

# A dieci anni da *Pecore nere*, continuità e svolte

Silvia Camilotti, Università Ca'Foscari, Venezia

---

Citation: Camilotti, Silvia (2016), "A dieci anni da *Pecore nere*, continuità e svolte", *mediAzioni* 19, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

---

## 1. Introduzione

Il presente contributo propone una riflessione attorno alla produzione di alcune scrittrici - Gabriella Kuruvilla, Igiaba Scego, Laila Wadia - che hanno pubblicato nel 2005 una antologia divenuta celebre tra coloro che si occupano di letteratura e migrazioni, e non solo, dal titolo *Pecore nere* (Laterza 2005)<sup>1</sup>. Considerando questo testo come punto di partenza, vorremmo analizzare l'evoluzione, in particolare nei dieci anni successivi, delle scelte letterarie intraprese dalle medesime autrici e in particolare l'approdo a cui sono giunte. La scelta cronologica (2005-2015) è dovuta alla felice corrispondenza tra la pubblicazione di *Pecore nere* e la fondazione della rivista *MediAzioni*, rivista che si appresta a celebrare i suoi primi dieci anni di attività e che, come si legge nel sito, vorrebbe tradursi (e si è di fatto tradotta) in

uno spazio che, pur risultando compresso nel nome della rivista, si allarga per accogliere una pluralità di significati e interpretazioni. Attraverso *mediAzioni*, vorremmo incoraggiare forme di pensiero pronte non solo a

---

<sup>1</sup> Quell'antologia includeva anche due racconti di Ingy Mubiayi, "Documenti, prego" e "Concorso". La scelta di non inserire nel corpus l'opera di questa scrittrice, analizzata peraltro nella tesi di dottorato di chi scrive dal titolo *Una e plurima: riflessioni intorno alle nuove espressioni delle donne nella letteratura italiana* (ciclo XXI, dottorato in Lingue Culture e Comunicazione interculturale dell'Università di Bologna, esame finale anno 2008) si deve al fatto che obiettivo del presente contributo è analizzare gli estremi della parabola a cui in dieci anni di produzione letteraria (2005-2015) le autrici di *Pecore nere* sono giunte. Mubiayi non ha dato seguito alla sua carriera letteraria, ad eccezione nel 2007 della cura con Igiaba Scego di un interessante volume di interviste (*Quando nasci è una roulette. Giovani figli di migranti si raccontano*, in bibliografia).

scavalcare le barriere disciplinari, ma anche a valorizzare le interazioni tra ambiti diversi, per mediare e negoziare differenze, nella convinzione che un approccio interdisciplinare non possa che arricchire e fecondare le aree coinvolte. (<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/chi-siamo.html>)

Si tratta di una definizione che risulta di grande pertinenza anche nel caso delle scrittrici al cuore del presente contributo, per le quali la letteratura è risultata uno strumento utilissimo per “mediare e negoziare differenze”.

Scego, a dieci anni dalla pubblicazione di “Salsicce” e “Dismatria”, i due racconti usciti nell’antologia, pubblica *Adua*; Wadia esce con *Il testimone di Pirano*; Kuruvilla, nel 2012, con una raccolta di racconti *Milano, fin qui tutto bene*.

*Pecore nere* accomunava sotto una etichetta, che ha fatto peraltro discutere, come vedremo, autrici nate in Italia da genitori stranieri (Igiaba Scego, nata a Roma da padre e madre somali), da una donna italiana e un uomo straniero (Gabriella Kuruvilla, nata a Milano da padre indiano e madre italiana), oppure arrivate in età adulta (Laila Wadia, emigrata a Trieste dall’India). Sebbene *Pecore nere* non possa certo considerarsi punto di partenza di un eterogeneo e sempre meno facilmente classificabile “fenomeno letterario”<sup>2</sup>, tuttavia la produzione di queste autrici nei dieci anni successivi al 2005 consente di ipotizzare qualche risposta alla domanda che fonda tale contributo: come l’evoluzione della scrittura di queste scrittrici, a partire da *Pecore nere*, si colloca in quel dialogo - non scevro da insidie - tra letteratura italiana della migrazione<sup>3</sup> e letteratura italiana? Tale quesito, pur fondandosi su una apparente – ma funzionale ai nostri fini – separazione tra questi due ambiti, mira in realtà a individuare quali strategie sono state messe in atto per superare quei confini stessi e considerare “le scritture postcoloniali o della migrazione per quello che esse semplicemente sono, oggettivamente: una regione importante e rappresentativa della letteratura italiana *tout court*” (Benvenuti 2012: 101). In altri termini, tali autrici fungeranno da piccolo, benché significativo, osservatorio per individuare “percorsi critici che

---

<sup>2</sup> Da intendersi non come un recinto chiuso ma come momento peculiare in cui autori di origine non italiana scrivono in una lingua diversa dalla propria (cfr. Cavatorta 2008: 68).

<sup>3</sup> Per quanto concerne il dibattito terminologico, si rimanda tra gli altri a Mengozzi 2013: 40 ss. e Quaquarelli 2015: 14 ss.

ricongiungano tale fenomeno al resto della produzione letteraria contemporanea, dando di quest'ultima una rappresentazione più complessa di quella attuale" (Sinopoli 2015: 56). Considereremo dunque, alla stregua di estremi di questa parabola, *Pecore nere* da una parte e le pubblicazioni delle stesse autrici uscite a circa dieci anni di distanza dall'altra. Andremo a prendere visione di come alcuni temi e scelte formali e stilistiche centrali in quella antologia, ma trasversali a molta altra produzione di migranti o dei loro figli, siano stati ripresi, sollecitati o abbandonati del tutto. Si tratta di una operazione critica non priva di trappole, di cui siamo consapevoli e che andremo a enucleare sin da subito; tuttavia ci è parsa una scelta utile per sviluppare un ragionamento sulla relazione tra "questa letteratura" e la letteratura italiana contemporanea, a partire da un gruppo di autrici che ha senza dubbio contribuito a alimentare il dibattito, e continua tuttora a farlo.

Tra i rischi insiti in una operazione critica di tale natura si evidenzia sin da subito la scelta di trattare queste autrici "a parte", contribuendo in un certo modo ad alimentare quella ghehizzazione che scrittori e critici ritengono oramai necessario superare<sup>4</sup>. D'altronde, "questa forma di circoscrizione del fenomeno è difficilmente aggirabile" (Mengozzi 2015: 29) data una serie di fattori che risultano particolarmente pregnanti anche nel caso in esame, tra cui le "norme che regolano l'accesso alla pubblicazione (basate sul connubio tra criterio biografico e tematico)" (*ibidem*) e "le strategie di promozione editoriale" (*ibidem*). Il primo, ineludibile fattore che anche chi scrive ha sin da subito considerato è stato proprio l'intreccio tra dato biografico e scelta tematica<sup>5</sup>, che in *Pecore nere* si incentra sulla conciliazione/dissidio/scontro tra le plurali appartenenze che vivono le protagoniste dei racconti, che molto hanno in comune con le loro autrici. Il secondo fattore, altrettanto operativo nel caso dell'antologia, riguarda la promozione editoriale: a tale proposito titolo e immagine di copertina paiono inequivocabilmente porre l'accento sulla diversità delle scrittrici. Romeo ad

---

<sup>4</sup> Mi permetto di rinviare, per quanto concerne i primi, alle interviste raccolte in Camilotti e Zangrando 2010 a Wadia, Vorpsi, de Caldas Brito; sul piano della critica si veda, tra gli altri, Fracassa 2010.

<sup>5</sup> Ciò che Meneghelli definisce "saldatura tra orizzonte tematico e discorsivo e orizzonte storico-biografico" (2011: 57).

esempio accenna perplessità nei confronti del titolo (2008: 209) e una riflessione sullo stesso è presente anche in Clò:

Pecore Nere [...] reveals up front the racial background of the authors and capitalizes, perhaps too fetishistically, on this difference<sup>6</sup>. Yet “black sheep” also suggests that while the authors are of a different skin color, they are, nonetheless, already members of the family, and by extension the nation, and contribute to Italy’s culture in ways that complicate common sense understandings of it. (Clò 2012: 278)

Questi racconti sollecitano dunque, a parte il titolo per certi versi problematico, una prospettiva critica intorno al tema della diversità, dell’alterità, della pluriappartenenza, del significato di italianità, ma anche, sul piano della teoria della letteratura, dell’autofiction e del rapporto tra realtà<sup>7</sup> e finzione. Tuttavia, in tale sede non guardiamo a quanto oramai la critica ha già ben scandagliato in riferimento a *Pecore nere*, ossia la messa in crisi di nozioni rigide e preconfezionate di cultura e identità italiane, bensì consideriamo quella antologia come un punto di partenza da confrontare con quanto le autrici hanno pubblicato a dieci anni di distanza. Il confronto seguirà tre direttrici: tematica, stilistica e di forma/genere. Ci orienterà, in quest’ultimo caso, la chiave fornita dall’autofiction

---

<sup>6</sup> Bhardway invece, oblitera il carattere più marcatamente etnicizzante della scelta e rileva una possibilità per chi legge di accesso all’alterità attraverso la cifra stilistica dell’umorismo: “The choice of the title Black Sheep (Pecore Nere) is meant to represent the black color of the animal. Black is associated here with the dark and dusky skin complexion of the female authors and characters. Just by naming the word sheep, an image of the animal captures our mind which is domestic, homely, naïve, frightened, coward. The metaphor of sheep is associated here with women who are generally thought as resembling a sheep in nature. The irony and brilliant humoristic remarks made by the authors accompany the readers throughout, providing them a constant understanding of the ‘other’” (Bhardway 2016: 155).

