lessicali personali in ambito migratorio. Questo processo porta a diverse prospettive sulla migrazione che implicano la profonda relativizzazione del reale così come la presa di coscienza dell'impossibilità di catalogare gli infiniti mondi possibili. La parola entra in crisi, viene messa in discussione dagli stereotipi in cui può incappare, ma il racconto di migrazione non si arrende a essa, non si limita a parlare dell'impossibilità di dire, al contrario esclude ciò che è troppo restrittivo o ne associa degli immaginari individualizzanti, facendo della finzione un prolungamento illusorio della realtà.

Nel corso del capitolo tenteremo di osservare qual è la risposta letteraria agli immaginari politici, sociologici e mediatici più comuni associati al lessico della migrazione. Abbiamo scelto dei termini che a nostro avviso rilevano un certo grado di problematicità a livello di definizione e concettualizzazione o che sono utilizzati in maniera preponderante, a partire proprio dalla parola "migrare" e da quelle che ne derivano, in quanto centrali nel nostro studio. Proseguiremo con la parola "straniero" per la sua forte presenza nel *corpus* romanzesco e per l'importanza e lo spazio che ha assunto in letteratura e in filosofia anche al di fuori del contesto migratorio. Analizzeremo altresì gli immaginari ricollegati alle parole "profugo", "esodo" e "integrazione" poiché si tratta di lemmi molto utilizzati nel senso comune e a cui gli autori del *corpus* restituiscono degli immaginari di tipo diverso. La parola "trasferimento" infine evoca scenari e mondi storicamente differenti e viene utilizzata nel *corpus* per identificare delle migrazioni sia interne sia internazionali. Ci è parso fondamentale osservare gli immaginari a essa collegati proprio per la diversità di cui tale parola è portatrice.

Il lessico scelto non vuole essere esaustivo di tutto il *corpus* romanzesco e abbiamo deciso di analizzare unicamente le occorrenze che ci sembrano significative per il nostro studio, al fine di determinare i significati socio-letterari assunti dalle tecniche narrative autoriflessive utilizzate per rappresentare la migrazione nella letteratura italiana contemporanea.

3.1. Migrante - immigrato – emigrato – migrazione

Ci pare necessario iniziare la riflessione sull'utilizzo del verbo "migrare" e i suoi derivati nei romanzi qui analizzati ribadendo le motivazioni che ci hanno spinti a nominare i personaggi narranti del *corpus* letterario come migranti. Ci siamo affidati alla definizione di migrante data dall'IOM per insistere sulla necessità di ritrovare un uso neutro di questa parola che permetta di riflettere, senza ghettonizzare, sullo spostamento degli esseri umani nel mondo e le loro conseguenze a livello dei singoli individui così come delle società.

Come abbiamo visto nel primo capitolo, la connotazione negativa che la parola migrante ha assunto in epoca contemporanea è in parte dovuta all'associazione tra la persona in spostamento e la povertà assoluta. Essa ha portato a una duplice percezione dell'individuo in movimento: o dà l'impressione di minacciare la ricchezza del luogo d'arrivo o suscita sentimenti di compassione e pena che riducono l'essere umano alle sole tragedie vissute durante l'esperienza migratoria²¹. Inoltre ciò implica una visione della migrazione unicamente come esperienza negativa e traumatica, cosa che invece non si verifica in maniera sistematica all'interno del nostro *corpus* romanzesco. Ritroviamo tuttavia la connessione tra movimento e precarietà economica in *Come diventare italiani in 24 ore*, dove, per descrivere se stessa, pur di non utilizzare la parola migrante (a cui viene indirettamente collegato il carattere di povertà) la giovane Laila adopera, forse in maniera ironica, l'aggettivo "diasporico":

Non vengo da una famiglia indigente, non sono una perseguitata politica e non ambivo a studiare canto lirico o arte rinascimentale.

La mia famiglia diasporica si estende dagli Stati Uniti all'Australia, e scegliendo un paese anglofono mi sarei risparmiata anni e anni di scontri semantico-culturali²².

Nel momento in cui la protagonista, sollecitata dalle domande di conoscenti e passanti, si trova a dover giustificare la scelta di lasciare l'India per abitare in Italia,

²¹ A proposito si veda Bertrand Piret, «Le corps de l'étranger dans le discours psychiatrique et psychopathologique du XXe siècle», *Parole sans frontiere*, 26 luglio 2011, Consultato 10 luglio 2017, <http://www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article308#nb1>.

²² Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 13.

essa è in difficoltà: pare non individuare dei referenti linguistici adeguati che possano riassumere la propria decisione. La giovane Laila infatti non rientra in nessuna delle motivazioni, ai suoi occhi più ricorrenti, per le quali le persone sono arrivate in Italia: economiche, politiche o artistico-culturali.

Poiché, come abbiamo visto nel secondo capitolo, le ragioni che spingono Laila a partire sono puramente intime e personali, essa non si definisce “migrante”, “immigrata” o “emigrata”. In maniera indiretta, essa ricollega il termine “migrazione” a questioni economiche o politiche. L’io-narrante sceglie invece il termine “diasporico” per definire il proprio movimento, parola che, come sottolinea Michela Tirabassi, viene utilizzata in maniera quasi unanime dagli studiosi della migrazione durante la seconda globalizzazione²³; Laila riconosce quindi l’ampio respiro in cui si colloca il proprio spostamento. Il seguente brano tratto da *Vicolo verde* ci presenta una casistica molto simile a quella appena osservata in *Come diventare italiani in 24 ore*:

Era tanto che non vedevo Elena, avevamo smesso di frequentarci. Eravamo troppo diverse... la comune provenienza di primo acchito crea un’illusione di affinità, ma non basta. [...]

Eravamo tutte e due extraterritoriali. Elena però esibiva questa condizione come un vanto. Appena poteva la sbandierava [...]. Con lei mi sentivo a disagio. A me non piaceva mettere in mostra la mia diversità, non mi sembrava di per sé un motivo di orgoglio. Elena invece se ne vantava. Si definiva danubiana per nascita e vocazione [...].

Io invece [...] mi ritenevo un’ospite modesta delle rive su cui ero capitata, un po’ per caso, un po’ per scelta... non potevo vantarmi né del caso né della scelta²⁴.

L’io-narrante di *Vicolo verde*, proprio come Laila, non utilizza la parola “migrante” o “straniera” per indicare il proprio statuto in Germania. Essa sceglie la parola “extraterritoriale” che rimanda direttamente a fattori meramente geografici il proprio spostamento, poiché poco o per nulla utilizzato dai media e di conseguenza privo di connotazioni di giudizio sul movimento. L’io-narrante di *Vicolo verde* insiste inoltre sulla futilità della comunanza di luogo d’origine per

²³ Si fa riferimento a Maddalena Tirabassi (a cura di), «Transnazionalismo, diaspora, generazioni e migrazioni italiane», in *Itinera. Paradigmi delle migrazioni italiane* (Torino: Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, 2005), 3–15, p. 10.

²⁴ Silvia Di Natale, *Vicolo verde* (Milano: Feltrinelli, 2013), p. 226.

stabilire delle relazioni personali. La protagonista migrante non accorda alcuna importanza all'appartenenza a uno Stato nazionale nei rapporti umani e ciò appare ancora più evidente nel brano che segue:

Eravamo andati, senza spingerci tanto lontano, nella valle dietro il Walhalla. [...] Ad accanirsi contro la natura sono solo i castori canadesi, capitati lì chissà da dove... Si affannano intorno agli ontani, li rosicchiano, riducono i tronchi a torsoli. C'erano state discussioni interminabili a proposito... la stampa ne parlava [...]. C'era il partito degli alberi e quello dei castori. Il primo sosteneva che non era giusto lasciare che i roditori distruggessero il bosco, tanto più che i castori, natura o no, con quelle terre non c'entravano niente, erano degli immigrati clandestini. Il partito dei castori replicava che se si considerasse la provenienza di tutte le specie di piante e animali e si eliminassero quelle straniere chissà dove si arriverebbe... Ci fu poi chi parlò di xenofobia. [...] “È ridicolo prendersela con i castori,” mi diceva Guido mentre camminavamo fianco a fianco. “Gli si vuole impedire di essere quello che sono, e cioè dei costruttori di dighe...”

Il bosco era bello lo stesso²⁵.

Nel sogno, l'io-narrante di *Vicolo verde* descrive indirettamente la propria condizione tramite l'utilizzo della parola “immigrato”. Tuttavia, su un piano completamente metaforico e quindi concettuale, l'io-narrante denuncia con ironia l'assurdità e la strumentalizzazione dei discorsi mediatici che inducono facilmente alla xenofobia.

La metafora generalizzante utilizzata da Silvia Di Natale per definire l'immigrazione cerca di superare le visioni stereotipate insistendo sul principio che il movimento fa parte della natura umana. Le ragioni dello spostamento non sono dunque importanti agli occhi dell'io-narrante di *Vicolo verde*. Per vie diverse, anche Laila tenta di allontanare la parola “migrazione” dai giudizi di valore: essa associa al movimento immaginari sempre diversi. Essa attribuisce per esempio esplicitamente delle motivazioni prima economiche e poi anche politiche alla migrazione. Nel primo caso, come possiamo osservare dal passaggio che segue, l'io-narrante usa il termine “emigrato” per definire lo spostamento che è spinto a prendere in considerazione la sua amica, Serena:

²⁵ *Ivi*, pp. 31-32.

A dieci anni dalla laurea, Maura e Serena sono tornate a Trieste per una rimpatriata tra coinquiline [...]! Io ora insegno proprio nella nostra *alma mater*, Maura fa la traduttrice per una nota casa editrice di Milano ed è felicemente sposata con il suo Gian Maria con cui amoreggiava sin dalle medie e Serena, be', la nostra Serena è ormai rassegnata ad emigrare sia per trovare lavoro sia per trovare un uomo²⁶.

Serena non trova il modo di autorealizzarsi né in ambito lavorativo né nella vita privata, così inizia a meditare sulle possibilità che le potrebbe offrire la partenza dal luogo natio. L'autrice inserisce nella finzione la rappresentazione del fenomeno mediaticamente molto discusso e comunemente chiamato "fuga di cervelli", che vede un numero crescente di laureati italiani partire all'estero in cerca di riconoscimenti professionali e materiali che non riescono a ottenere in patria²⁷. Enrico Pugliese presenta uno studio accurato e completo sulla questione²⁸, inserendo la cosiddetta "fuga di cervelli" all'interno di un nuovo ciclo dell'emigrazione italiana. Secondo lo studioso, la fase emigratoria contemporanea si distinguerebbe sia da quelle storiche, sia da quelle recenti per la sua grande portata, per la presenza nei flussi di persone laureate e non (che spesso mantengono una «condizione strutturalmente precaria²⁹» nel paese di destinazione), per la provenienza dalle regioni economicamente avvantaggiate d'Italia (la Lombardia è la prima regione italiana di emigrazione) e infine per la concentrazione in pochi paesi di destinazione (Inghilterra, Francia, Svizzera e Germania).

Il racconto di migrazione in letteratura si avvicina al ragionamento e allo studio sociologico di questo movimento, poiché viene definito dall'io-narrante di *Come diventare italiani in 24 ore* "emigrare": la narratrice rifiuta l'edulcorazione e la

²⁶ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 77.

²⁷ A proposito delle cifre si veda a esempio Irene Giuntella, «Continua la "fuga dei cervelli", mentre i laureati stranieri che scelgono l'Italia sono solo 500mila», *Il Sole 24 ORE*, 30 novembre 2016, Consultato il 10 aprile 2018, <http://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2016-11-30/continua-fuga-cervelli-mentre-laureati-stranieri-che-scelgono-l-italia-sono-solo-500mila-145036.shtml?uuid=AD3o3k4B>. Per quanto riguarda una stima delle destinazioni e dell'impatto mediatico si veda a esempio «Dall'Italia all'estero: la mappa dei cervelli in fuga», *Il Fatto Quotidiano*, Consultato il 11 luglio 2018, <https://www.ilfattoquotidiano.it/mappa-cervelli-in-fuga/>.

²⁸ Si fa riferimento a Enrico Pugliese, *Quelli che se ne vanno: la nuova emigrazione italiana*, (Bologna: Il mulino, 2018).

²⁹ *Ivi*, p. 13.

visione settaria del termine restituita dall'attenzione mediatica, riportando il verbo "emigrare" alla necessità di realizzarsi professionalmente e quindi di trovare una stabilità economica. Nel romanzo, lo spostamento dall'Italia verso l'estero viene altresì ricollegato al bisogno di individuare un luogo altro più propenso ad accogliere determinate inclinazioni personali che nel paese di nascita non sono apprezzate o non sono accettate socialmente. La duplice attribuzione delle ragioni che portano all'emigrazione appare tuttavia incoerente con il fatto che Laila non si definisce, forse consciamente, "migrante", "immigrata" o "emigrata". Se Laila trova il modo di svelare le proprie naturali inclinazioni grazie allo spostamento e se anche Serena pensa di cambiare Paese per autorealizzarsi, perché non definirsi essa stessa migrante, ma definire la propria amica come tale?

Tramite il paradosso (figura retorica portatrice di ambiguità e dunque di metafinzione³⁰), Laila Wadia mette in discussione un termine antropologico ("migrare" e i suoi derivati) nella sua accezione comune. Inoltre tramite lo scollamento di significati la narratrice provoca il lettore cercando di instillare in lui il dubbio su un lemma la cui accezione è limpida soltanto in apparenza. L'autrice appare allora consapevole di fare entrare la realtà nella finzione e di tentare di influenzare il mondo reale tramite la finzione letteraria: la scelta lessicale della scrittrice porta in sé un'operazione metafinzionale.

La radice di "migrare" compare nuovamente in *Come diventare italiani in 24 ore* alla fine della parte diaristica e anticipa di qualche pagina l'inizio della sezione didascalico-enciclopedica del romanzo. La parola "immigrazione" viene qui associata all'estrema povertà di certe popolazioni, l'indigenza di cui si attribuisce la colpa a determinate scelte politiche e ai processi storici della colonizzazione, neocolonizzazione e globalizzazione. Come abbiamo visto, l'io-narrante ha acquisito nel tempo una maggiore capacità critica nell'osservare e interpretare il mondo che la circonda; Laila ormai adulta denuncia la situazione di precarietà e di pericolo che vivono certi migranti:

Caro diario, trovo che se i politici italiani intendono davvero contrastare l'immigrazione illegale, hanno un solo modo per riuscirci: farla finita con la pubblicità. Finché i poveri diavoli che abitano in stati dove si muore di fame

³⁰ A proposito della parodia si veda Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730)... cit.*

ma dotati di antenne paraboliche che riescono a captare il segnale italiano vedono casalinghe strafighe che cantano pulendo case favolose e poi fanno lo spogliarello per cucinare gli spaghetti, bimbi angelici che non bagnano mai il letto di pipì e non piangono mai grazie ai loro meravigliosi pannolini, fusti muscolosi che riescono a domare cavalli impazziti dopo un solo sorso di amaro... be', fino ad allora i disperati non cesseranno di rischiare la pelle pur di dialogare con le bollicine di sodio parlanti di questo paradiso terrestre³¹.

Se da un lato le parole “emigrare” e “immigrazione” indicano entrambe uno spostamento per ragioni economiche, dall'altro lato invece alla seconda parola viene attribuito un valore politico che esaspera il divario economico. L'io-narrante sembra operare una distinzione percettiva tra le direzioni migratorie: spostarsi dall'Italia verso un paese altro non ben definito per ragioni lavorative sembra una soluzione naturale che non suscita empatia ed è priva di significato politico perché non pericolosa e facilmente realizzabile per vie legali. Ciò è possibile soprattutto all'interno dell'Unione Europea in seguito alla «parificazione degli “stranieri” comunitari ai cittadini [...] dello Stato³²» comunitario in cui si trovano. Al contrario, arrivare in Italia da una nazione in cui l'economia è debole e poco competitiva a livello globale contempla l'utilizzo di un lessico che fa leva sull'urgenza di appianare il divario tra le possibilità di accesso alla sussistenza di base.

Usando la radice “migrare” per indicare sia il movimento dell'amica italiana in cerca di realizzazione professionale e personale sia di persone in fuga dalla fame, Laila Wadia fa rientrare in categorie simili delle situazioni in cui lo spostamento avviene in condizioni di vita materiale ed emotiva che presentano livelli d'“urgenza” e necessità di sopravvivenza ben distanti. Tramite il canale letterario, essa denuncia il sistema vigente nella società globale che assieme al movimento delle merci e all'espansione del sistema capitalistico vede lo spostamento sistematico delle persone.

Si stima che nel 2007 il numero di migranti internazionali abbia raggiunto il 3% della popolazione mondiale; pare che il fenomeno abbia iniziato a prendere delle dimensioni considerevoli, delle direzioni e delle condizioni economiche variegata all'incirca a partire dal 1986, anno in cui l'Organizzazione per la Cooperazione e lo

³¹ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 129.

³² Luigi Ciaurro, «I diritti fondamentali dello straniero»... *cit.*, p. 45.

Sviluppo Economico (OCSE) convocò la prima conferenza internazionale sulla migrazione³³. Nello stesso anno parte la narrazione di *Come diventare italiani in 24 ore* con l'arrivo di Laila a Venezia. L'autrice riporta il fenomeno migratorio attuale alla sua dimensione mondiale inscrivendola nei processi di globalizzazione tramite l'uso della stessa radice verbale per designare spostamenti differenti. Essa denuncia le politiche nazionali d'esclusione che tentano di ridurre il fenomeno introducendo un ideologismo nella finzione e, di conseguenza, portando avanti un discorso metafinzionale.

Come possiamo vedere dal passo che segue, anche l'io-narrante di primo grado (Mané) in *madrelingua* associa all'immigrazione una condizione di subalternità, la quale però non ha nulla a che vedere con la direzione migratoria, né con la condizione economica:

Mercedes Quinteros [*no comment*], la sua personale k43, una ragazza colombiana che gli ho presentato qualche mese fa, immigrata di ventura, spaventata come lui, lo stesso sguardo da sodomizzata, un animaletto³⁴.

L'amico Salvo (il quale lavora in banca e migrerà in Sudamerica in una sorta di esilio volontario in nome del dissidio politico nei confronti di Berlusconi) e l'amica Mercedes (migrata in Italia per delle ragioni non ben identificate che all'io-narrante paiono decise dal destino) presentano le stesse predisposizioni caratteriali. Essi sembrano indifesi e sottomessi e per questo probabilmente spaventati dalla vita. La paura di Mercedes però riguarda anche la sua condizione politica, per la quale ha bisogno del permesso di soggiorno per rimanere in Italia. Tale timore ricorda inesorabilmente quello descritto dall'io-narrante di *Come diventare italiani in 24 ore*. Come possiamo vedere dal brano che segue, la paura di Mercedes non è tuttavia compresa da Salvo, il quale non ha mai sperimentato la condizione della vita in un'alterità culturale, politica e burocratica per necessità:

Sembra che abbia sviluppato la tipica paranoia del migrante che una volta lasciato il confine del nuovo Paese non riesce più a rientrare, anche se

³³ A proposito della migrazione come fenomeno globale si veda Stephen Castles e Mark J. Miller, *The Age of Migration*, 4. ed (Basingstoke ; New York: Palgrave Macmillan, 2009).

³⁴ Julio César Monteiro Martins, *madrelingua* (Lecce: Besa, 2005), p. 21.

tutte le carte sono in regola [ricordo benissimo le mie sudatacce negli aeroporti, contro qualsiasi ragione logica, e non credo che siano ancora finite³⁵].

L'io-narrante di primo grado e quello di secondo grado si riconoscono nei sentimenti di Mercedes. La condizione del migrante ricorda l'urgenza, la paura, la necessità di stare altrove e di sentirsi in debito, ma anche in pericolo e precari. Lo statuto legale che permette di risiedere in un determinato luogo del pianeta Terra dipende da un complicato intrecciarsi di legislazioni che, entrando spesso in contraddizione tra loro, non sempre riescono a garantire pienamente il rispetto dei diritti fondamentali dell'uomo³⁶.

Proprio a partire da questo problema, le scienze politiche si interrogano sulla possibilità e sulla necessità di istituire il diritto di immigrazione da considerarsi come uno dei diritti fondamentali dell'uomo. La migrazione, anche quando non scaturisce da motivi di salvaguardia, costituisce la possibilità di trovare condizioni di vita che soddisfino pienamente l'individuo. Sostenere la libertà individuale all'autorealizzazione istituendo il diritto di immigrazione non significa intaccare i confini politici, bensì dare modo di regolamentare e controllare i flussi in maniera libera³⁷. Il racconto di migrazione in *madrelingua* e in *Come diventare italiani in 24 ore* configura un tipo di immaginario che fa riferimento alla necessità di rendere libero il movimento.

Il migrante, anche se è diventato stanziale in un paese altro da quello d'origine, mantiene la sensazione dello spostamento, della precarietà: il suo posizionamento geografico dipende da questioni politico-amministrative suscettibili di cambiare in ogni momento. Poiché il diritto d'immigrazione in uno Stato dipende da accordi politici internazionali bilaterali, il migrante nato in Stati economicamente e politicamente poco influenti a livello globale è ampiamente limitato nella scelta della propria dimora a livello planetario. La condizione di precarietà che viene descritta in *madrelingua* sembra ricollegarsi alla limitazione delle libertà appena descritta; essa inoltre pare basarsi sul tempo verbale da cui deriva il sostantivo: participio presente, un presente continuo, uno spostamento

³⁵ *Ivi*, p. 46.

³⁶ A proposito si veda Luigi Ciaurro, «I diritti fondamentali dello straniero»... *cit.*

³⁷ A proposito si veda Sarah Fine e Lea Ypi (a cura di), *Migration in Political Theory: The Ethics of Movement and Membership* (Oxford: Oxford University Press, 2016).

permanente che non è obbligatoriamente legato a un dislocamento fisico ma che dipende da un atteggiamento e uno spazio mentali, i quali sono a loro volta determinati e influenzati da questioni politico-amministrative. Come Laila Wadia, anche Julio Monteiro Martins fa del proprio romanzo uno strumento politico attraverso il quale criticare e denunciare un sistema che impone delle norme invadenti mostrandone gli effetti sui personaggi migranti. L'intenzione è nuovamente quella di mescolare finzione e realtà portando inevitabilmente ancora una volta a risultati metafinzionali.

Anche ne *Il mosaico del tempo grande* vengono sottolineate le conseguenze sulla vita intima e personale delle partenze per ragioni economiche. In questi casi non si formulano delle critiche o delle differenziazioni politico-amministrative, ma si riflette sulla condizione umana e sulla sua necessità di scappare dalla povertà, sull'esigenza istintiva di cercare qualcosa di meglio che si riflette nell'utilizzo del termine "emigrato". Come possiamo osservare dal frammento seguente, la condizione migratoria si riverbera nello sguardo di coloro che scelgono di abbracciare lo spostamento:

Di sera gli albanesi si aggiravano in piazza con lo sguardo spaesato che ben conoscevano molte persone di Hora emigrate all'estero³⁸.

Lo spaesamento è la prima condizione che riporta e trasmette il malessere di coloro che non conoscono il luogo in cui si trovano, questa sembra essere una condizione umana universale e indelebilmente riconoscibile, così come la nostalgia provocata dall'interruzione dei legami familiari d'origine che esperisce Gojari ne *Il mosaico del tempo grande*:

Purtroppo non si vedevano da un anno e mezzo, e questo era il cruccio di Gojari, il vero dolore della sua lontananza: che il padre potesse avere bisogno di lui o morisse senza averlo accanto.

I miei genitori annuivano, comprensivi, e mia madre era addirittura commossa.

"Voi mi potete capire," diceva Gojari "a Hora non c'è famiglia che non abbia un figlio o un parente emigrato lontano³⁹."

³⁸ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, pp. 60-61.

³⁹ *Ivi*, p. 144.

Ed è proprio il ricongiungimento del nucleo familiare e della comunità, anche se temporaneo, che annulla per un breve lasso di tempo il dolore dell'assenza, come dimostra il brano che segue:

Sono arrivati alla fine di luglio, con qualche giorno di anticipo rispetto alla data prevista. Hora li ha accolti come accoglieva tutti i suoi figli emigrati che tornavano a ripopolarla per le ferie: con un entusiasmo sottopelle, più contenuto rispetto al passato, e col solito calore di un mezzogiorno d'estate, leggermente ventoso ma per fortuna senza la cappa d'afa delle ultime settimane⁴⁰.

Il ritorno e l'accoglienza all'interno della comunità arbëreshë si svolge in maniera sempre uguale, come un rituale; ciò comprova la familiarità degli abitanti di Hora, piccolo paese del sud Italia, con lo spostamento dei loro concittadini. Il peso della condizione migrante viene condiviso dall'intero villaggio.

Poiché Hora è un villaggio arbëreshë, la comunità che vive nel suo territorio è legata da secoli alla migrazione (è infatti nata dallo stanziamento di un gruppo di albanesi in una terra libera) che continua a caratterizzare il paesino di campagna, portandone i segni non solo nella memoria, ma anche negli oggetti appartenenti ai membri della sua popolazione, come attesta questo passaggio:

Antonio Damis ci ha fatto segno con il fascio di luce della sua torcia di entrare in uno stanzone dal soffitto a cupola: era una specie di ripostiglio, con armadi murali nuovi e vecchi, con cascioni di legno marcisciuto, molto più grandi dei bauli degli emigranti mericani che tanti noi tenevano ancora nei catoi⁴¹.

I bauli di coloro che nel passato sono emigrati in America per motivi economici sono impressi nella memoria collettiva. Essi fanno parte della quotidianità della piccola comunità al punto di diventare unità di misura per descrivere le dimensioni di altri articoli simili. Vivere e concepire la migrazione come un fatto quotidiano rimanda alla considerazione dello stesso come un fenomeno universale e facilmente comprensibile dalla comunità intera.

La letteratura registra un fenomeno sociologico che caratterizza da secoli il meridione e che è in via di espansione, poiché emigrare dal sud verso il nord o verso

⁴⁰ *Ivi*, p. 199.

⁴¹ *Ivi*, p. 162.

l'estero pare configurarsi nel XXI secolo come fuga definitiva dalla crisi⁴². Il passo seguente de *Il mosaico del tempo grande* sembra proprio rappresentare nella finzione le osservazioni sociologiche riportate da Enrico Pugliese:

Cosimo, Emanuele e Giorgio [...] avevano appoggiato gli schienali delle poltroncine al muro e si tenevano in precario equilibrio con le gambe nude a mezz'aria. Senza volerlo stavano mimando la nostra vita: tra Hora e un altrove che presto ci avrebbe risucchiati. Chi a Milano, chi in Germania, chi in Veneto. Con i nostri diplomi o lauree nelle valigie, a rendere ancora più amara la partenza, soprattutto per le nostre famiglie⁴³.

La generazione dei genitori non ha compreso i cambiamenti in corso a livello globale e al contempo ha subito le sofferenze del distacco obbligato dei migranti economici coetanei o della generazione precedente, illudendosi del fatto che aiutare i figli a ottenere un diploma universitario avrebbe permesso loro di acquisire una stabilità economica nelle vicinanze del villaggio.

I racconti del passato che Gojari trasmette a Michele (e in generale a tutti i giovani della città) e fissa nel suo mosaico⁴⁴ hanno proprio lo scopo di creare una memoria collettiva e un senso di appartenenza al microcosmo del villaggio prima della loro imminente partenza obbligata. Lo scatto metafinzionale risiede nell'attribuzione di un senso politico e contemporaneamente umano alla finzione artistica. Ciò appare evidente nel brano in cui Michele e Laura riconoscono gli eventi che hanno caratterizzato la vita di Antonio Damis in uno spettacolo di cui sono fruitori:

C'ero anch'io con loro, c'erano Gojari e tutti i miei amici, e ci stavamo divertendo, era uno spettacolo di musica e teatro dal titolo *Bastimenti*, sull'emigrazione calabrese in Argentina; le canzoni di Cataldo Perri erano struggenti, sarebbero piaciute molto ad Antonio Damis, diceva Laura, la perfetta colonna sonora della sua vita, pensavo io ascoltando⁴⁵.

Nel brano non importano le origini o la direzione della migrazione, quanto i sentimenti che si provano nel viverla: essi vengono rappresentati come ricorrenti e

⁴² A proposito si veda Enrico Pugliese, *Quelli che se ne vanno... cit.*, pp. 101-117.

⁴³ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 56.

⁴⁴ Si analizzerà la specularità del racconto ne *Il mosaico del tempo grande* nel capitolo successivo.

⁴⁵ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 225.

facilmente riconoscibili agli occhi di coloro che ne hanno fatto esperienza o ne sono testimoni più o meno diretti. L'arte ha un ruolo fondamentale in questa sorta di universalizzazione del sentimento migrante poiché ha il potere di rappresentare davanti alla comunità intera delle esperienze altre da un punto di vista soggettivo, facendo astrazione dalle impurità del quotidiano. Gli elementi del reale che entrano ne *Il mosaico del tempo grande* riguardano le questioni antropologiche sulla migrazione come condizione che ha riguardato alcuni individui o popolazioni sin dalla notte dei tempi.

All'interno dei racconti di Gojari, Carmine Abate associa ai derivati del verbo "migrare" degli immaginari in cui i *topoi* dello spostamento (quale per esempio la nostalgia) vengono vissuti in maniera unica, sia nel passato (anche remoto) che nel presente; l'autore alterna infatti il racconto di casi individuali e collettivi, diversificando le motivazioni delle partenze e dei ritorni. Egli tuttavia universalizza i sentimenti provati dai diversi personaggi migranti e tende all'abbattimento degli stereotipi legati al termine, evidenziando la condizione umana e ugualitaria di ogni personaggio migrante e proponendo immaginari singolari. Si viene così a delineare uno spazio metafinzionale, poiché l'inserimento nel racconto di elementi storici, che comprovano il fatto che la migrazione caratterizza la storia umana da secoli, è pensato per influenzare il senso comune, nel quale invece la migrazione è percepita come un fatto contemporaneo straordinario.

L'io-narrante di *Come diventare italiani in 24 ore*, così come quello de *Il mosaico del tempo grande*, rifiutano il termine "migrare" e i suoi derivati per descrivere la propria condizione e contemporaneamente li ricollegano alla ricerca di un miglioramento economico. Come possiamo notare dal passaggio che stiamo per citare, ciò invece non avviene in *madrelingua*, dove l'io-narrante si riconosce nella condizione migrante e in quanto scrittore la traduce in pratica letteraria:

Dopotutto, cosa si adatta di più a uno scrittore migrante – molte volte migrante – che un romanzo incompiuto⁴⁶?

Sembra che essere migrante equivalga a essere in qualche modo soggetto a un processo di interruzione, come se la vita dell'individuo venisse spezzata in due o più

⁴⁶ Julio Monteiro Martins, *madrelingua... cit.*, p. 13.

parti (in ragione di quel cambiamento irreversibile che si innesca con la partenza e che appare perfettamente messo in luce in *madrelingua*). Sembra inoltre che nessuna delle parti di cui è composto l'Io possa giungere a compimento in seguito alla migrazione. La frammentazione della condizione migrante si riflette e viene stilisticamente metaforizzata dalla metalessi dell'autore (che fa sfoggio nella finzione della propria capacità creatrice⁴⁷ e che con i suoi commenti mina l'attendibilità del narratore di primo grado⁴⁸), dalla transvocalizzazione⁴⁹ e infine dalla presenza di un doppio finale. Il procedimento narratologico di *madrelingua* è speculare, poiché si avvicina alla pratica del *collage* di frammenti narrativi che impediscono la restituzione di un testo semplice e lineare⁵⁰, proprio come l'esistenza del migrante non può essere osservata in maniera semplice e lineare. L'operazione metanarrativa è evidente poiché lo stile narratologico e l'esperienza della migrazione vengono esplicitamente accostati al fine di utilizzarli per comprenderne una attraverso l'altra e viceversa.

L'elusione o il rigetto della parola "migrare" da parte degli io-narranti conferma l'accezione negativa che essa ha acquisito nel tempo all'interno del senso comune; tuttavia, il *corpus* letterario non si limita a mettere in discussione l'utilizzo del termine in senso dispregiativo o stereotipante. All'interno dei romanzi del *corpus* vengono infatti associati degli immaginari diversificati al verbo "migrare" e ai suoi derivati. Ciò permette di far emergere quegli elementi individuali e soggettivi dello spostamento che vanno a indebolire gli stereotipi e di conseguenza anche l'accezione negativa del termine.

Il bisogno di un ritorno alla neutralità del termine "migrare" che ci sembra di percepire nel testo, si colloca in linea con la restituzione di una dimensione umana al verbo "migrare" e ai suoi derivati che avviene nei romanzi del *corpus* letterario in cui essi compaiono. Evitare di servirsi di un termine abusato e/o utilizzarlo per

⁴⁷ A proposito si veda Gérard Genette, *Métalepse : de la figure à la fiction* (Parigi: Seuil, 2004), pp. 25-31.

⁴⁸ A proposito abbiamo già fatto riferimento nel capitolo precedente a Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, trad. it. Poli A. - Zoratti E. *Retorica della narrativa*, Biblioteca di cultura (Scandicci: La nuova Italia, 1996).

⁴⁹ A proposito della transvocalizzazione si veda Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Parigi: Seuil, 1982), p. 412.

⁵⁰ A proposito del racconto speculare si veda Eric Wessler, *La littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett* (Amsterdam - New York: Rodopi, 2009), p. 41.

descrivere situazioni diverse da quelle mediatiche significa operare sul linguaggio e quindi sull'immaginario collettivo compiendo un'operazione metafinzionale.

Si tratta di ripensare l'umanità al di là dai confini politici e dalle differenze economiche ed è esattamente ciò che propongono l'io-narrante di *Come diventare italiani in 24 ore* (quando utilizza due derivati del termine "migrare", "emigrare" e "immigrato", per evidenziare e denunciare le differenze geografico-economiche mondiali) e l'io-narrante de *Il mosaico del tempo grande* (quando fa ricorso alla parola "emigrato" senza distinguere tra direzioni e motivazioni della migrazione, ma evidenzia le fratture che quest'ultima causa all'individuo). È tuttavia il narratore-scrittore di secondo grado di *madrelingua* a teorizzare una sorta di nuovo umanesimo, come possiamo osservare dalla voce *migrazioni* nella sezione enciclopedica del romanzo:

MIGRAZIONI – Nel tempo in cui gli scrittori non migravano ancora, l'argentino Ernesto Sabato, interrogato sul perché scrivesse, rispondeva: "Scrivo per non morire di tristezza in questo paese disgraziato". Oggi la disgrazia è peggiorata e Sabato non c'è più. Gli uomini e le donne di lettere hanno scoperto che possono far fagotto e cambiare paese e idioma, come il nostro personaggio Salvo Rizzo. E lo fanno spesso in totale silenzio, all'improvviso spariscono senza congedarsi da nessuno, senza un'ultima strofa di addio nella madrelingua. Anche perché intuiscono che scrivere non è altro che un lungo congedo dalla vita, un congedo che può durare mezzo secolo e più. E che prosegue sempre con la sua litania, non importa dove ci si vada a cacciare⁵¹.

La scrittura e lo spostamento vengono contrapposti: la prima corrisponde metaforicamente alla morte, poiché lo scrittore si trova inevitabilmente di fronte all'impossibilità del dire, impossibilità di comunicare che coincide con quella vissuta da chi migra in un altro paese e deve impararne l'idioma. Il secondo invece, nel mondo globalizzato, pare essere l'unica scelta che possa portare alla rinascita, alla scoperta di sé e dell'altro che abbiamo già visto caratterizzare la concezione del movimento da parte dell'io-narrante di (*fanculopensiero*). Togliere il potere alla parola denunciando l'impossibilità del dire della letteratura in epoca contemporanea, così come inneggiare alla rinascita dell'individuo tramite la migrazione, significa teorizzare un nuovo umanesimo. Un umanesimo che

⁵¹ Julio Monteiro Martins, *madrelingua... cit.*, p. 77.

mantenga la centralità dell'uomo nella visione relativizzata e soggettivata del mondo, ma che al contempo sostituisca al culto delle *humanae litterae* e all'amore per gli studi classici l'apertura all'altro e alla diversità, che può derivare unicamente dalla conoscenza di sé al di fuori dalle influenze dell'acculturazione e dell'inculturazione sull'Io. La metalessi viene a profilarsi in due funzioni distinte: la prima, metafinzionale, permette a questioni appartenenti al mondo reale di entrare nella finzione per influenzare la realtà tramite la narrazione; la seconda, metaletteraria, interviene, anche se in maniera indiretta, nel tentativo di riabilitare l'importanza della letteratura nel modo di pensare e interpretare il mondo attraverso la letteratura stessa⁵².

3.2. Straniero

L'associazione al verbo "migrare" di immaginari alternativi rispetto al senso comune e all'uso mediatico e politico del termine ci confermano la problematicità dell'utilizzo della parola. L'origine di questa complessità è da individuare nel fatto che il lemma non rappresenta un referente linguistico univoco. Il termine "straniero" sembra avere invece più fortuna: esso infatti compare a più riprese in cinque romanzi (*madrelingua*, *Il mosaico del tempo grande*, *Regina di fiori e di perle*, *(fanculopensiero)* e *Come diventare italiani in 24 ore*) dei sette che compongono il nostro *corpus* letterario. La parola viene indagata e il suo significato non è dato per scontato o banalizzato, tuttavia essa viene usata con più facilità dagli io-narranti presi in esame. Riteniamo che ciò sia presumibilmente dovuto a tre fattori: la presenza di una definizione contemporanea limpida e condivisa, la tradizione storico-politica antica da cui proviene e infine, ma non meno importante, l'interesse letterario che lo ha investito (fondamentale in questo contesto è il romanzo di Albert Camus, il quale infatti, come vedremo a breve, viene citato in *madrelingua*).

La Rete Europea sulle Migrazioni propone la seguente definizione politico-amministrativa del termine "straniero", la quale ci appare molto breve ed efficace:

⁵² Nel quarto capitolo, lo studio delle relazioni dei personaggi migranti rispetto alla visione dello spazio e dei rapporti tra io-narrante, autore implicito e lettore implicito ci permetteranno di approfondire la questione metaletteraria appena accennata.

Nel contesto dell'UE, persona che non ha la cittadinanza di nessuno degli Stati membri dell'Unione Europea.

Nel contesto internazionale, persona che non ha la cittadinanza (per nascita o per acquisizione) di un determinato Stato⁵³.

Essa indica lo statuto di coloro che possiedono una cittadinanza altra da quella del territorio politico in cui sono situati, si tratterebbe quindi di una mera condizione amministrativa in cui chiunque potenzialmente potrebbe trovarsi anche solo in maniera temporanea (si pensi alla dimensione del viaggio o della vacanza). Tale semplificazione della condizione amministrativa dello straniero viene tuttavia ampiamente delucidata nell'enciclopedia *Treccani Online*, in cui si entra nel merito di questioni riguardanti il diritto e la storia, complicandone l'ambito di risonanza in questi termini:

straniero La persona fisica e giuridica che, pur trovandosi nel territorio di uno Stato, appartiene per nazionalità a uno Stato diverso.

Nel diritto internazionale, lo Stato è libero (salvo particolari obblighi convenzionali) di ammettere o meno s. nel proprio territorio; di escluderne alcune categorie (come indigenti e disoccupati); di subordinarne l'ingresso e il soggiorno a determinate condizioni; di non permetterne la residenza in certi luoghi (come i luoghi di frontiera). Diversa è però la condizione giuridica degli s. che per ragioni politiche, economiche e sociali, sono costretti ad abbandonare lo Stato di cui sono cittadini e dove risiedono, per cercare rifugio in un altro Stato.

Trattamento degli stranieri. - Nei confronti degli s. presenti nel suo territorio, lo Stato esercita la propria sovranità territoriale attraverso il potere di polizia, la potestà punitiva e quella tributaria e ha inoltre il potere di espulsione.

La sovranità dello Stato è però soggetta ad alcuni limiti imposti dal diritto internazionale consuetudinario in materia di trattamento degli s. e dei loro beni. [...]

Nelle società antiche, la non appartenenza dello s. alla comunità in cui sopraggiungeva equivaleva a un'inferiorità che si configurava come mancanza dei diritti propri dei membri della comunità stessa. In Grecia lo s. (ξένος) era in origine oggetto di norme religiose, in quanto protetto da Zeus Xenios e dagli obblighi di natura religiosa che comportavano i legami di ospitalità e la

⁵³ Rete Europea sulle Migrazioni - EMN, *Glossario sull'asilo e la migrazione Uno strumento utile per un approccio comparato*, II Édition (Lussemburgo: LusUfficio delle pubblicazioni dell'Unione europea, 2012), consultato il 15 gennaio 2015, http://ec.europa.eu/dgs/home-affairs/what-we-do/networks/european_migration_network/docs/emn-glossary-it-version.pdf, p. 217.

connessa inviolabilità. In seguito la posizione dello s. si andò precisando in termini giuridici, come nel caso del meteco, lo s. residente in Atene. [...]

A Roma lo sviluppo stesso della città s'identificò in gran parte con l'immissione nella cittadinanza di un sempre maggiore numero di stranieri. In una lettera di Filippo V di Macedonia agli abitanti di Larissa in Tessaglia, la liberalità dei Romani nella concessione del diritto di cittadinanza è considerata come un tratto distintivo della politica di quel popolo rispetto alle diverse consuetudini dei Greci. La pratica romana suggerisce l'immagine di una più precisa articolazione della situazione dei diversi s. o gruppi di s⁵⁴.

Come possiamo osservare, la prospettiva storica sul termine introduce il concetto di inferiorità dello straniero, che, nell'antica Grecia, veniva traslato sul piano normativo. Roma era invece più aperta nei confronti degli stranieri, tuttavia ciò non implicava l'assenza di una serie di regolamentazioni riguardanti il loro stato giuridico e i loro diritti. Tali differenze politico-legislative tra Stato e Stato persistono ancora oggi e le complesse relazioni diplomatiche internazionali hanno delle ripercussioni dirette sulla vita civile delle persone.

In *Come diventare italiani in 24 ore* gli impedimenti legislativi che riguardano la libertà di movimento rischiano di tradursi in un sentimento d'inferiorità, in giudizio qualitativo della persona su se stessa. La definizione enciclopedica e quella data dalla Rete Europea sulle Migrazioni inscrivono e delimitano il concetto alla sfera pubblica, escludendo le ripercussioni filosofico-personali che invece il termine "straniero" può assumere.

Rispetto a queste definizioni giuridiche, o politico-amministrative, il nostro *corpus* letterario, invece, amplia la concezione della parola in tre dimensioni diverse. La prima individuale e privata poiché alcuni romanzi rappresentano l'incidenza che ha possedere lo statuto legale di straniero nella quotidianità dei singoli individui; inoltre in essa vengono approfondite le questioni riguardanti le diversità culturali in senso antropologico. La seconda geografica in quanto concerne la percezione di spazi sconosciuti e le ripercussioni che essa ha sui sentimenti di una comunità o degli individui. Infine la terza dimensione, quella esistenziale, esplora le sfumature filosofiche del percepirsi straniero e più in generale del sentimento di estraneità. Vedremo che quest'estensione del raggio semantico della parola "straniero" ha dei

⁵⁴ «Straniero», *Treccani Online*, Consultato il 15 maggio 2018, <http://www.treccani.it/enciclopedia/straniero/>.

risvolti metafinzionali che corrispondono a quelli legati al verbo “migrare”. Infatti tramite la finzione letteraria si opera una riflessione sul reale ideologizzante che si contrappone al contesto politico, formale ed epistemologico dominante.

Per meglio comprendere e delineare le tre sfere all’interno delle quali agiranno gli immaginari legati al *corpus* letterario, riportiamo un lungo passaggio di *madrelingua* in cui esse vengono riunite e ricollegate tra loro. Nel brano seguente Julio Monteiro Martins riflette sullo statuto dello straniero da un punto di vista allo stesso tempo linguistico, politico, sociologico, letterario e psicologico; in esso vengono racchiusi e riassunti tutti i significati apportati da *Il mosaico del tempo grande*, (*fanculopensiero*), *Regina di fiori e di perle* e *Come diventare italiani in 24 ore*, approfondendo i limiti filosofici del termine:

- Sì, caro mio. Sono un po’ cambiato... Mi preparo a diventare uno “straniero”... Tu che vivi da tanti anni fuori dal tuo paese natale, dalla tua madrelingua, forse mi potrai spiegare per bene cosa significa diventare uno straniero... Come ci si sente, passati i primi anni.

- Mah... Io mi sento benissimo. Non ho alcun problema. Anzi, credo che gli stranieri, in Italia, se riescono a emergere dalla convivenza forzata con certi cafoni, siano molto considerati. La componente esterofila, o semplicemente la curiosità, in questa società è più forte del razzismo. Lo straniero qui è un angelo, o un demone, che parla con un accento che fa sì che tutto quello che dice sembri più interessante... Ma capisco che non è di questo che vuoi sentirmi parlare, bensì della condizione essenziale dell’essere straniero, della posizione esistenziale. Albert Camus ha già scritto un libro importante sull’argomento, e tu dovresti rileggerlo in questa chiave prima di partire, perché parla appunto dell’intrinseca “estraneità” che ci contraddistingue tutti. Si tratta di una sorta di distacco psicologico dalla realtà che ci circonda, e del fatto che certe persone attirano più l’ostilità che la simpatia degli altri, sono isolate ovunque, diventano “non grate” alla comunità, come potenziali capri espiatori, per ragioni misteriose, inspiegabili, non perché abbiano fatto qualcosa di sbagliato o di trasgressivo. O almeno non in modo esplicito. Questi, secondo me, sono i veri stranieri, gli immigrati che sono partiti da un’identità insopportabile verso il nulla, un mare senza fine, un porto inesistente. Per dare un esempio tratto dall’area che conosci bene, il cinema, straniero era quel disoccupato in *Ladri di biciclette* di De Sica, sembrava vittima di una cospirazione segreta, un’unanimità di ingiustizie e di prepotenze contro un poveraccio che voleva solo campare con dignità. Lui era il vero straniero, anche se romanissimo tra i romani. Ti ricordi quel film americano degli anni Sessanta *Un uomo da marciapiede*, con Jon Voigt e Dustin Hoffman? Il *cowboy* e il

furfantello? Due stranieri nella società in cui erano nati, e più stranieri dei turisti che visitavano New York mentre loro cercavano di sopravvivere alla giornata. Quindi in questo senso, Salvo, da quello che so di te, della tua vita, del tuo senso di oppressione, tu sarai meno straniero lì di quanto non lo sia qua, capisci?

- Capisco e condivido le tue idee. Per questo non ho paura di partire.

- Era Plutarco, credo, che diceva che anche nascere è giungere in un paese straniero...

- Già.

- Inoltre, oggi è quasi impossibile non essere straniero a questo mondo.

Questo mondo che ci fa sentire stranieri perché ci esclude e non ci ascolta mai. Il mondo sotto occupazione. Occupazione di chi? Non si sa bene, non si capisce, è un'occupazione invisibile, si vedono i fili, ma non le mani che li tirano. Siamo in balia di queste mani. Ed è contro questa occupazione straniera che i ragazzi "no-global" si ribellano. Ha ragione la mamma di Carlo Giuliani quando dice che suo figlio è stato un martire della Resistenza, che era un partigiano. È un'intuizione perfetta.

- Va be', ma io, almeno dalle mani trincerate a Palazzo Chigi, a Palazzo Madama e al Viminale riuscirò a scappare. Sarò pure sotto controllo di altre mani, più tardi. Ma è tutto da vedere. Intanto, mi libero di queste⁵⁵.

Le pagine di *madrelingua* racchiudono una riflessione prettamente metanarrativa ricorrendo all'intertestualità. Nella maniera più classica, all'interno della narrazione letteraria, a partire dall'interpretazione del romanzo *L'Étranger* di Albert Camus, l'io-narrante si ricollega a delle opere cinematografiche per spiegare la condizione esistenzialista dello straniero. La presenza di riferimenti ad altre opere artistiche in questo brano non è fine a se stessa, ma finalizzata all'interpretazione del mondo contemporaneo nella sua globalità. È in quest'ottica che compaiono i riferimenti all'oppressione del capitalismo imperante, alle derive provocate dalla politica berlusconiana, a fatti di cronaca che hanno avuto risonanza internazionale per l'importanza politica e infine alla storia della dittatura fascista utilizzata per parlare del presente.

L'estraneità si associa in generale a un sentimento di mancata appartenenza a un mondo in cui l'incomunicabilità tra gli esseri umani si va sempre più espandendo e il potere del singolo si va perdendo. Salvo abbandona l'Italia, suo paese natale, in un atto di protesta contro l'oppressione di un governo che non sa in quale altro

⁵⁵ Julio Monteiro Martins, *madrelingua... cit.*, pp. 54-56.

modo combattere, ma anche e soprattutto per trovare una dimensione nella quale sentirsi meno straniero, nella quale poter efficacemente agire in nome di una causa che egli ritiene giusta e legittima⁵⁶. Se da un lato il gesto di Salvo appare essere un'azione di protesta, dall'altro somiglia invece a una fuga disperata dalla vessazione politica che ricorda la condizione del profugo o del rifugiato.

3.2.1. La dimensione individuale

La prima dimensione, quella individuale, della condizione dello straniero viene sottolineata da Laila Wadia in *Come diventare italiani in 24 ore*. Abbiamo già visto che la scrittrice imputa alle restrizioni politiche dello spostamento il sentimento di inferiorità che pare essere eredità ricevuta dall'antica Grecia. La narratrice infatti riporta altre due situazioni che denunciano le conseguenze delle scelte politiche internazionali nella quotidianità dei singoli. Nel primo caso vediamo la protagonista di *Come diventare italiani in 24 ore* trovarsi in difficoltà quando, assieme alle coinquiline, fa la fila a un banchetto attorno al quale è in corso una protesta:

È arrivato il mio turno e mi hanno chiesto se volevo firmare la petizione.

“Sono straniera” ho confessato, consapevole che un autografo da aliena poteva contare poco.

“Non fa niente, basta che ami la natura” mi ha sorriso un cherubino travestito da nonna.

Ho avuto un momento di esitazione pensando alla famiglia Zannier di Venezia.

“Potrei essere arrestata?” ho chiesto piano.

“Certo, come tutti” la donna ha risposto serafica. “Ma per quel brivido in più ti devi unire a noi non solo firmando contro l'abbattimento dei tigli di piazza Puecher, ma partecipando al sit-in quando arrivano quelli del Comune con la motosega⁵⁷”.

Lo statuto dello straniero viene percepito dalla protagonista come una colpa da confessare, Laila, ancora studentessa, tenta di esplorare i limiti della condizione

⁵⁶ Il personaggio, Salvo, agirà in Sudamerica in seno a un'organizzazione senza scopo di lucro che cerca di garantire delle condizioni di vita accettabili ai numerosi bambini orfani o degenti che vivono in strada e che per questo motivo sono esposti ai pericoli della criminalità organizzata e dei trafficanti d'organi.

⁵⁷ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 50.

giuridica che ha in Italia. La protagonista da un lato vive positivamente e con sorpresa l'apertura mentale della manifestante, a cui vengono metaforicamente attribuiti connotati angelici, dall'altro permane in lei la paura di un arresto. Il riferimento alla famiglia Zannier smorza i sentimenti di timore e frustrazione della giovane attraverso l'ironia: sentendo pronunciare "amante della natura", in Laila sorge il dubbio che si tratti di un raduno naturalista e che dunque essa sia costretta a sentirsi nuovamente in imbarazzo come le era successo in spiaggia qualche mese prima⁵⁸.

Lo statuto legale di straniero interferisce in questo caso nella quotidianità della protagonista, poiché la sua libertà di espressione è minacciata dalla limitazione delle libertà politiche. Il divieto di muoversi liberamente attraverso i confini italiani e l'impossibilità di votare o di partecipare ad attività politiche ufficiali instillano nella giovane Laila la paura dell'espulsione o dell'incarcerazione. Ciò non solo influenza il modo di pensare della protagonista, ma edifica in lei il pensiero che sostenere alcune iniziative o agire in funzione delle proprie idee non sia lecito. La libertà di parola dello straniero viene allora messa in pericolo, così come lo sono i suoi diritti civili.

Se da un lato Laila Wadia mostra le conseguenze che hanno determinati provvedimenti legislativi sui sentimenti e sulla libertà dello straniero, dall'altro l'autrice ridicolizza e denuncia gli effetti di discorsi che incitano e giustificano la xenofobia introducendo nella narrazione personaggi come Diego:

Diego, il mio vicino di casa [...] va in giro mostrando il suo avambraccio a tutti i rom e i vu cumprà che incrocia per strada. Sopra c'è tatuato: Stranieri Raus!

"Anche tu avrai bisogno degli stranieri un giorno, magari una badante quando la mamma invecchierà" gli ho detto per le scale la settimana scorsa.

"Preferisco morire piuttosto di chiedere un bicchiere d'acqua ad un negro" è stato il suo commento secco⁵⁹.

La contestazione delle conseguenze di propagande xenofobe nella quotidianità dei migranti viene attuata attraverso la creazione di un personaggio

⁵⁸ Abbiamo analizzato l'episodio contestualmente all'incontro con l'"altro" nel paragrafo 2.3.4 *I cambiamenti che scaturiscono dall'incontro con l'altro*.

⁵⁹ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 130.

stereotipato e iperbolico quale il vicino di casa. La strumentalizzazione politica della paura del diverso, che viene considerata naturale in antropologia, trova la sua legittimità nell'eredità lasciata dalle teorie razziste e si conferma come retaggio di politiche, come quella della Grecia antica, che consideravano lo straniero come essere inferiore. Il tatuaggio del personaggio appare ridicolo e volgare tanto quanto il suo irrazionale e completo rifiuto di ciò che è diverso.

Tramite l'exasperazione di tratti e comportamenti xenofobi, l'autrice sembra voler mostrare da un punto di vista esterno, quasi come se fosse una ripresa dall'alto, l'assurdità di coloro che decidono di prendere delle posizioni così radicali sotto l'influenza di discorsi populistici. Laila Wadia introduce un ideologismo nella narrazione tramite la creazione di un immaginario atto a contrastare idee e preconcetti discriminanti di cui si può individuare l'origine nel fascismo storico, nell'attribuzione della condizione d'inferiorità e nella creazione di leggi che limitano le libertà politiche e di spostamento. Laila Wadia restituisce un volto umano all'immagine stereotipata dello straniero, rappresentandone l'angoscia, la precarietà, l'impotenza e l'incomprensione che scaturiscono da atteggiamenti di rigetto.

Laila Wadia non è l'unica autrice del nostro *corpus* letterario a denunciare apertamente i comportamenti di rifiuto nei confronti dello straniero. Gabriella Ghermandi rappresenta da un punto di vista soggettivo i retaggi del fascismo coloniale italiano a poco più di una dozzina d'anni dalla fine della Seconda Guerra Mondiale. La migrazione di Bechelek, io-narrante di secondo grado, avviene per motivi lavorativo/affettivi circa vent'anni prima di quella per motivi di studio di Mahlet. Lo sguardo dell'altro che Bechelek percepisce su di sé in Italia è ben diverso da quello esperito da Mahlet: la prima subisce episodi di razzismo, la seconda invece non denuncia nulla di simile. Ancora prima della partenza, Bechelek era considerata da una delle sue titolari come una persona incapace di intendere e di volere da trattare alla stregua di un oggetto; ciò pare evidente in questo passo del romanzo:

Il giorno della loro partenza piansi attaccata alla signora Franca. Come mi aveva più volte detto, anche quella mattina mi ribadì che sarebbe tornata a prendermi, con un permesso di lavoro. [...]

