

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

Corso di laurea magistrale in
Italianistica, culture letterarie europee, scienze linguistiche

«In fondo al giardino»

I testi narrativi di Bijan Zarmandili

Tesi di laurea in
Sociologia della letteratura

Relatore: Prof. Fulvio Pezzarossa

Correlatore: Prof. Carlo Saccone

Presentata da: Mauro Ferraris

Sessione

Terza

Anno accademico

2013-2014

Indice

Introduzione.....	4
Capitolo 1: Strumenti per un'analisi critica.....	8
1.1 Le scritture italiane della migrazione.....	8
1.1.1 Come sono nate le scritture migranti.....	9
1.1.2 L'affermarsi di una nuova realtà editoriale e letteraria.....	15
1.1.3 Il nuovo interesse della grande editoria italiana.....	23
1.2 I diversi approcci della critica.....	30
1.2.1 Il problema dell'etichetta e le prese di posizione.....	30
Capitolo 2: Un'ottica mondiale.....	45
2.1 Il postcoloniale.....	45
2.1.1 Come si presenta la letteratura postcoloniale.....	46
2.1.2 Come cambiano le prospettive critiche.....	48
2.1.3 Alcune caratteristiche della letteratura postcoloniale.....	56
2.2 Orientalismo.....	60
2.3 Nuove testimonianze.....	66
2.3.1 La letteratura persiana contemporanea della diaspora.....	69
2.4 Il caso specifico di Bijan Zarmandili.....	72
2.4.1 Le prime considerazioni critiche.....	72
2.4.2 Le scelte dell'autore.....	76
2.4.3 Romanzi e paratesto.....	84
Capitolo 3: Analisi dei romanzi.....	93
3.1 L'ispirazione autobiografica.....	93
3.1.1 Il viaggio in Italia.....	94
3.1.2 Lo sguardo ad Ovest e l'appassionato di cinema.....	102
3.1.3 Aspetto autobiografico nella fiction.....	111
3.1.4 L'intertestualità e il plurilinguismo.....	114
3.2 Un diverso postcolonialismo?.....	123
3.2.1 Iran: storia e società.....	124
3.2.2 Tra regimi e fanatismo.....	128
3.2.3 I personaggi di Zarmandili.....	135

3.2.4 Un diverso postcolonialismo?.....	146
3.2.4 Tracce postcoloniali.....	151
3.3 Tematizzazione del cinema e strategie narrative.....	155
3.3.1 Struttura narrativa e montaggio dei paragrafi.....	156
3.3.2 Punto di vista cinepresa.....	161
Conclusioni.....	173
Bibliografia.....	176
Testi.....	176
Studi.....	180
Sitografia.....	184
Filmografia.....	185

Introduzione

Il presente lavoro intende analizzare l'opera dello scrittore Bijan Zarmandili, costituita da cinque romanzi pubblicati in Italia tra 2004 e 2013. Autore di origini iraniane, giunto in Italia in gioventù nel 1960 e oggi cittadino italiano, Zarmandili ha compiuto qui studi universitari, intraprendendo poi la professione di giornalista e, realizzando i suoi lavori letterari dagli anni Duemila, è rientrato quindi nella sfera d'interesse degli studi su quelle pubblicazioni che vengono definite *scritture migranti*.

Nel primo capitolo si tirano le somme sulla natura di quell'insieme di opere derivate, in vari modi e a vario titolo, dal fenomeno immigratorio che da decenni sta interessando l'Italia, oggetto oggi di interesse sociologico, culturale e letterario. Tale l'insieme di testi e di autori presi in esame con questi criteri critici si è rivelato negli anni estremamente mutevole, oltre che dai confini eccezionalmente indefiniti, costringendo i gli studiosi a rivederne più e più volte gli estremi. Se i primi studi accademici miravano, infatti, ad analizzare le testimonianze che i migranti riportavano con l'aiuto di giornalisti e scrittori italiani riguardo l'esperienza della migrazione – opere ancora oggi considerate come "capostipiti" dell'intera categoria di testi – col tempo ci si è resi sempre più conto di quanto tali strumenti d'analisi fossero inadatti nell'affrontare scritture più varie e complesse. Si sottolineano gli esempi di poeti e narratori in patria che, emigrati in Italia, hanno appreso l'italiano al punto da trasferirvi la propria sensibilità letteraria o di autori ibridi nei quali convergono la cultura italiana e quella d'origine – o dei genitori – che sono solo alcune categorie delle emerse dalla migrazione che hanno obbligato a riconsiderare continuamente i relativi studi, che da un campo prettamente sociologico hanno occupato sempre più un contesto letterario. La stessa indecisione terminologica, che tanto ha impegnato certi critici, determina il carattere di questi primi anni di studi, nei quali si è definito l'oggetto d'analisi *letterature della migrazione*, oppure dell'*immigrazione* o *dei migranti*, o si è considerato se omologare o meno opere e autori, aprendo quindi dibattiti su quanto sia corretto parlare di *autori migranti* e cosa ciò significhi. Emerge quindi come il rapporto tra l'esperienza migratoria e l'atto dello scrivere, il definirsi di nuove identità multiculturali e la percezione della nicchia letteraria migrante come un'etichetta

al contempo protettiva e vincolante abbiano aperto un vivo dibattito ad opera degli stessi autori, di cui non è possibile non tenere conto.

In merito a questo si è deciso di utilizzare i termini *scritture italiane della migrazione* e *scritture migranti*, concepiti in occasione del convegno *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, tenutosi a Bologna nel 2010. L'uso di tale terminologia, è bene specificare, intende qui indicare quelle opere emerse dalla migrazione, legate tematicamente ad essa e alle dinamiche culturali ad essa connesse – come è il caso della narrazione di una realtà *altra* da un punto di vista *interno*, quale può essere quella iraniana ad opera di un autore come Zarmandili – senza però pretesa di esaustività definitoria ma piuttosto, come già molti hanno premesso in merito, come terminologia funzionale, nell'impossibilità di adottarne una più adatta.

Si rivela inoltre fondamentale la consapevolezza di quanto la composizione di questo insieme letterario sia debitrice, anzitutto, delle dinamiche editoriali che ne hanno permesso la pubblicazione, determinando come e quali testi e autori giungono all'attenzione del lettore comune e del critico. Dinamiche che dipendono anzitutto dagli interessi mediatici a cui mirano i grandi editori, oltre che dal contesto editoriale di nicchia dedicato alla migrazione e alla multiculturalità. Interessi che risultano definiti anche dalla pubblicazione di successi internazionali legati a questioni di forte interesse mediatico, come è il caso del rapporto con il Medio Oriente e l'islam, e che non possono che influenzare le pubblicazioni autoctone dei migranti in Italia e delle seconde generazioni.

Nel secondo capitolo si richiama all'attenzione approcci accademici nuovi, che si stanno oggi affermando per meglio affrontare un panorama tanto mutevole e di difficile definizione. Così gli studi sulle scritture migranti aprono maggiormente ad esperienze critiche esterne al contesto italiano e prevalentemente nate entro l'ambito degli studi postcoloniali e in una revisione interna degli studi comparatistici e culturali a livello mondiale. In questo modo, come si vedrà, si è cominciato a parlare di un *postcoloniale italiano*, seguendo l'esempio di quegli studi riguardanti le dinamiche culturali e letterarie legate ai fenomeni postcoloniali e di relazione centro/periferie tipiche delle realtà caratterizzate dal trascorso coloniale delle potenze europee. A questo si va poi ad aggiungere una concezione più ampia delle stesse categorie critiche postcoloniali, alla luce delle dimensioni del fenomeno migratorio e del crescente confronto culturale tra Occidente e resto del mondo, che trascendono i passati coloniali, aprendosi alla globalità di tali aspetti.

Nel terzo e ultimo capitolo, una volta definite adeguatamente le premesse critiche, si attua un'analisi delle opere narrative di Bijan Zarmandili. Il lavoro dello scrittore infatti, fino a questo momento considerato solo parzialmente dagli studi intorno alle scritture migranti, non è stato ancora veramente analizzato e presenta caratteristiche che da un lato confermano tale categorizzazione, ma dall'altro ne ridefiniscono gli estremi. Già la biografia dell'autore, indiscutibilmente un immigrato di origini non-occidentali, rivela in realtà i primi limiti del modello solitamente inteso del migrante quale individuo adulto e/o illetterato, di cultura totalmente *altra* rispetto a quella italiana e la cui immigrazione sia avvenuta entro il grande flusso che dagli anni Settanta – e con particolare risonanza mediatica dagli anni Ottanta e Novanta – a oggi caratterizza il paese. Il trasferimento in Italia nel 1960 all'età di diciassette anni e gli studi universitari qui effettuati in architettura e scienze politiche, insieme ad una professione giornalistica dagli anni Settanta ad oggi in lingua italiana, sono tutte caratteristiche che, insieme a casi analoghi, concorrono in definitiva a mettere in discussione l'idea di migrante elaborata all'epoca delle prime pubblicazioni studiate in merito.

Si mette poi in luce come Zarmandili, a fronte di un attivismo personale riguardo gli aspetti culturali e letterari della migrazione, abbia realizzato romanzi che in vari modi esulano a loro volta dall'idea comunemente proposta delle scritture migranti: è emerso infatti come diversi dei topoi solitamente ricercati tra le scritture studiate come *migranti* siano in realtà assenti o assolutamente non centrali. Risultano invece centrali tematiche che fin'ora sono state considerate comuni ad un pugno di autori delle scritture migranti in Italia, principalmente quelli di origine mediorientale, e quindi comunemente considerate connesse alla cultura islamica, a regimi antidemocratici, al terrorismo e agli interventi bellici occidentali tra secondo dopoguerra e anni Duemila. Si è quindi rivelato fertile allargare tale ristretto sottogruppo di testi migranti italiani ad un ben più ampio panorama, cioè alle scritture di mediorientali-in-occidente in generale – accennando al caso specifico degli esuli iraniani nel mondo. Adottando un punto di vista che tenesse conto sia degli studi postcoloniali in senso lato che delle considerazioni riguardo l'immagine occidentale dell'Oriente ad opera dello studioso Edward Said, si tenta così ad adottare un'ottica completa entro cui effettuare lo studio sul corpus di Zarmandili.

Allargando le prospettive critiche, grazie alle aperture che vengono già messe in pratica negli ultimi anni tra gli stessi studi accademici, si è così in grado di analizzare opere come quelle di Zarmandili evitando l'errore critico che nasce dall'uso di un'etichetta. Infatti *scritture*

migranti in Italia e autori mediorientali in Italia sono definizioni che possono rivelarsi utili per definire degli insiemi di autori, ma non possono costituire un esaustivo panorama critico sul quale fondare le proprie considerazioni analitiche e al quale restare vincolati. Si è riuscito così sì a utilizzare quelle considerazioni elaborate in seno agli studi italiani sulle scritture migranti, scartando però le categorie meno attinenti all'oggetto d'analisi e cercando altrove – tra il postcoloniale e le scritture connesse alle stesse tematiche a livello internazionale – quelle che potessero aiutare a completare il quadro analitico.

Capitolo 1: Strumenti per un'analisi critica

1.1 Le scritture italiane della migrazione

L'iraniano Bijan Zarmandili si trasferisce in Italia per motivi di studio nel 1960, all'età di 17 anni, per poi stabilirvisi definitivamente acquisendo la cittadinanza italiana e lavorando come giornalista e scrittore. I suoi cinque romanzi¹, pubblicati tra il 2004 e il 2013, vengono inclusi dalla critica nel novero di quelle che, in accordo con la formula coniata in occasione del convegno del 2010, *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, sono definite *scritture italiane della migrazione* o più brevemente *scritture migranti*. Rientrerebbero cioè tra quelle opere che, a vario titolo, vengono considerate figlie del fenomeno immigratorio in Italia, variamente definite dalla critica come *letteratura della migrazione*, *dell'immigrazione*, *dei migranti*: terminologie tentate, contestate, di volta in volta rielaborate, ma mai accettate a lungo come definitive dai vari approcci accademici a queste pubblicazioni susseguite negli anni. Pubblicazioni che pure hanno dimostrato una varietà e un'eterogeneità di stili, livelli qualitativi, intenzioni, generi e temi da mettere sempre più in crisi l'idea classificatoria stessa, che se da un lato ha garantito a molti autori una visibilità data dall'essere inclusi in uno specifico ambito editoriale e critico, dall'altro viene sempre più vissuta come una scomoda gabbia, che isola gli stessi autori da un ambito letterario vero e proprio. Autori che d'altro canto hanno rivelato, e rivelano tuttora, tensioni e prospettive del panorama editoriale e letterario italiano indiscutibilmente legate ai mutamenti sociali e

¹ B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, Milano, Feltrinelli, 2004; B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, Milano, Feltrinelli, 2007; B. ZARMANDILI, *Il cuore del Nemico*, Roma, Cooper, 2009; B. ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, Roma, Nottetempo, 2011; B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, Roma, Nottetempo, 2013.

culturali del paese dovuti ai fenomeni migratori e di cui non sarebbe possibile, da parte della critica, non tener conto.

Con l'intento di predisporre un adeguato insieme di strumenti critici, si rivela quindi necessario comprendere ciò che negli anni la critica accademica ha elaborato, individuando le considerazioni più adeguate e, al contempo, cercando di evitare approcci critici eccessivamente preformati su modelli che non corrispondono sufficientemente al caso specifico, in questo caso i romanzi di un autore mediorientale che per più di cinquant'anni ha vissuto, studiato e lavorato in Italia e in italiano.

1.1.1 Come sono nate le *scritture migranti*

Dal secondo dopoguerra l'Italia è diventata gradualmente luogo di immigrazione, sia da territori ad essa legati da motivi storici di colonialismo e di influenza economica e culturale – l'Albania, la Somalia, la Libia, l'Eritrea, l'Etiopia – che, come anche il resto dell'Europa occidentale, dall'Est del continente, dall'Oriente, dal Sud America e dai molteplici flussi migratori sfocianti nel nord Africa. Da paese tradizionalmente di emigrazione, come testimoniano le numerose comunità di immigrati italiani in Europa, Americhe e Australia, è nel 1973 che si registra un superamento del dato di immigrazione rispetto all'emigrazione². Ma è soprattutto tra gli anni Ottanta e Novanta, come vedremo, che il tema dell'immigrazione si fa strada nell'opinione pubblica e la nozione di *immigrato* entra a far parte del vocabolario mediatico italiano: accezione che viene utilizzata in riferimento agli stranieri, ma non a tutti e non soltanto. Così come in seguito si aggiungerà parallelamente quello di "extracomunitario", spesso usato come sinonimo e non senza errore attribuito anche a chi esterno all'Unione Europea non è. In questo contesto viziato e contraddittorio, fondamentalmente plasmato da media e politica, con l'intento di fornire un'immagine alternativa dell'immigrazione nascono

2 C. Mengozzi, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci editore, 2013, p. 12.

quelle prime iniziative editoriali che portano alla ribalta gli stessi migranti.

A quell'epoca il fenomeno migratorio stava già avendo da diversi anni una certa risonanza sui mercati editoriali europei, con diverse pubblicazioni sia di *reportage* e testimonianze che di scrittura creativa. Basti pensare alle opere dello scrittore marocchino Tahar Ben Jelloun pubblicate in Francia, diverse delle quali sono poi state tradotte in Italiano, come *La plus haute des solitudes* del 1977³, insieme di testimonianze da lui raccolte lavorando in un centro parigino di consulenza psicologica e sociale per immigrati, pubblicata in Italia col titolo *L'estrema solitudine* dall'editore Milvia nel 1988 (poi ristampato da Bompiani nel 1999 nella collana "I PasSaggi"⁴); o ancora al reportage *Ganz unten* del 1985⁵, per il quale il giornalista tedesco Günter Wallraff si è finto un immigrato turco per svelare la realtà dei lavoratori migranti e del razzismo della società tedesca, tradotto in Italiano, ancora nel 1988, col titolo *Faccia da Turco. Un "infiltrato speciale" nell'inferno degli immigrati* dalla casa editrice Pironti⁶.