<sup>7</sup> Facciamo ricorso al termine realtà e non reale alla luce della definizione che ne dà Giglioli in *Senza trauma*: “A differenza della realtà, il Reale è ciò che resiste testardamente a ogni tentativo di simbolizzazione. È un buco nell’ordine simbolico, è la ‘cosa’ inevitabilmente perduta, muta, ottusa, liscia, imprevedibile. È l’incontro che non si può mancare, è il luogo in cui il linguaggio, quel linguaggio che struttura la realtà per come possiamo conoscerla finisce, viene meno, perde i suoi poteri. Il Reale ha la natura dell’evento senza senso, traumatico, in quanto non può essere elaborato, simbolizzato, reso nominabile. Un trauma, però, [...] che non necessariamente deve essere accaduto davvero” (Giglioli 2011: 17). Esattamente all’opposto è la realtà, nella sua predicabilità e tangibilità, che investe chi legge i testi di queste autrici, nel 2005 come dieci anni dopo, dove il linguaggio non perde affatto il suo potere, tutt’altro. Non respiriamo aria di resa, né osserviamo il ripiegamento su quella che lo stesso Giglioli definisce scrittura dell’estremo (*ibid.*: 18-19).

che intenderemo come strategia “che impedisce di interpretare certi elementi del racconto come reali o come inventati” (Mazza Galanti 2010: online) deprivandola però del suo carattere nichilista e disimpegnato, che insegue “la vuota superficialità iconica della realtà mediatica, gioca con la propria irrealtà, e male si adatta a qualsiasi postura militante” (*ibidem*). Dell'autofiction considereremo dunque quell'intreccio inestricabile che rende incerti i confini tra finzione e realtà, tra una scrittura disancorata dall'esperienza e una che invece attinge invece a piene mani ad essa.

## 2. Scego, verso lo svelamento della storia

Tra la pubblicazione dei racconti in *Pecore nere* e quella di *Adua* nel 2015, Scego ha visto una attività letteraria continuativa<sup>8</sup>. Noi, come anticipato, affiancheremo i racconti di *Pecore nere* all'ultima tappa del suo percorso letterario, per individuare continuità ed evoluzioni. In *Dismatria* i protagonisti sono una famiglia di somali fuggiti dalla guerra e stabilitisi a Roma, che coltivano la speranza di un (improbabile) ritorno, al punto da tenere per anni tutto in valigia, nel caso si presentasse la possibilità di un repentino rientro in Somalia. La notizia che la figlia, nonché voce narrante, ha acquistato casa, è destinata a creare scompiglio poiché mette i membri della famiglia di fronte a una scelta di stanzialità a cui per anni si sono opposti, ma che alla fine accetteranno, comprendendo che l'Italia rappresenta per loro un'altra “matria”. Tale racconto, oltre ricordare la drammatica situazione somala e la diaspora che ha prodotto, mette in discussione, nel finale, il concetto di appartenenza a un paese, aprendo alla possibilità che di “matricie” se ne possano avere più d'una:

The border between adoptive country and motherland, then, becomes blurred and is trespassed. The protagonist's mother is aware – and makes the reader aware – of the fact that the act of leaving renders returning always partial. Even if the protagonist's mother has idealized Somalia and has been ready for years to leave her adoptive city, Rome, she is aware that migration

---

<sup>8</sup> Nel 2008 esce *Oltre Babilonia* (Donzelli), nel 2010 *La mia casa è dove sono* (riedita da Loescher nel 2012); segue *Roma negata* (Edieste, in collaborazione con Rino Bianchi nel 2014).

is an irreversible process and that, after migration, a univocal national identity is no longer possible. (Romeo 2008: 213)

Una unica appartenenza, un solo paese non sono più possibili e all'altezza dell'epilogo questa consapevolezza non si risolve in una lacerazione, bensì in una risorsa. Ecco dunque come il finale veda una sorta di mediazione, che caratterizza anche il secondo racconto. In "Salsicce", infatti, osserviamo un processo affine di progressivo smantellamento di rigidità, sebbene la prospettiva appaia meno esplicitamente postcoloniale, nel senso storico del termine, in quanto più incentrata sul problema del riconoscimento dei diritti di cittadinanza ai figli di immigrati nati o cresciuti in Italia. In questo racconto l'autrice prende posizione contro la legge che obbliga gli immigrati a fornire le impronte digitali, disposizione che suscita in lei una serie di interrogativi sul suo essere somala con cittadinanza italiana. In tal caso il riferimento all'esperienza biografica appare esplicito, poiché la condizione tra protagonista e scrittrice, da cui prende le mosse il racconto, risulta la medesima. Il personaggio che dice io nel testo ritiene, in un primo momento, che il suo dissidio potrebbe risolversi se, da musulmana, riuscisse a mangiare carne di maiale, nella forma di salsicce, appunto. La conclusione vedrà una conciliazione dettata dalla maturata consapevolezza che non sia possibile per lei scegliere tra l'essere somala e l'essere italiana, semplicemente perché è entrambe, "she exists within this multiplicity" (Hanna 2004: 79) e riconosce a se stessa una "hybridized identity" (*ibid.*: 68). Il dissidio tra quelle che venivano percepite come due identità conflittuali vede così una conciliazione finale. Questo racconto, dunque, "opens spaces in which readers witness the dynamic interaction between cultures, histories and languages rather than perceiving them as exclusive entities" (Gerrand 2008: 290). Si propone una lettura critica dei concetti di identità, cultura, cittadinanza, la cui storicità e mutevolezza mina alle fondamenta "the established discourses of difference-based identity politics" (Hanna 2004: 67). Il vero problema, come suggerisce Siggers Manson, si sposta dall'accettazione di tale pluralità da parte della protagonista alla società, che non pare invece risultare pronta:

In fact the best solution is simply to accept this separation of cultures within herself and not try to choose one over the other. The real struggle lies in convincing others that this is acceptable, and that to be Italian you need not renounce completely your former cultural allegiance: a practice that has been

made even more difficult in an Italy, whose immigration laws discriminate against and identify immigrants as potential criminals. (Siggers Manson 2004: 85)

Questa ultima citazione riporta la questione sul piano dell'attualità legislativa, ossia sulle politiche di inserimento e accoglienza che, a dieci anni di distanza, rappresentano un nodo ancora irrisolto, sebbene l'orizzonte sia mutato. In *Adua* non vi sono espliciti riferimenti a questo aspetto, come avveniva nel caso di "Salsicce", tuttavia la storia del giovane Ahmed riporta al centro l'esperienza attuale di migliaia di persone che, spinte dalle guerre di questi ultimi anni hanno deciso di tentare il tutto per tutto attraversando il mare. Ahmed è il giovane sposo della non più giovane Adua, protagonista del romanzo, due somali uniti in matrimonio da un reciproco bisogno e interesse:

Con mio marito, il ragazzino che mi sono sposata, non parlo mai. Non so nemmeno perché ci siamo sposati. Era un Titanic, uno sbarcato a Lampedusa, un balordo. Gli serviva una casa, una tetta, una minestra, un cuscino, un po' di quattrini, una speranza, una parvenza qualsiasi di respiro. Gli serviva una mamma, una hooyo, una puttana, una donna, una shermutta, me. E anche se tutta rugosa, gli ho dato quello che cercava. Mi dispiaceva che un bel ragazzo come lui soffrisse la fame a via Giolitti. (Scego 2015: posizione 289)

Il romanzo dunque non solo ci fa fare un tuffo nell'oggi<sup>9</sup>, ma intreccia anche momenti storici: quello del colonialismo italiano in Somalia, a partire dalla figura del padre di Adua, Zoppe – l'altra voce narrante del romanzo che si alterna a quella della figlia – e gli anni Settanta in Somalia, paese che Adua lascia per inseguire le false promesse di un regista italiano e di sua moglie, illudendosi di andare incontro a una carriera cinematografica che produrrà solo tanta umiliazione e violenza in Italia, paese destinato a diventare un "cratere di illusioni che mi avrebbe mangiato" (*ibid.*: posizione 1245). Se dunque i capitoli con al centro la voce e l'esperienza di Zoppe riportano chi legge ai tempi degli italiani in Somalia, per i quali egli peraltro lavorava come interprete, quelli in cui Adua si

---

<sup>9</sup> Un rapido ma sferzante riferimento ad alcuni trattamenti in atto nei centri di accoglienza si legge di seguito: "Non pensa ai tranquillanti che gli hanno messo nelle zuppe insipide del centro di accoglienza" (Scego 2015: posizione 298).