Quando arrivò la lettera della famiglia Mandrioli, per qualche giorno continuai a ripetermi che non sarei andata. [...] Ma poi... non ne fui capace. Chissà quanto dovevano aver trafficato per quel contratto... E poi, una parola

data, una promessa tra persone non è qualcosa che si possa recidere così alla leggera. [...]

I signori Mandrioli arrivarono ad Addis Abeba e nel giro di due settimane partimmo. Era Meskerem. Tutti partono di Meskerem, anche per me fu così. [...]

I signori Mandrioli abitavano in un piccolo paese tra le montagne. A circa un'ora e mezza da Bologna. [...] Un piccolo paese pieno di vecchi che, quando uscivo e mi capitava di incontrarne uno, sgranavano gli occhi per la meraviglia. Credo che allora, da quelle parti, nessuno avesse mai visto un nero se non alla televisione.

Anche la signora Anna, l'anziana madre della signora Laura, non doveva mai averne incontrato uno in carne e ossa. La mattina successiva al mio arrivo si avvicinò alla figlia e chiese, a bassa voce, ma non tanto bassa da impedirmi di sentire: «Non è che mi morde?». La signora Franca aveva riso di gusto, ma io no. “Woi gud! Sono proprio capitata bene!”, avevo pensato⁶⁰.

La citazione evidenzia il fatto che l'ignoranza, il retaggio storico razzista, l'isolamento in piccoli villaggi e l'anzianità portano a considerare le persone di colore come selvaggi che suscitano la paura di essere fisicamente aggrediti. Per la signora Franca, nonostante essa abbia vissuto in Etiopia, la domanda della madre scaturisce ilarità, denotando l'assenza di stima e rispetto nei confronti della propria dipendente. Bechelek è al contrario estremamente offesa sia dalle riflessioni dell'anziana sia dalla risata della propria titolare che considera amica. Le vere intenzioni della signora Franca (assumere del personale sottocosto) verranno smascherate solo anni dopo, quando Bechelek incontrerà fortuitamente l'altra famiglia per la quale aveva lavorato in Etiopia. Riportiamo il passo in cui la ragazza prende coscienza della natura del proprio rapporto con la signora Franca:

Comunque, quel giorno, grazie al signor Barbieri compresi che i Mandrioli mi stavano fregando. Di nuovo i miei pensieri andarono a mia madre. Alla sua frase: “Ti venderanno!”. Accidenti, in qualche modo era vero. Se non avevano venduto me avevano ceduto la nostra amicizia, e a poco prezzo. Ma forse quell'amicizia non era mai esistita. Me l'ero inventata io, ricamandola sulle risate aperte della signora Franca⁶¹.

La donna etiope si rende conto di essere sfruttata dalla famiglia italiana che finge amicizia e affetto per sottopagarla. I Mandrioli si dimostrano razzisti

⁶⁰ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle* (Roma: Donzelli, 2007), pp. 243-245.

⁶¹ *Ivi*, pp. 248-249.

considerando lecito tradire la fiducia della dipendente straniera, interpretando la sua buona fede come stupidità. Si tratta di una maniera di pensare tipicamente colonialista (su cui si appoggiano i pensieri xenofobi incarnati dal personaggio di Diego in *Come diventare italiani in 24 ore* e del controllore in (*fanculopensiero*)) per la quale le culture e quindi le persone extra occidentali sarebbero inferiori.

L'utilizzo di focalizzazioni multiple, date dalla transvocalizzazione, permette a Gabriella Ghermandi di sottolineare l'arretratezza della mentalità italiana anche dal punto di vista di un ex militare italiano testimone degli orrori fascisti in Etiopia, il signor Antonio. Citiamo il passo in cui, parlando con Bechelek (la quale a questo punto della storia presta servizio presso un'altra famiglia italiana) l'uomo sottolinea l'incapacità della gran parte degli italiani di considerare il valore delle culture non occidentali, persistendo nel bisogno di inferiorizzazione:

“Bechelek, mentre vivi qui non ti devi scordare che noi siamo un branco di ignoranti. E se accetterai di vederti con i nostri occhi, ti sentirai nulla di più che una selvaggia”, mi disse masticando un pezzo di pandoro⁶².

In *Regina di fiori e di perle*, vengono denunciate apertamente sia le legislazioni razziali fasciste d'oltre mare, le quali hanno impresso nella memoria italiana dei principi discriminatori primitivizzanti, sia i retaggi del passato coloniale: discriminazione e pregiudizi. Anche Laila Wadia inserisce degli immaginari che denunciano i retaggi colonialisti nella mentalità italiana, in *Come diventare italiani in 24 ore* esemplificativo è il brano seguente:

Ai tempi di don Luigi, non esistevano le colf (nel senso che non si chiamavano così). Quindi nemmeno io so di che cosa si tratti. Ai tempi del mio insegnante toscano, erano spesso le donne italiane, quelle del Nordest, ma anche le calabresi, quelle della Basilicata e quelle della sua amata regione, ad emigrare in cerca di lavoro, quindi, fraintendendo la domanda, rispondo che sì, mia madre gioca a golf.

“Ha un handicap molto piccolo” aggiungo.

Le signore si commuovono.

“Che brava gente. Indiani hai detto che siete, vero? Proprio bravi⁶³”.

⁶² *Ivi*, p. 265.

⁶³ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 41.

Nel brano si fa riferimento al passato di migrazioni interne che sembra ormai completamente dimenticato e annullato dalla memoria comune, trasponendo pregiudizi e latente razzismo nei nuovi migranti. Inoltre, il sintagma «brava gente» ricorda l'appellativo sovente attribuito agli Italiani e dietro cui la narrazione storiografica si è nascosta per negare gli orrori del fascismo nelle colonie⁶⁴, i quali vengono invece denunciati in *Regina di fiori e di perle* così come in altri romanzi come per esempio, uno tra molti, *Madre piccola* di Cristina Ali Farah. Il racconto di migrazione in letteratura si fa ancora una volta metafinzionale tramite la verosomiglianza, poiché rovescia, deridendola, la prospettiva occidentale e denuncia l'assurdità dei *cliché* che derivano dall'ignoranza del proprio passato e dai retaggi del fascismo e del razzismo storici.

Così come per Bechelek, anche per Laila il sentimento di estraneità deriva da fattori esterni che tuttavia influiscono nel loro modo di vivere la quotidianità. La rappresentazione letteraria della dimensione privata dello straniero in *Come diventare italiani in 24 ore* è strettamente legata all'esperienza della migrazione. Se la protagonista non avesse spostato la propria dimora dall'India all'Italia (o un altro paese) non avrebbe avuto bisogno di particolari permessi per soggiornare nel luogo natio⁶⁵.

Nel romanzo, il sentimento di rigetto nei confronti dello straniero viene denunciato e ridicolizzato; tale sentimento dell'autoctono può essere ricollegato ai discorsi populistici, diffusi esplicitamente a livello mediatico in partire dagli anni Ottanta e Novanta del Novecento. È in questo periodo che nasce in Italia l'ostilità verso le istituzioni politiche centrali (all'epoca i partiti e il governo nazionale, ora l'Europa), la quale ha rafforzato le identità regionali e locali. Ciò spinge alla creazione della dicotomia del “noi” contro il “loro”, utilizzata contro i presunti parassitismo, improduttività e assistenzialismo degli abitanti del sud Italia rispetto a quelli del nord. Si tratta di appellativi che vengono ora attribuiti alle persone che si inseriscono nei flussi migratori provenienti dal mondo intero.

⁶⁴ Si fa riferimento a Angelo Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire* (Vicenza: Neri Pozza Editore, 2005).

⁶⁵ Abbiamo visto nel paragrafo 2.3.3 *La migrazione come esplorazione di realtà altre* che la protagonista è partita per un bisogno personale di scoprire posti altri e non per motivi riguardanti la sopravvivenza psicologica o fisica.

I discorsi populistici hanno diffuso e continuano a diffondere l'idea che lo straniero non abbia possibilità di assimilazione nella società d'arrivo e che rappresenti una minaccia non solo all'autenticità identitaria, ma anche alla stabilità economica⁶⁶. Il populismo ha dato vita e ha alimentato fenomeni di xenofobia non privi di conseguenze (razzismo, discriminazione, pregiudizio, talvolta anche violenza⁶⁷) legandoli alla parola "straniero". Il racconto letterario della migrazione collega al termine "straniero" degli scenari in cui il lettore deve confrontarsi con le ripercussioni intime e individuali che i discorsi xenofobi hanno nella quotidianità dei singoli individui.

La dimensione individuale dello "straniero" ha altresì dei legami stretti con alcuni aspetti sociologici e antropologici collegati alla migrazione. Le protagoniste di *Regina di fiori e di perle* e di *Come diventare italiani in 24 ore* si sentono straniere nel momento in cui vivono lo spaesamento. Per comprendere l'origine di queste barriere ci appare utile ricorrere al ruolo che gioca il "bagaglio"⁶⁸ del migrante al momento dell'insediamento. In particolare, per Mahlet sarà la diversità riguardante la gestualità a influire nel sentirsi straniera. Per Laila, invece, oltre alla gestualità differente, saranno anche la lingua, il cibo e i vestiti a procurarle il sentimento di estraneità. In ogni caso, per entrambe, è la relazione con l'altro a farle sentire diverse, straniere. Osserviamo come al suo arrivo in Italia, durante un pranzo al ristorante assieme all'"atipica" famiglia Zannier, di cui è ospite a Venezia, e i loro amici, Laila venga definita per la prima volta "straniera":

"Si vede che sei straniera!" hanno riso fino alle lacrime quando hanno sentito che io ho buttato giù in silenzio il *seitan* sfornato dalla padrona di casa. "Dopo due bocconi un'italiana le avrebbe chiesto di sostituire quella cagata con due spaghetti aglio, olio e peperoncino"⁶⁹!

⁶⁶ A proposito dello sviluppo e della diffusione di idee e movimenti populistici in Italia si veda per esempio Dwayne Woods, «The crisis of center-periphery integration in Italy and the rise of regional populism: the Lombard League», *Comparative Politics* 27 (1995): 187–203.

⁶⁷ A proposito, per esempio, si veda Maurizio Ambrosini, *Sociologia delle migrazioni... cit.*, pp. 275–289.

⁶⁸ A proposito si veda Isabelle Felici, «L'émigré, ce héros. Les étapes du parcours migratoire dans les récits d'émigration», in *Contes, histoires, légendes et récits d'émigration* (Clermont-Ferrand: CELIS-Université Blaise Pascal, 2012), 19–27.

⁶⁹ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, pp. 30–31.

Il momento del pasto si configura qui come un momento adibito al dialogo; il tramite dello scambio, quasi il pretesto si potrebbe dire, è il cibo stesso: la diversità dell codice alimentare porta all'incomunicabilità tra gli autoctoni e Laila, suscitando immediatamente ilarità. Dal brano si evince che la cucina e le sue consuetudini hanno un ruolo fondamentale in Italia e ogni tipo di diversità in merito viene derisa o respinta. Il rifiuto per ciò che non è conforme a un codice culturale condiviso è evidente in *Come diventare italiani in 24 ore* anche per quanto riguarda l'abbigliamento:

Un giorno in cui ero vestita con una certa accuratezza, venni trattata con evidente disprezzo dalla commessa della boutique dove avevo intenzione di fare qualche acquisto. Ferita, lo raccontai a degli amici stranieri che mi consolarono dicendo che la commessa forse aveva le mestruazioni. Ma un'amica italiana che dice pane al pane mi fece notare che avevo le scarpe sbagliate: "Quel tacco è terribilmente fuori moda tesoro, ci credo che non ti ha dato bada⁷⁰".

Il brano mette in evidenza il fatto che un'interpretazione in parte sbagliata del codice vestimentario può costituire una barriera e impedire lo scambio. È quindi il giudizio sulla diversità delle pratiche culturali adottate a dividere e separare l'autoctono dallo straniero, frenando il confronto tra loro. L'utilizzo dell'ironia in questa messa in discussione dell'importanza di codici culturali è fondamentale per smorzare i toni della critica al comportamento discriminatorio dell'autoctono.

L'opposizione nei confronti di tratti culturali abbracciati in maniera estrema e senza consapevolezza o comprensione delle alterità (e che si trova all'origine dell'essere straniero) si fa più articolato in *Come diventare italiani in 24 ore* per quanto riguarda la lingua. Osserviamo la reazione di Laila, appena laureata, in seguito al responso negativo a un colloquio di lavoro:

P.S. Il colloquio alla FAO è andato male. Porgendomi un articolo in cui si parlava del Bangladesh, i membri della commissione (tre italiani e una francese) mi hanno chiesto di tradurlo in inglese. Arrivata alla parola "fame", ho detto che non c'era un equivalente in inglese del termine perché gli inglesi quel tipo di fame non la conoscono.

C'è chi ha pensato che stessi cercando di camuffare la mia poca preparazione con la spiritosaggine. Secondo la francese, ero solo sfacciata.

⁷⁰ *Ivi*, p. 142.

“Un’italiana non avrebbe osato rispondere così!” ha mormorato.

La signora è straniera e non capisce proprio niente, mi sono detta, uscendo a testa alta. Io sto facendo passi da gigante! Ne ho appena dato prova. La selvaggia ancora sedimentata in me vorrebbe piangere per aver perso una simile opportunità di lavoro, ma l’italiana che sta affiorando ha capito che un colloquio andato male è solo un minuscolo capitolo nel *Mahabharata* della ricerca dell’impiego fisso, e che se in una vita italiana ti va tutto bene al primo colpo, può significare solo due cose: che sei o raccomandata, o un po’ troia⁷¹.

Con l’episodio Laila Wadia opera un ribaltamento prospettico molto simile a quello che osserveremo nella dimensione geografica del termine “straniero” e che è in linea con le accuse di Edward Said⁷². Il punto di vista “occidentale” viene ironicamente contestato in un ambito estremamente formale e vuole provocare intenzionalmente una reazione nell’interlocutore, inteso sia come personaggio del romanzo sia come lettore reale. La contestazione dell’egemonia occidentale non viene accettata nemmeno all’interno di una delle agenzie delle Nazioni Unite, la cui commissione per l’arruolamento di traduttori è costituita unicamente da europei. La protagonista con una battuta di spirito non si limita a mettere in discussione il punto di vista occidentale, che pretende di occuparsi del problema della fame senza averlo mai vissuto in maniera diretta, ma indaga altresì il linguaggio stesso e il suo ruolo.

Le lingue non sono viste puramente come codici facilmente traducibili, ma al contrario come contenitori di concetti e di mondi che non sempre si possono traslare poiché a parità di significati non corrispondono sempre esperienze o immaginari collettivi identici. Per la prima volta la protagonista rifiuta una critica che le viene mossa e accusa l’altro del fraintendimento delle proprie intenzioni. Accettare la critica significherebbe assumere una posizione di subalternità sulla base di una differenza culturale. Il commissario francese utilizza infatti la frase «un’italiana non avrebbe» con una connotazione negativa, non accettare l’appellativo ha due significati in questo contesto. Il primo costituisce l’auto-riconoscimento e la difesa dei progressi in corso volontariamente operati per assumere un’identità italiana, senza rinunciare a dei tratti del carattere che la protagonista ritiene fondamentali per la propria identità individuale. Il secondo denuncia invece l’imperare

⁷¹ *Ivi*, pp. 62-63.

⁷² Si fa riferimento a Edward W. Said, *Orientalism*, Penguin classics (London: Penguin, 2003).

dell'egemonia occidentale che non ammette prospettive alternative nemmeno in contesti internazionali che hanno come proposito quello di abbattere la fame nel mondo.

“Straniero” allora è chi non comprende o non sa utilizzare correttamente la lingua del luogo in cui si trova, dove per utilizzo corretto non si intende solamente la costruzione o la pronuncia di frasi ineccepibili da un punto di vista grammaticale, ma altresì di comprendere e reinterpretare i valori socio-linguistici e quindi puramente culturali insiti in ogni lingua. In questo caso, poiché è Laila, ragazza indiana che vive in Italia, a chiamare “straniera” il commissario francese che si trova in Italia, la condizione di estraneità viene altresì individuata in un tipo di mentalità chiusa che non permette di vedere al di là dalle barriere antropologiche che condizionano il modo di vivere delle persone di un dato territorio.

Il rifiuto di ogni diversità di punto di vista su base linguistica provoca l'innalzamento di barriere che si manifestano tramite l'utilizzo di terminologie (in questo caso della parola “straniero”) con connotazione negativa non soltanto in ambiti ufficiali, ma anche nel quotidiano. Nel brano che segue, Laila si trova in ferramenta e si scontra con chi vede nel dialetto locale un elemento imprescindibile di appartenenza a un dato luogo:

“Sono indiana, ma vivo qui da tanti anni”.

“E allora *non la se vergogna de non capir el triestin?* Le faccio vedere Mustafà”. Esce un momento e fischia forte.

“Ciao capo, come xe?” – si avvicina un enorme africano che sembra una Madonna nera sommersa da ex voto.

Il negoziante spiega il mio handicap al venditore di orologi falsi arrivato dal Senegal solo 18 mesi fa.

“Posso cercar de darghe una man, capo, ma certi forestieri sono come el tram de Opicina che xe nato disgrazià⁷³”.

Dalla citazione emerge il fatto che, in Italia, per alcuni autoctoni conoscere e utilizzare in maniera altamente funzionale e pertinente la lingua ufficiale del posto d'arrivo non è una condizione sufficiente per accettare la presenza dello straniero: è altresì necessario comprendere i dialetti. Ciò si trova perfettamente in linea con le

⁷³ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 114.

riflessioni a proposito del dilagare del discorso populista quando difende le identità locali.

Vengono in questo modo profilati due tipi di stranieri: quelli che a fatica riescono ad assumere tutti i caratteri e i codici culturali del luogo d'arrivo e quelli che invece riescono rapidamente a farlo. Si tratta tuttavia di competenze e capacità estremamente personali che un individuo in quanto tale è in grado di mettere in atto durante la migrazione. In ogni caso, agli occhi dell'autoctono, la nascita in un luogo altro non viene dimenticata neanche quando lo straniero padroneggia tutte le lingue e le gestualità locali.

Laila Wadia però non si limita a denunciare le discriminazioni che possono nascere dall'etnocentrismo, ma crea degli immaginari che fungano da modelli per superarlo, per esempio costruendo narrativamente un episodio di quotidianità in cui la differenza linguistica dello straniero non suscita l'ostilità o l'incomprensione dell'autoctono:

Qualche settimana fa un cinese mi ha fermato per strada a Trieste chiedendo se sapevo dove si trovava la via per Marte 8. Ho sorriso, dispiaciuta, ignara dell'esistenza di un percorso per il pianeta rosso. L'enigma è stato risolto in un batter d'occhio da un passante autoctono che ha indirizzato lo straniero dietro all'angolo, in Via Matteotti⁷⁴.

Straniero è colui che non riesce a riprodurre in maniera pertinente i suoni della lingua del luogo d'arrivo e straniera è colei che non riesce a interpretare in maniera efficace la pronuncia storpiata della lingua locale da parte di uno straniero. L'autoctono in questo caso dà poca o nulla importanza alla perfezione della performance linguistica dell'uomo nato in Cina e, con un minimo sforzo, aiuta la persona in difficoltà a orientarsi nel luogo a lui sconosciuto.

Tramite la creazione di questo episodio l'autrice mostra un esempio concreto di superamento delle barriere culturali e di riconoscimento del valore di aiuto nei confronti di un altro individuo, senza prenderne in conto la provenienza. Si compie un discorso politico dalla forma narrativa: da un lato vengono criticati o ridicolizzati comportamenti di chiusura o di discriminazione dello straniero, dall'altro viene mostrato un modello che potenzialmente permette lo scambio. Gli elementi

⁷⁴ *Ivi*, p. 67.

strutturali della cultura possono quindi essere restrittivi o arricchenti in base a come essi vengono percepiti e interpretati sia dai singoli individui, sia dal discorso politico.

In *Come diventare italiani in 24 ore*, la relatività dei codici culturali è esplicitata dalla rappresentazione della differenza linguistica come risorsa; nel brano che segue, la conoscenza della lingua cinese permette infatti di riconoscere il grottesco nel culto di un orientalismo svuotato di ogni significato, come per esempio nell'utilizzo di caratteri altri nei tatuaggi degli occidentali:

Ore 23: Fatti un tatuaggio

Ma fai attenzione se scegli dei caratteri di alfabeti stranieri. Una mia amica cinese giura che ci sono un sacco di italiani che vanno in giro con delle scritte sconce al posto di quelli che loro credono siano ideogrammi che strombazzano GESSICA FOREVER o VIVA VASCO⁷⁵.

In questo brano la narratrice di secondo grado, Laila ormai riconosciuta come italiana che redige la sezione didascalica del romanzo, sminuisce il gusto per un orientalismo superficialmente alla moda e privato di ogni valore autenticamente estetico (nel senso filosofico del termine) o culturale. Lo straniero ha quindi un punto di vista privilegiato che gli permette di ridicolizzare l'ostentazione di una finta diversità, basata su una conoscenza dell'alterità che procede per stereotipi; ancora una volta, la denuncia operata da Edward Said in *Orientalism*⁷⁶ viene così evocata nel nostro *corpus* letterario.

In Laila Wadia straniero è allora colui che non conosce o non si riconosce o ancora non sa come adottare in maniera precisa e pertinente la serie di codici culturali omogenei, antropologicamente intesi (in questo caso culinario, vestimentario e linguistico), che rassicura le relazioni sociali. Tramite l'ironia, viene criticata e sminuita l'importanza eccessiva accordata a cibo, abbigliamento e lingua nella cultura italiana. Il ridicolo che ricopre questi episodi di vita sembra operare un discorso socio-antropologico che combatte i *cliché*, intesi come barriere artificialmente e superficialmente costruite.

⁷⁵ *Ivi*, p. 145.

⁷⁶ Si veda Edward Said, *Orientalism...* cit.

L'intento quasi pedagogico che affiora da queste pagine ci permette di ricongiungerci una volta di più al discorso metafinzionale, quando questo implica il volontario abbattimento della barriera che separa il mondo reale da quello fittizio. In maniera esemplificativa, tale sovvertimento metaforizza inoltre l'esortazione dell'autrice al superamento dei limiti implicati dall'adozione radicale e miope di determinati codici comportamentali.

A costituire una ragione di separazione tra straniero e autoctono nella dimensione individuale è anche la diversità nella gestualità. Per gestualità intendiamo qui tutti i comportamenti e tutte le dinamiche non verbali che si creano tra gli individui e che sono condivisi dalla maggior parte di una società data. La conformazione geografica e architettonica di un luogo influisce nell'adozione delle consuetudini relazionali degli individui e ciò appare immediatamente evidente a Mahlet quando essa arriva in Italia:

Quel primo anno c'era una frase di una canzone di Mahmud Ahmed che mi girava sempre in testa: "La nostalgia è la nave in cui viaggiano i pensieri cupi". Mi attaccavo al pensiero che sarebbe stato per pochi anni [...]. In mezzo a quelle mura medievali, senza gli spazi a cui ero abituata, tra pietre color sabbia [...] mi mancava la mia famiglia, i vicini, le chiacchiere di casa, la polvere di Debre Zeit, i miei compagni di classe, [...] i colori della terra, la mia gente. Mi mancava tutto.

Trascorsi quel mio primo anno studiando l'italiano, e cercai di attenuare la mia nostalgia mescolandomi con i tanti stranieri che erano venuti a imparare l'italiano come me. Certo, frequentarli non significava colmare il mio vuoto, però aiutava⁷⁷.

Paragonati agli spazi etiopi, gli spazi stretti e i colori monotoni di Perugia inducono in Mahlet una reazione di chiusura. La nostalgia della protagonista deriva dalla mancanza del calore umano che le suggeriscono i ricordi del passato, quando nel paese d'origine il senso di appartenenza a una stessa comunità e la condivisione degli spazi e delle esperienze risulta molto pronunciata.

Come Mahlet, anche Bechelek, io-narrante di secondo grado, circa vent'anni prima ha sofferto la solitudine data dalla mancanza di prossimità sociale che

⁷⁷ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 137.

caratterizza invece la vita collettiva etiope. Osserviamo la metafora che Bechelek utilizza per restituire a Mahlet le proprie impressioni dell'epoca sull'Italia:

Non riesco a comprendere il verso della vita in quel posto. C'era qualcosa di terribilmente sbagliato. Sembrava un albero cresciuto all'incontrario, con le fronde nella terra e le radici per aria. Quel silenzio mi sembrava carico di cattivi presagi⁷⁸.

La figura retorica rimanda alla natura e agli ambienti di origine del personaggio, insistendo sul ribaltamento di prospettive da occidentale a extra occidentale di cui abbiamo già parlato poc'anzi. Tuttavia, a differenza di Bechelek, Mahlet ha un punto di vista diverso sulle cose. Gli studi e la missione di tramite delle storie coloniali etiopi in Italia, di cui Mahlet è stata incaricata, le permettono di osservare le differenze tra gli stili di vita "occidentale" ed extra occidentale, senza tuttavia ricadere in giudizi di valore. Bechelek invece non riesce a comprendere le diversità, le quali vengono senz'altro amplificate dalle forme di razzismo e di rigetto subite in Italia. Riportiamo le parole con cui Bechelek descrive l'Italia ai familiari rimasti in Etiopia:

"Avete proprio ragione – dissi. – Pensiamo tutti che l'Italia, l'Europa, siano paradisi... Ma adesso che ho visto mi sembra un posto di matti, senza offesa per nessuno⁷⁹".

Cari tutti, l'Italia non è come l'immaginavo. È uno strano paese. Sembra il luogo della solitudine. La gente vive chiusa nelle proprie case. Non c'è il caffè tra i vicini, non ci sono le associazioni di quartiere. Gli anziani stanno soli, i bambini non escono e entrano da una casa all'altra, chiamandosi l'un l'altro per giocare. Gli adulti vivono come uccellini, escono all'alba dal nido e tornano la sera tardi. Tutto avviene di corsa, sempre di corsa. Pare che a loro piaccia molto correre. La frase più tipica è *non ho tempo, ho fretta*. Ma tutta la loro corsa non ha una meta. In questo paese c'è la ricchezza, la luce nelle strade di sera, con file e file di lampioni, ci sono ospedali che ti guariscono, treni, autobus. C'è tanto cibo, tanto da poterne buttare senza preoccuparsi, e non ci sono mendicanti a cui dare gli avanzi del tuo pranzo, ma nonostante tutto ciò, nonostante il loro benessere, non sono felici. Non usano la loro ricchezza per allietarsi e ancora non ho capito cosa se ne fanno veramente⁸⁰...

⁷⁸ *Ivi*, p. 246.

⁷⁹ *Ivi*, p. 248.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 258-259.

Forse perché qui si sta tanto da soli, o perché si usa tanto la testa e poco i sensi, ma ne ho incontrati, di quelli che parlano e parlano senza neppure far caso a te che dovresti ascoltarli. Non si accorgono se partecipi ai loro discorsi, se ti interessano o se ti sei stancato di ascoltare. Non si accorgono se il tuo corpo rivela atteggiamenti di disinteresse o movimenti che evidenziano la fretta⁸¹.

Il personaggio femminile tramite una serie di metafore e similitudini riporta, da un punto di vista esterno a quello occidentale, tutte le contraddizioni della società industriale italiana. Ciò che impressiona e marca maggiormente Bechelek è la solitudine che si spinge fino al mancato riconoscimento dell'altro. È proprio la solitudine a far sentire Mahlet straniera poiché non conosce il codice comportamentale che permette gli scambi con l'autoctono. La barriera non è soltanto linguistica, ma anche comportamentale, poiché, come possiamo osservare dal brano che segue, anche dopo l'apprendimento dell'italiano, la protagonista continua a sentirsi straniera a causa del diverso approccio alle relazioni sociali che esiste nel paese d'arrivo:

L'anno successivo partii per Bologna. E già dai primi mesi della mia vita universitaria bolognese, dove a differenza di Perugia c'erano pochi stranieri, mi dovetti rassegnare a subire le malattie dell'Occidente: solitudine e individualismo. Non c'era modo di evitarle. Sebbene io non le avessi contratte, ogni cosa attorno a me ne era impregnata. Un manto spesso avvolgeva ogni singola persona, tenendo tutti ben separati gli uni dagli altri.

Due anni dopo, mentre terminavo il primo anno di università, morì il vecchio Yohanes.

Piansi immersa in quella solitudine a cui non ero abituata. [...] I miei compagni si università pensarono di lasciarmi sola. Ancora più sola. Secondo loro la solitudine mi avrebbe aiutato ad abbandonarmi al dolore. Era il loro modo di vivere il lutto. Volevo dirgli che per me non era così, che la solitudine avrebbe reso il mio dolore più acuto e insopportabile. Ma loro erano italiani e io etiopie. Un crepaccio largo e profondo divideva i nostri modi di vivere. [...]

Non spiegai loro il mio legame con gli anziani di casa [...]. Non spiegai neppure il significato e il ruolo dei nostri anziani, e come essi siano le colonne portanti delle nostre famiglie. Ancora una volta non avrebbero capito⁸².

⁸¹ *Ivi*, p. 269.

⁸² *Ivi*, pp. 138-139.

Come per la dimensione geografica del termine “straniero” che osserveremo a breve, anche in quella individuale la prospettiva è ribaltata ed è l’“Occidente” a essere osservato con occhi altri, con occhi estranei, stranieri, che vedono il modo di vivere del luogo d’arrivo come una malattia.

Il sentimento di estraneità dipende direttamente dall’incomprensione e dal senso di solitudine, i quali derivano a loro volta dalla consapevolezza della diversità di mentalità e gestualità. Lo spazio letterario è allora adibito, tramite il radicale ribaltamento di prospettiva⁸³, a luogo in cui il discorso etnologico può avvenire in modo narrativo.

Il seguente brano tratto da *Come diventare italiani in 24 ore* conferma che la gestualità della dimensione individuale dello straniero permette di osservare la realtà in maniera differente:

Serena non l’ammetterà mai, ma credo che sia sempre stata un po’ gelosa di me. Non le va giù il fatto che io e le mie amiche straniere siamo sempre riuscite a trovare compagnia maschile senza problemi.

“Ma qual è il trucco?” mi ha chiesto una sera in discoteca [...].

Ad un certo punto Pauline ha tirato fuori un mazzo di carte dalla sua borsetta e ci siamo messe a giocare a ramino. Da quel momento in poi è stato un assedio. Siamo tornate a casa con la rubrica piena di numeri di telefono.

L’uomo made in Italy non si conquista solo con la scollatura vertiginosa o con i tacchi a spillo. E non si devono necessariamente frequentare le discoteche. Bisogna andare allo stadio e giocare a biliardino sulla spiaggia⁸⁴.

I personaggi di Laila e delle sue amiche ci dimostrano che lo straniero può occupare una posizione privilegiata, poiché è in grado di usare a proprio vantaggio determinati meccanismi relazionali che l’autoctono adotta invece in maniera spontanea e inconsapevole; ciò è dovuto al fatto che per poter interagire con l’autoctono lo straniero deve innanzitutto analizzare e comprendere l’insieme delle gestualità sociali del luogo d’arrivo.

Il punto di vista esterno permette lo studio oggettivo della totalità dei modelli sociologici relazionali e quindi di scomporli e ricomporli a proprio vantaggio. In questo modo si creano degli immaginari letterari esemplificativi di situazioni di

⁸³ Riscontreremo il ribaltamento di prospettive anche affrontando la dimensione geografica dello straniero sia nel passato, Bechelek, che nel presente, Laila e Mahlet.

⁸⁴ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 78.

disagio (nel caso di *Regina di fiori e di perle*), ma anche di interazione riuscita (nel caso di *Come diventare italiani in 24 ore*). Si tratta di una riflessione socio-etnografica che avviene in maniera dimostrativa tramite la creazione di personaggi narratologici: la letteratura mette in scena alcune idee che risalgono all'ambito di discipline teoriche e scientifiche.

Così come gli scambi durante la migrazione ibridano la cultura, anche la letteratura viene mescolata ad altre forme d'interpretazione del reale e del pensiero, come per esempio quella accademica. Si accede così nuovamente alla prospettiva metafinzionale e metaletteraria nel momento in cui questi due romanzi, *Regina di fiori e di perle* e *Come diventare italiani in 24 ore*, diventano un mezzo di volgarizzazione scientifica e rovesciano il punto di vista puramente occidentale sulla società italiana. Anche in questi casi allora la realtà e la finzione si influenzano reciprocamente, ridefinendo al contempo il ruolo della letteratura.

Poiché ogni soggetto personalizza i codici antropologici e sociologici che incontra, l'interpretazione della dimensione individuale dello straniero porta a una forte soggettivizzazione e quindi relativizzazione del reale. Poiché l'interpretazione degli elementi antropologici altri è legata allo spostamento del singolo nello spazio, la dimensione individuale dello straniero ci conduce direttamente a quella geografica.

3.2.2. La dimensione geografica

Come abbiamo precedentemente annunciato, la dimensione intima e privata della condizione dello straniero non è l'unica a essere rappresentata nel nostro *corpus* romanzesco. In *Regina di fiori e di perle* e ne *Il mosaico del tempo grande* si ha accesso alla dimensione geografica che il termine "straniero" può assumere, identificando così dei luoghi sconosciuti anche se, a volte, a lungo abitati. Il caso della fondazione della comunità arbëreshë di Hora raccontata da Gojari è emblematica della dimensione geografica: a causa delle minacce delle invasioni ottomane del XV secolo, è un intero villaggio albanese a vagare alla ricerca di un nuovo spazio di vita nell'Italia del sud:

I capifamiglia a turno fanno la guardia al campo improvvisato perché il papàs ha voluto così: “Siamo in una terra straniera, qui non conosciamo i pericoli della notte: meglio vigilare, essere prudenti⁸⁵”.

In mancanza di punti di orientamento geografici, l'intera comunità in movimento vive in una condizione di allarme costante, che la costringe a essere sempre pronta a difendersi. La visione della pericolosità dello straniero decantata dai discorsi xenofobi viene rovesciata nella narrazione romanzesca, poiché è lo straniero a essere impaurito dai probabili rischi in cui può incorrere in un territorio sconosciuto. Il discorso letterario propone quindi un punto di vista alternativo al lettore e, facendosi così indirettamente discorso politico, tenta di interagire con la realtà. Il mondo finzionale azzarda un dialogo con quello reale, attribuendo un valore metafinzionale alla narrazione.

Il capovolgimento dei punti di vista e i conseguenti risvolti metafinzionali proseguono nel romanzo di Carmine Abate, poiché i riferimenti geografici e le sicurezze continuano a mancare anche dopo la fondazione e lo stanziamento nella nuova Hora del XV secolo di Dhimitri Damis, il capo del villaggio che ha deciso di mettere in fuga dalle razzie turche la propria comunità:

La lunga barba bianca gli svolazza come le ali di una colomba davanti alla bocca sdentata. Ha sessant'anni ma ne dimostra molti di più; d'altronde, se la vita è una lotta dappertutto, pensa il papàs, la sua e quella della sua gente è stata ed è una guerra continua giorno e notte, notte e giorno, per sopravvivere in una terra straniera, procurare il pane e il companatico ai figli, farli crescere sani e liberi anche nell'anima, senza mai arrendersi, mai calpestare la besa, la parola data, la dignità, il futuro⁸⁶.

Dal brano si comprende che l'assenza di riferimenti geografici non riguarda la mera ubicazione sul pianeta, ma è al contrario legata alla mancanza di certezze e di continuità economico-culturali e quindi storico-socio-antropologiche. Il territorio non è più straniero da un punto di vista morfologico, bensì culturale. A scarseggiare sono i ricordi e le narrazioni che collegano la comunità al territorio, ma non solo, a mancare sono anche le relazioni di lunga data con le popolazioni circostanti che permetterebbero lo sviluppo stabile dell'economia della società.

⁸⁵ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 27.

⁸⁶ *Ivi*, p. 62.

Perché un territorio non venga percepito come straniero deve quindi essere concepito come luogo antropologicamente inteso, in cui i singoli e la comunità sentono di poter interagire in sicurezza.

Il concetto di terra straniera, da non intendersi unicamente come spazio puramente geografico sconosciuto, è ribadito anche in *Regina di fiori e di perle*, in cui Mahlet, dopo l'arrivo in Italia, comprende in che misura il proprio attaccamento alla comunità etiope di origine è fondamentale per il suo equilibrio interiore:

Il vecchio Yacob era morto mentre io mi trovavo in terra straniera, una terra che mi aveva fatto comprendere il valore estremo della sua presenza, della presenza della mia terra, della mia cultura. Sentimenti legati gli uni agli altri, intrecciati in modo inseparabile, e io non sapevo come esprimerli. Continuai a piangere fino a quando non esaurii le mie lacrime⁸⁷.

È la diversità di lingua, architettura, morfologia, gestualità e abitudini culinarie a rendere un luogo straniero. Lo spostamento geografico permette a Mahlet di comprendere che la diversità geografica corrisponde a delle differenze antropologiche legate al territorio. La morte dell'anziano, il quale ha sempre guidato Mahlet nei momenti liminari della sua vita, rappresenta un'assenza nell'assenza di riferimenti socio-antropologici che permette all'io-narrante di vedere con occhi diversi la propria cultura d'origine. La narrazione letteraria si fa così garante di un discorso antropologico, che permette di osservare gli spazi geografici da una prospettiva assolutamente relativista.

Sia in *Regina di fiori e di perle* sia ne *Il mosaico del tempo* grande, la letteratura reinterpreta il discorso politico "occidentale" che, in maniera egemone, etichetta lo straniero migrante come inferiore o ancora pericoloso. Per fare ciò, la letteratura sovverte i punti di vista aggettivizzando il sostantivo "straniero" e attribuendolo a una zona geografica in base alla percezione soggettiva che si ha della stessa, anziché attribuirlo a un essere umano. Questo tipo di relativizzazione del reale è assolutamente coerente con la struttura a cornice dei due romanzi in cui, come abbiamo già osservato, agli io-narranti di primo grado (Michele e Mahlet) si alternano una serie di io-narranti di secondo grado che raccontano delle storie da prospettive differenti. La transvocalizzazione acquisisce dei risvolti metafinzionali,

⁸⁷ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 149.

poiché attraverso l'uso di una struttura narrativa autoriflessiva, che vede uno dei suoi più antichi utilizzi in un testo non appartenente alla tradizione europea (*Le mille e una notte*, XII secolo⁸⁸), cerca di contrastare la visione "occidentale", imperialista, coloniale e neocoloniale della cultura e sulla cultura (intesa sia in senso letterario e artistico sia in senso antropologico) che già Edward Said⁸⁹ aveva cercato di abbattere.

Come nota anche Silvia Camilotti, il rovesciamento di prospettive viene ulteriormente esaltato in *Regina di fiori e di perle* attraverso la riscrittura dell'episodio centrale di *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano. In questo romanzo, mentre si lava al fiume una donna etiope viene vista dal soldato italiano protagonista; descritta come un animale pigro e senza pensieri o sentimenti, essa viene stuprata dall'uomo e poi uccisa. In *Regina di fiori e di perle*, l'autrice colloca l'episodio a tre quarti del romanzo, facendo raccontare la storia in prima persona da una discendente della donna a Mahlet. La focalizzazione è completamente ribaltata: è la donna etiope a narrare in prima persona gli eventi, la quale, essendo una resistente, dopo una battaglia si sciacqua a bordo di un corso d'acqua e al sopraggiungere di due soldati italiani, che minacciano la vita del figlio della guerrigliera capo, dopo un attimo di incertezza, impugna rapidamente il fucile uccidendoli entrambi. Il cambio di prospettiva è totale, da quella dell'uomo colonizzatore e aggressore a quella della donna autoctona che si difende⁹⁰.

L'intertestualità si carica di un valore metaletterario, poiché consiste in una vera e propria transfocalizzazione che, in qualsiasi forma avvenga, Gérard Genette definisce come una trasformazione che implica un cambiamento totale del testo e dell'informazione narrativa⁹¹. Il valore metaletterario che acquisisce la riscrittura della scena motore di *Tempo di uccidere* in *Regina di fiori e di perle* rispecchia la prospettiva extraeuropea di Edward Said, quando ricorda che la letteratura di

⁸⁸ Per la datazione dell'opera si veda René R Khawam, «Introduzione», in *Les mille et une nuits*, Trad. it. Angiolillo Zannino G. e Luoni B., *Le mille e una notte* (Milano: BUR Rizzoli, 2010), 25-44.

⁸⁹ Si fa riferimento a Edward W. Said, *Orientalism... cit.*

⁹⁰ A proposito dell'interpretazione della scena di *Tempo di uccidere* in *Regina di fiori e di perle* si veda Silvia Camilotti, *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová* (Bologna: Bonomia University Press, 2012), pp. 138-162.

⁹¹ Si fa riferimento a Gérard Genette, *Palimpsestes... cit.*, pp. 406-408.

emancipazione è stata in grado di spingere diverse popolazioni nel mondo a rovesciare il potere imperiale. La cultura letteraria non è quindi da considerare separata dal mondo reale, ma, al contrario, come uno spazio polifunzionale⁹².

Lo spostamento dei personaggi migranti e il loro particolare punto di vista restituiscono una diversa percezione dei luoghi geografici che attraversano. Essi li concepiscono come vuoti perché privi di memoria individuale e collettiva, ma al contempo li caricano di significati fondamentali. Lo spaesamento che i luoghi stranieri provocano spinge i personaggi migranti all'autoriflessione. Si tratta di una presa di coscienza di ciò che c'è di puramente culturale in loro e di ciò che invece costituisce la loro essenza. Essi inoltre trasportano da un luogo a un altro la storia, i gesti, le lingue, i valori e gli sguardi e testimoniano attraverso la scrittura i significati che attribuiscono al mondo. L'estraneità geografica si configura come momento di riflessione sui legami invisibili esistenti tra passato e presente, tra luogo e luogo, andando a creare uno spazio che persiste al di là dalla fisicità dei luoghi, perché è al contempo fisico, culturale e mentale. I territori stranieri inducono i personaggi migranti a concepire la realtà come relativa e a interrogarsi su di essa⁹³.

3.2.3. La dimensione esistenziale

Per dimensione esistenziale dello straniero intendiamo il particolare sentimento di estraneità rispetto alla società in cui si è inseriti, sia essa quella di nascita o meno; essa va quindi oltre la pura indagine del termine a livello legislativo, politico o antropologico.

Come si evince dal brano seguente tratto da (*fanculopensiero*), la sfera esistenziale dello straniero si avvicina a una visione puramente filosofica della questione. Il personaggio migrante, Maksim, ha bisogno di fare una telefonata per chiedere a un amico di inviargli del denaro e decide di rivolgersi a un altro straniero per ricevere aiuto:

Decisi di azzardare affidandomi alla bontà di qualche impiegato in uno dei molti call center della città. Ci saranno degli immigrati, pensai, sensibili al

⁹² Si fa riferimento a Edward W. Said, *Orientalism cit.*

⁹³ La questione della percezione degli spazi e dei luoghi verrà affrontata in maniera più ampia nel capitolo 4. *Realtà e immaginazione.*

mio problema. Andai verso il centro e poco dopo trovai una struttura simile nei dintorni di piazza del Duomo. Spiegai allo sportello il mio problema.

“Vorrei telefonare senza pagare... ho un grave problema... sono straniero come te... sarò breve... per favore... io chiamare a casa... loro mandare soldi a me... poi io pagare. Ci stai?”

Un egiziano mi chiese un documento e io gli diedi la mia patente di guida.

“Solo un minuto però. Quando paghi io ti restituisco il documento.”

“Oh grazie amico! Grazie⁹⁴!”

La parola “immigrato” viene utilizzata dall’io-narrante per definire qualcuno che vive in Italia ma proviene da un altro luogo. Paradossalmente l’io-narrante non si riconosce in questa casistica, nonostante egli sia nato e abbia vissuto gran parte della propria vita in Croazia e abbia deciso improvvisamente di stanziarsi in Italia. Maksim si identifica tuttavia come straniero alla pari del ragazzo egiziano che vive a Milano.

I termini “immigrato” e “straniero” identificano allora due concetti diversi: il secondo sembra essere concepito come sinonimo di estraneità dal contesto, ovvero di solitudine e di assenza di punti di riferimento e di persone su cui fare affidamento (significato che coincide con quello dato da Gabriella Ghermandi); il primo sembra invece indicare semplicemente una diversa provenienza geografica rispetto alla posizione in cui ci si trova. Se tuttavia il significato del primo lemma si riducesse a ciò, risulterebbe incoerente l’inserimento in tale categoria di pensiero del ragazzo egiziano ma non dell’io-narrante stesso. La parola allora implica significati o concetti altri che non vengono tuttavia esplicitati.

Si può individuare l’incoerenza dei significati assunti dal termine “immigrato” in tre fattori. Il primo riguarda il discorso affrontato a proposito dell’utilizzo di termini legati alla radice del verbo “migrare” e alla connotazione negativa che ha assunto in epoca contemporanea. Il secondo invece ha a che fare con il desiderio del protagonista di smarcarsi da ogni appartenenza ufficiale e burocratica a un territorio; desiderio che egli aveva manifestato al suo arrivo in Italia. Infine, il terzo ha una valenza puramente metafinzionale che risiede nell’impossibilità della parola che abbiamo già riscontrato in *madrelingua*.

⁹⁴ Maksim Cristan, (*fanculopeniero*)... *cit.*, p. 84.

La riduzione della condizione dello straniero a una dimensione puramente esistenziale, slegata dalla dimensione legislativa, burocratica e politica che dipende dalla presenza degli Stati nazionali nonché dalla privazione di senso della parola, è confermata anche in un altro momento di (*fanculopensiero*). Riportiamo il brano all'interno del quale il pensiero dello scrittore si manifesta in maniera ampia:

Questi anziani erano come bambini. Peggio dei bambini.

“41! Il coltello!... 48! Occhiali del papa!... 25!... 4!...”

“Basta! Stop! Ho vinto! Li ho cinque di fila!” gridai, quasi incredulo.

La signora di fronte a me mi ammonì: “Non si dice basta... si dice cinquina!”.

Rita prese le mie difese: “È straniero, non lo sapeva. È appena arrivato, un po' di pazienza scusa!”.

Un'altra signora disse: “Che culo, lo straniero!”.

“Le regole ghe son le stesse per tutti,” borbottò nuovamente quella di prima.

Mi alzai e andai dal vocione che mi diede duecento lire, il premio per la cinquina. Tornando al mio posto sentii mormorare: “Da dove viene questo ragazzo?”.

Un'anziana sussurrò: “Booh, a me sembra uno di Bergamo”.

Presi il mio posto e un'altra anziana signora mi chiese: “Sei della città bassa o alta?”.

“Non è di Bergamo!” si innervosì Rita. [...]

Poi il gioco proseguì e la tombola successiva la vincemmo io e Rita in coppia. Avevamo due cartelle identiche.

“Tombola!”

“Minchia! Lo straniero!” urlò qualcuno. “Pure lui c'ha un culo!”

“Non è straniero, è di Bergamo!” disse l'anziana di fronte a me.

“Sinceramente non mi sembra una faccia bergamasca, la sua⁹⁵...”

La parola “straniero” appare priva di significato o meglio di un significante preciso e condiviso. La scena è ironica e grottesca, la nuova presenza viene percepita come estranea sulla base di una competenza linguistica non perfetta, ma non è la provenienza geografica a determinarne l'estraneità, quanto piuttosto la novità, l'eccezionalità. Che provenga da Bergamo, alta o bassa, o da altrove poco importa.

La differenza dell'estraneo rispetto alle circostanze appare evidente sin dai primi sguardi e dipende dall'improvviso arrivo in un contesto in cui egli non era

⁹⁵ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... *cit.*, pp. 76-77.

presente precedentemente. La scena sembra una metafora di ciò che accade nel momento in cui dei migranti si installano in una società altra da quella di nascita, poiché ogni personaggio della scena potrebbe rappresentare una parte del sistema: gli organi che predispongono o meno degli aiuti (l'uomo che estrae i numeri della tombola), l'opinione pubblica (i giocatori anziani) e le relazioni intime e individuali che vanno al di là dalle barriere sociali e antropologiche (il personaggio di Rita).

In ragione della confusione provocata dall'arrivo dello straniero a destabilizzare la monotonia delle dinamiche in corso, la scena diventa surreale, soprattutto perché la società è metaforizzata da anziani isolati dal contesto globale. Essi inoltre sono abbandonati a loro stessi in uno stato che oscilla tra l'infantile (che può metaforizzare il fatto che l'Italia è uno stato giovane) e il senile (che può a sua volta essere una metafora sia dell'età media del Paese, sia di una mentalità chiusa e retrograda). È proprio nei connotati surreali e ironici che si nascondono una velata critica alla società e un tentativo di relativizzare, se non proprio sminuire, l'importanza di individuare la provenienza di un individuo sconosciuto al momento del suo arrivo, prima ancora di sperimentare con esso un qualsiasi tipo di relazione.

La portata metafinzionale dell'immaginario è data da due elementi: in primo luogo dalla ridicolizzazione della parvenza di caos provocata dall'arrivo dello straniero, in altre parole dall'effetto surreale che ciò provoca nel lettore e in secondo luogo dal tentativo di togliere al termine "straniero" il significato politico legato all'attraversamento di confini nazionali. Attraverso la finzione si tenta di agire sulla realtà, proponendo visioni e interpretazioni di fenomeni reali che si allontanano dall'immaginario stereotipato creato dai *mass media*.

L'essere straniero può tuttavia non dipendere unicamente da una designazione dall'esterno, sia essa sensata, pertinente, piena di significati univoci o meno. In (*fanculopensiero*) l'estraneità, da intendersi come dimensione esistenziale dello straniero, dipende anche e soprattutto dal surreale, che già nell'episodio della tombola al parco l'autore aveva introdotto in maniera non esplicita. Osserviamo in che modo questa relazione stretta tra estraneità e surreale si manifesta apertamente quando Maksim è ormai abituato alla vita di strada: dopo aver passato alcuni giorni su una panchina a vivere di stenti assieme a un connazionale incontrato per caso, su

suo suggerimento, egli si accinge a recarsi in un campo rom per vendere il proprio passaporto:

Mi misi in cammino pensando che le mie avventure iniziavano ad avere connotazioni troppo surreali. Questo fatto non mi piacque per niente. La follia è dolce e calma e ti copre con la sua coperta calda. Il surrealismo, invece, è una disciplina energica, aggressiva. Anche se nessuna delle due si lascia sottomettere alle tue esigenze, la follia ti concede almeno lo spazio per adattarti, per abituarti e crearti quasi un piccolo mondo tutto tuo. Il surrealismo è crudo e ti fa sentire estraneo. Come, per esempio, il campo di zingari a fianco del Cimitero Maggiore a Milano. Lì fu tutto surreale⁹⁶.

La condizione esistenziale dell'estraneità subentra nel momento in cui la realtà supera se stessa: le esperienze che il migrante vive non sono da lui interpretabili come veramente possibili, ciò che si è sempre creduto o ciò che si pensava conoscere non è più tale. In questo senso Maksim fa della migrazione e dell'erranza un percorso di pellegrinaggio: aprirsi all'alterità, alla vita, a ciò che non si conosce vivendo al di fuori del sistema capitalistico permette uno sguardo altro sulla realtà, tanto da farla apparire surreale.

Il mondo è rovesciato, l'estraneità non è dovuta alla collocazione geografica, ma alla differenza dello sguardo con cui si osserva la realtà in un paese altro e si decide di vivere ai margini del sistema che ne regola le dinamiche politiche e sociali. Ciò ci rimanda direttamente alla prospettiva anticoloniale presente in maniera esplicita in *Regina di fiori e di perle*. Maksim si avvicina alla nuda vita, riduce l'esistenza alla sopravvivenza fisica, alla meditazione e alla riflessione poetica, solo così ha accesso a una vita diversa, talmente diversa da sembrare surreale e provocare un sentimento di estraneità.

Tuttavia, affrontare questo percorso interiore sarebbe possibile anche senza ricorrere alla migrazione, lo spostamento geografico e l'attraversamento di un confine si delineano allora come una situazione che aiuta l'introspezione del protagonista, senza trovarsi all'origine del processo. Ciò che preme il protagonista ancora prima della partenza è infatti liberarsi dalle costrizioni e dalle convenzioni, ed è così che entra in una dimensione che appare altra da quella terrestre, diventando estraneo al mondo globalizzato e capitalista. Ai margini del mondo capitalistico

⁹⁶ *Ivi*, p. 91.

infatti esistono modi di vita che appaiono surreali, poiché in essi dominano la lotta per la sopravvivenza fisica (contro la fame, il freddo e l'isolamento rispetto alla società) e il reciproco sostegno nei momenti di difficoltà, che vengono narrativamente rappresentati dal susseguirsi degli incontri che Maksim fa durante il proprio percorso.

Dai brani selezionati appare chiaro che il significato del termine “straniero” nel nostro *corpus* letterario viene allargato, prendendo in considerazione ora i risvolti personali di una condizione politico amministrativa (*Come diventare italiani in 24 ore*), ora le implicazioni geografiche e antropologiche (*Il mosaico del tempo grande*, *Come diventare italiani in 24 ore* e *Regina di fiori e di perle*), ora la condizione esistenziale che investe l'essere in quanto tale (*fanculopensiero*). Tutte queste situazioni vengono collegate tra loro in *madrelingua* e individuano una caratteristica comune all'essere straniero: il sentimento di solitudine che travolge l'individuo. Tale isolamento può suscitare da fattori unicamente esterni (*Regina di fiori e di perle*, *Come diventare italiani in 24 ore*, *Il mosaico del tempo grande*) oppure configurarsi come una profonda necessità dell'Io di cambiare la prospettiva dalla quale osservare il mondo o se stesso (Maksim in *fanculopensiero*).

In tutti e cinque i romanzi del nostro *corpus* in cui la parola “straniero” compare, la narrazione letteraria opera un ampliamento dell'immaginario legato a questo termine e si fa luogo in cui il discorso politico, scientifico e filosofico può estendersi ed essere divulgato. Lo spostamento appare ancora una volta all'interno del *corpus* come una delle soluzioni che, in una sorta di atto sovversivo, possono portare al cambiamento del punto di vista, il quale a sua volta può permettere di accedere al sovvertimento dei ruoli di subalternità ed egemonia, il quale passa anche e soprattutto attraverso l'atto stesso della narrazione letteraria.

Abbiamo più volte osservato che la realtà e la finzione cercano di compenetrarsi vicendevolmente in maniera volontaria dando quindi un valore metafinzionale a questi romanzi, poiché la narrazione finzionale verte all'ideologismo. Associare nuovi immaginari ed evocarne altri autorevoli e conosciuti relativi alla parola “straniero” all'interno della finzione significa attribuire alla letteratura il ruolo di riflessione sul linguaggio, sull'utilizzo reale che ne viene fatto e sull'epoca contemporanea. In quest'ottica, la narrazione letteraria non si

vuole unicamente come *divertissement*, ma attraverso la costruzione di una storia e dei suoi personaggi, fittizi ma verosimili, vuole comunicare al pubblico un messaggio politico, sociologico e antropologico ben preciso. L'intento dell'attribuzione di questa funzione al romanzo sembra essere quello di permettere l'accesso al lettore a un tipo di pensiero altro da quello egemone nel senso comune e nel pensiero "occidentali".

3.3. Profugo

Nei due paragrafi precedenti abbiamo constatato che il racconto di migrazione nel nostro *corpus* letterario permette l'ampliamento degli immaginari del migrante così come dello straniero, allontanando stereotipi e connotazioni negative da queste figure in movimento. Lo stesso procedimento narrativo viene messo in atto ne *Il mosaico del tempo grande* di Carmine Abate per esplorare diversi aspetti della condizione del profugo: storico, politico, sociologico, individuale ed esistenziale. Nel romanzo, lo spostamento forzato viene collocato storicamente all'interno di una comunità grazie alla rappresentazione dei sentimenti provati e dei traumi subiti da coloro che sono costretti al movimento. Grazie allo studio della figura del profugo all'interno de *Il mosaico del tempo grande*, possiamo osservare come la dimensione storicizzata in cui si svolge il romanzo permetta di riunirne gli immaginari in maniera strutturale.

