

La percezione della città nella letteratura italiana della migrazione

The Perception of the City in the Italian Literature of Migration

FIORANGELO BUONANNO [angelo.buonanno@libero.it]
Université de Nantes, Francia

RIASSUNTO

L'ambiente urbano nella letteratura italiana della migrazione è stato esaminato quasi sempre in chiave interculturale. Dall'esame delle relazioni tra migranti e città nei romanzi prodotti negli ultimi vent'anni emergono una serie di strategie il cui studio permetterebbe di superare un'interpretazione interculturalista dei testi in questione.

Gli scrittori migranti, attraverso i percorsi urbani dei loro personaggi e le cosiddette geografie sensoriali, cercano di rendere le differenze percettive, intese come differente maniera di categorizzare i dati sensoriali. Tale differenza, tuttavia, può essere soltanto proclamata e mai davvero descritta. In altre parole, la rappresentazione esibisce una vera e propria retorica della differenza, lo studio della quale permette di mettere in luce parte dell'ideologia latente della letteratura italiana della migrazione.

PAROLE CHIAVE

Percorsi urbani; Percezione; Ideologia; Ironia

ABSTRACT

The urban environment in the Italian literature of migration has almost always been examined from an intercultural perspective. The examination of the relationship between immigrants and cities in the novels produced in the last twenty years reveals a number of strategies, the study of which helps us overcome the interculturalist interpretation of this kind of text.

Migrant writers, through the urban routes of their characters and the so-called *sensory geographies*, try to communicate perceptual differences, understood as different ways to categorize sensory data. Such differences, however, can only be proclaimed, but never really described. In other words, the representation shows a real rhetoric of difference, the study of which allows us to highlight a part of the hidden ideology in the Italian literature of migration.

KEYWORDS

Urban Routes; Perception; Ideology; Irony

RICEVUTO 2015-08-31; ACCETTATO 2015-10-30

1. Introduzione¹

Nel corso degli ultimi venti anni si sono verificati cambiamenti radicali nel contesto urbano italiano, facendo nascere da più parti il bisogno di un ripensamento complessivo della città e del suo significato. Anche la letteratura ha partecipato a questo rinnovamento, descrivendo l'evoluzione della città nonché dei modi di vivere degli italiani. Un importante contributo in questa direzione è stato dato dagli "scrittori migranti", i quali, nelle proprie narrazioni, hanno rappresentato in maniera innovativa gli ambienti urbani italiani. Lo scopo di questo intervento è quello di analizzare alcuni aspetti della percezione dell'ambiente urbano italiano che emerge dai romanzi degli "scrittori migranti", evidenziando alcune delle strategie stilistiche utilizzate da tali scrittori.

L'analisi dell'ambiente urbano all'interno della letteratura di migrazione² si dipanerà essenzialmente lungo l'asse tracciato da due categorie, a nostro avviso maggiormente rilevanti, quella percettiva e quella ideologica. Tali categorie costituiscono gli elementi fondanti della rappresentazione affettiva della realtà urbana da parte del migrante. Una volta rintracciati tali elementi, sarà il momento di porsi il problema di un'analisi letteraria. Ci potremo allora chiedere come lo scrittore "trascriba" e metta in scena la città, con quale grado di precisione o realismo e, infine, con quali intenzioni vengano trasmesse al lettore tali rappresentazioni.

La ricostruzione mentale della città da parte dei personaggi immigrati passa attraverso una costante comparazione tra le proprie categorie di partenza, un "modèle idéologique propre à un type donné de culture" (Broasseau 2006: 89), e una realtà di tipo differente, manifestandosi nel riconoscimento di affinità territoriali più o meno marcate che possono creare situazioni di agio o disagio: un vero e proprio straniamento percettivo.

Ora, l'analisi degli elementi strutturali dell'ideologia urbana della cultura d'origine degli scrittori migranti è estremamente complicata, giacché il ricercatore che si predisponesse a svolgerla dovrebbe dedicarsi a un determinato gruppo di scrittori, provenienti da un singolo gruppo nazionale, di cui egli conosca perfettamente le sfumature etniche, sociali e linguistiche. Pertanto, non conoscendo l'ambiente urbano di provenienza di tutti gli scrittori migranti, siamo costretti a supporre preventivamente l'esistenza di tali strutture nascoste, senza indagare la loro natura, e a basarci sul semplice principio per il quale questi scrittori arrivano da una cultura differente. D'altronde, il fatto che noi non possiamo ricostruire la natura di tali strutture ideologiche di partenza non implica che essa non esista e che noi non possiamo cogliere il risultato di tale comparazione da parte dello scrittore migrante, per la semplice ragione che egli nel suo testo sottolinea appunto delle differenze.

La nostra investigazione partirà pertanto dal seguente principio: "une mise en relief de traits locaux spécifiques relève d'une extranéité au contexte. Le touriste, le géographe et l'ethnologue – e, potremmo aggiungere, il migrante – voient des traits saillants dans la mesure où ils ne sont pas immergés dans un espace qui détermine leur regard" (Baron 2011).

1 Alcuni passaggi del presente articolo, in particolare nelle sezioni in cui si fa riferimento ai "percorsi sensoriali", ai "rituali di entrata" e alla "retorica della differenza", sono già stati pubblicati. Cfr. Buonanno (2014).

2 Per lo studio dell'ambiente urbano nella letteratura italiana della migrazione, cfr. almeno Puglisi; Proietti (2002); Kubati (2005); Ponzanesi (2007); Mengozzi (2008); Papotti (2011); Pezzarossa (2011).