racconta spostano l'attenzione sul bieco sessismo intrecciato a razzismo di cui è vittima nell'Italia postcoloniale. Una situazione del tutto fondata storicamente, a giudicare dal mito della Venere nera che nel cinema degli anni Settanta vede una significativa presenza. Il genere cinematografico della *blaxploitation* in Italia, infatti "can be likened to American Blaxploitation films because of his exploitation of nineteenth- and early twentieth-century representations of the colonial Black Venus to build modern stories around a black female character" (Giuliani Caponetto 2012: 192). A proposito del mito della Venere nera in cinematografia, infatti, il film afferente al filone erotico-esotico che negli anni Settanta riscontrò tanto successo e di cui Adua è la protagonista è tratto da un romanzo realmente pubblicato di Mitrano Sani, *Femina Somala* (1933), che poneva al centro la relazione tra un ufficiale italiano e una donna africana, descritta alla stregua di un animale e usata come un oggetto di piacere; fu un romanzo che ebbe molto successo in quegli anni, ma che scomparve dopo la promulgazione delle leggi razziali del 1938, contrarie alle unioni tra uomini bianchi e donne africane. La situazione in cui viene catapultata Adua a Roma ritrae un ambiente cinematografico ancora intriso di immaginario coloniale, che le infligge pesanti vessazioni, rendendola impotente pedina entro meccanismi di mercificazione e pratiche discorsive inferiorizzanti, in continuità con l'immaginario costruito intorno alla Venere nera.

Guardando gli estremi, ad oggi, della parabola letteraria di Scego rinveniamo discontinuità e permanenze, sul piano delle scelte tematiche, stilistiche e formali/di genere. Per quanto concerne il primo aspetto, individuamo uno scarto abbastanza netto attorno al tema identitario, focus centrale nei due racconti di *Pecore nere* – per le molteplici ragioni a cui abbiamo fatto cenno – e decisamente più sottotraccia in *Adua*. La questione del meticcio, della pluriappartenenza, dell'ibridismo paiono uscire dall'orizzonte del romanzo, che pur continuando a guardare ancora a questioni di pregnante contemporaneità, sposta lo sguardo sul sessismo intriso di razzismo della società italiana postcoloniale e sulle nuove marginalità prodotte da guerre e politiche di accoglienza fallaci. In senso inverso, il tema del colonialismo storico vede permanenze rese ancora ancora più esplicite, soprattutto grazie agli spazi concessi alla seconda voce narrante, il padre di Adua, che vive l'esperienza coloniale sulla propria pelle e incorre in



pestaggi a sfondo razziale<sup>10</sup>. Il filo rosso del razzismo e del colonialismo storico attraversano dunque questi due estremi nell'arco letterario considerato, sebbene con intensità molto diverse, mentre la questione identitaria declinata sul tema dei *black Italians*, centrale in "Salsicce", appare invece molto più sfumata. A proposito delle opere di Scego qui considerate, potremmo affermare che, accanto a un indubbio ampliamento dei propri orizzonti artistici, il rischio di una scrittura che risponda alle aspettative del mercato trasformandosi in "un accessorio del turismo globale" (Mengozi 2015: 31) sia decisamente superato e dunque questioni legate a conflitti identitari, meticcio e ibridità culturale risultino superate<sup>11</sup>. Non a caso, in una intervista dell'anno successivo alla pubblicazione di *Pecore nere* Kuruvilla afferma: "ultimamente, l'argomento migrazione 'tira' molto: quindi mi chiedono di mettere India ovunque: nei romanzi e nei quadri. Alla fine ti senti un prodotto con l'etichetta 'Made in India', e forse hai anche la data di scadenza" (Camilotti 2008: 50). Potremmo dire che dieci anni dopo, tale giogo pare meno vincolante per una scrittrice come Scego, che, pur parlando di Somalia, esibisce una scrittura scomoda, nient'affatto compiacente.

Ciò che evidenzia un cambio piuttosto netto tra *Pecore nere* e *Adua* appare invece il registro stilistico, il tono della narrazione: si abbandona l'ironia, nonché alcune punte di comicità presenti nei primi due racconti, per approdare a una

---

<sup>10</sup> Risulta interessante comparare le scelte di Scego con quanto scrive Duncan in *Shooting the colonial past* a proposito del film *Bianco e nero* (2008) di Cristina Comencini, in cui la madre del senegalese protagonista si chiama Adua: "Quite simply, the knowing spectator who recognizes/remembers the reference gets the joke, while the viewing experience of the less historically astute spectator remains essentially untroubled. Italy's colonial past here is recalled only for those who already know it. The texture of national memory in this instance is certainly not damaged by the invocation of Italy's ignominious defeat and its resuscitation by Mussolini, although the fact that colonialism is indexed via the body of a white woman does provide a telling reversal of expectation, and a reminder that it was after all a white thing. What is most interesting about the reference as it appears in the film is again its occluded historicity" (Duncan 2012: 117-118). Scego compie l'operazione esattamente contraria, non dando per scontato nulla e disvelando luci e ombre della storia coloniale e dei suoi retaggi, per cui anche il lettore meno accorto acquisisce consapevolezza di quel passato.

<sup>11</sup> Naturalmente ciò non significa che vi siano opere di scrittori d'altra origine che non ritornino ancora sul tema. Si pensi al romanzo di Nima Sharmahd, di origine iraniana ma cresciuta in Italia, *Un'italiana non italiana*. Le peripezie di una "straniera" in Italia (Ginko edizioni 2011) descrive la propria tragicomica esperienza nell'Italia della burocrazia che non la riconosce cittadina del paese in cui è da sempre vissuta.

maggiore amarezza. La mediazione conclusiva riappacificatrice di “Salsicce” e “Dismatria” sembra cedere il passo alla durezza di vite al limite, sempre in bilico, precarie<sup>12</sup>, nonostante Adua si sia stabilita in Italia oramai da molti anni. Vi sono alcuni passaggi dal tono scanzonato<sup>13</sup>, sebbene non assumano un peso tale da divenire cifra totalizzante del romanzo. La cultura e il linguaggio popolare, quello stile hip pop di *Pecore nere*<sup>14</sup>, appaiono meno pregnanti nel caso del romanzo che, dato anche il genere in sé, si presta naturalmente meno a una scelta stilistica univoca, che la forma racconto può invece facilitare. Riflessioni particolarmente efficaci nel caso di “Dismatria” che sottolineano lo sperimentalismo linguistico<sup>15</sup> perdono in tal caso pregnanza, in quanto, sebbene il linguaggio mantenga espressioni gergali e giovanili, il tono leggiadro lascia spazio a una maggiore durezza, coerente con le asperità della vita dei personaggi africani, nell’Italia di oggi come in quella di ieri.

Il terzo livello di questa comparazione intra-autoriale, ruota intorno al nodo forma/genere. Il parametro a cui facciamo ricorso è, come anticipato, quello fornito dall’autofinzione. “Salsicce” in particolare, si può considerare “un testo in cui per contratto non si può mai prescindere dall’*imago*, se non dalla figura reale, di chi scrive” (Giglioli 2011: 53), data la stretta corrispondenza tra le caratteristiche della protagonista e quelle dell’autrice: entrambe sono somale con la cittadinanza italiana e si confrontano con una società che, almeno sul piano legislativo, non pare pronta ad accettare una italiana nera, obbligandola a scegliere da che parte stare. Lo scarto rispetto all’autofinzione risiede

---

<sup>12</sup> Anche dal punto di vista economico, non solo esistenziale, come emerge dal seguente passo: “A fine mese la carne è troppo un lusso per noi. Ma a inizio mese mezzo capretto al forno con le patate non ce lo toglie nessuno” (Scego 2015: posizione 613).

<sup>13</sup> Di seguito un esempio: “Non ho comprato nulla di quello che dovevo comprare. Niente liquido, niente solido. Ho comprato pagine. Gli scaffali pieni di leccornie mi guardavano sconsolati e un po’ stupiti. Li stavo abbandonando. I pistacchi erano mogi, le creme spalmabili tristi, la senape in preda a un panico tutto nuovo. Possibile che li stessi abbandonando? Il libro intanto ballava una polca dentro il mio borsone verde. Felice di avere una nuova padrona, una nuova casa, una nuova lettrice” (Scego 2015: posizione 603).

<sup>14</sup> Si veda, a proposito della produzione artistica dei giovani figli di migranti in Italia, Clò 2012.