Il discorso a riguardo del rifugiato che si viene a creare nel romanzo di Carmine Abate ricollega il passato al presente; ciò ci consente di riassumere in maniera coerente e organica le riflessioni fin qui avanzate in ambito antropologico, sociologico e individuale a proposito della relativizzazione e soggettivizzazione del reale.

Osservando l'utilizzo del termine "straniero" in *madrelingua* ci siamo avvicinati al concetto di profugo, poiché Salvo vive come un'oppressione il contesto politico in cui si trova, sentendosi così costretto alla migrazione intercontinentale. Osserviamo come la condizione di coercizione venga messa in primo piano dalla definizione della parola "profugo" data dall'enciclopedia *Treccani Online*:

Profugo Nel linguaggio giuridico, con l'espressione p. nazionali si indicano quelle persone, residenti abitualmente all'estero, che sono costrette, per circostanze eccezionali, derivanti da gravi turbamenti della vita sociale, a rientrare nello Stato di cui hanno la cittadinanza; in particolare, in Italia, per p. italiani si intendevano coloro che, già residenti nei territori delle colonie italiane, avevano fatto ritorno in Italia a seguito del trattato di pace del 1946 e della conseguente estinzione della sovranità italiana sulle colonie. Attualmente, in base alla l. 763/26 dicembre 1981, possono ottenere la qualifica di p. italiano i cittadini italiani residenti all'estero costretti a rimpatriare per cause accertate con decreto del ministro degli Esteri, il quale, su segnalazione delle autorità diplomatiche, dichiara lo «stato di necessità al rimpatrio» (tale provvedimento dichiarativo non è richiesto in presenza di stato di guerra).

Nel linguaggio del diritto internazionale il termine p., nel senso di persona costretta ad abbandonare la sua terra, la sua patria in seguito a eventi bellici, a persecuzioni politiche o razziali, è oggi generalmente sostituito dal termine rifugiato⁹⁷.

La definizione enciclopedica prende in considerazione, come avviene anche per quanto riguarda il lemma “straniero”, unicamente le dimensioni politiche e storiche che gravitano attorno al concetto. Le due sfere (politica e storica) vengono circoscritte e limitate all'Italia e in particolare alla sua legislazione nazionale. Inoltre, da questa definizione, la parola “profugo” appare caduta in disuso e infatti non compare nel *Glossario sull'asilo e la migrazione* compilato dalla Rete Europea sulle Migrazioni nel 2012, nel quale invece, come emerge dalla citazione che segue, si preferisce adottare il lemma “rifugiato”:

Rifugiato - In base alla Convenzione di Ginevra, chi, a causa di un giustificato timore di essere perseguitato per la sua razza, religione, cittadinanza, opinioni politiche o appartenenza a un determinato gruppo sociale, si trova fuori dello Stato di cui possiede la cittadinanza e non può o, per tale timore, non vuole domandare la protezione di detto Stato; oppure chiunque, essendo apolide e trovandosi fuori del suo Stato di domicilio abituale in seguito a tali avvenimenti, non può o, per il timore sopra indicato, non vuole ritornarvi.

Nel contesto dell'UE, si riferisce in particolare al cittadino di un paese terzo o all'apolide che, ai sensi dell'articolo 1A della Convenzione di Ginevra,

⁹⁷ «Profugo», *Treccani Online*, Consultato il 15 maggio 2018, <http://www.treccani.it/enciclopedia/profugo/>.

viene ammesso a risiedere in quanto tale nel territorio di uno Stato membro e al quale l'articolo 12 (Esclusione), della Direttiva 2004/83/CE non si applica⁹⁸.

La prospettiva storica viene annullata, ma, al contrario, quella legislativa viene allargata e demarcata al “vecchio continente”. I concetti di urgenza, necessità, guerra e persecuzione vengono presi in considerazione in entrambe le definizioni. Ancora una volta nessuna riflessione sulla condizione umana di coloro che vivono lo spostamento in tali circostanze viene contemplata nel suo complesso. Soltanto nella definizione della Rete Europea sulle Migrazioni si accenna al timore, riconducendo la persona in movimento alla sua condizione di lotta per la sopravvivenza.

Nel romanzo di Carmine Abate la parola “profugo” compare svariate volte ed è legata alla storia degli spostamenti del popolo albanese, colpito da invasioni e dittature sin a partire dal XV secolo. Ne *Il mosaico del tempo grande* viene sottolineata soprattutto la dimensione del destino comune che viene inglobata dalla condizione del rifugiato. Osserveremo in che modo il termine “profugo” venga utilizzato per descrivere le persone in fuga, sia nel passato remoto ormai quasi dimenticato, sia nel passato recente di cui i giovani della nuova Hora hanno ancora ricordo.

Nel brano che segue vediamo immediatamente quali sentimenti vengono rappresentati al momento della fuga verso l'Italia dall'invasione turca dell'intero villaggio di Hora nell'Albania del XV secolo:

Il sole sbuca sopra le loro teste, mentre molti guardano invano verso la collina lontana, e illumina il mare, fa aprire gli occhi a chi si è finalmente appisolato. Dhimitri Damis bacia la moglie sulla fronte. “Mirëdita, Anesa” le sussurra. Anche lei gli augura una buona giornata e lui pensa che ne hanno proprio bisogno. Intanto si dedica agli altri profughi, cerca di confortarli. “Mirëdita” grida sforzandosi di sorridere. “Il mare è calmo. Siamo fortunati, Iddio ci assiste.” [...]

I marinai aiutano i profughi a scendere dalla nave e indicano con il dito la direzione da prendere: “Lassù tra quelle colline, c'è tanta terra incolta che appartiene a un barone. A metà strada vi aspettano i suoi uomini. Qui la gente è abbastanza ospitale e pacifica. Ci sono posti in cui si parla come noi. Vi daranno una mano, di sicuro⁹⁹”.

⁹⁸ Rete Europea sulle Migrazioni - EMN, *Glossario sull'asilo e la migrazione... cit.*, p. 188.

⁹⁹ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, pp. 25-26.

I personaggi si trovano su una precaria imbarcazione e sono in balia non solo del mare, ma anche dei futuri incontri ai quali dovranno fare fronte. Essi sono spinti alla partenza dal terrore di vedere il proprio villaggio d'origine occupato e distrutto. All'epoca in cui si svolgono le vicende, il XV secolo, la politica internazionale riguardo alle migrazioni tra uno Stato e l'altro non era ancora strutturata e pensata nelle forme che oggi ha assunto. In Europa, le prime regolazioni e restrizioni dei flussi migratori avvennero tra l'inizio della Prima Guerra Mondiale e la fine della Seconda; è solo a partire dagli anni Settanta del Novecento che iniziò un vero e proprio blocco dell'immigrazione per ragioni lavorative che si inasprì negli anni successivi¹⁰⁰. Il racconto letterario di migrazione mette in evidenza le continuità storiche nelle modalità e nelle rotte del viaggio al di là dalla strutturazione di politiche dello spostamento, riconducendo la migrazione alla sua dimensione di caratteristica primordiale dell'essere umano.

Non sempre si concretizza l'aspettativa di autorealizzazione e di soddisfacimento dei bisogni primari del profugo; ciò pare evidente nel seguente passo de *Il mosaico del tempo grande* in cui si rappresenta la situazione di un gruppo di rifugiati a un anno dal loro arrivo nella Hora dell'Italia del sud, a cavallo tra XX e XXI secolo:

Nel giro di un anno, i profughi erano partiti uno dopo l'altro, perché la loro meta non era certo un buco come Hora, dicevano, di cui l'Albania è piena, ma le grandi città del Nord, dove avevano parenti e amici e dove speravano di trovare un lavoro ben pagato. Gli ultimi ad andarsene erano stati cinque giovani manovali senza permesso di soggiorno, denunciati ai carabinieri da un anonimo e rispediti in Albania¹⁰¹.

Le condizioni di necessità e di fuga relegano il profugo in una posizione priva di potere contrattuale. Ciò implica di conseguenza una maggiore autorità e controllo del sistema del luogo d'arrivo. La relazione di forza si traduce a sua volta in una limitazione delle libertà individuali. La delusione allora investe il profugo quando le sue attese e i suoi desideri non possono essere realizzate. In questo caso specifico, la fuga si traduce in una prigionia che condanna il profugo a vivere in

¹⁰⁰ A proposito delle fasi migratorie in Europa si fa riferimento a Tomas Hammar citato in Maurizio Ambrosini, *Sociologia delle migrazioni... cit.*, p. 200.

¹⁰¹ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 61.

circostanze molto simili a quelle di partenza; ne risulta uno scontro con l'autoctono che finisce per desiderarne la partenza al punto di denunciarlo alle autorità locali.

La finzione si fa portavoce della reazione di chiusura individuale e nazionale all'aumentare dei flussi di rifugiati nei paesi d'asilo, includendo nel racconto: «la tendenza a dare una forma di protezione cosiddetta complementare anziché lo status di rifugiato, l'adozione di concetti come quelli di paese terzo sicuro o di possibilità di fuga interna¹⁰²». Carmine Abate obbliga il lettore a essere testimone del potere che le limitazioni sulla libera circolazione delle persone possono avere sull'individuo nella sua totalità, andando a intaccare e mettere fine alle sue ambizioni nonché alla possibilità di ricongiungimento con i suoi affetti. Lo spostamento del profugo allora investe tutti gli aspetti dell'esistenza che garantiscono il benessere psichico dell'uomo: la sopravvivenza fisica, la cultura, la realizzazione professionale e l'affettività¹⁰³.

L'accoglienza all'arrivo è un elemento imprescindibile da prendere in considerazione parlando dello statuto del profugo, della sua condizione psicologica e della sua possibilità o capacità di interagire con gli abitanti del luogo d'approdo. Carmine Abate rappresenta questo momento come aspetto *in fieri* che può mutare in ogni istante senza lasciare alcun potere decisionale all'essere umano che ha vissuto lo spostamento:

Ero un bambino, allora, me lo ricordavo benissimo il suo arrivo: lui era il più alto dei profughi e la sua chioma riccia e stopposa, di chi non si lava da settimane, sveltava sulla folla che lo aveva accolto in piazza assieme agli altri ventuno albanesi, portati con un pulmino della Caritas e sbandierati come un trofeo di fratellanza da un barbuto papà di un paese arbëresh del Cosentino, nell'agosto del 1990. [...] L'accoglienza da parte della gente era stata calorosa, all'inizio; poi era diventata tiepida e infine, esaurite le curiosità reciproche, sospettosa¹⁰⁴.

Dal brano emerge un'ulteriore questione riguardante lo sbilanciamento del potere tra profugo e luogo di accoglienza. La posizione di subalternità che ricopre

¹⁰² Paolo Artini, «La convenzione di Ginevra del 1951 ed il suo ruolo nella attuale realtà dei flussi migratori», in *Flussi migratori e fruizione dei diritti fondamentali* (Fagnano Alto: il Sirente, 2008), 49–54, p. 50.

¹⁰³ A proposito si veda Maurizio Ambrosini, *Sociologia delle migrazioni... cit.*, p. 295.

¹⁰⁴ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 60.

questa “tipologia” di migrante può essere facilmente strumentalizzata a fini politici o religiosi. Camine Abate sembra denunciare le politiche e le propagande che spingono all’inclusione e all’accoglienza senza tuttavia fornire gli strumenti, all’autoctono come al profugo, necessari alla realizzazione e alla soddisfazione delle esigenze delle comunità che vengono a trasformarsi tramite i passaggi o gli arrivi di genti in movimento. L’iniziale euforia e apertura si trasformano di conseguenza in sospetto e chiusura che impediscono ogni possibilità di superamento delle differenze culturali, le quali, anche qui come in Laila Wadia e Gabriella Ghermandi, si trasformano in barriere insuperabili o in conflitto d’interessi.

Nell’ambito dell’accoglienza, il racconto letterario della migrazione suggerisce che è fondamentale mettere in atto delle strategie che non riguardino unicamente la regolamentazione di confini internazionali, ma che garantiscano, anche dopo l’arrivo, la possibilità dell’autosussistenza al migrante. I vincoli imposti riguardanti gli spostamenti del profugo sono narrati in letteratura mettendo in rilievo la loro particolare violenza e talvolta ingiustizia. La finzione diventa nuovamente il luogo adibito alla denuncia delle limitazioni alla libertà dell’individuo in quanto tale, così come degli attentati alla vita che subiscono i profughi. Questo procedimento narrativo ci appare evidente nel passo che segue:

La foto della nave brulicante come un alveare di api fece il giro del mondo. I nuovi profughi furono rifiutati e, siccome non volevano andarsene, scoppiarono dei tafferugli con la polizia e gli albanesi furono rinchiusi nello stadio Della Vittoria di Bari. All’improvviso, il governo cominciò ad applicare la legge alla lettera, gli italiani non erano più solidali, avevano paura di essere invasi da una massa di profughi con la fama di violenti attaccabrighe magnaccia ladri pigri vagabondi senza voglia di lavorare¹⁰⁵.

Nel brano viene citato e reinterpretedo il caso di cronaca avvenuto l’8 agosto 1991¹⁰⁶ che vide arrivare a bordo di una nave ventimila albanesi, i quali finirono per essere trattati alla stregua di animali e imprigionati in uno stadio. I risultati dell’operazione furono tafferugli e maltrattamenti direttamente causati in primo

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 213.

¹⁰⁶ A proposito si veda tra gli altri Dario Ronzoni, «1991, quando gli albanesi cercarono l’America in Italia», *Linkiesta*, 8 agosto 2011, consultato il 27 giugno 2018, <http://www.linkiesta.it/it/article/2011/08/08/1991-quando-gli-albanesi-cercarono-lamerica-in-italia/5118/>.

luogo dalla mancanza di strutture e misure adeguate alla situazione, ma soprattutto dalla mancanza di politiche capaci di regolamentare gli arrivi per vie legali e di garantire la convivenza tra persone di diversa provenienza. Ed è proprio nel proliferare di stereotipi che Carmine Abate vede l'origine del rifiuto di persone in cerca di libertà. La reinterpretazione letteraria del fatto di cronaca, è in linea con le ricerche di Maurizio Ambrosini¹⁰⁷, il quale sostiene che nella società a noi contemporanea, a causa della xenofobia, della necessità di valutare caso per caso le entrate e delle politiche di restrizione alla migrazione, la figura del rifugiato perde sempre più la propria umanità e riscontra maggiori difficoltà nell'accoglienza.

L'immaginario letterario in questo caso riproduce parzialmente quello adottato dai *mass media* più comuni, mettendo in scena l'arrivo in massa via mare di persone in fuga: persone che sul lungo o sul breve termine incutono timore negli autoctoni, anche in coloro che hanno un passato di migrazione, come gli abitanti della nuova Hora, che sembrano aver dimenticato l'origine del loro villaggio. Dalla citazione seguente si evince che esso è nato dalla fuga da un'invasione avvenuta secoli prima:

Il viaggio a piedi fino alle terre del barone dura tre giorni e mezzo perché i vecchi, i bambini piccoli, le donne incinte hanno bisogno di riposarsi spesso. Il papàs Dhimitri Damis cammina come se sapesse dove andare. Cammina e non parla più, neppure lui. Sembra una processione di muti. [...]

“Noi ci fermiamo qui”.

Il posto è bello, vicino a un fiume ricco di anguille. [...]

“Qui costruiremo le nostre case. Lavoreremo le terre qui attorno. Le renderemo fertili. Ci rimboccheremo le maniche più di come abbiamo fatto finora. Tutti. [...]

Il papàs nota lo smarrimento negli occhi della sua gente e della moglie Anesa, come se solo allora avessero capito di stare lontani da casa.

“Voglio vedervi sorridere” dice infine. [...] “Non siamo persi e non lo saremo fino a quando conserveremo memoria di chi eravamo e da dove veniamo.”

Così nacque Hora, il nostro paese. Era un giorno di ottobre verso la fine del 1400, l'anno esatto non si conosce¹⁰⁸.

¹⁰⁷ A proposito si veda Maurizio Ambrosini, *Sociologia delle migrazioni... cit.*, pp. 293-298.

¹⁰⁸ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, pp. 26-29.

Lo scopo del racconto di Gojari della prima installazione dei profughi della vecchia Hora Quattrocentesca è quello di far riaffiorare i ricordi negli abitanti del villaggio e creare un legame con il passato nel destino dei giovani. La comunità arbëreshë sembra condividere una sorte comune: la partenza. Chi per ragioni economiche (Michele), chi per nostalgia e bisogno di ritrovare le proprie radici (Jani Tista Damis, Liveta, Antonio Damis) e chi invece arriva scappando dalle nuove dittature presenti in Albania (Drita, Gojari). Essi esperiscono tutti un sentimento di nostalgia e di doppia appartenenza che ha bisogno di essere raccontata, compresa, interiorizzata e reinterpretata secondo l'esperienza personale. Il racconto in sé allora assume un valore intrinseco di rielaborazione personale e di creazione di una coscienza comunitaria. *Il mosaico del tempo grande* verte alla metanarrazione, poiché riabilita il ruolo del racconto (e di conseguenza della parola stessa) secondo dei procedimenti simili a quelli che abbiamo già osservato per Laila Wadia: la scrittura ha la doppia funzione di intima rielaborazione e di memoria collettiva.

Il discorso politico e la propaganda vengono nuovamente messi sotto accusa dalla letteratura, la quale invece cerca di inscenare un'argomentazione ragionata. In maniera simile a quanto abbiamo osservato in *Come diventare italiani in 24 ore* a riguardo dell'utilizzo della parola "straniero", la chiusura di determinati codici e gestualità antropologicamente culturali portano all'arroccamento e alla creazione di stereotipi negativi («violenti attaccabrighe magnaccia ladri pigri vagabondi senza voglia di lavorare¹⁰⁹») che, dando origine alla xenofobia¹¹⁰, impediscono lo scambio tra singoli individui e conseguentemente tra diversi sistemi culturali.

Con il tempo, nel caso di condizioni non completamente avverse che garantiscono un percorso di sopravvivenza e di ricostruzione di una vita, sia essa concepita come quella del singolo o della comunità in movimento, il timore e la speranza scompaiono. Altri sentimenti si fanno invece largo: la nostalgia e il rimorso. Essi vengono accompagnati dal desiderio del ritorno che a volte si realizza, come nel caso di due dei profughi del XV secolo:

Solo due dei profughi ritornarono sull'altra collina al di là del mare, nel paese affacciato sul lago pieno di ninfee: il figlio del papà, Jani Tista Damis,

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 213.

¹¹⁰ A proposito si veda Maurizio Ambrosini, *Sociologia delle migrazioni... cit.*, pp. 273-276.

quello che durante il viaggio era nella pancia della madre, e il vecchio Liveta, l'ex soldato di Scanderbeg, che voleva morire nella sua terra¹¹¹.

I sentimenti dei profughi colpiscono non solamente coloro che hanno vissuto in maniera diretta la fuga da una condizione di pericolo e oppressione, ma anche i loro figli, come dimostra il caso di Jani Tista Damis. A riprova dei traumi che permangono nel profugo e nei suoi figli, Carmine Abate rappresenta la tragedia vissuta dal cugino, Zef, di Laura, la fidanzata di Michele, che attraversa il mediterraneo in fuga dall'Albania all'inizio degli anni 2000:

E mi ha spiegato il motivo della paura viscerale di Zef nei confronti del mare. Perché nel mare erano scomparsi entrambi i genitori. Due anni prima.

Erano partiti dal porto di Valona con un gommone su cui viaggiavano profughi albanesi e curdi. Il bambino, all'inizio, dormiva tra le braccia del padre [...], era il fratello minore di Drita [...]. Purtroppo il gommone, benché procedesse a luci spente, fu avvistato da una motovedetta italiana pochi minuti prima dello sbarco. Iniziò subito un inseguimento senza scampo. Lo scafista provò ad accelerare più che poteva, oltre ogni limite consentito dalla situazione e dal buon senso. [...] Fino a quando si era capovolto spinto dall'attrito del vento e delle onde.

Le guardie italiane dissero che avevano visto la gente volare in tutte le direzioni e finire con violenza nell'acqua. In pochi minuti erano iniziate le operazioni di salvataggio. [...] I genitori di Zef non sapevano nuotare. La madre era annegata subito, lontanissima dal gommone capovolto, "scagliata come un missile dentro l'acqua" dissero le guardie; di lei non fu mai trovato il corpo. Il padre aveva tenuto il bambino stretto a sé ed era riemerso con lui urlando aiuto [...]. La guardia aveva afferrato il piccolo per un braccio e lo aveva sentito piangere e lamentarsi con una voce flebile da gattino appena nato. In quel momento il padre era stato risucchiato verso il fondo senza più un sussulto di energia, ma con un ultimo lampo negli occhi aperti, il terrore e la rabbia di chi non vuole morire. Almeno era consapevole che qualcuno gli aveva salvato il figlio¹¹².

Nonostante il personaggio fosse in fasce al momento della morte dei genitori, il trauma vissuto si ripercuote nella sua vita di bambino, che urla e si dispera quando viene avvicinato di forza al mare da Michele. L'annegamento dei genitori è impresso nell'inconscio di Zef, il quale associa al Mediterraneo la morte. L'episodio umanizza e individualizza i rifugiati e metaforizza i segni che la storia lascia nel presente e che

¹¹¹ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 29.

¹¹² *Ivi*, pp. 189-191.

non sempre siamo in grado di interpretare. Esempio di questo processo di rimozione che provoca disagio è la caduta nell'oblio delle origini e di alcuni episodi del passato di Hora che Gojari invece espone nel suo mosaico in costruzione. Anche sotto quest'ottica, la narrazione dell'artista si rivela indispensabile, poiché riabilita la parola che, facendosi portatrice di senso e restituendo unità alla comunità di Hora, implica la presenza di tracce metanarrative nel racconto.

La migrazione forzata suscita quindi dei sentimenti indelebili che si trasmettono di generazione in generazione e che non possono essere sempre combattuti o superati. L'universalità del sentimento di nostalgia del profugo viene confermata nel racconto della partenza di Gojari negli anni Novanta del Novecento:

Si specchiava negli occhi degli altri profughi e non si riconosceva, erano fantasmi, sporchi, trasparenti, con le facce scavate, nere di barba, cotte dal sole. Avrebbero dovuto essere felici per la fuga, pure lui, Gojari. Vedevano la costa, le montagne della loro terra allontanarsi sempre di più, pensavano ai famigliari rimasti al di là del mare, alle madri, ai padri, ai fratelli, ai figli. Come potevano essere felici? Erano, al contrario, disperati¹¹³.

La disperazione e la nostalgia nascono sin dal momento della partenza, che per Gojari avviene nel 1990, anno in cui, in seguito alla caduta del muro di Berlino e alle conseguenti rivolte popolari, il governo albanese aveva iniziato a concedere ai propri cittadini il diritto all'espatrio. Nel romanzo, la narrazione di Gojari ha il proposito esplicito di far nascere nei personaggi un senso di comunanza fondato su una serie di sentimenti negativi legati alle oppressioni che hanno marcato a più riprese la storia dell'Albania.

La riflessione sulla condizione del profugo ne *Il mosaico del tempo grande* finisce per associare al termine una miriade di immaginari che ricollegano la dimensione individuale e soggettiva a quella collettiva. Ancora una volta la diversificazione degli immaginari deriva dalla relativizzazione dell'esperienza dello spostamento. Per mantenere assieme gli aspetti individualizzanti e collettivi in grado di superare le immagini stereotipate è necessario il ricorso alla metadiegesi, che assume in questo contesto connotati metanarrativi, poiché la narrazione acquisisce un valore primordiale di trasmissione e di conoscenza.

¹¹³ *Ivi*, p. 210.

Il discorso letterario si fa politico contestando l'utilizzo dell'antropologia per catalogare ed esaltare il purismo e il separatismo anziché di adoperarne gli strumenti per comprendere meglio il funzionamento degli esseri umani. Operare un tale discorso in letteratura equivale a mescolare realtà e finzione, dando vita a uno spazio metafinzionale. Quest'ultimo ci pare finalizzato alla restituzione della dignità al profugo, il quale ha il fondamentale ruolo di ricordare alle popolazioni del luogo in cui arriva che prima della cultura esiste la nuda vita. Ciò implica che eventi che esulano dal controllo individuale (come per esempio guerre, dittature o cambiamenti climatici) possono annullare tutti gli sforzi dei singoli di creare un'esistenza in società, riportando la vita a una mera condizione di sopravvivenza.

3.4. Esodo

Se lo statuto del profugo può implicare sia una dimensione individuale sia una dimensione collettiva, quella dell'esodo contempla solamente la seconda. L'unico immaginario a nostro senso significativo riconduce la riflessione migratoria su un piano collettivo e storico in modo tutt'altro che generalizzante o stereotipante. L'aspetto collettivo di questo tipo di movimento e la sua limitazione temporale sono sottolineati dalla definizione data dalla Rete Europea sulle Migrazioni che riportiamo:

Movimenti di popolazione (isolati e sporadici) al di fuori del paese di origine. Gli esodi di massa sono costituiti da un grande numero di persone, o da una parte di una comunità, in un determinato momento¹¹⁴.

La definizione non sembra presentare grossi problemi poiché abbastanza generale (non indica con precisione il numero di persone, le ragioni dello spostamento né la durata del processo), anche se non contempla gli spostamenti di massa che possono avvenire all'interno di uno stato.

Riteniamo importante soffermarci brevemente sull'utilizzo della parola, non tanto nell'ottica di problematizzare definizioni e stereotipi derivanti da definizioni o discorsi mediatici e politici, ma piuttosto poiché coinvolge degli aspetti

¹¹⁴ Rete Europea sulle Migrazioni - EMN, *Glossario sull'asilo e la migrazione... cit.*, p. 60.

fondamentali che caratterizzano gli spostamenti in epoca contemporanea. Lo studio dell'immaginario legato alla parola "esodo" in *Regina di fiori e di perle* ci dà l'opportunità di situare le riflessioni riportate finora nel corso del capitolo all'interno del loro ambito globale e storico. Le osservazioni ci permetteranno inoltre di passare dalla prospettiva sulla migrazione internazionale e intercontinentale a quella nazionale italiana, che prenderemo in esame nel prossimo paragrafo.

I caratteri della migrazione contemporanea vengono chiaramente elencati e delucidati nel *Piccolo lessico del grande esodo: ottanta lemmi per pensare la crisi migrante*. Nel glossario si evidenziano l'ampiezza e la sistematicità del fenomeno migratorio attuale. In esso, si sottolinea il fatto che lo spostamento di massa vede le proprie origini (1) nelle dinamiche geopolitiche storiche che risalgono al colonialismo, (2) nella crisi economica europea e (3) nei cambiamenti climatici. In questo glossario, come anche in altri studi storici e socioantropologici, le migrazioni contemporanee vengono interpretate come una conseguenza diretta delle forme di capitalismo create e diffuse dall'Occidente a partire dalla modernità. Le migrazioni attuali sono un fenomeno complesso che, dato il coinvolgimento di fattori plurimi che riguardano diversi ambiti (storico, geografico, politico, sociologico, antropologico...), sembra inarrestabile e sembrerebbe obbligare le società a modificarsi¹¹⁵.

Il nostro argomento di studio conferma il coinvolgimento di diverse discipline necessario alla comprensione e osservazione del fenomeno migratorio contemporaneo. Proprio in questo capitolo stiamo analizzando l'utilizzo del lessico, la rappresentazione degli aspetti ed eventi storici che possono modificare la percezione della migrazione e la narrazione di alcune teorie socio-antropologiche riguardanti lo spostamento in letteratura. Tale commistione di discipline, lo abbiamo già più volte sottolineato, implica l'autoriflessione e la riflessione sul mondo da parte della letteratura, che assume delle funzioni ora metafinzionali, ora metanarrative, ora metaletterarie (seppure seguendo modalità e significati differenti di romanzo in romanzo). Ed è in questo senso che si muove *Regina di fiori e di perle*, poiché l'io-narrante utilizza il lemma "esodo" proprio per mettere in rilievo il fatto

¹¹⁵ Si fa riferimento a Fabrice Olivier Dubosc e Nijmi Edres (a cura di), *Piccolo lessico del grande esodo... cit.*, pp. 9-10.

che il movimento che Mahlet e molti dei suoi coetanei scelgono di affrontare è legato alle disparità economiche nel mondo. Osserviamo quindi ora il passo del romanzo in cui la parola compare:

Comunque, il 1991 – 1984 secondo il nostro calendario – inaugurò una nuova epoca nella storia d’Etiopia e per i giovani segnò l’inizio dell’esodo.

Non eravamo più proprietà dello Stato, come al tempo di Menghi, così chiamavamo bonariamente Mengistu, quindi potevamo immetterci anche noi in quel flusso che coinvolgeva il Sud del mondo: sognare l’Occidente e compiere qualsiasi sforzo per attingere quel sogno¹¹⁶.

In questo caso la partenza è pienamente consentita e diffusa solamente in seguito alla fine della dittatura, differenziandosi così dalla maggior parte dei personaggi migranti de *Il mosaico del tempo grande*, i quali fuggono invece in diversi periodi di oppressione politica, configurandosi di conseguenza come profughi. La denuncia di Mahlet, la quale mette in rilievo il desiderio di libertà che segue a un regime totalitario, non è rivolta unicamente al sistema governativo etiope, ma si ricongiunge al pensiero che fa risalire l’origine delle migrazioni di massa al colonialismo e al neocolonialismo. In questo modo l’io-narrante sottolinea le differenze tra “Occidente” e “Paesi del sud”. Ciò che spinge all’esodo è la percezione di un modello occidentale inteso come “superiore” dal punto di vista economico e sociale: l’Occidente è un sogno, un miraggio, una promessa di ricchezza. Così l’autrice legittima e spiega il movimento di persone dai paesi economicamente meno forti a quelli più stabili. Le conseguenze del passato coloniale vengono espone in maniera pacata, l’autrice, in questo caso, non intraprende delle polemiche o delle diatribe, si limita a mostrare la logica e la naturalezza del movimento.

La letteratura si fa nuovamente luogo di spiegazione distesa, di monologo con un lettore (in questo caso) muto, il quale può solamente meditare sul punto di vista egemone che contraddistingue tanta parte della mentalità “occidentale”. La narrazione letteraria vuole allora costituirsi materia di riflessione e interviene in maniera razionale là dove il discorso politico fallisce, facendo leva sul populismo e non ammettendo punti di vista “non-occidentali”.

¹¹⁶ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 132.

3.5. Trasferimento

Finora abbiamo considerato quasi unicamente il lessico riguardante gli spostamenti che interessano il superamento di un confine internazionale. Tuttavia, pur non essendo preso in considerazione nei glossari riguardanti la migrazione, il termine “trasferimento” viene utilizzato nel *corpus* romanzesco per designare delle migrazioni sia interne che internazionali. Dallo studio degli immaginari che si creano attorno allo spostamento, principalmente ne *Il bravo figlio* e in *Vicolo verde*, emergono due elementi essenziali. In prima istanza i testi dimostrano il fatto che affrontare una migrazione interna in Italia può comportare le stesse difficoltà socio-antropologiche coinvolte in una migrazione internazionale. In seconda istanza i testi ci consentono di constatare che il doppio uso del termine (per lo spostamento interno o internazionale) è dovuto a un cambiamento della percezione degli spazi, determinato a sua volta da una maggiore accessibilità e conoscenza dei luoghi. Con il consolidamento dell’Unione Europea e l’avvento di compagnie *low cost*, spostarsi all’interno dell’Europa tra il XX e il XXI secolo implica far fronte alle stesse difficoltà riscontrate da coloro che si trasferivano da un capo all’altro dell’Italia tra il secondo dopoguerra e il miracolo economico.

Il termine “trasferimento” compare a più riprese nel romanzo di Vittorio Bongiorno a indicare sia dei movimenti all’interno di uno stesso Stato sia tra Stati diversi. Esso viene invece adottato in *Come diventare italiani in 24 ore* per designare lo spostamento interno di Laila da Venezia a Trieste:

Diario caro,
ero certa di essermi trasferita a Trieste in un giorno di coprifuoco. Non c’era anima viva per strada. Certo, con il vento novembrino che ululava il suo intento omicida, in giro a rischiare la vita c’erano solo i matti, una straniera e un cane randagio¹¹⁷.

Il verbo “trasferirsi” è qui impiegato in maniera neutra, poiché indica un semplice spostamento di abitazione, una dislocazione geografica. Il nesso con l’etimologia di “migrare” (muoversi, trasferirsi) è evidente, poiché a essere messo in primo piano è il movimento. Inoltre, nel brano, il trasferimento è collegato al

¹¹⁷ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 40.

concetto di estraneità, il quale è a sua volta accostato alla marginalità e all'abbandono, poiché avvicinato a figure (il folle e il randagio) che simbolizzano l'esclusione, l'alterità rispetto alla norma sociale. Come abbiamo visto nel capitolo e nei paragrafi precedenti, si tratta di *topoi* che possono caratterizzare il racconto di migrazione e si trovano in stretta correlazione con le tappe migratorie dell'insediamento.

Ne *Il bravo figlio*, ogni movimento è nominato attraverso l'utilizzo della radice della parola "trasferire". Ciò ci permette di dedurre che l'autore non collega lo spostamento al termine "migrare", che, come abbiamo più volte osservato, può assumere connotazioni negative o includere immaginari marginalizzanti. Tuttavia anche in Vittorio Bongiorno ritroviamo dei legami evidenti tra *topoi* della migrazione e la ricorrenza del verbo "trasferire" e dei suoi derivati. Il passo seguente ci dimostra in che modo il cambiamento di luogo di vita, indipendentemente dal superamento di un confine nazionale e delle ragioni che lo provocano, può legarsi al tema del ritorno:

Mamma dice che papà è stato trasferito a Palermo per pochi anni.

"Ma io e lui siamo nati qua, devi capire che per noi è una specie di ritorno a casa¹¹⁸."

Il verbo "trasferire" è usato nella sua forma transitiva e in maniera passiva, lo spostamento è imposto a tutta la famiglia, non solo a Nino preadolescente. Ciò è dovuto al fatto che le esigenze lavorative prendono il sopravvento su quelle private e familiari. La madre tuttavia cerca di trovare un lato positivo al cambiamento che Nino comprende con molta difficoltà. Per i genitori si tratta di un ritorno alle origini, un ricongiungimento con il luogo di nascita. Possiamo osservare come luogo di arrivo e di partenza siano relativi anche in questo caso e ci rimandino alle osservazioni rispetto al movimento che l'io-narrante di *Regina di fiori e di perle* rielabora guardando gli spostamenti degli uccelli migratori¹¹⁹. Il luogo di nascita di Nino, Bologna, coincide con il luogo d'arrivo dei suoi genitori; in maniera speculare,

¹¹⁸ Vittorio Bongiorno, *Il bravo figlio* (Milano: Rizzoli, 2006), p. 28.

¹¹⁹ Si fa riferimento alle osservazioni riportate nel paragrafo 2.3.3 *La migrazione come esplorazione di realtà altre*.

il luogo d'arrivo del protagonista corrisponde al luogo di nascita dei suoi familiari, Palermo.

È interessante osservare anche l'utilizzo della parola "specie" per definire il ritorno dei genitori a Palermo: la città natale viene metaforizzata dal lemma "casa", ma l'importanza della parola, la sua intimità e familiarità sono smorzate dal sostantivo. Il termine "specie" nasconde al suo interno un desiderio e un bisogno di catalogazione che possano fungere da punto di riferimento e di conseguenza emanare un effetto rassicurante nel cambiamento. Tuttavia, al contempo, la parola "specie" include la consapevolezza che Palermo al ritorno non sarà più la stessa città che era al momento della partenza, si sarà trasformata nel corso del tempo, le relazioni con le persone che la abitano si sono altresì modificate, essa sarà allora a tutti gli effetti un luogo d'arrivo anche per i genitori.

La specularità di luogo di partenza e luogo d'arrivo tra i genitori di Nino e Nino stesso prende le sembianze di un gioco narrativo dal risvolto metafinzionale: le difficoltà che l'io-narrante dovrà affrontare durante la propria installazione in Sicilia si configurano come una sorta di contrappasso delle difficoltà affrontate dalle persone che hanno dato vita in Italia al flusso migratorio Sud-Centro Nord, sviluppatosi tra il 1955 e il 1975¹²⁰. I migranti interni dovevano gestire dei problemi simili a quelli descritti dai personaggi migranti del nostro *corpus* romanzesco: gli ostacoli nel cambio di residenza che imponevano le leggi dell'epoca, la difficoltà nel trovare un alloggio e lo sfruttamento in ambito lavorativo, la carenza di politiche sociali, l'attribuzione di stereotipi quali primitività, ignoranza, sporcizia, delinquenza e violenza. Queste le principali cause dell'anomia in cui si trovavano in linea generale i meridionali arrivati al nord nel periodo del miracolo economico, fossero essi operai, piccoli borghesi o appartenessero a ceti professionali¹²¹.

Nella tessa condizione di anomia si trova, in parte per motivi differenti, Nino. Stereotipi e giudizi negativi nei confronti dei meridionali derivano da differenze gestuali ben esemplificate in *Vicolo verde* dall'opposizione di gusti e abitudini culinarie tra la madre (piemontese) e il padre (Siciliano) dell'io-narrante; esse sono

¹²⁰ Si veda a proposito Enrico Pugliese, *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*, Universale paperbacks Il mulino (Bologna: Il mulino, 2002), pp. 37-45.

¹²¹ A proposito si vedano *ivi*, pp. 51-54 e Tatiana Agliani, Giorgio Bigatti, Uliano Lucas, *È un meridionale però ha voglia di lavorare*, (Milano: Angeli, 2011).

dovute in parte alle origini diverse e in parte al lavoro di militare del padre¹²². Gli stereotipi e i pregiudizi nei confronti dei meridionali non scompaiono tuttavia con l'inizio dei flussi d'immigrazione in Italia, ma si sommano a essi al punto da entrare in letteratura, come dimostra il seguente passaggio di *Come diventare italiani in 24 ore*:

10 maggio 1988

Cocco di mamma

Caro diario,

per delle ragioni che a me sfuggono, la mamma della mia compagna di appartamento Maura, di Parma, considera Serena, nata a Reggio Calabria, più selvaggia di me¹²³.

In maniera ironica, il racconto si fa portavoce delle ingiustizie del passato migratorio e dei lasciti delle difficili condizioni di interazione durante le migrazioni interne che permangono nel tessuto sociale.

Vittorio Bongiorno associa indirettamente, e a mo' di presa in giro del lettore, il lemma "trasferimento" alla migrazione, facendo leva sulle differenze di gestualità e di lingua tra nord e sud Italia. Il *topos* del ritorno si lega indissolubilmente all'isolamento sociale dovuto alla migrazione dell'io-narrante e ricomparirà lungo tutto il romanzo, poiché Nino ne è ossessionato. Nel passo che segue, abbiamo l'esempio di come ogni pretesto e ogni occasione sia colta dall'io-narrante per invocare il ritorno a Bologna:

"Ah, bene. Avete fatto amicizia? Sono contenta. Noi ci siamo trasferiti da poco..."

"Sì ma non stiamo tanto a Palermo, è per il lavoro di mio padre, poi ce ne torniamo a Bologna, vero mà¹²⁴?"

La nostalgia per la città natale metaforizza la nostalgia per il periodo dell'infanzia, il quale a sua volta rimanda alla spensieratezza, alla leggerezza e alla felicità. La permanenza temporanea a Palermo metaforizza invece la durata limitata del disagio adolescenziale. Nino si rivela tuttavia molto ingenuo aggrappandosi all'idea che la migrazione non sia definitiva, anche se poi invece sarà solamente egli

¹²² Si fa riferimento a Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, pp. 59 e ss.

¹²³ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 46.

¹²⁴ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 49.

ad abbandonare Palermo, poiché, al contrario, il resto della famiglia continuerà a vivere in Sicilia.

L'ossessione per il ritorno di Nino ricorda la smania giovanile della madre della protagonista di *Vicolo verde* di partire dal villaggio piemontese, di migrare verso altri luoghi in Italia, che, come osserviamo nel passo seguente, si trasforma in nostalgia senile del paese d'origine:

I treni che lasciavano Torino per addentrarsi nella provincia erano tutti di legno, di quelli dove in ogni compartimento c'è una porta. Sapevano di alpini e di canti montanari. Mi erano sempre piaciuti. Quel giorno li odiai.

“Guardate, il sole!” Mia madre sembrava sollevata. Luisa a quell'annuncio non reagì. Io feci spallucce. Non eravamo venute lì per il sole. Ma mia madre all'improvviso era gaia. Le aveva sempre fatto bene tornare nella sua città, sentiva aria di montagna già a cento chilometri da casa... C'era aria di montagna già in treno... La gente aveva la cadenza piemontese... “Lei di dov'è?” domandava mia madre strascicando la “e”. Sembrava che nulla le premesse tanto come sapere se la donnetta seduta di fronte a lei, col foulard sulla testa, fosse di Fossano o di Mondovì.

Odiavo la sua mania di imbastire una conversazione con gli sconosciuti... il suo perenne bisogno di comunicare... La metamorfosi, poi. Da cittadina milanese si era trasformata di punto in bianco in una donna della provincia piemontese... come se non avesse mai lasciato la piazza grande e i portici, non avesse abitato nella casa sopra il porto... non avesse mai riempito casse e bauli per riaprirli dall'altra parte dell'Italia. [...] Il viso le si era spianato in quell'ultimo tratto di viaggio, sembrava un po' meno magro e tirato. [...] Baci, abbracci, lacrime... Mia madre tornava a casa... L'ospedale non era molto lontano da dove aveva abitato da ragazza... Era a suo modo accogliente, di certo più di quello di Milano¹²⁵.

Nel brano e in generale nel romanzo, i mezzi di trasporto acquisiscono una connotazione positiva o negativa in base ai sentimenti e alle situazioni vissute dalla protagonista. Inoltre, la rappresentazione del trenino che porta al villaggio esalta i connotati antichi del mezzo, metaforizzando il ritorno a un passato che non c'è più e al contempo le trasformazioni della percezione geografica intervenute con il progresso tecnologico e scientifico. A questo punto della storia, la protagonista di *Vicolo verde* è ancora adolescente e accompagna, assieme alla sorella Luisa, la madre

¹²⁵ Silvia di Natale, *Vicolo... cit.*, pp. 119-120.

malata di cancro in ospedale. Come dimostrano i brani che riportiamo, la malattia e la paura della morte sono affrontate dalla madre con il ritorno al luogo d'origine:

Nell'ospedale della sua città, le infermiere parlavano con l'accento locale. Già poter parlare in dialetto la rincuorava... [...] Sembrava che fosse lì per una vacanza!

In una piccola città le memorie non di estinguono tanto presto, la gente non dimentica, che diamine!, specie se uno è nato lì, se ha parenti, conoscenti, persone che sanno chi sei. "Si ricorda, madamin?" Via XX Settembre... Me ne ricordavo anch'io: la casa con il ballatoio chiuso da una vetrata smerigliata, il gabinetto in fondo, la nonna che faceva scaldare l'acqua per lavarci i capelli nel catino, sul tavolo di cucina, e ci versava sopra l'aceto per farli diventare più brillanti...

E poi in quell'ospedale mia madre aveva salutato per l'ultima volta i suoi¹²⁶...

Naturale che mia madre preferisse la compagnia di quei morti a una clinica di Milano. Forse, senza confessarselo, tornava nella sua città per morirci¹²⁷...

Il paese natale della madre corrisponde oramai a un luogo di morte e malattia, racchiudendo il senso di appartenenza a un tempo, quello precedente al miracolo economico, che non esiste più, rispecchiando i risultati dell'unificazione industriale che passò soprattutto attraverso la progressiva desertificazione di piccoli borghi. Ciò appare ancora più evidente nel momento in cui la protagonista, ormai adulta e migrata in Germania, fa ritorno in Italia a causa di una ricaduta della malattia della madre:

Le Alpi proiettavano all'interno in biancore accecante... biancoazzurre le ombre sotto i suoi occhi... Via da quel corridoio... biancoazzurre le infermiere che incontravo per le scale, sorridenti... bianco azzurro il cielo sopra la città - la *sua* città, in cui era tornata, questa volta davvero, per morire. Io scappavo da lei, le sottraevo il mio bambino... Il treno era lo stesso di tanti anni prima, uno di quelli che hanno le porte in ogni scompartimento¹²⁸...

Se per la figlia l'Italia è il luogo d'origine, per la madre l'origine, l'idea di casa, si identifica con il piccolo villaggio in cui è nata e cresciuta. Il trasferimento/la

¹²⁶ *Ivi*, p. 121.

¹²⁷ *Ivi*, p. 122.

¹²⁸ *Ivi*, p. 165.

migrazione della madre da un luogo a un altro dell'Italia corrisponde a quello in Germania della figlia. Si tratta di una diversa maniera, prettamente generazionale e storica, di percepire la geografia politica. In questa prospettiva, è emblematico il fatto che l'io-narrante di *Vicolo verde* si sottragga quasi completamente dall'uso del lessico socio-antropologico, giuridico e politico nella narrazione degli spostamenti propri o altrui. Silvia Di Natale crea così un immaginario letterario che rispecchia lo sgretolarsi dell'idea di Stato-Nazione e dell'idea di cittadinanza a esso connessa, a cui fa riferimento Luigi Ciaurro¹²⁹ e che abbiamo già riscontrato in *Come diventare italiani in 24 ore*.

In *Vicolo verde*, l'Italia viene unificata nel mondo globalizzato, ma non solo, l'io-narrante vive in maniera diversa dalla madre i traslochi continui attraverso l'Italia dovuti ai trasferimenti militari del padre. La prima, ancora bambina non soffre per il susseguirsi degli spostamenti e non li percepisce come migrazioni, al contrario per la seconda, essi sono fonte di stress e di perdita economica:

I suoi pochi beni si sbriciolavano! La sua vita andava in frantumi! A ogni baule svaniva il suo sogno di ricchezza... ogni trasloco l'allontanava dalle sue speranze... era una discesa continua... non le rimanevano che cocci tra le mani¹³⁰.

Gli oggetti sono importanti per la madre, poiché rispecchiano il desiderio di ricchezza che essa aveva ricercato partendo dal piccolo borgo piemontese in cui era cresciuta per seguire il marito militare. Ogni trasferimento viene vissuto dalla madre con angoscia, come se fossero gli spostamenti a impedirle di costruirsi la vita economicamente stabile a cui aveva aspirato. L'idea e il sogno di partire dal proprio villaggio si rivelano per lei una cattiva scelta e sono causa di un perenne sentimento di insoddisfazione e di mancata appartenenza. Il racconto di migrazione compara gli spostamenti interni a un Paese e quelli internazionali (in *Vicolo verde* il primo rappresentato dalla madre, il secondo dall'io-narrante), dimostrando che le migrazioni interne possono provocare gli stessi effetti di una migrazione internazionale e ciò dipende dalla prospettiva personale, ma anche e soprattutto da quella storico-geografica, da cui si osservano e percepiscono gli spazi attraversati.

¹²⁹ Si fa riferimento a Luigi Ciaurro, «I diritti fondamentali dello straniero»... *cit.*, p. 22.

¹³⁰ Silvia di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 130.

Così come la famiglia dell'io-narrante di *Vicolo verde* si vede costretta ad affrontare delle difficoltà economiche legate ai continui spostamenti attraverso l'Italia, al rifiuto della corruzione militare da parte del padre e alla sua morte, anche i Scialoja de *Il bravo figlio* dovranno fare fronte a diversi cambiamenti che sono all'origine dei loro problemi familiari. Questi cambiamenti non sono soltanto ambientali, bensì anche relazionali e derivano tanto dall'alternanza della presenza paterna in casa, quanto dalla minaccia mafiosa che incombe su tutto il nucleo familiare (le scorte seguiranno incessantemente i movimenti di tutti i membri della famiglia). Il trasferimento si presenta come l'evento che marca l'inizio delle difficoltà familiari: la burrascosa adolescenza di Nino, la depressione della madre e la frustrazione del padre provocata dalle minacce mafiose. Dai brani che seguono, possiamo notare che lo spostamento viene utilizzato dalla madre di Nino come scusante per giustificare il malessere del figlio e al contempo dall'io-narrante per sfogare la propria rabbia e senso di abbandono:

Un giorno sento mia madre al telefono con una delle sorelle. Parla di me. Dice che sembro strano. Ostile. Dice così. La testa sempre in aria. Che non ho preso bene il trasferimento e che la sto facendo pagare a lei e a papà. Non ci avevo mai pensato, ma è una buona scusa. Così, per fargliela pagare veramente, non sto mai a casa e sono sempre in giro con Turi¹³¹.

Chi li capisce questi qua?

[...] "*Arrünza*" grida Diego. E chi lo capisce¹³²?

Dal testo traspaiono i sentimenti negativi dell'io-narrante provocati dall'isolamento di cui fa esperienza a Palermo. La solitudine di Nino dipende da un lato dall'abbandono che subisce da parte dei genitori (la madre fa un uso massiccio di psicofarmaci, il padre è invece spesso in viaggio per lavoro) e dall'altro dalle difficoltà nell'interazione con i coetanei, dovuta in parte all'incomprensione del dialetto siciliano. Dal passo appena citato emerge il fatto che, in Italia, la lingua può rappresentare un ostacolo nello spostamento interno, poiché talvolta le differenze linguistiche e culturali tra regione e regione sono capitali.

¹³¹ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 43.

¹³² *Ivi*, pp. 47-48.

La sociolinguistica si è fatta carico dello studio dell'uso dei dialetti e della diffusione della lingua italiana, la quale fino agli anni Cinquanta del Novecento era ancora una lingua elitaria. A partire da quegli anni fino a oggi, sarà grazie alle migrazioni interne, all'azione dei media e della scuola che l'italiano si affermerà, mantenendo tuttavia viva la presenza dei dialetti¹³³. Ciò traspare in maniera evidente dai rapporti con la lingua della madre della protagonista di *Vicolo verde* la quale, trasferitasi in Sicilia dal marito, come Nino, non è in grado di comprendere ciò che le viene detto, poiché la sua lingua madre è il piemontese:

Le persone alle quali mio padre la presentava [...] scambiavano con lei qualche parola in italiano e poi continuavano la conversazione con mio padre in siciliano ignorandola completamente. Quando gli sposi se n'erano andati, si guardavano in faccia tra di loro. "Mah," dicevano, "una bella donna, però¹³⁴..."

Strascicava le "e", allargava le "a" e le "o" come laghi alpini. Il suo italiano - correttissimo, per carità!, mia madre aveva studiato da maestra - era infarcito di espressioni piemontesi, per non parlare dei "nee"¹³⁵.

Parlava ininterrottamente, con se stessa, nel piemontese più stretto e pieno di "ü" che sapesse tirar fuori, era addirittura sguaiata¹³⁶...

Mia madre si aggirava sempre per casa [...] recitando litanie di lamentele, in piemontese. Solo in dialetto le sue lagne ottenevano l'effetto desiderato, su di lei che si sfogava e su di noi che subivamo la tortura... Finì che mi bastava sentirla parlare in piemontese per provare un malessere allo stomaco... [...] era l'effetto Pavlov¹³⁷.

Come per Laila Wadia, anche per Silvia Di Natale la lingua non concerne unicamente la funzione comunicativa, ma implica dei forti legami affettivi. Dal brano si evince il fatto che il dialetto ha una funzione intima e privata: solamente in piemontese la madre riesce a esprimersi veramente e a lasciarsi andare. Inoltre il piemontese contamina inconsciamente le *performances* in italiano della donna,

¹³³ A riguardo delle considerazioni sociolinguistiche si veda per esempio Francesco De Renzo, «Per un'analisi della situazione sociolinguistica dell'Italia contemporanea. Italiano, dialetti e altre lingue», *Italica* 85 (2008): 44-62.

¹³⁴ Silvia di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 62.

¹³⁵ *Ivi*, p. 41.

¹³⁶ *Ivi*, p. 101.

¹³⁷ *Ivi*, p. 112.

indicandone l'importanza nel suo subconscio. Per il padre siciliano invece il dialetto non ricopre una funzione primordiale ed egli riesce a perdere l'accento del sud:

Mio padre, invece, negli anni passati al Nord aveva perso quasi del tutto l'accento siciliano, solo i gesti erano rimasti, ma mia madre non s'intendeva di gesti, di dialetti e di accenti e si stupì. Sicilia? I siciliani se li immaginava piccoli, irsuti e scuri, ma si guardò bene dal dirglielo¹³⁸.

Da un lato il rapporto della madre con il dialetto rappresenta la tendenza sociologica al mantenimento della lingua minoritaria come mezzo di comunicazione in ambito domestico. Dall'altro lato, invece, il rapporto del padre con la lingua mette in scena l'utilizzo dell'Italiano come «lingua di mediazione¹³⁹» durante i trasferimenti interni di militari dialettofoni (iniziata quasi un secolo prima con l'unità d'Italia); tali spostamenti hanno permesso la diffusione dell'uso della lingua nazionale a discapito dei dialetti. Tuttavia, il passo che abbiamo appena riportato, ribadisce il fatto che il progressivo diffondersi dell'italiano come lingua unica non azzerava i pregiudizi che discriminano gli abitanti del sud da quelli del nord. Il progressivo guadagnare terreno dell'italiano sul dialetto è rappresentato in *Vicolo verde* dal bilinguismo dell'io-narrante, la quale sembra tuttavia avere una competenza passiva del piemontese¹⁴⁰, se non fosse per una questione d'accento:

Le “o” così tonde... le aveva passate anche a me, era una specie di genetica, le “o” che avevano fatto dire alle maestre di mezza Italia: “Però quest'accento! Come mai hai la ‘o’ così larga?”. Le detestavo, quelle “o”. Per non parlare dei “neee”... Mia madre ce la metteva tutta a evitarli, quando voleva fare la signora, a Milano, ma le sfuggivano... non se ne accorgeva... Mio padre a ogni “neee” faceva certi occhiacci... era una specie di riflesso... non gli andavano proprio... In sua assenza mia madre scivolava sui “neee” come sulle pattine in corridoio¹⁴¹...

Il senso di inferiorità e di disagio dell'io-narrante rispetto alla pronuncia piemontese viene esasperato dalla «tradizione di politica scolastica che ha praticato e predicato fino ad anni recenti, in Italia, il disprezzo¹⁴²» per l'utilizzo del dialetto. Infatti, durante i vari spostamenti attraverso l'Italia, l'accento della protagonista,

¹³⁸ *Ivi*, pp. 41-42.

¹³⁹ Francesco De Renzo, «Per un'analisi della situazione sociolinguistica... *cit.*, p. 46.

¹⁴⁰ A proposito si veda *Ivi*.

¹⁴¹ Silvia di Natale, *Vicolo... cit.*, pp. 119-120.

¹⁴² Francesco De Renzo, «Per un'analisi della situazione sociolinguistica... *cit.*, p. 50.

“ereditato” dalla madre, diventa un marchio distintivo dal quale l’io-narrante desidera smarcarsi, senza però riuscirci. Se per le comunità da lei attraversate all’epoca l’allargamento delle vocali rappresentava un difetto di pronuncia, il cambiamento delle politiche a riguardo dei dialetti ne ha riabilitato l’uso nel tempo, diminuendo in parte gli ostacoli alle migrazioni interne.