2. Città e ideologia

La definizione del concetto di città non è affatto univoca: quella che in una determinata cultura viene definita città, in altre sarebbe vista come un semplice villaggio. L'organizzazione dello spazio è determinata da quelle che Guy di Méo definisce "ideologie spaziali", le quali a loro volta "reposit sur des modèles idéologiques spatialisés, relativement objectifs et stables, dont elles expriment la représentation sociale (peu ou prou) imaginaire" (1998: 236). In Italia, nella fattispecie, la divisione dell'ambiente urbano in un centro (definito "storico", difeso e salvaguardato), dei quartieri commerciali (caratterizzati da strade a scorrimento rapido) e dei quartieri residenziali (che organizzano lo spazio secondo categorie di reddito) non può essere considerato casuale ed è, come sottolineato da Henri Lefebvre (2009), frutto di una specifica "philosophie de la ville".

Pertanto, se dietro le scelte organizzative c'è una vera e propria ideologia, allora bisognerà necessariamente concludere che l'esclusione sociale, che nasce a sua volta, tra le varie cause, anche da quella urbana, è frutto di una volontà specifica. Il migrante sente due volte il peso ideologico del suo essere estraneo: da una parte non riconosce, pur subendola fortemente, l'ideologia che organizza lo spazio in cui si trova, dall'altro, se pure la riconoscesse, tale spazio non prevedrebbe comunque la sua presenza. Gli restano due possibilità: occupare spazi marginali all'interno dell'ambiente urbano oppure reinventare il significato stesso dello spazio, attraverso una sua riappropriazione creativa. I personaggi dei romanzi presi in esame sembrano muoversi spaesati in un mondo di cui hanno sentito parlare ma che non comprendono affatto, scoprendo di giorno in giorno dettagli del quotidiano che per un italiano sono perfettamente normali e che, all'interno della narrazione, fungono da momenti di rottura, come una sorta di crepa che lascia intravedere, sia al lettore che ai personaggi stessi, gli ingranaggi invisibili di tale ideologia.

La tesi che in questo articolo porto avanti consiste nell'osservazione che quasi tutti gli scrittori migranti hanno sviluppato, chi più chi meno efficacemente, delle vere e proprie strategie stilistiche per rendere, nelle proprie narrazioni, la differenza di percezione della e rispetto alla società italiana.

3. La percezione della città: i rituali di entrata

La differenza tra due realtà urbane può manifestarsi in molti modi, ad esempio tramite la rappresentazione di un diverso approccio rispetto al tempo ["A Roma la gente corre sempre, a Mogadiscio la gente non corre mai" (Scego 2005: 5)], che può significare anche una diversa luce del sole, un diverso fuso orario o modo di organizzare la vita intorno alla quantità di calore e luminosità. I luoghi di una città sono normalmente pubblici, ma questo non implica che essi abbiano lo stesso grado di accessibilità. È proprio tale accessibilità che fa la differenza tra un autoctono e uno straniero. Pertanto, anche quando questi luoghi non sono vigilati, "il existe pour eux des rites d'entrée et de sortie" (Sansot 2004: 45). Rituali di questo tipo si incontrano in *M* di Ron Kubati, che descrive in questi termini l'arrivo di un migrante in un'anonima metropoli:



La notte aveva trasformato il viaggio in un lungo tunnel buio, in fondo al quale cominciarono ad accendersi migliaia e migliaia di luci, mentre il treno si avvicinava alla città. Non avevo nessuna idea su quali strade, negozi, discoteche, case e chissà cos'altro, si accendessero quelle luci. Non avevo nessuna idea dell'abbigliamento, delle abitudini, dell'accento, delle donne di quella città. Un'attesa affascinante stimolava fantasie incomplete che in fondo miglioravano soltanto combinazioni di ricordi gradevoli trasformati in improbabili previsioni. Era una serata stellata, ma con l'approssimarsi della città fortemente illuminata il cielo non contava o, meglio, il vero cielo era l'aureola di promesse che un forte campo di vita emanava. Una rinnovata ingenuità infantile apriva al mio sguardo la possibilità di più facili e generosi incanti. In effetti le luci sul mio passato sembravano spente. (2002 : 7)

Il protagonista, entrando nella nuova città, utilizza la propria immaginazione per giustificare i propri ricordi in funzione delle possibilità a cui va incontro : si tratta di una predisposizione spirituale su cui l'autore, lucidamente, ironizza. Il rituale di entrata corrisponde quindi a questa preparazione psicologica tesa a riorganizzare il senso dei propri ricordi. Non a caso il protagonista entra nella città come se si trattasse di una scena teatrale. Alla fine del tunnel, avviene la rinascita e l'epifania di un nuovo significato esistenziale. Ogni entrata corrisponde quindi da parte del personaggio a una predisposizione cosciente di tipo rituale: arrivare nella nuova città significa rinascere. È il narratore stesso, d'altronde, a suggerire che le aspettative saranno deluse, nel momento in cui fa riferimento ad esse definendole come il frutto di "una rinnovata ingenuità infantile".

Sempre in *M* troviamo un secondo rituale d'entrata, quello riguardante il tunnel della metropolitana, descritto come un limbo dove tutto è rapido e la percezione è alterata. L'aria soffocante, la velocità dei treni, tutto contribuisce a fare della metropolitana lo spazio urbano per eccellenza. Le persone che si mischiano suggeriscono al lettore un'idea di anonimato e di modernità :