<sup>15</sup> Si veda ad esempio Romeo 2008.

nell'assenza del nome della protagonista, facendo venire meno la coincidenza con il nome e cognome reali dell'autore, come invece il genere dell'autofinzione parrebbe richiedere:

Il lettore stipula con lo scrittore un patto che lo impegna a considerare ciò che legge come emesso da una voce reale, da una persona concreta che risponde con nome e cognome; non, come nel romanzo, da un narratore che, anche nel caso in cui sia invisibile e onnisciente, è comunque parte del mondo d'invenzione". (*Ibid.*: 53)

Se dunque da una parte troviamo corrispondenza nei racconti con alcune caratteristiche del genere autofinzionale, dall'altra viene meno una delle sue peculiarità più caratterizzanti. Ricorrendo alla medesima lente nel romanzo, esso presenta invece una ambiguità di genere minore, in quanto il confine tra il territorio dell'invenzione e quello dell'autobiografia risulta più identificabile. Appare innegabile che la scrittrice attinga a esperienze a lei prossime o verso le quali prova empatia, vista la scelta dei personaggi, l'ambientazione romana e somala, la presenza del tema dei rifugiati e richiedenti asilo. Inoltre, il ruolo di interprete durante il colonialismo che svolge il padre di Adua, Zoppe, evoca la figura del nonno dell'autrice, che ebbe la medesima mansione e su cui Scego si è soffermata a riflettere in molte interviste. Tuttavia, nonostante il serbatoio di esperienze a cui l'autrice attinge sia di natura biografica, il discrimine tra finzione e autobiografia resta piuttosto netto e *Adua* segnala uno scarto significativo rispetto a *Pecore nere* da tale punto di vista, quasi a voler reinserirsi nel genere del romanzo *tout court*, in controtendenza con tutta quella letteratura definita dell'estremo (Giglioli 2011) o dell'inesperienza (Scurati 2006). Infatti, "quell'instabilità categoriale che si determina quando il nesso tra realtà e finzione si fa evanescente" (Giglioli 2011: 24) viene spazzata via in queste pagine traboccanti di esperienza, di traumi (veri) e di vita, ribadendo la "fiducia nell'attitudine della parola a partecipare della realtà" (Benvenuti 2012: 71).

### **3. Kuruvilla, per una letteratura della prossimità**

"India" e "Ruben", i due racconti di cui Kuruvilla è autrice in *Pecore nere*, presentano elementi comuni tra loro e, coerentemente con le peculiarità

dell'intera antologia, attingono anche alla biografia della scrittrice. "India" è un racconto dal ritmo sincopato, un tentativo di riconciliazione di "due metà divise, da sempre" (Kuruville 2005: 69) in cui la protagonista, cresciuta in Italia da padre indiano e madre italiana (al pari di Kuruville) si reca in viaggio in India con il fidanzato. L'esperienza indiana pare accrescere il contrasto tra queste due metà, in una vertiginosa altalena tra la volontà di mimetizzarsi tra gli indiani e il rifiuto da occidentale che manifesta nei confronti di quella stessa società. La conciliazione a cui perviene la prima Scego con l'ironia pare in tal caso molto più contrastata e sospesa, franta, al pari peraltro dello stile<sup>16</sup>. La risoluzione del conflitto e la "rivendicazione ironica e orgogliosa della duplice appartenenza" (Mengozzi 2015: 39) non caratterizzano l'epilogo di "India":

Durante un'interminabile festa di compleanno, mentre un nipotino balla una danza tradizionale su una musica hindi, crollo nel sonno. Al risveglio sogno di andarmene. Ho un'irresistibile voglia di Goa. Che non è India. Prendiamo il primo treno per Kovalam, che non è ancora Goa ma non è già più India. Camminiamo finalmente abbracciati, dopo giorni di contatti vietati per rispettare le tradizioni locali, e familiari, che aborriscono qualsiasi tipo di effusione in pubblico. A piedi scalzi sulla sabbia, passiamo davanti a negozi, bar e ristoranti. Compro una coperta per ripararmi dal freddo. Ci sono quaranta gradi, all'ombra. Su questa spiaggia mi rotolavo e facevo il bagno da piccola, quando mio padre e mia madre erano ancora una coppia. Non ricordo nulla. Sto cercando di comporre un puzzle senza averne i pezzi. (Kuruville 2005: 81-82)

Una semantica della negazione, del divieto, dell'impossibilità e del paradosso caratterizza il passaggio: le espressioni "interminabile festa", "al risveglio sogno di andarmene", "contatti vietati", il freddo nonostante i 40 gradi, "non ricordo nulla", "senza averne i pezzi", reiterano l'idea di incompletezza e disagio. E la chiusura sospesa e carica di frustrazione per ciò che non si può più avere ribadisce la sensazione di irrecuperabilità. L'orizzonte della riconciliazione pare lontano, in questo racconto dai toni sarcastici e sferzanti. Quanto la critica aveva

---

<sup>16</sup> In riferimento a una raccolta successiva, *È la vita dolcezza*, che presenta dal punto di vista stilistico caratteristiche attribuibili anche al presente racconto, leggiamo: "La composizione è frammentaria, la scrittura nervosa, il fraseggiare secco e breve, tutte modalità di rottura di canoni e valori" (Contarini 2011: 379). Si tratta di scelte dunque costanti nella scrittura di questa autrice, che troveremo in parte anche in *Milano, fin qui tutto bene*.

rilevato a proposito di una successiva raccolta di racconti, totalmente a firma di Kuruvilla, *È la vita dolcezza* (2008), definito un testo dalla “ricomposizione irrealizzabile” (Contarini 2011: 379) risulta pertinente anche a proposito di questo racconto: “Scarta i toni riconcilianti della letteratura migrante italiana e accetta il rischio di rompere: propone una visione caleidoscopica di rigetto, contestazione, rabbia” (*ibidem*). Rabbia e contestazione appaiono invece meno sferzanti nel secondo testo, “Ruben”. In esso la scrittrice pone al centro la questione della maternità, inizialmente fonte di dissidio identitario, che poi in seguito vede una risoluzione. La nascita è guardata (e temuta inizialmente) come un punto di non ritorno, un taglio tra un prima e un dopo, tra la libertà che l’assenza di figli consente e i condizionamenti indotti dall’essere madre. Nel caso di una madre italo-indiana, il conflitto scorre anche sulla linea del colore:

Nel terrore di avere un figlio che potesse sentirsi, come me, esiliato in ogni terra. Troppo nero per essere italiano, troppo bianco per essere indiano. Che si stirava i capelli e usava creme a protezione totale dopo essersi rifatto il naso. Nel vano tentativo di riconoscersi in un solo luogo, che è più facile. Incapace di riuscire ad apprezzare fino in fondo questo meticcio. Di essere fiero di queste due metà, che dovrebbero portare a un’addizione, non a una sottrazione. Dovrebbero. Comunque in lui si sarebbe trattato solo di un quartino. La mia eredità. Materiale difficile da gestire, lo sapevo per esperienza. Quindi come potevo regalarlo a qualcun altro, e a sua insaputa, con lieve noncuranza? Forse potevo. (Kurivilla 2005: 86)

Il brano sintetizza il travagliato percorso interiore della protagonista, dovuto all’essere “due metà”, espressione presente anche in “India”. Il finale interrogativo, in tal caso, concede spazio al dubbio e alla possibilità che *forse* una mediazione, una soluzione, si possa trovare, come effettivamente la conclusione dimostra:

E intanto guardo questo figlio in braccio al nonno. Uno sradicato e l’altro radicato, nel paese in cui – per caso e per necessità – ci troviamo. E ogni volta che vi guardo mi commuovo. Siete una splendida foto, in bianco e nero. Clamorosamente diversi e fortemente uniti. One blood. (*Ibid.*: 94)

Di taglio opposto a *India*, l’epilogo tratteggia una conciliazione degli opposti, il bianco e nero, che in realtà celano una comunanza forte, che supera la differenza cromatica e sana il conflitto. La maternità tanto temuta scioglie paure e apre a uno scenario imprevisto: “Ti prendo in braccio e ti avvicini al seno. Inizi a

succhiare. È magia. Vorrei che non ti staccassi mai. La mia vita, adesso, ha il tuo significato. Ti amo. Non ho mai provato una sensazione simile. Così perfetta e piena. Nella sua, nella tua, dolce fragilità” (*ibid.*: 90).

La sensazione di completezza fa dunque capolino in questo racconto, segnando una svolta verso un appianamento del conflitto. Ciò che resta irrisolto, parallelamente al racconto “Salsicce” di Scego, è la ricezione da parte della società: “Ironically, when Kuruvilla finally experiences continuity and a sense of belonging by the means of childbirth, Italian society de-mothers her” (Sardu 2014: 10). Infatti, la differenza cromatica tra madre e figlio induce a far credere che si tratti di un bambino accompagnato dalla sua baby sitter, equivoco su cui l’autrice ironizza. Al mare, dinanzi a tante babysitter (tutte indiane) che le rivolgevano grandi “sorrisi di solidarietà” afferma: “Volevo scrivermelo in fronte. ‘Gentili signore, non sembra, ma sono la mamma’” (Kuruvilla 2005: 92). Emerge il tono ironico a cui spesso l’autrice fa riferimento, soprattutto quando affronta tematiche di ispirazione autobiografica: “Comicità, o meglio sarcasmo, che nasce dalla rabbia, e che uso prevalentemente quando tratto temi autobiografici, per l’esigenza di alleggerire il mio vissuto prendendone le distanze, in modo che sia meno indigesto sia a me che agli altri” (Kuruvilla 2008: 111).