Quindi anche in Italia, assieme a queste traduzioni, tra la metà e la fine degli anni Ottanta cominciano ad apparire i primi esempi in italiano di scritti legati ai fenomeni migratori, come la raccolta di poesie *Foglie vive calpestate: riflessioni sotto il baobab* del camerunese Ndjock Ngana Yogo⁷ del 1989, o il romanzo semi-autobiografico *Inchiostro di Cina* di Bamboo Hirst, figlia di un diplomatico italiano e di una donna cinese, stampato da editori minori dal 1986 prima a Palermo e a Milano e infine da Mondadori nel 1992⁸. Tuttavia le prime pubblicazioni di autori stranieri non raggiungono un particolare successo editoriale, anche perché l'immigrazione e l'incontro degli italiani con lo straniero "non-nord-occidentale" ancora non incontra l'interesse dell'opinione pubblica come di lì a poco avrebbe fatto, seppur a fasi alterne.

3 T. B. JELLOUN, *La plus haute des solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains*, Paris, La Seuil, 1977.

4 T. B. JELLOUN, *L'estrema solitudine*, Torino, Milvia, 1988; T. B. JELLOUN, *L'estrema solitudine*, Milano, Bompiani, 1999.

5 G. WALLRAFF, *Ganz unten*, Colonia, Kiepenheuer & Witsch, 1985.

6 G. WALLRAFF, *Faccia da Turco. Un "infiltrato speciale" nell'inferno degli immigrati*, Napoli, Tullio Pironti, 1988.

7 Y. NDJOCK NGANA, *Foglie vive calpestate: riflessioni sotto il baobab*, Roma, Ucsei, 1989.

8 B. HIRST, *Inchiostro di Cina*, Palermo, La luna, 1986; B. HIRST, *Inchiostro di Cina*, Milano, La tartaruga, 1987; B. HIRST, *Inchiostro di Cina*, Milano, Mondadori, 1992.

La sera del 24 agosto del 1989, infatti, a Villa Literno, in provincia di Caserta, una rapina armata ai danni di alcuni lavoratori immigrati porta alla morte del rifugiato sudafricano Jerry Essan Masslo. La risonanza mediatica dell'evento fu notevole, tanto che l'immigrazione e il razzismo divennero da allora temi sempre più presenti nella vita pubblica del paese. Le reazioni furono anche istituzionali: tre giorni dopo la sua morte, per Masslo vennero celebrati i funerali a Roma, con la presenza di cariche dello Stato e una diretta televisiva della RAI; inoltre il fatto fu probabilmente uno stimolo per la stesura e il varo della legge 39/1990, denominata "Legge Martelli": un primo tentativo per definire i diritti di rifugiati e profughi extra-europei – poi sostituita dalla Turco-Napolitano, quindi dall'attuale Bossi-Fini. Tutte le testate giornalistiche più importanti del paese si interessarono alla questione, con articoli e servizi dedicati, e non furono da meno le case editrici.

Sono infatti del 1990 le due pubblicazioni che ebbero in assoluto più successo tra le prime iniziative legate all'immigrazione, usate anche dalla maggioranza degli studiosi come un punto d'inizio del fenomeno delle scritture migranti: *Io, venditore di elefanti* di Pap Kouma e Oreste Pivetta per la collana "Letterature straniere" di Garzanti⁹ e *Immigrato* di Salah Methnani e Mario Fortunato per la giovane casa editrice Theoria – in seguito ristampato nella collana "Tascabili. Romanzi e racconti" da Bompiani nel 2006¹⁰. Entrambi i testi si presentano come il racconto autobiografico dell'autore migrante, delle motivazioni che l'hanno spinto a partire e della scelta, mai ovvia né premeditata e sempre conflittuale, dell'Italia come punto d'arrivo dove costruire una nuova vita. Il migrante vi racconta quindi la frustrata ricerca di nuove opportunità, nella quale si scopre ostacolato dalla perdita dei punti di riferimento culturali più radicati, l'indifferenza e l'ostilità della gente e delle leggi e condizioni economiche ed umane di sfruttamento e povertà.

A queste due prime pubblicazioni "a caldo", edite nel momento di massimo interesse pubblico all'argomento, si vanno ad aggiungere il romanzo *La promessa di Hamadi* di Saidou Moussa Ba e Alessandro Micheletti, pubblicato con De Agostini¹¹, e il diario di Mohammed Bouchane *Chiamatemi Ali*, curato dai giornalisti Carla De Girolamo e Daniele Miccione per

9 P. KHOUMA - O. PIVETTA, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, Milano, Garzanti, 1990.

10 S. METHNANI - M. FORTUNATO, *Immigrato*, Napoli, Theoria, 1990; S. METHNANI – M. FORTUNATO, *Immigrato*, Milano, Bompiani, 2006.

11 S. M. BA - A. MICHELETTI, *La promessa di Hamadi*, Novara, De Agostini Scuola, 1991.

l'editore Leonardo¹², entrambi del 1991. Questo improvviso interesse editoriale nei confronti del vissuto dei migranti, a seguito della risonanza mediatica che l'immigrazione stava avendo in quei primissimi anni Novanta, asseconda quindi il forte interesse di pubblico del momento, come sottolinea anche, in proposito, Daniele Comberiati:

A differenza di quanto accadrà in seguito, in principio le grandi e medio-grandi case editrici si interessano al fenomeno e sia le tirature dei libri che le numerose ristampe dimostrano come la letteratura italiana della migrazione riesca a garantire una discreta cifra di vendite.¹³

Questa particolare serie di prodotti editoriali presenta internamente circa le stesse caratteristiche, sia nei temi che ne compongono la narrazione sia nella formula di scrittura: si tratta sempre di lavori a più mani, che vedono coinvolti in primo piano un nome straniero e almeno uno italiano, dove il primo svolge il compito di "fonte diretta" dell'esperienza raccontata, appunto l'immigrazione in Italia, mentre il secondo ha il compito di "ponte" tra la testimonianza e il lettore italiano. Un compito dai confini indefiniti, però, che di volta in volta assegna al contribuente italiano ruoli diversi: in certi casi risulta coautore dell'opera; in altri gli viene riconosciuta la fumosa definizione di "curatore", con indubbe ma imprecise influenze sulla scrittura del migrante-testimone; altre volte l'italiano risulta come unico autore *tout court*, relegando lo straniero al ruolo di intervistato, senza alcun riconoscimento letterario. Queste prime pubblicazioni, infatti, non sono semplici biografie – o autobiografie – acritiche interviste o resoconti, ma presentano aspetti narrativi volti ad accrescere la ricezione e si rivela necessario un compromesso tale per cui, per dirla ancora con Comberiati:

Gli autori stranieri non esitano a farsi aiutare da curatori (in alcuni casi veri e propri coautori), ben sapendo che, anche se la loro libertà creativa viene in un certo modo limitata, l'impiego di una lingua corretta e comprensibile è condizione essenziale per avere dei lettori.¹⁴

L'intenzione degli autori, madrelingua e immigrati, è quindi di introdurre nel dibattito nascente sulla migrazione e la situazione dei migranti in Italia dei punti di vista interni al

12 M. BOUCHANE, *Chiamatemi Alì*, a cura di C. De Girolamo e C. Miccione, Milano, Leonardo, 1991.

13 D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 53.

14 Ivi, p. 37.

fenomeno, con uno sguardo che nessun italiano potrebbe avere, con l'intento di denunciare una società ancora non sufficientemente aperta ma anche, in chiave positiva e conciliante, di favorire l'incontro tra le diverse culture. È interessante infatti notare come proprio in quest'ottica nascano anche iniziative prettamente educative e rivolte ai più giovani: oltre al già menzionato *La promessa di Hamadi* di Ba e Micheletti, indirizzato ai ragazzi di età scolare, la collana educativa "I Mappamondi" della casa editrice Sinnos viene inaugurata nel 1990 dal volume bilingue *Io sono filippino*¹⁵, scritto in italiano da Vinicio Ongini e tradotto in filippino da Irma Tobias. La necessità del "tramite" italiano, che circoscrive il contributo del migrante non oltre i limiti della testimonianza, e il carattere educativo di diverse pubblicazioni, hanno quindi inquadrato questi primi fenomeni editoriali come un insieme di pubblicazioni didattiche o dal contesto puramente sociologico, atte a far parte di un'attualità mediatica in evoluzione, ancora lungi dall'essere sensibilmente compresa dai più e che proprio per questo si caratterizza quasi totalmente come espositiva e istruttiva. Proprio per questo l'interesse per tali testi inizialmente non tocca la critica accademica più prettamente letteraria, essendo prevalentemente considerati all'epoca, come sottolinea Graziella Parati, «sociologicamente interessanti, ma letterariamente privi di valore»¹⁶.

Ma, se è vero che i migranti, in occasione di queste prime pubblicazioni, hanno spesso una proprietà dell'italiano ancora incerta e, per raggiungere il lettore, si è rivelato necessario un supporto linguistico, oltre che l'aiuto in copertina di un nome italiano, non si deve pensare si tratti necessariamente di illetterati o semplici testimoni poco consapevoli di un fenomeno ai margini della realtà sociale, la cui voce viene rinvenuta e aggiustata dal collaboratore madrelingua. Nel caso di *Immigrato*, ad esempio, ci si trova in mano l'autobiografia romanzata del tunisino Methnani, che scopre l'inutilità della propria laurea in Lingue e Letterature Straniere su suolo Italiano; Khouma, giunto dal Senegal, afferma di aver letto il già menzionato *Faccia da turco* del giornalista tedesco Wallraff, e di essersi ispirato per l'idea e la stesura di *Io, venditore di elefanti*.¹⁷ Entrambi, come diversi altri, hanno poi proseguito con un'attività culturale intensa, anche di tipo professionale, compresi coloro che non si sono più dedicati alla scrittura narrativa, come nel campo del giornalismo e dell'attività culturale. Questa maggior autonomia linguistica e culturale da parte dei migranti è uno dei

15 V. ONGINI, *Io sono filippino*, Roma, Sinnos, 1991.

16 G. PARATI, *Comunità, diritti umani e testi multiculturali*, in *Certi confini. Sulla letteratura italiana della migrazione*, a cura di L. Quaquarelli, Milano, Morellini, pp. 23-41: 36.

17 D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 37.

motivi per cui il periodo delle pubblicazioni cosiddette a-quattro-mani, che hanno caratterizzato questa prima fase editoriale, in breve tempo cede il passo a realtà e modalità di scrittura differenti: pur continuando ad essere pubblicate numerose opere di questo tipo, esse smettono di costituire – almeno per quanto riguarda l'interesse del pubblico e della critica – il fronte più vitale e interessante. Se ancora nel 1993 viene pubblicato *Volevo diventare bianca*¹⁸, della franco-sahrawi Nassera Chohra a cura di Alessandra Atti di Sarro, l'ultima opera dal doppio autore immigrato/italiano considerata degna di nota è *Princesa*¹⁹, autobiografia di Fernanda Farias de Albuquerque portata alla pubblicazione nel 1994 da Maurizio Jannelli e d'ispirazione al brano *Prinçesa*²⁰ di Fabrizio De André.

Tuttavia che questi autori siano stati accompagnati o meno, e in che modo, da nomi italiani, facendosi voce narrante o voce "narrata" da altri, costituirebbero una prima ed evidente rappresentanza migrante nel panorama editoriale italiano. «La narrativa dei migranti», dice a proposito Parati, «è così divenuta uno specchio nel quale altri migranti possono vedere riflessa una versione della loro esperienza in Italia»²¹. A prescindere da quanto gli autori migranti vengano effettivamente letti dagli stessi immigrati, indubbiamente l'uso della lingua nazionale, permettendo di raggiungere gli autoctoni, ha di fatto anche caratterizzato la tematica migrante con la quale i successivi scrittori emersi dalla migrazione hanno avuto modo di confrontarsi, sia per quanto riguarda la "domanda di mercato" percepita dagli editori che per un proprio sistematico allontanamento stilistico dai primi sintomi di ghettizzazione editoriale. Le prime apparizioni in libreria di migranti ha contribuito così, non certo alla nascita delle pubblicazioni successive, ma certamente ad una loro, parziale, caratterizzazione. Il peso di tale influenza è stata tale che l'autobiografismo, le difficoltà della migrazione, il problema del razzismo, l'incontro/scontro culturale, un'integrazione che sembra possibile solo con l'annullamento di una diversità che difficilmente può essere nascosta e la relativa depressione del migrante, sono tutti elementi frequenti in diverse opere successive. Tali *topoi* ricorrono al punto che ancora nel 2010 Comberinati li descrive come «temi portanti della [successiva] produzione letteraria»²² e già nel 2006 Franca Sinopoli definisce *Immigrato e Io, venditore di elefanti* «capostipiti della narrazione dell'avventura migratoria, in particolare di

18 N. CHOHRÁ, *Volevo diventare bianca*, a cura di A. Atti di Sarro, Roma, Edizioni e/o, 1993.

19 F. F. DE ALBUQUERQUE – M. JANNELLI, *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994.

20 F. DE ANDRÉ, *Prinçesa*, in *Anime salve*, BMG Ricordi, 1996.

21 G. PARATI, *Comunità, diritti umani e testi multiculturali*, cit., p. 37.

22 D. COMBERINATI, *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 64.

quella africana, in Italia nella seconda metà del Novecento»²³. Si rivela quindi rilevante il ruolo di tali pubblicazioni nel determinare il lavoro degli autori successivi, i quali hanno cercato anche di differenziarsi e di sviluppare al contempo nuovi argomenti e tendenze.

1.1.2 L'affermarsi di una nuova realtà editoriale e letteraria

L'interesse delle case editrici sul finire del Novecento ha portato quindi, con l'intento di dare una voce interna al fenomeno migratorio e contribuire in tal modo con esempi italiani ad una tendenza editoriale già in sviluppo in Europa, alla pubblicazione di nuovi autori e alla ripubblicazione di testi prima stampati da editori minori – come i già citati *Inchiostro di Cina*, che viene ripubblicato da Mondadori, e *L'estrema solitudine* di Jelloun, ristampato da Bompiani – ma soprattutto ha stimolato collateralmente il contesto dell'editoria italiana, favorendo una trasformazione sia in ambito editoriale che critico. All'esaurirsi di questo primo forte interesse delle medio-grandi case editrici, a partire dalla metà degli anni Novanta e fino alla metà dei Duemila, sono nate o si sono caratterizzate case editrici e collane specificatamente dedicate alla migrazione e all'interculturalità. Oltre alla già citata Sinnos, altri casi rilevanti sono le Edizioni dell'Arco che, nate nel contesto di pubblicazioni universitarie nel 1989, dal 1994 ha pubblicato opere di migranti – prevalentemente d'origine africana – ancora oggi distribuite esclusivamente per vendita diretta in strada e nelle piazze, e le Edizioni e/o, che hanno allargato alle nuove migrazioni l'intenzione – già messa in pratica dagli anni '70 nei confronti della letteratura dell'Est europeo – di realizzare ponti con le culture altre. È rilevante inoltre la nascita della collana "Kumacreola" della Cosmo Iannone Editore nel 2004, a cura di Armando Gnisci, che è tra i primi accademici ad aver studiato le scritture migranti in Italia. In quel periodo infatti sono progressivamente aumentati gli studi

23 F. SINOPOLI, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di A. Gnisci, Troina, Città aperta, 2006, pp. 87-110: 90.

critici intorno alla letteratura dei migranti e una spinta importante in tal senso è stata data nel 1997 con la creazione della banca dati online BASILI²⁴ ("Banca Dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana"), sempre ad opera di Gnisci, nata con l'intento di raccogliere e ordinare le informazioni riguardanti gli immigrati scriventi in lingua italiana. Nel 2001 BASILI viene integrata al sito dell'università La Sapienza, accompagnata dalla rivista online «Kùmà»²⁵, progetto da cui scaturisce la già citata collana "Kumacreola". Altra rivista online dedicata alla migrazione in Italia e alla letteratura che ne scaturisce è «El-Ghibli»²⁶ fondata nel 2003, con il sostegno della Provincia di Bologna, da diversi autori migranti, tra cui anche Pap Khouma in veste di Direttore.