Guardavo la finestra chiusa e ormai sapevo di trovarmi nella stanza anonima di un albergo. Ero di passaggio. Avrei avuto voglia di spegnere la luce, riaddormentarmi e risvegliarmi altrove. In un altro mattino. Invece uscii. Era come se aspettassi che qualcosa mi saltasse addosso e mi costringesse a un viaggio irrimediabile dentro ingranaggi che potessero trasformarmi chissà come in chissà chi. Invece le strade erano quelle di sempre: solita gente, solite facce, soliti ritmi. Uno strano silenzio deludente creava l'impressione di un grande paese stanco. A un certo punto, però una grande *M* colorata m'invitò giù. Appena scesi, sentii addosso una strana accelerazione. L'energia della superficie sembrava nascosta laggiù. Tutti correvano. Scendevano scale di marmo, scale mobili, sceglievano la direzione, saltavano sul treno in corsa. Studenti, operai, ladri, imprenditori, zingari, profughi schizzavano verso i treni in uno strano, alienante, appiattente e democratico spazio comune. Quella momentanea promiscuità si trasformava in un esuberante magma vitale che dilagava superfici e fabbricava città. (Kubati 2002: 8)

Kubati rappresenta la dicotomia tra la superficie della città e il mondo sotterraneo, tra la stanchezza del primo e la prorompente energia del secondo, che trasforma i cittadini attraverso la visione di una M dorata e la successiva catabasi. Il pensiero qui va alla discesa all'inferno dell'Enea virgiliano, dopo aver recuperato un ramo d'oro. Allo stesso tempo, è superfluo sottolineare come questa opposizione tra superficie e mondo sotterraneo appartenga all'immaginario distopico. Una volta cominciato il rituale di entrata, il tunnel da luogo liminare diventa l'unica realtà importante. Il migrante, in quanto persona "altra" è l'unico in grado di cogliere la differenza percettiva tra i due mondi: "La mia percezione andò in tilt. Confusione meravigliosa migliorata dalla delusione dello scarto. Là sotto pareva l'officina delle possibilità che si incanalavano per realizzare paesaggi, superfici" (Kubati 2002: 9). Si tratta di una percezione allucinata, dove tutti i sensi sono portati all'estremo, marcata ulteriormente da una narrazione altrettanto rapida. L'illusione dell'alterità è causata dalla scoperta di un luogo sconosciuto e perciò "altro": una specie di esotismo sotterraneo.

Questo tipo di rituale di entrata è riscontrabile in numerosi romanzi: tra gli altri, *La strada per Roma* (2009) di Hu Lanbo, *Io, venditore di elefanti* (1990) di Pap Khouma e Oreste Pivetta, *Immigrato* (1990) di Salah Methnani e Mario Fortunato e *Fanculopensiero* (2007) di Maksim Cristan.

3.1. Percorsi e percezioni sensoriali

Molto è stato detto riguardo al modo in cui gli scrittori migranti abbiano sfatato il mito delle città italiane come luoghi caldi e accoglienti, per farli apparire piuttosto come freddi e inospitali. Si tratta ormai di un *topos* al quale nessuno dei romanzi presi in considerazione sembra sottrarsi³.

Gli scrittori della migrazione ricorrono spesso a quelle che Papotti ha nominato efficacemente "geografie sensoriali" (2011: 79), ossia le descrizioni di percorsi urbani in cui si sottolineano le differenze percettive, soprattutto in chiave nostalgica, rispetto agli stimoli sensoriali offerti dalla propria terra. In tali percorsi sensoriali, oltre alla vista, giocano un ruolo importante anche gli altri sensi. In *Oltre Babilonia* di Igiaba Scego, troviamo un modo molto particolare di associare i luoghi della città a dei colori: una delle protagoniste, Zuhra, che da piccola ha subito violenze sessuali, inizia una sua personale ricerca dei colori per le strade di Roma:

Per questo ora li cerco come una pazza per tutta Roma. La Ranieri diceva che a Roma ci inciampi sui colori. Per questo continuo a camminarci dentro. Al Parco di Veio ho trovato il giallo, sonnecchiava ozioso: *Wallahi billahi*, dormiva come un bradipo scemo. E il verde? Che avventura il verde! Si era perso nel suq di piazza Vittorio, tra gli spinaci e il mate argentino. Ma l'ho riacchiappato, eh, dove pensava di scappare? Anche tutte le gradazioni del nero sono riuscita a recuperare. Pian pianino, ho la sacca bella piena di colori. [...] Ora a dir la verità, nella sacca manca solo il rosso. L'ho sfiorato una volta. Proprio qui l'ho sfiorato, qui dove mi trovo ora, in via Tomacelli.

3 Su tale questione non ci soffermeremo perché già ampiamente trattata. Cfr. Cristan (2007); Melliti (1992); Zarmandili (2007).

Sono sicura che prima o poi ripasserà. [...] Conosco ormai tutto di questa via anonima. Ogni angolo, ogni vetrina, ogni essere umano in transito. È strana via Tomacelli, non sembra centro storico. Non sembra niente a dir la verità. *Wallahi*, niente sembra. Campeggia pachidermica la vetrina del negozio Ferrari, poi qualche bar una libreria antiquaria, un megastore della Benetton. Capitalismo, soldi, lusso. Ma poi nelle viscere scopri un'anima proletaria, fatta di vecchi compagni comunisti duri e puri, il loro giornale, le loro utopie possibili. (Scego 2008: 11).

In questo passaggio possiamo vedere come l'autrice cerchi di rappresentare, attraverso l'uso dei colori, una percezione differente della realtà. Qui non ci sono stereotipi di tipo "turistico", ma piuttosto dei "miti cittadini" totalmente italiani. La descrizione della città è molto dettagliata: ad ogni luogo corrisponde un colore e il tipo di riferimento ha lo scopo di posizionare ideologicamente l'opera. Notiamo però un rovesciamento originale rispetto al classico percorso del migrante: di norma gli scrittori migranti mettono in scena un personaggio che scopre qualcosa che gli altri non possono vedere⁴. Qui invece sono gli altri che possono vedere, mentre il migrante non può percepire, e questa deficienza percettiva assurge a simbolo dell'impossibilità di integrazione del personaggio nella vita della comunità.