Con la migrazione dell’io-narrante di *Vicolo verde* in Germania, il rapporto duale tra lingua ufficiale nazionale e dialetto che aveva regolato la relazione con la madre mettendo quest’ultima in un rapporto di potere rispetto alla figlia, si trasforma in rapporto duale tra lingua ufficiale del luogo di nascita e lingua ufficiale del luogo d’arrivo, ribaltando i rapporti di potere tra madre e figlia. Come la madre ha dovuto imparare a comprendere diversi dialetti durante i trasferimenti, così la figlia padroneggia il tedesco, confermando ulteriormente il cambiamento di prospettive e di possibilità assunte dallo spostamento. Ciò appare evidente nel brano che segue, in cui l’io-narrante si trova a fare da mediatrice tra la madre e la suocera:

Io facevo da interprete, ignare com’erano una della lingua dell’altra... La mia traduzione non era del tutto fedele, a dire la verità... Me ne guardavo bene dal riferire le allusioni maligne di mia madre, passavo invece i complimenti, riportavo le domande più innocenti. [...] Era un idillio! Si capivano senza capirsi affatto¹⁴³.

La madre è obbligata a fare affidamento alla figlia, la quale assume il ruolo di mediatrice tra le due donne. La parola e la sua traduzione hanno il potere di creare un senso di appartenenza a una dimensione geografica non più nazionale, bensì europea, la quale si costruisce grazie al nuovo ciclo di emigrazione in cui si inseriscono anche Serena di *Come diventare italiani in 24 ore* e Michele de *Il mosaico del tempo grande*.

Il potere della parola e della lingua si fa ancora più evidente al momento della nascita del figlio della protagonista: come possiamo osservare dal brano seguente, la madre dell’io-narrante si rende immediatamente conto del fatto che il tedesco rappresenta un ostacolo maggiore della distanza geografica nella possibilità di instaurare un rapporto col nipote:

¹⁴³ Silvia di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 81.

“Che gioia quando verrà a trovarmi!” diceva. “Tu insegnagli l’italiano, se no come gli parlo¹⁴⁴?”

Insegnare l’italiano al figlio che crescerà in Germania ha una doppia funzione: in primo luogo mantenere i legami familiari con il paese d’origine e in secondo luogo costituire un duplice senso di appartenenza nazionale ed europeo, il quale tra la fine del XX e l’inizio del XXI secolo si sostituisce alla dicotomica realzione tra Stato nazionale e regione del secondo dopoguerra.

Ne *Il bravo figlio* l’utilizzo del verbo “trasferire” e dei suoi derivati metaforizza i cambiamenti che caratterizzano la percezione e l’attraversamento degli spazi geografici, cambiamenti che si riflettono nella diversificazione degli approcci linguistici: da un livello regionale a uno nazionale, dal punto di vista nazionale a quello europeo. Se tutti questi livelli vengono tenuti separati in maniera generazionale in *Vicolo verde*, al contrario ne *Il bravo figlio* vengono assimilati da ogni membro della famiglia. Il verbo “trasferire” è utilizzato come sostituto di “migrare”; evitando le connotazioni negative attribuite dai *mass media* alla parola “migrazione”, il termine “trasferimento” designa uno spostamento di qualsiasi tipo in una dimensione geografica pienamente concepita come europea e globale. Ciò appare evidente nel brano in cui il movimento da Palermo a Bruxelles della famiglia di Nino viene definito “trasferimento”:

“Hanno accettato la mia domanda di trasferimento a Bruxelles, al coordinamento della Criminalpol...”

Ha gli occhi lucidi, sembra brillo. Sono commosso anch’io, per il cambiamento radicale che comporta una notizia del genere.

“E Toto?”

“L’ho fatto anche per lui, per dargli un futuro diverso... e comunque non sarebbe per sempre.”

“Almeno un paio d’anni” dico. Mi guarda. Una scintilla brilla lontana, nella testa di un altro uomo, in un’altra vita¹⁴⁵.

Le migrazioni della famiglia Scialoja sembrano scandire metaforicamente diverse fasi delle loro vite: per quanto riguarda Nino, Bologna coincide con la nascita e l’infanzia, Palermo con l’adolescenza, Milano con la giovinezza e, infine,

¹⁴⁴ *Ivi*, pp. 79-80.

¹⁴⁵ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 181.

l'imminente partenza dei genitori e del fratello a Bruxelles con il perdono e la definitiva emancipazione dalla volontà paterna (l'età adulta). La migrazione diventa una metafora della vita, un movimento continuo, un cambiamento perpetuo che ogni individuo esperisce e che l'io-narrante de *Il bravo figlio* rielabora e fissa tramite la scrittura, la quale assume di conseguenza il valore di intima rielaborazione.

3.6. Integrazione

Le prospettive che si possono avere sulla migrazione non si limitano alla visione dello spostamento, ma interessano anche e soprattutto le dinamiche che si instaurano durante la fase dell'insediamento; esse, l'abbiamo visto, coinvolgono in maniera soggettiva e bilaterale tanto il migrante quanto l'autoctono. Tali dinamiche includono le relazioni con le persone e i luoghi di provenienza, i vari codici antropologici implicati e le capacità comunicative degli individui. Per definire tutti questi aspetti si parla spesso di integrazione. Tuttavia, il discorso politico, storico e sociologico a proposito dell'integrazione si sviluppa in maniera problematica, poiché, a causa dei punti di vista sempre diversi che si possono assumere sulla questione, il termine è in continua evoluzione. La Rete Europea sulle Migrazioni ne propone la seguente definizione:

Nel contesto dell'UE, processo dinamico e bilaterale di adattamento reciproco sia da parte degli immigrati che dei residenti degli Stati membri.

Note:

La promozione dei diritti fondamentali, la non discriminazione e le pari opportunità per tutti sono i punti chiave dell'integrazione.

A livello comunitario, la politica di integrazione è sviluppata nell'ambito dei Principi Comuni di Base (di cui la definizione precedente è fondamentale).

Nel luglio 2011, la Commissione ha pubblicato l'Agenda europea per l'integrazione dei cittadini di paesi terzi (COM(2011) 455).

L'articolo 79(4) del Trattato sul Funzionamento dell'Unione Europea definisce la base giuridica relativa alle attività dell'Unione in materia di integrazione¹⁴⁶.

Dalla necessità di evocare in maniera esplicita i diritti fondamentali e i principi di pari opportunità si evince il fatto che non sempre essi sono stati presi in

¹⁴⁶ Rete Europea sulle Migrazioni - EMN, *Glossario sull'asilo e la migrazione ... cit.*, p. 92.

considerazione nel passato. Ciò è corroborato dalla voce integrazione/assimilazione redatta da Nijmi Edres per il *Piccolo lessico del grande esodo: ottanta lemmi per pensare la crisi migrante*¹⁴⁷. Lo studioso riconduce il processo d'integrazione a quello di assimilazione, il quale deriva dal passato di colonizzazione dell'Europa. Il modello colonialista imponeva l'adesione dell'altro al modello culturale considerato dominante e quindi superiore (quello europeo), annullando i diritti fondamentali del colonizzato e privandolo dell'accesso alle pari opportunità. Anche a chi migra in Europa si richiede spesso di allontanarsi dalla cultura d'origine per abbracciare i codici antropologici del paese d'arrivo, dando all'integrazione un volto unidirezionale per il quale è il solo migrante a dover assumere comportamenti "accettabili" dalla società di arrivo. Nijmi Edres prosegue il proprio ragionamento sostenendo l'abbandono parziale del modello assimilazionista in ambito migratorio a partire dagli anni Sessanta, accantonamento confermato dalla definizione del glossario redatto dalla Rete Europea sulle Migrazioni vista poc'anzi e dalle nuove teorie sociologiche citate, tra gli altri, da Maurizio Ambrosini¹⁴⁸.

Il racconto di migrazione problematizza il concetto di integrazione e mette in dubbio l'abbandono dei modelli assimilazionisti. In tutto il nostro *corpus* romanzesco, abbiamo riscontrato la presenza del termine "integrazione" solamente in *Come diventare italiani in 24 ore*. Nel romanzo vengono contemplate le diverse prospettive sulla questione che l'io-narrante assume nel tempo.

Per la giovane Laila, inizialmente l'integrazione passa per l'assimilazione del codice linguistico, alimentare e vestimentario del luogo d'arrivo. Possiamo osservare dal brano che segue che l'idea di integrazione come comprensione e adattamento al nuovo sistema culturale è stata instillata nell'io-narrante da un anziano missionario, il quale le insegna l'italiano in vista della richiesta di una borsa di studio:

"Tieni un diario e annota le cose che ti capitano e soprattutto le parole nuove, i modi di dire. Ti aiuterà ad integrarti più in fretta possibile¹⁴⁹".

L'idea di integrazione proposta dall'anziano missionario coincide con il principio di assimilazione. Tale visione dell'integrazione è legata alla prospettiva

¹⁴⁷ A proposito dei concetti espressi di seguito si veda Fabrice Olivier Dubosc e Nijmi Edres (a cura di), *Piccolo lessico del grande esodo... cit.*, pp. 137-138.

¹⁴⁸ A proposito si veda Maurizio Ambrosini, *Sociologia... cit.*, p. 11.

¹⁴⁹ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 9.

colonialista che trova riscontro nello scopo originario dei missionari: diffondere i valori cristiani nel mondo. Per il personaggio maschile è quindi naturale suggerire alla propria allieva di imparare, per prima cosa, la lingua, le espressioni e la gestualità della società d'arrivo, in modo tale che essa possa accettare la mentalità del luogo d'arrivo e quindi essere "assimilata" agli autoctoni.

Tutta la prima parte del romanzo, vale a dire il diario, si configura dichiaratamente come intima riflessione sulle possibilità e sui limiti che si pongono di fronte al migrante che deve comprendere e decidere in che modo adottare i codici culturali del paese d'arrivo. Come dimostrano il passo seguente e la sezione didascalica del romanzo, la parola è vita ed è costitutiva di senso sia individuale sia collettivo:

Imparare una nuova lingua è come rinascere, quindi il testo che condivido con voi è la gestazione di un'identità tricolore¹⁵⁰.

Migrare implica modificare non solamente il proprio luogo di residenza, ma anche e soprattutto una serie di abitudini, di comportamenti sociologicamente codificati, tra questi la lingua. Come abbiamo già notato nel capitolo, anche in questo caso la riflessione sulla lingua è portatrice di metafinzione, poiché l'io-narrante attribuisce al codice linguistico due funzioni distinte e complementari. La prima è puramente comunicativa e si riflette nella volontà di condivisione pubblica del proprio percorso nell'intento di facilitare l'ingresso in Italia di altri stranieri, dotando la scrittura di un valore testimoniale. La seconda funzione che viene attribuita alla lingua è invece mentale e antropologica. Poiché il pensiero passa attraverso la parola e poiché ogni lingua ha la propria struttura lessicale, morfologica e sintattica, imparare delle lingue altre significa apprendere a riflettere in maniera altra. La diversità dei punti di vista sull'io e sulla realtà di cui si fanno tramite le differenti modalità di pensiero ci riportano alla frammentazione dell'io e di conseguenza di quella dell'io-narrante. In questo senso la pratica della scrittura è fondamentale per l'elaborazione e la costruzione dell'io, che in quanto migrante, deve comprendere dei nuovi codici culturali. Riportiamo nuovamente una delle lezioni che la giovane Laila annota quotidianamente:

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 10.

Da quel gentile signore ho imparato altre cose utili per la mia integrazione:

- Che i colori solari si mettono quando c'è il sole, che i colori scuri sono indicati quando il cielo è rabbuiato. La natura va imitata, non contrastata.
- Che il colore da me denominato grigio e sinonimo di monotonia non è tale: esiste il grigio perla, il grigio fumé, il grigio chiaro, il fumo di Londra, il grigio scuro, l'antracite, l'acciaio, il grigio argentato, il grigio cenere, il grigio blu e un'infinità di altre sfumature. Quindi quello che la mia mente vergine di inverni ha frettolosamente etichettato come una città a lutto in verità è una tavolozza di fantasia¹⁵¹.

Durante l'incontro della protagonista con un passante veneziano, osserviamo il prevalere del modello assimilazionista dell'integrazione. In maniera paternalistica (atteggiamento favorito anche dalla differenza d'età tra i personaggi), l'uomo spiega a Laila determinate concezioni del codice vestimentario, considerando, in maniera implicita, inadeguato l'abbigliamento della giovane migrante. È la persona in movimento a doversi adeguare al contesto in cui si trova, a doversi sforzare per comprendere la mentalità altrui e di conseguenza cambiare la propria prospettiva sul mondo. Al contrario, l'autoctono si sente in diritto di considerare l'utilizzo dei colori fuori luogo, senza porre domande o cercare di comprendere la provenienza dell'interlocutore.

La visione assimilazionista dell'integrazione a cui ha inizialmente accesso l'io-narrante viene messa in discussione proprio a partire dalla nomenclatura e dall'incontro con l'altro. Nel passo seguente Mirella mitiga la difficoltà del processo d'integrazione con una battuta di spirito:

In quanto avversa sia alla Chiesa, sia ai bigoli con le sarde, Mirella è consapevole di non rientrare in quella categoria [delle casalinghe di Voghera] e quindi di essere poco utile per aumentare il mio "quoziente d'italianità".

Il mio quoziente d'italianità! Che espressione deliziosa! Mirella è proprio un <3 <3 <3!!!

D'ora in avanti il **QI** sarà il mio metro di integrazione¹⁵²!

¹⁵¹ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 18.

¹⁵² *Ivi*, p. 29.

Mirella accoglie in casa Laila per la durata del corso d'italiano che l'io-narrante segue all'università Ca' Foscari di Venezia, primo indice della sua apertura sul mondo. Essa inoltre, come abbiamo già più volte segnalato, non rappresenta un perfetto campione di donna italiana, poiché non aderisce alla gestualità della maggioranza degli italiani e ne è ben consapevole. Proprio a partire dalla diversità gestuale e dalla consapevolezza di Mirella ci si allontana nel romanzo dal modello assimilazionista dell'integrazione.

Il personaggio di Mirella si contrappone a quello del missionario o del passante, poiché con un'espressione ironica, «quoziente d'italianità», da un lato tenta di aiutare la giovane Laila a raggiungere il suo obiettivo (mimetizzarsi nella società italiana) e al contempo dall'altro cerca di sminuire l'importanza dell'adozione in *toto* di comportamenti antropologicamente conformi al contesto sociale in cui si ritrova. Del resto la stessa Mirella ha rifiutato una tale adesione, per se stessa e per la propria famiglia, tramite l'ateismo, il naturismo e il vegetarianismo. L'entusiasmo di Laila e l'adozione del nuovo significato del *QI* sono sinonimi di evoluzione del concetto e del processo d'integrazione, il quale non deve e non può essere dimenticato, ma per essere vissuto nelle migliori condizioni deve essere percepito come fluido e in continua trasformazione. Il rischio è di dimenticare o cancellare di proposito i legami con le tradizioni d'origine. Come si può osservare dal brano seguente, la giovane Laila tenta di seguire questa strada:

È unicamente per accelerare il processo di integrazione che impedisco ai miei di venirmi a trovare. Non voglio cadere in preda alla nostalgia o rischiare altre influenze poco italiane¹⁵³.

Il racconto di migrazione in letteratura mette in rilievo l'angoscia provocata dall'assunzione del modello assimilazionista, che Laila interpreta con una rigidità tale da indurla inizialmente a rinunciare al mantenimento dei legami familiari. Secondo Nijmi Edres ciò ha due effetti positivi: il primo consiste nella conservazione allo *status quo* della società d'arrivo e della sua quiete; il secondo risiede nel permettere al migrante di accedere a dei livelli alti della scala sociale. Lo studioso indica tuttavia anche degli aspetti negativi di tale modello che individua nel disagio psicologico provocato da una doppia assenza: la mancata appartenenza

¹⁵³ *Ivi*, p. 47.

alla società sia d'arrivo sia di partenza del migrante¹⁵⁴. Laila Wadia sottolinea la sofferenza provocata da questa doppia assenza nel brano seguente:

29 aprile 1993

L'integrazione non ammette ignoranza

Ieri sera ho chiamato mia madre per farle il terzo grado.

“Ma è mai possibile nascere nel terzo mondo e non aver avuto nemmeno la tenia? Sei sicura che non mi hai fatto togliere neanche le tonsille?”.

“Ma ti senti bene, tesoro?” ha domandato mia madre preoccupata.

“Purtroppo sì! Il fatto è che sono stufa di fare scena muta a cena! Capisci che per diventare una brava italiana devo imparare a fare bella figura!”.

“Bella che?”.

“Lascia stare” sono sbottata, “non diventerai mai italiana, tu”. La mia frustrazione nasceva dalla realizzazione di non saper tradurre quel concetto in nessuna delle lingue che parlo¹⁵⁵.

Il titolo della pagina di diario problematizza in maniera ironica il processo d'integrazione associandolo al contempo alla prospettiva della legalità e di conseguenza dell'autorità e a quella della conoscenza. L'autrice sembra suggerire che senza sottostare e adeguarsi alle regole sociali in vigore nel luogo in cui ci si trova non è possibile integrarsi, ma, per aderire al contesto, il migrante deve conoscerne le dinamiche, pena l'esclusione. Nella citazione che abbiamo appena riportato si evince proprio una doppia assenza provocata dall'impossibilità d'interazione dell'io-narrante in un momento di convivialità. Ci troviamo di fronte alla prima assenza, alla prima esclusione: la mancata appartenenza al luogo d'arrivo. Ancora una volta il modello d'integrazione adottato è assimilazionista: gli interlocutori autoctoni del personaggio migrante non hanno fatto nessuno sforzo per trovare degli argomenti di conversazione, lasciando Laila in una condizione di mutismo forzato. La frustrazione provocata dalla mancata interazione induce l'io-narrante a confrontarsi con le proprie origini, incarnate dalla madre, che tuttavia, trovandosi in India, non comprende le domande della figlia. La giovane Laila è di fronte a una seconda assenza: la perdita di appartenenza nei confronti del luogo d'origine. La duplice assenza di Laila viene metaforizzata dall'incapacità della protagonista di tradurre il modo di dire «fare bella figura» che appartiene al modello

¹⁵⁴ A proposito si veda Fabrice Olivier Dubosc e Nijmi Edres,(a cura di) *Piccolo lessico del grande esodo... cit.*, pp. 137-138.

¹⁵⁵ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, pp. 64-65.

socio-linguistico tipicamente italiano. La trasformazione della ragazza è *in fieri*, e proprio in ragione della sua transitorietà Laila rimane esclusa sia dal sistema sociale del luogo d'arrivo, sia da quello d'origine. Il processo d'integrazione include quindi lo stato di estraneità, ignoranza ed esclusione, le quali possono rivelarsi temporanee o permanenti a seconda delle capacità di interazione tra i singoli individui e dell'attuazione di politiche in grado di favorire gli scambi e la comunicazione.

Adeguandosi alle teorizzazioni sociologiche, l'integrazione dell'io-narrante di *Come diventare italiani in 24 ore* è intesa come un aprirsi reciproco tra migrante e autoctono o come riconoscimento dell'entrata in società che porta il migrante ad avere pari opportunità nei campi dei servizi, del lavoro e delle istituzioni, ottenendo un trattamento egualitario¹⁵⁶. Essa si realizza quando viene a mancare la duplice assenza di cui si è parlato poc'anzi; a dimostrazione, riportiamo un brano che abbiamo già commentato in altre occasioni per ragioni differenti:

12 giugno 2010

Un fulmine a ciel sereno

Caro diario, ho una notizia BOMBA!!!

Oggi, quando meno me lo aspettavo, ventiquattro anni dopo il mio sbarco da aliena, mi è stato consegnato il mio diploma in italianità.

A farlo non è stata una commissione di esperti, bensì Diego.

[...] "Tu sei una di noi!"

"In che senso?" ho balbettato, totalmente impreparata a ricevere l'Oscar dell'integrazione da uno come lui. [...]

"L'italianità, per me, sta tutta nella testa [...]"

Alla fine, per essere accettata anche da uno dichiaratamente e felicemente xenofobo, bastava imparare una canzonetta e masticare la gomma americana¹⁵⁷.

A questo punto della storia, che coincide con la fine della parte diaristica, Laila ha terminato il proprio processo di "formazione": è una donna sicura di sé non più una ragazza alla ricerca di nuovi stimoli, si è liberata dall'ossessione per l'integrazione assimilazionista, occupa un posto di lavoro di rilievo all'università, è felicemente sposata e mantiene e coltiva i rapporti con la propria famiglia rimasta in India; ciò è esplicitato dalla citazione seguente:

¹⁵⁶ Si fa riferimento ai concetti riassunti e rielaborati in Maurizio Ambrosini, *Sociologia delle migrazioni... cit.*, p. 11.

¹⁵⁷ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, pp. 130-131.

16 dicembre 2009

Quel che passa il convento

“Natale quando arriva, arriva” dice Renato Pozzetto addentando una nota marca di panettone a metà settembre. È una pubblicità che adoro e, riflettendoci, ho deciso di farne una filosofia di vita.

Caro diario, non devo spingere sull’acceleratore. Basta vergognarmi di ordinare caffè-brodaglia e inondare la fiorentina con il ketchup. Devo smetterla di misurare giornalmente il mio *QI* e stressarmi del suo andamento a yo-yo. Infatti, ho anche deciso di tornare per una breve vacanza in India. La mia zia preferita compie ottant’anni e non vedo perché devo essere l’unica nipote assente alla sua festa. Mi rimpinzerò di curry e di pollo *tandori* e sai cosa ti dico? *L’italianità quando arriva, arriva*¹⁵⁸.

È a questo punto della storia che essa comprende e deride la futilità dell’emulazione forzata dei codici linguistico, alimentare, vestimentario e gestuale come fossero un blocco monolitico. Ed è qui che la protagonista viene ufficialmente accettata come parte integrante della società dal vicino xenofobo. Il riconoscimento reciproco e quindi l’integrazione avvengono nel momento in cui l’autoctono prende atto degli sforzi del migrante per adattarsi alle norme e ai comportamenti sociali del luogo d’arrivo.

L’integrazione si realizza quando l’autoctono riesce a far cadere le immagini preconcepite dello straniero che contrappongono la rappresentazione vittimistica (sostenuta dai discorsi umanitari) allo stereotipo dell’imbroglione, approfittatore o pericoloso bugiardo (divulgato anche dal discorso politico populista che esalta le esigenze di sicurezza della società¹⁵⁹). Entrambe le visioni relegano il migrante a una posizione subalterna nella quale egli non ha diritto di parola e la complessità della sua esistenza viene ridotta e catalogata sulla base della decisione migratoria. Il racconto letterario in questo caso suggerisce che solo lo stretto contatto e i reciproci sforzi di interazione tra migrante e autoctono permettono l’abbattimento degli stereotipi, realizzando così un’integrazione che prende in considerazione il benessere fisico e psicologico di tutte le parti prese in causa.

La scrittura in forma diaristica permette all’autrice di dare un valore metafinzionale al proprio romanzo: tramite l’evoluzione della percezione del

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 126.

¹⁵⁹ A proposito dell’immagine dello straniero si veda Bertrand Piret, «Le corps de l’étranger dans le discours psychiatrique et psychopathologique du XXe siècle»... *cit.*

personaggio rispetto a sé e rispetto alla società in cui si trova, Laila Wadia può operare una contaminazione tra realtà e finzione ripercorrendo, da un punto di vista sociologico, l'evoluzione storica e concettuale del termine "integrazione". La scrittura è fondamentale a Laila personaggio per comprendere se stessa e interiorizzare il proprio vissuto; la scrittura acquisisce quindi un'importanza capitale che riabilita la parola. Contemporaneamente, la letteratura si fa carico di una sorta di missione di volgarizzazione del sapere scientifico di cui abbiamo già parlato nel corso del capitolo.

Riteniamo fondamentale chiudere il nostro ragionamento soffermandoci, anche se brevemente, sulle interferenze metafinzionali che abbiamo rilevato. Gli immaginari evocati dai nostri romanzi aumentano il raggio semantico della terminologia presa in esame, implicando un dialogo continuo e un passaggio di materiali tra realtà e finzione, tra passato e presente, che corrispondono perfettamente alla concezione della metafinzione proposta da Jean-Paul Sermain. Per ricostruirne il significato, lo studioso scompone la parola in due parti: la prima, il prefisso "meta", è da ricondurre alla riflessione, al distacco, alla critica sulla finzione, la quale implica il coinvolgimento da un lato dell'autore e del suo modo di scrivere e dall'altro del lettore e della sua capacità di comprensione. La seconda parte, "finzione", da un lato isola una delle caratteristiche del romanzo, la finzionalità, e dall'altro rimanda a un'esperienza antropologica e sociale che si presta a essere presa come oggetto della finzione¹⁶⁰.

Nel nostro caso, gli autori fanno uso della narrazione finzionale per reinterpretare o rappresentare la variegata possibilità di significati di cui si fa portavoce il lessico della migrazione, attribuendo alla finzione un valore didascalico tramite la creazione di immaginari fittizi e verosimili riguardanti la migrazione, esperienza antropologica e sociale per eccellenza. I romanzi del *corpus* si interrogano così sulle possibilità della percezione del mondo attraverso la parola e si impegnano a restituire uno sguardo diverso sugli spostamenti umani. In questa prospettiva, il *corpus* letterario sembra essere cucito sulla visione della metafinzione che dà Jean-Paul Sermain, poiché egli individua, all'interno delle sue forme, la possibilità di un connubio non contraddittorio tra il progressivo imporsi di elementi appartenenti al

¹⁶⁰ Si fa riferimento a Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730)... cit.*, p. 12.

reale e la sopraffazione provvisoria della filosofia nel romanzo. L'accostamento coerente tra riflessione filosofica ed elementi storici e/o verosimili è possibile proprio perché la metafinzione è prima di tutto una riflessione attraverso la quale il reale stesso viene a costituirsi¹⁶¹.

Certi elementi appartenenti al reale e al discorso storico, antropologico, sociologico e giuridico entrano a far parte del discorso letterario del nostro *corpus* romanzesco, introducendo così la metalessi nella narrazione. Ciò appare ancora più evidente in *madrelingua*, *Il mosaico del tempo grande* e *Regina di fiori e di perle*, dove, per motivare l'origine dei movimenti migratori narrati, vengono inseriti in maniera esplicita nella diegesi finzionale dei personaggi presi in prestito dall'extradiegesi storica¹⁶². Si tratta a nostro avviso di un processo naturalmente intrinseco all'oggetto della narrazione, poiché «prima di diventare (relativamente) sedentaria, l'umanità è stata nomade, impegnata in incessanti spostamenti per seguire le prede di cui si cibava, scoprire nuovi territori di caccia, sottrarsi a carestie e calamità naturali¹⁶³». Il racconto di migrazione in letteratura deve allora fare i conti con la realtà storica e contemporanea in primo luogo perché il movimento fa parte della natura umana e in secondo luogo perché deve operare delle scelte in campo lessicale, adottando, modificando, criticando o rifiutando determinati termini utilizzati dalla sociologia e dalla politica per parlare delle migrazioni.

Poiché i romanzi del nostro *corpus* mettono in discussione il reale o ne creano degli immaginari alternativi tramite la finzione, ci troviamo di fronte a un'ulteriore conferma della metafinzionalità dei nostri romanzi; ciò ci permette al contempo di rifiutare la categoria del realismo come volontà programmatica degli autori. Se si prendono in considerazione le due idee (l'esistenza di un mondo fattuale che il linguaggio non può sempre spiegare e l'impossibilità di fuggire dalle costruzioni del linguaggio¹⁶⁴) da cui la metafinzione si può sviluppare, si può sostenere che la creazione degli immaginari legati al lessico della migrazione partecipano di entrambe le visioni, mettendo in discussione i confini tra mondo reale e finzionale.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² A riguardo si veda Gérard Genette, *Métalepse... cit.*, p. 130.

¹⁶³ A proposito si veda Maurizio Ambrosini, *Sociologia delle... cit.*, pp. 15-16.

¹⁶⁴ A proposito delle forme della metafinzione si veda Patricia Waugh, *Metafiction... cit.*, p. 53.

Come vedremo nel prossimo capitolo, sono presenti altri elementi che permettono alla realtà e alla finzione di dialogare e influenzarsi a vicenda, attribuendo alle tecniche narrative autoriflessive un valore metafinzionale che mette in dubbio i confini tra mondo reale e immaginario.

4. Realtà e immaginazione

Nel secondo capitolo abbiamo osservato come la migrazione, in quanto evento e in quanto fenomeno, alla pari di altri eventi e fenomeni incida in maniera più o meno diretta nell'esistenza dei personaggi migranti del *corpus* romanzesco, portando alla frammentazione del loro Io. Ciò si traduce stilisticamente in un particolare utilizzo della narrazione omodiegetica e in una contaminazione tra generi e canoni letterari che si fanno portatori di metanarrazione. Nel terzo capitolo abbiamo invece osservato le diverse prospettive sulla migrazione a cui gli io-narranti danno accesso al lettore. Tramite l'associazione di immaginari innovativi o estremamente soggettivi ad alcuni vocaboli appartenenti al lessico socio-antropologico della migrazione, gli io-narranti mirano alla diminuzione dell'impatto degli stereotipi che riguardano i migranti nella società contemporanea. La creazione di tali immaginari implica a sua volta il coinvolgimento nei romanzi del nostro *corpus* di questioni storiche, sociologiche e politiche, le quali introducono degli elementi del reale nella finzione letteraria dotando i nostri testi di connotati metafinzionali. I procedimenti narrativi individuati e analizzati nel secondo e nel terzo capitolo derivano direttamente dallo spostamento dei personaggi romanzeschi.

La necessità della scrittura omodiegetica e autodiegetica, così come la descrizione e interazione con il reale, sono caratteristiche del *corpus* letterario che

rinviano direttamente all'esperienza del viaggio in epoca moderna descritta da Nathalie Roelens: un fenomeno che di per sé spinge alla creazione di diari di bordo, taccuini, lettere, romanzi, poesie. La studiosa non fa distinzione tra testimonianze e finzione classificando l'intera produzione sotto la stessa rubrica: la letteratura di viaggio. La sua scelta è motivata dal fatto che in entrambi i casi si riscontrano allo stesso tempo sia il descrittivo sia il narrativo; il primo dipende dai rapporti del racconto con la realtà, il secondo invece è dato dalla rielaborazione dell'esperienza tramite la scrittura. Poiché nella letteratura di viaggio il descrittivo accompagna tutte le esperienze del narratore, diventa complicato comprendere fino a che punto si possa trattare di pura trascrizione del reale e quanto possa invece essere influenzato dagli immaginari personali. Il racconto degli eventi può ugualmente esulare dalla dimensione puramente finzionale per attingere alcuni elementi dalle esperienze vissute o osservate dall'autore. Da queste considerazioni si deduce che è l'esperienza di viaggio in sé (che possiamo estendere nel nostro caso alla dimensione della migrazione) a rendere impossibile distinguere la verità dalla finzione nel momento in cui essa viene riportata. Nathalie Roelens sostiene ciò che abbiamo annunciato in chiusura al capitolo precedente, ovvero che è proprio in ragione della natura del viaggio, modernamente inteso, (quindi dello spostamento che implica spaesamento e quindi anche delle esperienze migratorie rappresentate nel nostro *corpus* romanzesco) che realtà e finzione si mescolano nella scrittura del racconto di viaggio¹.

Situandosi perfettamente in linea con la sovrapposizione tra realtà e immaginazione, tra luogo e testo, il *corpus* letterario persiste nell'interrogare lo statuto del reale. Facendo ciò i nostri romanzi propongono altre intersezioni metafinzionali (e talvolta metaletterarie) che analizzeremo nel capitolo corrente. I testi studiati mettono in discussione la percezione del reale in due maniere distinte ma collegate tra loro: da un lato esplorano la realtà in cui i personaggi migranti vivono o che essi immaginano, realtà fittizia che tuttavia, come abbiamo visto nel capitolo precedente, intrattiene dei legami con la realtà storica al di fuori dalla finzione letteraria; dall'altro lato i romanzi del *corpus* invece mettono in discussione

¹ Si fa riferimento a Nathalie Roelens, *Éloge du dépaysement : du voyage au tourisme* (Parigi: Ed. Kimé, 2015), pp. 28-29.

i limiti tra mondo finzionale e mondo reale tramite la presenza di io-narranti scrittori o io-narranti che trasmettono oralmente delle storie ad altri personaggi del romanzo.

Per quanto riguarda la realtà finzionale dei personaggi migranti (siano essi narratori o meno), si tratta di osservare come essi interrogano la concretezza dello spazio che occupano fisicamente e quello che vivono nella loro mente di migranti, proponendo una serie d'immaginari che riguardano la percezione delle relazioni interpersonali intime, dello spazio geografico, del rapporto con i mondi a cui si ha accesso tramite la lettura, così come l'interpretazione del proprio vissuto tramite l'immagine restituita dallo specchio. In una società che è stata descritta da Marc Augé come disgregata e globalizzata, in cui è necessario imparare nuovamente a pensare e vivere lo spazio², il migrante sembra poter assumere un ruolo privilegiato nella comprensione del mondo in cui viviamo.

Nel XXI secolo, la migrazione presenta delle particolari caratteristiche e dimensioni poiché è diffusa a livello planetario coinvolgendo sempre più aree con flussi simultanei e diversificati. Ricordiamo nuovamente che si stima che nel 2007 circa duecento milioni di persone fossero in movimento. Le dimensioni che caratterizzano la migrazione contemporanea implicano inevitabilmente un'ampia diversificazione delle ragioni e delle condizioni in cui i movimenti avvengono. Questi fattori dello spostamento internazionale hanno una grande incidenza nelle politiche interne e globali, poiché hanno reso necessario stipulare degli accordi e organizzare la cooperazione tra sempre nuovi paesi di origine, di arrivo e di transito. L'interazione e l'istituzione di politiche internazionali condivise e di progetti di cooperazione risulta tanto più difficile quanto più prolifera la cosiddetta transizione migratoria, ossia le trasformazioni di zone storicamente di emigrazione in zone di migrazione transitoria o d'immigrazione³. Si tratta di fattori che influenzano considerevolmente sia le condizioni in cui lo spostamento avviene, sia la percezione dello stesso da parte di chi ne fa direttamente esperienza.

² Si fa riferimento a Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Parigi: Seuil, 1992).

³ A proposito delle caratteristiche della migrazione contemporanea si veda Stephen Castles e Mark J. Miller, *The Age of Migration*, 4. ed (Basingstoke ; New York: Palgrave Macmillan, 2009).

In un mondo sempre più globalizzato in cui il transito di persone è diffuso, è necessario prendere in considerazione il punto di vista dei soggetti migranti sul rapporto tra individuo e società. Poiché le persone in movimento attraversano luoghi che possono anche essere molto diversi tra loro, guardandoli da una prospettiva sempre nuova, distaccata ed estremamente soggettiva (da cui l'utilizzo della narrazione omodiegetica), esse possono apportare delle interpretazioni inedite del mondo. Gli individui in spostamento osservano dall'esterno la realtà dei nuovi luoghi in cui si trovano, essi possono farlo in maniera volontaria o meno, consapevole o inconscia, ma sempre individuale. Così si compone il loro punto di vista che comprende tutti quelli assunti precedentemente (nel luogo d'origine o in quelli di transito) e che include l'esperienza pregressa da cui è a tutti gli effetti costituito. Questo tipo di sguardo sul reale rappresenta un'opportunità di continuare a esplorare e comprendere il mondo globalizzato tenendo assieme tutti i suoi pezzi. Il racconto di un personaggio migrante offre la possibilità di guardare il reale in modo nuovo e diverso e di diffondere la soggettività del reale di cui ha fatto esperienza.

L'assunzione di un punto di vista vergine su un luogo, che prima era solamente immaginato o parzialmente conosciuto, muta nel tempo in concomitanza con i cambiamenti dell'individuo, la sua crescita, la sua apertura o chiusura. Il modificarsi dello sguardo sul mondo a partire dalle vicende vissute dal singolo rimanda in qualche modo alle forme di comprensione della realtà che hanno caratterizzato il romanzo di formazione settecentesco e ottocentesco. Esso infatti ha sempre prediletto il punto di vista biografico individuale di un giovane per osservare e comprendere il periodo storico del momento⁴.

Il vissuto del migrante lo induce a vedere se stesso e il mondo circostante con occhi diversi, ma altresì a prendere coscienza dei propri cambiamenti. La migrazione acquisisce quindi talvolta i connotati del viaggio all'interno della propria coscienza, poiché si delineano degli spazi reali e degli spazi mentali nell'immaginario dei personaggi migranti. Questo processo è sicuramente dovuto al fatto che lo spostamento geografico implica tanto il corpo quanto l'intelletto, poiché,

⁴ A proposito del romanzo di formazione si veda Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (Milano: Garzanti, 1986), p. 362.

come possiamo desumere dalla letteratura di viaggio dell'epoca moderna, il viaggiatore si tuffa sia mentalmente sia fisicamente nell'ignoto. Esso accetta lo spaesamento, ricerca la novità e vuole confrontare le proprie abitudini e opinioni tipicamente culturali con quelle altrui⁵.

Come abbiamo visto nel secondo e nel terzo capitolo, i personaggi migranti del *corpus* romanzesco non sempre ricercano, esperiscono o abbracciano serenamente lo spaesamento. Tuttavia, in modo simile al viaggiatore moderno, i personaggi migranti vedono il proprio Io o il proprio sguardo frammentarsi, proprio perché essi sono immersi con il corpo o con la mente in luoghi altri, i quali non sempre corrispondono a luoghi reali. Lo spazio mentale e quello reale possono distaccarsi a causa della nostalgia, dei ricordi, dei racconti, della lettura o della scrittura che stimolano o vengono stimolati dall'immaginazione dei personaggi stessi. Appare fondamentale osservare tali differenze e studiare l'incidenza della migrazione nella scissione di spazi che oscillano tra il reale e l'immaginario. Per fare ciò prenderemo in considerazione i legami affettivi, gli spazi geografici, la lettura e le immagini riflesse allo specchio (sia esso reale o metaforico).

La rappresentazione della realtà nei nostri testi letterari è strettamente correlata ai personaggi migranti, alla loro psiche, al rapporto che intrattengono con chi e ciò che li circonda nel mondo finzionale. La realtà in cui vivono i personaggi è creata dagli autori storicamente esistenti con lo scopo di trasmettere determinati immaginari al lettore. In questo senso ci ricollegiamo al rapporto dei romanzi con la realtà che esiste al di fuori del testo stesso, poiché l'autore dà un'immagine di sé (autore implicito) con la creazione del proprio doppio, ovvero dell'io-narrante scrittore o dell'io-narrante che trasmette oralmente delle storie agli altri personaggi del romanzo (narratori). Lo statuto del reale è messo in discussione proprio dai rapporti controversi che l'autore crea tra l'autore implicito (cioè l'immagine che egli vuole dare di sé stesso al lettore) e l'io-narrante o gli io-narranti a cui ha dato vita.

L'ambiguità della relazione tra autore implicito e io-narrante all'interno del *corpus* romanzesco è dovuta alla narrazione autodiegetica. La corrispondenza di io-narrante e personaggio scrittore provoca una forte contaminazione dei piani

⁵ Si fa riferimento a Nathalie Roelens, *Eloge du dépaysement... cit.*, p. 76.

narrativi. Inoltre, il personaggio scrittore viene caricato dei caratteri dell'autore implicito, ovvero gli vengono attribuite delle caratteristiche che vanno a creare l'immagine che lo scrittore storicamente esistente vuole dare di se stesso. Tali relazioni si complicano ulteriormente nel momento in cui lo scrittore in carne e ossa (il cosiddetto autore reale) tenta di delineare e di relazionarsi con il lettore implicito, ossia il destinatario da egli stesso immaginato per la propria opera. Per fare ciò l'autore reale ha due possibilità: può dialogarci tramite l'autore implicito, oppure può fare in modo che l'io-narrante, da egli stesso creato, interpelli il lettore implicito. In entrambi i casi il lettore diventa una sorta di personaggio del romanzo, implicando la sovrapposizione tra mondo reale e mondo immaginato; ciò comporta ancora una volta dei risvolti metafinzionali. Per queste ragioni, nel capitolo osserveremo e tenteremo di ricostruire i rapporti tra io-narrante e autore implicito, tra autore implicito e lettore implicito e tra io-narrante e lettore implicito⁶.

4.1. I legami affettivi

I legami affettivi, siano essi di natura familiare o amicale, hanno il potere di influenzare l'esistenza degli individui. In questo paragrafo osserveremo che tali relazioni possono influire sulla decisione di partire dei personaggi migranti o modificarsi in seguito all'arrivo in un luogo altro; inoltre essi non si dissolvono con la distanza geografica. I legami affettivi dei nostri personaggi migranti creano dei continui rimandi a luoghi e tempi altri che alimentano la persistenza di spazi reali e spazi mentali nella psiche dei personaggi. Essi infatti spesso oscillano tra la realtà in cui vivono nel presente e l'immaginazione o il ricordo di luoghi altri appartenenti al loro futuro o al loro passato. Durante l'analisi è emerso che i legami affettivi degli io-narranti li possono stimolare alla comprensione del reale che li circonda oppure provocare in loro la necessità di evadere o di modificare la realtà in cui essi vivono.

Tali legami possono influenzare la decisione di partire oppure unificare gli spazi mentali e temporali dei protagonisti in seguito alla migrazione. Emblematico

⁶ A proposito del lessico riguardante la narratologia si veda la ricostruzione dello schema di Schmid in Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione* (Roma: Carocci, 2015), p. 56.

del primo caso è *Il mosaico del tempo grande* in cui la partenza di Michele, io-narrante di primo grado, è fortemente influenzata dai racconti di Gojari, amico albanese insediato da anni nel villaggio arbëreshë di Hora, nell'Italia meridionale. Come possiamo notare nel passo seguente, le storie sul passato della comunità stimolano l'immaginazione di Michele che si immedesima nei personaggi di altri tempi:

La storia di Antonio Damis mi si era conficcata nel cervello, un chiodo che mi punzecchiava a ogni passo: chi e perché lo voleva ammazzare? Dov'era adesso Antonio Damis? Era già morto? E mio padre, perché lo odiava tanto? Che c'entrava il viaggio verso il paese sul lago? E soprattutto, perché Gojari ne aveva parlato solo quella sera? [...]

Intanto, se Gojari mi voleva incuriosire, ci era riuscito in pieno. Per tutta la serata ha continuato a pensare ad Antonio Damis in viaggio sul cassone del camion. Siccome non lo avevo mai visto, me lo immaginavo con il fisico asciutto di mio padre da giovane e la voce melodiosa di Gojari. Ripeteva controvento la storia del paese in fiamme e della fuga di uomini donne bambini che parlavano come noi. [...] “Sono ombre di noi, palpitanti, hanno i nostri nomi, gli sguardi spiccati ma più ricolmi di paura, naturalmente,” urlava Antonio Damis con la voce di Gojari “non possiamo dimenticarlo.” [...] “Questa storia è l'inizio di tutto”.

E il camion senza freni proseguiva la sua corsa mentre Antonio Damis, ignaro della fine che lo attendeva, continuava a raccontare. Controvento⁷.

L'immaginazione di Michele viene direttamente incitata dal racconto, creando nella sua mente degli immaginari che gli permettono di evadere dalla realtà in cui si trova e al contempo di sognare a occhi aperti un futuro diverso da quello che gli si profilerebbe rimanendo nel villaggio. Gojari trasmette oralmente la storia recente e quella antica di Hora allo scopo di creare una memoria collettiva. Inoltre egli vuole incuriosire e preparare Michele alla sua partenza, mettendolo in guardia sui cambiamenti che implica la migrazione.

Nei racconti riguardanti le due Hora, quella originaria in Albania e quella nuova fondata in Italia nel XV secolo, Gojari insiste per esempio sulla frammentazione che vivono i personaggi, sulla sofferenza di chi decide di partire e di quella di chi invece resta. Il dolore dei personaggi sembra derivare dall'allontanamento fisico dai legami affettivi che continuano tuttavia a vivere nella

⁷ Carmine Abate, *Il mosaico del tempo grande* (Milano: Mondadori, 2007), pp. 21-22.

loro memoria. Osserviamo nei passi che seguono l'accavallarsi delle focalizzazioni e dei piani immaginati dagli io-narranti e dai personaggi:

Liveta non si era voluto sposare: “Non ha senso per uno come me che ha i piedi qua e la testa al di là del mare⁸”.

Jani Tista Damis [...] non tornava in Arbër per morirci, tornava per un motivo che non sapeva spiegarsi con i ragionamenti. [...] “Devo ricongiungermi con la mia ombra, che è là e mi aspetta da quando sono stato generato. [...] Ma poi io ritorno qua, cosa credi?”

A casa sua tutti continuano ad aspettarlo, come se Jani Tista Damis dovesse ritornare da un giorno all'altro. Nel frattempo se lo immaginano in battaglia su un cavallo palombino [...] oppure [...] ferito o tenuto prigioniero a Costantinopoli. [...] Nessuno dei familiari crede che Jani Tista sia morto. E ogni giorno a tavola tengono un posto libero per lui¹⁰.

Gojari si fa interprete dei sentimenti dei personaggi storici del XV e del XVI secolo, esasperando gli elementi grazie ai quali essi a loro volta immaginano, ciascuno dal proprio punto di vista, l'esistenza altrove. Si crea una *mise en abyme* nella quale Michele è il narratario principale delle storie.

Inizialmente, il protagonista si interroga sul significato di tutte le storie che lo attraggono. Nel brano che segue possiamo osservare come egli sia pervaso dalla noia e dai dubbi sul proprio futuro lavorativo e sul significato dei racconti di Gojari:

Nell'attesa dell'autunno buio, leggevo qualche libro di Pavese, soprattutto le poesie di *Lavorare stanca*, un titolo che sventolavo come una bandiera ironica per esorcizzare il fantasma del lavoro; oppure passavo il tempo davanti al juke-box, m'ingozzavo di canzoni d'amore e spesso andavo a trovare Gojari nella sua Bottega del Mosaico. Anche lui era come un velo sul futuro. Era un amico, sapeva il fatto suo, forse avrebbe potuto darmi dei consigli. Eppure mi raccontava solo storie del passato, quasi fossero più importanti del presente e del futuro. Basta¹¹.

La letteratura è consapevolmente utilizzata da Michele come strumento in cui specchiarsi e attraverso cui riflettere sul vissuto per esorcizzare le paure e inviare

⁸ *Ivi*, p. 79.

⁹ *Ivi*, p. 80.

¹⁰ *Ivi*, p. 121.

¹¹ *Ivi*, p. 41.

messaggi subliminali. L'io-narrante si identifica nella dimensione esistenziale e bucolica delineata da Pavese nella raccolta poetica, portando il testo ad assumere connotati puramente metaletterari. La funzione dei classici della letteratura è di costituirsi risorsa da cui attingere risposte per il futuro; risposte che tuttavia il personaggio non trova. Michele non si sente rassicurato dal riflesso letterario in cui si identifica e cerca risposte nell'amico artista per il quale nutre stima e affetto.

La letteratura e il mondo fittizio in essa rappresentato non sono sufficienti per interpretare e comprendere la realtà, è necessario ricorrere all'esperienza diretta della testimonianza orale, la quale è creduta veritiera nonostante la sua evidente componente narrativa e di conseguenza finzionale. Ci si trova di fronte a un cortocircuito in cui realtà e finzione sono indelebilmente mescolate e in cui la capacità interpretativa dei singoli individui è l'unica verità possibile (da cui la presenza di diversi io-narranti). Il legame affettivo con l'amico è basato sulla fiducia e spinge Michele ad ascoltare le storie nell'attesa di comprendere il senso che Gojari vuole attribuire loro. Nel passo seguente Gojari finalmente spiega all'auditorio composto dai membri del villaggio (Michele incluso) il significato del proprio mosaico e delle storie che contiene:

Il tempo è grande se ti lascia una traccia dentro. [...] Ecco: queste tracce, dobbiamo cercare e seguire. Queste braci vive, in cerchio, sotto una montagna di cenere. Per andare dove, amici, non la sa nessuno. Tu parti, questo sai, come è partito Jani Tista Damis, ignaro della meta più profonda, convito di ritornare quando vuole. Invece si perde per sempre, e con lui il suo ricordo. Però lascia una traccia dentro Antonio Damis, un grumo duro di cocciutaggine, il sogno del ritorno¹².

Come Antonio Damis, anche Michele si appropria delle tracce storiche del proprio villaggio e della propria comunità sia in maniera conscia che inconscia. Nell'io-narrante di primo grado, Michele, convivranno tutte le storie passate e, incarnando la memoria collettiva, egli si sentirà legittimato alla partenza. Inconsciamente spinto e aiutato dalle storie riflesse nel mosaico dell'amico Gojari, Michele creerà uno spazio mentale della memoria sufficientemente solido da non dover essere fisicamente ubicato nel villaggio d'origine per sentirne l'appartenenza. Interiorizzare la storia della propria comunità significa per Michele poterla

¹² *Ivi*, p. 116.

interpretare liberamente, rispettando i legami affettivi con la collettività di cui fa parte anche nella prospettiva di una migrazione probabilmente definitiva. Come per Michele, anche per Mahlet i legami affettivi si strutturano tramite la trasmissione orale, che crea così delle connessioni forti con la comunità d'origine. Dal brano che segue si evincono i complessi intrecci familiari della protagonista che a loro volta riflettono la stratificazione di spazi e tempi dovuta alla colonizzazione italiana in Etiopia:

La sera che ci comunicò il tuo desiderio di partire per l'Italia, l'approvazione sua, di Abba Yohannes e Abba Selemon, tuo padre si oppose con tutte le sue forze: "Quelli che vanno non tornano più e io non voglio perdere mia figlia proprio nel paese che un tempo ha voluto schiacciarci sotto i suoi piedi". Ma Abba Yacob assicurò che non sarebbe successo: "Mahlet – disse – ha un forte legame con la sua terra, e tornerà, quando sarà il tempo¹³".

Come Michele, anche Mahlet non capisce il senso della propria curiosità e attrazione per le storie del passato coloniale o della resistenza presente (contro la dittatura di Menghistu). Gli anziani della famiglia vegliano su di lei e si assicurano di guidarla verso l'autorealizzazione al punto da intercedere con i genitori per favorirne la partenza in Italia. Come lo abbiamo già più volte ricordato, il vecchio Yacob ha immaginato una missione per la piccola Mahlet (trasmettere il punto di vista del colonizzato al colonizzatore), per il compimento della quale è indispensabile una migrazione temporanea in Italia. Il passato coloniale ha creato degli spazi mentali ben diversi nella memoria generazionale: gli anziani hanno vissuto direttamente l'occupazione italiana, la hanno combattuta, sofferta e in seguito rielaborata e superata attraverso la trasmissione orale; al contrario, i genitori di Mahlet ne hanno una percezione monoliticamente negativa il cui immaginario è costituito unicamente dai racconti degli anziani.

Il legame con la propria terra di Mahlet è dato proprio dalla rete dei legami affettivi che la circondano e la rassicurano, creando una coesione familiare forte di condivisione quotidiana. Trasmettendosi all'interno della protezione dei legami affettivi, le testimonianze orali raccolte da Mahlet e Michele, io-narranti di primo grado, creano una memoria collettiva e un senso di appartenenza a una comunità. La portata metafinzionale delle strutture narrative a cornice e delle *mises en abyme*

¹³ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori e di perle* (Roma: Donzelli, 2007), pp. 141-142.

de *Il mosaico del tempo grande* e *Regina di fiori e di perle* è evidente: tramite la transfocalizzazione i romanzi discutono sulla reciproca influenza di realtà e immaginazione all'interno della finzione stessa. Mahlet e Michele sono spinti dai loro legami affettivi a immaginare il potenziale della migrazione nelle loro esistenze e a interpretare la realtà mediando tra i vari punti di vista che si possono avere su di essa.

Per gli io-narranti di *Vicolo verde* e *Il bravo figlio* la migrazione non dissolve i legami affettivi che li aiutano nella realizzazione personale, i quali invece unificano gli spazi mentali e temporali dei protagonisti in seguito alla migrazione. La distanza geografica fisica che separa l'io-narrante di *Vicolo verde*, migrata in Germania, e la sorella, che invece vive ancora in Italia, viene brevemente interrotta nel momento in cui la protagonista subisce la mastectomia. Nel brano seguente possiamo vedere in che modo il cancro al seno abbia il potere di riunire le sorelle e riavvicinarle fisicamente riportando a galla e ricongiungendo tutti i passaggi della vita della protagonista:

Luisa [...] era accorsa subito, si era sistemata in via dell'Alsazia, arrivava in clinica con la vecchia bicicletta che era stata di mia madre... Mio padre l'aveva fatta fare su misura per lei. [...] Luisa [...] non conosceva la città... Nulla la fece desistere. Arrivava al mattino, sudata, con i riccioli scomposti. [...] Era allegra, cordiale anche con gli estranei, tirava fuori intere frasi in tedesco...

Con me era di una sollecitudine materna... mi circondava di cure e affetto [...]. Rinnovava la solidarietà di un tempo, quella che ci aveva permesso per anni di sopravvivere ai terribili week-end, che io avevo tradito andando via... Mi dimostrava che aveva perdonato la mia slealtà, che l'alleanza persisteva, l'infanzia ci univa in una complicata trama di affetti, reciproci rifiuti e sottili ricatti¹⁴...

La bicicletta e la prima casa in cui l'io-narrante e il compagno hanno vissuto assieme hanno un valore metaforico e simbolico forte: la sorella le utilizza facendo convivere nel presente diversi momenti del passato, poiché incarna i principali legami affettivi familiari della protagonista. A differenza della madre, la sorella perdona la scelta dell'io-narrante di migrare in Germania. Il loro legame affettivo supera le barriere del tempo, dello spazio, della fatica e della lingua. La presenza

¹⁴ Silvia Di Natale, *Vicolo verde* (Milano: Feltrinelli, 2013), p. 192.

della sorella alla vigilia dell'intervento chirurgico ha degli effetti positivi sulla protagonista, poiché, come quando erano bambine e si difendevano assieme dalle crisi materne dopo la morte del padre, ora sono solidali nel fare fronte comune contro la malattia. Inoltre è importante per la protagonista sentire che la propria scelta migratoria è compresa e accettata dalla sorella, poiché, come vedremo a breve, viene invece completamente rifiutata dalla madre.

La presenza, l'utilizzo degli oggetti e l'accettazione della sorella hanno la valenza simbolica, e quindi immaginativa, di unificare i tempi e gli spazi reali che erano altrimenti divisi e separati dalla fuga all'estero dell'io-narrante. Il tempo e la lontananza geografica non hanno fatto in modo che il rapporto tra le sorelle si incrinasse, ma al contrario l'esclusività data dalla condivisione delle conseguenze dello stato psicologico della madre su di loro durante l'infanzia le unisce indelebilmente.

Anche l'amicizia tra Nino e Turi perdura nel tempo e nello spazio mentali dell'io-narrante, perché si crea durante la giovinezza e implica anch'essa, come il rapporto tra le sorelle in *Vicolo verde*, l'esclusività della relazione in momenti di grande difficoltà. La loro amicizia è ambigua, poiché si rivela positiva nel presente in cui si allaccia, ma negativa nelle derive che prende durante la sua evoluzione. Accomunati da sentimenti di isolamento, incomprensione e solitudine, i personaggi sfogano la loro rabbia in atti vandalici che culminano nell'incendio della scuola. La profondità del loro legame affettivo deriva dalla reciproca comprensione che si rafforza a lungo andare e che supera le barriere del tempo e dello spazio: i due personaggi sono ormai adulti e hanno abbandonato entrambi la Sicilia azzerando i contatti uno con l'altro. La narrazione del romanzo di Nino parte proprio dalla notizia telegrafica della morte del padre di Turi che egli deve trasformare in articolo di giornale. Nino immagina il dialogo con il migliore amico dopo una decina d'anni dall'ultima volta in cui essi si sono visti e parlati:

Dove sei finito, Turi?