Tra i nuovi spazi dedicati alle scritture migranti, poi, non mancano concorsi letterari espressamente pensati per gli immigrati in Italia, come il torinese "Lingua madre", istituito nel 2006 e dedicato alla scrittura femminile migrante, o quello ideato dall'associazione Eks&Tra in collaborazione con la Fara edizioni. Questo, nato a Rimini nel 1995, trova quattro anni dopo la collaborazione della Provincia di Mantova e nel 2006 quello della Provincia di Bologna, oltre ad una collaborazione con il Dipartimento di Italianistica dell'Alma Mater Studiorum dal 2004. Nel 2007 il concorso cede il passo ad un laboratorio di scrittura, con la direzione scientifica del Professore di Sociologia della letteratura Fulvio Pezzarossa, con il quale nel 2014 il laboratorio diviene parte del programma di studi della laurea magistrale della Scuola di Lettere e Beni Culturali dell'Università di Bologna.

Gli studi accademici si confrontano quindi sempre più a fondo con una realtà editoriale in evoluzione, che dopo una prima «fase esotica», usando le definizioni coniate da Gnisci già nel 1998²⁷, cede gradualmente il posto ad opere che delineano una seconda fase, «carsica», nella quale questi autori, pur scomparendo dal centro del panorama editoriale nazionale crescono in quantità, qualità e autonomia, organizzano iniziative culturali e ottengono riconoscimenti attraverso lo studio critico o i premi letterari e svincolandosi, nei casi di maggior rilievo, dall'appoggio esplicito ad un collaboratore madrelingua – per quanto resti indubbiamente attivo, in molti casi, un meno esplicito lavoro di editing da parte dell'editore. Non è un caso, ad esempio, che già nel 1994 venga pubblicato da un piccolo editore di Roma l'autobiografico

24 BASILI (*Banca Dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana*),

<<http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/>>

25 «Kùmà. Creolizzare l'Europa», <<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>>

26 «El-Ghibli», <<http://www.el-ghibli.org/>>

27 A. GNISCI, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltèmi Editore, 2003, p. 93.

*Lontano da Mogadiscio*²⁸, di Shirin Ramzanali Fazel, che essendo nata in Somalia nel 1959, è stata scolarizzata nelle scuole ereditate dal colonialismo italiano e quando giunge in Italia giovanissima nel 1971 è già perfettamente autonoma nell'uso della lingua. Altri migranti invece studiano l'italiano e il suo utilizzo creativo ed espressivo una volta giunti in Italia, come il poeta albanese Gëzim Hajdari, esule in Italia dal 1992: laureatosi sia patria che in un secondo momento Italia, una volta appresa la lingua locale vi ha trasferito la propria creatività poetica, riuscendo a pubblicare i propri lavori italiani fin dal 1993, vincendo la sezione poetica del concorso per autori migranti Eks&Tra del 1996 e ricevendo il Premio Montale nell'anno successivo. Non è raro infatti che gli autori, che a volte hanno già coltivato studi e/o attività narrative o poetiche in patria, una volta preso dimestichezza con la lingua e la letteratura della penisola ne dimostrino una notevole proprietà d'uso creativo. L'italiano quindi non è più – o non è più solo – una scelta obbligata per poter raccontare la propria vicenda personale nel contesto in cui, per volontà o per i casi della vita, ci si trova a vivere, ma diventa la scelta espressiva di chi decide di inserirsi culturalmente nel panorama letterario del paese d'accoglienza. Un altro esempio di questa tipologia di testi sono i romanzi della brasiliana Christiana de Caldas Brito che, raccontando storie di migrazione, per dare voce ai propri personaggi gioca sapientemente con le regole dell'italiano e del portoghese, elaborando il linguaggio misto che chiama «portuliano»²⁹. Anche l'autore e traduttore algerino Amara Lakhous ha dimostrato di sapersi districare con la lingua Italiana, comprese le sue varianti gergali regionali. Nei suoi romanzi, sempre scritti e pubblicati per editori in lingua araba e in un secondo momento tradotti da lui stesso in italiano, Lakhous alterna personaggi migranti dalle più varie origini ad italiani anch'essi diversi per provenienza regionale e usi dialettali: se in *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*³⁰, ad esempio, troviamo i casi lampanti di una portinaia napoletana, un barista romano e un professore milanese, in *Divorzio all'islamica a viale Marconi*³¹ una delle due voci narranti è un siciliano infiltrato in una comunità islamica a Roma. L'aumentata familiarità linguistica e culturale degli scrittori migranti con la realtà italiana si manifesta anche con espliciti riferimenti alla letteratura della

28 S. RAMZANALI FAZEL, *Lontano da Mogadiscio*, Roma, Datanews, 1994.

29 K. R. MUSSA, *Forme dell'oralità nella narrativa dei migrant writers italiani*, in *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di F. Pezzarossa e I. Rossini, Bologna, CLUEB, 2011, pp. 232-246: 233.

30 A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, Edizioni e/o, 2006.

31 A. LAKHOUS, *Divorzio all'islamica a Viale Marconi*, Roma, Edizioni e/o, 2010.

lingua d'adozione che gli autori inseriscono nelle proprie opere: *Scontro di civiltà* si ricollega volutamente al gaddiano *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*³², sia per la scelta del romanzo di genere giallo-poliziesco che per l'ambientazione romana e il riferimento topologico del titolo; anche la scrittrice slovacca Jarmila Očkayová, che emigra nel '74, laureandosi in Italia e cominciando una carriera di traduttrice e scrittrice, pubblica nel 1995 il romanzo *Verrà la vita e avrà i tuoi occhi*³³, che nel titolo è un chiaro riferimento al verso «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi»³⁴ di Cesare Pavese.

Mentre questi autori, in seguito alla propria esperienza migratoria, cercano di inserirsi nella realtà italiana – culturale, linguistica, editoriale e letteraria – emergono e si fanno notare quegli individui che spesso vengono definiti "immigrati di seconda generazione", cioè i figli di chi ha di fatto compiuto la migrazione, ma nati e/o cresciuti nel paese d'arrivo, più che ovvia conseguenza di più di vent'anni del fenomeno migratorio che stabilmente ha caratterizzato l'Italia di fine Novecento. Anche loro necessitano e trovano il modo di esprimere il proprio punto di vista con una scrittura che, per diverse ragioni, si inserisce anch'essa nell'alveo delle pubblicazioni "migranti". Ma se è vero che tali seconde generazioni crescono nel contesto familiare – e spesso anche in una comunità di connazionali – è vero anche che tali individui vivono e studiano in Italia fin dalla più tenera età, apprendendo l'italiano come lingua madre e vivendo nella propria esperienza di vita personale l'incontro tra la cultura italiana e quella di famiglia legata al paese di provenienza dei genitori e alla loro esperienza migratoria, oltre al confronto culturale tra la società italiana e le comunità minoritarie formatesi nel paese negli ultimi decenni.

Grazie al medesimo contesto editoriale e letterario nato intorno al fenomeno migratorio, formato da concorsi dedicati ai migranti e collane e case editrici specializzate nel dar loro spazio, anche questi autori e autrici hanno trovato l'occasione di cimentarsi nella scrittura creativa. Queste seconde generazioni – tra le quali sono qui considerati anche i figli di coppie miste italiano/non-italiano e chi, seppure non sia nato in Italia, vi è giunto in giovanissima età, crescendo nella medesima condizione di creolizzazione linguistica e culturale – si sono avviati quindi a una carriera letteraria e un attivismo culturale di primo piano nell'ambito delle

32 C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957.

33 J. OČKAYOVÁ, *Verrà la vita e avrà i tuoi occhi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1995.

34 C. PAVESE, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1960.

scritture migranti e dei temi della multiculturalità accanto ai migranti veri e propri, collaborando spesso a diverse pubblicazioni collettive o a riviste letterarie.

Una dei più rappresentativi tra questi è indubbiamente Igiaba Scego, figlia di migranti somali e nata in Italia, nelle cui opere diventa fondamentale la doppia appartenenza italiana e somala, l'essere italiana – più specificatamente romana – e di pelle nera. Tematiche, queste, che sviluppa fin dal racconto *Salsicce* – col quale vince il concorso Eks&Tra del 2003, e che viene poi pubblicato nella raccolta collettiva *Pecore nere*³⁵, legata al concorso – dove l'io narrante affronta il conflitto della doppia appartenenza considerando se mangiare, da musulmana sunnita, delle italianissime salsicce di maiale, o con *Dismatria*³⁶, nel quale lega alla migrazione e all'espatrio i temi del femminile e del legame materno. Anche nei suoi primi due romanzi, pubblicati con l'editore Sinnos tra 2003 e 2004, la migrazione e il punto di vista femminile/materno sono indissolubili: nella *Nomade che amava Alfred Hitchcock*³⁷, testo ancora strettamente legato al modello editoriale del racconto della migrazione, troviamo la storia della madre tra la vita in Somalia e l'espatrio in Italia, mentre in *Rhoda*³⁸ vari personaggi femminili rappresentano diversi modi di metabolizzare il contatto culturale obbligato che si trovano a vivere migrando in Italia, mentre la protagonista affronta il proprio essere a un tempo donna, lesbica, migrante e italiana. L'appartenenza multipla, per addizione di esperienze e affetti, caratterizza tutto il suo lavoro letterario e lo troviamo ancora come cardine nel romanzo di finzione *Oltre Babilonia*³⁹, dove più voci delineano una narrazione che si svolge tra Somalia, Argentina e Italia, e nell'autobiografico *La mia casa è dove sono*⁴⁰ – edito nel 2010 da Rizzoli – nel quale il tema personale si allarga a quello familiare dei parenti esuli nel mondo e delle generazioni passate, ma è anche la tematica portante di tutte le opere collettive a cui collabora con altre autrici, che con lei condividono il duplice sentimento di appartenenza e differenza nei confronti della società italiana, nella quale sono cresciute ma dove vengono spesso considerate oggetti estranei perché "non-italiane-e-basta". Tra queste Ingy Mubiayi Kakese, nata in Egitto nel 1974 ma in Italia dall'età di tre anni, collabora con

35 I. SCEGO, *Salsicce*, in *Pecore nere. Racconti*, a cura di E. Coen e F. Capitani, Roma, Laterza, 2005.

36 I. SCEGO, *Dismatria*, in *Pecore nere*, cit.

37 I. SCEGO, *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, Roma, Sinnos, 2003.

38 I. SCEGO, *Rhoda*, Roma, Sinnos, 2004.

39 I. SCEGO, *Oltre Babilonia*, Milano, Donzelli, 2008.

40 I. SCEGO, *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, 2010.

Scego alle raccolte di racconti *Pecore nere*⁴¹ e *Amori bicolori*⁴², entrambe curate da Flavia Capitani e Emanuele Coen per Laterza nei primi anni Duemila, che raccolgono racconti di giovani "autrici migranti", tutti sul tema della diversità e dell'appartenenza. La stessa Scego cura nel 2005 *Italiani per vocazione*⁴³, contenente sempre opere di autori migranti e nel 2007, insieme a Mubiayi, la raccolta di interviste/racconti di giovani figli di immigrati *Quando nasci è una roulette: giovani figli di migranti si raccontano*⁴⁴.

Il tema dell'integrazione passa quindi ad un secondo livello, obbligato, per mano di chi vive l'incontro culturale sulla propria pelle, parlando da migrante, perché di fisionomia e cultura "nuove" nel contesto tradizionale della Penisola, ma anche da italiano, ne più ne meno di chiunque vi nasca e vi cresca, legandovi nuovi impulsi narrativi. Inoltre un punto di vista femminile della migrazione e dell'identità si rafforza come tema ricorrente, non solo in Scego, ma anche nel rapporto tra le migranti di diverse origini protagoniste di *Amiche per la pelle*⁴⁵ di Laila Wadia, indiana migrata in Italia a vent'anni, o nel romanzo di carattere autobiografico *Media chiara e noccioline*⁴⁶ della giornalista italiana di padre indiano Gabriella Kuruvilla – che lo pubblica sotto lo pseudonimo di Viola Chandra quattro anni prima di contribuire anche lei a *Pecore nere* con Scego, Mubiayi e Wadia. In questo suo romanzo d'esordio, Kuruvilla mescola la sensazione di estraneità e precarietà data dalla propria diversità alle sue esperienze di giovane milanese degli anni Ottanta e al confronto generazionale. Anche nella raccolta di racconti *È la vita, dolcezza*, edito con la Baldini Castoldi Dalai nel 2008, Kuruvilla affronta il tema dei confronti/conflitti generazionali, come quello di un adolescente figlio di una coppia mista che affronta in una volta i turbamenti dell'età con quelli della ricerca di un'identità che non è né "non-italiana" né "solo-italiana". Pur non avendo spesso vissuto in prima persona la migrazione "fisica", lasciando una patria – o una «matria», per usare un neologismo coniato da Scego – per un'altra, queste autrici portano con sé una differenza che, se da un lato non può essere vissuta appieno di un'appartenenza "altra", dall'altro non può essere negata e finisce per definirsi come nuova identità.

41 Aa. vv., *Pecore nere*, cit.

42 Aa. vv., *Amori bicolori. Racconti*, a cura di E. Coen e F. Capitani, Roma, Laterza, 2007.

43 Aa. vv., *Italiani per vocazione*, a cura di I. Scego, Firenze, Cadmo, 2005.

44 Aa. vv., *Quando nasci è una roulette: giovani figli di migranti si raccontano*, a cura di I. Scego e I. Mubiayi, Milano, Terre di mezzo, 2007.

45 L. WADIA, *Amiche per la pelle*, Roma, Edizioni e/o, 2007.

46 V. CHANDRA, *Media chiara e noccioline*, Roma, DeriveApprodi, 2001.

Tali esperienze hanno quindi trovato spazio attraverso gli stessi circuiti editoriali nati sul fenomeno migratorio – come evidenziano anche i bandi di concorso Eks&Tra che, tra il 2004 e il 2007 sono stati dedicati «a tutti i migranti in Italia provenienti dai paesi emergenti» ma anche «ai figli di migranti e coppie miste»⁴⁷ – aggiungendo al tema del razzismo quello di un'italianità "di-pelle-nera", a quello dell'incontro tra culture diverse la constatazione di un Paese ormai di natura sempre più multiculturale. Igiaba Scego in *La mia casa è dove sono* non smette di porsi, e porre al lettore, la questione fondamentale dell'identità:

Sono nera e italiana. / Ma sono anche somala e nera. / Allora sono afroitaliana?
Italoafricana? Seconda generazione? Incerta generazione? / Meel kale? Un fastidio?
Negra saracena? Sporca negra? [...] Sono un crocevia, mi sa. Un ponte,
un'equilibrata, una che è sempre in bilico e non lo è mai. Alla fine sono solo la mia
storia.⁴⁸

Un'identità che dal vissuto del singolo si allarga al gruppo, per arrivare a definire quella che è un'identità di tutti, l'identità italiana, come ormai varia e composita, sia perché c'è chi sceglie di farne parte, sia perché chi ne fa parte per esservi nato dentro non corrisponde più solo ai modelli "europei", cioè di pelle bianca, di cultura legata al cristianesimo occidentale o con una storia familiare e personale limitata entro i confini nazionali.

È interessante notare, a tale proposito, il recente dato comunicato dall'Ufficio di statistica del MIUR⁴⁹ che nell'anno scolastico 2013/2014 evidenzia che tra i figli di immigrati iscritti alla scuola dell'obbligo, che sono in costante aumento e arrivano a oggi al 9% nelle scuole italiane, si è rivelato maggiore il numero dei nati in Italia – 51,7% – rispetto a quelli nati all'estero. Questa realtà emergente di appartenenza ibrida italiana/ma-non-solo e orientale/occidentale è stata anche colta dagli editori non specializzati nelle migrazioni, che per motivi che si vedranno più avanti riscoprono l'interesse negli scrittori d'origine straniera, mentre nel caso delle seconde generazioni non mancano non solo di pubblicare autori già presenti in circuiti di nicchia, ma anche di individuare nomi nuovi e dalle caratteristiche "rappresentative" del fenomeno. È il caso di Fabbri Editori, che nel 2002 pubblica il romanzo

47 *Il Bando 2004 - Eks&Tra*, <<http://www.eksetra.net/concorso-eksetra/edizione-2004/il-bando-2004/>>

48 I. SCEGO, *La mia casa è dove sono*, cit., p. 31.

49 *Gli alunni stranieri nel sistema scolastico italiano a.s. 2013/2014*, «Servizio statistico. Notiziario», a cura di C. Borrini, ottobre 2014.