Non si tratta tuttavia di un esempio isolato: ritroviamo un'analoga strategia in *Pantanella* (1993) di Moshen Melliti, in tutte le opere di Ornella Vorpsi – basti pensare che *La mano che non mordi* è stato tradotto, in francese, *Vert venin* – e in *Madre Piccola* di Cristina Ubax Ali Farah. In questo romanzo, per esempio, viene riferito con dovizia di particolari il funerale di nove somali annegati in mare, cerimonia tenutasi in Campidoglio e alla quale partecipa l'intera comunità somala di Roma. C'è la descrizione di tutta la comunità che passa per le strade di Roma, dell'antica capitale coloniale, nonché l'immagine, molto stridente, del confronto tra loro (i colonizzati) e la statua di Marco Aurelio (l'imperatore): "Vedevo il cielo di un azzurro sbavato. Le bare, con le loro bandiere celesti, sempre di fronte a noi. Poi ancora scarica, carica, scendi, sali: i morti in Mercedes, noi in pullman. Il viaggio è lungo fino a Prima Porta" (Ali Farah 2007: 17).

Anche in questo brano è possibile evidenziare come l'uso della descrizione cromatica sia connesso alla situazione emotiva. Il cielo, di un colore azzurro sbavato, ha lo stesso colore delle bandiere somale appoggiate sulle bare, e questa associazione pare suggerire che il cielo stesso sia un'enorme bandiera appoggiata su Roma, la tomba della comunità somala.

Se la vista è il senso più rilevante, un ruolo non minore hanno, negli scritti di letteratura della migrazione, gli altri sensi, a cominciare dall'odorato. La ricerca costante di odori che possano legarsi al passato dei personaggi diventa, in alcuni autori, in alcuni personaggi, una vera e propria ossessione. Una sorta di nostalgia sensoriale la ritroviamo in Parviz, personaggio di *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Lakhous, con il desiderio dei sapori della sua Shariz, o nel personaggio del padre del racconto *Curry di pollo* di Laila Wadia. In altri casi, invece, la nostalgia per il proprio paese si traduce in nostalgia linguistica, come quando i personaggi si mettono ad origliare le conversazioni di sconosciuti connazionali incontrati per strada, solo per poter ascoltare la propria lingua madre:

4 Si tratta del caso più comune. Cfr. Fernández (2007); De Caldas Brito (2004).

Sono a Roma. Ascolto la gente che parla in albanese. Rallento il passo per sentire, non posso farne a meno. Ed ecco: mi ritrovo a spiare. Sono curiosa di quello che dicono i miei connazionali fuori dall'Albania. Come vedono Roma o quello che è straniero. Mi interessa proprio. È uno spiare "buono", mi rassicuro, per ragioni non poi così volgari. (Vorpsi 2007: 55)

La nostalgia sensoriale, quindi, può passare anche attraverso l'udito. La voce del brano citato cerca di riscoprire se stessa nei discorsi dei propri connazionali: da un lato vuole appartenere al vecchio gruppo, dall'altro marca la differenza, sottolineando che la propria esperienza la pone al di sopra degli altri e degli stereotipi che li colpiscono.

3.2. La percezione notturna

Le differenze tra percezione diurna e notturna comportano una diversa percezione del pericolo, che spinge l'individuo a scegliere determinati percorsi invece che altri. Come sottolineato da Lévi-Strauss (1968), la luce e la luminosità sono concetti la cui categorizzazione è determinata culturalmente, e pertanto è lecito chiedersi quali siano le percezioni e le emozioni che prova un migrante in relazione alla luminosità della nuova patria. Anne Cauquelin (1977), per esempio, ha evidenziato come durante la notte la città sia attraversata da una vera e propria simbologia della luce, fatta di neon che indicano se un negozio è aperto o chiuso (se non il tipo stesso di negozio), di strade ben o scarsamente illuminate. Tale mancanza di luce fa sì che la notte costituisca una vera e propria possibilità di trasgressione dei codici, per quanto controllata. La notte si trasforma in una sorta di luogo in sé: "lieu 'autre', lieu à trouver bien sûr, lieu introuvable surtout pour un sujet seul, perdu, bafoué, fragile" (Cauquelin 1977: 148).

Un particolare tipo di inquietudine legata alla notte la troviamo nell'opera di Gangbo. In particolare, nel racconto *Com'è se giù diventa K.O?*, la città di Bologna è osservata durante la notte attraverso gli occhi dei due ragazzi presi ingiustamente in custodia da due poliziotti.

Dal Semaforo di via Irnerio la volante attraversa viale Filopanti imboccando via Malaguti. Sono sulla preferenziale. È buio fuori ma si vede. Ci sono i lampioni, ci sono i fari delle macchine in corsa nei sensi di marcia opposti, ci sono le luci al di là delle finestre delle case, nel profilarsi dell'ora di cena. Ci sono le luci dei lumini sulle ruote anteriori delle biciclette, le luci rifrante sulla segnaletica stradale, sulle casacche e sui pantaloni arancioni di quegli operai che spaccano la strada anche di domenica sera. [...] La volante procede su via Massarenti in direzione opposta al centro. E a questo punto è chiaro che l'intenzione dei due poliziotti non è quella di portare i ragazzi in centrale ma è quella di uscire dalla città, trovare uno spiazzo in aperta campagna e picchiarli, tanto chiaro che il poliziotto alla guida può esprimerlo apertamente. Lo esprime al suo collega. Gli dice: "Questi due li suoniamo come due bonghi". (Gangbo 2005: 180-181).