Il ricorso al sarcasmo, coerentemente con le tinte più morbide del racconto “Ruben” e alla possibilità di intravedere una mediazione al conflitto identitario, appare meno spinto se raffrontato con “India”, in cui la sensazione di non appartenenza pare non trovare soluzione e lo stile franto asseconda tale scelta.

Il tema del colore passa invece in secondo piano nell’ultima opera dell’autrice, *Milano, fin qui tutto bene*, in cui ella fotografa alcune zone del capoluogo lombardo nelle loro potenzialità e punti deboli, dove vecchi e nuovi inquilini si ritrovano fianco a fianco. Si tratta di un testo complesso dal punto di vista del genere, poiché raccoglie storie a tal punto intrecciate da potersi strutturare in un romanzo, i cui personaggi, senza saperlo, risultano correlati agli occhi del lettore. Kuruvilla offre un ritratto a partire dalla geografia milanese e di come essa sia cambiata con i migranti, prima dal sud Italia e poi dal resto del mondo, senza cedere a spauracchi allarmistici o a esaltate idealizzazioni della città meticciosa. Lo spazio, che “condensa la complessità dei rapporti tra luoghi” (Benvenuti 2009:

online) appare il vero protagonista della raccolta che in tal senso si presterebbe a essere letta attraverso la lente della geocritica, in quanto tale approccio “ribalta la prospettiva tradizionale di studio dello spazio in letteratura, ponendo al centro non l’opera o l’autore, ma il luogo, visto attraverso più testi, e quindi in modo complesso e dinamico” (*ibidem*). Sono i luoghi di Milano, infatti, al centro dell’opera, scandita in quattro capitoli dai titoli emblematici: “Via Padova”, “Viale Monza”, “Sarpi”, “Corvetto.” L’analisi dello spazio che Parati tratteggia in riferimento a *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* di Amara Lakhous risulta calzante anche nel nostro caso: la Roma di Lakhous presenta molte affinità con la Milano di Kuruville, i cui personaggi percepiscono lo spazio “as a malleable context inevitably hybridized by that difference that migrants embody” (Parati 2010b: 432), e la città “reveals itself as a fluid entity composed of spaces to which migrants want to assign new meanings” (*ibid.*: 433). Lo sguardo dei protagonisti assegna significati nuovi allo spazio e alle relazioni che vi si intrecciano: è in gioco la realizzazione di nuove prossimità (*ibidem*) indotte dai cambiamenti sociali. Tuttavia non c’è nostalgia verso una presunta comunità precedente, tutt’altro: il cambiamento è descritto senza particolari sfumature, ad eccezione di alcuni passaggi in cui, in totale controtendenza rispetto al discorso pubblico demonizzante nei confronti delle trasformazioni urbane dovute alle migrazioni<sup>17</sup>, leggiamo

Un tempo osservavo bene le galline, oggi osservo bene via Padova, insieme a mio figlio. E mi accorgo che le sfumature del grigio, il rumore delle auto e l’odore di smog a cui sono abituata qui si confondono con le tinte del giallo, le musiche arabe e gli aromi delle spezie che invece continuano a sorprendermi. E non è facile sorprendersi, a Milano. (Kuruville 2012:17-18)

Emerge una Milano in cui nuove prossimità si avvicendano, capaci di meravigliare lo sguardo di chi da sempre vive quel territorio<sup>18</sup>. Un giudizio critico

---

<sup>17</sup> Discorso che appunto evoca una presunta comunità omogenea precedente, scardinata da narrazioni come queste che creano “literary proximities that resist any attempt to imagine the country as a still life of homogeneity, linearity, and reassuring cultural stagnation” (Parati 2010b: 445).

<sup>18</sup> Di seguito un ulteriore esempio della medesima meraviglia che coglie lo sguardo di chi osserva: “E invece mi accorgo che al piano terra di questa villa del ‘700 c’è un bar, aperto a tutti: colonne in pietra, arredo in legno, sedie in paglia, quadri pop e grandi finestre. Giovani immigrati entrano in una stanza per frequentare un corso di italiano mentre vecchi milanesi si siedono intorno ai

si prospetta, invece, dinanzi alle politiche urbanistiche che cancellano forme di socialità per dare spazio a nuove, scintillanti ed elitarie soluzioni abitative:

L'ultimo spazio a crollare è stato il centro sociale di via della Pergola, occupato nel 1989 e chiuso nel 2009 [...]. È passato quasi un anno da allora, l'indirizzo è lo stesso ma lo scenario è cambiato [...]. Sono davanti all'entrata: le transenne sbarrano l'accesso al cantiere, fatto di ruspe, di betoniere e di cessi chimici, di pareti crollate a terra e di graffiti ancora attaccati ai muri. Sulle impalcature è appeso un cartello: spiega che qui verranno costruiti dei loft residenziali su due livelli a basso consumo energetico, con dettagli di sapore. Hanno un pessimo retrogusto. (*Ibid.*: 121-122)

Lo sguardo nostalgico è volto, in questo passaggio come altrove, verso un prima fatto di "case d'epoca, trattorie tipiche e bar popolari" (*ibid.*: 121), poi sostituito da "un nuovo, freddo e ordinato reticolo di palazzi residenziali, ristoranti fashion e locali di tendenza" (*ibidem*). Un'opera come questa, al pari di altre attribuibili alla "letteratura della migrazione", teorizza dunque "la possibilità di tipi disparati di prossimità e continuità, che si sono poi trasformate in realtà" (Parati 2010: 38), realtà che i processi di urbanizzazione descritti sopra rischiano di spazzare via, annullando la possibilità di socialità, di relazioni, di prossimità appunto.

Tracciando ora un parallelismo tra l'esordio di *Pecore nere* e quest'opera secondo i criteri tematico, stilistico e di genere, osserviamo che, al pari della parabola di Scego, la tematica del dissidio identitario delle protagoniste si fa meno stridente e l'accento si sposta dai personaggi italo-indiani a un mosaico di nazionalità che popolano i racconti di *Milano, fin qui tutto bene*. Rinveniamo dunque continuità nella scelta di affrancarsi dai temi dell'identità meticcica e del colore, per aprire a un orizzonte più ampio, che continua ad affondare le radici nella realtà, smarcandosi da spunti autobiografici e anche da precedenti richieste editoriali<sup>19</sup>. L'attingere, nel caso di *Adua*, a esperienze vicine all'autrice,

---

tavoli per partecipare a un torneo di buracco. Sto bene, qua dentro. Mi sento nuovamente in via Padova. Sono ancora in via Padova" (Kuruvilla 2012: 35).

<sup>19</sup> Scrive così Kuruvilla a proposito dell'obiettivo a cui aspirava l'antologia: "L'editore ci chiede di scrivere due racconti a testa, che parlino della doppia identità, partendo da storie che raccontino la vita 'privata' degli immigrati. Per descrivere situazioni, e contraddizioni, che avvicinino empaticamente a questo mondo, dai media e dalla politica presentato solo con i toni dell'emergenza e del pericolo" (Kuruvilla 2008: 115).



mantenendo l'attenzione sulla comunità somala in Italia, si risolve in Kuruvilla non nella permanenza dello sguardo sugli italo-indiani, ma nella volontà di raccontare la Milano in cui è nata e cresciuta, le nuove marginalità e prossimità di cui è testimone. Anche il disagio nei racconti di *Pecore nere* assume toni meno caustici, sebbene vi siano delle continuità nelle scelte dei personaggi: si tratta di donne sole, con o senza figli, talvolta spaesate, ma che paiono riuscire in *Milano, fin qui tutto bene* a controllare l'inquietudine esistenziale che caratterizza il loro muoversi. Un processo simile caratterizza anche il protagonista del romanzo di Lakhous, il cui sguardo sulla città di Roma è fatto di "non-linear wanderings connecting a contested territory that includes the center and the periphery" (Parati 2010b: 442). La "stabile temporaneità" consente infatti alle protagoniste di *Milano, fin qui tutto bene* di mantenere un equilibrio precario "tra il radicarsi e l'essere spaesato" (Pezzoni 2013: 38).

Anche dal punto di vista dello stile, la composizione frammentaria di *Pecore nere* cede a una sintassi meno scandita. Quella "scrittura nervosa e secca, fatta di frasi brevi, dialoghi rapidi e libertà stilistiche" (Contarini 2010: 153) che esprimeva rabbia e rottura assume toni più smussati. D'altronde, la stessa autrice afferma che quella rabbia che emergeva, mascherata da sarcasmo, nel trattare questioni autobiografiche, sfuma quando l'oggetto del narrare si allontana dal vissuto: "La rabbia può esserci ma spesso si trasforma in desiderio di essere assolutamente schietta, quindi anche dura e violenta, indigesta quindi, senza sentire il bisogno di rendere più commestibile la narrazione, con un sorriso" (Kuruvilla 2008: 111). Se da una parte lo stile pare dunque rispecchiare i contenuti, per cui la frammentazione dei primi due racconti risulta meno esacerbata in *Milano, fin qui tutto bene*, riveniamo comunque delle continuità di fondo nella scrittura di Kuruvilla, comuni peraltro anche ad altri scrittori di "seconda generazione":

The skilled manipulation of Italian language, local dialects, and youth jargon, the pungent use of irony, the savvy deployment of popular cultural references, the representation of characters with hybrid identities, the dramatization of the intergenerational conflict, and the complicated confrontation with Italian institutions. (Clò 2012: 278)

Ad eccezione dell'ultimo elemento, i tratti individuati da Clò come peculiari di questa letteratura trovano corrispondenza anche nell'opera dell'autrice in esame,

che peraltro in *Milano, fin qui tutto bene*, sperimenta una lingua ibrida, in cui più dialetti e lingue restituiscono anche da questo punto di vista una fotografia della realtà urbana<sup>20</sup>.