Vieni, siediti, che ti debbo dire delle cose che non ti ho mai detto. Lo conosci questo disco? L'hai mai sentito? Mai? Ah, un capolavoro, Turi. Un disco sulla sofferenza e sull'amore. E sul peccato. E senti che musica, che arrangiamenti. Certe volte basta la musica per capire di che parla una canzone, vero?

Turi, ma tu te lo ricordi quando eravamo piccoli¹⁵?

Realtà e immaginazione si mescolano nella mente dell'io-narrante. Alla ricerca dell'ispirazione per la stesura dell'articolo sulla morte del padre di Turi, Nino rievoca il ricordo dell'amico. L'io-narrante non redigerà mai il pezzo in questione, rifletterà invece sul proprio passato scrivendone un romanzo. Egli si affida alla musica per raccontare la loro vita siciliana e il ricordo di un passato condiviso. Le domande che Nino immagina di fare a Turi sono in bilico tra il retorico e il letterale, le risposte di Turi rimangono tutte implicite quando non inesistenti, dando vita a una sorta di dialogo dell'io-narrante con se stesso. Il passo sublima il desiderio di Nino di ritrovare e rivivere l'adolescenza la cui difficoltà è stata sostenibile grazie all'amicizia con Turi.

I legami affettivi riscontrati nel nostro *corpus* romanzesco permettono ai personaggi migranti di sentirsi sostenuti nei momenti di particolare difficoltà e si costruiscono sulla solidarietà e la reciproca comprensione. Per queste ragioni, i legami affettivi che abbiamo appena osservato partecipano alla crescita individuale degli io-narranti, favorendone l'autoaffermazione e la salvaguardia fisica e morale. I legami affettivi non si spezzano a causa della migrazione, ma sopravvivono nei ricordi e nelle modalità di vita di cui sono in parte causa, soprassedendo alla realtà tangibile che talvolta separa le esistenze.

La riflessione metafinzionale risiede tutta nell'importanza minima che viene data nei romanzi al tempo e ai luoghi reali a favore della singolare e personale percezione del tempo e dei luoghi; questi ultimi si configurano come spazi mentali liberi in cui far convivere e dialogare i ricordi, gli affetti e l'immaginazione. La migrazione, anche prima della partenza, mette in discussione l'idea stessa di luogo, contrapponendo a essa quella di spazio. Nell'immaterialità dello spazio possono convivere e persistere tempi e luoghi diversi, poiché si concretizza nella mente dei personaggi migranti; essi lo plasmano in maniera soggettiva a partire dai legami affettivi.

Emblematico della connessione tra legami affettivi e creazione di spazi immaginativi, così come dell'indissolubilità di alcune relazioni in ragione della

¹⁵ Vittorio Bongiorno, *Il bravo figlio* (Milano: Rizzoli, 2006), p. 24.

distanza geografica, è il rapporto tra madre e figlia in *Vicolo verde*. L'io-narrante immaginava la partenza e l'allontanamento fisico dalla madre come elemento sufficiente per interrompere le sue manie di controllo. Ciò che l'io-narrante aveva immaginato prima della partenza non si verificherà, poiché la madre metterà in atto il ricatto economico, come possiamo constatare dal brano seguente:

Mia madre non mi dava tregua, mi scriveva lunghe lettere... Come sentiva la mia mancanza! Di sicuro anch'io avevo voglia di tornare, era ora... Il mio corso si sarebbe concluso alla fine di febbraio... Lei mi aspettava...

“È una lingua difficile,” scrivevo, “non si impara così in fretta... Comincio un po' a cavarmela, non posso andarmene proprio adesso... Il nuovo corso comincia a marzo...”

Mia madre non mollava: “Da me non ricevi più una lira¹⁶...”

Le varie scuse, tra cui la complessità della lingua tedesca, che la protagonista adduce per il mancato rientro non hanno il risultato sperato. La madre continua a esercitare il ricatto morale sulla protagonista. Nel passo seguente l'io-narrante sottolinea l'insistenza, tenace e minacciosa, della madre:

Le lettere di mia madre erano sempre più imperiose... Non le facevo pena, lasciarla così, sola? Come facevo a esser così insensibile? Io tergiversavo... “A fine aprile c'è l'esame di lingua, mi daranno un diploma...” “Vada per la fine di aprile, ma non un giorno di più!” Ancora credeva di tenermi in pugno.... Io mi infuriavo... “La vedremo!” Però ero agli sgoccioli, avevo consumato le ultime riserve di denaro... Aprile non era più lontano¹⁷...

La distanza non stempera i tentativi della madre di imporre le proprie volontà sulla figlia e la scrittura diventa il suo nuovo mezzo di ricatto. Quando essa si rende conto che le proprie parole non hanno il potere di riportare la figlia a casa, fa leva sull'unico legame che la famiglia ha ancora con il padre defunto, ovvero lo zio prete rimasto a vivere in Sicilia, esortandolo a scrivere alla protagonista per convincerla a tornare in Italia:

Lui e mia madre si scrivevano spesso. [...] Mia madre si sfogava [...]. Lui sì che capiva le sue pene! Che figlia le era toccata! Mi ero messa sulla cattiva strada! Non credevo più a niente! Le cattive compagnie che frequentavo! Ah, quei viaggi! [...]

¹⁶ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 154.

¹⁷ *Ivi*, p. 156.

Zio Egidio non rimase sordo al suo grido di dolore. Mi scrisse. Mi arrivavano delle letterine in inchiostro blu, scritte su carta sottile, sembravano giungere direttamente dall'etere... Era suo dovere indicarmi la retta via [...]. Conducevo una vita immorale... Vivevo lontana da casa, tutta "sola"! Una parola che già suonava a scandalo: "sola"! Mia madre stava in pena, poveretta, non pensavo al dolore che le davo¹⁸?

Ai biscotti che la nonna mandava al padre dalla Sicilia e ai ricordi d'infanzia felici a essi legati, in cui l'io-narrante osservava il genitore assaporare i dolci, si sono sostituite delle lettere di accuse e di ricatto morale che riflettono la mentalità ristretta e religiosa in cui la famiglia tenta di imbrigliare la protagonista. L'io-narrante non fugge solamente al controllo materno, ma anche al suo modo di pensare che non corrisponde al proprio né alla realtà sociale a lei contemporanea della fine degli anni Settanta.

L'idea della fuga da un luogo per modificare un rapporto familiare complicato è presente anche ne *Il bravo figlio*. In seguito alla migrazione in Sicilia le assenze ripetute e prolungate del padre per ragioni lavorative fanno perdere ogni equilibrio familiare a partire da quello psicologico della madre:

"Teresa, te la posso dire una cosa senza che t'offendi? La prossima volta, il bacon, non lo fare carbonizzare. Sennò che colazione all'americana è?"

Mia madre non risponde più. Vuole cucinare le ricette esotiche della sorella, ma è partita completa, e sbaglia tutto [...]. E continua a prendere 'ste gocce per non perdere contatto con la realtà. Meno male¹⁹.

All'assenza fisica del padre si aggiunge quella mentale della madre. Nino soffre a causa della situazione poiché viene abbandonato a se stesso; nel brano che segue l'io-narrante comunica il proprio disagio al migliore amico:

"Mio padre mi ha chiesto che voglio fare dopo la scuola. [...] Dice che bisogna pensarci in tempo per scegliere l'università migliore. [...] Dice che se mi impegno mi manda pure all'estero a studiare fisica." [...]

"Mio padre dice ora vediamo, o poi vediamo, dipende dalle volte. Mio padre non lo vedo da un mese, sei giorni e otto ore." [...]

"Io comunque ho deciso che voglio fare il fisico nucleare. [...] Tu c'hai pensato che vuoi fare?"

"Io voglio scappare, ecco cosa voglio fare."

¹⁸ *Ivi*, p. 95.

¹⁹ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 96.

“Scappare non è un mestiere” dice Turi [...]. Io dico di sì con la testa, ma sono confuso²⁰.

Se l'io-narrante di *Vicolo verde* fugge in Germania nel tentativo di migliorare la relazione con la madre nell'ottica di mitigare il rapporto di forza, Nino, a causa della giovane età, subisce il potere del padre che obbliga la famiglia a migrare in Sicilia per il proprio lavoro. Per Nino invece la fuga verso un altrove non ben identificato rappresenta al contempo l'allontanamento da un ambiente familiare oramai ostile e un ritorno utopico alla presenza paterna costante che aveva caratterizzato la felicità dell'infanzia bolognese.

Se da un lato, in *Vicolo verde*, la migrazione è vista come mezzo attraverso il quale annullare un legame affettivo negativo, dall'altro ne *Il bravo figlio* lo spostamento e l'allontanamento per questioni lavorative comporta l'effettivo annullamento di un legame affettivo in precedenza positivo. Nino immagina erroneamente che il ritorno a Bologna possa sistemare le relazioni con i cari. In entrambi i casi, la strategia migratoria immaginata dagli io-narranti non risulta funzionale. A causa dei suoi atti violenti Nino finirà per partire dalla Sicilia, ma sarà affidato a un istituto per ragazzi problematici lontano dai genitori. L'io-narrante di *Vicolo verde* invece non si libererà dall'influenza negativa della madre nemmeno dopo anni di vita in Germania e nemmeno dopo la sua morte. Riportiamo il brano in cui la madre, alla vigilia della nascita del nipote, impone la propria presenza in casa della figlia, la quale nonostante viva il suo arrivo con angoscia non riesce a evitarlo:

Arrivarono in treno quel giorno, un venerdì. Dovevo andare a prenderle in macchina alla stazione di Monaco. [...]

Ecco le faccio aspettare... Mia madre che non ce la fa a stare in piedi... sul marciapiede della stazione... Arrivi sempre in ritardo... Sarei arrivata in ritardo anche quella volta²¹.

La madre ha un effetto ansiogeno sulla protagonista che si lascia travolgere dagli eventi e dalle aspettative materne. Il distacco dal paese natale resta doloroso a causa della madre, la quale non accetta la sua permanenza definitiva in Germania. Essa persevera nell'imposizione di un ricatto morale e affettivo che ha

²⁰ *Ivi*, p. 81.

²¹ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 33.

strategicamente messo in atto anche durante il proprio funerale, scrivendo l'omelia che il prete recita durante la cerimonia:

“Prima le turbolenze dei continui spostamenti, poi la malattia del marito, poi lei stessa malata e operata di quella malattia che l'attendeva alla fine... Ma al dolore fisico se n'era aggiunto un altro: la figlia l'aveva lasciata per andare a vivere lontano...”.

Mia madre mi accusava pubblicamente, nel luogo sacro, davanti ai suoi amici, perché la compatissero anche per quella disgrazia, di avere una figlia come me. Non mi aveva perdonato mai di “averla” *lasciata*. Diceva proprio così, “lasciata”: il mio dovere era quello di restare dove lei mi voleva... Mi ero rifiutata... Non me l'aveva perdonato, non me lo perdonava neppure adesso che giaceva sul catafalco a mani giunte, col rosario tra le dita affusolate e bianche...

Mia madre però non si era accontentata di scrivere il copione per il suo funerale, aveva anche meditato un castigo... [...] mia madre mi diseredava.

[...] Ma non era quello: era l'oltraggio che doleva, la beffa²²...

L'umiliazione subita dalla protagonista la segna indelebilmente proprio perché è stata accuratamente architettata nei modi, nei tempi e nei luoghi. La madre ricostruisce l'immagine della figlia manipolando la realtà attraverso la propria immaginazione. La metafora della scrittura teatrale amplifica l'effetto delle azioni della madre e introduce la riflessione metafinzionale: la narrazione interpretativa della madre ha dei caratteri dello statuto finzionale che mettono in discussione lo statuto percettivo del reale, poiché quest'ultimo viene indagato all'interno della realtà romanzesca, mettendone in evidenza la soggettività. Inoltre si sottolinea il potenziale manipolatorio della parola, la quale ha la capacità di influenzare le coscienze attraverso gli spazi e i tempi anche oltre la morte.

L'inefficacia della migrazione come risoluzione o riparazione dei rapporti familiari e l'interferenza della parola sulla realtà vengono confermate nell'episodio in cui l'io-narrante di *Vicolo verde* scopre di avere il cancro al seno:

Sono caduta nella stessa trappola di mia madre, con la stessa ingenuità, senza la minima preparazione.

Mi ci ha trascinato dentro mia madre.

²² *Ivi*, p. 167.

Sento crescere dentro di me la rabbia. Contro me stessa, contro la dottoressa, contro mia madre che mi ha augurato di soffrire come soffriva lei... Mi spuntano lacrime di rabbia. [...]

Non è sicuro che debba ripercorrere le tracce di mia madre, di fatto però le sto ripercorrendo. Le sto appresso... Non è servito a nulla mettere tra di noi montagne di silenzio, non è servito cambiare casa, paese, lingua... seguo la sua ombra, la vedo girarsi verso di me, buttare la testa all'indietro, stringere le labbra con un risolino beffardo. Sapeva di aver colpito nel segno, di tenermi in pugno. "Hai visto che avevo ragione io?"

Aveva ragione lei: non ci si può sottrarre al proprio destino. Non sono vanto le maledizioni di una madre²³...

L'assenza di comunicazione e la migrazione oltralpe si rivelano inefficaci contro le sofferenze che la madre le ha augurato di vivere. Allo stesso modo, parlare e percepire la realtà tramite il filtro di una lingua straniera, diversa da quella con la quale i cattivi auspici sono stati proferiti, non è sufficiente per allontanare le paure della protagonista che si tramutano in realtà.

Sia per Nino de *Il bravo figlio* sia per la protagonista di *Vicolo verde*, ciò che permette di superare le difficoltà individuali dovute ai complessi rapporti con i genitori non è la migrazione definitiva (Nino a Milano, l'io-narrante di *Vicolo verde* in Germania), bensì la scrittura. Abbiamo già osservato, nel secondo capitolo e osserveremo anche negli ultimi paragrafi del capitolo corrente, che i due io-narranti si profilano come scrittori. Per entrambi la rielaborazione del proprio passato e la liberazione dai vincoli genitoriali avviene attraverso la scrittura dei romanzi stessi che il lettore reale ha tra le mani. Lo spettro metafinzionale compare nuovamente, poiché all'interno del mondo finzionale dei romanzi, la parola e la scrittura, nella loro immaterialità, hanno il potere di rivedere la realtà per renderla soggettivamente comprensibile e accettabile.

I legami affettivi non subiscono dei cambiamenti direttamente dipendenti dalla migrazione, poiché il loro spazio non è fisico e realmente tangibile, ma al contrario è mentale, psicologico, emotivo e quindi è in grado di resistere alla distanza geografica o temporale grazie al ricordo e/o all'immaginazione. Poiché le caratteristiche della migrazione contemporanea dipendono direttamente dalla globalizzazione, le nuove prospettive relazionali e geografiche apportate dai

²³ *Ivi*, pp. 186-187.

personaggi migranti del nostro *corpus* romanzesco metaforizzano e riflettono il mondo del capitalismo globalizzato, il cui «presente è sempre frastagliato, complesso, contraddittorio, tempi diversi vi si mescolano, equilibri nuovi di vecchi elementi sono sempre possibili²⁴». La compresenza contraddittoria dei diversi tempi si traduce altresì nella compresenza all'interno di spazi mentali, metaforici e immaginari dei luoghi geograficamente attraversati e vissuti nella finzione narrativa.

4.2. Gli spazi geografici

Il rapporto dei personaggi migranti con la realtà geografica in cui sono calati dipende dai loro spostamenti e dalle ragioni che li hanno provocati. L'immaginazione dei personaggi porta alla deformazione dei luoghi circostanti che acquisiscono dei valori simbolici. Vedremo infatti come il luogo d'origine possa rappresentare una perfezione perduta o una prigione da cui fuggire, nello stesso modo in cui il luogo d'arrivo può offrire gli stimoli di cui i personaggi erano alla ricerca o può soffocare ogni speranza. Inoltre indagheremo le modalità che portano il luogo d'arrivo e di partenza a coesistere in uno stesso spazio e tempo; osserveremo altresì come le aspettative dei personaggi migranti rispetto al futuro e ai luoghi immaginati prima della partenza vengano talvolta tradite all'arrivo.

4.2.1. Il desiderio di fuga

Il desiderio di fuga, quando non può essere soddisfatto nell'immediato, porta alla creazione di spazi altri tramite la lettura e/o l'immaginazione. Esse inducono inoltre gli io-narranti a individuare i segni della prigionia nel paesaggio reale circostante. Attraverso l'analisi del *corpus* romanzesco abbiamo incontrato più volte l'idea di fuga dal luogo d'origine o dal luogo d'arrivo. Ci soffermeremo sull'urgenza della fuga ne *Il bravo figlio* e *Vicolo verde* poiché all'interno di questi testi essa trasforma i luoghi reali in spazi mentali. Uno dei passi emblematici è il seguente dialogo tra Nino e Turi ne *Il bravo figlio*:

²⁴ Romano Luperini, *La fine del postmoderno* (Napoli: Guida, 2005), p. 13.

L'idea è di costruire una capanna. Piazzarci lì sopra, portare le nostre cose e dire addio al mondo.

Dico: "Ho letto una storia... un ragazzino che se ne va a vivere sopra gli alberi e non scende più. Me l'ha portata mio padre".

"Da dove?"

"È sempre in giro. [...] Non lo so dove lavora... [...] Quando eravamo a Bologna, stava sempre a Bologna."

"Pure mio padre è sempre fuori. Lavora in Svizzera. C'ha un sacco di amici che ci vogliono bene ma dice che Palermo è meglio."

"Io me ne voglio tornare a Bologna."

"Capito. Io invece in Svizzera non ci voglio andare."

"E perché?"

"Ci sono gli alligatori."

"Ma che dici! Non c'è nemmeno il mare..."

"Mio padre me l'ha detto."

"Te l'avrà detto tanto per dire."

"Dice che mi ci porta appena li ammazzano tutti."

"Ma quando mai..."

"Ti dico di sì. Ma io non ci voglio andare. Perciò non c'è problema²⁵..."

L'intertestualità del brano non è mera figura di stile autoriflessiva, ma implica la creazione di spazi metafinzionali. La letteratura, in questo caso si tratta chiaramente de *Il barone rampante* di Italo Calvino, entra nella finzione letteraria attribuendo alla narrazione il potere di influenzare la realtà tramite la creazione di immaginari nel narratorio (ovvero Nino). Sembra plausibile che Nino, rispecchiandosi nella volontà di evasione e di fuga di Cosimo, abbia avuto l'idea di costruire una capanna sull'albero. La realtà nella finzione letteraria (il mondo in cui Nino e Turi personaggi vivono), la finzione letteraria genericamente intesa (la storia de *Il barone rampante*) e la realtà storica (l'oggetto libro de *Il barone rampante* che realmente esiste ed è tangibile) si mescolano creando un sottile gioco di specchi. I rimandi e i riflessi letterari della scena oscillano tra realtà e finzione mettendo in dubbio la veridicità di entrambi gli statuti. In questo limbo, in questo spazio mentale che Nino e Turi ricreano, si sviluppano gli immaginari di un ritorno a Bologna come un ritorno a un mondo idilliaco, a una sorta di perfezione d'origine ormai utopica. Al contempo, nell'immaginazione di Turi si configura un altrove pericoloso e inverosimile ricostruito a partire dall'incomprensione deformante dei racconti

²⁵ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 35.

paterni. Nino evoca lungo tutto il romanzo l'infanzia bolognese; il ragazzo è ossessionato dal passato in cui il padre era partecipe nella sua educazione e lo trasportava in mondi altri tramite l'invenzione di storie:

“Papà, ti ricordi quando mi raccontavi?”

“Le mie storie?” [...]

“Sì, le tue storie.”

“Ti piacevano?”

“Sì, e tanto.”

“Tutte minchiate, tutte minchiate.” [...]

“Perché non mi racconti più niente?”

“Quando?”

“Ora per esempio.”

Si alza di scatto, rigido. Va verso la porta ma torna indietro. Non sa manco lui che fare.

“Poi vediamo.”

Lo richiamo indietro. [...]

“Ma non ce ne possiamo tornare a Bologna?”

“Ora vediamo. Tu pensa a dormire. Buonanotte²⁶.”

L'infanzia e Bologna sono oramai degli spazi mentali per cui Nino prova nostalgia. Essi sono indelebilmente associati alla creazione di mondi finzionali che il padre trasmette al figlio tramite il racconto. Da un lato la realtà e la finzione si mescolano costantemente all'interno della realtà finzionale del romanzo; dall'altro i luoghi geografici reali si fanno simbolo di determinate condizioni emotive. L'infanzia e Bologna si oppongono all'avversione e alla paura provocata dal progressivo allontanamento, sia fisico che psicologico, dei genitori nello spazio reale di Palermo. Palermo è pericolosa, non solo a causa dei bulli che maltrattano Nino, ma anche e soprattutto per le minacce mafiose a cui la famiglia Scialoja è sottoposta:

“Non possiamo tornarcene a Bologna?”

“Poi vediamo.” [...]

Un militare porge un accendino di metallo con una grande fiamma già accesa. Mio padre dà a fuoco al sigaro. Al tipo scivola il mitra dal braccio. Cade sulla sabbia puntando verso di me. È un attimo. Si ferma il tempo. Anche il mare sembra smettere di fare onde. Mio padre mi guarda negli occhi. Siamo soli, io e lui.

²⁶ *Ivi*, p. 95.

“Non è successo niente” dice il militare con un sorrisetto che mio padre gli fa passare subito con un pugno in faccia²⁷.

Nino ha costantemente sotto gli occhi lo spettro della morte, quella del padre ma anche la propria. L’episodio simbolizza tale pericolo e racchiude tutti i luoghi fisici della finzione e tutti gli spazi mentali dei personaggi nello spazio della narrazione che si rivela al contempo astratto (poiché immaginario, suggestivo) e fisico (poiché impresso sulla carta dell’oggetto libro). La frustrazione del desiderio di Nino di ritornare a Bologna sembra derivare dall’idea che a Bologna l’adolescenza non avrebbe compromesso i suoi rapporti genitoriali. L’ossessione del ritorno a Bologna porta Nino alla creazione di un immaginario fisso e utopico della città natale:

Non ci capisco più una minchia. Vorrei tornarmene a casa. Ecco quello che desidero più di tutto. Tornare a Bologna, con mio padre, mia madre e mio fratello. Ma mi gira la testa e mi lacrimano gli occhi. [...] Cado. [...] Le lacrime mi bagnano la testa, i vestiti, e allora capisco che non piango, e che non sono lacrime enormi, ma le gocce di una pioggia assurda e improvvisa²⁸.

Bologna è la casa e la casa è il luogo in cui utopicamente risiede l’immagine che ritorna di una famiglia unita. In seguito all’incendio della scuola, l’ubriachezza e il desiderio del pianto simboleggiano la confusione provocata dallo scarto esistente tra le conseguenze immaginate delle proprie azioni (ovvero bruciare la scuola ne implica semplicemente la sua scomparsa e l’avvicinamento con i genitori) e l’incontrollabile susseguirsi degli eventi reali nella finzione (ovvero la rapida riapertura del liceo, il ferimento del guardiano, le indagini di polizia e la reclusione di Nino in un collegio lontano dalla propria famiglia). La pioggia metaforizza il ritorno alla realtà del personaggio e il conseguente annullamento dello scenario immaginato da Nino. Il desiderio di fuga non abbandonerà il ragazzo neanche in età adulta, quando lavorerà per un giornale *online*:

Vorrei andarmene a casa ma non posso. Vorrei essere in un altro posto ma non posso. In un altro pianeta. Cambiare vita. Sbattere gli occhi e in un

²⁷ *Ivi*, pp. 102-103.

²⁸ *Ivi*, p. 143.

secondo scrollarmi di dosso tutta questa angoscia. Ma non posso. E allora bevo acqua²⁹.

È in questo momento del racconto che si palesa pienamente nella psiche dell'io-narrante il fatto che il proprio desiderio di fuga da Palermo era assolutamente simbolico. Ciò da cui Nino cercava realmente di evadere era la frustrazione, la mancanza di realizzazione personale e professionale, che egli risolverà scrivendo a proposito del proprio passato. Palermo e Bologna allora vengono modificate nell'immaginazione dell'io-narrante, il quale traspone lo spazio del proprio disagio morale nel paesaggio fisico che lo circonda. Lo spazio psichico dell'adolescenza si concretizza nella descrizione di un luogo che non è più reale, ma al contrario profondamente metaforico.

Tale slittamento del desiderio di fuga nello spazio geografico circostante si verifica con un procedimento molto simile anche in *Vicolo verde*. Quando la protagonista ritorna a Milano per il funerale della madre, essa riconosce nella città e nelle sue abitudini i luoghi della propria giovinezza. I ricordi che emergono però non sono positivi, bensì legati alla morte, quella del padre. Il traffico sembra metaforizzare il sentimento di prigionia che la madre ha suscitato in lei negli anni a partire dalla morte del padre:

Ore sei. I viali sono ancora scorrevoli... in tempi remotissimi li avevo percorsi in bicicletta... Ecco la strada dove abitavamo... la casa... lì era morto mio padre, il parco degli aquiloni, il cimitero...

Ore sette e mezzo. L'autista è sul carro funebre, davanti a noi, ma i viali non sono gli stessi di prima, sono pieni di traffico, un rigurgito di automobili, autobus, motociclette, la gente va a lavorare a quest'ora, e per giunta pioviggina... È già l'ora del funerale... procediamo a scatti, è un andare e frenare³⁰...

La protagonista non vede nessuna alternativa alla fuga, poiché lo spazio geografico reale della città di Milano rimanda nella sua psiche alle sofferenze adolescenziali. Il seguente brano dimostra come la nebbia milanese sia ormai indelebilmente associata alla confusione di sentimenti che la madre provoca in lei anche dopo la morte:

²⁹ *Ivi*, p. 22.

³⁰ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 166.

Via da lei, via dalla fossa che un'enorme ruspa aveva scavato davanti a me, nel fango, sotto la pioggia che confondeva tutto, rabbia e lacrime...

Via da quella terra, dalla nebbia padana³¹...

Il valore simbolico delle città e del paesaggio in *Vicolo verde* è reso in maniera più esplicita e conscia rispetto a quanto avviene invece ne *Il bravo figlio*; ciò dipende dalle differenti capacità interpretative della realtà, delle emozioni e degli immaginari che le istanze narrative possiedono. Essi hanno età molto diverse al momento della migrazione. Ricordiamo a questo proposito che lo spostamento di Nino inizialmente in Sicilia e in seguito nel collegio gli è stato imposto dal padre durante l'infanzia e l'adolescenza, al contrario, l'allontanamento da Milano dell'io-narrante di *Vicolo verde* è assolutamente volontario e programmato durante gli anni universitari.

Nell'impossibilità di allontanarsi fisicamente dal luogo in cui non vorrebbero essere, gli io-narranti di *Vicolo verde* e de *Il bravo figlio* hanno la capacità di rifugiarsi negli spazi mentali e immaginari della lettura. Osserviamo un esempio tratto dal romanzo di Silvia Di Natale:

Stanno seduti sui gradini del Duomo, fumano, ridono, si divertono. Anch'io mi siedo... devo superare una certa ripugnanza... sedersi dove altri ci passano con le scarpe, sullo sporco... Loro non hanno paura dello sporco... Sprofondo nella guida rossa, tanto per darmi un contegno... A un tratto qualcuno mi rivolge la parola, parla proprio a me ma non capisco quello che dice... Gli rispondo in francese. Quello scuote la testa. "Sorry..." si ricongiunge al gruppetto. Prima di andarsene mi salutano con la mano sorridendo. Io mi sento umiliata. Sono esclusa da quella libertà che recitano sfacciatamente davanti a me, come se fosse la cosa più naturale del mondo.

Per giunta ora mi sento un'ignorante [...]. Devo studiare l'inglese... subito, da sola³².

Da adolescente, per sconfiggere la noia dell'estate passata tra vergogna e solitudine a Milano, la protagonista combatte il tedio e la mancanza di stimoli grazie ai percorsi indicati su una guida turistica e l'apprendimento dell'inglese da autodidatta. Lo studio e i libri sono fondamentali elementi di rifugio per la ragazza, la quale è sempre pronta a scoprire realtà diverse da quelle che vive. La guida le

³¹ *Ivi*, p. 168.

³² *Ivi*, p. 142.

permette di osservare la città stessa in cui abita da anni da punti di vista precedentemente ignorati. La guida viene abbandonata nel momento in cui la protagonista incontra un turista con cui continuare la visita della città. Il rimando metaletterario è diretto: il libro è fondamentale per evadere da una realtà che non soddisfa, ma non è preferibile ai contatti con persone reali che si dimostrano soddisfacenti e prolifici. Nel brano che abbiamo riportato, il luogo fisico degli scalini del Duomo fa convivere in uno spazio simbolico diversi luoghi e spazi mentali contraddittori: i posti di origine, le diverse lingue che evocano i loro rispettivi mondi senza permettere comunicazione, l'educazione materna alla pulizia e la libertà mentale ed economica che permette di spostarsi e agire a piacimento. Come dimostrano le due citazioni seguenti, in maniera molto simile, Nino evade dalla noia palermitana a cui è costretto rifugiandosi nello studio del padre quando egli è assente:

Salgo nello studio, al fresco, e mi metto a curiosare. Leggo libri che non c'entrano niente con la matematica e aspetto mio padre. Lui, però, non c'è. Così io leggo molto, anche se con questo caldo poi mi sembra di non ricordarmi una minchia pescando a caso dalle mensole dei libri già ordinati. O nelle scatole ancora imballate che apro e gli metto in ordine alfabetico³³.

Adorno. Allen, Woody. Arbasino. Ballard. Barth. Bassani. Baudelaire. Bellow (tutto). Berberova. Blixen. Bloom. Borges. Brodskij. Bufalino. Bukowski. Calvino. Capote. Carroll. Céline. Cervantes. Chandler. Cioran. Conan Doyle. Deleuze. Dickinson (tutta). Dorfles. Dostoevskij. Dylan, Bob. Duras. Dürrenmatt. Eco. Eschilo. Euripide. Ferlinghetti. Ginsberg.

Leggo e mi sembra che non ci sto capendo niente. Alla fine non capisco se quello che so me lo sono inventato, l'ho letto o sono solo i dorsi dei libri che guardo nello studio.

Insieme alle colpe, che cosa ereditiamo dai nostri padri?

Il libro di poesie di Bukowski, a un certo punto, me lo porto giù e lo nascondo sopra l'armadio, insieme ai "Caballero" e "Le Ore"³⁴.

Il luogo reale della mansarda simboleggia lo spazio di un incontro metaforico tra padre e figlio precedente la migrazione a Palermo. Nino ricerca nella biblioteca paterna le risposte sul senso della vita che il padre non è in misura di dargli; egli cerca inoltre di immaginare il significato che il genitore attribuisce ai propri libri e

³³ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 108.

³⁴ *Ivi*, p. 101.

all'ordine alfabetico in cui li vuole disporre. L'assenza paterna che spinge Nino al desiderio di fuga viene compensata e tamponata dalla lettura, che tuttavia non sarà sufficiente. Anche ne *Il bravo figlio* come ne *Il mosaico del tempo grande* e *Vicolo verde*, la riflessione metaletteraria attribuisce alla letteratura un ruolo al contempo fondamentale e marginale. Ogni mondo possibile rappresentato da ogni singolo romanzo, per quanto possa rispecchiare l'individualità di un lettore, non sarà mai sufficiente per portare l'individuo all'autorealizzazione e alla comprensione. In altre parole, l'influenza della letteratura sulla realtà e la sua responsabilità nell'intervenire a modificarla vengono ristrette e limitate, contrapponendosi alla visione post Sessantotto che aveva portato «da un lato all'emarginazione del potere e della politica, dall'altro la promozione dell'immaginario e della poesia ad una possibilità effettiva d'intervento pratico³⁵».

La letteratura può suggerire mondi e portare all'evasione ma non interferire con il corso degli eventi reali che rispondono al libero arbitrio di ogni individuo e alla sua unicità. In altre parole, ne *Il bravo figlio*, *Il mosaico del tempo grande* e *Vicolo verde*, anche se si riconosce alla letteratura una grande importanza e un grande valore, si ribadisce la separazione tra mondo reale e mondo finzionale. La mancata coincidenza tra mondo reale e mondo finzionale viene metaforizzata ne *Il bravo figlio* dall'effetto del grottesco: l'accostamento fisico e mentale delle poesie di Bukowski alle riviste pornografiche suggerisce una similitudine che ribadisce la finzionalità della letteratura, anche quando essa attinge degli elementi dal mondo reale. Leggere delle poesie sull'essenza dell'essere poeta non trasforma automaticamente il lettore in poeta, così come osservare delle fotografie pornografiche non equivale ad avere dei rapporti sessuali. Nel seguente brano Nino stesso riconosce la differenza che intercorre tra aspirare all'identificazione di un immaginario poetico ed effettivamente riuscire a raggiungerlo:

Appena ho campo libero me ne vado a curiosare nello studio, dove trovo un vecchio libro di poesie di un certo Bukowski, tutto ruvido e ingiallito. Lo apro e cade una foto [...]: mio padre da giovane.

Leggo una poesia che non sembra una poesia, guardo la foto che non sembra mio padre. Altro che era com'è ora.

³⁵ Mario Perniola, *La società dei simulacri* (Bologna: Cappelli, 1980), p. 7.

Per essere un grande scrittore
ti devi fottare un gran numero di donne
belle donne
e scrivere qualche decente poesia d'amore [...]
bevi solo più birra
ancora e ancora birra [...]

È sulla vita.

Leggo e rileggo questa strana cosa che sembra più il testamento di un vecchio ubriaco appoggiato al bancone di un bar. Però mi piace. È come la birra: fa schifo, però mi piace.

La imparo a memoria e la trascrivo nel quadernone degli esercizi di matematica. Ci scrivo sotto il mio nome e rido dell'effetto che fa. Però suona bene. [...]

Diventare grandi scrittori non deve essere poi così difficile. Che si fotta il tennis, l'andare incontro alla palla e tutti i campioni mondiali di questa minchia. Firmato Nino Scialoja. Grande scrittore (della minchia), aggiungo³⁶.

Nino si denigra e trova conforto nelle contraddizioni così come nel proibito, individuando la propria vocazione. Il ruolo della letteratura è creare immaginari non intervenire nella realtà: sia le poesie di Bukowski che i *Caballero* e *Le Ore* hanno la capacità di creare dei mondi che sollecitano i desideri del protagonista. Alla stessa maniera la guida permette all'io-narrante di *Vicolo verde* di immaginarsi e fingersi turista nella propria città e *Lavorare stanca* conforta Michele presentando uno scenario a lui familiare.

4.2.2. Luoghi immaginati, reali e ricordati

La mente permette a diversi tipi di luoghi di convivere, ciò può avvenire tramite il ricordo, l'evocazione esplicita e la libera associazione d'idee oppure tramite lo scontro tra realtà immaginata ed effettiva.

Il ricordo può emergere grazie a diversi fattori, uno dei quali è la presenza fisica nel presente di una persona appartenente al passato. Il ritrovamento di Maksim e dell'amico Raki è emblematico a questo proposito:

Raki tirò fuori dal frigo del pesce spada e del vino che aveva preso in pizzeria e improvvisò una piccola cenetta per celebrare la buona notizia. E

³⁶ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, pp. 100-101.

nella normalità di quel momento mi dimenticai per un istante della mia storia recente. Eravamo due vecchi amici che mangiavano insieme e bevevano un buon bicchiere di vino, raccontandosi storie su amici comuni che avevano preso altre strade. Ma quell'istante durò poco³⁷.

Lo spazio della cucina milanese perde ogni connotazione reale e non influenza il rapportarsi degli amici, poiché sono i ricordi a prendere il sopravvento trasportando i due uomini in uno spazio mentale che rimanda a luoghi ed esperienze precedenti la loro migrazione. Nello spazio di una cena, nel luogo fisico dell'appartamento di Raki, il presente si annulla per fare posto a un dialogo che supera i limiti tangibili dei luoghi e dei tempi attraversati dai due personaggi. Il ricordo mescola il passato croato e il presente italiano annullando la realtà fisica della loro condizione presente. La memoria di Maksim ha la capacità di fare convivere luoghi diversi anche in altri momenti. Nel brano seguente, per esempio, la scoperta del portico milanese, sotto il quale diversi artisti di strada vendono i propri manufatti, rimanda a un momento di epifania del passato:

Quel luogo [...] mi appariva come un piccolo paradiso terrestre [...]. Mi trovai improvvisamente e letteralmente senza parole. [...] La memoria si metteva a cacciare dentro le immagini del mio passato da sotto la porta: "Gardaland," urlò la memoria [...] e improvvisamente mi apparve l'immagine di me, in giacca e cravatta, di fronte ai cancelli di Gardaland, all'alba.

Dovevo concludere un grosso affare con una fabbrica di Pesaro [...]. Tutto ciò accadeva appena un anno prima che abbandonassi tutto. Be', non andai in albergo, e il giorno dopo non andai all'appuntamento. Rimasi in macchina [...] e all'alba ero già fuori dai cancelli di Gardaland. [...] Passeggiando [...] ebbi l'impressione di essere finito dentro una favola, una storia più bella della mia che in quel momento ero libero di vivere da protagonista³⁸.

Il ricordo non è controllabile, si impone contro la volontà dell'individuo. Esso confonde e unifica nello spazio mentale del protagonista il portico milanese, in cui si trova nel presente, e il parco attrazioni, in cui nel passato ha realizzato di essere insoddisfatto della propria vita. Nel luogo reale del portico si inserisce lo spazio mentale del parco, all'interno del quale si situa una realtà fittizia dal valore metaforico. Il parco attrazioni rappresenta la dimensione dell'infanzia, della

³⁷ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*) (Milano: Feltrinelli, 2007), pp. 38-39.

³⁸ *Ivi*, p. 112.

spensieratezza, della felicità che l'io-narrante sente nuovamente nel momento in cui riaffiora il ricordo. Si tratta di una *mise en abyme* che nega, o per lo meno mette in dubbio, l'esistenza reale dello spazio e del tempo. Allo stesso modo, una fotografia stereotipata di un paesaggio italiano stimola la memoria dell'io-narrante di *Vicolo verde*. Nel brano che segue la protagonista si trova nello studio medico in cui le verrà annunciata la necessità della chemioterapia:

Era stata la fotografia a farmi venire in mente mio padre. Qualcuno l'aveva ritagliata da un vecchio calendario e attaccata alla parete dell'ambulatorio con del nastro adesivo. Niente di particolare, una delle tante fotografie della Toscana, come ce ne sono dappertutto, strano che la gente non si sia ancora stancata di vedere file di cipressi sul profilo di una collina, oliveti, vigneti e, dietro una torre, la cinta di mura, un borgo... Toscana in primavera, estate, autunno, Toscana d'inverno, le crete senesi con una ritoccatina di bianco...

Un olivo in mezzo a un campo di papaveri...

Niente di speciale, non era una di quelle gigantografie che si vedono alle mostre, i particolari così ingranditi che ti agghiacciano...

Bastò a farmi vedere mio padre³⁹...

Il paesaggio stereotipato affisso al muro permette di far convivere Italia e Germania (luogo di partenza e luogo d'arrivo) nello spazio neutro della sala d'attesa del medico; uno spazio in cui il tempo sembra essere sospeso e distaccato dalla realtà circostante. La fotografia della campagna toscana è resa familiare dai racconti del padre, configurandosi metaforicamente come una finestra sul passato. Il ricordo si conferma incontrollabile e non sempre razionale, riportando a galla un episodio di guerra durante il quale il padre ha rischiato di perdere la vita. Ancora una volta l'associazione di situazioni, in questo particolare caso di pericolo, passa per dei rimandi spaziali. Nello stesso istante, nel luogo reale dello studio medico, convivono i paesaggi italiani stereotipati, immaginati sempre identici a loro stessi, e l'immagine della campagna in cui il padre è stato perseguitato in tempo di guerra.

I rimandi a luoghi altri possono tuttavia emergere da associazioni volontarie e ragionate come quando il medico interpella l'io-narrante per avere la sua opinione sull'Italia:

³⁹ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 199.

“Certo che nel suo paese,” continuò facendo oscillare il busto da sinistra a destra e viceversa, “si sta meglio che qui. Guardi fuori che grigio!” [...]

Guardai anch’io la barriera di asfalto. “In questi giorni però metà della penisola è sott’acqua,” replicai. Il dottor Fuchs accennò un sorrisino e colse la palla al balzo: “Già, Venezia... qui mettono delle barriere alla piena, li ha visti lei gli argini di plastica rossi? Dovrebbero fare così anche a Venezia⁴⁰”.

Per tergiversare, prima di comunicare la diagnosi all’io-narrante, il dottor Fuchs evoca delle immagini sull’Italia. La protagonista si premura di contraddire meticolosamente tutte le immagini derivanti da luoghi comuni riguardanti la penisola. Accostando immaginari soggettivi a immaginari stereotipati, designando la posizione del migrante come privilegiata per farsi tramite di informazioni il più veritiere possibile, il *corpus* romanzesco cerca ancora una volta di costituirsi spazio metaforico in cui far convivere ogni realtà possibile. Gli spazi geografici immaginati dal medico convivono e si scontrano con le immagini reali degli stessi luoghi di cui l’io-narrante ha fatto esperienza in passato. Poiché gli immaginari dei due personaggi sono completamente differenti, anche se si rifanno a un unico referente oggettivo e tangibile, lo statuto stesso del reale viene messo in discussione dall’interpretazione soggettiva del mondo, così come dalla trasformazione dello studio medico in uno spazio astratto e neutro in cui la parola permette di far convivere le diverse realtà. In modo molto simile, nel brano che segue, Nino trasforma di proposito le strade milanesi in palermitane attraverso la modalità in cui le percorre:

Fuori evito il marciapiedi, preferisco l’odore dell’asfalto. A Palermo non ci sono marciapiedi, ed è lì che ho imparato a camminare in strada e a scansare le macchine. Mi piace andare incontro alla notte, cercando Turi. Anzi, nel buio mi pare di vederlo in questa Milano silenziosa. Turi.

Mi batte forte il cuore⁴¹.

Nino ha imparato a muoversi nello spazio reale della città di Palermo, interiorizzandone le modalità e trasportandole altrove. Il personaggio migrante incarna luoghi fisici differenti attraverso l’esperienza che ne ha fatto: Nino cammina per le strade di Milano, ignorando i marciapiedi come se stesse passeggiando a Palermo; così egli fa vivere di proposito lo spazio dell’adolescenza Siciliana nella

⁴⁰ *Ivi*, p. 202.

⁴¹ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 154.

città dell'età adulta. Lo spazio metaforico e immaginario viene appositamente creato da Nino nel tentativo di ritrovare l'amico Turi.

Gli spostamenti dei personaggi migranti di *Vicolo verde* e de *Il bravo figlio* mettono in discussione la concezione classica dello spazio e del tempo, poiché essi sono portatori di gestualità, immaginari, esperienze e punti di vista acquisiti e interiorizzati in un altrove che continua a vivere nel loro spazio mentale. Ciò appare ancora più evidente quando gli immaginari dei personaggi migranti, le loro aspettative rispetto al futuro, non corrispondono alla realtà. In *Regina di fiori e di perle*, rappresentativa è la lettera che Bechelek indirizza alla propria famiglia rimasta in Etiopia. La narratrice di secondo grado è una donna etiope che è immigrata nella provincia bolognese per ragioni affettive e lavorative:

Nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo. Nel nome di Gesù Cristo, nostra unica medicina, cara madre, caro padre, cari fratelli e sorelle come state? Io, ringraziando Dio, sto bene. Cari tutti, adesso sto bene ma fino a qualche mese fa non era così. La vita con la famiglia Mandrioli si è mostrata diversa da come l'avevo conosciuta a Addis Abeba. Una volta arrivata qui hanno iniziato a comportarsi come dei padroni, che dico, come dei proprietari, quasi fossi un oggetto piuttosto che una persona⁴².

Dopo il trasferimento in Italia, i rapporti della domestica, Bechelek, con i datori di lavoro, la famiglia Mandrioli, si trasformano sotto l'influenza culturale. Bechelek aveva ingenuamente pensato che il legame con la signora Mandrioli fosse di sincera amicizia e affetto, in ragione degli anni di servizio prestati ad Addis Abeba. Essa aveva immaginato che la relazione non sarebbe cambiata recandosi in Italia dopo il loro rientro in patria: l'immaginario e il reale si scontrano producendo malessere in Bechelek la quale rimpiange di non aver ascoltato i consigli dei propri familiari.

Le discrepanze tra l'immaginario del luogo d'arrivo e la realtà di cui esso è costituito si manifesta sempre attraverso il contatto tra persone, come nel seguente episodio di cui Maksim è protagonista:

L'amicizia con Maria mi rese felice e le nostre lunghe chiacchierate mi furono di fondamentale aiuto, sia per comprendere sempre meglio la lingua italiana, sia per cominciare a conoscere quel paese che avevo sempre visto in

⁴² Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 258.

altre vesti, filtrato dalla televisione e dagli spot pubblicitari o ricoperto dalla brillante patina del mondo dei business man, quando in visita alle fabbriche italiane passavo la notte nei ristoranti e nei locali più costosi e alla moda. Ormai avevo capito che c'era un'altra Italia, e per fortuna era quella in cui ero arrivato io⁴³.

Incontrare persone diverse significa rendersi conto delle diverse realtà e modalità di vita che costituiscono la società in cui si arriva. Inoltre gli incontri permettono di scoprire e comprendere la mentalità e i veri modi in cui si conducono le esistenze, superando i simulacri presentati dai media e dalla pubblicità. Così come la protagonista di *Vicolo verde*, negli scambi con il medico, contrappone immagini reali alle immagini stereotipate sull'Italia, anche Maria permette a Maksim di introdursi nella realtà sociale alternativa di chi frequenta luoghi di consumo. I due personaggi migranti in questione, in due modalità diverse, si fanno portatori o ricettori di conoscenza di una cultura altra, oltrepassando le immagini superficiali e uniformanti che di essa sono diffuse nel senso comune.

Organizzare la partenza e la vita verso un altrove sconosciuto implica la proiezione degli io-narranti in situazioni mai esperite precedentemente, stimolandone l'immaginazione. La rappresentazione dello scarto tra realtà e immaginazione si oppone e mette in atto il superamento delle visioni del reale in voga nella seconda metà del XX secolo, per le quali, come indica Mario Perniola, la parola stessa «*realtà* assume una dimensione meramente denotativa, che non connota nulla⁴⁴». Al contrario, la realtà dei luoghi viene riconosciuta dai personaggi migranti poiché essi li attraversano, percorrono e vivono nelle loro diversità morfologiche e antropologiche. Tuttavia, nella realtà rappresentata nel mondo fittizio dei romanzi, si afferma e conferma la possibilità di far convivere nei luoghi reali degli spazi simbolici e metaforici. L'adozione di gestualità e lingue appartenenti a un altrove così come il ricordo e l'immaginazione del futuro fanno convivere in uno spazio mentale dei luoghi fisicamente incompatibili tra loro.

Con la riflessione metaletteraria, i personaggi migranti del *corpus* romanzesco riportano inoltre il lettore a una visione della cultura come «*doppio* rispetto alla

⁴³ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... *cit.*, p. 82.

⁴⁴ Mario Perniola, *La società dei...* *cit.*, p. 19.

realtà⁴⁵» che aveva caratterizzato l'epoca moderna. Da un lato il *corpus* romanzesco suggerisce il ritorno a una visione della letteratura in cui potersi specchiare, dall'altro lato invece subisce l'influenza dell'unidimensionalità del simulacro postmoderno, da intendersi come luogo in cui «l'immagine è indistinguibile dal reale⁴⁶». Gli esempi del *Barone rampante*, *Lavorare stanca* e delle poesie di Bukowski diminuiscono la responsabilità e la possibilità degli immaginari letterari di intervenire nel reale. Essi attenuano l'importanza dell'arte «sia come valore da opporre al mondo, sia come strumento per dominarlo⁴⁷» che reggevano l'ideale moderno della cultura come doppio.

La concezione ambigua dei luoghi e degli spazi, così come dei confini tra realtà e finzione, si colloca nel procedimento metafinzionale identificato da Patricia Waugh come problematicizzazione e non distruzione del concetto di "realtà⁴⁸".

4.3. Rispecchiamenti

Procediamo con la riflessione sullo statuto del reale che emerge dal nostro *corpus* letterario analizzando i principali immaginari che permettono di ricollegare l'importanza dello specchio e il suo valore simbolico e metaforico all'esperienza migratoria. Ciò ci permetterà inoltre di ricollegare la sovrapposizione delle visioni dello spazio reale e mentale (dell'immaginazione e del ricordo) alle sovrapposizioni degli spazi narrativi all'interno della scrittura, che affronteremo a chiusura del nostro studio.

Da Narciso ad alcuni dipinti di Jan van Eyck e Diego Velázquez e a *À bout de souffle* e *Taxi driver* passando per *The Picture of Dorian Gray*, *Il fu Mattia Pascal* e *Gérard Uféras* di Gilles Deleuze, il riflesso, il doppio restituito da uno specchio reale o metaforico ha sempre interessato le arti, assumendo significati di volta in volta differenti. Lo specchio dilata gli spazi e i tempi creando uno spazio mentale che si situa al di là dalla realtà tangibile e perciò tutto dedicato alla riflessione. La capacità

⁴⁵ *Ivi*, p. 20.

⁴⁶ *Ivi*, p. 20.

⁴⁷ *Ivi*, p. 20.

⁴⁸ Si fa riferimento a Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* (Londra: Routledge, 1990), p. 40.

dello specchio di racchiudere in una superficie tangibile uno spazio immaginativo altro permette di riunire tutte le dimensioni del reale: l'Io, l'alterità interna ed esterna all'Io e l'immaginazione.

Guardarsi allo specchio significa prendere coscienza di sé, guardarsi con uno sguardo altro; allo stesso modo, narrare se stessi equivale al gesto di osservare il proprio riflesso allo specchio. Per i personaggi migranti del nostro *corpus*, osservare la propria immagine su una superficie riflettente o su una pagina scritta consiste nell'osservazione dei cambiamenti subiti e/o ricercati; significa osservare i diversi pezzi che costituiscono la loro esistenza per cercare di metterli in relazione tra di loro. Significa prendere coscienza dell'inter-in-dipendenza dell'Io con ciò che lo circonda, ovvero raggiungere il piano dell'ontonomia, la quale «descrive quella caratteristica *speculare* della realtà per cui ogni aspetto rispecchia – senza saperlo – il tutto in una forma particolare⁴⁹».

4.3.1. Il riflesso dell'alterità

I personaggi migranti del *corpus* letterario si fanno sorprendere dalla loro immagine riflessa o osservano loro stessi volontariamente su una superficie riflettente per comprendere i cambiamenti che li hanno colti. In questo modo si distaccano da una percezione unica di loro stessi riconoscendosi come altro. Il meccanismo speculare permette il distacco dei personaggi migranti da loro stessi tramite l'alterazione dei confini tra realtà e immaginazione. Il processo è esemplificato in *Vicolo verde* nell'episodio che segue, in cui l'io-narrante si reca in una clinica privata per la mastectomia:

Lo stesso tratto di autostrada. Quello di sempre. Quello che avevo percorso un anno e mezzo prima per andare a prendere mia madre alla stazione di Monaco. [...]

L'azzurro si specchiava sulla facciata di vetro della clinica. Anche i grattacieli delle banche ci si riflettevano sopra, deformati, l'insegna della Deutsche Bank si leggeva al contrario... Era uno specchiarsi nel già specchiato, fino a perdere il senso del reale. Una parete con sopra cielo e banche... Era

⁴⁹ Fabrice Olivier Dubosc, «Terapie etno-narrative e dimensione rituale», *Rivista di psicologia analitica* 85 (2012): 59–81, p. 65.

fatto apposta: si volevano illudere i pazienti, nascondere ai loro occhi la realtà che stava dietro⁵⁰...

La *mise en abyme* del paesaggio metaforizza quella della storia e del destino tra madre e figlia. Paradossalmente, la rivelazione della verità, il disvelamento dell'inconsistenza reale della manipolazione materna, avviene osservando un gioco di riflessi che rivela il proprio inganno. La liberazione della protagonista di *Vicolo verde* dallo sguardo materno, ossia dallo sguardo altro su di sé, avviene nel momento in cui essa realizza che i riflessi non sono reali, bensì semplici proiezioni e giochi immaginativi atti a manipolare la percezione del reale. Come dimostra il seguente brano di *Come diventare italiani in 24 ore*, la manipolazione del reale può avvenire anche tramite i giudizi di valore attribuiti da persone provenienti da culture altre:

Guardandomi in uno specchio immaginario, mi sono interrogata sul perché non faccio paura ad uno che ha blindato le porte, le finestre e persino i muri di casa per paura di un'invasione di slavi e non apre la porta nemmeno alla mamma se non dice la password.

È perché sono vestita all'italiana⁵¹ [...]?

Lo specchio è puramente metaforico ed è costituito dallo sguardo culturalmente influenzato che obbliga Laila a prendere le distanze dal proprio Io. Solo così essa può dissezionare l'immagine di se stessa secondo dei parametri antropologici quali l'abbigliamento e la lingua. In questo caso il proprio riflesso è costruito dallo sguardo superficiale e stereotipico del diverso da sé. Il vicino di casa di Laila, visibilmente influenzato da discorsi mediatici xenofobi, considera i propri usi, costumi e mentalità italiani superiori a quelli stranieri. La conseguenza e la causa di questo tipo di pensiero vengono rappresentate nei due brani seguenti di *Regina di fiori e di perle*:

Non mi ero resa conto di non aver visto gente del nostro colore per oltre un anno e mezzo. Riflettermi negli occhi di chi ti vede uguale a se stesso. Che sensazione di calore, quale infinito benessere. Quanto tempo era che non mi sentivo una persona normale e non una appena scesa dalla luna? Da quanto tempo la dolce melodia della mia lingua non mi accarezzava le orecchie e l'anima⁵².

⁵⁰ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 190.

⁵¹ Laila Wadia, *Come diventare italiani in 24 ore* (Siena: Barbera, 2010), p. 130.

⁵² Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 249.

“Il loro governo, con tutti quei capi e capetti, era [...] bloccato in un’unica posizione [...] stavano sempre così, con la mano rivolta verso se stessi e con in bocca una sola parola: “Io”. Si sentivano superiori, e non accettavano di guardarsi dall’esterno, con gli occhi degli altri. E cara figliola mia, solo quando accetti di rispecchiarti in altri occhi puoi vedere e misurare te stesso. Ma loro non ne erano capaci, così hanno fatto la fine dello stupido leone con la scimmia”.

“Quale leone?”, chiesi [...].

“Come? Non conosci la storia dello stupido leone con la scimmia? [...] Fatti cuore figliola, e accogli questa storia⁵³.”

Nel primo caso, Bechelek, narratrice di secondo grado, racconta in prima persona a Mahlet il potere degli sguardi razzisti sulla percezione di se stessi. Il giudizio culturale si riflette in uno sguardo che a sua volta si traduce in giudizio sui singoli individui. Si tratta del risultato dei processi storici colonialisti che vengono denunciati dai diversi io-narranti che si rivolgono a Mahlet per trasmetterle le loro testimonianze. Nel secondo brano riportato, viene messo in rilievo l’egocentrismo e la chiusura della mentalità occidentale e in particolare di quella fascista che ha manifestato una delle sue forme più violente durante la colonizzazione dell’Etiopia. Il gioco di specchi e di rimandi riflessivi prosegue con la leggenda della scimmia e del leone: la finzione, tramite la dimensione metaforica del racconto, permette di spiegare in maniera semplice degli eventi storici reali molto complessi. L’atto del racconto diventa totalizzante, poiché unifica i rapporti geo-politici storici internazionali e i loro riflessi nella quotidianità dei singoli individui nel presente.