La città notturna è descritta indirettamente, attraverso i tipi di luci e il loro significato urbano. Si tratta di dettagli conosciuti che, nella loro confortevole familiarità, segnano l'allontanarsi dei personaggi dal contesto cittadino per inoltrarsi nel buio del mondo extraurbano. Gangbo descrive una specie di lento patibolo in cui le luci dei lampioni, i fari, la segnaletica stradale

rappresentano la progressiva perdita di speranza da parte dei due giovani. Uscire dalla città diventa allora entrare nel cuore delle tenebre, mentre la luce sancisce la dicotomia tra la possibilità di controllo e l'impossibilità di sopravvivere alla violenza e all'arbitrio. La storia si chiude con i due ragazzi che, "graziati" dalla polizia, vengono abbandonati in una periferia remota di Bologna e sono costretti a ritornare indietro per delle strade ignote, mentre la notte incombe.

4. La retorica della differenza

Gli esempi di percorsi percettivi visti poc'anzi non sono né gli unici né casuali. Ognuno di essi risponde a delle tecniche stilistiche, definite in precedenza "retorica della differenza", presenti in molta letteratura italiana della migrazione e tese a mettere in risalto la differenza percettiva nata dall'incontro tra un personaggio migrante con l'ambiente urbano italiano allo scopo di svelare aspetti ideologici latenti nella società italiana di cui il lettore non è cosciente. In questo articolo metteremo in risalto tre diverse tecniche riconducibili a quella che propongo di chiamare "retorica della differenza": la crisi del concetto di realtà, i capovolgimenti onirico-espressionisti e i capovolgimenti ironico-didattici.

4.1. La crisi del concetto di realtà

L'arrivo nella città italiana per lo straniero corrisponde sempre alla presa di coscienza della differenza tra la realtà e le sue fantasie "esotiche" sul paese di destinazione. Nella maggior parte della produzione dei migranti possiamo notare come i personaggi, dopo un primo momento di entusiasmo per l'arrivo nella città italiana, comincino a maturare un vero e proprio rifiuto per la stessa o, per lo meno, per i suoi luoghi simbolici, ufficiali e turistici, vissuti come una finta realtà. Un esempio è fornito da Ornella Vorpsi, la quale, ne *La mano che non mordi*, fa dire a un suo personaggio quanto segue: "Nei luoghi dove metto piede, so che ho avuto il desiderio di vedere certe cose, cose che quando sono a casa mia, nella mia quotidianità, sembrano da incontrare. Una volta arrivata, il desiderio scompare. Divengo un perfetto errante" (Vorpsi 2007: 12).

Un'analogia presa di distanza la ritroviamo anche in *Immigrato*.

Potrei andare in ogni momento a visitare piazze e musei, ma qualcosa me lo impedisce. Finisco sempre, in un modo o nell'altro, per vagare fra Termini e le sue vicinanze. La notte da queste parti è davvero interminabile. Scorre lenta come un sogno: ci sono prostitute e travestiti e marchettari, ognuno sul proprio triangolino di marciapiede, che rimangono fermi per delle ore. [...] Qualche volta passa una macchina della polizia, controlla i documenti di qualcuno, poi va via sgommando inutilmente. Io guardo tutto e tutti come se ci fosse un diaframma di vetro fra me e l'esterno. (Fortunato – Methnani 2006: 58)

Il giovane tunisino, protagonista e narratore della vicenda, sentendo di non appartenere alla realtà italiana, si autocondanna a vivere nel limbo della stazione, ossia alle porte della città: né dentro né fuori, ma in mezzo. La realtà assume allora connotati quasi onirici, mentre i contorni

dei *landscapes* sfumano, si perdono nell'indistinto: l'immigrato è a Roma, ma potrebbe benissimo trovarsi a Firenze o in qualsiasi altra città. L'uniformità strutturale della geografia e dei geosimboli comporta anche una trasformazione della temporalità, che si trasforma nel testo in un susseguirsi di momenti non precisamente determinati.

4.2. I capovolgimenti onirico-espressionisti

All'interno dei romanzi analizzati è possibile rintracciare un effetto ora onirico-espressionista, ora ironico-didattico a partire dallo straniamento prodotto nel personaggio dalle sue generalizzazioni o dai suoi errori cognitivi⁵ circa elementi dell'ambiente urbano che, per quanto familiari, gli risultano comunque estranei. Quello che ci interessa qui è di mettere in rilievo che il procedimento letterario in questo caso è duplice. Da un lato abbiamo una processo che tende a riprodurre lo straniamento: il personaggio è spesso messo in situazioni che non comprende fino in fondo che gli producono una sensazione di turbamento, di spaesamento appunto. L'incontro con la realtà urbana viene allora rovesciato o in chiave onirica, o in chiave didattica, attraverso l'invito implicito a non dare per scontati gli oggetti della vita quotidiana, attraverso uno uso elevato dell'ironia.

Alcuni esempi di rovesciamento in chiave onirica delle differenze percettive dei personaggi migranti possono essere reperite nel racconto *Guerra fredda a Genova* de *L'amore scritto* (2007) di Julio Monteiro Martins, oppure nella descrizione fatta da Igiaba Scego di Napoli in *Rhoda* (2004). Un esempio di questo genere è presente anche in *L'Argonauta* di Milton Fernandez (2007), il cui protagonista, un esule uruguayano in Italia, soffre di una grave forma di ansia che lo spinge a vagare per la città durante la notte.