Il terzo criterio, individuato nell'autofinzione, misura un percorso non troppo divergente rispetto a quello di Scego. Infatti, nei racconti di *Pecore nere* è impossibile prescindere dal fenomeno della "riscoperta dell'autore" (Quaquarelli 2015: 22), con i rischi e le potenzialità che ciò implica. Quanto a queste ultime, la presenza imprescindibile della figura dell'autore, che rende labile il confine tra finzione e realtà, consente di avviare un processo contrario a quello che delinea Scurati quando afferma che "il mondo oggi non 'si vive', e la sua conoscenza non riposa più sull'esperienza. Al contrario, *l'inesperienza* è la condizione trascendentale dell'esperienza attuale" (Scurati 2006: 34). La sovrapposizione tra finzione e vita, che, ancora secondo Scurati, impedisce "un rapporto autentico, di interpretazione reciproca o di qualsiasi tipo" (*ibid.*: 32) tra le due, in Kuruvilla produce esiti opposti: il mondo si trasforma in testo, il testo riproduce il mondo e l'esperienza che di quel mondo si ha<sup>21</sup>. Anche in tal senso, il disimpegno attribuito all'autofinzione viene meno, e la scrittura attinge a piene mani all'esperienza, anche spigolosa, della realtà milanese contemporanea. Un'ulteriore discrepanza rispetto all'autofinzione sta nella non corrispondenza tra nome delle protagoniste e dell'autrice, scelta che caratterizza entrambi i testi di Kuruvilla analizzati. Letta attraverso la lente dell'autofinzione, la parabola dell'autrice pare delineare una scissione più netta tra realtà e finzione, data la forte presenza agli esordi dell'io autoriale che invece sfuma alla fine; tuttavia, sia la presenza dell'io dell'autrice che la sua evaporazione sono sempre state accomunate dal, per dirla con parole che possono apparire vetuste ma che si addicono alla scrittura di Kuruvilla, "bisogno d'uscire dal castello incantato, di trovare un terreno d'incontro con gli uomini che faticano e soffrono" (Calvino 1995: 1476).

---

<sup>20</sup> Gli esempi costellano l'intero volume, tuttavia i toni più apicali sono raggiunti nel capitolo/racconto "Corvetto".

<sup>21</sup> Emblematico a tale proposito il titolo del volume esito del convegno organizzato in occasione dei vent'anni della letteratura della migrazione a cura di Pezzarossa e Rossini, in bibliografia.

#### 4. Wadia, oltre ogni confine

I due racconti che Laila Wadia pubblica in *Pecore nere*, “Curry di Pollo” e “Karnevale”, non rappresentano un esordio in quanto l’anno prima, nel 2004, aveva dato alle stampe una raccolta, *Il burattinaio e altre storie extra-italiane*, che vedeva una certa attenzione, sebbene non esclusiva, a personaggi o ambientazioni indiane. I due racconti in *Pecore nere* vedono invece, coerentemente con lo scopo dell’antologia, protagoniste italo-indiane. Tale scelta esibisce subito una netta demarcazione rispetto alla biografia dell’autrice, giunta in Italia da adulta e dunque, a parte il background indiano, con pochi elementi comuni anche ai suoi personaggi. Inoltre il conflitto, in entrambi i testi di Wadia, scorre non solo sulla linea del colore ma anche su quella intergenerazionale. Nei testi, infatti

Systems of cultural, social and linguistic exchange are condensed. Unlike the previous generation, that of their parents who were the guardian of a monolithic, sure and indissoluble identity, the new, young Italians are confronting a fluid and veritable existential problem, with an uncertain identity that continually oscillates between two poles. (Bhardway 2016: 155)

In *Curry di pollo*, infatti, la giovane protagonista Anandita si scontra con l’inflessibilità dei genitori, nei confronti dei quali non risparmia un giudizio critico:

A volte vorrei essere orfana. È una cosa terribile da dire, lo so. Non sono un’ingrata, forse mi sono espressa male. Voglio un bene da matti ai miei, lo giuro. È solo che vorrei fossero... diversi. Normali, cioè. (Wadia 2005: 39)

L’incipit esprime subito una decisa presa di distanza dai genitori, poiché essi in alcun modo riescono a mimetizzarsi in quella che agli occhi della giovane risulta la normalità bianca e occidentale, che la circonda e a cui anela. L’attaccamento dei genitori alle loro origini si esprime nel mantenimento delle loro abitudini, tra cui spicca il cibo, vero e proprio campo di battaglia che tanto angoscia la giovane, soprattutto in occasione di una cena a casa con un paio di suoi coetanei, di cui uno è il suo ragazzo (segreto). I toni potenzialmente aspri del conflitto sono mediati dall’ironia e, sebbene non assistiamo a una risoluzione nei termini proposti dai racconti di Scego o in Ruben, cogliamo alcuni segnali che vanno in quella direzione: il primo è suggerito dal titolo stesso del racconto in cui

The word “curry” of Indian origin is used here to depict the blend of an Indian flavor with an Italian term “pollo” which means chicken. It’s the effort of the author to provide gusto to pollo by providing it an Indian touch. (Bhardway 2016: 157)

Se la scelta del titolo può esprimere dunque un tentativo di mescolanza, di incontro di sapori (e di tutto ciò che simboleggiano), tuttavia si potrebbe intendere il curry di pollo anche alla stregua di un “symbol of representation of the identity of the parents who resent being melted down in the Italian culture” (*ibidem*). Il forte attaccamento dei genitori di Anandita al loro passato può intendersi alla stregua di una strategia di sopravvivenza, in quanto azzera il rischio di squilibrio, di non appartenenza, che invece la figlia vive. Assistiamo al processo opposto dipinto da Scego in “Salsicce”, in cui il tentativo/desiderio di assimilazione si mitiga grazie alla consapevolezza di non voler scegliere da che parte stare, ma accettando di collocarsi, per così dire, *in between*. Anandita invece sa da che parte stare, sebbene questa scelta di non mediazione sia “giustificata” anche dall’età della protagonista, in cui il desiderio di assimilazione appare quasi fisiologico. Inoltre, la cifra ironica della scrittura attenua i toni conflittuali e anche il finale pare prospettare una risoluzione: gli invitati esprimono il loro apprezzamento nei confronti del cibo indiano e la giovane trova la complicità del suo ragazzo, che abbatte le sue paure. Se dunque in tale epilogo lo scontro pare sfumato, ogni possibile ambiguità si scioglie invece in “Karnevale”, dove la cugina quattordicenne indiana in visita in Italia fa vergognare la “quasi diciottenne” protagonista, rischiando di rovinare i suoi programmi di festeggiamento del carnevale con gli amici e con il ragazzo a cui mira. In tal caso però, il ragazzo ambito mostra apprezzamento verso l’“indianità” che la cugina incarna:

“Cacchio come balla bene! Fenomenale questa cugina. E che costume!”, commentò Ale, rapito. Rimasi di KaKka. Io mi ero fatta carina per lui e questo scemo sbavava per la Kousin. Stavo per andarmene prima che mi venissero gli occhi rossi. “Ma tu sai ballare così?” Ale mi fermò, afferrandomi la mano. “Mi sta insegnando”, borbottai. “Sai, un giorno mi piacerebbe andare in India. Magari ci possiamo andare insieme”. Katzo! Ma è una Dichiarazione??? Kali sia lodata. (Wadia 2005: 64)

Osserviamo un repentino, seppure strumentale, rovesciamento del rifiuto da parte della protagonista della cultura dei suoi genitori, rappresentata, certo folcloricamente, dalla cugina. Anche in tal caso l’ironia agisce potentemente

come strategia retorica, in particolare nelle scelte linguistiche: l'uso di un italiano gergale, la riproduzione del linguaggio tipico della messaggistica in uso tra adolescenti (l'esibito ricorso alle K, anche senza la funzione di riduzione dei caratteri) contribuiscono a smussare il potenziale "scontro di civiltà" tra genitori e figlia. Potremmo concordare, con Reichardt, che una scrittura come questa assume carattere terapeutico, in quanto, ricorrendo nel caso in esame all'ironia, prospetta una mediazione e una risoluzione dello scontro. La stessa Wadia, in una intervista, dichiara come scrivere sia stato per lei davvero salvifico: "Da piccola ho avuto parecchie crisi d'identità e la scrittura è stato un modo per me di sfogare le mie ansie. Creavo mondi e protagonisti che dovevano sempre mediare tra culture e si sentivano sdoppiate" (Camilotti 2008: 26). La storia di Anandita propone questa forma di risoluzione, giocando con il linguaggio e il concetto stesso di indianità.