*Sognando Palestina*⁵⁰ dell'allora quindicenne Randa Ghazy, italiana di genitori egiziani, al quale seguono *Prova a sanguinare. Quattro ragazzi, un treno, la vita*⁵¹ nel 2005 e, due anni dopo, il terzo romanzo dal significativo titolo *Oggi forse non ammazzo nessuno. Storie minime di una giovane musulmana stranamente non terrorista*⁵². In questi, Ghazy racconta di amicizie tra ragazzi di culture diverse, sotto il fuoco incrociato della guerra israeliano-palestinese nel suo romanzo d'esordio e tra stranieri su un treno Milano-Roma nel successivo, mentre in *Oggi non ammazzo nessuno* affronta direttamente gli stereotipi italiani nei confronti della comunità islamica e le vicissitudini della multiculturalità in Italia. Un esempio di stampo simile, che sottolinea ancora di più un certo interesse crescente per le comunità musulmane italiane è *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono*⁵³ di Sumaya Abdel Qader, nata nel 1978 da genitori giordano-palestinesi, edito da Sonzogno nel 2008.

La società italiana, quindi, si evolve verso una maggiore interculturalità, dovuta all'aumento costante della presenza di immigrati dalle più svariate origini e dei loro figli e mentre i primi si integrano, tentando di non perdere la propria identità personale e culturale, dai secondi scaturisce un nuovo senso di appartenenza composita e imprescindibile. Tra tutti poi, come abbiamo visto, c'è chi scrive e pubblica prose, poesie, saggi e articoli, cercando una propria appartenenza nel contesto del lavoro letterario, culturale, accademico e giornalistico. Un'appartenenza, che sia vissuta fin dalla nascita o ricercata in età adulta, che negli anni diviene sempre più tangibile, grazie anche alla presenza sempre maggiore di tali autori sulla scena culturale italiana, caratterizzata tra l'altro da diversi riconoscimenti letterari di peso sia locale che nazionale e fuori da quei circuiti specificatamente dedicati alle migrazioni, come il già citato Premio Montale vinto dal poeta Hajdari. Nel 2000, ad esempio, vengono assegnati il Premio Comisso e il Grinzane Cavour come autore esordiente allo scrittore e saggista iracheno Younis Tawfik per il romanzo *La straniera*⁵⁴, che nel 2006 riceve il Grinzane Pavese per la propria quarta opera narrativa, *Il profugo*⁵⁵, entrambi editi da Bompiani. L'autore albanese Ron Kubati, giunto in Italia nel 1991, dopo aver pubblicato con l'editore Besa i

50 R. GHAZY, *Sognando Palestina*, Milano, Fabbri editori, 2002.

51 R. GHAZY, *Prova a sanguinare. Quattro ragazzi, un treno, la vita*, Milano, Fabbri editori, 2005.

52 R. GHAZY, *Oggi forse non ammazzo nessuno. Storie minime di una giovane musulmana stranamente non terrorista*, Milano, Fabbri, 2007.

53 S. ABDEL QADER, *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono*, Venezia, Sonzogno, 2008.

54 Y. TAWFIK, *La straniera*, Milano, Bompiani, 2000.

55 Y. TAWFIK, *Il profugo*, Milano, Bompiani, 2006.

romanzi *Va e non torna*⁵⁶ e *M*⁵⁷, per l'editore Giunti scrive *Il buio del mare*⁵⁸, romanzo ambientato nell'Albania comunista che si conclude con l'emigrazione del bambino protagonista in Italia, che lo porta tra i finalisti del Premio Strega del 2008. Anche il già menzionato Lakhous si distingue grazie al suo *Scontro di civiltà*, che nel 2006 vince il Premio Flaiano Narrativa e il Racalmare Sciascia, e dal quale nel 2010 viene tratto un film omonimo diretto da Isotta Toso⁵⁹.

Dopo le prime pubblicazioni di testimonianza emergono quindi nuovi autori, in grado di giocare con la lingua, con i generi e con i topoi della letteratura italiana, capaci anche di svincolarsi da una dimensione puramente autobiografica e di dialogare con un pubblico, il quale si allarga anche grazie a edizioni di importanti editori. Tuttavia diversi legami tematici e stilistici, l'attivismo culturale e sociale degli autori e una notevole prossimità temporale con le opere della prima metà degli anni Novanta, uniti ad un approccio paratestuale spesso semplificante, hanno contribuito a mantenere per molti versi una certa continuità in quella che è stata considerata la "categoria" delle scritture di migranti. Una categoria che viene sempre più spesso messa in dubbio nelle definizioni, nei confini, nelle finalità critiche e nelle prospettive letterarie, sia da alcuni critici che dagli autori stessi – alcuni dei quali partecipano attivamente al dibattito critico – che la percepiscono sempre più, come vedremo, come un'etichetta ristretta e limitante.

1.1.3 Il nuovo interesse della grande editoria italiana

L'emergere di autori che si dimostrano capaci di scrivere in modo indipendente opere di narrativa, pur restando legati alle tematiche migratorie, non manca, come abbiamo visto, di attirare nuovamente l'attenzione delle case editrici, comprese quelle non specializzate in

56 R. KUBATI, *Va e non torna*, Lecce, Besa editrice, 2000.

57 R. KUBATI, *M*, Lecce, Besa editrice, 2002.

58 R. KUBATI, *Il buio del mare*, Firenze, Giunti, 2007.

59 *Scontro di civiltà per un ascensore in Piazza Vittorio*, di I. Toso, Italia, 2010.

scrittori migranti e di una certa rilevanza in ambito nazionale. Di frequente è infatti capitato che ad un'opera prima pubblicata con editori minori seguono diverse uscite per case di maggior peso: Lakhous esordisce nel 1999 con il romanzo *Le cimici e il pirata*⁶⁰ edito dalla romana Arlem, ma dal secondo romanzo in poi si lega stabilmente alle Edizioni e/o, pubblicandone così altri cinque; Younis Tawfik, che oltre che scrittore e saggista è anche professore universitario di Lingua e letteratura araba, giunto in Italia dall'Iraq nel 1979 pubblica la sua prima opera di narrativa, *Apparizione della dama babilonese*⁶¹, con la milanese Angolo Manzoni nel 1994, instaurando poi un lungo e prolifico rapporto con l'editore Bompiani a partire dal 2000; Jadelin Mabilia Gangbo, congolese in Italia dall'età di tre anni e che nel 1999 ha pubblicato *Verso la notte Bakonga*⁶² con l'editore Lupetti, nel 2001 porta alle stampe *Rometta e Giulio*⁶³ per i "Canguri" Feltrinelli, con il quale riscrive una versione migrante italiana dell'opera shakespeariana parafrasata nel titolo.

Non mancano inoltre casi in cui l'autore riesca a pubblicare direttamente un'opera prima in tali circuiti editoriali, spesso anche grazie ad un'attività professionale che già li lega all'ambiente, come quella di traduttore o di giornalista: straordinariamente precoce, se confrontato con altri autori migranti, è per esempio il caso della traduttrice Očkayová, che già dal 1995 pubblica con Baldini Castoldi Dalai, mentre anche il giornalista Zarmandili, già collaboratore per il gruppo «Espresso»/«Repubblica», pubblica le proprie prime opere con Feltrinelli nei primi anni Duemila.

È da notare inoltre il rilievo avuto da Einaudi nella scoperta e promozione di nuovi autori tra chi è migrato in Italia e riporta nel proprio lavoro letterario le vicende legate alla storia del proprio paese d'origine: dal 2005 pubblica, cominciando con *Il paese dove non si muore mai*⁶⁴, i romanzi dell'artista e narratrice albanese Ornela Vorpsi, che per quella prima pubblicazione ha ricevuto il premio Grinzane Cavour come giovane autore esordiente; nel 2006 ha avuto inizio con *Salam maman*⁶⁵ il rapporto esclusivo dell'editore con l'iraniano Hamid Ziarati, che ha fin'ora pubblicato altri due romanzi⁶⁶; ancora di origine albanese è la giornalista e poetessa

60 A. LAKHOUS, *Le cimici e il pirata*, Roma, Arlem, 1999.

61 Y. TAWFIK, *Apparizione della dama babilonese*, Milano, Angolo Manzoni, 1994.

62 J. M. GANGBO, *Verso la notte Bakonga*, Milano, Lupetti, 1999.

63 J. M. GANGBO, *Rometta e Giulio*, Milano, Feltrinelli, 2001.

64 O. VORPSI, *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi, 2005.

65 H. ZIARATI, *Salam maman*, Torino, Einaudi, 2006.

66 H. ZIARATI, *Il meccanico delle rose*, Torino, Einaudi, 2009; H. Ziarati, *Quasi due*, Torino, Einaudi, 2012.

Anilda Ibrahimi, che dal 2008 con Einaudi ha pubblicato tre romanzi in cui trovano spazio la storia albanese, la migrazione e la condizione femminile ad esse legate⁶⁷.

Dopo diversi anni che in Italia il fenomeno migratorio viene raccontato, assecondando una tendenza globale dell'editoria contemporanea, si rafforza nelle pubblicazioni l'aspetto più politico, legato cioè alle situazioni estremamente difficili che hanno obbligato all'espatrio, e in certi casi a vere e proprie fughe, i migranti. C'è chi fugge da guerre di varia natura o da regimi che mal riconoscono i diritti civili che gli esuli cercano in occidente, lasciando quelle realtà di cui le principali testate occidentali parlano sempre più spesso, soprattutto dopo gli eventi dell'attentato terrorista di New York dell'11 settembre 2001 e la risposta militare del governo statunitense in Medio Oriente. Di pari passo con l'interesse dei media alla geografia politica, infatti, aumentano in tutto il mondo le pubblicazioni di quei narratori, migranti e spesso esuli o rifugiati politici, che hanno vissuto guerre, regimi di polizia e integralismi, nuovi "testimoni" che giungono, o sono giunti da anni, in occidente alla ricerca dei diritti negati in patria e per raccontare all'Occidente quelle realtà con un occhio interno, mediando per il lettore occidentale ciò che gli è difficile capire o conoscere. Già nel 2003 viene pubblicato negli Stati Uniti *The kite runner*⁶⁸ dell'afgano Khaled Hosseini, un romanzo sulla profonda amicizia tra due ragazzini di etnie diverse in Afghanistan e sulle difficoltà di uno dei due, emigrato in America e tornato nel paese durante l'occupazione militare statunitense del 2001, nel ritrovare il figlio dell'amico morto per mano dei talebani. Il successo del romanzo è tale che viene tradotto in quasi quaranta paesi, compreso in Italia con il titolo *Il cacciatore di aquiloni*⁶⁹, edito da Piemme nel 2004, e ne viene tratto un omonimo film del 2007⁷⁰. Altro romanzo, stavolta di stampo dichiaratamente autobiografico, che caratterizza questa particolare tipologia di pubblicazioni a livello internazionale è *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books*⁷¹ della professoressa universitaria iraniana Azar Nafisi, nel quale vengono narrate le lezioni clandestine di letteratura occidentale da lei stessa tenute ad un gruppo di studentesse nella Teheran post-rivoluzionaria, messo alle stampe negli Stati Uniti, dove

67 A. IBRAHIMI, *Rosso come una sposa*, Torino Einaudi, 2008; A. Ibrahimi, *L'amore e gli stracci del tempo*, Torino, Einaudi, 2009; A. Ibrahimi, *Non c'è dolcezza*, Torino, Einaudi, 2012.

68 K. HOSSEINI, *The kite runner*, New York, Riverhead Books, 2003.

69 K. HOSSEINI, *Il cacciatore di aquiloni*, Casale Monferrato, Piemme, 2004.

70 *Il cacciatore di aquiloni (The Kite Runner)*, di M. Forster, United States, 2007.

71 A. NAFISI, *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books*, New York, Random House, 2003.

l'autrice vive dal '97, anch'esso nel 2003 e edito in Italia l'anno successivo da Adelphi⁷². Un altro esempio, ma sorto in Italia, che corrisponde a questo filone letterario sono i romanzi dello scrittore russo, ora naturalizzato italiano, Nicolaj Veržbickij, scritti con lo pseudonimo di Nicolai Lilin, in cui racconta in forma romanzata la propria vita in una regione siberiana, la Transnistria, descritta come governata da generazioni di etnie criminali. Il primo di questi lavori, *Educazione siberiana*⁷³, viene messo alle stampe nel 2009 da Einaudi e nel 2013 esce nelle sale l'adattamento cinematografico per la regia di Gabriele Salvatores⁷⁴. L'approccio generale avuto nei confronti dell'opera di Lilin ha non poche analogie con quella di un altro autore che in Italia è stato anch'egli "testimone" di una realtà allora poco conosciuta: Roberto Saviano e il suo romanzo-inchiesta sulla realtà camorristica *Gomorra*⁷⁵, pubblicato nel 2006 da Mondadori e tradotto in film per la regia di Matteo Garrone nel 2008⁷⁶. All'uscita *Educazione siberiana* viene accostato a *Gomorra*, avendo tra l'altro in comune la doppia natura di inchiesta atta a rivelare una realtà sconosciuta e la forma del racconto romanzato, e le due opere risultano tanto affini che all'uscita dell'opera prima di Lilin, lo stesso Saviano lo intervista sul quotidiano «La Repubblica», presentando il lavoro come «Un romanzo come se ne leggono pochi, che racconta di un mondo scomparso [...] in una terra di nessuno che è la Transnistria»⁷⁷ e legandolo idealmente al proprio lavoro.

Ma questo ritorno di un interesse delle case editrici nei confronti di tali testimonianze non si limita agli autori migranti ormai in possesso di una propria autonomia letteraria. Torna anzi in auge, nel contesto delle grandi pubblicazioni, il modello del doppio autore italiano e straniero, seppure con delle precisazioni doverose che ne caratterizzano i casi come delle "eccezioni che confermano la regola" del "testimone diretto". Nel 2010 infatti lo scrittore Fabio Geda pubblica, per Baldini Castoldi Dalai, *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*⁷⁸, il romanzo biografico del lungo viaggio migrante di un giovanissimo

72 A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, Milano, Adelphi, 2003.

73 N. LILIN, *Educazione siberiana*, Torino, Einaudi, 2009.

74 *Educazione siberiana*, di G. Salvatores, Italia, 2013.

75 R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.

76 *Gomorra*, M. Garrone, Italia, 2008.

77 R. SAVIANO, *Il ragazzo guerriero della mafia siberiana*,

<<http://www.repubblica.it/2009/04/sezioni/esteri/saviano-siberia/saviano-siberia/saviano-siberia.html>>

78 F. GEDA, *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2010.

ragazzo afgano che, per salvarsi dai talebani, è costretto ad andarsene da solo, attraversando in cinque anni Pakistan, Iran, Turchia e Grecia, fino a salire a bordo di un camion che lo conduce clandestinamente in Italia. L'altro testo che recupera la co-autorialità è *Timira. Romanzo meticcio*⁷⁹ edito nella collana "Stile libero" di Einaudi e firmato dallo scrittore Wu Ming 2 – membro del collettivo letterario Wu Ming, avanguardia del movimento chiamato "New Italian Epic", abbreviato anche con l'acronimo N.I.E. – e da Antar Mohamed. *Timira* è la biografia di Isabella Marincola, nata da un militare italiano e una donna somala durante il colonialismo fascista e cresciuta col fratello Giorgio in Italia, nato dalla collaborazione tra lo scrittore e la donna, morta prima di poter concludere il libro – motivo per cui non è lei a firmare con Wu Ming 2, ma il figlio Antar. Entrambe le opere meriterebbero più spazio per poterne parlare adeguatamente, ma qui ci si limiterà a considerarne la natura dell'autorialità "a quattro mani". In entrambi i casi si tratta di biografie che uno scrittore di professione propone di trasporre in romanzo e non si tratta più semplicemente della coppia giornalista-nativo/migrante-straniero che ha spesso caratterizzato i lavori degli anni Novanta. Se è vero che il lavoro di Geda è quello che più si avvicina al modello di *Immigrato o Io, venditore di elefanti* per la disparità linguistico-letteraria – dovuta anche alla giovane età di Akbari, la quale costituisce di per sé un elemento di novità – per *Timira* il discorso si fa più particolare. È in seguito alla pubblicazione del libro *Razza partigiana*⁸⁰, che racconta la storia del fratello di Isabella, il partigiano italiano di pelle nera decorato alla memoria Giorgio Marincola, che lo scrittore contatta la donna per scriverne la storia, registrandone i ricordi e portando avanti quel progetto di recupero di memoria storica che la N.I.E. si propone di attuare nella letteratura italiana. Il rinnovato interesse degli editori per le scritture migranti in Italia non si limita, dunque, a confermare una maggior qualità letteraria degli autori di origine migrante, ma tende a seguire tendenze editoriali di cui è meglio tener conto per poter studiare le pubblicazioni più recenti.