Mi prendeva la smania di vedere il mare. Sentivo il suo odore, il vento sulla faccia, la sabbia negli occhi. Camminavo e mi dicevo che doveva esserci più in là, dietro i palazzoni, che bastava uno sforzo e poi sarei arrivato. Perché da qualche parte ci doveva essere ed era soltanto questione di prendere la direzione giusta, il mare ad est, Tritone, andiamo avanti, ancora un po'... Poi, quando le gambe non reggevano più, salivo su un autobus e cominciamo a ritornare. Allora la città si succedeva in fotogrammi sfocati davanti agli occhi [...]. (Fernandez 2007: 101)

La percezione alterata qui è intesa come risoluzione fisica di un'angoscia causata dal senso di colpa e come tentativo di ricreare sensazioni perdute. Il personaggio descritto da Fernandez, alla ricerca di qualcosa che non c'è, e che lui identifica con il mare, inizia ad avere delle vere e proprie allucinazioni: l'autore descrive quindi il modo in cui la percezione del protagonista si altera, come gli odori vengono confusi, e come davvero si aspetti di vedere il mare comparire improvvisamente dietro i palazzi di Milano. In un certo senso la città e il personaggio si somigliano: entrambi sono per certi versi irreali: il personaggio, donchisciottesco nella sua percezione folle di un mare al di là dei palazzi giganteschi che gliene impediscono la vista, si contrappone alla città, che assume l'aspetto di un distopico labirinto per la sua inumana grandezza.

5 Per gli errori cognitivi, cfr. De Rubeis – Webb – Tang – Beck 2010.

L'autore che più di tutti ha fatto uso del capovolgimento onirico-espressionista è sicuramente Gangbo. In *Verso la notte Bakonga*, per esempio, l'immagine di Bologna è quella di un posto irreali, dove i segni di civiltà si ammassano l'uno sull'altro come in un quadro scomposto, dove anche i punti di riferimento spaziali, i *landscapes* e i monumenti (nella fattispecie, le due torri) servono soltanto a rendere più allucinata la descrizione:

Quando arrivai a Bologna, tutto era alterato in una allucinazione mentale e nostalgica. Tutto aveva avuto inizio da un pezzo ed io dovevo rincorrere, svantaggiato. Anche gli autobus correvano arancioni in fila come elefanti, quasi investendo chi tentava di attraversare la strada. I semafori veloci, gli alberi sbiaditi nelle aiuole scimuniti. I mimi sotto i portici. Cappelli per terra insoddisfatti e insistenti. I volti chini quelli trasparenti, quelli intensi mai notati. Le strade larghe e quelle strette e velenose. Un tossico cercò di vendermi una bici e la volante della polizia sfrecciò tra bagliori e rumori di pochi istanti. In lontananza emergevano le Due Torri. Non c'ero mai salito, ma avevo visto qualcuno là in cima che osservava tutte le piccole faccette da culo di quaggiù tutti i plotoni che si sfidavano lungo i canali escretori della civiltà. Sentivo d'amare tutto ciò, di essere membro di un mondo a cui non sarei mai riuscito a sottrarmi. Ero civiltà anch'io. (Gangbo 1999: 158).

Tutto diventa caotico e in questo caos ognuno sembra seguire un proprio percorso personale: dagli autobus in fila come elefanti ai mimi immobili sotto i portici. Tutto rimanda al campo semantico dell'esercito. Lo sguardo si muove in maniera frenetica dal dettaglio lontano a quello vicino e la frammentarietà delle frasi dà la misura dell'alienazione del personaggio che descrive, allucinato, un magma di cui sente di far parte suo malgrado. La città di Gangbo è un ambiente dove le persone non sono che ingranaggi di un meccanismo privo di senso: una catena di montaggio di civiltà fatta per mettere in scena la civiltà stessa.

Questa descrizione è direttamente legata ad un'altra, che compare poco prima:

Nelle prime settimane d'agosto la città si era dissolta. La sera, in Piazza Maggiore, c'erano solo extracomunitari di paesi poveri. Si intrecciavano nelle lingue diverse e nei denti luccicanti. Padri, figli, mogli, amici. Così tanti e così disinvolti come non ne avevo visti mai, si impadronivano dell'intera piazza come fosse Africa. Era un bel vedere, un bel darsi da fare. (Gangbo 1999: 93).

La città è ancora una volta trasformata dall'immaginazione del personaggio: letteralmente abbandonata dagli italiani andati in ferie, durante l'estate si "scioglie" e da tale dissoluzione emergono, come dei fantasmi, i migranti, pronti a mescolarsi in mezzo a Piazza Maggiore. Gli invisibili, in assenza degli autoctoni, ritornano in superficie per occupare i posti in cui normalmente non possono entrare. Mika, il protagonista di questo romanzo, si fa interprete di un momento che gli italiani non possono e non potrebbero comunque vedere. Le due visioni sono quindi complementari e hanno lo scopo di mostrare una possibile realtà alternativa, migliore per il migrante.

4.3. Capovolgimenti ironico-didattici

Un altro tipo di capovolgimento molto diffuso è quello ironico-didattico, che tende a mettere in scena la differenza percettiva in maniera ironica, per dimostrare al lettore che niente nella cultura italiana è scontato. Le pratiche culturali inevitabilmente modificano il paesaggio e gli spazi urbani: come spiegare ad esempio la costruzione in molte città del Mediterraneo di vere e proprie spiagge artificiali permanenti, se non si spiega la pratica della “tintarella”? Questo rituale sociale ha le sue regole ferree e, tra di esse, fatto fondamentale, è che esiste un luogo preciso per esso, un luogo neutro, non a caso tra la città ed il mare, che è l’unico ed il solo culturalmente predisposto ad accogliere una nudità promiscua che altrimenti non sarebbe accettata: la spiaggia. Tutto ciò per un italiano, o un occidentale in generale, è abbastanza ovvio. Non altrettanto ovvio appare però se ci mettiamo nella prospettiva di un immigrato proveniente per esempio da un paese prevalentemente musulmano:

La mattina arrivo. Finalmente niente più treno. Vado in giro con le mie gambe, sotto il sole, mi guardo intorno e sono contento di trovarmi in mezzo a tante persone eleganti e sorridenti. Questi si divertono e non lavorano, sempre in spiaggia o al bar chiacchierano e passeggiano. Chissà di che cosa parlano, così senza problemi, ben nutriti. [...] Erano turisti, ma non lo sapevo. Credevo abitassero lì tutto l’anno. (Khouma – Pivetta 1990: 30)

La spiaggia diventa un simbolo di emarginazione molto forte: la visione di una gran quantità di corpi seminudi, già di per sé scioccante per una persona proveniente da un contesto non occidentale, sembra accompagnarsi a una promessa di tipo sessuale. Tale disponibilità, tuttavia, è negata al venditore ambulante: l’unico a indossare dei vestiti all’interno del rituale collettivo dell’abbronzatura, l’unico a possedere naturalmente quel colore di pelle che tutti in quel luogo aspirano ad avere come status di benessere e di bellezza e, al contempo, l’unico ad essere emarginato proprio per il fatto di avere “naturalmente” quel determinato colore della pelle.