Di tutt'altro respiro l'opera *Il testimone di Pirano*, che racconta in prima persona la storia del suocero dell'autrice, Mario Valente, nato a Pirano, in Istria, nel 1909 ed esule a Trieste nel 1954. Wadia opera una vera e propria svolta, scegliendo di mettere su carta la testimonianza di un uomo a cui si è sentita subito unita – lei studentessa ventenne indiana trapiantata a Trieste – da "un sottile filo diafano fatto di assenza, di perdita, di smarrimento" (Wadia 2016: 11). Ciò che lega questo testo ai precedenti e all'esperienza stessa dell'autrice, è proprio il senso di perdita che vive chi lascia il proprio paese. Wadia pare dare particolare risalto a questa lettura, in pagine che non scivolano nella vulgata neoirredentista e che, quando forniscono dati, risultano aderenti alla realtà storica<sup>22</sup>. Certamente, il gruppo di esuli a cui appartiene Mario visse alcune tra le peggiori situazioni, trattati come fascisti o stalinisti in Jugoslavia e come comunisti in Italia. Ed effettivamente, in un passaggio che descrive le condizioni di estremo disagio in cui vivono a Trieste i profughi ammassati, leggiamo di critiche simili rivolte al protagonista (*ibid.*: 17), che ribadisce in più passaggi del testo la sua ingenuità nel non prendere le parti di alcuno: "Noi non eravamo abituati a litigare, a

---

<sup>22</sup> Il fatto che parli di 250.000 profughi istriani (Wadia 2016: 18), ad esempio, risulta coerente con quanto gli storici rilevano, dato che anche sulle cifre vi è stato molto dibattuto. Si veda ad esempio il contributo "Foibe o Esodo? 'Frequently Asked Questions' per il GiornodelRicordo", online: <http://www.wumingfoundation.com/giap/?p=20327>.

rivendicare diritti, ad alzare la voce [...] che i nostri governanti mangiassero i wurstel, le crepes o gli spaghetti, non ce ne importava un fico secco” (*ibid.*: 65). Sono amare le riflessioni che ribadiscono come nei corsi e ricorsi della storia paghino sempre i più deboli, i poveri, gli sprovveduti: potrebbe trattarsi a prima vista di una lettura appiattente e superficiale, ingenuamente irenica, tuttavia la condanna di ogni nazionalismo rappresenta una presa di posizione piuttosto precisa:

Se nessuno imponesse la sua lingua – italiano, sloveno, croato o swahili che sia -; se nessuno togliesse l'identità alle persone – perfino sulle tombe! – costringendole a cambiare nome e cognome; se nessuno pensasse all'altro come a “una razza inferiore e barbara”; se il Trattato di Rapallo avesse tutelato di più le minoranze; se tutto questo... forse tanta povera gente a cui non gliene frega niente della politica sarebbe stata lasciata in pace a condurre la sua semplice vita di sempre... Chi lo sa? Tanti se, ma sulla mia pelle ho maturato una sola certezza: a pagare sono sempre gli innocenti. (*Ibid.*: 36-37)

Nonostante la storia di un uomo non possa rappresentare quella di una collettività, ciò che di universale questo racconto mira forse a trasmettere è la fatica delle migrazioni, dell'abbandono, del vivere sradicati, un filo rosso che attraversa l'opera, e la vita, della scrittrice.

Il caso di Wadia incarna, se confrontato con le altre autrici, il cambio di rotta più evidente entro la sua parabola: dal punto di vista stilistico abbandona l'ironia e il linguaggio giovanile per approdare a un italiano standard con inserimenti dialettali, dove non c'è spazio per il sorriso. E dal punto di vista tematico, sebbene la continuità si colga nella scelta di affrontare, da un'altra angolatura certamente, il tema dello sradicamento, la differenza rimane comunque significativa. Anche l'autofinzione diviene un criterio meno pertinente, poiché in *Pecore nere* i confini tra realtà e finzione non appaiono porosi come negli altri casi considerati. D'altronde in una intervista l'autrice afferma:

Quell'agente inglese mi ha detto una cosa che mi ha cambiato la vita: “se tuo padre non è stato un presidente degli Stati Uniti o tuo nonno non ha avuto una tresca con un uomo politico importante a nessuno gliene frega niente della tua vita. Concentrati invece sulla scrittura, raffina un po' lo stile e guardati un po' intorno, invece di concentrarti su di te, ricordati che ci sono tante storie intorno a te”. Per me è stata una svolta; quella prima scrittura mi

è servita come psicanalisi e mi ha dato la spinta di guardarmi intorno e registrare le tante storie interessanti che ci sono e che spesso i protagonisti non hanno voce per raccontare. Non ho mai scritto niente di autobiografico, sono tutte storie basate osservando il mondo con uno sguardo forse diverso. (Camilotti 2008: 40)

Tale dichiarazione scioglie ogni dubbio, ribadendo come l'autobiografia non trovi spazio nella sua opera e dunque le questioni sollevate dall'autofinzione non paiono risultare significative in tal caso. Tuttavia, parallelamente alle altre scrittrici, la tendenza nichilista attribuita all'autofinzione risulta totalmente scardinata, sia dalle scelte letterarie, nei primi racconti come ne "Il testimone di Pirano", sia nelle dichiarazioni di poetica dell'autrice stessa: "Alla fin fine penso che se la letteratura deve avere uno scopo lo scopo è quello di documentare la realtà in cui vivi" (*ibid.*: 27).

L'intento documentario, il racconto di ciò che ruota intorno prende il sopravvento in questo romanzo in maniera decisiva rispetto ai due racconti, dove la ricerca dell'elemento folcloristico rispondeva, ancora, all'esigenze dei lettori:

Un po' lo faccio anche per dare un po' di colore, un tono diverso che chiaramente un lettore occidentale si aspetta. Non ha senso che una che viene da lontano e può raccontare cose diverse si metta in gara con gli scrittori italiani. Io che ho avuto il privilegio di crescere in un ambiente così ricco di colori, odori, suoni e culture ho il dovere di divulgarlo. Infine lo faccio per una ragione profonda e personale: man mano che passano gli anni divento sempre più nostalgica, ma la mia è nostalgia di un paese inventato, di un paese che non esiste più. Gli anni di lontananza lo hanno trasformato in fiaba. L'India reale è ben lontana. (*Ibid.*: 29)

Si tratta di una intervista rilasciata nel 2006, l'anno successivo alla pubblicazione di *Pecore nere* e lo stesso in cui Wadia ha dato alle stampe *Amiche per la pelle*, romanzo che vedeva protagoniste quattro immigrate di cui una indiana. Osserviamo come a dieci anni di distanza, le storie che ha scelto di raccontare non vengono più da così lontano, ma appartengono alla "sua" Trieste e a quella terra di confine che è la Venezia Giulia. Se certamente non respiriamo alcuna volontà di mettersi "in gara" con gli scrittori italiani, tuttavia si tratta di una svolta significativa in cui l'autrice si misura con storie italiane di confine. La parabola di questa autrice rende evidente lo smarcamento dal tema del colore, della razza, delle seconde generazioni, della società italiana meticcica, seppure senza tradire

una sensibilità verso il tema della migrazione, trattata con delicatezza e da una prospettiva del tutto inedita, anche nel trattare il mito dell'italianità non come tale, ma mostrando le sfaccettature, la mescolanza e la convivenza, prima che i nazionalismi avessero il sopravvento. Ancora una volta incontriamo un'autrice, che, pur nella peculiarità della sua parabola letteraria, attinge al "pieno di esperienza" (Debenedetti 2006: online), facendo sviluppare "nuove forme di consapevolezza" (*ibidem*) su una questione in parte ancora irrisolta.