Per capire meglio il carattere con cui le case editrici si interessano a certi testi è interessante guardare al racconto biografico edito in Francia nel 2004 *Ici, c'est le Paradis! Une enfance en Corée du Nord*⁸¹, nel quale il coreano Kang Hyok intende raccontare la realtà celata dietro alla cortina mediatica del regime nordcoreano e la fuga della sua famiglia dal

79 WU MING 2 - A. MOHAMED, *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi, 2012.

80 C. COSTA - L. TEODONIO, *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola, 1923-1945*, Pavana di Albano Laziale, Iacobelli, 2008.

81 H. KANG, *Ici, c'est le paradis! Une enfance en Corée du Nord*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2004.

paese, aiutato nella scrittura dal giornalista Philippe Grangereau che firma come traduttore. Il testo viene poi tradotto e pubblicato negli Stati Uniti nel 2007⁸², per arrivare quindi in Italia l'anno successivo per i tipi di Piemme e col titolo *La rondine fuggita dal paradiso*⁸³. Per il titolo italiano non si è quindi tradotto letteralmente dall'originale, come nell'edizione americana, preferendo una formula più evocativa, che idealmente si accosta a pubblicazioni di successo legate alla migrazione e all'infanzia, come *Il cacciatore di aquiloni*, sempre edito in Italia da Piemme, o *Nel mare ci sono i coccodrilli*, col quale condivide una tipologia di "testimonianza a quattro mani" nella quale il testimone è di giovanissima età. Inoltre in copertina viene proposta l'immagine di un bambino asiatico che getta uno sguardo verso l'alto, come seguendo il volo della rondine del titolo – che altri non sarebbe se non il bambino stesso – verso la libertà dal paradiso fittizio creato dalla propaganda di regime. Ma nel 2012 negli Stati Uniti esce il racconto biografico del coreano Shin Dong-hyuk, *Escape from Camp 14. One man's remarkable odyssey from North Korea to freedom in the west*⁸⁴, nel quale il giornalista Blaine Harden descrive l'infanzia e la fuga da un campo di concentramento nordcoreano del giovane. Il romanzo diventa un caso internazionale e un successo editoriale e in vista della sua pubblicazione in Italia ad opera della Codice edizioni nel 2014, quello stesso anno Piemme ristampa la biografia di Hyok, modificandone profondamente il paratesto. Questa nuova edizione si intitola *Paradiso n. 3*⁸⁵, già qui rimandando, con l'enumerazione, a *Fuga dal campo 14*⁸⁶, e in copertina viene citata l'opinione del settimanale francese «L'Express» secondo il quale «Se *Fuga dal campo 14* vi ha turbato, non dovete perdere questo libro»⁸⁷, proposta accanto ad un'immagine di china molto diversa dall'edizione 2008: la foto in bianco e nero di un bambino al quale vengono coperti gli occhi da due mani che emergono dall'ombra. Per il medesimo testo sono stati quindi proposte due versioni ben distinte, a seconda del modello editoriale in cui lo si è preferito inserire di volta in volta. Da notare inoltre in entrambe le versioni italiane l'assenza in copertina del nome di Grangereau,

82 H. KANG, *This is Paradise! My North Korean Childhood*, Abacus, 2007.

83 H. KANG, *La rondine fuggita dal paradiso*, Casale Monferrato, Piemme, 2007.

84 B. HARDEN, *Escape from Camp 14. One Man's Remarkable Odyssey From North Korea to Freedom in the West*, New York, Penguin, 2012.

85 H. KANG, *Paradiso n. 3. La mia fuga dal carcere a cielo aperto della Corea del Nord*, Milano, Piemme, 2014.

86 B. HARDEN, *Fuga dal campo 14*, Torino, Codice edizioni, 2014.

87 H. KANG, *Paradiso n. 3*, cit., copertina.

vuoto ereditato dall'edizione americana ed evidentemente concepito per avvicinare il testo al modello di testimonianza diretta, piuttosto che a quella mediata da un giornalista o uno scrittore.

Il panorama editoriale delle opere legate alle migrazioni e alle realtà dei paesi emergenti si è quindi andato a delineare negli ultimi anni in modi che, in parte, esulano dalle previsioni che la critica ha inizialmente formulato in Italia sulle scritture migranti. Se da un lato infatti aumentano i riconoscimenti, letterari e/o commerciali, agli autori immigrati che scrivono in italiano e agli italiani figli di immigrati, dall'altro prendono sempre più spazio casi editoriali legati a tendenze internazionali e che seguono dinamiche e politiche editoriali differenti. Si delineano così contesti letterari distinti che però spesso finiscono per sovrapporsi in opere che corrispondono sia alle scritture italiane della migrazione che alle tendenze delle nuove testimonianze della grande editoria internazionale.

È in questo panorama che gli autori della migrazione si trovano ora a muoversi, cercando di portare avanti iniziative culturali e sociali che promuovano la propria presenza nel contesto italiano, sostenendo al contempo l'affermarsi di una multiculturalità italiana, ma d'altro canto prendendo anche le distanze dai topoi che nel tempo si sono consolidati intorno alle scritture migranti, diventando spesso veri e propri stereotipi, che delineano tali scritture come un genere letterario – o per meglio dire editoriale – a parte, specifico ma al contempo isolato da un contesto propriamente letterario.

1.2 I diversi approcci della critica

1.2.1 Il problema dell'etichetta e le prese di posizione

All'apparire nel panorama editoriale italiano dei testi legati all'immigrazione la critica accademica ha tentato negli anni diversi approcci teorici, anche contraddittori, nel tentativo di definire tali opere e le conseguenze, su diversi aspetti del contesto letterario, della crescita in quantità e varietà che esse hanno manifestato nel tempo. Anzitutto ci si è resi conto, a proposito del fenomeno migratorio, che in Italia stava avvenendo qualcosa in qualche modo simile a ciò che già era successo in altri contesti occidentali, primi tra tutti quelli delle ex potenze coloniali Gran Bretagna e Francia, e si è quindi cercato in quei contesti di decennale flusso migratorio le corrette chiavi di lettura, per analizzare il fenomeno nelle sue manifestazioni sia sociali che culturali e letterarie.

Le immigrazioni dalle colonie e ex-colonie hanno avuto come conseguenza la crescita di gruppi etnici non storicamente europei all'interno delle nazioni del vecchio continente, e alla lunga all'apparizione di una letteratura ad opera di tali immigrati, o dei loro figli, fino a giungere a clamorosi casi di autori in grado di influenzare la letteratura e la critica nazionale e finanche mondiale. Si è cominciato allora a vedere le prime scritture italiane della migrazione come il seme da cui sarebbero un giorno scaturiti autori di notevole rilievo letterario al pari di altri, come l'indo-britannico Salman Rushdie o il martinicano – quindi di cittadinanza francese – Edouard Glissant, letterariamente rilevanti e legati ad un discorso di transculturalità e mondializzazione della letteratura. È Armando Gnisci a proporre tali ed altri esempi a confronto della realtà italiana, introducendo nel nascente contesto critico, anzitutto, il concetto glissantiano di "creolizzazione", cioè la mescolanza vitale tra culture che lega tutti i flussi e le realtà migratorie dell'età moderna in un'unica realtà transnazionale e planetaria, affermando che:

Gli scrittori migranti non appartengono a una, a due o a più nazioni, ma, per quelli della generazione di prima ondata che ha emigrato e ha scritto nella curva del transito, appartengono alla *rete delle relazioni* formata dalla migrazione transmondiale e a una nuova forma di cultura. Quella della creolizzazione planetaria che avviene e avverrà.⁸⁸

Si cerca quindi di cogliere nell'esordiente fenomeno autoriale della migrazione in Italia un fenomeno culturale planetario, mutuando da Glissant quella creolizzazione che già, pure riferendosi fondamentalmente alla mescolanza culturale americana e caraibica, lo scrittore e saggista antilliano ha allargato al mondo intero:

La mia tesi è che *il mondo si creolizza*, cioè che le culture del mondo, messe oggi in contatto in modo simultaneo e assolutamente cosciente, cambiano scambiandosi colpi irrimediabili e guerre senza pietà, ma anche attraverso i progressi della coscienza e della speranza che permettono di dire – senza essere utopici o, piuttosto, accettando di esserlo – che le umanità di oggi abbandonano, seppure con difficoltà, la convinzione molto radicata che l'identità di un essere è valida solo se si esclude l'identità di ogni altro essere.⁸⁹

Gnisci tenta quindi, nell'ottica di favorire e comprendere una creolizzazione in nuce in Europa e in Italia, di definire i primi criteri di studio per le scritture migranti, creando la banca dati BASILI e la rivista on-line «Kùmà», tentando una prima catalogazione e un discorso classificatorio. È in quest'ottica che cura la pubblicazione dell'antologia del 2006 *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*⁹⁰, nella quale, con la collaborazione di numerosi tra studiosi e autori migranti, tenta una classificazione per origini geografiche. Vengono così distinti gli autori magrebini, quelli dell'Est europeo e i russi, gli emigranti dal Corno d'Africa o dall'America latina e così via, in un tentativo definitorio che però non riesce ad imporsi e non riscuote molto successo tra la critica successiva. Con questa prima classificazione si è tentato infatti di compensare, con il dato anagrafico dei migranti, quelle classificazioni che altrove, in contesti di immigrazione più matura, emergono da consolidate realtà di comunità di immigrati interne alle nazioni

88 A. GNISCI, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, cit., p. 9.

89 E. GLISSANT, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi editore, 1998, pp. 13-14.

90 AA. VV., *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di A. Gnisci, Troina, Città aperta edizioni, 2006.

europee. In Italia invece la realtà migratoria non sembra manifestare situazioni culturali sufficientemente paragonabili, soprattutto a livello della produzione letteraria, con tali situazioni europee.

Proprio per la natura ancora incerta delle prime pubblicazioni dovute ai migranti, gli approcci accademici hanno variato molto l'intento critico, presentando anche atteggiamenti più cauti sul fronte della qualità letteraria e avvicinandosi a un'ottica più prettamente sociologica alle scritture migranti, intese soprattutto come un'espressione una conseguenza culturale del fenomeno migratorio. A tale proposito infatti Franca Sinopoli, in *Nuovo planetario italiano*, afferma:

Vorrei [...] porre l'accento sul fatto che rispetto a quella che oggi chiamiamo «letteratura della migrazione» qualsiasi atteggiamento frettolosamente «censorio» e discriminatorio tra letteratura e non letteratura rischia di pregiudicare la comprensione stessa del fenomeno, che ci pone davanti ad una questione ben più generale e *politica* di quella relativa alla «qualità letteraria» di questi testi.⁹¹

Sinopoli sceglie quindi di seguire una linea critica già proposta nel 1995 da Graziella Parati, che a proposito delle primissime pubblicazioni di migranti in lingua italiana premette:

I have also rejected any discussion of the aesthetic value of the *Italophone* pieces in this issue. I find such debate irrelevant in this context and instead am more concerned with the complex theoretical issues inherent in an emerging *minor literature* and in the "historical trend toward 'trans'-national mobility"⁹²

Qui inoltre Parati propone due approcci teorici che, a riprova dell'elevato grado di variabilità degli assetti teorici sulle scritture migranti in Italia, hanno avuto destini molto diversi nell'uso critico: la possibilità di riferirsi a tutte le scritture in lingua italiana come «italofone», tentando di evitare il problema di una distinzione tra "letteratura italiana" e "scritture migranti in lingua italiana", e il concepire le opere dei migranti come una nascente

91 F. SINOPOLI, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in *Nuovo planetario italiano*, cit., pp. 87-110: 99.

92 B. CAVATORTA, *Fuori dal ghetto della letteratura: Tahar Lamri e I sessanta nomi dell'amore. Per una letteratura migrante integrata*, in «Scritture migranti. Rivista di scambi interculturali», II, 2008, pp. 65-82: 68, corsivi miei.

letteratura minore, inclusa entro i confini di quella italiana ma al contempo legata a fenomeni simili in altri contesti nazionali.

L'uso della definizione *letteratura italoфона* deriva direttamente dal modello degli studi del contesto francese, nel quale per affrontare le opere di autori di madrelingua francese ma originari delle colonie, e quindi non considerati francesi *tout court*, ma solo "parlanti" la lingua, vennero coniat i termini *litterature francophone* e *ecrivain francophone*. Tuttavia tale definizione è stata a suo tempo già criticata nell'ambito delle letterature in lingua francese, in quanto categoria che, se da un lato ammette tali opere entro l'orbita della letteratura francese, dall'altro ne viene però isolata, sottintendendo a "francoфона" l'accezione di "non-francese". Inoltre la "italofonia" non nasce per definire chi ha l'italiano come lingua madre fuori dall'Italia – come nel caso della Svizzera italiana – come per la francoфона, ma per descrivere chi da straniero si trova a vivere nel paese e ne impara la lingua, il che per molti versi è letteralmente l'opposto. La stessa Parati poi eviterà il termine proprio per questi motivi.

Il concetto di letteratura minore, invece, ha avuto più fortuna tra i critici, tanto che Ugo Fracassa ne definisce l'uso «frequente e quasi canonico nella critica della letteratura migrante in Italia»⁹³. Tale definizione critica, in realtà, si afferma fuori da tali studi, nel lavoro degli studiosi Gilles Deleuze e Félix Guattari in riferimento al corpus delle opere del cecoslovacco ebreo di lingua tedesca Franz Kafka.⁹⁴ Nel loro lavoro, Deleuze e Guattari, prendendo il termine dagli scritti del noto autore, ne hanno determinato l'uso critico per definire quella letteratura prodotta in un luogo da una minoranza usando la lingua lì maggioritaria; la letteratura minore ne risulta quindi «deterritorializzata», in essa ogni enunciazione individuale si innesta «sull'immediato-politico» legato alla realtà minoritaria, facendosi «enunciazione collettiva» di tutta la minoranza. Tuttavia i due saggisti francesi comprendevano in tale definizione la possibilità di una scrittura di farsi minoritaria, e quindi al contempo «rivoluzionaria», attraverso la scelta di un "uso minore", che evita cioè le tendenze comuni della letteratura "maggiore", e a prescindere da un fatto etnico-biografico dello scrivente. L'applicazione alle scritture dei migranti, caso comunque contemplato dai due saggisti francesi, rischia quindi di essere un uso limitato della teoria, anche per via del fatto che l'insieme degli scrittori migranti in Italia, nonostante la comunione d'intenti e di temi, non

93 U. FRACASSA, *Critica e/o retorica. Il discorso sulla letteratura migrante in Italia*, in *Leggere il testo e il mondo*, cit., pp. 169-181: 169.

94 G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975.

costituisce una comunità unica, omogenea e coerente. Appunto per questo Lucia Quaquarelli, come premessa al discorso critico sulla letteratura prodotta dai migranti in Italia, sottolinea come essa sia troppo spesso concepita come limitata in una "casella" che si può «anzitutto, e provvisoriamente, chiamare letteratura minore», consapevole di star «forzando e semplificando la definizione di Deleuze e Guattari», ennesimo tentativo, irrimediabilmente parziale, di definire tale corpus secondo «un approccio esclusivamente sociologico, fenomenologico e anagrafico, che tende a imprigionare un corpus letterario vario, eterogeneo per modi e forme, oltre che mutevole nel tempo»⁹⁵.