Il fatto poi che i turisti in spiaggia seguano determinate regole implicite di entrata, di uscita e di comportamento, è completamente ignorato dal personaggio, il quale è portato a pensare che quella che vede sia una situazione universale. Tuttavia – e qui subentra la strategia stilistica – il narratore, come possiamo vedere dal brano di Khouma-Pivetta, dà ampio rilievo all’errore di percezione, ironizzando su di esso e cercando di suscitare una riflessione nel lettore circa la non universalità di tali costumi. Si tratta di un caso tipico di rovesciamento ironico-didattico della percezione distorta del personaggio che emerge in particolare dall’ultima frase del passaggio citato.

Un esempio analogo è presente ne *Il profugo* di Tawfik:

Era il 15 Agosto del 1979 e a Torino non c’era nessuno, sembrava una città abbandonata [...] Avevo un forte desiderio di tornare indietro. Mi chiedevo come avrei fatto a vivere in una città vuota, senza anima. Mi girai vero la mia guida come smarrito, e preoccupato chiesi: “Questa città è disabitata, cosa sei venuto a fare qui?” E lui, sorridente, mi abbracciò dicendo: “Sono tutti in ferie. Tra un mese la città sarà affollata, mai come le nostre città, ma vedrai che ti piacerà.” (2006: 221).



La città di Torino qui è rappresentata come una terra deserta: il protagonista, non vendendo per strada nessuno, è spinto a fare una generalizzazione indebita e a ipotizzare di essere giunto in una città abbandonata. La risposta, semplice ma inattesa, è che sono tutti in ferie. Il tutto è però affermato da un narratore il cui scopo è quello di spingere il lettore a mettersi nei panni del protagonista, a riflettere sulla relatività delle abitudini. Tra le righe c'è quindi un intento didattico-moralizzante.

Se una pratica abbastanza innocua per un occidentale come quella delle vacanze estive provoca profonda confusione nel migrante, possiamo allora immaginare quali tipi di turbamenti siano connessi ad altre pratiche di ben altro spessore, per esempio quelle religiose in senso lato. Pensiamo ad esempio all'episodio presente in *Immigrato* di Methnani-Fortunato, in cui il narratore-protagonista si trova davanti a un manifesto funerario e, non sapendo quale significato attribuirvi, immagina che esso sia un invito a partecipare ad una festa: "Sulle porte delle case, ci sono strani manifesti di colore viola. C'è scritto: 'Per mio figlio', oppure: 'Per mia madre'. Fabio e Carmen mi spiegheranno poi che è un'usanza locale per ricordare i morti. A me erano sembrati inviti per una festa" (Fortunato – Methnani 2006: 18).

I manifesti funerari, non usati fuori dall'Italia, risultano un elemento del tutto nuovo per il personaggio, che li interpreta secondo categorie esperienziali differenti. L'allusione al fatto che questi manifesti sono "un'usanza locale per ricordare i morti", cosa che il lettore italiano già sa perfettamente, ha lo scopo di mostrare lo straniamento del personaggio. Il lettore avverte l'ironia sottile della scoperta di qualcosa di ovvio e nello stesso tempo è portato a riflettere sul fatto che la sua usanza non soltanto non è ovvia, ma può risultare addirittura sconcertante per uno straniero.

5. Conclusioni

Abbiamo potuto constatare come in molta letteratura della migrazione, l'approccio al nuovo ambiente urbano comporti strategie stilistiche volte a sottolineare la differenza. Lo straniamento culturale è comunicato al lettore attraverso una serie di strategie che confluiscono in quella che ho proposto di chiamare *retorica della differenza*, sfruttata dagli scrittori soprattutto per invitare implicitamente il lettore a riflettere sulle proprie specificità culturali.

Lesistenza di tali strategie stilistiche sollevano, infine, alcune questioni. In primo luogo ci si dovrebbe domandare per quale ragione tracce delle *retorica della differenza* siano rintracciabili nei testi degli scrittori di seconda generazione. La "differenza percettiva", nelle opere di Scego o Kuruvilla, non deriva da un originario straniamento culturale, ma dal confronto tra un personaggio culturalmente ibrido e un contesto monoetnico o, meglio, che si rifiuta di riconoscere la sua intrinseca multiculturalità accentuata dai più recenti movimenti migratori. L'identità meticciosa dei personaggi permette loro di percepire gli aspetti invisibili di entrambe le comunità di riferimento. Un discorso analogo vale per i testi di Gangbo, il quale sovraccarica spesso lo spazio di elementi simbolici e onirici di cui può farsi interprete solo il personaggio ibrido.