Nonostante il fatto che la realtà e la finzione appartengano a due dimensioni ben diverse e distinte tra loro, i riflessi permettono il dialogo tra i due mondi: il valore simbolico e metaforico del doppio da sé, provenga esso da un Io esterno o sia esso presente all’interno dell’Io stesso, permette di raggiungere una presa di coscienza. Il cambiamento dell’io-narrante di *Vicolo verde* per esempio, il suo distacco completo dalla madre, non avviene con la migrazione, bensì davanti allo specchio, nell’intimità della propria casa, in un dialogo in cui parla a se stessa come se fosse un’altra donna:

A quel tempo ero severa con me stessa [...] se solo avessi cominciato a vacillare, a compatirmi, avrei fatto come mia madre, sarei scivolata nel tunnel,

⁵³ *Ivi*, pp. 153-154.

non ne sarei più uscita... Mi rimproveravo: “Smettila di fare quella faccia allo specchio! Se ti avessero tagliato un braccio, capirei [...]. Il seno è del tutto secondario...”. [...] La mia era solo vanità... Se fossi stata ancora una ragazza, ma non ero più così giovane... e un figlio ce l’avevo... l’avevo nutrito al seno [...] “E allora! E non fare finta di non vederti, come se davanti a te ci fosse un’altra donna, non tu!”

Ripensavo a mio padre, al braccio dove ci stava dentro un pugno... La plastica non sarebbe bastata... mi sarebbe rimasta per sempre quell’infossatura, profonda come un pugno⁵⁴...

L’alterità a cui l’io-narrante si rivolge non è altra soltanto rispetto all’immagine che essa ha sempre avuto di se stessa, ma anche e soprattutto rispetto all’immagine che la madre aveva cucito su di lei. Nel brano che abbiamo riportato, l’io-narrante riconosce in sé sia dei tratti della madre sia del padre, accettandoli. Lo specchio crea l’illusione di unificazione in sé dell’altro e dell’identico, del passato e del presente, portando a una diversa percezione di se stessi.

Riconoscendosi come altri, l’io-narrante di *Vicolo verde* e Maksim di (*fanculopensiero*) si ricostruiscono e si reinventano vestendo dei panni che si adattano meglio ai loro Io. Per entrambi, ciò è tanto più semplice nel momento in cui sono lontani dalle abitudini antropologiche in cui sono cresciuti, come evidenzia il brano seguente tratto dal romanzo di Cristan:

“Ma chi sei tu? Questo l’hai deciso?”.

In quel momento mi vidi nello specchio dietro le sue spalle. I miei capelli erano cresciuti a mezza lunghezza, biondi un po’ ondulati, viso pallido, dal non dormire.

“Sono un angelo. Sono appena arrivato.”

A quel punto l’uomo [...] mi pregò di spiegarmi meglio e io lo feci interpretando il personaggio che avevo appena creato nel mio racconto.

Quindi ero un angelo che si era materializzato poco prima, lì in piazza, alle Colonne. Non ricordavo perché ero lì, perché ero arrivato in anticipo. Dovevo studiare la mia missione sulla Terra per almeno una settimana. La lingua e anche la persona per la quale ero arrivato. Ma per qualche squilibrio intercostellazionario ero stato mandato in anticipo, cosa che spiegava il mio accento non perfetto e alcune altre cose che non avevo avuto il tempo di imparare⁵⁵.

⁵⁴ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 198.

⁵⁵ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... *cit.*, p. 65.

Così come l'io-narrante di *Vicolo verde* viene sorpresa dal potere rivelatore del gioco di specchi della clinica tedesca e solo dopo essersi percepita come altra, nell'intimità della propria casa, metabolizza il passato e affronta il cambiamento, anche Maksim viene sorpreso dall'immagine di sé nello specchio di un bar. La lunghezza e il colore dei propri capelli permettono all'io-narrante di (*fanculopensiero*) di percepire l'effettiva trasformazione in corso a qualche mese dal suo arrivo a Milano. Lontano dalla propria lingua e dagli sguardi delle persone che lo hanno visto crescere nel paese natale, egli può costruire il proprio doppio inizialmente scrivendo un racconto e in seguito impersonandone il protagonista da lui stesso creato. Ci troviamo nuovamente di fronte a uno sconfinamento dell'immaginazione e della finzione all'interno della realtà finzionale raccontata nel romanzo reale. Il gioco di specchi e la *mise en abyme* che si vengono a creare coincidono con lo stesso gioco di specchi descritto da Silvia Di Natale nell'episodio della clinica. Compreso il funzionamento dei riflessi tra realtà e immaginazione, mesi più tardi, nell'intimità del bagno di casa di un amico, come l'io-narrante di *Vicolo verde*, Maksim si riconosce altro da sé e scherza consapevolmente con la propria identità:

C'era una bilancia accanto al water, e istintivamente ci salii sopra: 72.
Eh? 72 chili? Dio! Io pesavo 96 chili. 72 chili, però.

Solo dopo mi guardai allo specchio.

I miei capelli erano lunghi fino alle spalle. I baffi e la barba a mezza lunghezza. Il viso un po' pallido, gli occhi verde azzurro. Ero nudo fino al torso, alzai le mani in forma di croce. *Cazzo, sembro Gesù Cristo*⁵⁶.

A differenza dell'io-narrante di *Vicolo verde* e di Bechelek di *Regina di fiori e di perle*, il cambiamento dell'immagine di se stesso di Maksim è volontario, poiché è la conseguenza diretta della scelta di condurre la vita dell'artista di strada. Tuttavia lo sdoppiamento è identico e la presa di distanza dell'io rispetto all'io stesso è ironica anziché essere severa, come invece lo è per la protagonista di *Vicolo verde*, o imposta, come per Bechelek. Poiché i cambiamenti dei due personaggi migranti appena osservati sono consapevoli e avvengono in età adulta non suscitano stupore, al contrario di ciò che accade invece a Nino de *Il bravo figlio*. Nel brano che segue il

⁵⁶ *Ivi*, p. 144.

personaggio ha già appiccato il fuoco alla scuola e il padre gli ha appena comunicato la decisione di portarlo al collegio per ragazzi con problemi:

Sono le quattro del pomeriggio e, ubriaco, finalmente quasi piango. Ma non basta. Mi gira la testa e sbatto ovunque. In ascensore incontro un tipo sfatto coi capelli rasati a zero e la faccia da minchia, ma non gli dico niente⁵⁷.

Nino non riconosce il proprio riflesso sullo specchio dell'ascensore, egli viene sorpreso dalla propria alterità. Poiché l'adolescenza è un'età di transito e poiché l'assenza dei genitori in seguito alla migrazione interferisce con la sua crescita, egli non è cosciente delle proprie trasformazioni. La mancanza di autocoscienza del personaggio rende vano il rimando di un'immagine di sé che non corrisponde al suo immaginario. In questo caso la consapevolezza dei cambiamenti arriverà in età adulta quando la scrittura autodiegetica fungerà da specchio.

4.3.2. La narrazione come specchio

La scrittura autodiegetica e quella omodiegetica danno l'illusione di creare un'unità. Allo stesso modo, in determinati momenti, le letture di testi in cui i personaggi migranti si rispecchiano danno loro l'illusione di ritrovarsi nell'alterità. Emblematica della seconda casistica è la scrittura scientifica in *Vicolo verde*. Abbiamo già osservato come le produzioni letterarie, nello specifico le poesie di Bukowski, le riviste pornografiche, *Il barone rampante* e *Lavorare stanca*, possano riconfortare i personaggi migranti riflettendo alcuni aspetti delle loro vite, senza tuttavia avere nessun impatto effettivo nella realtà finzionale in cui vivono. Nel brano seguente osserviamo come un saggio scientifico abbia invece il potere di riassumere e rispecchiare tutte le caratteristiche della malattia dell'io-narrante di *Vicolo verde* e di influenzarne il comportamento:

Tenevo i fogli tra le mani [...]. Io ero irritata... non li volevo proprio leggere, quei fogli. Mi feci forza... dovevo pur dimostrare il mio interesse scientifico...

Il trenta per cento delle donne affette... Dovetti ammettere mio malgrado che Ingrid aveva ragione: quel trenta per cento mi assomigliava, ero io quella donna ipotetica che portava su di sé, come una tara, tutte quelle caratteristiche che calzavano a pennello su di me. Potevo riflettermi in quello specchio

⁵⁷ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 142.

statistico... Altro che contribuire *attivamente!* Era scritto già tutto dall'inizio, l'indole, i geni... Ero a terra... ero fuggita da un fantasma per ritrovarmelo di fronte nel bel mezzo della mia vita... No, non era neppure un fantasma, era qualcosa di più antico, profondo, inevitabile... qualcosa come il destino...

Avevo ignorato la biblioteca di Madurai dove c'era la storia della mia vita scritta su foglie di palma... Ora me la ritrovavo davanti su quelle grigie fotocopie⁵⁸...

Fuggire dall'Italia per scappare dalle ingiurie materne non ha impedito alla protagonista di ereditarne il patrimonio genetico, che probabilmente ha influito sullo sviluppo del cancro al seno. Rispecchiarsi nelle statistiche permette tuttavia all'io-narrante di reagire e di completare la chemioterapia con delle cure alternative. A differenza della scrittura artistica o finzionale, la scrittura scientifica è considerata veritiera e ha di conseguenza il potere di influenzare la realtà in cui vive la protagonista di *Vicolo verde*.

Così come l'io-narrante di *Vicolo verde* ritrova il riflesso di diversi pezzi della propria esistenza nel saggio scientifico, per altri personaggi migranti del *corpus* letterario è la narrazione a riflettere le loro esperienze. Raccontare le proprie o le altrui vicende significa per i personaggi in questione mettere assieme e cercare di dare coerenza al vissuto. Emblematico del processo è il mosaico costruito da Gojari ne *Il mosaico del tempo grande*:

E finalmente mi sembrava di capire. Tessera dopo tessera, Gojari stava disseppellendo la nostra memoria, ci costringeva a ricordare. Perché quelle stesse storie, a ben vedere, erano sepolte dentro di noi come preziosi tesori in fondo al mare e la voce di Gojari, le sue abili mani, le spingevano a galla. Spettava a noi ignorarle o utilizzarle a piacimento nel presente, "il tempo delle illusioni e degli inganni" lo definiva Gojari, ma pur sempre il nostro tempo⁵⁹.

"Mi sembra che al momento non ci sia altro da aggiungere, se non collegare il passato al presente nel modo più spontaneo possibile, senza forzature. Solo così il tempo grande avrà un senso. Sarà il lavoro più difficile." Questo ha detto Gojari alla fine ed era visibilmente provato dal doppio sforzo di comporre il mosaico e raccontare⁶⁰.

⁵⁸ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 208.

⁵⁹ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, pp. 82-83.

⁶⁰ *Ivi*, p. 196.

Così come lo specchio dà l'illusione di riunire il passato e il presente della storia individuale, il mosaico ha la funzione di riunire tutti i pezzi della storia collettiva per esporli come fossero il riflesso della comunità stessa. Sulla superficie tangibile delle tessere convivono gli spazi, i luoghi e i tempi reali e immaginari che gli antenati e gli abitanti hanno attraversato durante le loro migrazioni. Il riflesso del passato e quello del presente hanno il potere di influenzare non solo Michele, io-narrante di primo grado, ma anche tutto il villaggio di Hora; il primo si sentirà legittimato alla partenza, invece il secondo rivedrà il proprio giudizio su Antonio Damis, prima considerato ladro e vigliacco.

Poiché la storia individuale e quella collettiva non si prestano a essere comprese in maniera lineare, la loro narrazione si frammenta: nel brano seguente tratto da *Il bravo figlio*, possiamo notare come il reciproco rispecchiarsi delle vicende individuali e collettive nella narrazione e nella *mise en abyme* riveli il proprio potenziale di superamento delle barriere spaziali e temporali reali:

Vincenzo Zanardi vuole che gonfi la storia del figlio – il bravo figlio che fa arrestare e uccidere il padre – perché diventi la notizia dentro la notizia. È questo che vogliono i giornali oggi, ripete ossessivamente Zanardi, ma io non ne ho nessuna voglia.

I figli falliscono dove i padri hanno fallito? Può essere. Ma se le colpe dei padri ricadono sui figli, le colpe dei figli su chi minchia ricadono?

Ci portiamo addosso il fardello che i nostri padri non possono più portare. È questo che siamo. Io, mio padre, tutti gli altri. Un accumulo di gesti, di storie. Ogni gesto è una storia, ogni frase un racconto, ogni occhiata un pezzo di vita. Vita che, se raccontata, è una cosa meravigliosa.

Quando mi ha assunto, quel fesso di Vincenzo Zanardi, non poteva sapere che quel bravo figlio era il mio amico. Che quel bravo figlio ero io⁶¹.

Nino si trova alla redazione del giornale e osserva ossessivamente la notizia da agenzia riguardante la morte del padre di Turi, scovato e ucciso dalla polizia grazie all'inseguimento del figlio. Poiché riguardano universalmente il rapporto tra padri e figli, le storie di Nino e di Turi, anche se separate dopo l'incendio alla scuola, continuano a riflettersi l'una nell'altra. Nino denuncia la monotonia stereotipata e superficiale delle notizie imposta dai media ed esalta invece il potere unificatore del racconto autodiegetico. Quest'ultimo sarebbe capace di armonizzare le

⁶¹ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, pp. 155-156.

contraddizioni derivanti dal riflesso universale che subisce l'unicità di ogni esperienza individuale. Così, opponendosi al senso comune e alla narrazione mediatica, tramite la finzione il racconto letterario cerca paradossalmente di restituire degli immaginari del reale che siano in grado di essere veritieri.

La narrazione autodiegetica e omodiegetica è un'intima rielaborazione del vissuto individuale, un viaggio interiore che riflette gli spostamenti migratori e per questa ragione funge da specchio. I caratteri della narrazione autodiegetica e omodiegetica osservati nel paragrafo vengono resi espliciti all'interno del racconto stesso (come testimoniano i brani seguenti) in *madrelingua*:

(Dopotutto, cosa si adatta di più a uno scrittore migrante – molte volte migrante – che un romanzo incompiuto? È l'autore che rinviene, come Cenerentola, l'opera che gli calza a pennello: specchio ritrovato di un'esistenza spezzettata, destino umano e allo stesso tempo letterario⁶²).

Guarda lettore, io farò con te quello che questo testo ha fatto con me. Era tutto ben sistemato, e poi si è avvicinato e POW! Qui finisce la storia carina, hai sentito? La storia perbene, strutturata, ma che in fondo non è mai stata altro che *linguaggio* che imita fatti, persone, che scimmietta la vita di fronte allo specchio. È tutto soltanto un miraggio, fuochi d'artificio... Ora entra in campo il caos, l'aleatorio, insomma, ciò che è attorno a noi. E anche il *mio* desiderio⁶³.

Le citazioni ribadiscono ed esemplificano la frammentazione dell'Io dei personaggi migranti, in cui convivono virtualmente luoghi, tempi e gestualità incompatibili. La compresenza di elementi fisicamente inconciliabili si manifesta tramite l'immaginazione, il ricordo, le proiezioni verso il futuro, i legami affettivi o l'osservazione dei riflessi. La frammentazione dell'Io si traduce in frammentazione del racconto, in riflessione sulla narrazione stessa, in presa di coscienza del valore della lettura, della scrittura e della narrazione, in altre parole in spazio metafinzionale. Per la sua elasticità esso è adatto ad accogliere tutte le particolarità e le soggettive combinazioni dei percorsi dei personaggi migranti. Nel paragrafo seguente, vedremo come questa consapevolezza narrativa dei testi del *corpus*

⁶² Julio César Monteiro Martins, *madrelingua* (Lecce: Besa, 2005), pp. 13-14.

⁶³ *Ivi*, p. 60.

letterario emerga dallo smascheramento dei rapporti tra io-narrante, autore implicito e lettore implicito all'interno del racconto stesso.

4.4. Io-narrante, autore implicito, lettore implicito

I procedimenti riflessivi implicati dal processo migratorio e restituiti dalle immagini speculari hanno delle conseguenze sulla struttura del testo. Nel secondo capitolo abbiamo già visto il racconto frammentarsi sotto l'influenza delle voci narranti. Si tratta di un procedimento narrativo da tempo in uso che, per dirlo con le parole di Éric Wessler, permette di rendersi conto che in realtà si tratta della testimonianza di un lavoro di scrittura che si avvicina al *collage* di frammenti e che impedisce di vedere la produzione di un racconto in maniera lineare⁶⁴. Nel nostro *corpus* letterario, è possibile ricostruire i frammenti di cui sono costituiti i testi e le esperienze dei loro personaggi migranti analizzando i rapporti tra io-narrante, autore implicito e lettore implicito.

Se, come abbiamo notato, la migrazione è un fenomeno legato a fattori individuali, psicologici, sociali, antropologici, geografici, storici e politici e se l'autore stesso è portatore dei medesimi fattori, allora il mescolamento di alcuni elementi della realtà biografica dell'autore nella realtà finzionale del romanzo è inevitabilmente autoriflessivo. Si tratta tuttavia di una pratica narrativa diffusa e non esclusivamente legata alle tematiche dello spostamento, che si verifica anche, per esempio, in *Si le grain ne meurt* di Gide.

I tratti autobiografici che entrano nella narrazione gidiana sono da considerare non tanto quanto indice del genere autobiografico, ma quanto elemento autoriflessivo che non modifica il lavoro dello scrittore. Come nel caso del nostro *corpus*, anche in Gide non ha importanza che i personaggi siano tratti da un *corpus* esterno al romanzo o che siano ispirati da persone reali trasformate in personaggi autoriflessivi; essi vengono legati gli uni agli altri per costruire un sistema di personaggi coerente che costituisca un dispositivo speculare più o meno complesso. Nel momento in cui il lettore riconosce la coerenza del mondo finzionale creato si

⁶⁴ Si fa riferimento a Éric Wessler, *La littérature face à elle-même: l'écriture spéculaire de Samuel Beckett* (Amsterdam - New York: Rodopi, 2009), p. 41.

dimentica delle persone reali su cui è stata costituita la simbologia del romanzo. Come accade anche nel nostro *corpus* letterario, nell'autobiografia gidiana il sistema di personaggi autoriflessivi crea un sistema di riflessi vertiginosi e centripeti che hanno come scopo suscitare nel lettore una valutazione sulle modalità della scrittura e della lettura⁶⁵.

È proprio la vertigine che porta alla riflessione sulla scrittura e sulla lettura che ci apre nuovamente le porte del discorso metafinzionale. Infatti, in termini e contesti differenti, il concetto viene ribadito anche da Patricia Waugh, la quale ricorda che i romanzi metafinzionali non propongono delle soluzioni alle contraddizioni che emergono dalla narrazione e anzi rientrano nel cosiddetto «Liar Paradox: “All novelists are liars,” said the metafictionist, truthfully⁶⁶».

Nel paragrafo studieremo i rapporti che si vengono a creare tra io-narrante, autore implicito e lettore implicito nel nostro *corpus* letterario, escludendo lo studio e l'osservazione della biografia degli autori reali per due ragioni. La prima è dovuta al fatto che i romanzi in questione non corrispondono rigidamente al patto autobiografico, soprattutto per quanto riguarda il rispetto del patto referenziale, così come teorizzato da Philippe Lejeune⁶⁷. La seconda ragione affonda le radici nei problemi teorici che la narrativa contemporanea impone. Affrontiamo la questione a partire dalla seguente definizione di *autofiction* fornita da Nora Moll:

AUTOFICTION. This is yet another trend which is in line with the latest developments in both Italian and wider European fiction. Auto-fiction allows the use of an author's own name for the protagonist or first person narrator in stories where the author either cannot or will not offer any more guarantees of truth or authenticity. [...] All that remains is the possibility of a real experience, the very possibility on which the idea of fiction itself is based⁶⁸.

⁶⁵ A proposito dell'interpretazione di Gide si veda Jean-Michel Wittmann, «Le Personnage Autoréflexif Dans L'espace Autobiographique. L'exemple de Gide», in *Historicité et Métafiction Dans Le Roman Contemporain Des Îles Britanniques, Fictions Anglaises Contemporaines* (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1994), 395–405, p. 405.

⁶⁶ Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and... cit.*, p. 137.

⁶⁷ Si fa riferimento a Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Parigi: Seuil, 1996).

⁶⁸ Nora Moll, «Narrative strategies, literary imaging and reflexions on identity: constructing a narrative community in Italy», in *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative* (Oxford: P. Lang, 2015), 221–39, p. 226.

L'utilizzo di elementi autobiografici, o che appartengono al reale, all'interno del romanzo contemporaneo è una tendenza propria non soltanto dell'*autofiction*, ma anche del cosiddetto romanzo ipermoderno, studiato e definito da Raffaele Donnarumma⁶⁹. A nostro avviso si tratta di riflessioni indispensabili sulla narrativa contemporanea che non sono tuttavia rigidamente applicabili ai romanzi del nostro *corpus*, poiché essi sono ibridi in ragione delle loro riflessioni sull'Io in movimento e della relativizzazione degli spazi e del tempo. Ciò ci riporta nuovamente a delle considerazioni sulla metafinzione da un lato e sulla letteratura di viaggio dall'altro.

Lo studio delle relazioni tra io-narrante, autore implicito e lettore implicito dimostrerà al contempo due fattori. Il primo riguarda quanto dichiarato dal romanzo metafinzionale a proposito della scrittura, poiché, in questo contesto, essa viene considerata come selezione e ricomposizione finzionale di elementi del passato dello scrittore. Quest'ultimo viene infatti incarnato da personaggi fittizi necessari alla salvaguardia dell'equilibrio mentale dell'autore stesso⁷⁰. Il secondo è invece reso evidente dallo statuto del viaggiatore/scrittore moderno, il quale trae giovamento dal racconto di esperienze straordinarie e, al contempo, trasporta altrove il lettore, il quale legge e viaggia/visita contemporaneamente, senza preoccuparsi della veridicità di ciò di cui fa esperienza tramite la parola⁷¹.

Per studiare i rapporti tra io-narrante, autore implicito e lettore implicito, metteremo in primo piano i testi raggruppando delle serie di citazioni tratte dai romanzi del *corpus*, in maniera da sottolineare le tecniche narrative utilizzate per rimarcare tali relazioni; evidenzieremo gli elementi fondamentali all'interno dei brani selezionati tramite l'uso del corsivo. Teniamo a sottolineare il fatto che non ci soffermeremo sui singoli significati che il sovrapporsi dei piani diegetici e interpretativi vengono ad assumere all'interno della trama dei romanzi, poiché si tratta di osservazioni che abbiamo già riportato nel secondo e nel terzo capitolo. Ci attarderemo invece sui valori letterari e teorici che i rapporti tra io-narrante, autore implicito e lettore implicito incarnano in maniera generale rispetto alla questione

⁶⁹ Si fa riferimento a Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea* (Bologna: il Mulino, 2014).

⁷⁰ A proposito della scrittura metafinzionale si veda la citazione di William H. Gass in Patricia Waugh, *Metafiction: the theory... cit.*, p. 116.

⁷¹ A proposito del rapporto tra viaggiatore/scrittore e lettore si veda Nathalie Roelens, *Éloge du... cit.*, p. 129.

della scrittura, della lettura e, soprattutto, delle riflessioni sui limiti tra realtà, finzione e immaginazione.

4.4.1. Io-narrante e autore implicito

Per introdurre le considerazioni a proposito del rapporto tra io-narrante e autore implicito, ci sembra indispensabile ricordare le osservazioni teoriche di Michail Bachtin e di Wayne C. Booth a riguardo delle figure narratologiche prese in esame, poiché costituiscono la base del nostro ragionamento.

Secondo Bachtin, all'interno del romanzo la persona che parla e la sua parola sono rappresentazioni verbali e letterarie. Si tratta quindi di oggetti finzionali che implicano il fatto che il discorso del locutore non venga semplicemente riprodotto o trasmesso, ma che invece sia rappresentato artisticamente; ragione per la quale, lo ribadiamo, escludiamo l'esame dell'esperienza biografica autoriale dal nostro studio. Inoltre, sempre all'interno del romanzo, il locutore è un individuo sociale, storicamente concreto e definito e di conseguenza il suo discorso rappresenta un linguaggio sociale. Per questo motivo esso è sempre un ideologo e le sue parole sono ideologismo seguendo modalità e livelli sempre differenti. Il linguaggio romanzesco rappresenta un punto di vista *sui generis* sul mondo e ambisce ad avere un significato sociale⁷². Si tratta di una questione che è alla base della teoria letteraria e che pone il problema dei confini esistenti tra realtà e finzione. Nel terzo capitolo, abbiamo tentato di esplorare gli ideologismi emergenti dal *corpus* romanzesco a partire proprio dall'utilizzo del lessico socio-antropologico da parte degli io-narranti; ne abbiamo dedotto che gli immaginari legati al lessico della migrazione nei romanzi del nostro *corpus* testano i limiti tra realtà e finzione: i testi partecipano al contempo ai due presupposti metafinzionali contraddittori secondo i quali (1) esiste un mondo fattuale che il linguaggio non può sempre spiegare e (2) è impossibile fuggire dalle costruzioni del linguaggio⁷³.

⁷² Si fa riferimento a Michail Mihailovič Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), Trad. fr. Olivier D. *Esthétique et théorie du roman* (Parigi: Gallimard, 2008), p. 153.

⁷³ A proposito delle forme della metafinzione si veda Patricia Waugh, *Metafiction: the theory... cit.*, p. 53.

La questione dei legami tra narrazione omodiegetica e metafinzione nel nostro *corpus* letterario non può ridursi alle considerazioni finora operate. La riflessione si complica, poiché all'interno del racconto interviene la figura dell'autore implicito sotto forma di personaggio migrante scrittore e narrante. Il personaggio scrittore è stato studiato e individuato da Wayne C. Booth, in centinaia di romanzi a partire da Fielding, come autore che vuole intromettersi nell'opera ma che, per essere interessante, si deve costituire personaggio e vivere come tale⁷⁴. I risultati della presenza nel racconto dell'autore implicito come personaggio sono due. Il primo è il suo controllo delle reazioni del lettore rispetto alla globalità dell'opera⁷⁵, che affronteremo nello specifico nel paragrafo 4.4.2 *Il lettore implicito*. Il secondo è il loro costituirsi come guide attendibili all'interno della finzione stessa in cui agiscono, ma anche in quanto detentori di verità nel mondo reale⁷⁶. Per quanto riguarda il nostro *corpus* romanzesco, alcuni autori impliciti si dichiarano invece esplicitamente bugiardi. Tuttavia, poiché svolgono al contempo il ruolo di io-narranti, si affermano con sicurezza nel testo, confondendo di proposito i due piani diegetici in cui agiscono. Essi si autorappresentano nell'atto di scrivere raccontando la struttura e le idee su cui si fondano le loro opere e configurando di conseguenza la scrittura come un lavoro che richiede sacrificio e come un luogo di rielaborazione intima o collettiva.

La riflessione metafinzionale sulle interferenze della realtà nella finzione e viceversa non è più soltanto velata e implicita come abbiamo visto finora: i rapporti tra io-narrante e autore implicito rendono in maniera esplicita le consapevoli riflessioni sulle contaminazioni tra realtà e immaginazione, osservate nel capitolo in corso.

4.4.1.1. Il cortocircuito dei piani diegetici

Poiché i personaggi migranti del *corpus* romanzesco sono narratori autodiegetici di primo grado e poiché tutti, a eccezione di Michele de *Il mosaico del tempo grande*, si configurano anche come scrittori, gli io-narranti di primo grado

⁷⁴ Si fa riferimento a Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, trad. it. Poli A. - Zoratti E. *Retorica della narrativa*, Biblioteca di cultura (Scandicci: La nuova Italia, 1996), p. 228.

⁷⁵ *Ivi*, p. 224.

⁷⁶ *Ivi*, p. 230.

definiscono e delineano i loro autori impliciti, ovvero loro stessi, provocando spesso il cortocircuito dei piani diegetici. Tale confusione tra i piani narrativi non si verifica ne *Il mosaico del tempo grande*, come dimostra il seguente brano:

Gojari [...] aveva capito che più degli altri presenti mi sentivo coinvolto nella vicenda, come se mi riguardasse da vicino, e voleva carpirmi un commento almeno un sorriso di assenso a continuare. Avevo ventidue anni non ancora compiuti, una precoce e freschissima laurea in materie letterarie. [...] Gli ho sorriso, dunque, cercando di nascondere la mia apprensione. “E pra, e poi?” gli ho chiesto con l’impazienza di un bambino che vuole sapere subito la fine della storia. [...]

Lui, a Hora, era per tutti *Gojari*, cioè *Boccardo*, perché oltre a un canino d’oro che gli luccicava a ogni sorriso *aveva mille storie nella bocca, tutte vere e preziose come l’oro*.

Avrà avuto circa cinquant’anni. Veniva dall’Albania ma parlava l’arbëreshë e l’italiano meglio di noi. Le parole gli sgorgavano come il canto di un uccello al mattino, necessarie e melodiose, quasi senza pause⁷⁷.

È *Gojari*, narratore di secondo grado, a essere delineato da Michele come autore implicito e fonte primaria di storie; dal canto suo, in quanto narratore di primo grado, Michele, come abbiamo visto, incarna invece la sindrome di *Sharazàd*⁷⁸. *Gojari* detiene la verità e la diffonde attraverso la narrazione orale, sempre omodiegetica, e attraverso le icone riflessive dei suoi mosaici. L’io-narrante di primo grado è invece il testimone delle storie dell’amico.

Tra i due io-narranti esiste di conseguenza un rapporto di reciproca dipendenza: *Gojari* ha bisogno di Michele in quanto narratario, Michele ha bisogno di *Gojari* in quanto detentore di verità. Poiché l’istanza dell’io-narrante e quella dell’autore implicito sono separate, non esiste ambiguità tra piani narrativi. Nonostante ciò, il racconto del romanzo si arresta nel momento in cui il “mosaico del tempo grande” viene terminato, indicando una connessione tra i due piani narrativi. Inoltre *Gojari* rende partecipi i narratori delle proprie difficoltà nella costruzione del mosaico e quindi della narrazione. Lo spazio metafinzionale per il romanzo in questione è allargato non tanto dal rapporto tra io-narrante e autore implicito, quanto tra io-narrante e lettore implicito che vedremo in seguito.

⁷⁷ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, pp. 17-18.

⁷⁸ Si fa riferimento a delle osservazioni riportate al paragrafo 2.2 *La frammentazione della realtà e l’io-narrante plurimo*.

Nel caso di *Come diventare italiani in 24 ore* la confusione tra io-narrante e autrice implicita avviene all'interno della sezione diaristica del romanzo. Apparentemente, Laila io-narrante del diario è diversa e separata da Laila io-narrante scrittrice che interviene nella prefazione e nella sezione enciclopedica del romanzo, vedremo invece che l'intrusione dell'autrice implicita nel diario, anche se discreta, è riscontrabile a più riprese. Osserviamo i seguenti passaggi che esemplificano il procedimento narrativo appena indicato:

Roma, 10 febbraio 1986

Basti pensare a quante coppie indimenticabili hanno avuto i natali su questo suolo fertile di sentimenti! Romeo e Giulietta, Paolo e Francesca, Renzo e Lucia, *Ilary Blasi e Totti*⁷⁹...

Caro diario,

mi ritengo più spirituale che religiosa, ma sono molto affezionata ai santi.

Santa Lucia mi ha spalancato le porte dell'Italia, santa Rita mi ha permesso di accedere all'istruzione superiore. San Valentino è in stand-by, san Giuda ha sempre fatto il tifo per me, e san Girolamo, santo protettore dei traduttori, *mi darà una mano tra qualche anno, quando al concorso di esperto linguistico all'università di Trieste, la commissione conterà due professori inglesi e uno croato di Zrenj.*

È molto tardi. Ho sonno. Sono in Italia da troppo poco tempo per sapere che Mussolini viene chiamato il Duce. Al corso di storia italiana alla Ca' Foscari siamo ancora a Spartaco. [...]

"*Chi ze ela?*" domanda uno che sembra Schwarzenegger, ma castrato.

"La mia morosa". [...]

"Ben, ben, allora non ti ze una checca come se credeva!" sghignazzano i suoi amici.

Non capisco un granché di quello che dicono, ma sulla strada per casa chiedo a Fabio perché i suoi amici lo hanno chiamato una "zecca"⁸⁰.

Il diario dovrebbe essere garante della trasmissibilità dell'esperienza di viaggio annullando il distacco temporale⁸¹. Inoltre, il lettore del diario, in quanto scrittura intima, dovrebbe essere il narratore diegetico stesso del futuro. Sottoporre un diario all'occhio di un lettore esterno significa allora di per sé giocare con i piani temporali

⁷⁹ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, pp. 13-14.

⁸⁰ *Ivi*, p. 27.

⁸¹ A proposito del diario di viaggio si veda Pino Fasano, *Letteratura e viaggio* (Roma: Laterza, 1999), pp. 8-9.

e quindi narrativo-ricettivi. Tuttavia la questione si fa metafinzionale nel momento in cui l'autrice implicita si inserisce nel diario utilizzando la narrazione autodiegetica. Essa propone delle anticipazioni rispetto a ciò che accadrà all'io-narrante del diario nel futuro o inserisce dei personaggi noti reali in un momento storico in cui non potevano essere conosciuti dall'io-narrante del diario; emblematico del secondo procedimento è l'inserimento della coppia Totti-Blasi: poiché Francesco Totti nacque nel 1976 e Ilary Blasi nel 1981, non è possibile che nel 1986 l'io-narrante del diario li conoscesse. La confusione dei piani narrativi, dovuta dalla corrispondenza tra io-narrante e autrice implicita, conferma il fatto che il diario che leggiamo in *Come diventare italiani in 24 ore* non è evidentemente il diario originale dell'autore reale (ammesso che esso esista). Inoltre anche se esso esistesse avrebbe subito dei cambiamenti a posteriori. La focalizzazione, lo stile nonché le istanze dell'io-narrante e della scrittrice implicita sono indistricabili e affermano sottilmente e ironicamente la finzionalità dell'opera, negandone la veridicità.

Gli estratti che riportiamo di seguito si distinguono per il procedimento narrativo romanzesco rispetto ai due precedenti, che sono invece di tipo diaristico; le citazioni tratte da *Il bravo figlio*, *Vicolo verde*, (*fanculopensiero*) e *Regina di fiori e di perle* colgono la contraddizione e di conseguenza la confusione dei piani diegetici che implica la sovrapposizione di narratore autodiegetico e personaggio scrittore:

La cosa succede molto velocemente. *Quella cosa.*

Come in un disegno a matita in cui vengono tratteggiati solo i contorni, le linee essenziali di ciò che si inciderà nella mente dei diversi protagonisti della storia, e che ogni volta che verrà colorato con colori diversi. E vivrà vite diverse. Ma questa è la mia storia, è la mia vita: è il momento in cui ci troviamo faccia a faccia con la nostra paura. E io e Turi la usiamo come un'arma. Per colpire. O per toglierci la vita⁸².

Non potevo mica soffrire *per tutte le storie tragiche che mi raccontavano...*
Ero lì per indagare obiettivamente, che diamine!, non per piangere con loro. [...]
Mi vedevo davanti, quei sette bambini, nati e già subito morti, e la madre che li aveva attesi... sette volte⁸³...

⁸² Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 120.

⁸³ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 28.

Continuai a scrivere. Di tutto. Qualsiasi cosa mi venisse in mente, in un linguaggio tutto mio, ma pensato direttamente in lingua italiana. Mi venne naturale farlo, come una specie di leggero masochismo. Inciampavo regolarmente su ogni parola, ero lento, e mi godevo questa continua impressione d'aver tempo. Tutto il tempo. Così ebbe inizio la mia prima lunga veglia senza mai smettere di comporre parole su parole, senza avere mai un minimo calo d'ispirazione, fino a quando il corpo semplicemente non mi abbandonò. Decisi infine che in futuro, qualora il fenomeno si fosse dovuto ripetere, l'avrei chiamato semplicemente "la maratona". Uno spazio nel tempo dove la mia ispirazione non ha fondo e i miei versi a caldo m'appaiono a dir poco geniali⁸⁴.

Era la prima volta che scrivevo una qualsiasi cosa fuori dal mio luogo magico, lontano da Costantino. E forse anche per questo i miei pensieri e le mie parole presero un percorso imprevisto, incominciarono a scavare indietro nella memoria, ripercorrendo la mia storia, da quando ero arrivato a Milano e poi anche da prima.

La mia famiglia, la mia infanzia, la Jugoslavia comunista, le elezioni democratiche, la guerra, il libero mercato e io che improvvisamente divento un grande imprenditore di successo. E poi la strada. Presto composi una vera mappa del mio percorso. E all'improvviso iniziò ad avere un senso serio e logico. Ripensai a tanti miei compagni che dopo il crollo del regime avevano preso altre strade, chi era fuggito all'estero, chi si era buttato come me nel commercio, ma con diversa fortuna, chi non ce l'aveva fatta. Improvvisamente non ero più solo: un'intera generazione sbandata dalla storia, inseguiva la propria strada nel mondo.

Arrivò il 30 agosto e fui sorpreso come il tempo era volato via. *Avevo riempito dodici quaderni e una volta nel treno direzione Milano ero consapevole di essere diventato un'altra persona. Quello che riconobbi in me mi piacque. Mi piacque molto⁸⁵.*

Entrai in una nuova maratona. La più lunga. Circa 106 ore senza mai chiudere un occhio. Un delirio di creatività mentale. Un'ispirazione che oltrepassò le mie capacità fisiche e mi portò ad allungare le orecchie oltre i confini della dimensione terrestre. [...] M'incantai e rimasi imprigionato da qualche parte nel mondo parallelo. Svuotai d'inchiostro due penne, riempiendo di testi di vario tipo sei quaderni, [...] ma da tutto ne uscì di leggibile un quaderno solo. Il resto rimane tutt'oggi per me un testo completamente incomprensibile: frasi italiane mischiate con frasi croate, dialetti italiani mischiati con dialetti slavi e diverse parole che non

⁸⁴ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... cit., p. 35.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 175-176.

significavano niente in nessun dialetto né lingua, almeno non in una delle lingue che io parlo⁸⁶.

“Ecco figliola – mi disse Abba Yacob – ecco la mia storia, la storia del foglio, la storia della mia Amarech, sorella della tua bisnonna”, poi i suoi occhi si fecero vuoti. Si era perso in un tempo lontano dove io non potevo raggiungerlo. Ci mise un po’ a tornare al presente.

“Quando sarai grande scriverai la mia storia?”.

Avrei fatto qualsiasi cosa per il vecchio Yacob, annuii⁸⁷.

In quanto personaggi scrittori, gli io-narranti delineano loro stessi come autori impliciti in un susseguirsi e sovrapporsi di tempi e spazi immaginati, ricordati, finzionali e reali, sia all’interno sia all’esterno della finzione stessa. Il lettore non ha modo di discernere con chiarezza né i diversi piani narrativi né la realtà e la finzione. Gli autori impliciti si rivelano, come in *Come diventare italiani in 24 ore*, tramite l’anticipazione di determinati momenti all’interno della storia. L’attenzione si concentra allora non più sulla storia stessa, ma sul racconto, sulle implicazioni individuali ed emotive che la narrazione e la scrittura hanno nella figura dello scrittore. Lo spazio del racconto è metafinzionale: si trova sospeso in una sorta di limbo contraddittorio, poiché esso al contempo appartiene alla storia (in quanto i personaggi sono scrittori) e non appartiene alla storia (in quanto riflette sulla condizione esistenziale dello scrittore come tale e non solo in quanto personaggio).

4.4.1.2. La costruzione della narrazione

L’esposizione delle difficoltà autoriali, dei sentimenti degli scrittori e del significato emotivo della scrittura consiste nella creazione dei doppi degli autori reali. Gli scrittori storicamente esistenti mettono in scena l’immagine che vogliono che il lettore abbia di loro. I teorici del romanzo, da Marthe Robert a Michail Bachtin passando per René Girard e Lucien Goldman tra gli altri, possono vantare il merito di aver sollevato la questione del personaggio riflessivo o autoriflessivo. Essi ci hanno permesso di intravedere la molteplicità delle modalità, spesso sorprendenti, attraverso le quali un personaggio può incarnare le aspirazioni e le

⁸⁶ *Ivi*, p. 140.

⁸⁷ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 67.

domande del proprio autore, inteso come scrittore⁸⁸. Gli scrittori reali del nostro *corpus* romanzesco incaricano l'io-narrante da loro creato di delineare i caratteri dell'autore implicito. Si tratta di un riflesso del reale nella finzione che viene spinto oltre quando, come nei passi di *madrelingua*, *Il bravo figlio* e *Vicolo verde* che seguono, l'io-narrante si racconta nell'atto di costruzione della narrazione:

Più di un anno è passato da quando *ho scritto l'ultima riga di questo libro*. Siccome Berlusconi è ancora in giro e lo sono anch'io, e in quest'anno niente è cambiato – almeno per il meglio –, mi chiedo *perché non lasciare in giro anche i personaggi di madrelingua*. [...]

Bene. Fatte le scuse di rito, andiamo al sodo, alla sfera di cristallo. *Ora chiudo gli occhi e invoco la silenziosa musa di madrelingua* perché illumini la sfera dall'interno; e cosa si vede in fondo a quella luce opalescente⁸⁹?

Che cosa è stato bombardato e distrutto? La capacità, la probabilità – e il desiderio – di scrivere un romanzo come i miei primi, *Artérias* e *Becos* e *Bárbara* (in italiano, *Arterie* e *vicoli ciechi* e *Barbara*), di struttura più tradizionale, classica, con un inizio e una fine, opere che magari offrivano ai lettori un senso di compiutezza e di generale coerenza. Giacché non le trovo più nella mia stessa vita, non posso esprimerle nella mia letteratura, la quale altro non è che luce irradiata sulla vita.

Così *questi libri incompiuti e mancati sono proprio gli unici che mi tocca fare*, sono opere fedeli a me e al mondo, e presentano una verità ineluttabile in questo loro nascere come rovine – come tanta architettura moderna e tanta scultura d'avanguardia⁹⁰.

[e qui comincia una sorta di sgretolamento del romanzo. L'attenzione si sposta dai personaggi ai luoghi, prossimi o lontani, e ad altri personaggi pubblici. È l'inizio della sua decadenza "architettonica", i primi segni di uno svotamento narrativo che d'ora in poi si accentuerà sempre di più fino all'impasse finale e alla sua sospensione. Ma questo non c'entra niente con l'interesse narrativo di ogni brano. Può anche darsi che la parte migliore del romanzo sia proprio questa finale, che conduce il lettore in bellezza a un vicolo cieco⁹¹].

⁸⁸ A proposito si veda Luc Fraisse, «Envoi. L'interprétation du personnage autoréflexif chez les théoriciens du roman», in *L'écrivain et ses doubles: le personnage autoréflexif dans la littérature européenne* (Parigi: Classiques Garnier, 2014), 25–39.

⁸⁹ Julio Monteiro Martins, *madrelingua... cit.*, p. 88.

⁹⁰ *Ivi*, p. 59.

⁹¹ *Ivi*, p. 40.

Ho ventotto anni, vivo a Milano e scrivo in un giornale che si legge su internet. Un lavoro della minchia⁹².

Guardo a lungo l'icona di un file praticamente vuoto. ROMANZO SENZA TITOLO. 28KB. È lì da quasi due anni, ma non è mai stato così vuoto. Ci avevo ricopiato decine e decine di sogni, trascrizioni fatte al mattino appena arrivato. Quasi duecento pagine. Un grumo denso e scuro da fare paura. Il mio inconscio⁹³.

Trascino il file del romanzo nel cestino. Tutto inutile. Tanto, come dice mio padre, non combinerò niente di buono senza il suo aiuto.

Vuoto il cestino e *il mio romanzo si dissolve. Non esiste più, né in questo mondo fatto di carne, ossa, cellule e neuroni, né sul disco rigido di questo computer*⁹⁴.

Attendevo e intanto *battevo a macchina le interviste andaluse*. Era uno strano contrasto: *frasi sghembe nel cantilenante accento andaluso...* sullo sfondo distese di cotone, campi di girasole, filari di olivi... intorno tetti a punta e palazzi rigidi di freddo⁹⁵.

*Il libro aveva già una struttura, lo scheletro c'era. Tre parti. Ogni parte suddivisa in dieci capitoli, ogni capitolo in tanti paragrafi: 1.1 1.2... Mi facevano paura quei capitoli ancora vuoti, come cassette da riempire... Avevo attorno a me, posati sul tavolo, sul pavimento, raccoglitori colmi di fogli [...], fogli su fogli... Mi sentivo soffocare: tutta quella carta! Dati che mi erano parsi così importanti... non era passato neppure tanto tempo da allora*⁹⁶...

In quanto personaggi autoriflessivi, gli io-narranti appena osservati rappresentano il doppio dei loro autori, da intendersi come scrittori al lavoro: gli autori rappresentati dai loro stessi testi, non gli autori in carne e ossa che vivono in un determinato luogo, in una determinata epoca.

È compito del doppio autoriflessivo dello scrittore legittimare le regole intrinseche al testo, in modo tale da rendere la struttura della finzione più coerente di quella del mondo reale. Il personaggio autoriflessivo è quindi un'immagine dello scrittore all'opera che viene colta nel vivo della sua pratica e delle sue prerogative

⁹² Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 18.

⁹³ *Ivi*, p. 19.

⁹⁴ *Ivi*, p. 21.

⁹⁵ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 30.

⁹⁶ *Ivi*, p. 84.

d'autore. In altre parole, il doppio dello scrittore è contemporaneamente anche il doppio dell'opera, della scrittura e della letteratura stessa. Colui che è alla ricerca di se stesso, che elegge la letteratura a luogo privilegiato in cui sviluppare la propria immagine speculare, assegna alla scrittura un compito immenso che non sempre può essere portato a termine⁹⁷.

I brani rilevano l'indispensabile interdipendenza tra forma e contenuto, poiché i personaggi scrittori invocano la musa e contemporaneamente dichiarano che la frammentazione del racconto è la forma prediletta per metaforizzare l'esperienza migrante; poiché annotano sistematicamente il contenuto dell'inconscio, ma finiscono per cancellare gli elementi testuali frammentari e privi di senso che hanno accumulato nel tempo; poiché si immergono nei ricordi dell'esperienza sociologica, ma creano una struttura logica del testo da riempire. La scrittura cerca di dare ordine all'esperienza umana portando i personaggi scrittori altrove, nello spazio virtuale del computer, del ricordo o dell'immaginazione nel momento in cui sono all'opera. Al contempo la concretezza della narrazione traspone il reale dei personaggi in una dimensione altra, quella finzionale. La scrittura si configura come una sorta di gestazione durante la quale si fa nuovamente esperienza del proprio passato, rielaborandolo e interpretandolo.

4.4.1.3. Il mestiere dello scrittore

Così come l'esperienza della migrazione frammenta l'Io e/o la sua percezione privandolo di linearità e continuità, anche la scrittura è frutto di una rielaborazione non sempre lineare. Come attestano i brani seguenti, tratti da *Come diventare italiani in 24 ore*, *Vicolo verde* e *(fanculopensiero)*, la scrittura implica lavoro e sacrificio:

Caro diario,
mia madre non riesce a capire come io possa guadagnare solo 900 euro
al mese. [...]
“E come riesci a far quadrare i conti?”
“In modo creativo”.

⁹⁷ A proposito dei personaggi riflessivi si veda Éric Wessler, «Introduction», in *L'écrivain et ses doubles: le personnage autoréflexif dans la littérature européenne* (Parigi: Classiques Garnier, 2014), 7–23.

Sento la mamma che bisbiglia a mio padre che sto diventando troppo italiana per i suoi gusti. Poi mi ammonisce: “Guarda che vieni da una famiglia molto nota. Spero che non ci metterai in imbarazzo”.

“Ma cos’hai capito, mamma! *Mi sono solo messa a scrivere*”.

“Ah⁹⁸”.

Ore 6: Scegliere un nome [...]

N.B. Se hai un doppio nome come il mio, usane solo uno. Ti eviterà di dover produrre tre certificati per dimostrare che sei tu ogni volta che vuoi fare qualcosa. Poi, *se diventi scrittore, rischi che prendano i tuoi romanzi per opere scritte a quattro mani*⁹⁹.

La ricerca in Andalusia non era ancora conclusa. Ne avevo di cooperative da indagare, jornaleros da intervistare, dati da raccogliere, cassette di interviste da sbobinare, frammenti di idee da sviluppare, il progetto, il libro tutto da scrivere... Ma era ancora tempo di raccolta, la vendemmia dei dati, correvo da un posto all’altro, il movimento costante, lontana dai compagni, sempre in mezzo alla gente sempre sola¹⁰⁰...

Cominciavo a essere nervosa... Anche le pile di fogli e raccoglitori, fermi da giorni, erano un continuo rimprovero¹⁰¹.

La concentrazione svaniva, i pensieri passavano dai problemi dei lavoratori andalusi ai miei... [...]

Così non andavo avanti! Non avrei mai finito! Mi coglieva la disperazione. *Era meglio smetterla con quella farsa del libro!* Che importanza aveva, in fondo? *Non mi garantiva nulla, né guadagno, né carriera...* solo la stanchezza era sicura, e quel continuo senso di inadeguatezza che rodeva, dentro...

Spegnere il computer, metterlo in uno scatolone, relegarlo in soffitta, regalarlo a qualcuno, a una di quelle studentesse che ce la facevano, loro sì, a finire la tesi¹⁰²...

ma avevo dentro quella *scontentezza del lavoro incompiuto. Ero nervosa*, mi spazientivo, ero presa dai rimorsi¹⁰³...

⁹⁸ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, pp. 122-123.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 135-136.

¹⁰⁰ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 14.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 85.

¹⁰² *Ivi*, p. 170.

¹⁰³ *Ivi*, p. 171.

Mio cugino [...] scriveva canzoni. Io, che da bambino avevo sempre scritto con passione e divertimento, guardavo la sua vita e pensavo che sarebbe potuta essere la mia. Lo seguivo sempre ai concerti e insieme passavamo ore a parlare di libri e di musica. Avevo pure scritto molti testi delle sue canzoni, così per gioco, senza pensare realmente che anch'io avrei potuto seguire la sua strada. Io dovevo lavorare, lavorare sul serio. [...] Una sera, [...] il suo produttore mi disse: "Perché non scrivi un libro? Lo pubblichiamo noi e lo facciamo uscire insieme al disco". Mi veniva offerta la grande occasione della mia vita, così, su un piatto d'argento. Incominciai a pensare a come avrei potuto ritagliarmi del tempo per scrivere. [...] Accettai entusiasta. In qualche modo ce l'avrei fatta. Ma non scrissi mai quel libro¹⁰⁴.

Io lavoro. Lavoro dodici, quattordici ore al giorno. Scrivo, studio, leggo... è questo il mio impegno. Non rende? Questo è tutto un altro problema¹⁰⁵!

L'operazione della scrittura si configura come un vero e proprio mestiere che necessita di attenzioni e cure. Senza costanza e dedizione, la stesura del manoscritto non avanza, causando frustrazione e malessere. La scrittura si configura al contempo come una necessità e un processo faticoso, un sacrificio a cui però non si riesce a rinunciare, pena l'insoddisfazione. Se gli scrittori sono dei creatori che restituiscono mondi e verità per necessità personale e collettiva, allora la scrittura è un lavoro e l'attività degli scrittori un mestiere che richiede riflessione e impegno, non sempre socialmente o economicamente riconosciuti. La scrittura è un atto e un processo artificiale, è il risultato di una creazione. Se il testo è un artificio, allora la nostra riflessione sui limiti tra realtà e finzione, tra realtà e immaginazione, si ramifica in due direzioni distinte, ma di pari importanza ermeneutica. Da un lato troviamo l'azione della narrazione che corrisponde alla rielaborazione intima o collettiva di determinati eventi, dall'altro invece il racconto come imbroglio creato da uno scrittore che è bugiardo e impostore.

4.4.1.4. Lo spazio della scrittura

Lo spazio dedicato alla scrittura è freddo e buio, un luogo scomodo che riflette le difficoltà dell'impresa, ma anche l'alto grado di intimità che implica; tratte da

¹⁰⁴ Maksim Crisan, (*fanculopensiero*)... cit., pp. 46-47.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 84.

Regina di fiori e di perle, Vicolo verde, (fanculopensiero) e Il bravo figlio, le citazioni seguenti suggeriscono la dimensione privata e pubblica che la scrittura coinvolge:

Il vecchio Yacob [...] avvicinava il suo volto al mio e sussurrava: “Tienila stratta quella curiosità e *raccogli tutte le storie che puoi. Un giorno sarai la nostra voce che racconta. Attraverserai il mare che hanno attraversato Pietro e Paolo e porterai le nostre storie nella terra degli italiani. Sarai la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata*¹⁰⁶”.

“Voglio dire che *nel tuo baule chiuso a chiave non c'è niente oltre i tuoi vestiti!*”.

“E cosa credevi di trovarvi?”.

Con un bisbiglio, come se qualcun altro potesse sentirmi e sgridarmi, mi avvicinai a lui e dissi: “Delle storie...”.

“Che tipo di storie?”. Le parole non mi uscivano di bocca per il turbamento.

“Coraggio, fai uno sforzo e spiegami come dovevano essere le storie del mio baule”.

“Delle storie che...”.

“Che?”.

“Che parlassero di te. Dei tuoi segreti¹⁰⁷”.

“Allora? Ti è piaciuta *la storia di mia madre?*”. Piaciuta? Piaciuta era una parola inappropriata. Colpita. [...] “*Bella, vera, importante* – aggiunse lei. – *Quando la userai* – continuò – *non scordarti nessuna parte. Tutto è indispensabile per comprendere quei tempi*”. “Certo madre”, la rassicurai senza cercare di smentire quella sua idea bizzarra. Io raccoglitrice di storie. E *dove mai avrei dovuto usare la storia di sua madre?* A dire il vero non era la prima ad avermi detto una frase del genere. Anche Abbaba Igiarsà Salò l'aveva pronunciata. Chissà da dove era nata questa voce nel cortile della chiesa¹⁰⁸?

“Mahlet *devi scrivere tutte le storie che hai ascoltato in questi giorni, e non solo*”. Ancora quella fissazione sull'usare le storie del tempo degli italiani. [...] “Sentite, *io non scrivo proprio nulla*”. Lui per tutta risposta infilò l'altra mano sotto la tunica passando dall'apertura del collo e ne estrasse un quaderno con la copertina grezza color verde acqua. “Tieni, è tuo”, disse.

Qualcosa dentro di me si squarciò. Conoscevo quel quaderno, lo agguantai con mano tremante. “Il quaderno delle battaglie – dissi con un filo

¹⁰⁶ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 6.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 11.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 231.

di voce. – Me ne ero scordata [...]. La promessa. L'avevo dimenticata. Ecco cosa devo fare. Mantenere la mia promessa¹⁰⁹”.

Quanto erano in contraddizione le loro parole con quello che tante volte mi ero sentita ripetere in Italia: “Vi abbiamo costruito le strade, le scuole, le case...”. Ogni volta avevo sorriso inghiottendo amaro, senza sapere come controbattere, ma ora sarebbe stato diverso. Al mio ritorno, al primo che si fosse azzardato a pronunciare quelle frasi stupide avrei risposto per le rime. [...]

“E tu che ne pensi?”, chiese lui. “Cosa vuoi che ne pensi! [...] Tutto quello che hanno costruito lo abbiamo pagato. Anzi, abbiamo pagato anche le costruzioni dei prossimi tre secoli. Con tutti quelli che hanno ammazzato, ne avrebbero di danni da pagare! [...] *Bisognerebbe dargli la nostra versione dei fatti*¹¹⁰”.