Il dilemma della critica intorno alle scritture migranti sta spesso nel conflitto tra diversi intenti: se in certe occasioni si preferisce studiarne l'aspetto sociologico, in altri momenti si vuole dare risalto ad un genere editoriale – così come risulta solitamente inteso nelle politiche commerciali delle case editrici – limitato a priori dagli stessi editori, che per primi ne risaltano gli aspetti più stereotipanti; si monitorano e studiano questi testi per poterne cogliere esemplari a un tempo letterariamente significativi e veicolo di un determinato impegno sociale e culturale, mentre ci si interroga su quanto certi temi siano vincolanti – e quindi limitanti – sulla libertà letteraria degli autori. Chiara Mengozzi definisce chiaramente l'approccio certe volte tenuto dalla critica in merito, evidenziandone la

tesi, talvolta non esplicitamente dichiarata ma sempre sullo sfondo, secondo la quale la "letteratura della migrazione" sarebbe una forma precipua e autentica di "letteratura dell'impegno" [...] che denoterebbe una spiccata ma anche controversa sensibilità nei confronti delle questioni etiche, sociali e politiche da parte degli scrittori così come del pubblico.⁹⁶

Come abbiamo già visto, è infatti notevole la ricorrenza, nelle opere legate alla migrazione, dei temi sociali e culturali, con l'intento di argomentare i diritti – e un loro mancato rispetto – di chi migra, di chi ha radici diverse dalla maggioranza della popolazione o di chi tra loro, dedicandosi ad attività letterarie, viene relegato a priori all'interno di modelli prestabiliti e limitanti. Tuttavia bisogna fare attenzione a non commettere lo stesso errore iper-classificatorio anche ad un livello critico e, come dice ancora Mengozzi,

95 L. QUAQUARELLI, *Definizioni, problemi, mappature*, in *Leggere il testo e il mondo*, cit., pp. 53-64: 54.

96 C. MENGOZZI, *Narrazioni contese*, cit., pp. 95-96.

resistere alla tentazione di leggere il fenomeno alla luce di una questione (in questo caso quella dell'impegno) per poi rintracciare i riverberi della stessa in tutte le manifestazioni di questa produzione finendo per gettare su di essa uno sguardo pregiudiziale finalizzato a confermare, indipendentemente dai contenuti o dal valore dei testi, un bagaglio teorico già dato.⁹⁷

Il pericolo, infatti, è reale e duplice. Anzitutto si rischia di mancare di oggettività nel definire la serie di tendenze letterarie legate alla migrazione in Italia, basando i propri criteri su determinati testi – come le prime testimonianze coautoriali o i romanzi in cui è molto forte la tematica migratoria – applicandoli poi ad altri casi che non condividono necessariamente le stesse medesime caratteristiche, col rischio serio di non riuscire ad analizzare un testo obiettivamente, ma con una lente critica distorta. L'altro errore, sempre esistito nell'ambito delle scritture migranti e da sempre criticato, ma che rischia costantemente di influenzare lo studio dei testi, è di proiettare le – effettive o presunte – caratteristiche degli stessi sugli autori, banalizzando le possibili realtà dei fatti, perpetrando inevitabilmente una ghetizzazione sia dei testi che degli scrittori e covando in seno non poche difficoltà nell'affrontare quei casi di non altrettanto immediata schematizzazione. Se l'autore è "migrante", lo sono anche tutte le opere che scrive? Un'opera che contiene elementi riconducibili alle scritture migranti, è "migrante" anche se l'autore è italiano? Un autore italiano di discendenza migrante produrrà solo e sempre lavori "meticci"? Un immigrato in Italia proveniente da un paese occidentale come si posiziona in uno schema del genere? Con che criteri?

Lo studio critico sulle scritture migranti nasce con il manifestarsi in prodotti editoriali del massiccio flusso migratorio degli anni Ottanta del Novecento, giungendo a porsi questioni come le conseguenze letterarie della transculturalità e dell'uso dell'italiano da parte di non nativi, senza tener conto di quei casi in cui esse sono pienamente applicabili, e indagabili, senza però rientrare nel modello dell'immigrato maturato in quel periodo storico. Comberinati⁹⁸ in proposito cita alcuni nomi di individui d'origine, a vario titolo, straniera ma al contempo scriventi in lingua italiana, come l'autore di teatro, regista e scrittore ungherese Giorgio Pressburger, emigrato nel 1956, o la scrittrice tedesca Helena Shneider, in Italia dal 1963. Tra gli esclusi dall'accezione di autore migrante troviamo menzionati anche la scrittrice Helena

97 Ivi, p. 103.

98 D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 15.

Janeczek e la scrittrice e giornalista Alice Oxman, entrambe giunte nel paese in tempi più recenti, ma di origini evidentemente troppo occidentali, tedesca – di genitori polacchi – la prima e statunitense la seconda. Tra questi nomi Comberiati inserisce anche Jarmila Očkayová, anche lei di origine mitteleuropea, che però non manca di essere presa in considerazione in diversi saggi critici sulle scritture migranti, nonostante sia giunta in Italia quando ancora l'immigrazione non era un tema forte della società italiana, nel 1974. Il motivo per cui Očkayová "riesce" a rientrare nel novero delle scritture migranti non è solo per il dato biografico sufficientemente "non-occidentale" – la Slovacchia è ai confini orientali d'Europa, a contatto con l'ex-sovietica Ucraina – ma anche perché, più semplicemente, pubblica le sue opere a partire dal 1995, rientrando in in quel periodo su cui si sono concentrati gli studi accademici nel determinare l'evolversi dei prodotti editoriali scritti da immigrati. Un caso in realtà molto simile a quello di Bijan Zarmandili, che giunto in Italia in tempi troppo precoci perché si parlasse di fenomeno immigratorio – tanto meno dal Medio Oriente – comincia a scrivere romanzi nei primi anni Duemila. Anche per lui vale, quindi, il discorso di Comberiati intorno a questi "esclusi" dalle scritture migranti:

Provenienti, nella maggior parte dei casi, da famiglie colte che li hanno sostenuti negli studi, hanno trovato meno difficoltà di altri stranieri nell'apprendimento e nell'impiego dell'italiano [...] Inoltre si tratta di autori che hanno compiuto gli studi in Italia e li hanno deciso di dedicarsi alla scrittura, quindi la lingua letteraria non poteva che essere l'italiano; oppure, in altri casi, avevano già intrapreso l'attività letteraria nel paese di origine.⁹⁹

Dunque, con l'avanzare degli studi a riguardo, l'insieme delle scritture migranti mostra confini sempre più opachi, inizialmente delineati dagli stessi critici sulla base dei progetti editoriali che le hanno portate alla luce. Per dirla con Ugo Fracassa, ci si rende conto sempre più di quanto la produzione letteraria dei migranti abbia

configurato fin da subito, per comodità tassonomica ma anche per una certa immediata omogeneità di modi e temi, una categoria, un marchio, una classe testuale: qualcosa di simile ad un genere letterario, insomma.¹⁰⁰

99 Ivi, pp. 16-17.

100U. FRACASSA, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Giulio Perrone, 2012, p. 67.

Genere letterario, ma forse è meglio parlare di genere editoriale, perché se è vero che molte opere condividono tematiche nate nella sfera della creatività letteraria dei vari autori, ancora maggiore è la ricerca e la messa in evidenza di tali corrispondenze tematiche da parte delle case editrici. Si tratta di scelte che hanno inevitabilmente influenzato la visione di chi, attraverso quegli stessi testi, ha cercato di definire non solo l'insieme di tali pubblicazioni, ma una vera e propria categoria, comprendente anche potenziali opere non ancora realizzate e generando quindi non solo un pregiudizio nel punto di vista del lettore medio, ma anche un'imperfezione nella lente critica. Così si è consolidata una visione, da cui diventa necessario prendere le dovute distanze, caratterizzata dal

convincimento, presso certi lettori comuni o di professione, che la testualità letteraria dei migranti corrisponda a determinati schemi, generici, tematici e stilistici, riconoscibili al limite della prevedibilità e ben distinti dalla produzione nazionale, che eventuali esemplari non coerenti col pregiudizio critico rischiano di non essere percepiti come opere di immigrati.¹⁰¹

Questa concezione delle scritture di migranti come un insieme, un "genere", un corpus relativamente omogeneo di opere, causa quindi un doppio problema, ostacolando appunto un completo utilizzo degli stessi strumenti critici che per essi vengono concepiti ma anche, come diversi critici e autori hanno lamentato, l'incapacità di cogliere appieno le caratteristiche delle opere che così vengono classificate. La categoria "migrante" si conferma quindi, come ci dice Kombola Ramadhani Mussa all'inizio del suo saggio all'interno di *Leggere il testo e il mondo*, per certi versi «funzionale» ma «non del tutto in grado di mettere a fuoco le differenze sostanziali tra i cosiddetti *migrant writers* italiani»¹⁰² e attuando un

automatico e spesso critico incasellamento in una categoria [che] ha talvolta ostacolato l'emergere delle voci più interessanti, sottolineando l'aspetto collettivo e ponendo l'accento sulla valenza sociale e culturale delle loro opere¹⁰³

101 Ivi, p. 68.

102 K. RAMADHANI MUSSA, *Forme dell'oralità nella narrativa dei migrant writers italiani*, cit., 231.

103 Ibidem.

La "funzionalità" di questa categoria, con tutte le varie accezioni con cui la si è voluta definire, sta nella capacità, spesso ritenuta sufficiente, di identificare questo gruppo di testi: inizialmente si è trattato di scritti di migranti che raccontavano della migrazione e delle problematiche italiane ad essa connesse, il tutto legato alle provenienze da paesi "in via di sviluppo" e non-occidentali degli autori; in un secondo momento si è aggiunto il tema dell'integrazione e del *meticciato* – o della *creolizzazione*, il termine di derivazione glissantiana preferito in ambiti accademici, mentre "meticcio" risulta più frequentemente usato da alcuni autori e in occasione di iniziative di carattere letterario meno rigorose – e col passare degli anni tale "incasellamento" ha incluso automaticamente le pubblicazioni delle case editrici e collane esplicitamente dedicate – che quindi, con la loro funzione selettiva, fungono da filtro nella formazione del corpus – e ad autori affermatasi in tale contesto. Gli autori infatti, che siano migrati da paesi emergenti durante gli anni Ottanta, che siano figli di coppie migranti o miste, letterati in patria e trasferitosi in Italia o nel paese da decenni che in Italia ci hanno studiato, chi più chi meno, hanno adottato nel proprio lavoro le tematiche che in tale categoria venivano man mano riscontrate dall'editoria e dalla critica. Se è criticabile un approccio accademico che lo dia per scontato in un'opera riconosciuta come migrante, è pure vero che sono molti gli autori che hanno fatto dell'impegno sociale un aspetto pregnante delle proprie opere, che sia riguardo alla condizione degli immigrati oppure, questione affermata in un secondo momento ma molto affrontata, al riconoscimento letterario degli stessi in quanto autori *tout court*, a prescindere dal dato migrante.

Riguardo al primo tipo di impegno, già abbiamo visto che si tratta di temi ricorrenti e che l'obiettivo, seppure spesso non sia l'unico, di molti autori è di promuovere un'integrazione civile, sociale e culturale dei migranti e delle seconde generazioni in Italia. Questo intento è sempre stato sottinteso anche in molte iniziative di carattere letterario, come abbiamo visto, ma anche giornalistiche, come la creazione negli anni Duemila della rubrica "Nuovi italiani" del settimanale «Internazionale», che hanno visto diversi collaboratori tra gli autori migranti come Igiaba Scego, Mihai Mircea Butcovan, Tahar Lamri ed altri, e delle quali i temi portanti sono stati appunto l'integrazione, la scoperta delle *nuove italianità* e l'adozione da parte dei media di un punto di vista meno pregiudiziale nei confronti dei migranti. A queste iniziative fa seguito la nascita, nel 2011, del collettivo A.L.M.A.¹⁰⁴ ("Alzo La Mano Adesso"), composto da scrittori, giornalisti e blogger con l'intenzione di contribuire ai dibattiti culturali, sociali e

104 *A.L.M.A. Blog*, <<https://collettivoalma.wordpress.com>>

politici con il punto di vista dei migranti e dei "nuovi italiani", e che vede la collaborazione tra gli altri, ancora, di Igiaba Scego, Tahar Lamri, Ingy Mubiayi e Laila Wadia.

Proprio perché anche i canali culturali maturati intorno alla migrazione, se pure affrontavano l'aspetto letterario del fenomeno, portando avanti un discorso collettivo di integrazione e mescolanze culturali hanno di fatto alimentato la percezione della letteratura prodotta dai migranti come un "genere" più compatto e coerente di quanto non sia in realtà – e di quanto possa essere – diversi autori hanno sentito sempre più il bisogno di svincolarsi da tale etichetta, tentando quelle che Ugo Fracassa ha definito *strategie di affrancamento*¹⁰⁵.

Si è già visto come diversi autori praticino una certa intertestualità nei propri testi, alla ricerca di non casuali corrispondenze con il contesto letterario italiano. Non si tratta semplicemente di un uso creativo del proprio bagaglio culturale personale – che pure ci deve essere – legato alla letteratura considerata d'adozione, ma anche di prese di posizione evidenti, atte a sottolineare un desiderio d'appartenenza per un'opera all'interno di quello stesso contesto. Tale visibilità della citazione «conferisce una dimensione pubblica, di intertestualità esposta», per dirla con Fracassa, e «fa sì che l'appello investa il versante sociale del fatto letterario»¹⁰⁶, rivelando così una presa di posizione e un attivismo volto ad un'integrazione tra l'opera e la letteratura italiana. In tale direzione agisce anche la scelta degli scrittori di produrre lavori di genere, nel tentativo di differenziare la propria opera dal "macro-genere" delle scritture di migranti e dalle tendenze, ormai stereotipate, ad esse attribuite,

Non più la biografia romanzata, perciò, la tranche de vie più o meno dolorosa o traumatica, i toni di denuncia da docu-fiction, quanto piuttosto le forme maggiormente in voga del reportage, del noir metropolitano o del racconto per bambini.¹⁰⁷

Un esempio per tutti è il già citato *Scontro di civiltà* che, come tutta la produzione di Amara Lakhous, rappresenta questa volontà di inserimento nella letteratura *tout court* passando per la porta della scrittura di genere – in questo caso del *noir*.

105 Cfr.: U. FRACASSA, *Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione*, in *Certi confini*, cit., pp. 179-199.

106 U. FRACASSA, *Patria e lettere*, cit., p. 74.

107 Ivi, p. 69.

Un'altra tendenza, rappresentata sia da una parte del lavoro critico che dal contributo di una parte degli stessi autori, è stata quella di porre una distinzione teorica all'interno dell'etichetta *migrazione*. Tale teoria propone un distinguo tra gli autori, che vengono così allineati nelle due categorie dei *migranti scrittori* e degli *scrittori migranti* – da intendere rispettivamente come "migranti che scrivono" e "scrittori che migrano". In questa dicotomia i *migranti scrittori* sarebbero quegli individui che, per varie vicissitudini, sono stati costretti all'esperienza migratoria e che, una volta giunti in Italia, hanno trovato l'opportunità di raccontare la propria storia migrante attraverso collaborazioni editoriali di testimonianza. In quest'accezione, gli *scrittori migranti* sarebbero invece quelle persone che, già dedite a studi e a lavori letterari o culturali in patria, sono quindi migrati trasferendo in un contesto nuovo – quello italiano – la propria capacità letteraria. Tale punto di vista viene proposto da Julio Monteiro Martins, autore brasiliano di recente scomparsa, in Italia dal 1995 e già in patria insegnante di scrittura creativa, professore universitario, politico, saggista e scrittore. Recuperando la dicotomia, a suo tempo proposta da Jean-Jacques Marchand, tra *emigrati scrittori* e *scrittori emigrati*, che si riferiva all'emigrazione italiana nel mondo¹⁰⁸, Martins la applica alla realtà italiana contemporanea con l'intento di contribuire al lavoro critico. Nell'intervista concessa in occasione del volume, a lui dedicato, di Rosanna Morace *Un mare così ampio. I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins*, l'autore sudamericano pone l'interrogativo, riguardo agli scrittori connessi alla migrazione «Quanto pesa il trauma e la rottura dell'atto dell'esilio, e quanto pesano invece le loro vecchie ossessioni letterarie?»¹⁰⁹. Sottolinea quindi quanta rilevanza viene data all'esperienza migratoria nella considerazione di questi scrittori:

Quando si pensa agli scrittori 'migranti' prima della loro migrazione, sembra che si parli di bruchi in attesa della miracolosa metamorfosi che li farà diventare belle farfalle. [...] per quelli che scrivevano prima di trasferirsi altrove, come nel mio caso e di tanti altri, tutte le caratteristiche importanti, originali, fondatrici delle loro opere precedevano la loro migrazione.¹¹⁰

108 J.-J. MARCHAND, *Inroduzione*, in *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, a cura di J.-J. Marchand, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991, pp. XVII-XXXIII, p. XXIX.