La seconda questione è più complicata, perché coinvolge la natura della collaborazione⁶ tra autore migrante e autore italiano nei primi romanzi di letteratura italiana della migrazione, in particolare in testi importanti come *Immigrato* o *Io venditore di elefanti*, e di conseguenza la paternità delle strategie stilistiche in questione. Probabilmente gli episodi di straniamento culturale su cui si basano i testi scritti erano già presenti nel racconto orale del migrante, ma è difficile stabilire quali siano e quanto siano profonde le modifiche apportate dal coautore italiano. Fatto sta che le strategie della retorica della differenza le troviamo successivamente anche in autori che non si avvalgono di un collaboratore italiano, per quanto pure in questi casi sia possibile identificare un massiccio intervento di tipo editoriale. È evidente perciò che senza un'analisi di tipo filologico dei romanzi presi in considerazione, non sarà mai possibile dimostrare che le contraddizioni ideologiche emerse non siano il risultato di una manipolazione editoriale. Lo studio comparativo dei testi originali e dei cambiamenti apportati dai correttori di bozze potrebbe far emergere prospettive differenti e portare a conclusioni radicalmente diverse. Nondimeno, per quanto la questione della paternità di tali strategie resti irrisolvibile, è indubitabile che esse nascano dall'esigenza comune da parte degli scrittori migranti di raccontare, magari ironizzando, la propria esperienza italiana a partire dalle differenze culturali rispetto alla propria realtà di origine.

Riferimenti bibliografici

- Ali Farah, U. C. (2007). *Madre Piccola*. Milano: Frassinelli.
- Baron, C. (2011). Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures. *Fabula-LhT* [on line], 8. In: <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>
- Brousseau, M. (2006). *Des romans-géographes. Essai*. Paris: L'Harmattan.
- Buonanno, F. (2014). Percorsi urbani nella letteratura di migrazione italiana. *Line@editoriale* [on line], 6. In: http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/sdx2/lineaeditoriale/article.xsp?numero=6&id_article=article_003-576.
- Cauquelin, A. (1977). *La ville la nuit*. Paris: PUF.
- Cristan, M. (2007). (*fanculopensiero*). Milano: Feltrinelli.
- De Caldas Brito, C. (2004). *Qui e là. Racconti*. Isernia: Iannone.
- De Rubeis, R. J., Webb, C. A., Tang, T. Z., & Beck, A. T. (2010). Cognitive therapy. In: K. S. Dobson (Ed.), *Handbook of cognitive-behavioral therapies* (pp. 227–316). New York: The Guilford press.
- Di Méo, G. (1998). *Géographie sociale et territoires*. Paris: Nathan.
- Fernández, M. (2007). *L'argonauta*. Napoli: Di Salvo.
- Fortunato, M., & Methnani, S. (2006). *Immigrato*. Milano: Bompiani.
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Gangbo, J. M. (1999). *Verso la notte Bakonga*. Torino: Lupetti e Fabiani.
- . (2005). Com'è se giù vuol dire K.O? In: I. Scego (Ed.), *Italiani per vocazione* (pp. 137–185). Milano: Cadmo.

6 Sul problema della collaborazione tra autore straniero e autore immigrato, sull'appropriazione della voce dell'"altro" e sull'evoluzione e la persistenza di tale pratica al di là del momento dell'"emergenza" di tali scritture, cfr. Mengozzi 2013, in particolare le pp. 109–129.

- Khouma, P., Pivetta, O. (1990). *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*. Milano: Garzanti.
- Kubati, R. (2002). *M. Nardò* (LE): Besa.
- . (2005). Alla ricerca dell'altrimenti: Va e non torna e M. In: A. Gnisci (Ed.), *Allattati dalla lupa. Scritture Migranti* (pp. 49–65). Roma: Sinnos.
- Lefebvre, H. (2009). *Le droit à la ville*. Paris: Economica.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Mythologiques III. L'origine des manières de table*. Paris: Plon.
- Melliti, M. (1992). *Pantanella. Canto lungo la strada*. Roma: Lavoro.
- Mengozi, C. (2008). Città e modernità: nuovi scenari urbani nell'immaginario della letteratura italiana della migrazione. In: C. Gurreri, A. M. Jacopino, & A. Quonadam (Eds.), *Moderno e modernità: la letteratura italiana, XII congresso nazionale dell'ADI* [on line]. Roma: Università La Sapienza. In: <http://www.italianisti.it/fileservices/Mengozi%20Chiara.pdf>.
- . (2013). *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*. Roma: Carocci.
- Papotti, D. (2011). L'approccio geografico alla letteratura dell'immigrazione. Riflessioni su alcune potenziali direzioni di ricerca. In: F. Pezzarossa, & I. Rossini (Eds.), *Leggere il testo ed il mondo. Vent'anni di scrittura della migrazione in Italia* (pp. 65–84). Bologna: CLUEB.
- Pezzarossa, F. (2011). Altri modi di leggere il mondo. Due decenni di scritture uscite dalle migrazioni. In: F. Pezzarossa, & I. Rossini (Eds.), *Leggere il testo ed il mondo. Vent'anni di scrittura della migrazione in Italia* (pp. vii–xxxiii). Bologna: CLUEB.
- Ponzanesi, S. (2007). Città immaginarie. Spazio e identità nella letteratura italiana dell'immigrazione. In: R. Lumley, & J. Foot (Eds.), *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi* (pp. 189–199). Milano: Il Saggiatore.
- Puglisi, G., & Proietti, P. (2002). *Le città di carta*. Palermo: Sellerio.
- Sansot, P. (2004). *Poétique de la ville*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Scego, I. (2005). D. In: *Pecore nere* (pp. 5–21). Bari: Laterza.
- . (2008). *Oltre Babilonia*. Roma: Donzelli.
- Tawfik, Y. (2006). *Il profugo*. Milano: Bompiani.
- . (2007). *La Straniera*. 3 ed. Milano: Bompiani.
- Vorpsi, O. (2007). *La mano che non mordi*. Torino: Einaudi.
- Zarmandili, B. (2007). *L'estate è crudele*. Milano: Feltrinelli.