*Tornai al mio libro... mi sforzai di ritrovare il filo di interessi che “prima” erano stati così urgenti... Ero riconoscente a Guido perché non mi ostacolava... Sapevo che disapprovava che gli dedicassi tante energie... Ne valeva la pena? Solo se potevo contare su anni di salute. *Negarne l'importanza sarebbe stato rinunciare al futuro... Ci sono malati che abbandonano tutto, dicono di voler cambiare vita, in realtà ci rinunciano... Io non volevo... Dovevo proseguire ciò che avevo iniziato*¹¹¹...*

Il mio vicolo. Mi aspettava. [...]

Nulla era cambiato. O sì? Ero nella mia grotta, nel silenzio, lontano dalla luce al neon, dai flaconi delle flebo, lontana da casa – anche se così vicina [...]. Dov'ero rimasta... non riuscivo più a ricordare... il filo del mio ultimo pensiero [...] Cercai il mio ultimo file, eccolo, mi ero dimenticata di mettere l'asterisco al punto in cui ero rimasta... tanto sarebbe stato inutile, non avrei potuto proseguire esattamente dalla stessa riga come facevo prima, avrei dovuto riprendere da sopra, rileggere...

L'olivo si pota in autunno, noi si taglia i rami secchi [...].

*Che cosa c'era da aggiungere? Le parole erano già abbastanza eloquenti. La voce... un po' rauca, il fumo che raschiava nei bronchi [...]. Non avevo bisogno di quelle dita rovinare, larghe, screpolate, oppure sì, *le vedevo* impugnare una vanga, stringere un piccone, accanirsi intorno alla terra rossa, strappare le erbacce, liberare le radici, rozze eppure tenere con l'albero¹¹²...*

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 292.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 237.

¹¹¹ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, p. 231.

¹¹² *Ivi*, p. 211.

Finì l'estate. Settembre era ancora più bello e smagliante di luglio... *Il vicoletto mi accoglieva con quel suo fiato di grotta umida...* ci avevo fatto l'abitudine... Ritrovavo ogni mattina le mie cose... le matite, lo scialle, le immagini dell'Andalusia... *Era un'intimità tutta mia...* cominciamo ad accendere il riscaldamento... stavo meglio, così...

Ottobre mi colse di sorpresa, scompaginò i miei piani, *mi precluse il vicoletto...* mi trovò impreparata... così come lo era stata mia madre, a suo tempo¹¹³...

Quelle tre ore del mattino [...] mi infilavo nella caverna uterina del vicoletto Verde, non c'ero. Lì dentro, al buio, nel silenzio, il mio libro cresceva¹¹⁴.

Mi ritrovai nella piazzetta, davanti alla chiesa, con un grosso libro in mano. I

fogli erano sottilissimi e le parole erano scritte in un carattere minuscolo. Pochi minuti dopo, in biblioteca, cominciai a leggere quel nuovo romanzo.

Mi immersi così nella lettura dei Vangeli, grazie alla quale ogni mio pensiero cominciò ad assumere un respiro più lungo. *La mia storia si trovò improvvisamente ingarbugliata con le altre storie degli altri uomini.* L'estate trascorsa nella roulotte all'Isola d'Elba mi aveva già portato a *riconoscere nella mia storia qualcosa di più grande, la storia del mio paese e della mia generazione.* Ora mi sembrava di intravedere più chiaramente un altro dolore, il dolore che mi aveva portato lontano da casa, la sofferenza dell'uomo moderno, proveniente dalla sua complessa ricerca della felicità attraverso l'esaudimento di desideri materiali che lo allontanano dalla sua natura. Conclusi con la vaga tesi che vi è poca differenza essenziale rispetto allo studio marxiano sul quale mi avevano allevato.

Qualche mese dopo scoprii un libro di Fromm che simili idee aveva espresso molto meglio e che tutti conoscono, cioè *Avere o essere.* Ma nel frattempo avevo già scritto un libricino dal titolo *L'istinto anestetizzato*¹¹⁵.

La sera mi chiedeva regolarmente se poteva poggiarsi vicino a me. Allora *mi raccontava le storie e le vicende che accadevano alle sue amiche.*

"*Puoi scriverle queste storie, se vuoi,*" mi disse una sera prendendo in mano *uno dei miei quaderni.* Lo guardò pensierosa, davanti e dietro, ma non lo aprì. "*Ma non sono cose da scrivere.*"

Le storie erano tutte tristi, a volte sconvolgenti, solo a tratti comiche e surreali.

¹¹³ *Ivi*, p. 180.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 181.

¹¹⁵ Maksim Cristan, (*fanculopeniero*)... *cit.*, p. 181.

“È un mondo dentro il mondo. Nessuno lo può immaginare finché non c’è dentro¹¹⁶.”

Rita [...] ripeteva che *dovevo scrivere il romanzo della sua vita* perché “ce n’erano delle belle¹¹⁷”.

“Ho trovato come faremo soldi io e te! Certo! Io sono un personaggio, sai! Io sto in tutte le guide di Milano!”.

“E allora?” chiesi.

“*Tu sei uno scrittore e io sono un personaggio!*” disse, e attese la mia reazione che mancò all’appuntamento.

“Quindi? Mi faccia capire?” [...]

“Scriverai un libro sulla mia vita!” gridò Rudi¹¹⁸.

“Salvare le modifiche apportate a documento ‘Senza Titolo?’”

Rivivere la propria vita, l’avvento della giovinezza, il regno dei morti. *Rinascere purificato*, con la schiena indolenzita dalla sedia di plastica e la vescica piena. Ecco cos’è successo stasera. [...]

Accendo la stampante e la carico con una nuova risma di carta. *Mando in stampa il documento ‘Senza Titolo’* e vado in bagno.

Quando passo davanti all’ufficio di Zanardi è un attimo. [...]

Il giorno del colloquio [...] Vincenzo Zanardi ha sfogliato ammirato i fogli sparsi con *i miei racconti “Dice che”*, ed è esploso in una risata catarrosa.

Tiro fuori l’uccello indolenzito, e mi lascio andare leggermente in avanti accompagnando il getto caldo e frizzante con una piccola sibilante scoreggia. [...]

Svuotato, ma felice, torno alla stampante che sta finendo [...].

“Vuoi formattare Macintosh HD?”

Osservo il computer che si prepara a cancellare il contenuto della sua memoria, e della mia, inesorabile e incosciente. [...]

E se a sbagliare fossi io? E se per tutti questi anni i miei gesti fossero stati sbagliati? E se avesse avuto ragione Zanardi? E mio padre? E mia madre¹¹⁹?

I brani ribadiscono la concezione della scrittura come necessità individuale da un lato e collettiva dall’altro. Rielaborando le proprie esperienze di vita, che includono la migrazione, i personaggi scrittori superano gli eventi traumatici di cui

¹¹⁶ *Ivi*, p. 70-71.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 97.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 104.

¹¹⁹ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 152-153.

hanno fatto esperienza e riflettono contemporaneamente sulla realtà che li circonda. Si tratta di un procedimento che garantisce la salvezza psicologica dei personaggi scrittori. In questo contesto, il racconto può assumere un valore psicanalitico se riesce a «fissare in un copione dato» o a «liberare¹²⁰» una storia mai esperita precedentemente, creando dei punti di riferimento per il soggetto. I personaggi scrittori, assolvono al contempo il dovere della testimonianza; il loro compito sarà allora non soltanto prendere coscienza di loro stessi e della realtà a loro circostante per restituirne un'interpretazione peculiare, ma anche farsi portavoce dei subalterni, delle storie e delle visioni del mondo che restano inascoltate dalla maggioranza. La realtà individuale supera talvolta la finzione e sta agli scrittori scovare, esplorare e restituire il surreale alla normalità.

I personaggi che sono al contempo scrittori e migranti osservano e ascoltano loro stessi, gli spazi reali, immaginari e finzionali così come l'altro e le sue verità; essi riflettono (nel doppio significato di ragionare/valutare e di restituire il riflesso) nella scrittura finzionale ciò che sperimentano nella vita reale. La compenetrazione tra realtà e finzione persiste e rende ancora una volta metafinzionale lo spazio della narrazione e del racconto. A partire dall'esperienza migratoria, che induce alla frammentazione e alla conseguente relativizzazione del reale, gli autori impliciti incarnano la figura di uno scrittore ideale che restituisce un'immagine del reale al contempo personale, soggettiva e totalizzante. In essa vengono riunite tutte le contraddizioni delle dimensioni intime, psicologiche, esistenziali, storiche, sociali e relazionali che l'individuo affronta nel mondo reale.

4.4.1.5. Lo scrittore bugiardo

Se da un lato gli scrittori si fanno garanti e custodi delle verità acquisite (sempre plurime e soggettive), dall'altro si dichiarano bugiardi e imbrogliatori, incarnando il paradosso metafinzionale a cui abbiamo accennato nell'introduzione al paragrafo corrente. Riportiamo una serie di citazioni tratte da *Il bravo figlio*, *Come diventare italiani in 24 ore* e *(fanculopensiero)* che testimoniano e racchiudono gli aspetti contraddittori della scrittura:

¹²⁰ Fabrice Olivier Dubosc, *Quel che resta del mondo: psiche, nuda vita e questione migrante* (Roma: Magi, 2011), p. 92.

Sono risucchiato dalle parole, dalle poche frasi, dalla drammatica oggettività di una notizia d'agenzia, dalla consistenza di questo foglietto avorio.

ALFIO CASABLANCA UCCISO DALLA POLIZIA.

Hanno ammazzato il padre di Turi. *È questa la verità*¹²¹.

Dopo la scuola racconto a Turi di Miles Davis. Le cose che mi ha raccontato mio padre, più che altro. *Non ne so niente, ma riesco a essere convincente*. Proprio come mio padre. Ho imparato la lezione. *Sono i dettagli che rendono le minchiate vere*. Nello studio, mentre mio padre è in missione segreta, lo costringo ad ascoltare tutto il pomeriggio lo stesso disco. Ci fa sentire grandi. *E dà forza alle mie storie*¹²².

“Ormai sei diventato uno scrittore, voglio vedere come ci arrivi alla fine dell'anno, caro il mio Scialoja...”

Dice che Luigi Pirandello, nei temi d'italiano, prendeva spesso “2”.

Dice che il film *Terminator* è la dimostrazione che la *consecutio temporum* non serve a una minchia [...].

Dice che Gesù Cristo, quello vero, fosse il Maestro di Giustizia della setta degli Esseni, citati in alcuni dei novecento manoscritti noti come i *Rotoli del Mar Morto* – ritrovati da un pastorello nel 1947 a Qumràn.

Per diventare un grande scrittore ora so cosa si deve fare. [...]

“Scialoja, [...] ma me lo spieghi dove le trovi tutte ‘ste notizie assurde? Ma vedi che non sono verità... come dire... storiche. [...] Chi te le conta ‘ste cose?”

“Me le invento, prof¹²³...”

“Da quando sei arrivata hai imparato a far soldi scrivendo e raccontando un sacco di frottole. Anche questo potrebbe giocare a tuo favore. Sei pure diventata esperta in metafore, il che va di moda¹²⁴”.

Una vigilessa [...] volle i miei dati personali [...]. Io le dissi d'aver dimenticato i documenti nella mia villa sul Lago di Como, probabilmente sul pianoforte, che *ero uno scrittore di fama internazionale del genere distratto, nonché pluripremiato e che vendevo per strada poiché attualmente stavo scrivendo un romanzo su un personaggio simile, per immedesimarmi* cioè¹²⁵.

¹²¹ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 21.

¹²² *Ivi*, p. 85.

¹²³ *Ivi*, pp. 118-119.

¹²⁴ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, pp. 117-118.

¹²⁵ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... *cit.*, p. 151.

“*Uno scrittore di strada,*” mi autodefinii secco.

“E scrivi qui?”

“Sì. Ho appena iniziato la mia ricerca per le strade di Milano e questo è veramente un bel posto. Credo che ci rimarrò per un po’.”

Le mie orecchie stentavano a credere cosa si stesse inventando la mia bocca. [...]

Scrittore di strada?... Non credo d’aver inventato una frottola migliore nemmeno svolgendo il mio brillante mestiere di venditore di mobili¹²⁶.

Il gestore [...] cominciò [...] a gridare che a loro, i milanesi, non piace essere presi per il culo e che io racconto stronzate in giro a proposito di essere uno scrittore.

“Gli scrittori non passano le notti coi drogati e le puttane ai baracchini!” urlò infuriato.

“So benissimo che cazzo fai tu per mestiere e so che cazzo tieni in quello zaino. Sei uno spacciatore, uno spacciatore del cazzo *che racconta balle.*”

A quel punto, senza esitazione, tirai su lo zaino e lo svuotai sul tavolino. [...]

Lui ignorò il mio zaino e continuò a insultarmi¹²⁷.

Nelle citazioni, i doppi degli autori reali si fanno riflesso e tramite di determinate volontà autoriali reali. La verità, la finzione, l’immaginazione, l’invenzione si mescolano instancabilmente nelle dichiarazioni dei personaggi scrittori del *corpus* romanzesco, quasi a confermare la deresponsabilizzazione politica e sociale del finzionale nel reale. Quasi a confermare la volontà assoluta degli autori reali di creare delle vertigini di senso affermando tutto e il suo contrario. Quasi a indicare le volontà autoriali a non interpretare il testo che il lettore ha tra le mani come un racconto veritiero. Gli io-narranti, in quanto personaggi scrittori migranti, e gli autori impliciti si rispecchiano continuamente l’uno nell’altro, creando degli spazi metafinzionali e riflessivi/riflettenti che portano consapevolmente il lettore alla confusione.

A chiusura del nostro studio, per comprendere fino in fondo la portata metafinzionale dei romanzi del nostro *corpus* romanzesco, è necessario analizzare le

¹²⁶ *Ivi*, pp. 34-35.

¹²⁷ *Ivi*, p. 68.

relazioni che intercorrono tra gli io-narranti e i lettori impliciti e tra gli autori impliciti e i lettori impliciti.

4.4.2. Il lettore implicito

Nei romanzi del nostro *corpus* romanzesco, come in qualsiasi altra narrazione, quando gli io-narranti sono autodiegetici conoscono sin dall'inizio della narrazione la totalità dei contenuti che il lettore, invece, scoprirà un po' alla volta. Gli io-narranti del *corpus* letterario si prendono gioco dei lettori, perché nonostante sappiano già ciò che essi stanno per scoprire, mentono loro, lasciano nascoste alcune informazioni, fingono di non sapere o anticipano alcuni fatti, tramite l'analessi rileggono e reinterpretano alcuni eventi cambiando focalizzazione. Si tratta di un mescolamento del piano finzionale con quello reale, un tentativo di far entrare il lettore nel testo, di creargli dei dubbi sulla veridicità del racconto e sull'attendibilità del narratore.

Questo tipo di procedimenti non sono una novità nelle narrazioni omodiegetiche, ma sono già stati sperimentati da autori che hanno segnato la storia della letteratura europea quali Marcel Proust e Ippolito Nievo¹²⁸. Il rapporto di ambiguità che gli io-narranti intrattengono con i lettori viene alimentato dagli appelli da parte degli io-narranti stessi a dei lettori o a degli ascoltatori, siano essi personaggi del romanzo stesso (narratori) o lettori impliciti (l'immagine che gli autori reali si fanno dei lettori reali). Si tratta di un procedimento ampiamente utilizzato da Ippolito Nievo, a proposito del quale Pier Vincenzo Mengaldo scrive:

Tornando agli appelli al lettore e alla loro frequenza, io vedo convergere in essi varie motivazioni. In primo luogo il narratore ci suggerisce in questa maniera di non essere situato, e non volersi situare, su un piano diverso e più alto, ma sullo stesso piano dei lettori: è uno di loro. Secondariamente egli tradisce in queste mosse un'esigenza di oggettivarsi, che arriva fino a nominarsi, sintomaticamente in terza persona. Ma fondamentale è soprattutto la terza motivazione: sono proprio queste formule allocutive a rilevare più chiaramente che il Nievo tenta nelle *Confessioni* di piegare fin dove è possibile le forme del racconto scritto verso quelle del racconto "orale". È questo il risultato più

¹²⁸ A proposito si veda Pier Vincenzo Mengaldo, «Appunti di lettura sulle "Confessioni"», in *Studi su Ippolito Nievo: Lingua e narrazione* (Padova: Esedra editrice, 2011), pp. 172-173.

sostanzioso della sua poetica del “popolare”, e vi trova funzionalità anche l’artificio della scarsa cultura del narratore¹²⁹.

La medesima volontà di interpellare il lettore, nell’intento di accorciare la distanza tra la narrazione scritta e quella orale, si ritrova nel nostro *corpus* romanzesco ogni volta che un io-narrante, di primo o di secondo grado, si rivolge direttamente a un narratario, ignorando completamente il lettore implicito. Esempio di questo procedimento sono *Il mosaico del tempo grande* e *Regina di fiori e di perle*, in cui vediamo sistematicamente sfilare un gran numero di io-narranti che trasmettono le loro testimonianze orali agli io-narranti di primo grado, rispettivamente Michele e Mahlet. Abbiamo già osservato che i due romanzi si collocano in stretta relazione con la tradizione orale e con il valore collettivo e individuale della narrazione, ne riportiamo ora due brani che esemplificano ulteriormente l’avvicinamento della struttura narrativa del racconto letterario a quello orale:

Ardian sta riuscendo a fare un miracolo, *cari amici*, come riescono solo i grandi artisti: col suo mosaico *ci sta svelando* l’anima segreta delle storie *che ci uniscono*. [...] A me sembra di toccare con mano l’ingiustizia della fuga dal proprio paese e il male che fa la partenza forzata. [...] Da molti anni penso a questo momento, sono ritornato a Hora soprattutto per l’incontro di oggi. *Non so quanti di voi conoscano la storia* della raccolta dell’oro per costruire la chiesa grande di Hora¹³⁰...

“Prometti [...]. Quando sarai grande scriverai la mia storia, la storia di quegli anni e la porterai nel paese degli italiani, per non dare loro la possibilità di scordare¹³¹”.

In entrambi i casi l’identificazione del narratario avviene durante un discorso orale. Nella prima citazione Antonio Damis presenta il mosaico di Gojari al villaggio intero (Michele compreso) che funge da pubblico. I lettori impliciti vengono completamente ignorati, non solo non vengono designati ma spiano la scena da lontano. Nella seconda citazione, il procedimento narrativo è più complesso e i lettori impliciti (gli italiani che non conoscono o intendono solo dal punto di vista “occidentale” la propria storia coloniale), vengono designati quando

¹²⁹ *Ivi*, pp. 186-187.

¹³⁰ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 216.

¹³¹ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 67.

l'io-narrante, Yacob, si rivolge al proprio narratario, Mahlet. Anche se guardano dall'esterno il dialogo tra i due personaggi, i lettori impliciti si sentono tuttavia inclusi nella narrazione e vengono di conseguenza indotti a prestare maggiore attenzione alla storia che il vecchio Yacob sta per raccontare a Mahlet bambina. Assistiamo a interventi simili da parte dell'io-narrante de *Il bravo figlio* nei confronti di uno dei narratori della sua storia, Turi. Nel passo che segue Nino immagina di rivolgersi all'amico mentre ricorda gli episodi del loro passato:

Dove sei finito, Turi? Dove minchia sei, amico mio? Mi stai sentendo?
Stai sentendo questa storia? Questa storia mia e tua¹³²...

Nel brano i lettori non spiano una situazione dall'esterno della scena, ma vengono resi partecipi dei pensieri dell'io-narrante, del suo monologo interiore o meglio del dialogo immaginario con l'amico, il quale, come abbiamo visto, sin dall'inizio del romanzo è evocato nella memoria di Nino e designato apertamente come narratario. Anche se non vengono identificati dei lettori impliciti, il lettore reale non si sente né veramente implicato né completamente ignorato dall'io-narrante. In maniera simile, ne *Il mosaico del tempo grande*, l'io-narrante di primo grado, Michele, si sofferma in sequenze descrittive che hanno lo scopo di spiegare ai lettori determinati elementi culturali che altrimenti non comprenderebbero; esemplificativo il brano seguente:

Poi tutti insieme abbiamo spizzicato tra le pietanze pronte: peperonate piccanti e dolci, lampascioni, *che noi chiamiamo* cipuluzze, al pepe rosso, melanzane ripiene [...] e le immancabili polpette¹³³.

In un inciso l'io-narrante si premura di rendere comprensibile ai lettori il contesto in cui si trova. Così facendo, si delinea il profilo di un lettore implicito che non appartiene alla comunità arbëreshë.

La posizione del lettore che assiste agli immaginari dell'io-narrante, alle domande che vorrebbe porre all'amico d'infanzia (ne *Il bravo figlio*), e a cui, con un breve intervento, vengono fornite informazioni necessarie alla comprensione di una cultura (ne *Il mosaico del tempo grande*), si avvicina allo statuto per il quale il lettore implicito diventa un personaggio a cui l'io-narrante si rivolge. In questi casi, come

¹³² Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 136.

¹³³ Carmine Abate, *Il mosaico... cit.*, p. 128.

ha indicato Pier Vincenzo Mengaldo per Nievo, l'io-narrante si mette sullo stesso piano del lettore, che, seppure non sempre ben identificato o immaginato, diventa uno dei suoi interlocutori. Nel nostro *corpus* romanzesco, i momenti in cui gli io-narranti interpellano i lettori invitandoli a far parte della narrazione finzionale sono diversi; ne riportiamo alcuni tratti da *madrelingua*, (*fanculopensiero*), *Regina di fiori e d perle*, *Come diventare italiani in 24 ore* e *Il bravo figlio*:

*Ma, scusa, non hai appena detto che sei un nullafacente in cerca di bellezza e qualità? – mi domanderete. E io vi rispondo che tutto questo non è altro che bellezza e qualità. Ma è soprattutto uno sforzo disperato di pochi per impedire la cancellazione sommaria della bellezza e della qualità che esistono ancora in questo nostro piccolo mondo*¹³⁴.

“Ho vinto! Non può essere! [...] È la prima volta che gioco e ho vinto!”
[...]

Novacentottantamila? Se un minuto fa non avevo una lira in tasca. Un'unica, fottuta, lira! Novacentottantamila lire. Incredibile? Be', non ditelo a me¹³⁵.

Non credo *vi sia mai successo di addormentarvi* camminando. È un'esperienza unica. Mi fu possibile per forza d'inerzia, dal momento che la strada che avevo preso era leggermente in discesa¹³⁶.

Quanti di voi, miei cari lettori, hanno mai dormicchiato nell'autobus ben riscaldato in una fredda mattina invernale, e *quanti di voi*, una volta giunti a destinazione, hanno pensato: “Oh, cosa non darei per poterci restare a sonnecchiare ancora per un po'”.

Be', personalmente ho goduto spesso di questo superbo privilegio di poterci rimanere¹³⁷.

Conoscere gente dietro il mio banchetto di libricini è come [...] un filtro naturale per avvicinarmi subito, così, a quelli che in fondo sono un po' come me. Sempre quasi assenti, con la testa tra le nuvole. E anche se continuano a esser pochi, pare che ogni giorno sono di più. *Non c'è male, come vedete*¹³⁸.

¹³⁴ Julio Monteiro Martins, *madrelingua cit.*, p. 40.

¹³⁵ Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... *cit.*, pp. 114-115.

¹³⁶ *Ivi*, p. 142.

¹³⁷ *Ivi*, p. 95.

¹³⁸ *Ivi*, p. 195.

Mi restava un'unica curiosità da soddisfare, avrei voluto sapere come mai Rosa, la sua cara nipote, era rimasta a vivere a Debre Markos mentre lui se ne era venuto a Debre Zeit, ma il vecchio Yacob si era rimesso a lavorare con l'animo quieto. L'animo di chi non ha più nulla da dire e io ricacciai dentro di me quell'unica domanda, alla quale trovai risposta solo molti anni dopo, scoprendo fatti di cui non vi racconterò perché non fanno parte di questa storia¹³⁹.

Non vi so dire quale delle due ferì di più il mio amor proprio. Cosa non era imbottito a sufficienza da risultare irresistibile, il portafoglio o il mio didietro indiano¹⁴⁰?

Come finisce la storia?

Non so chi sia al telefono, né cosa gli abbia detto. Mio padre bestemmia, mia madre ripete per carità per carità di dio che ci sentono [...].

La mia fanciullezza – infanzia, adolescenza, giovinezza, o come diavolo vogliamo chiamarla – finisce quella sera¹⁴¹.

Gli appelli lasciano trasparire il bisogno degli io-narranti di entrare in contatto con il lettore, il loro desiderio di farsi comprendere e di lasciare un messaggio nel mondo reale. Come afferma Wayne C. Booth, gli interventi dell'io-narrante che interpellano direttamente il lettore aumentano l'impatto di alcuni momenti della storia sul lettore stesso. Il tentativo è di influenzarne la scala di valori¹⁴²: nello specifico, attribuendo all'appello al lettore una portata metafinzionale, questi romanzi sembrano voler demistificare l'aura artistica che aleggia attorno alle opere letterarie. Gli io-narranti di *fanculopensiero*, *Regina di fiori e di perle* e *Come diventare italiani in 24 ore* paiono voler comunicare l'urgenza della trasmissione di punti di vista altri, di immergere i loro lettori in prospettive altre, "non-occidentali", che permettano loro di riesaminare la realtà in cui vivono in maniera diversa. L'effetto di straniamento che provoca l'appello al lettore si somma a quello ricercato tramite la creazione di immaginari alternativi da accostare al lessico della migrazione. Mettere sullo stesso piano l'io-narrante migrante e il lettore italofono significa affermare un principio egualitario dal quale partire per discutere delle differenze culturali e prospettive. Ciò significa cercare di distaccarsi

¹³⁹ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 71.

¹⁴⁰ Laila Wadia, *Come diventare... cit.*, p. 9.

¹⁴¹ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 149.

¹⁴² Si fa riferimento a Wayne C. Booth, *The rhetoric of... cit.*, p. 205.

dal punto di vista puramente “occidentale” o stereotipato, accettandolo e superandolo.

Ancora una volta è *madrelingua* a riflettere apertamente sul significato delle tecniche narrative utilizzate dai personaggi migranti del nostro *corpus* letterario. Il romanzo rende infatti esplicito il senso dell’inclusione dei lettori all’interno della narrazione. In *madrelingua*, l’io-narrante si dichiara apertamente personaggio e si rivolge ai lettori impliciti per responsabilizzarli rispetto ai loro comportamenti nel mondo reale:

Dopo che il Presidente del Consiglio dei Ministri ha chiuso la vecchia libreria Seeber, comprata dalle Messaggerie... (*ah, no! – direte. Quello non sa nemmeno cos’è la Seeber, e non c’entra proprio niente con la sua triste fine... E invece sì – rispondo io. Quell’oltraggio alla mia Firenze è stato possibile solo nel clima di “modernizzazione neoliberale” del quale Lui è la sintesi compiuta e il suo più grande agente e ispiratore¹⁴³*).

Fra qualche tempo tutti voi tornerete nuovamente alle urne, e tutto cambierà. Lo scenario in cui si è svolta questa storia sarà per sempre parte del passato, congelato come un mammut dentro un ghiacciaio. È successo anche ai più bei romanzi che ho letto.

Tutti voi tornerete a votare, tranne me. E sapete perché? Perché i personaggi non votano. Semplice. Se i personaggi potessero votare, credo che il mio autore avrebbe riscritto tutta la Commedia Umana nei mesi precedenti alle elezioni... La nostra cittadinanza è molto effimera e limitata. Dura il tempo del vostro sguardo su di noi.

E siccome questo sguardo fra poco ci lascerà, chiudendo la porta che riguarda, la copertina del libro, *ora devo salutarvi*.

Ci siamo divertiti insieme. Ora, adeus! Proseguite pure con la vostra bella vita di animali di carne e sangue, mentre io mi riposerò su uno scaffale.

Ma prima di andarmene, vorrei chiedervi – e non occorre che mi rispondiate: ma è vero o no che alcuni dei vostri migliori amici, o se non altro quelli che vi hanno deluso di meno, sono stati personaggi come me¹⁴⁴?

I riferimenti al panorama politico italiano propongono un’interpretazione esterna dei fatti nazionali che proviene dall’io-narrante straniero. Tuttavia, tali osservazioni sono comunicate da un’istanza narrativa che si dichiara personaggio e che, in quanto tale, consiste in un oggetto finzionale. L’io-narrante dichiara inoltre

¹⁴³ Julio Monteiro Martins, *madrelingua... cit.*, p. 43.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 63.

che il suo compito è divertire, proporre delle versioni alternative della realtà ai lettori, ma che, non essendo reale, vive la frustrazione di non poter intervenire nella dimensione in cui i fatti politici evocati si svolgono.

Fare dei lettori dei personaggi passeggeri di un'opera finzionale significa confondere non solo i piani diegetici implicando metalessi, ma soprattutto confondere la realtà con la finzione. Ciò significa affermare che il reale è finzionale e che la finzione è reale, o meglio che una parte della realtà è finta, illusoria tanto quanto il riflesso emanato da uno specchio (reale o metaforico) e che una parte della finzione è invece vera, poiché nasce dalla mente e dall'immaginazione umana. Si ritorna allora alla riflessione metaletteraria proposta da *Il bravo figlio* e *Il mosaico del tempo grande* dove viene messo in evidenza il potere della letteratura di riflettere alcuni aspetti delle vite dei personaggi, senza tuttavia avere nessun impatto reale sulle loro azioni: per quanto possa stimolare il lettore, la letteratura rimane un fatto finzionale che non può avere responsabilità politica o individuale nel mondo reale. Sebbene includere il lettore nella finzione significhi confondere i limiti tra realtà e finzione, paradossalmente i romanzi in questione affermano la necessità di separare il mondo reale da quello finzionale.

Abbiamo già osservato che gli autori impliciti si manifestano in modi diversi nel nostro *corpus* letterario. Gli io-narranti includono i lettori impliciti nella finzione facendone dei personaggi che spiano ciò che accade nel racconto, che si fanno complici degli immaginari più intimi o che si fanno interlocutori diretti degli io-narranti. I rapporti tra io-narrante e autore implicito e tra io-narrante e lettore implicito abbiamo detto essere garanti della creazione di uno spazio metafinzionale all'interno del quale interrogarsi sui rapporti tra realtà e finzione. Rapporti che vengono spinti al limite quando l'autore implicito viene rappresentato nell'atto di rivolgersi al lettore implicito o pensa alla ricezione della sua opera, all'interpretazione che il lettore implicito ne potrebbe dare, facendo anche talvolta dei riferimenti a fatti extratestuali. Emblematici del procedimento narrativo che, tramite l'interazione tra autore implicito e lettore implicito, interroga lo statuto della finzione e quello della realtà sono i seguenti brani tratti da *madrelingua* e (*fanculopensiero*):

Voi, cari i miei lettori, siete testimoni della travagliata morfologia di questo libro. Le sue esitazioni – tutto questo andirivieni di voci narranti – sono le stesse della vita (toh... e la nostra Italia non è poi rimasta impigliata anch'essa in una grottesca morfologia? Siamo quindi anche noi emblematici dei tempi che corrono). Vedete lo scrittore che si morde la mano e si rimangia le parole? Lo scrittore che decide e poi si pente? Che molla tutto e poi ritorna chiedendo scusa? E ditemi voi, sinceramente: non è un po' come in amore¹⁴⁵?

Se tu sei scocciato o frustrato, puoi anche completare di testa tua la storia dell'Esercito Rivoluzionario del Popolo, delle visioni, dell'isola, che ne so. [...]

Se sei davvero arrabbiato, allora chiudi il libro, buttalo nel cesto della spazzatura, parla di lui in giro, quello che ti pare, telefona alla casa editrice e urla una parolaccia. Può anche darsi che per te questa mia sterzata significhi una sorta di tradimento. Sono affari tuoi. Non me ne frega più di tanto. Se il libraio è tuo amico, forse ti cambierà il libro con un altro. Non credo che ti restituirà i soldi. Comunque mostragli questa pagina ed esigi i tuoi diritti. Arrangiatevi, caro lettore. Io sto facendo uso dei miei diritti.

Evviva! Evviva la libertà! Evviva il piacere di creare¹⁴⁶!

[Nell'insieme, cioè, un'autentica miscela di confusione, frustrazione e delusione che farebbero *pentire amaramente il suddetto di aver iniziato la sua lettura*. Avranno ragione i miei scrupolosi amici? *Avrà ragione il lettore nel sentirsi tre volte fregato dal sottoscritto? Lo invito a non accettare intermediari e a manifestare direttamente all'autore*, cioè a me, le sue eventuali proteste (ma non solo), *scrivendo alla casa editrice*, che provvederà subito a inoltrarmi il messaggio. Dopo averlo letto, magari io poi lo inoltrerò a mia volta ai miei due amici, per tranquillizzarli oppure per confermare umilmente che i loro sospetti purtroppo non erano privi di fondamento¹⁴⁷].

I soldi li avevo “oggi” e decisi di usarli. “Domani” si vedrà. È una delle prime leggi che impari quando sei sulla strada. Adesso lo so. *Ho imparato molte altre cose sulla strada e chi avrà voglia di leggere, ne verrà a sapere. Potrà farsi un manuale per un nonsisamai (eh, eh)*¹⁴⁸.

Non mi è possibile riprodurre in modo realistico la seguente conversazione, perché le pause erano troppo lunghe. Quindi immaginatevi

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 88.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 60.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 64.

¹⁴⁸ Maksim Crisan, (*fanculopeniero*)... *cit.*, p. 51.

qualcuno estremamente lento nel parlare e moltiplicate la sua lentezza per diecimila¹⁴⁹.

Il procedimento narrativo dei brani è identico: i lettori impliciti vengono consigliati dagli autori impliciti stessi dei testi sull'uso e sulla ricezione dei romanzi che tengono tra le mani. I personaggi scrittori, i quali incarnano gli autori impliciti, esibiscono il frutto del loro lavoro esaltandone la natura di artefatto, che in quanto tale si presta a diversi usi a discrezione del lettore stesso. Il romanzo è una merce che il lettore compera e in quanto consumatore ha il diritto di manifestare il proprio malcontento; al contempo l'autore ha il dovere di trovare un'utilità alla propria opera.

Sarcasticamente, il rapporto che si instaura tra gli autori impliciti e i lettori impliciti dei brani appena citati rispecchia la crisi della scrittura in epoca contemporanea, ridicolizzando «l'ansia, sconfinante spesso nell'oscuro, da parte di molti intellettuali di ricostruire la figura dello scrittore-vate, dell'*auctor* come forza egemone entro la società¹⁵⁰». I riferimenti extratestuali precisi, che gli autori impliciti sfoggiano, rivendicano insistentemente un aspetto di verosimiglianza che finisce per rivelare invece lo statuto fittizio del racconto¹⁵¹.

Il rapporto tra autore implicito e lettore implicito può svelare lo statuto finzionale del romanzo non solamente esibendo verosimiglianza, ma altresì mostrando i procedimenti creativi che portano alla costruzione del testo, individuando apertamente il lettore implicito con un narratario: se il destinatario del libro che il lettore ha tra le mani è un personaggio del romanzo stesso allora la storia contenuta in esso non può che essere fittizia. Presentiamo di seguito una serie di citazioni, tratte da *Il bravo figlio*, *Vicolo verde*, *Regina di fiori e di perle* e (*fanculopensiero*), in cui gli autori utilizzano un medesimo procedimento narrativo che fa leva sul rapporto intimo e affettivo che lega i personaggi scrittori ai destinatari della loro storia:

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 155.

¹⁵⁰ Paolo Giovannetti, «Introduzione», in *Raccontare dopo Gomorra: la recente narrativa italiana in undici opere (2007-2010)* (Milano: UNICOPLI, 2011), 7-21, p. 9.

¹⁵¹ A proposito dell'eccessivo effetto di verosimiglianza si veda Nicola Turi, *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento, 1957-1979*, Quaderni Aldo Palazzeschi, nuova ser., 18 (Firenze: Società editrice fiorentina, 2007), p. 27.

Ci bacciamo forte prima dello sbarramento del metal detector. Mi stringe forte, come non facciamo da tanto. [...]

Ci lasciamo con un buco nello stomaco.

“*Lo leggo e poi ti dico*” fa lui indicando la borsa di cuoio, “ti vedo partire da fuori, ok?”

“Ok, ciao.”

Sembra contento. Forse stupito che, dopo una vita – un viaggio all’inferno – sia riuscito a fare quello che volevo.

“One more man gone...” canta Nick Cave¹⁵².

Qualcun altro ha scritto, con lo spray blu elettrico, *VIOLENZA X AMORE* [...].

Ti ricordi Turi? Non è proprio questo che cercavamo di barattare? Non è forse questo che cercavamo, non riuscendoci? [...]

Violenza per amore. Un bel titolo per un romanzo.

Per anni ho pensato di scrivere questa storia, la nostra storia, ma tutte le volte mi sono chiesto cosa ne avrebbe pensato Turi. Le nostre famiglie, i nostri padri. Mi sono chiesto per anni se avrebbe fatto piacere a tutti loro che mi appropriassi di una parte delle loro vite, oltre che della mia. Che barattassi tutta la violenza dei nostri gesti per un abbraccio, per un soffio d’amore. Uno solo.

Per anni mi sono sentito un ladro. Oggi però ho capito che quell’amore, anche solo un soffio, solo io posso restituirlo a quelle vite perdute, sprecate, che non torneranno più. *Una parte delle nostre vite non è abbastanza per una storia. Sono io che ve le rubo, le invento, un ladro, sì, ma non uno stronzo*. Sono di razza a parte. Sono un bravo figlio io¹⁵³.

Infilo il romanzo ancora senza titolo – *VIOLENZA X AMORE?* – nella borsa. Sono stato un folle a non farne una copia digitale. Mi toccherà ribatterlo parola per parola dopo che mio padre l’avrà letto. Se mai lo leggerà, e se non lo perderà per strada. [...]

“In realtà avrei ancora tante cose da dirti, ma le ho scritte qui, in questa storia. Un romanzo¹⁵⁴.”

Il mucchio di carta mi sommergeva, mi faceva paura... oddio, *dovrò ancora leggere, correggere, rifinire...* quando verrà quel giorno... Mi facevo coraggio: mancavano solo pochi capitoli, [...] ce l’avrei fatta... Non mi chiedevo più perché quella fatica... Il fine era il libro... *non volevo lasciare incompiuta la promessa fatta in Andalusia. Era una promessa fatta “anche” a loro...*

¹⁵² Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 187.

¹⁵³ *Ivi*, p. 179.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 183-185.

“Scriverò la vostra storia, la tua, Manolo, la tua, Pedro, e quelle delle vostre donne... le vostre fatiche, ma certo, sì, sono degne di essere scritte... La vostra storia... Mi dite che siete gli ultimi *jornaleros*? Forse avete ragione, tanto più sento l'obbligo di scrivere...” Ma scrivevo anche per me... Il tempo passato a cercare cooperative, a correre dietro a un'antica utopia! *Non potevo tradirli...* Non volevo restare a metà strada... Che c'entrava qui la malattia? Sì, c'entrava. Non ci pensavo più, non mi angosciava... ero tutta nel libro che volevo finire... *Ce l'ho fatta, quasi...* di nuovo mi fermavo¹⁵⁵...

Poi un giorno il vecchio Yacob mi chiamò nella sua stanza, e gli feci una promessa. Un giuramento solenne davanti alla sua Madonna dell'icona. Ed è per questo che oggi vi racconto la sua storia. Che poi è anche la mia. Ma pure la vostra¹⁵⁶.

A Zagabria ci sono delle anime care al mio cuore, che avrei voluto abbracciare, baciare, e che sebbene non nomino mai in questo libro, comunque si affrettano nei miei pensieri non appena le desidero¹⁵⁷.

Poiché si configurano contemporaneamente come personaggi migranti e scrittori autodiegetici, gli io-narranti palesano indirettamente il loro statuto finzionale che ribadiscono dedicando i loro scritti a dei personaggi che fanno parte della storia che essi stessi raccontano: i lettori impliciti coincidono con uno o più narratori, svelando la finzionalità del testo. Inoltre gli autori impliciti e i lettori impliciti sono intimamente legati da sentimenti ed esperienze condivise che hanno partecipato alla costruzione dell'Io degli autori impliciti stessi. Gli autori impliciti dei brani appena citati si attardano sulle emozioni dei loro lettori impliciti/narratori, finendo per dichiarare involontariamente la funzione del testo che stanno scrivendo: tramite la rielaborazione intima del passato, intendono comunicare un messaggio privato ai loro affetti.

I rapporti tra autori impliciti e lettori impliciti/narratori, così come il brano di (*fanculopensiero*) che riportiamo, confermano il fatto che la scrittura è un'operazione difficile che ha lo scopo di indagare la vita nella sua forma totalizzante:

Era la notte del 29 dicembre quando terminai il testo che avete appena letto. [...] Speravo, una volta conclusa questa impegnativa narrazione, che

¹⁵⁵ Silvia Di Natale, *Vicolo... cit.*, pp. 271-272.

¹⁵⁶ Gabriella Ghermandi, *Regina di fiori... cit.*, p. 299.

¹⁵⁷ Maksim Crisan, (*fanculopensiero*)... *cit.*, p. 49.

sarei stato contento e soddisfatto, e magari avrei trovato un posto per riposare. Ma non finisci di scrivere quando hai concluso qualcosa, nemmeno finisci quando credi d'aver raccontato tutto, bensì, come sempre, quando crolli¹⁵⁸.

Gli io-narranti devono far fronte all'insoddisfazione della scrittura e alla tentazione di non terminare mai il testo in cui essi hanno raccontato (e stanno raccontando) i cambiamenti che sono seguiti o che hanno portato al loro spostamento. L'impossibilità di mettere fine al racconto appare del tutto logica se si pensa agli sforzi messi in atto dagli io-narranti del *corpus* letterario per fornire al lettore il più ampio spettro possibile di immaginari sulla migrazione, permettendogli di distanziarsi dai luoghi comuni e dalle immagini stereotipate riguardanti le persone in movimento. La paura nei confronti della fine della narrazione consiste nel timore di una fossilizzazione dell'immagine di sé che rimanda alle riflessioni di Ruth Amossy a proposito della visione dell'autobiografia in Roland Barthes. La studiosa sottolinea il fatto che il rifiuto dell'autore nei confronti di un libro di confessioni in cui raccontarsi non deriva da una contestazione sulle possibilità di dire il vero, ma piuttosto dalla paura di dare una forma definitiva e fissa all'Io, il quale invece è in continuo movimento in ragione delle conoscenze che acquisisce nel tempo. Per Roland Barthes è impossibile avere l'ultima parola su se stessi¹⁵⁹. Gli io-narranti del nostro *corpus* letterario non rifiutano in *toto* la narrazione dell'Io; dotando i romanzi di strutture circolari, trame aperte e *mises en abyme* che suggeriscono l'idea che le trasformazioni dell'esistenza individuale siano dei processi senza fine, essi ovviano invece alla contraddizione di fissità e mutamento nei testi, data dall'utilizzo della narrazione autodiegetica, tendenzialmente fossilizzante, per raccontare i cambiamenti che subisce il loro Io con l'esperienza della migrazione.

La presenza di personaggi migranti che sono anche scrittori o testimoni e raccoglitori di storie implica il sovrapporsi dei piani narrativi. Il fatto che alla sovrapposizione dei piani diegetici si aggiunga la presenza della figura del lettore, continuamente o sporadicamente evocato dall'autore implicito, secondo Yves-Michel Ergal, comporta la presenza di tratti umoristici e di un ritmo di scrittura

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 193.

¹⁵⁹ Si fa riferimento a Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype* (Parigi: Nathan, 1991), p. 87.

diverso da quello tradizionale. Si tratta di un perenne inseguimento tra l'autore, il suo personaggio, lo scrittore e il lettore che finisce per mettere in discussione i concetti di tempo e spazio e, di conseguenza, i parametri su cui si basa la realtà. Si tratta della stessa messa in discussione di tempo e spazio a cui devono fare fronte i personaggi migranti del *corpus* romanzesco nel momento in cui decidono di spostarsi. L'inseguimento di queste figure viene a nostro avviso perfettamente metaforizzato dal seguente passo de *Il bravo figlio*, in cui sono racchiusi tutti i rapporti tra il tempo della storia e del racconto, l'io-narrante scrittore, l'autore implicito, Turi in quanto narratario e il lettore implicito:

Il nostro futuro si allontana sempre più mentre la porta cigola sui cardini
– ma questo noi non lo possiamo sapere a questo punto della storia – e
scivoliamo all'interno¹⁶⁰.

È il testo stesso a essere messo al centro dell'attenzione, poiché per lo scrittore esso diventa un'ulteriore forma di riflessività per la quale all'autore fa eco il personaggio e allo scrittore invece fa eco il testo¹⁶¹.

La frammentazione della narrazione, così come le relazioni tra realtà, immaginazione e finzione, simboleggiano e metaforizzano al contempo l'esperienza dei personaggi migranti, la società contemporanea e lo spazio metafinzionale: uno spazio metafinzionale, per altro, che permette ai personaggi migranti di far convivere sulla pagina scritta due contraddizioni. La prima è di ordine generale e ha a che vedere con il rapporto primordiale tra il mondo letterario e il mondo reale, le loro reciproche influenze e i limiti che uno o l'altro impongono, metaforizzati nel seguente brano di (*fanculopensiero*):

Per strada, comprai un blocco di carta per 2000 lire e un penna Pantel per 2500, una di quelle che scorrono facile. Mi piacciono le penne quando fanno scivolare la mano. Si ha l'impressione che i pensieri si traducano in parole da soli, come in una magia. Passi con la mano sopra un foglio bianco e subito vi appaiono mondi, pozzanghere, uomini che rincorrono il proprio

¹⁶⁰ Vittorio Bongiorno, *Il bravo... cit.*, p. 122.

¹⁶¹ Si fa riferimento a Yves Michel Ergal, «L'auteur e(s)t moi», in *L'écrivain et ses doubles: le personnage autoréflexif dans la littérature européenne* (Parigi: Classiques Garnier, 2014), 163–71.

cappello rapito dal vento, ogni cosa prende vita senza nemmeno pronunciare un verso. Un intero universo a sole 4500 lire¹⁶².

Il pensiero e la scrittura non possono esistere senza la dimensione del reale che ne permette l'atto: l'immaginazione per concretizzarsi ha bisogno di un supporto materiale, tangibile, in questo caso carta e penna. Si tratta della contraddizione originaria per la quale l'immaginario non può controllare e gestire il reale, ma si costituisce esso stesso come reale nel momento in cui si fa scrittura, arte, parola, pensiero, semplicemente perché proveniente dall'umano. La seconda contraddizione è invece specifica della migrazione e riguarda la presenza di spazi e tempi, reali e immaginari, nelle esistenze dei personaggi migranti dovute agli spostamenti e allo scorrere del tempo. La prospettiva astratta e psicologica che i protagonisti hanno sui luoghi vissuti ha un duplice potere sovversivo: se da un lato i personaggi migranti vedono e riconoscono i segni del passaggio dell'uomo in un mondo globalizzato costituito di non-luoghi, dall'altro invece essi mescolano codici culturali diversi che diffondono tramite lo spostamento e la scrittura, contraddicendo il connubio tra un comportamento antropologicamente connotato e lo spazio geografico ben definito.

¹⁶² Maksim Cristan, (*fanculopensiero*)... cit., p. 49.

Conclusioni

Come si è potuto osservare, attraverso l'ideazione di personaggi, che oltre a essere migranti sono anche scrittori, i romanzi del nostro *corpus* creano al loro interno degli spazi di riflessione sociologica, antropologica, politica, storica e letteraria. I testi narrativi presi in esame propongono infatti degli immaginari legati alla migrazione che si oppongono a quelli stereotipati diffusi a livello mediatico. Ciò dipende da due fattori: il primo riguarda la diversificazione degli immaginari stessi all'interno del *corpus* letterario (resa possibile dall'adozione di una contettualizzazione inclusiva della figura del migrante¹), mentre il secondo concerne la costituzione, nei romanzi, di una dimensione di riflessione e di divulgazione scientifica e filosofica. La diversità tra i personaggi e il desiderio di indagare dei protagonisti scrittori ci hanno permesso di comparare delle migrazioni interne, europee e intercontinentali; delle migrazioni per ragioni personali, familiari, politiche e economiche; delle migrazioni di gruppo o di singoli. Inoltre, poiché i personaggi migranti del *corpus* letterario non sono tutti anche protagonisti e narratori, le storie di migrazione che vengono messe in scena nei testi si estendono in un periodo storico che va dal XV al XXI secolo, includendo esperienze di colonizzazione, postcolonizzazione e fuga dalla guerra.

¹ Si fa riferimento alla definizione data in inglese dall'Organizzazione Internazionale per le Migrazioni.

Lo sdoppiamento dell'io-narrante e la presenza dell'io-narrante plurimo traducono in una complessità di piani diegetici la stratificazione storica della migrazione, sia in quanto fenomeno naturale che da sempre caratterizza anche l'uomo, sia in quanto esperienza individuale e soggettiva. In quest'ottica, la prospettiva colonialista occidentale, attualmente diffusa soprattutto dai *mass media*, viene contrastata nei romanzi del nostro *corpus* non soltanto a livello di contenuti (con la diversificazione degli immaginari riguardanti la migrazione), ma anche a livello stilistico (con la transfocalizzazione nel racconto di un medesimo evento). Ne risulta che ad accomunare le esperienze rappresentate non è solamente l'unicità che le caratterizza, ma anche il cambiamento di prospettiva che subiscono i personaggi, siano essi migranti o meno.

Poiché è legato all'esperienza volontaria e involontaria dello spaesamento, è proprio questo cambiamento di prospettiva che consente ai personaggi migranti di vedere l'alterità nel mondo globalizzato. Se, in linea generale, il viaggio in epoca contemporanea è diventato un oggetto di consumo che non apporta nessuna nuova conoscenza del mondo o del proprio Io al turista, lo sguardo del migrante si avvicina invece a quello del viaggiatore in epoca moderna. Quest'ultimo, come i nostri protagonisti migranti, sperimentando la diversità, cambiava prospettiva sul mondo. Inoltre, a differenza del turista contemporaneo, il viaggiatore in epoca moderna, come i nostri personaggi migranti scrittori, faceva del racconto di viaggio un ulteriore mezzo d'introspezione e uno strumento di divulgazione che interessava anche i geografi.

La letteratura di viaggio si espanse e diventò uno spazio di frontiera in cui predominava la sperimentazione, si sviluppava l'interdisciplinarietà e si tentava di restituire coerenza al materiale autobiografico, concedendo al lettore di compiere un viaggio all'interno del testo. Ciò deriva dal fatto che il viaggio in epoca moderna dava la possibilità di mescolare nuove immagini del reale e quindi di divulgare un modo alternativo di vedere il mondo². Nel nostro *corpus* letterario, abbiamo riscontrato la presenza delle caratteristiche della letteratura di viaggio appena

² A proposito della letteratura di viaggio si veda Donatella Capodarca, *I viaggi nella narrativa* (Modena: Mucchi, 1994), pp. 115-177.

elencate, poiché i sette romanzi presi in esame trasformano lo spazio romanzesco in un luogo in cui far dialogare, diffondere o viceversa contraddire alcune teorie sociologiche, antropologiche, politiche e letterarie. Inoltre, tramite espliciti appelli degli io-narranti, il lettore viene chiamato in causa nella sperimentazione interdisciplinare della finzione narrativa. Ciò comporta il palesarsi dell'intento autoriale di trasmettere degli ideologismi che si ricollegano a una visione anti-colonialista del mondo, resa indispensabile dal grado di globalizzazione raggiunto nel XXI secolo.

In seguito ai cambiamenti in corso nell'epoca contemporanea, la questione del genere romanzesco, nonché del ruolo e dello statuto del romanzo, è al centro di molti studi critici e teorici sulla letteratura. Dai romanzi italiani pubblicati nel XXI secolo, presi a campione per il nostro studio, non emerge nessun nuovo stile di scrittura o nessuna tematica innovativa che possa giustificare l'etichetta "letteratura della migrazione". I testi narrativi del nostro *corpus* si inseriscono, a nostro avviso, nella letteratura di viaggio, poiché, in letteratura, è possibile interpretare la figura del migrante contemporaneo come un prolungamento o una rivisitazione della figura del viaggiatore in epoca moderna.

Nonostante ciò, i testi letterari che abbiamo analizzato sono, sempre a nostro avviso, degni di nota, poiché presentano una particolare commistione di elementi narratologici che si combinano in maniera coerente con la presenza di personaggi migranti. Innanzitutto, possiamo affermare con certezza che la narrazione omodiegetica è indispensabile per tradurre la soggettività, la frammentazione dell'Io e la relativizzazione del reale di cui fanno esperienza i nostri personaggi migranti. Inoltre, gli io-narranti del nostro *corpus* utilizzano la narrazione autodiegetica personalizzandola: la singolarità di ogni esperienza migratoria si traduce stilisticamente in una commistione unica. Essa si avvicina al romanzo di formazione per quanto riguarda la narrazione del percorso di trasformazione del personaggio migrante, al romanzo postmoderno per l'indagine sullo statuto del reale e del fittizio, al genere autobiografico per la narrazione autodiegetica e la natura introspettiva del racconto, all'*autofiction* e al romanzo ipermoderno per la presenza di elementi del reale nella narrazione. La commistione di generi letterari trova il suo

significato nell'economia globale dei testi, poiché metaforizza la contaminazione tra le culture che sperimentano i personaggi migranti del *corpus* letterario.

La particolarità data dalla combinazione degli elementi narratologici riscontrati nel nostro studio si sviluppa all'interno di uno spazio metafinzionale. Come ogni spazio metafinzionale, anche quello presente nel nostro *corpus* romanzesco si interroga sullo statuto e sulle interazioni tra realtà e finzione. Esso, inoltre, secondo procedimenti innovativi, dà vita a delle nuove prospettive geografiche che stanno alla base degli spazi mentali specifici a ogni personaggio migrante.

Lo spazio metafinzionale creato dagli io-narranti del *corpus* letterario si spinge tuttavia oltre, e si trasforma in riflessione metaletteraria. Sotto questo punto di vista, i nostri testi si allontanano da un lato dalla deresponsabilizzazione nei confronti del reale del romanzo postmoderno, dall'altro dalla posizione autoritaria che assume il romanzo moderno. *Regina di fiori e di perle*, *Come diventare italiani in 24 ore*, *madrelingua*, *Vicolo verde*, (*fanculopensiero*), *Il mosaico del tempo grande* e *Il bravo figlio* si rifiutano di essere puramente oggetto d'intrattenimento e mediano tra le due posizioni assunte dal romanzo postmoderno e moderno; per fare ciò operano contemporaneamente in due direzioni apparentemente opposte. Da un lato, essi insistono sulla necessità di separare il mondo reale da quello finzionale, attribuendo alla letteratura un ruolo unicamente esemplificativo; dall'altro, puntano alla responsabilizzazione del lettore, poiché lo esortano a farsi attore nel mondo reale e lo spingono ad assumere dei punti di vista non egemoni e anticolonialisti sullo spazio globale in cui abitano, inducendo una riflessione che va oltre lo specifico letterario, ma che è resa possibile dalle dinamiche proprie del testo letterario stesso.

Riferimenti bibliografici

Corpus letterario

Abate, Carmine. *Il mosaico del tempo grande*. Milano: Mondadori, 2007.

Bongiorno, Vittorio. *Il bravo figlio*. Milano: Rizzoli, 2006.

Cristan, Maksim. (*fanculopeniero*). Milano: Feltrinelli, 2007.

Di Natale, Silvia. *Vicolo verde*. Milano: Feltrinelli, 2013.

Ghermandi, Gabriella. *Regina di fiori e di perle*. Roma: Donzelli, 2007.