109 J. MONTEIRO MARTINS, *Un colloquio con Julio Monteiro Martins*, a cura di R. Morace, in *Un mare così ampio. I racconti-in-romanzo di Julio Monteiro Martins*, Lucca, LibertàEdizioni, 2011, pp. 121-135: 128.

110 Ivi, pp. 128-129.

Tale distinzione, attuata però non alle opere ma agli autori, che vuole essere funzionale nel distinguere quelli che già portano con sé un certo grado di capacità letteraria dal gruppo di testimoni illetterati – come sono stati spesso concepiti semplicisticamente molti autori di scritture migranti – ha causato però non poche polemiche in ambito critico. Con il tentativo di scremare il crescente numero di nominativi, che dagli anni Novanta è andato aumentando esponenzialmente, per circoscrivere il lavoro critico e poter quindi adottare un approccio meno sociologico e più letterario, lo si è però voluto fare basandosi su criteri eccessivamente rigidi, che tendono non tanto a riconoscere capacità agli "scrittori che migrano", ma più a screditare i "migranti che scrivono" e le loro opere – e le potenziali opere di chi, per vari motivi, potrebbe teoricamente venire incluso in tale categoria. Questa proposta di Martins, autore di romanzi e racconti in portoghese che ha ripreso l'attività narrativa e saggistica anche in Italia, realizzando diverse pubblicazioni con Besa Editrice fin dal 1998 e fondando l'anno successivo la scuola di scrittura creativa Sagarana – a cui corrisponde anche la rivista letteraria online omonima¹¹¹, dedicata alla letteratura e con un occhio speciale alle scritture migranti – è stata ripresa attraverso saggi e interviste da diversi studiosi, riscuotendo inizialmente un certo successo per la sua immediatezza e apparentemente semplice applicazione. Tuttavia tale base teorica, che piuttosto che applicarsi alle opere si propone, come già detto, di distinguere gli autori, esclude l'eventualità che uno scrittore possa realizzare opere di diverso genere o con diversa proprietà letteraria – e di fatto perpetra lo stereotipo del testimone illetterato – e non considera diversi casi che esulano da una divisione del genere, come ci suggerisce Alessandro Pannuti: anzitutto «gli scrittori esordienti» e, per essere più precisi, tutti coloro giunti in giovane età in Italia e che in Italia hanno compiuto studi; «tutti coloro che, anche avendo avuto un'esperienza delle lettere prima dell'espatrio, rivendicano la migrazione quale fonte della loro scrittura»; chi scrive di migrazione «senza però aver mai scritto autobiografie»; inoltre tutti «coloro che vengono da paesi e tradizioni di trasmissione orale»¹¹².

Inoltre tale precoce criterio per individuare una rilevanza letteraria, come fa notare Fracassa, deriva dal passato approccio accademico verso quella letteratura definita «selvaggia», che tra gli anni Cinquanta e Sessanta comprendeva opere legate all'ambiente

111 «Sagarana», <<http://www.sagarana.net/>>

112 A. PANNUTI, *Cenni sulla letterarietà e su alcune questioni linguistiche relative alla letteratura migrante italiana*, «Kùmà. Creolizzare l'europa», XII, 2006,

<<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/intercultura/kuma12pannuti.html>>

operaio, dal quale una parte della critica auspicava un rinnovamento "dal basso" della letteratura, aspettativa più volte espressa anche nell'ambito delle scritture migranti e, per dirla ancora con le parole di Fracassa,

se il fenomeno della letteratura migrante si manifesta in Italia tardivamente rispetto al contesto europeo ma come novità, non è del tutto nuovo ed originale il discorso che la critica immediatamente allestisce per accoglierlo. Stilemi di argomentazione, luoghi comuni interpretativi ed una retorica già ben strutturata soccorrono perciò nell'acquisizione della recente produzione editoriale.¹¹³

Il bisogno degli autori di svincolarsi dall'etichetta stereotipante in cui si trovano nel contesto editoriale italiano, si manifesta anche attraverso una volontà di affrontare direttamente tale questione, argomentando in vario modo il disagio derivante da tali stereotipizzazioni. Anzitutto matura la consapevolezza, espressa in un'intervista di Silvia Camilotti da Cristina Ali Farah, come l'inclusione nel "recinto" della letteratura migrante possa essere inizialmente un vantaggio:

è stato un elemento importantissimo per tutti quanti noi, nel senso che si è cominciato a parlare di questo fenomeno, abbiamo cominciato a discuterne e ci ha dato anche molta visibilità [...] tutte le etichette hanno un limite, ma in un qualche modo a questa sono riconoscente.¹¹⁴

Tuttavia, in un'ottica di affrancamento da una categorizzazione troppo vincolante, Gabriella Kuruvilla argomenta il proprio disagio di "nuova informante nativa" della multiculturalità:

Sono metà indiana ma non per questo posso e devo scrivere solo di "metà indiani": affronto i temi che mi colpiscono di più, quando sento l'esigenza di affrontarli e di parlarne. Non sono solo un'immigrata di seconda generazione: ma anche una donna, una figlia, una mamma, una precaria. Posso voler parlare di tutti questi temi, e decidere di scrivere un giallo con un protagonista uomo, single, impiegato... Anche se, 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.¹¹⁵

113 U. FRACASSA, *Patria e lettere*, cit., p. 141.

114 C. MENGOZZI, *Narrazioni contese*, cit., p. 84.

115 Ivi, pp. 84-85.

Anche Laila Wadia affronta di petto la questione, lamentando il problema, comune a tutti questi autori, della correttezza di affidare ad un autore definito *migrante* lo standardo della migrazione e quanto esso possa essere un pesante ostacolo per un autore nell'uscire dai vincoli che l'ambiente editoriale finisce per imporre:

Vorrei sganciarmi da una certa produzione legata al ghetto della "letteratura migrante" e sto cercando di farlo in maniera graduale perché il mercato richiede questo. Anche Christiana de Caldas Brito vorrebbe allontanarsi da certe tematiche e scrivere per esempio del Brasile e non solo di badanti immigrate, anche perché lei come me non c'entriamo nulla con un certo tipo di immigrazione, siamo delle privilegiate, appartenenti a famiglie relativamente benestanti, siamo laureate e acculturate. Con quale legittimità io do voce a quell'altro tipo di immigrazione? Io posso farlo esattamente come un italiano. È vero che chi potrebbe fornire questo tipo di testimonianza spesso non ha gli strumenti per farlo, ma il problema resta.¹¹⁶

A tale proposito Mengozzi, individua varie strategie di affrancamento messe in pratica per affrontare lo stereotipo che ingabbia tali autori entro i confini dell'autobiografia e della corrispondenza scrittore-personaggio e vita-narrazione:

alcune scritture migranti che abbandonano il patto autobiografico, evidentemente sentito come costrittivo, rispondono a questa impasse cercando di abituarla, ovvero spingendo al limite i cortocircuiti tra vita e finzione. Gli autori più interessanti, per esempio, diluiscono e traducono l'autobiografia nella finzione e viceversa oppure inventano molteplici maschere letterarie per dare voce alla propria storia o, ancora, rendono contraddittorio e indecidibile il patto con il lettore.¹¹⁷

Questa presa di coscienza degli scrittori e le scelte di alcuni di essi di affrontare i limiti di una classificazione, che al contempo ha dato loro visibilità, si sviluppa contemporaneamente alla consapevolezza crescente dei critici di dover cominciare un approccio volto all'analisi più specifica di opere e autori, nel tentativo di svincolarsi da un'ottica deformata da certi approcci semplicistici. Nel frattempo gli editori hanno riaperto i riflettori su questa tipologia editoriale, formando spesso un nuovo canale, quello delle *nuove testimonianze*, che però rischia di essere

116 Ivi, p. 98.

117 Ivi, pp.127-128.

parallelo e con pochi punti di contatto con la realtà consolidata degli autori migranti di più lunga esperienza. È da prendere con cautela l'affermazione di Comberiati – che d'altro canto intende giustamente avvalorare la ricerca di una nuova letterarietà da parte degli autori – «il grande pubblico non sente più il bisogno di testimonianze, autobiografie o diari, dunque ogni scrittore straniero dovrà cimentarsi con tematiche differenti»¹¹⁸, dato il successo degli ultimi anni di pubblicazioni che rispondono, invece, proprio al bisogno di testimonianze e autobiografie, soprattutto a sfondo socio-politico, che affrontano il doppio canale delle "storie di paesi non-occidentali" e delle "crescenti minoranze in occidente". Resta allora da capire anzitutto come queste due tendenze letterarie si relazionino, intersechino e influenzino, e quali conseguenze possano avere l'una sull'altra. Il nuovo interesse editoriale sembra essere disinteressato alla ricerca di autonomia tematica degli autori emersi durante la gnisciana *fase carsica* e che molti delle nuove pubblicazioni nascono svincolati dalla produzione migrante degli ultimi venti anni. Tuttavia diversi testi e autori risultano in realtà a cavallo tra queste due tipologie editoriali, mirando ad una narrazione svincolata da alcuni stereotipi delle scritture migranti, ma consapevolmente realizzati all'interno del panorama dell'autorialità migrante italiana, come è il caso dei romanzi del giornalista di origine iraniana Bijan Zarmandili. Come si vedrà, Zarmandili realizza fin dal 2004 opere che possono in realtà essere considerate affini alla ricerca editoriale di nuove testimonianze, ma l'autore non risulta affatto sconnesso dalla dimensione delle scritture migranti così come si sono venute a formare oggi in Italia.

Tuttavia è doveroso sottolineare come, di fronte ad un contesto così vivo e cangiante, gli studi accademici non restino affatto immobili in considerazioni critiche immutate, ma si stiano sempre più volgendo, nel tentativo di meglio inquadrare tali realtà, ad una visione mondiale dei recenti sviluppi letterari legati ai fenomeni migratori mondiali. Se l'ispirazione agli studi letterari legati alle realtà postcoloniali si sono inizialmente rivelati utili, essi vengono oggi presi sempre di più come espressione di quei cambiamenti che inglobano realtà nazionali meno caratterizzate da un passato coloniale e, al contempo, travalicano confini delle singole nazioni. Tale maggiore comprensione dei cambiamenti culturali globali caratterizzano quindi un panorama che ridefinisce i criteri degli stessi studi critici sulle scritture migranti, che sempre più vengono visti alla luce di tali cambiamenti.

118 D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 275.

Capitolo 2: Un'ottica mondiale

2.1 *Il postcoloniale*

Come è stato detto fin dai primi approcci alle scritture legate al fenomeno migratorio in Italia ci si è rivolti alle realtà letterarie e critiche di contesti linguistici che già da tempo manifestavano l'emersione di minoranze e mescolanze culturali derivanti dalla colonizzazione e dalla migrazione. Proprio in quei contesti, soprattutto quello anglofono dell'ex impero britannico e quello francofono, a partire dagli anni Cinquanta, in seno alle realtà delle colonie ed ex-colonie e delle comunità migranti, nasce una letteratura che prenderà la definizione di *postcoloniale*, sfociando poi in un filone critico volto a stimolare nuovi approcci negli studi culturali, storici e sociali. Non si tratta di un insieme omogeneo, ma di un confluire di intenti e approcci provenienti dalle diverse realtà mondiali legate ai diversi imperialismi, che vengono a definire intenti simili. Ad una realtà coloniale legata ad una visione monolitica e nazionalistica della Storia e a dualismi culturali oppositivi come bianco-nero, europeo-esotico o superiorità-inferiorità – con conseguente sottomissione di numerose popolazioni e culture ad un'etichetta di alterità negativa – la letteratura e gli studi postcoloniali contrappongono e sviluppano una critica dei modelli culturali e sociali eurocentrici e una storiografia alternativa, che focalizzi sulle molteplici prospettive subalterne.

2.1.1 Come si presenta la letteratura postcoloniale

Inizialmente la critica tendeva a considerare le prime espressioni letterarie postcoloniali, nate entro il bacino culturale dell'Occidente nella seconda metà del Novecento, come l'espressione di una sensibilità postmoderna, per via di alcune caratteristiche apparentemente simili, che però manifestano nei due campi letterari, postcoloniale e postmoderno, intenzioni e dinamiche profondamente differenti. Come fa notare anche Silvia Albertazzi in *Abbecedario postcoloniale*, una delle somiglianze apparenti tra le due correnti culturali sta nell'aspetto *metanarrativo*, cioè al ricorso del racconto-nel-racconto ad opera di un personaggio-narratore, come si può trovare nella *Trilogia di New York* dello statunitense Paul Auster come anche nei *Figli di mezzanotte* di Salman Rushdie. Tuttavia, «se gli scrittori fittizi del postmoderno scrivono per salvarsi la vita», assecondando così quella tendenza che Stephen King ha denominato "sindrome di Sherazade", «i narratori postcoloniali scrivono per salvare i loro paesi, la loro gente, riscrivendo la storia dalla parte dei vinti»¹.

Anche l'approccio alla Storia, che in entrambi i casi si rivela di rilevanza primaria, se nelle opere postmoderne il passato è visto nell'ottica di una perdita irrimediabile, nel contesto postcoloniale si cerca di rimediare a tale perdita, rielaborando il passato con l'immaginazione.

Altro aspetto fondamentale delle opere di carattere postcoloniale è il particolare rapporto con il canone letterario Occidentale, ma mentre la tendenza postmoderna è caratterizzata dall'accumulazione di «elementi canonici [...] ammassati sotto un unico significante [che] trovano significato e forma alla luce del presente»², le opere letterarie postcoloniali vi si contaminano e lo contaminano a loro volta:

Privo di norme, cangiante, fluido, il romanzo postcoloniale fa proprie le tecniche postmoderne del *pastiche*, dell'ibridismo, della contaminazione e dell'intertestualità per approdare a una narrazione che esprime e rappresenta una molteplicità di discorsi espressivi³

1 S. ALBERTAZZI, *Postcoloniale/Postmoderno*, in *Abbecedario postcoloniale*, a cura di S. Albertazzi e R. Vecchi, Macerata, Quodlibet, 2001, pp. 115-123: 118.

2 Ivi, p. 120.

3 S. ALBERTAZZI, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci editore, 2013,

Discorsi espressivi che, affrontando il canone letterario dell'Occidente, ne affronta anche le delimitazioni, sia per quanto riguarda i generi narrativi che le tipologie testuali:

di fronte alla narrativa postcoloniale non ha più senso parlare del genere romanzo: il romanzo riunisce in sé tutti i generi, o meglio, tutti i generi si confondono in esso [...] in questo tipo di narrazione tutte le arti, in qualche modo, si fanno romanzo, pagina scritta e narrata. Dalle arti visive alla musica, dal cinema al dialogo teatrale, ogni elemento artistico trova spazio nella narrazione.⁴

Il rapporto che gli autori postcoloniali instaurano con la tradizione letteraria occidentale li caratterizza in un modo che finisce per risultare caratteristico della loro letteratura. Se per i primi autori originari delle colonie la «massima aspirazione [...] è entrare a far parte del canone»⁵, nelle fasi più avanzate di produzione letteraria a cavallo tra terzo e primo mondo l'approccio cambia radicalmente:

in piena decolonizzazione culturale, gli autori indigeni si appropriano del canone occidentale per utilizzarlo secondo i loro fini originali, rielaborandone le opere, ponendosi in relazione ad esse, accettando la sfida del confronto con i classici, antichi e moderni⁶

Quindi, così come mutano tali scritture nel porsi verso il panorama culturale e letterario occidentale, anche le prospettive critiche devono tener conto di tali mutamenti, oltre che prevederne di futuri, alla luce dei fenomeni antropici, politici, sociali e culturali degli ultimi decenni.

p. 113.