## 5. Per una letteratura dell'impegno

Per riprendere le domande con cui abbiamo aperto, in cui ci chiedevamo come leggere la parabola letteraria di queste autrici in relazione alla letteratura italiana *tout court*, credo che il loro percorso evidenzi una serie importante di "strategie di affrancamento" (Fracassa 2010), pur senza cancellare quella dose di sensibilità, di empatia, di sguardo rivolto alla realtà circostante che sin dall'inizio ha caratterizzato le loro opere. Osserviamo un affrancamento dalla scrittura autofinzionale, presente all'inizio in termini di intreccio indistinguibile tra vita e letteratura, ma mai come ripiegamento sconfitto su se stessi: il tratto impegnato di tali scritti non viene mai meno e l'ampliamento tematico, nonché l'allontanamento dal racconto di sé, abbatte, semmai ce ne fosse ancora bisogno, ogni possibile recinto divisorio con la letteratura italiana. Quanto afferma Contarini vale in maniera evidente anche nei casi in esame:

Oggi molti scrittori migranti hanno strategie narrative elaborate in cui si nota da un lato una forte compenetrazione tra il campo della realtà e il campo della fiction, e dall'altro una chiara assunzione dei modi del realismo. La propensione al mero vissuto è in declino, le proteiformi modalità di intersecare la finzione narrativa con l'accaduto e con l'accadere si assoggettano sempre meno a logiche documentarie, esperienziali, identitarie. La realtà dell'immigrazione, passata alla macina della scrittura romanzesca, si diversifica e si articola. (Contarini 2011: 372)

La continuità più evidente, che soverchia i cambi di rotta in termini tematici, stilistici e di scelte di genere risiede nella categoria che vorremmo definire di impegno, mutuandola ancora dalle parole di Calvino secondo cui



In fondo non abbiamo scoperto nulla di nuovo, ma è caratteristica della letteratura di questo dopoguerra, a contrasto con lo spericolato avanguardismo di trent'anni fa, un'andatura a passi di piombo, attenti alla precisione della propria tecnica quanto al terreno di cronaca e d'umanità che oggi si sente più che mai necessario. (Calvino 1995: 1477)

Il “terreno di cronaca e d'umanità che oggi si sente più che mai necessario” diviene l'orizzonte in cui si muovono tali autrici, in aperta controtendenza rispetto al nichilismo e al ripiegamento su se stessi di tanta letteratura contemporanea. Se dunque l'autofiction nei primi racconti poteva in un certo senso risultare una categoria interpretativa parzialmente fruttuosa, poiché non era sempre evidente dove finiva l'autobiografia e iniziava la fiction, dieci anni dopo osserviamo un pieno smarcamento da essa, non solo in termini di distinzione tra autrici e personaggi, ma soprattutto nel significato che si attribuisce al fare letteratura italiana, poiché, oggi come sessant'anni fa, “la cultura italiana ha bisogno di poeti e narratori che traggano impulso allo scrivere da una esperienza collettiva di vita e di fatica” (*ibidem*).

## **Bibliografia**

Benvenuti, G. (2009) “Il protagonismo dello spazio”, *Il Manifesto*, 14 luglio. Online: <http://isintellettualistoria2.myblog.it/2009/07/15/giuliana-benvenuti-il-protagonismo-dello-spazio/> (consultato il 25/09/2016)

Benvenuti, G. (2012) *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma: Carocci.

Bhardway, S. (2016) “‘Black Sheep’ in Search of Identity and Integration”, *Indian Journal of Research* 5(2): 154-158. Online: <http://worldwidejournals.com/paripex/articles.php?val=NDU3Ng==&b1=9&k=3> (consultato il 25/09/2016).

Camilotti, S. (2008) *Una e plurima: riflessioni intorno alle nuove espressioni delle donne nella letteratura italiana*, ciclo XXI, Dottorato in Lingue Culture e Comunicazione interculturale dell'Università di Bologna.

Camilotti, S. e S. Zangrando (2010) *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*, Trento: Uni Service.

Calvino, I. (1995) *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Milano: Arnoldo Mondadori editore.

Cavatorta, B. (2008) "Fuori dal ghetto della letteratura: Tahar Lamri e I sessanta nomi dell'amore. Per una letteratura migrante integrata", *Scritture migranti* (2), Bologna: Clueb: 65-82.

Clò C. (2012) "Hip Pop Italian Style: The Postcolonial Imagination of Second-Generaton Authors in Italy", in C. Lombardi Diop e C. Romeo (a cura di) *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, New York: Palgrave Macmillan, 275-291.

Contarini, S. (2010) "Narrazioni, migrazioni e genere", in L. Quaquarelli (a cura di) *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano: Morellini, 119-159.

Contarini, S. (2011) "Letteratura migrante femminile, dalla scrittura di sé alla riscrittura del mondo", in H. Serkowska (a cura di) *Finzione cronaca e realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa: Transeuropa, 369-380.

Debenedetti, C. (2006) "Perchè si parla tanto di inesperienza?", *Il primo amore*. Online: <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?article1119> (consultato il 25/9/2016).

Duncan, D. (2012) "Shooting the Colonial Past in Contemporary Italian Cinema: Effects of Deferral in Good Morning Aman", in C. Lombardi Diop e C. Romeo (a cura di) *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, New York: Palgrave Macmillan, 115-124.

Fracassa, U. (2010) "Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione", in L. Quaquarelli (a cura di) *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano: Morellini, 179-199.

Gerrand, V. (2008) "Representing Somali Resettlement In Italy: The Writing Of Ubx Cristina Ali Farah And Igiaba Scego", *Italian Studies in Southern Africa* 21 (1-2): 270-295. Online <http://www.ajol.info/index.php/issa/article/view/43970> (consultato il 25/09/2016).

Giglioli, D. (2011) *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata: Quodlibet.

Giuliani Caponetto, R. (2012) "Blaxploitation Italian Style. Exhuming and Consuming the Colonial Black Venus in 1970s Cinema in Italy", in C. Lombardi Diop e C. Romeo (a cura di) *Postcolonial Italy. Challenging National Homogeneity*, New York: Palgrave Macmillan, 191-203.

Hanna, M. (2004) "'Non siamo gli unici polemici'. Intersecting Difference and the Multiplicity of Identity in Igiaba Scego's *Salsicce*", *Quaderni del '900* (IV), Pisa e Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali: 67-75.

Kuruvilla, G., I. Mubiayi, I. Scego, L. Wadia (2005) *Pecore nere*, Roma e Bari: Laterza.

Kuruvilla, G. (2012) *Milano, fin qui tutto bene*, Roma e Bari: Laterza.

Kuruvilla, G. (2008) "Intorno all'autobiografia. L'uso dell'ironia nella rappresentazione di sé e degli altri", in S. Camilotti (a cura di) *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo*, Bologna: Bup, 107-123.

Mazza Galanti, C. (2010) "Autofinzioni", *Minima e moralia*. Online: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/autofinzioni/> (consultato 27/09/2016)

Meneghelli, D. (2011) "Il diritto all'opacità. Autori, contesti, generi nella letteratura italiana della migrazione", *Scritture migranti* (5), Bologna: Clueb, 57-80.

Mengozi, C. (2013) *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma: Carocci.

Mengozi, C. (2015) “‘What little I know of the world I assume’. Cornici nazionali e mondiali per le scritture migranti e postcoloniali”, *La modernità letteraria* (8), Pisa e Roma: Fabrizio Serra: 27-41.

Mubiayi, I. e I. Scego (a cura di) (2007) *Quando nasci è una roulette. Giovani figli di migranti si raccontano*, Milano: Terre di mezzo.

Parati, G. (2010) “Comunità, diritti umani e testi multiculturali”, in L. Quaquarelli (a cura di) *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell’immigrazione*, Milano: Morellini, 23-41.

Parati, G. (2010b) “Where Do Migrants Live? Amara Lakhous’s *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*”, *Annali d’Italianistica* 28: 431-446.

Pezzarossa, F., I. Rossini (a cura di) (2011), *Leggere il testo e il mondo: vent’anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna: Clueb.

Pezzoni, N. (2013) *La città sradicata. Geografie dell’abitare contemporaneo. I migranti mappano Milano*, Milano: ObarraO.

Quaquarelli, L. (a cura di) (2015) *Narrazione e migrazione*, Milano: Morellini.

Reichardt, D. (2013) “La presenza subalterna in Italia e la scrittura come terapia”, *Incontri* 28(1): 16-23. Online: [www.rivista-incontri.nl](http://www.rivista-incontri.nl).

Romeo, C. (2008) “New Italian Languages”, *Italian Studies in Southern Africa* 21 (1-2): 195-214. Online: <http://www.ajol.info/index.php/issa/article/view/43966> (consultato il 25/09/2016)

Sardu, L. (2014) “Politics of Recognition and Devotion: Motherhood at Stake between Identity and Race in Gabriella Kuruvilla’s short story, ‘Ruben’”, *La fusta* 22(Fall): 1-12. Online: <http://italian.rutgers.edu/graduate-program/italian-graduate-society/la-fusta/62-departmental-services/publications/219-la-fusta-2014> (consultato il 27/09/2016)

Scego, I. (2015) *Adua*, Firenze: Giunti (ebook).

Scurati, A. (2006) *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano: Bompiani.

Sharmahd, N. (2011) *Un'italiana non italiana. Le peripezie di una "straniera" in Italia*, Bologna: Gingko Edizioni.

Siggers Manson, C. (2004) "Sausages and Cannons. The Search for an Identity in Igiaba Scego's *Salsicce*", *Quaderni del '900* (IV), Pisa e Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali: 77-85.

Sinopoli, F. (2015) "Caratteri transnazionali e translinguismo nella letteratura italiana contemporanea", *La modernità letteraria* (8), Pisa e Roma: Fabrizio Serra: 53-63.

Wadia, L. (2004) *Il burattinaio e altre storie extra-italiane*, Isernia: Cosmo Iannone.

Wadia, L. (2016) *Il testimone di Pirano*, Roma: Infinito edizioni.

Wu Ming (2015) "Foibe o Esodo? 'Frequently Asked Questions' per il GiornodelRicordo". Online: <http://www.wumingfoundation.com/qiap/?p=20327> (consultato il 25/9/2016).