Monteiro Martins, Julio César. *madrelingua*. Lecce: Besa, 2005.

Wadia, L. A. Laila. *Come diventare italiani in 24 ore*. Siena: Barbera, 2010.

Testi critici, note biografiche e interviste

Carmine Abate

Abate, Carmine, e Meike Behrmann. *I germanesi: storia e vita di una comunità della Calabria e dei suoi emigranti*. Nuoro - Ilisso: Soveria Mannelli - Rubbettino, 2006.

Bogadi, Fabienne. «Carmine Abate - “Raconter les miens et ma terre, c’est une passion”». *Le Temps* (blog), 22 febbraio 2003. Consultato il 9 dicembre 2017. <https://www.letemps.ch/culture/2003/02/22/livres-carmine-abate-raconter-miens-terre-c-une-passion>.

Bovo Romoeuf, Martine. «La dinamica identitaria in Carmine Abate: un groviglio di radici ancestrali e nuove». *Narrativa* 28 (2006): 243–56.

———. *L’epopea di Hora: la scrittura migrante di Carmine Abate*. Firenze: F. Cesati, 2008.

———. «Voix de l’émigration: la dimension identitaire du plurilinguisme chez Carmine Abate et Marisa Fenoglio». *Collection de l’écrit*, n. 11 (2007): 249–65.

Calderone, Domenico. «Le tre anime di Carmine Abate». *Misure critiche* 1–2 (2004): 121–51.

Chiellino, Carmine Gino. «La letteratura degli scrittori italiani in Germania». *El-ghibli* (Rivista on line), Giugno 2008. Consultato il 13 aprile 2016. http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=02_08§ion=6&index_pos=1.html.

Librandi, Rita. «ROSANNA MORACE, Le stagioni narrative di Carmine Abate. Rapsodie di un romanzo-mondo». *Lingua e stile* 1 (2015): 162.

Musarra-Schrøder, Ulla. «Parliamo di memoria storica e culturale nella narrativa di Carmine Abate». *Lo Specchio di Carta* (Rivista on line), 18 maggio 2015. Consultato il 11 settembre 2017. <http://www.lospechiodicarta.it/2015/05/18/memoria-storica-e-culturale-nella-narrativa-di-carmine-abate/>.

Taddeo, Raffaele. «Rosanna Morace. Le stagioni narrative di Carmine Abate. Rapsodie di un romanzo-mondo». *El-ghibli* (Rivista on line), novembre 2014. Consultato il 11 settembre 2017. <http://www.el-ghibli.org/le-stagioni-narrative-di-carmine-abate/>.

Vittorio Bongiorno

De Bartolo, Simonetta. «Il bravo figlio di Vittorio Bongiorno. Una recensione di Simonetta De Bartolo». *Progetto Babele* (Rivista on line), 15 dicembre 2007. Consultato il 13 aprile 2016. http://www.progettobabele.it/rec_libri/MOSTRARECENSIONE.php?id=3094.

———. «Simonetta De Bartolo Intervista Vittorio Bongiorno». *Progetto Babele* (Rivista on line), 31 dicembre 2007. Consultato il 2 dicembre 2016 <http://www.progettobabele.it/contenitore/vbongiorno.php>.

Gambino, Daniela. «Due adolescenti allo sbaraglio in una Palermo messa a nudo». *La Repubblica*. 21 novembre 2006.

Ghidotti, Cecilia. «Ferite non del tutto rimarginate. Narratori italiani e racconto degli anni di piombo». *Quaderni del '900* 12 (2012): 117–23.

Silvia Di Natale

Di Natale, Silvia. «Io su di me». *Silvia di Natale* (blog). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.silviadinatale.com/io-su-di-me/>.

Quaranta, Bruno. «Di Natale “Vicolo Verde”, l'ombra della madre, l'eredità della malattia. In Baviera una stanza tutta per sé». *La Stampa*. 3 agosto 2008.

Rossi, Angela. «Silvia Di Natale racconta le sue passioni, i suoi libri, i suoi viaggi». *Angela Rossi il mio blog* (blog), 3 ottobre 2016. Consultato il 10 ottobre 2016. <https://angelarossiilmiblog.wordpress.com/2016/03/10/silvia-di-natale-racconta-le-sue-passioni-i-suoi-libri-i-suoi-viaggi/>.

Tratzi, Simona. «Il globe-trotter della penna». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/saggio-su-julio-simona-tratzi/>.

Gabriella Ghermandi

Barbieri, Daniele. «Gabriella Ghermandi, regina di canti e di suoni». *La Bottega del Barbieri* (blog), 29 dicembre 2013. <http://www.labottegadelbarbieri.org/gabriella-ghermandi-regina-di-canti-e-di-suoni/>.

———. «Intervista a Gabriella Ghermandi». *Corriere delle migrazioni* (blog), 23 dicembre 2013. Consultato il 16 aprile 2016. <http://www.corrieredellemigrazioni.it/2013/12/23/il-motore-della-narrazione-lemozione/>.

Camilotti, Silvia. *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*. Bologna: Bonomia University Press, 2012.

Lombardi-Diop, Cristina. «Postfazione». In *Regina di fiori e di perle*, 305–13. Roma: Donzelli, 2011.

Portelli, Alessandro. «Regina di fiori e di perle: Gabriella Ghermandi». *Blog di Alessandro Portelli* (blog), 5 novembre 2008. Consultato il 16 aprile 2016. <http://alessandroportelli.blogspot.fr/2008/05/regina-di-fiori-e-di-perle-gabriella.html>.

Prisco, Mario. «Il significato dello svelamento dei crimini del colonialismo italiano in “Tempo di uccidere”, “Regina di fiori e di perle” ed “Oltre Babilonia”». *Quaderni del '900* 12 (2012): 103–7.

Rocchi, Maria Angela. «“Tempo di sanare”. Il baule delle vecchie storie di Gabriella Ghermandi». *La modernità letteraria* 8 (2015): 129–39.

Scego, Igiaba. «La madre e l'altra madre: la questione della lingua in Gabriella Ghermandi e Ubax Cristina Ali farah». *Moderna* 1 (2010): 87–104.

Sossi, Federica. «Dialogo a distanza con Gabriella Ghermandi (luglio-novembre 2008)», novembre 2008. Consultato il 16 aprile 2016. <http://www.storiemigranti.org/spip.php?article388>.

Julio César Monteiro Martins

Di Monaco, Bartolomeo. «madrelingua – Bartolomeo Di Monaco». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/madrelingua-bartolomeo-di-monaco/>.

Graziani, Manuel. «madrelingua – Manuel Graziani». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/madrelingua-manuel-graziani/>.

La Malfa, Toni. «madrelingua – Toni La Malfa». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/mdrelingua-toni-la-malfa/>.

Lecomte, Mia. «madrelingua – Mia Lecomte». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/madrelingua-mia-lecomte/>.

Martins, Julio César Monteiro. «Intervista 3. Monica Arena». *El-ghibli* (Rivista on line), 21 gennaio 1999. Consultato il 16 aprile 2016 <http://www.el-ghibli.org/intervista-3-monica-arena/>.

———. «Intervista 4: Ars Albania». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/intervista-4-ars-albania/>.

———. «Intervista 5: Giulia Baggini». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/intervista-5-giulia-baggini/>.

———. «Intervista 6. Daniele Barbieri». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/intervista-6-daniele-barbieri/>.

Morace, Rosanna. «madrelingua – Rosanna Morace». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/madrelingua-rosanna-morace/>.

———. «Un mare così ampio». I racconti in romanzo di Julio Monteiro Martins. Lucca: Libertà edizioni, 2011.

Morace, Rosanna, e Raffaele Taddeo. «Caratteri generali Julio Monteiro». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/caratteri-general-julio-monteiro/>.

Spurio, Lorenzo. «madrelingua – Lorenzo Spurio». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/madrelingua-lorenzo-spurio/>.

Stanišić, Božidar. «L'isola di Julio». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/ricordi-bozidar-stanistic/>.

Taddeo, Raffaele. «madrelingua – raffaele taddeo». *El-ghibli* (Rivista on line). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/madrelingua-raffaele-taddeo/>.

L. A. Laila Wadia

Angelini, Federica. «Food and Identity in Laila Wadia and Igiaba Scego». *1616: Anuario de Literatura Comparada* 3 (2013): 249–57.

Musetti, Gabriella. «Laila Wadia, la femminilità sboccia come un'erbaccia». *Società delle letterate* (blog), 2013. Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.societadelleletterate.it/2013/06/intervista/>.

Pandolfo, Michele. «Come diventare italiani in 24 ore». *El-ghibli* (blog), 5 giugno 2011. Consultato il 14 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/come-diventare-italiani-in-24-ore/>.

Pigmei, Valentina. «Il bello di essere migranti e scrittori», Dicembre 2009. Consultato il 15 aprile 2016. http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=06_26&sezione=6&testo=1.html.

Sabelli, Sonia. «Lingua e identità in tre autrici migranti». *Quaderni del '900* 4 (2004): 55–66.

Wadia, L. A. Laila. «Intervista a Laila Wadia 15 marzo 2011», 25 marzo 2011. Consultato il 15 aprile 2016. http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=141615.

Spazi e tempi

«Albania nell'Enciclopedia Treccani». Consultato il 16 luglio 2018.
<http://www.treccani.it/enciclopedia/albania>.

Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Parigi: Seuil, 1992.

Balandier, Georges. *Le dépaysement contemporain: l'immédiat et l'essentiel*. Parigi: PUF, 2009.

Baudrillard, Jean. *La société de consommation*. Parigi: Gallimard, 1996.

———. *Simulacres et simulation*. Parigi: Galilée, 1981.

Bauman, Zygmunt. *Liquid love: on the frailty of human bonds*, Trad. fr. Rosson C. *L'amour liquide: de la fragilité des liens entre les hommes*. Rodez - Parigi: Le Rouergue - Chambon, 2004.

———. *Liquid times: living in an age of uncertainty*, Trad. fr. Bury L. *Le présent liquide: peurs sociales et obsession sécuritaire*. Parigi: Seuil, 2007.

———. Trad. it. Marchisio R., Neirotti L. S. *La società dell'incertezza*. Bologna: il Mulino, 1999.

Beck, Ulrich. *Risikogesellschaft*, Trad. fr. Bernardi L. *La société du risque: sur la voie d'une autre modernité*. Parigi: Flammarion, 2008.

Berdoulay, Vincent. *Des mots et des lieux. La dynamique du discours géographique*. Parigi: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1988.

Boisvert, Yves. *L'analyse postmoderniste: une nouvelle grille d'analyse socio-politique*. Parigi: L'Harmattan, 1997.

Bourdieu, Pierre. *La misère du monde*. Parigi: Seuil, 2015.

Duvauchelle, Yannick. *Les représentations de la réalité: étude sociologique*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, 2016.

Farinelli, Franco. *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino: Einaudi, 2003.

Ghertner, G. Asher. «City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action». *Why gentrification theory fails in 'much of the world'* 19 (2015): 552–63.

Gunn, Giles. *Beyond solidarity: pragmatism and difference in a globalized world*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

Harvery, David. *The condition of postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1990.

«Hoxha, Enver nell'Enciclopedia Treccani». Consultato il 16 luglio 2018. <http://www.treccani.it/enciclopedia/enver-hoxha>.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Londra - New York: Verso, 1999.

Kristeva, Julia. *Europe des cultures et culture européenne: communauté et diversité*. Parigi: Hachette, 2008.

Lipovetsky, Gilles. *Les temps hypermodernes*. Parigi: Librairie générale française, 2006.

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Parigi: Éd. de Minuit, 1979.

———. *Le postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-1985*. Parigi: Galilée, 2005.

———. *Moralités postmodernes*. Parigi: Galilée, 2005.

Murradi, Alberto. *Metodologia delle scienze sociali*. Bologna: il Mulino, 2007.

Nealon, Jeffrey. *Post-postmodernism: or, the cultural logic of just-in-time capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

Perniola, Mario. *La società dei simulacri*. Bologna: Cappelli, 1980.

Robertson, Roland. *Globalization. Social theory and global culture*. Londra: Sage, 1992.

Rogaly, Ben. «Environment and Planning D: Society and Space». *Disrupting migration stories: reading life histories through the lens of mobility and fixity* 33 (2015): 528 – 544.

Said, Edward W. *The world, the text, and the critic*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1983.

«Scànderbeg nell'Enciclopedia Treccani». Consultato il 16 luglio 2018. <http://www.treccani.it/enciclopedia/scanderbeg>.

Scego, Igiaba. «La vera storia di Faccetta nera». *Internazionale*, 6 agosto 2015. Consultato il 4 settembre 2018. <https://www.internazionale.it/opinione/igiaba-scego/2015/08/06/faccetta-nera-razzismo>.

Stockard, Janice, e George Spindler (a cura di). *globalization and change in fifteen cultures: born in one world and living in another*. Belmont, CA: Thomson-Wadsworth, 2006.

Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Parigi: Seuil, 1989.

Migrazione e spostamenti: questioni antropologiche, etnografiche e sociologiche

- AA., VV. «Immigration, diversité et inclusion: où en sommes-nous?» *Vie Économique* 7 (2015).
- Affergan, Francis. *Exotisme et alterité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*. Parigi: PUF, 1987.
- Agliani, Tatiana, Giorgio Bigatti, e Uliano Lucas. *È un meridionale però ha voglia di lavorare*. Milano: Angeli, 2011.
- Ali, Benmakhlouf. *L'identità: une fable philosophique*. Parigi: PUF, 2011.
- Ambrosini, Maurizio. *Sociologia delle migrazioni*. Bologna: il Mulino, 2011.
- Amosy, Ruth. *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*. Parigi: Nathan, 1991.
- Andreotti, Giuliana. *Scorci di uomini in movimento. Migrazioni, Pellegrinaggi, Viaggi*. Trento: Artimedia-Trentini, 2006.
- Arcangeli, Massimo. *Lingua e identità*. Roma: Meltemi, 2007.
- Artini, Paolo. «La convenzione di Ginevra del 1951 ed il suo ruolo nella attuale realtà dei flussi migratori». In *Flussi migratori e fruizione dei diritti fondamentali*, 49–54. Fagnano Alto: il Sirente, 2008.
- Bammer, Angelika. *Displacements: cultural identities in question (theories of contemporary culture)*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Benvenuti, Paolo (a cura di). *Flussi migratori e fruizione dei diritti fondamentali*. Fagnano Alto: il Sirente, 2008.
- Bettin, Giulia, e Eralba Cela. «L'evoluzione storica dei flussi migratori in Europa e in Italia». *Cattedra UNESCO SSIIM, 2014 - Università Iuav di Venezia* (blog). Consultato il 16 luglio 2018. http://www.unescochair-iuav.it/wp-content/uploads/2015/01/UR-AN_Bettin-Cela_def.pdf.
- Bhabha, Homi K., e Françoise Bouillot. *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*. Parigi: Payot, 2007.
- Bolaffi, Guido, Raffaele Barcalenti, Peter Braham, e Sandro Gindro. *Dizionario delle diversità: parole e concetti per capire l'immigrazione*. Roma: EDUP, 2004.
- Bruner, Jérôme Seymour. *Car la culture donne forme à l'esprit: de la révolution cognitive à la psychologie culturelle*. Parigi: Retz, 2015.
- Caponio, Tiziana, e Asher (a cura di) Colombo. *Stranieri in Italia. Migrazioni Globali, Integrazioni Locali*. Bologna: il Mulino, 2005.

Cappa, Carlo. *L'educazione al crocevia della complessità: sentieri europei della modernità*. Roma: Aracne, 2012.

Cardellicchio, Paola. «Voci e percorsi della differenza». *www.babelonline.net*. (blog), Dicembre 2001. Consultato il 12 febbraio 2015. http://www.babelonline.net/home/002/editoria_online/cinema/cardillicchio.pdf.

Castles, Stephen, e Mark J. Miller. *The age of migration*. 4. ed. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Ceserani, Remo. *Lo straniero*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

Ciaurro, Luigi. «I diritti fondamentali dello straniero». In *Flussi migratori e fruizione dei diritti fondamentali*, 21–47. Fagnano Alto: il Sirente, 2008.

«Colonizzare». *Treccani Online* (blog). Consultato il 10 aprile 2017. <http://www.treccani.it/vocabolario/colonizzare/>.

«Dall'Italia all'estero: la mappa dei cervelli in fuga». *Il Fatto Quotidiano*. Consultato il 11 luglio 2018. <https://www.ilfattoquotidiano.it/mappa-cervelli-in-fuga/>.

De Renzo, Francesco. «Per un'analisi della situazione sociolinguistica dell'Italia contemporanea. Italiano, dialetti e altre lingue». *Italica* 85 (2008): 44–62.

Del Boca, Angelo. *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 2005.

Derrida, Jaques. *Le monolinguisme de l'autre: ou La prothèse d'origine*. Parigi: Galilée, 1996.

Derrida, Jaques, e Dufourmantelle Anne. *De l'hospitalité*. Parigi: Calmann-Lévy, 1997.

Dubosc, Fabrice Olivier. *Quel che resta del mondo: psiche, nuda vita e questione migrante*. Immagini dall'inconscio. Roma: Magi, 2011.

———. «Terapie etno-narrative e dimensione rituale». *Rivista di psicologia analitica* 85 (2012): 59–81.

Dubosc, Fabrice Olivier, e Nijmi Edres (a cura di). *Piccolo lessico del grande esodo: ottanta lemmi per pensare la crisi migrante*. Roma: Minimum Fax, 2017.

European Migration Network. «Asylum and Migration. Glossary 3.0 a tool for better comparability». *Sito ufficiale dell'UE*. Consultato il 10 maggio 2017. http://emn.ie/files/p_20141124094056emn-glossary-en-version.pdf.

Fabretti, Anna, e Walter Zidarič. *L'italiano lingua di migrazione. Verso l'affermazione di una cultura transnazionale agli inizi del XXI secolo*. Nantes: Université de Nantes, CRINI, 2006.

Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*. Parigi: Maspero, 1982.

Fine, Sarah, e Lea Ypi, (a cura di). *Migration in political theory: the ethics of movement and membership*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Gilman, L. Sander. *Freud, race and gender*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Giuntella, Irene. «Continua la “fuga dei cervelli”, mentre i laureati stranieri che scelgono l'Italia sono solo 500mila». *Il Sole 24 ORE*, 30 novembre 2016. Consultato il 10 aprile 2018. <http://www.ilssole24ore.com/art/notizie/2016-11-30/continua-fuga-cervelli-mentre-laureati-stranieri-che-scelgono-l-italia-sono-solo-500mila-145036.shtml?uuid=AD3o3k4B>.

Goebel, Michael. *Overlapping geographies of belonging: migrations, regions, and nations in the western south atlantic*. Washington: American Historical Association, 2013.

Hilton, Matthew, e Rana Mitter (a cura di). *Transnationalism and contemporary global history*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Jervis, Giovanni. «Alcune intuizioni psicologiche». *La ricerca folklorica* 13 (1986): 65–67.

Kaneti, Marina. «Metis, migrants, and the autonomy of migration». *Citizenship Studies*, 2015, 1–14.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Parigi: Gallimard, 1991.

Lanzillotta, Luca. «Lingue in contatto e plurilinguismo nella cultura italiana by Mirella Pasquarelli Clivio». *Italica* 89 (2012): 131–33.

«Le Nazioni Unite e la migrazione internazionale». *Nazioni Unite - Integrazione migranti* (blog). Consultato il 5 gennaio 2016. <http://www.integrazionemigranti.gov.it/Normativa/normativaeuropea/Pagine/Nazioni-Unite.aspx#1>.

«Learning to live together». *Sito ufficiale dell'UNESCO* (blog). Consultato il 6 ottobre 2017. <http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/migrant/>.

Leonard, Liam. *Transnational migration, gender and rights*. Bingley: Emerald, 2012.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale: avec 13 schémas dans le texte*. Parigi: Pocket, 1997.

———. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Parigi: les Belles lettres, 2010.

———. *L'anthropologie face aux problèmes du monde moderne*. Parigi: Seuil, 2011.

———. *Le regard éloigné*. Parigi: Plon, 1983.

———. *Race et histoire*. Parigi: Gallimard, 2007.

- . *Tristes tropiques*. Parigi: Plon, 1993.
- Looma, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Londra: Routledge, 2005.
- Lotter, Hennie P. P. «Personal identity in multicultural constitutional democracies». *South African Journal of Philosophy* 17 (1998): 179–98.
- Maalouf, Amin. *Les Identités meurtrières*. Parigi: Éditions Grasset & Fasquelle, 1998.
- Mauss, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Parigi: PUF, 2010.
- «Migrant». *Sito ufficiale dell'International Organization for Migrations (IOM)*. Consultato il 30 marzo 2016. <https://www.iom.int/key-migration-terms>.
- «Migrant». *Sito ufficiale dell'Organisation Internationale pour les Migrations (OIM)*. Consultato il 30 marzo 2016. <https://www.iom.int/fr/termes-cles-de-la-migration>.
- «Migranti, che cosa dicono i numeri - Italia». *Ansa*. Consultato il 10 luglio 2018. http://www.ansa.it/sito/videogallery/italia/2018/07/10/migranti-che-cosa-dicono-i-numeri_41a8caa5-7ca3-4993-a0e9-0856b1fd7f02.html.
- «Migrazione». *Treccani Online* (blog). Consultato il 4 ottobre 2017. <http://www.treccani.it/enciclopedia/migrazione>.
- Misrahi-Barak, Judith, e Claudine Raynaud (a cura di). *Diasporas and cultures of migrations*. Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2014.
- Nail, Thomas. «DU Philosopher: We're In The Century Of The Migrant». *Colorado Public Radio* (blog), Février 2016. Consultato il 4 dicembre 2016. <https://www.cpr.org/news/story/du-philosopher-were-century-migrant>.
- . *The figure of the migrant*. Stanford: Stanford University Press, 2015.
- Oberman, Kieran. «Immigration as a human right». In *Migration in political theory: the ethics of movement and membership*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Piret, Bertrand. «Le corps de l'étranger dans le discours psychiatrique et psychopathologique du XXe siècle». *Parole sans frontiere*, 26 luglio 2011. Consultato il 30 dicembre 2015. <http://www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article308#nb1>.
- Pojmann, Wendy. *Immigrant Women And Feminism in Italy*. Aldershot: Ashgate Pub Co; New edition edition, 2006.
- Portes, Alejandro. «Globalization from Below: The Rise of Transnational Communities». In *Latin America in the World Economy*, 151–68. Westport, CN: Greenwood Press, 1996.
- «Profugo». *Treccani Online*. Consultato il 15 maggio 2018. <http://www.treccani.it/enciclopedia/profugo/>.

Pugliese, Enrico. *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*. Bologna: Il mulino, 2002.

———. *Quelli che se ne vanno: la nuova emigrazione italiana*. Bologna: Il mulino, 2018.

Remotti, Francesco. *L'ossessione identitaria*. Roma: Laterza, 2010.

Réseau Européen des Migrations - REM. *Glossaire 2.0 sur l'asile et les migrations. Un outil pour une meilleure comparabilité*. II Edition. Lussemburgo: Office des publications de l'Union européenne, 2012. Consultato il 30 dicembre 2015. http://ec.europa.eu/dgs/home-affairs/what-we-do/networks/european_migration_network/docs/emn-glossary-fr-version.pdf.

Rete Europea sulle Migrazioni - EMN. *Glossario sull'asilo e la migrazione Uno strumento utile per un approccio comparato*. II Édition. Lussemburgo: Ufficio delle pubblicazioni dell'Unione europea, 2012. Consultato il 30 dicembre 2015. http://ec.europa.eu/dgs/home-affairs/what-we-do/networks/european_migration_network/docs/emn-glossary-it-version.pdf.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Parigi: Seuil, 1996.

Roelens, Nathalie. *Éloge du dépaysement: du voyage au tourisme*. Parigi: Ed. Kimé, 2015.

Ronzoni, Dario. «1991, quando gli albanesi cercarono l'America in Italia». Linkiesta, 8 agosto 2011. Consultato il 26 giugno 2018. <http://www.linkiesta.it/it/article/2011/08/08/1991-quando-gli-albanesi-cercarono-lamerica-in-italia/5118/>.

Said, Edward W. *Culture & imperialism*. London: Vintage, 1994.

———. *Orientalism*. Penguin classics. London: Penguin, 2003.

Sayad, Abdelmalek. *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Parigi: Points, 2014.

———. *L'immigration ou les paradoxes de l'altérité*. Montreal: Liber, 2006.

«Straniero». *Treccani Online*. Consultato il 15 maggio 2018. <http://www.treccani.it/enciclopedia/straniero/>.

Tirabassi, Maddalena. «Transnazionalismo, diaspora, generazioni e migrazioni italiane». In *Itinera. Paradigmi delle migrazioni italiane*, 3–15. Torino: Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, 2005.

Tuckett, Anna. «Strategies of navigation migrants' everyday encounters with Italian immigration bureaucracy». *The Cambridge Journal of Anthropology* 33 (2015): 113–28.

Woods, Dwayne. «The crisis of center-periphery integration in Italy and the rise of regional populism: the Lombard League». *Comparative Politics* 27 (1995): 187–203.

Zanfrini, Laura. *Sociologia delle migrazioni*. Bari: Laterza, 2004.

Zúñiga, Jean-Paul. *Pratiques du transnational: terrains, preuves, limites*. Parigi: Centre de recherches historiques, 2011.

Narratologia e generi letterari

Albertazzi, Silvia, e Adalinda Gasparini. *Il romanzo new global. Storie di intolleranza, fiabe di comunità*. Pisa: ETS, 2003.

Amici, Marco. «Urgency and visions of the New Italian Epic». *Journal of Romance Studies* 10 (2010): 7–18.

Bachtin, Michail Mihailovič. *Voprosy literatury i estetiki*, Trad. fr. Olivier D. *Esthétique et théorie du roman*. Parigi: Gallimard, 2008.

Barbérís, Pierre. *Lectures du réel*. Parigi: Éditions sociales, 1973.

Barthes, Roland. *La Mort de l'auteur*. Manteia: V, 1968.

———. *Le Plaisir du texte*. Parigi: Seuil, 1993.

Béhar, Henri. *Réalisme-surréalisme*. Losanna: L'Age d'Homme, 2001.

Benvenuti, Giuliana. *Il romanzo neostorico italiano Storia, memoria, narrazione*. Roma: Carocci, 2012.

Bertone, Giorgio. *Open blog: che fare della letteratura italiana nell'era del globale*. Novara: Interlinea, 2012.

Bertoni, Federico. *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Torino: Einaudi, 2007.

———. *Romanzo*. Scandicci: La Nuova Italia, 1998.

Bonifazi, Neuro. *Il genere letterario: dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*. Ravenna: Longo, 1987.

Booth, Wayne C. *The rhetoric of fiction*, Trad. it. Poli A. - Zoratti E. *Retorica della narrativa*. Biblioteca di cultura. Scandicci: La nuova Italia, 1996.

Boscolo, Claudia. «The idea of epic and New Italian Epic». *Journal of Romance Studies* 10 (2010): 19–35.

Calabrese, Stefano. *www.letteratura.global: il romanzo dopo il postmoderno*. Torino: Einaudi, 2005.

Capellini, Milva Maria. «Vita, morte e permanenza dell'autore». *El-ghibli* (blog). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/saggio-su-julio-maria-capellini/>.

Casadei, Alberto. *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*. Bologna: Pendragon, 1999.

———. *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*. Bologna: il Mulino, 2007.

- Castaldi, Simone. «Tra pulp e avanguardia: realismo nella narrativa italiana degli anni Novanta». *Italica* 84 (2007): 368–81.
- Ceserani, Remo. *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Bollinghieri, 1997.
- Chatman, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Chimenti, Valeria, e Gabriele Catalano. *Da Verga a Eco: strutture e tecniche del romanzo italiano*. Napoli: Pironti, 1991.
- Correard, Nicolas, Vincent Ferré, e Anne Teulade (a cura di). *L'Herméneutique fictionnalis e. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*. Parigi: Classiques Garnier, 2015.
- Dalmas, Davide. «Postmoderno, nuova epica, ritorno alla realt : Questioni e problemi del romanzo italiano contemporaneo». *CoSMo. Comparative Studies in Modernism* 1 (2012): 121–27.
- Domenichelli, Mario. «Il canone letterario occidentale al tempo della globalizzazione: mutazioni, ibridazioni, proliferazioni». *Moderna* XII, n. 1 (2010): 15–48.
- Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernit . Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino, 2014.
- . «Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)». In *Per Romano Lupercini*, 439–65. Palermo: Palumbo, 2011.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1997.
- . *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 2001.
- Fauchereau, Serge, Fernand Léger, Marcel Gromaire, e Le Corbusier. *La querelle du réalisme*. Parigi: Cercle d'art, 1987.
- Forest, Philippe. *Le roman, le réel: et autres essais*. Nantes: C. Defaut, 2006.
- Forestier, Georges. *La littérature et le réel*. Parigi: Aux amateurs de Livres, 1989.
- Gasparini, Philippe. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Parigi: Seuil, 2004.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Parigi: Seuil, 1972.
- Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci, 2015.
- . *Spettatori del romanzo: Saggi per una narratologia del lettore*. Milano: Ledizioni, 2015.

- . «Introduzione». In *Raccontare dopo Gomorra: la recente narrativa italiana in undici opere (2007-2010)*, 7-21. Milano: UNICOPLI, 2011.
- Heinich, Nathalie. *Art, création, fiction: entre philosophie et sociologie*. Nîmes: J. Chambon, 2003.
- Hollowell, John. *Fact and fiction: the new journalism and the nonfiction novel*. Chapel Hill: University of North Carolina press, 1977.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Jakobson, Roman. «Linguistique et poétique». In *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage*, xxx. Parigi: Éd. de Minuit, 2003.
- Jameson, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. New York: Routledge, 1993.
- Lahire, Bernard. *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent: mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*. Parigi: Éd. des Archives contemporaines, 2011.
- Larroux, Guy. *Le Réalisme*. Parigi: Nathan, 2002.
- Lecomte, Mia, e Piero Manni (a cura di). *Autobiografie non vissute*. Lecce: S.Cesario, 2004.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Parigi: Seuil, 1996.
- Luperini, Romano. *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*. Napoli: Liguori, 1999.
- . *La fine del postmoderno*. Napoli: Guida, 2005.
- Mancas, Magdalena Silvia. *Pour une esthétique du mensonge: nouvelle autobiographie et postmodernisme*. Francoforte sul Meno - Berlino - Berna: P. Lang, 2010.
- Maugeri, Angelo. «Autobiografie non vissute - mia lecomte». *El-ghibli* (blog), giugno 2004. Consultato il 16 aprile 2016. http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=01_04§ion=5&index_pos=2.html.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. «Appunti di lettura sulle "Confessioni"». In *Studi su Ippolito Nievo: Lingua e narrazione*. Padova: Esedra editrice, 2011.
- Mink, Louis O. «History and Fiction as Modes of Comprehension». *New Literary History* 1 (1970): 541-58.
- Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione*. Milano: Garzanti, 1986.
- . *La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi, 2001.
- Mudimbe-boyi, M. Elisabeth. *Écrivains africains et antillais: du roman comme histoire*. Tübingen: Narr Verlag, 2011.

- Perniola, Mario. *La società dei simulacri*. Milano: Mimesis, 2009.
- Pieri, Piero, e Giuliana Benvenuti (a cura di). *Quando l'opera interpella il lettore: poetiche e forme della modernità letteraria: studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant'anni*. Bologna: Pendragon, 2000.
- Ponzanesi, Sandra. «Il postcolonialismo italiano. Figlie dell'impero e letteratura meticciosa». *Quaderni del '900* 4 (2004): 25–34.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.
- Proietti, Paolo. *Specchi del letterario: l'imagologia. Percorsi di letteratura comparata*. Palermo: Sellerio, 2008.
- . «Voix et imaginaires nouveaux dans les lettres de l'Italie contemporaine». *Diogène* 246–247 (2014): 170–81.
- Ricœur, Paul. «L'identité narrative». *Esprit* 140/141 (1988): 295–304.
- . *Réflexion faite: autobiographie intellectuelle*. Parigi: Éd. Esprit, 1995.
- . *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*. Parigi: Seuil, 1991.
- . *Temps et récit. Tome 2. La configuration dans le récit de fiction*. Parigi: Seuil, 1991.
- . *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*. Parigi: Seuil, 1991.
- Sartre, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Parigi: Gallimard, 1964.
- Scurati, Antonio. *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*. Milano: Bompiani, 2006.
- Siti, Walter. *Il realismo è l'impossibile*. Roma: Nottetempo, 2013.
- Spinazzola, Vittorio. *Tirature '10: Il new italian realism*. Milano: Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2010.
- Splendore, Paola. *Il ritorno del narratore*. Parma: Pratiche, 1991.
- Todorov, Tzvetan. *La littérature en péril*. Parigi: Flammarion, 2007.
- Tran-Gervat, Yen-Mai. «Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives* 13 *Nouvelles approches de l'intertextualité* (2006). Consultato il 12 settembre 2015. <http://narratologie.revues.org/372>.
- Wu Ming 1. «NEW ITALIAN EPIC versione 2.0 Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro». *Wu Ming Foundation* (blog), 2008. Consultato il 31 marzo 2016.

https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf.

Migrazione, spazi e spostamenti in letteratura

Abate, Carmine (a cura di). *In questa terra altrove: testi letterari italiani in Germania*. Cosenza: Pellegrini, 1987.

Albertazzi, Silvia. *Lo sguardo dell'Altro. Le letterature postcoloniali*. Roma: Carocci, 2000.

———. «“Midnight’s children” di Salman Rushdie: il romanzo-mondo degli studi culturali». *Moderna* 1–2 (2012): 289–303.

Benvenuti, Giuliana. «Raccontare la colonia. Sul “romanzo storico” italiano contemporaneo». *Poetiche* 2–3 (2011): 425–45.

Bertone, Giorgio. *Il diario del viaggio*. Casale Monferrato: Marietti, 1990.

———. *Lo sguardo escluso: l'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*. Novara: Interlinea, 1999.

Bonavita, Riccardo. *Spettri dell'altro: letteratura e razzismo nell'Italia contemporanea*. Bologna: il Mulino, 2009.

Brancato, Sabrina. «Afro-European Literature(s): A New Discursive Category?» *Research in African Literatures* 39 (2008): 1–13.

Brilli, Attilio. *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*. Bologna: il Mulino, 2006.

Brogi, Daniela. «Smettiamo di chiamarla “letteratura della migrazione”?» *Nazione Indiana* (blog), 21 marzo 2011. Consultato il 4 luglio 2016. <http://www.nazioneindiana.com/2011/03/23/smettiamo-di-chiamarla-«letteratura-della-migrazione»/>.

Brosseau, Marc. *Des romans-géographes*. Parigi: L'Harmattan, 1996.

Burns, Jennifer. *Migrant Imaginaries Figures in Italian Migration Literature*. Berna: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2013.

Calabrese, Stefano, e Maria Amalia D'Aronco (a cura di). *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*. Roma: Carocci, 2005.

Camilotti, Silvia (a cura di). *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo*. Bologna: Bonomia University Press, 2008.

Canepari, Michela, e Alba Pessini (a cura di). *Food in postcolonial and migrant literatures*. Berna - Berlino - Bruxelles: P. Lang, 2011.

Capodarca, Donatella. *I viaggi nella narrativa*. Modena: Mucchi, 1994.

Cardellicchio, Paola. «Voci e percorsi della differenza». *www.babelonline.net*. (blog), Dicembre 2001. Consultato il 12 febbraio 2015. http://www.babelonline.net/home/002/editoria_online/cinema/cardilicchio.pdf.

Carlà, Marisa, e Riccardo Merlante. *Il viaggio: percorso tematico attraverso i testi*. Palermo: Palumbo, 1996.

Ceola, Patrizia. *Migrazioni Narranti. L'Africa degli scrittori italiani e l'Italia degli scrittori africani: un chiasmo culturale e linguistico*. Padova: Libreriauniversitaria.it edizioni, 2011.

Ceserani, Remo. «La scelta fra identità e appartenenza e fra assimilazione e integrazione». *Scritture migranti* 5 (2011): 43–56.

———. «Lo straniero che è in noi». *Narrativa* 28 (2006): 11–24.

Chialant, Maria Teresa (a cura di). *Viaggio e letteratura*. Venezia: Marsilio, 2006.

Clerici, Luca. «Introduzione». In *Scrittori italiani di viaggio 1861 - 2000*, II:XI–CXVII. Milano: Mondadori, 2013.

Cocco, Enzo. *Figure di viaggio e crisi del soggetto*. Napoli: Nuove edizioni Tempi moderni, 1990.

Comberiati, Daniele. «Lo sguardo obliquo: la tematica dell'emigrazione italiana nelle opere degli scrittori immigrati». *Italies*, n. 14 (2010): 365–79.

Contarini, Silvia. «Altri stranieri». *Narrativa* 28 (2006): 5–10.

———. «Migrations italiennes: la transculturation à l'œuvre (littéraire) de "Vice Versa", magazine transculturel, à "Kuma&Transculturation"». *Les langues néo-latines*, n. 377 (Giugno 2016): 7–24.

Curti, Livia. «Female Literature of Migration in Italy». *Feminist Review* 87 (2007): 60–75.

De Caldas Brito, Christiana. «Migranti: nuove identità e partecipazione sociale attraverso la scrittura?» In *Lingue e letteratura in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo*, 19–28. Bologna: Bonomia University Press, 2008.

Fasano, Pino. *Letteratura e viaggio*. Roma: Laterza, 1999.

Felici, Isabelle. «La signora con dieci tette. Femmes étranges et migrants en Italie, entre littérature et cinéma». In *Curieux personnages, études présentées et réunies par Agnès Morini*, 353–66. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

———. «L'émigré, ce héros. Les étapes du parcours migratoire dans les récits d'émigration». In *Contes, histoires, légendes et récits d'émigration*, 19–27. Clermont-Ferrand: CELIS-Université Blaise Pascal, 2012.

Fortunati, Vita, e Silvana Barile. *Il viaggio e il suo racconto*. Ravenna: Longo, 1984.

Fracassa, Ugo. *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*. Roma: Perrone, 2012.

Ganeri, Margherita. «The broadening of the concept of “migration literature” in contemporary Italy». *Forum Italicum*, n. 2 (2010): 437–51.

Garau, Sara. «Varcare i confini. Partenze e addii come *topoi* narrativi». *Migrazioni letterarie nel Settecento italiano: dal movimento alla stabilità* Atti della Sezione del XXXV Romanistentag Deutscher Romanistenverband: Dynamik, Begegnung, Migration, Universität Zürich, 9-10 ottobre 2017, in corso di pubblicazione.

Gbadamosi, Raimi. «The Not-So-New-Europeans: Migration and Novel Manifestations». *Wasafiri* 65 (2008): 50–57.

Giro, Alessandra. «Letteratura della migrazione. Identità, nazione, figuralità nelle opere di L. A. L. Wadia, U. C. A. Farah, G. Ghermandi». Tesi di laurea magistrale. Università degli Studi di Padova, 2013.

———. «I pellegrini del XXI secolo. Il racconto della migrazione come viaggio interiore». *Levia Gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana* Con altri occhi. Letteratura italiana e viaggi contemporanei (2015): 47–64.

Gnisci, Armando (a cura di). *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta Edizioni, 2006.

Guglielmin, Stefano. *Scritti nomadi. Spaesamento ed erranza nella letteratura del Novecento*. Verona: Anterem Edizioni, 2001.

Karpinski, Eva C. *Borrowed tongues: life writing, migration, and translation*. Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier University Press, 2012.

L'altrove narrato: forme del viaggio in letteratura. Novara: Istituto geografico De Agostini, 1990.

Le Gouez, Brigitte. «Identikit dello straniero extracomunitario nella narrativa degli ultimi vent'anni: come aggirare lo stereotipo?» *Narrativa* 28 (2006): 67–80.

Leed, Eric J. *The mind of the traveler: from Gilgamesh to global tourism*, Trad. it. J. Manucci *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Bologna: il Mulino, 2007.

Marfé, Luigi (a cura di). *Sulle strade del viaggio: Nuovi orizzonti tra letteratura e antropologia*. Milano: Mimesis, 2012.

Marianacci, Dante, e Renato Minore (a cura di). *L'Italiano degli altri. Narratori e poeti in Italia e nel mondo*. Roma: Newton Compton Editori, 2010.

Matera, Vincenzo. *Raccontare gli altri: lo sguardo e la scrittura nei libri di viaggio e nella letteratura etnografica*. Lecce: Argo, 1997.

Mauceri, M. Cristina, e M. Grazia Negro. *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*. Roma: Sinnos, 2009.

- Meda, Ambra. «Interpretare l'altrove. Forme e codici della letteratura di viaggio». *Carte di viaggio* 3 (2010): 9–20.
- Meldolesi, Tommaso. *Sur les rails: la littérature de voyage de la réalité aux profondeurs de l'âme*. Parigi: L'Harmattan, 2010.
- Mengozzi, Chiara. *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*. Roma: Carocci, 2013.
- Menzio, Pino. *Il viaggio dei filosofi: la metafora del viaggio nella letteratura filosofica moderna*. Ginevra - Slatkine - Moncalieri: Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 1994.
- Moll, Nora. «Narrative strategies, literary imaging and reflexions on identity: constructing a narrative community in Italy». In *Destination Italy: Representing Migration in Contemporary Media and Narrative*, 221–39. Oxford: P. Lang, 2015.
- Monti, Alessandro, e Elisa Pelizzari. *Le culture intrecciate: letteratura e migrazione: racconti, poesie, saggi*. Torino: L'Harmattan, 2007.
- Pagliano, Andrea. «Framing migration: new images and (meta-)comunicative messages». In *Destination Italy: representing migration in contemporary media and narrative*, 125–48. Oxford: P. Lang, 2015.
- Parati, Graziella. «Italophone voices». *Italian Studies in Southern Africa* 8 (1995): 1–16.
- . *Migration Italy: the art of talking back in a destination culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Pezzarossa, Fulvio. *Leggere il testo e il mondo: vent'anni di scritture della migrazione in Italia*. Bologna: CLUEB, 2011.
- . «Leggere testi migranti. RacContamiNazioni, Cremona 2-X-04». *Ricerche di pedagogia e didattica. Journal of Theories and Research in Education* 1 (2006).
- Prévost, Claude. *Littératures du dépaysement*. Parigi: les Éditeurs français réunis, 1979.
- Proglio, Gabriele. «Letteratura postcoloniale: ridiscutere la storia coloniale italiana?» *Quaderni del '900* 12 (2012): 109–15.
- Proietti, Paolo. *Lontano dalla lingua madre*. Roma: Armando Editore, 2000.
- . *Orizzonti europei dell'immaginario*. Palermo: Sellerio, 2011.
- Proto Pisani, Anna. «Écrire l'altérité: femmes, migrations et littérature en Italie (1994-2010)». Università di Aix-Marsiglia, 2013.
- Ricorda, Ricciarda. *La letteratura di viaggio in Italia: dal Settecento a oggi*. Brescia: La scuola, 2012.

Romani, Gabriella. «Al di là della parola: affabulazione e linguaggio nella narrativa migrante». *El-ghibli* (blog). Consultato il 13 aprile 2016. <http://www.el-ghibli.org/saggio-su-julio-gabriella-romani/>.

Ruberto, Laura. «Immigrant speak: Italian literature from the border». *Forum Italicum*, n. 31 (1997): 127–44.

Sinopoli, Franca. «Caratteri Transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea». *La modernità letteraria* 8 (2015): 53–63.

Taddeo, Raffaele. *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*. Milano: Raccolto Edizioni, 2006.

Vranceanu, Alexandra, e Angelo Pagliardini (a cura di). *Migrazione e patologie dell'humanitas nella letteratura europea contemporanea*. Francoforte sul Meno: Lang, 2012.

Waberi, ABDOURAHMAN A., e Jeanne Garane. «Fragments of an African discourse: elements for a new literary ecosystem». *Yale French Studies* 120 (2011): 100–110.

Metafinzione

AA., VV. «Les écritures de l'histoire». *Postures* 10 (2008).

Albertazzi, Silvia. «Così parlò Shahrazad: mille e una fiaba tra Oriente e Occidente». *Moderna* 1 (2010): 71–79.

Anderson, Mark W. «Pioneer or invader? Situational metafiction in the settler nations». Memorial University of Newfoundland, 2009.

Attebery, Brian. *Metafiction*. Vashon Island: Paradoxa, 1998.

Biagioli, Nicole. «Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives* 13 Nouvelles approches de l'intertextualité (2006). Consultato il 12 febbraio 2015. <http://narratologie.revues.org/314>.

Boucharenc, Myriam. «Choses vues, choses lues: le reportage à l'épreuve de l'intertexte». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives* 13 Nouvelles approches de l'intertextualité (2006). Consultato il 12 febbraio 2015. <http://narratologie.revues.org/320>.

Cancellieri, Mario. *Restauratore cercasi: metaromanzo*. Firenze: STIAV, 1968.

Cazzato, Luigi. *Metafiction of anxiety: modes and meanings of the postmodern self-conscious novel*. Fasano: Schena, 2000.

Centre de recherches inter-langues d'Angers. *Métatextualité et métafiction: théorie et analyses: ouvrage collectif*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2002.

Correard, Nicolas, Vincent Ferré, e Anne Teulade (a cura di). *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*. Parigi: Classiques Garnier, 2015.

Currie, Mark. *Metafiction*. Londra - New York: Longman, 1995.

Cutrona, Alessandro. *L'attualità della mise en abyme nelle opere di Peter Greenaway e Charlie Kaufman*. Milano - Udine: Mimesis, 2016.

Dällembach, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Parigi: Seuil, 1977.

Engler, Bernd, e Kurt Müller. *Historiographic metafiction in modern American and Canadian literature*. Paderborn - Monaco: F. Schöningh, 1994.

Ergal, Yves Michel. «L'auteur e(s)t moi». In *L'écrivain et ses doubles: le personnage autoréflexif dans la littérature euopéenne*, 163–71. Parigi: Classiques Garnier, 2014.

Federmann, Raymond. *Surfiction*. Marsiglia: Le mot et le reste, 2006.

Fraisse, Luc. «Envoi. L'interprétation du personnage autoréflexif chez les théoriciens du roman», in *L'écrivain et ses doubles: le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*. 25–39. Parigi: Classiques Garnier, 2014.

Gallagher, David. *Interpreting great classics of literature as metatheatre and metafiction: Ovid, Beowulf, Corneille, Racine, Wieland, Stoppard, and Rushdie*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2010.

Genette, Gérard. *Métalepse: de la figure à la fiction*. Parigi: Seuil, 2004.

———. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Parigi: Seuil, 1982.

Gignoux, Anne-Claire. «De l'intertextualité à l'écriture». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives* 13 Nouvelles approches de l'intertextualité (2006). Consultato il 12 febbraio 2015. <http://narratologie.revues.org/329>.

Giordano, Vita. *Dalle avventure ai miracoli: Massimo Bontempelli fra narrativa e metanarrativa*. Leicester: Troubador Publishing, 2008.

Hopkins, John. «La théorie sémiotique littéraire de Michael Riffaterre: matrice, intertexte et interprétant». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives* 12 Récit et éthique (2005). Consultato il 19 novembre 2014. <http://narratologie.revues.org/37>.

Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, Londra – New York: Routledge, 1988.

———. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Londra: Routledge, 1991.

Izzo, Donatella. *Il racconto allo specchio: mise en abyme e tradizione*. Roma: Nuova Arnica, 1990.

Jablon, Madelyn. *Black metafiction: self-consciousness in African American literature*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.

Khawam, René R. «Introduzione». In *Les mille et une nuits*, Trad. it. Angiolillo Zannino G. e Luoni B. *Le mille e una notte*, 25–44. Milano: BUR Rizzoli, 2010.

Kontje, Todd Curtis. *Private lives in the public sphere: the German bildungsroman as metafiction*. University Park, PA: Pennsylvania State university press, 1992.

Lepaludier, Laurent. *Métatextualité et métafiction*. Angeri: Centre de recherches inter-langues d'Angers, 2002.

Limet, Yun Sun. «Entre-temps, Intertextualité et critique». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*. 13 Nouvelles approches de l'intertextualité (2006). Consultato il 13 novembre 2015. <http://narratologie.revues.org/349>.

Lodge, David. *The art of fiction: illustrated from classic and modern texts*. Londra: Penguin books, 1992.

Mazzacurati, Giancarlo (a cura di). *Effetto Sterne: la narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*. Pisa: Nistri-Lischi, 1990.

Neri, Rossella. «La metanarrativa: Le teorie, la storia, i testi». Università degli Studi di Verona, 2009.

Patrizi, Giorgio. *Prose contro il romanzo: antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*. Napoli: Liguori, 1996.

Perniola, Mario. *Il metaromanzo*. Milano: Silva, 1967.

Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Parigi: Nathan, 2002.

———. «Le palimpseste de l'Histoire». *Cahiers de narratologie* 13 Nouvelles approches de l'intertextualité (2006). Consultato il 21 novembre 2015. <http://narratologie.revues.org/344>

Ridanpää, Juha. «Laughing at northernness: postcolonialism and metafictional irony in the imaginative geography». *Social & Cultural Geography* 8 (2007): 907–28.

———. «Metafictional geography». *Culture, Theory and Critique* 51 (2010): 47–63.

Scholes, Robert. *Fabulation and metafiction*. Chicago: University of Illinois Press, 1979.

Sermain, Jean-Paul. *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*. Parigi: Honoré Champion, 2002.

Stirling, Grant. «Neurotic Narrative: Metafiction and Object-Relations Theory». *College Literature* 27 (2000): 80–102.

Tassel, Alain. *La métatextualité*. Nizza: Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, 2002.

Tran-Gervat, Yen-Mai. «Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives* 13 Nouvelles approches de l'intertextualité (2006). Consultato il 2 dicembre 2016. <http://narratologie.revues.org/372>.

Turi, Nicola. *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento, 1957-1979*. Firenze: Società editrice fiorentina, 2007.

Wagner, Frank. «Glissements et déphasages: Note sur la métalepse narrative». *Poétique* 130 (aprile 2002).

———. «Intertextualité et théorie». *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives* 13 Nouvelles approches de l'intertextualité (2006). Consultato il 12 settembre 2015. <http://narratologie.revues.org/364>.

Wanner, Adrian. «The Russian immigrant narrative as metafiction». *The Slavic and East European Journal* 55 (2011): 58–74.

Waugh, Patricia. *Metafiction*. Oxford: Routledge, 2013.

———. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londra: Routledge, 1990.

Wessler, Éric. *La littérature face à elle-même: l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*. Amsterdam - New York: Rodopi, 2009.

Wessler, Éric, e Luc Fraisse (a cura di). *L'écrivain et ses doubles: le personnage autoréflexif dans la littérature européenne*. Parigi: Classiques Garnier, 2014.

Wittmann, Jean-Michel. «Le Personnage autoréflexif dans l'espace autobiographique. L'exemple de Gide». In *Historicité et métafiction dans le roman contemporain des îles britanniques*, 395–405. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1994.

Sommario

<u>RESUME EN FRANÇAIS.....</u>	<u>1</u>
<u>INTRODUZIONE</u>	<u>25</u>
<u>1. PREMESSE TEORICO-METODOLOGICHE.....</u>	<u>31</u>
1.1. CHI È UN MIGRANTE	32
1.2. COMPARARE AUTORI DI DIVERSA PROVENIENZA.....	38
1.3. PERIODIZZAZIONE	39
1.4. AUTORIFLESSIVITÀ E METAFINZIONE	43
1.5. GRIGLIA INTERPRETATIVA	48
1.6. DALLA “LETTERATURA DELLA MIGRAZIONE” ALLA MIGRAZIONE IN LETTERATURA.....	52
<u>2. LA FRAMMENTAZIONE NEL RACCONTO DI MIGRAZIONE</u>	<u>57</u>
2.1. LA FRAMMENTAZIONE DELL’IO E LO SDOPPIAMENTO DELL’IO-NARRANTE	59
2.2. LA FRAMMENTAZIONE DELLA REALTÀ E L’IO-NARRANTE PLURIMO	74
2.3. LA PARTENZA, L’ARRIVO E L’INCONTRO CON L’ALTRO COME ORIGINE DELLA FRAMMENTAZIONE	
90	
2.3.1. LA RICERCA DEL CAMBIAMENTO E LA FUGA DAL MALESSERE.....	93
2.3.2. LA RILUTTANZA AL CAMBIAMENTO E LA MIGRAZIONE PER RAGIONI LAVORATIVE.....	100
2.3.3. LA MIGRAZIONE COME ESPLORAZIONE DI LUOGHI ALTRI.....	104
2.3.4. I CAMBIAMENTI CHE SCATURISCONO DALL’INCONTRO CON L’ALTRO	111
<u>3. PROSPETTIVE LETTERARIE SULLA MIGRAZIONE.....</u>	<u>161</u>
3.1. MIGRANTE - IMMIGRATO – EMIGRATO – MIGRAZIONE	173
3.2. STRANIERO.....	187
3.2.1. LA DIMENSIONE INDIVIDUALE	192
3.2.2. LA DIMENSIONE GEOGRAFICA	208
3.2.3. LA DIMENSIONE ESISTENZIALE.....	212
3.3. PROFUGO.....	218

3.4.	ESODO.....	228
3.5.	TRASFERIMENTO.....	231
3.6.	INTEGRAZIONE	243
4.	<u>REALTÀ E IMMAGINAZIONE</u>	<u>255</u>
4.1.	I LEGAMI AFFETTIVI.....	260
4.2.	GLI SPAZI GEOGRAFICI.....	273
4.2.1.	IL DESIDERIO DI FUGA.....	273
4.2.2.	LUOGHI IMMAGINATI, REALI E RICORDATI	281
4.3.	RISPECCHIAMENTI	287
4.3.1.	IL RIFLESSO DELL'ALTERITÀ	288
4.3.2.	LA NARRAZIONE COME SPECCHIO	293
4.4.	IO-NARRANTE, AUTORE IMPLICITO, LETTORE IMPLICITO	297
4.4.1.	IO-NARRANTE E AUTORE IMPLICITO.....	300
4.4.2.	IL LETTORE IMPLICITO	319
	<u>CONCLUSIONI</u>	<u>333</u>
	<u>RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.....</u>	<u>339</u>

Selon une approche comparative et interdisciplinaire, notre étude interroge la représentation littéraire de la migration dans le roman italien contemporain et plus précisément les significations métanarratives qu'implique la présence d'éléments autoréférentiels dans la narration homodiegétique de la migration. Les textes sont analysés à travers le rôle du personnage migrant narrateur à la première personne et à travers ses rapports avec l'auteur implicite et le lecteur implicite. Nous interrogeons également l'emploi littéraire du vocabulaire socio-anthropologique de la migration, ainsi que la perception que les personnages migrants ont d'eux-mêmes et des lieux réels et mentaux qu'ils traversent. Les renvois entre réalité et fiction créent des espaces métanarratifs dans lesquels les personnages font de l'écriture un moyen d'introspection. Ce faisant, ils donnent du sens à leurs expériences de migration, tout en questionnant les liens entre des codes anthropologiques spécifiques et des espaces géographiques déterminés.

This study is about the literary representation of migration in contemporary Italian fiction. In a comparative and interdisciplinary way, we study metafictional meanings of self-reflexive elements in the first-person narration of migration. Our analysis established the role of first-person narrator and the relationships with his implicit author and his implicit reader, it focused on literary use of political and sociological vocabulary about migration and it pointed out the migrants' perspectives on themselves and on the real and mental places they pass through. The interaction between reality and fiction creates metafictional spaces where the characters write about their migration experience in order to find a sense of it. In this metafictional space that they created, the migrant characters also discuss the bond between anthropological codes and a specific space in the world.