4 Ibidem.

5 S. ALBERTAZZI, *La letteratura postcoloniale*, cit., p. 120.

6 Ibidem.

2.1.2 Come cambiano le prospettive critiche

Alla luce di questi panorami letterari, diventa interessante accennare a quali conseguenze la letteratura – e la critica letteraria – postcoloniale stanno avendo sulla teoria letteraria a livello mondiale. Conseguenze legate non solo al rapporto tra società ex-colonizzatrici e ex-colonizzate, ma che vanno ad affrontare l'affacciarsi, nel panorama culturale occidentale, di voci non occidentali. Le scritture di carattere postcoloniale, come si è visto, si rapportano direttamente con il campo letterario occidentale, nascendo però al di fuori da un contesto culturale di derivazione europea, una realtà culturale, cioè, che si è sempre visto come universale e ha di fatto imposto una propria egemonia a tutto ciò che gli era esterno e "altro". Le riflessioni nate in seno alle scritture postcoloniali su tale presunta universalità del pensiero occidentale vengono accolte all'interno degli studi comparatistici, che vedono il proprio orizzonte aprirsi al di là dei confini delle culture di radice europea. Alla comparazione delle letterature, e alla stessa concezione di letteratura, si accosta il bisogno di una maggior consapevolezza di come determinati criteri metodologici non escludano un punto di vista di fatto politico, ma anzi a tale punto di vista devono il loro definirsi, come ci conferma anche Silvia Albertazzi:

il processo di canonizzazione dei testi letterari è sempre motivato dagli interessi (culturali, sociali, economici) e dalle credenze (religiose, politiche) di chi lo compila⁷.

Viene quindi messa in dubbio l'idea di una *letteratura mondiale* così come si era consolidata nel pensiero occidentale, come una versione in qualche modo aggiornata della *Weltliteratur* di Goethe che, nel definire la letteratura tedesca "mondiale" – in quanto aperta al mondo – di fatto concepiva, come sottolinea Benvenuti, «un "universalismo situato" e [...] sostanzialmente eurocentrico o addirittura germanocentrico»⁸, che ha portato ad un corrispettivo moderno di "centrismo dell'Occidente". La critica che le realtà postcoloniali

⁷ S. ALBERTAZZI, *Canone*, in *Abbecedario postcoloniale*, cit, pp. 21-31: 21.

⁸ G. BENVENUTI, *La letteratura e le sfide dell'età globale*, in *La letteratura nell'età globale*, a cura di G. Benvenuti e R. Ceserani, Bologna, il Mulino, 2012, pp. 99-142: 99.

muovono al punto di vista egemonico occidentale porta quindi gli studi critici a riconsiderare i criteri che definiscono i canoni letterari, legati ad un'identità culturale, che si tratti dei singoli canoni nazionali oppure di quello complessivamente definito occidentale. Richiamando alla memoria la raccolta di saggi del 1990 *Nation and narration*, curata dal critico e filosofo statunitense di origine indiana Homi Bhabha, uno dei più autorevoli teorici del postcolonialismo, Remo Ceserani ci ricorda quali conseguenze estreme vengono attribuite ad un pensiero egemonico nazionalistico, soprattutto a discapito di chi è considerato "inferiore" o "nemico":

Naturalmente quanto più forte e determinata è l'idea della nazione, tanto più facilmente porta con sé conflitti con le altre nazioni, guerre locali e guerre mondiali, chiusure e rifiuto di integrazione agli stranieri, fenomeni aberranti come il razzismo, la difesa della propria purezza identitaria e, in casi estremi, persecuzioni e genocidi.⁹

La critica all'idea stessa di *letteratura nazionale*, già messa in questione dalle scritture migranti in tutti i paesi occidentali, si fa forte di una più ampia consapevolezza che a un tempo identifica vari processi di carattere mondiale – come la migrazione – e li unisce in un insieme di mutamenti caratterizzanti l'epoca definita postcoloniale. Come bene evidenzia Giuliana Benvenuti a riguardo:

Lo stato-nazione non è dunque più esclusivo contenitore del processo sociale e il fatto che un processo o un'entità siano localizzate entro i confini di uno stato-nazione non significa che essi siano fenomeni esclusivamente nazionali.¹⁰

Per quanto riguarda l'ambito della teoria letteraria, l'aprirsi ad una dimensione mondiale non significa tanto concepire l'esistenza di canoni altri rispetto a quelli nazionali occidentali, ma riconoscere il grado di influenza che voci altre possono avere nei confronti di tali contesti, che prima non le comprendevano. La prospettiva decostruttivista/postcoloniale che viene proposta critica, quindi, la stessa idea di determinazione di un canone, che sia di carattere nazionale o, come quello proposto nel 1994 dal critico letterario statunitense Harold Bloom,

9 R. CESERANI, *L'Europa al centro del mondo*, in *La letteratura nell'età globale*, cit., pp. 13-60: 31-32.

10 G. BENVENUTI, *La svolta del secondo Novecento e il nuovo sistema-mondo*, in *La letteratura nell'età globale*, cit., pp. 61-98: 71.

un «canone occidentale»¹¹. Liberarsi delle categorie maturate in secoli di umanesimo occidentale permette di accogliere l'evidenza delle voci non occidentali, spesso ignorate perché non coincidenti ai parametri occidentalmente corrispondenti ad un contesto letterario, come Benvenuti sottolinea:

L'assunzione di questa prospettiva implica la decostruzione di modalità di rappresentazione costruite entro un quadro epistemologico che attribuisce alla cultura occidentale la capacità di riconoscere e definire le differenze.¹²

Facendo riferimento ad un'altra figura di riferimento degli studi culturali e della critica postcoloniale, lo statunitense di origine israeliana Edward Said, Benvenuti precisa:

Said mette sotto accusa la cultura occidentale, individuando in essa la persistenza di una «struttura di atteggiamenti e riferimenti» che sostiene l'esistenza di una differenza incancellabile tra sé e l'altro e stabilisce una gerarchia nella quale l'europeo è costantemente in posizione di superiorità rispetto ai popoli e alle culture sulle quali stabilisce il dominio.¹³

L'obiettivo non è tanto quello di mettere in discussione il valore letterario della letteratura nata in Occidente, quindi, ma ridiscutere i criteri che la definiscono per poter allargare gli studi letterari, in particolar modo quelli comparatistici, ad una dimensione mondiale il più possibile oggettiva. La definizione di un determinato canone, quale che si voglia determinare, non dev'essere allora «il riconoscimento di una scala di valori estetici o morali rigidi e fissi nel tempo»¹⁴, ma il riflesso di una società e di un suo programma educativo che «devono essere continuamente revisionati e riformati, per adattarsi alle nuove esigenze»¹⁵.

Nuove esigenze che, nel mondo di oggi sempre più globalizzato, nel caso delle società occidentali comprendono il riconoscimento di ciò che occidentale non è, ma non solo attraverso l'eventuale movimento che quest'ultimo compie verso l'Occidente, quale ad

11 Cfr.: H. BLOOM, *Canone occidentale*, Milano, Bompiani, 1999.

12 G. BENVENUTI, *La svolta del secondo Novecento e il nuovo sistema-mondo*, cit., p. 83.

13 Ivi, p. 88.

14 R. CESERANI, *Scuole, università, editoria e divulgazione*, in *La letteratura nell'età globale*, cit., pp. 163-191: 173.

15 Ibidem.

esempio, in letteratura, il confronto diretto con i topoi letterari occidentali. Tale riconoscimento deve avvenire attraverso l'accettazione dell'altrui diversità, avvicinando quindi punti di vista storicamente separati dalle proprie rispettive prospettive storiche e culturali. Prospettive attraverso le quali diverse entità si sono vicendevolmente inquadrare in un contesto di alterità ed esotismo spesso caratterizzato dall'incomprensione e dalla reciproca svalutazione. Se il punto di vista occidentale si è auto-definito come civilizzato e universale e le prime reazioni culturali delle periferie coloniali sono state di ribellione anti-coloniale – ma di fatto elaborata dall'interno del contesto contro cui veniva rivolta – una cosa ha da sempre caratterizzato la nascita e lo sviluppo delle espressioni postcoloniali: la rilettura storica attuata con l'avvicinamento di punti di vista storicamente opposti – come quello del colono e quello del colonizzato – e della rivalutazione storica. Si è cioè inserito nel contesto occidentale punti di vista esterni, sia sull'occidente in sé che sui diversi eventi storici che l'hanno visto coinvolto nei territori altri, oltre che un'ottica interna a quelle culture che l'occidente ha prevalentemente inquadrato da fuori e da lontano.

Inevitabile quindi che le scritture nate nelle lingue egemoni dell'occidente, ma dai margini dello stesso – margini che ormai si sovrappongono al resto del Mondo – spesso, superato il bisogno autobiografico, prendono la forma di un romanzo storico che propone una nuova interpretazione della realtà storica nota. Così vengono definite diverse opere di Salman Rushdie, ma anche degli scrittori sudamericani come Gabriel García Márquez. La riscrittura storica tramite la narrativa può essere vista come una storiografia a tutti gli effetti, una «storiografia di secondo grado»¹⁶, laddove gli eventi stessi, prima di una loro registrazione, occuperebbero la posizione primigenia di un "grado zero", mentre l'indagine scientifica storiografica vera e propria costituirebbe il "primo grado". In questo "secondo grado" della storiografia, in base a questa visione della narrativa storica che Cristina Fiallega applica alla rappresentazione che Garcia Marquez mette in atto di Simon Bolivar, diventa ammissibile anche una «manipolazione dei dati»¹⁷ storici, atti a trasmettere, ad esempio, quella che è la traccia lasciata dalla Storia nella mente delle popolazioni coinvolte.

Ma non tutte le scritture storiche di fonti non occidentali si attuano in "riscritture", rispondendo invece alla forte necessità di far luce su aspetti della storia che spesso il lettore

16 C. FIALLEGA, *"Sono condannato ad un destino di teatro": Simon Bolivar nella narrativa di Garcia Marquez*, in *Periferie della Storia. Il passato come rappresentazione nelle culture omeoglotte*, a cura di S. Albertazzi, B. Maj e R. Vecchi, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 287-306: 287.

17 Ivi, p. 288.

occidentale non sa di non conoscere. Per questo motivo, come si vedrà, si è affermato quel genere di pubblicazioni che, se pure con le forme della narrazione e non sempre con manifesti aspetti o obiettivi autobiografici, mira a riportare quelle realtà poco note al pubblico occidentale e spesso legate alle maggiori tendenze mediatiche emerse dagli eventi di politica estera.

Ma che tali scritti, che possiamo considerare come vere e proprie *testimonianze*, vengano realizzati dal migrante in un canale editoriale minoritario oppure, come accade non di rado, sia frutto della pianificazione di grandi editori, ci si imbatte nell'annosa questione della letterarietà e del riconoscimento letterario, di un'opera o di uno scrittore. Filosofa e accademica statunitense di origine bengalese, Gayatri Chakravorty Spivak, che tanto ha scritto riguardo alla presa di parola di chi occupa una posizione di subalternità nelle realtà postcoloniali, è ideatrice del concetto, oggi tanto usato anche per le scritture migranti, di *informante nativo*, che lei concepisce

come nome per quel marchio di espulsione dal nome di Uomo – un marchio che elide l'impossibilità della relazione etica.¹⁸

Proprio richiamando Spivak, Benvenuti ci ricorda il rischio che corrono gli autori delle *piccole letterature*, le quali, per il mondo egemonico occidentale «esistono [...] solo quando sono riconosciute come tali dai grandi centri della produzione editoriale»¹⁹, e conclude:

Per questo Spivak ha giustamente richiamato l'attenzione sul rischio che gli autori delle «piccole letterature» siano trattati come gli eredi degli «informanti nativi» al tempo delle spedizioni degli antropologi e ha vigorosamente invitato gli studiosi a soffermarsi sulle «politiche di traduzione»²⁰.

Ne emerge una situazione in cui la pubblicazione di un'opera, anche scritta da autori migranti e riguardante i propri luoghi d'origine, risulta in qualche modo legata ad una tematica *informativa* e inquadrata in un'idea di esotismo che asseconda l'interesse del pubblico per qualcosa che sia diverso e da conoscere. Se, quindi, quello che può essere definito *informante*

18 G. C. SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale*, a cura di P. Calefato, Roma, Meltemi, 2004, p. 31.

19 G. BENVENUTI, *Letterature e identità in traduzione*, in *La letteratura nell'età globale*, cit., pp. 143-162: 149.

20 Ibidem.

nativo rischia di subire una forzata classificazione riduttiva o una traduzione le quali «il più delle volte riducono le differenze, normalizzano, in breve assecondano le aspettative e il gusto del pubblico»²¹, quanto può essere diversa la situazione di autori letterariamente più autonomi, scriventi con proprietà linguistica e culturale nell'idioma occidentale? Come si muovono testi concepiti con più consapevolezza del mezzo letterario entro le medesime classificazioni degli ambienti editoriali occidentali?

Diventa ora interessante notare come questi studi, con tutto ciò che da esse è emerso, è stato assimilato e applicato in situazioni come quella italiana degli ultimi decenni. Questi studi, sviluppatasi nel corso di tutta la seconda metà del Novecento in diversi contesti critici a livello mondiale, sono serviti fin da subito come bacino teorico da cui attingere per un'analisi della realtà delle scritture migranti italiane nate sul finire del secolo, e col tempo alcuni accademici hanno cominciato a rafforzare un parallelismo più diretto tra queste realtà e quella italiana. Se, infatti, una categorizzazione complessiva degli autori per geografie di provenienza non ha attecchito come approccio critico, sta avendo invece più successo l'identificazione di quelli originari delle regioni che furono oggetto del tentato colonialismo italiano. Di inizio tardo e durata breve, se paragonata a quelle di altre potenze europee, l'esperienza coloniale italiana ha infatti comunque lasciato delle conseguenze culturali nei territori occupati, anche se di entità di gran lunga inferiore rispetto ad altre. La lingua italiana ad esempio, come già accennato, ha caratterizzato per alcuni anni parte del percorso scolastico delle popolazioni colonizzate, con l'uso nelle scuole private e nelle università, ma senza attecchire tra la popolazione in una fase successiva al controllo coloniale. Infatti il modello dell'individuo nato e cresciuto in un contesto coloniale – e postcoloniale – cioè di cultura riconducibile a quella della potenza europea ma appartenente ad un'etnia segnata da una minorità sociale e politica, trova corrispondenza anche in alcuni casi italiani, di quelle persone nate da unioni miste o scolarizzate in patria secondo un modello a suo tempo elaborato in Italia. Abbiamo già citato a proposito Shirin Ramzanali Fazel che, scolarizzata nelle scuole italiane in Somalia, riesce a pubblicare a Roma *Lontano da Mogadiscio* nel 1994, o Igiaba Scego, che tanto ha scritto ispirandosi alla vita dei suoi genitori e parenti, emigranti anch'essi dalla Somalia. Cristina Ali Farah, Premio Vittorini del 2007 con il suo *Madre piccola*²², è

21 Ibidem.

22 C. ALI FARAH, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007.

italiana di padre somalo, mentre l'autrice di *Regina di fiori e di perle*²³, Gabriella Ghermandi, è nata in Etiopia da padre italiano. È evidente, quindi, che il passato coloniale italiano ha generato dei legami preferenziali con il Corno d'Africa, soprattutto con la – comunque breve – influenza culturale e l'emergere di coppie miste dovute alla migrazione di italiani su suolo coloniale. Tuttavia tale fase della storia nazionale italiana non ha avuto conseguenze sociali pienamente paragonabili a quelle di altre realtà coloniali/postcoloniali, sia per quanto riguarda un'influenza culturale che per l'entità effettiva di migrazione dalla colonia/ex-colonia alla nazione europea – e la relativa nascita di minoranze all'interno di quest'ultima. Inoltre, se è vero che si tratta di una fase storica dimenticata e che si rivela allora necessario un recupero di quel frangente, scevro da positive retoriche nazionaliste, come anche delle responsabilità italiane ad esso legate, la realtà sociale e culturale che ne è di fatto scaturita risulta indissolubilmente legata a quella derivata dall'immigrazione, sia per la contemporaneità di questi diversi tipi di migrazione che per l'effettiva corrispondenza di reazioni da parte della società, della cultura e della politica italiane.

Anche in ambito critico letterario si finisce per consolidare questa accezione della realtà postcoloniale come parte del fenomeno migratorio, poiché si tende a parlare di *postcoloniale italiano*, sul modello di altre realtà sociali letterarie e critiche, riferendosi a quegli autori scriventi in un'unica lingua europea di riferimento – in questo caso l'italiano – senza però considerare autori originari delle stesse ex-colonie scriventi in altre lingue, come l'inglese, che pure sono espressione della medesima esperienza coloniale. Il fenomeno, così inteso nel suo rapporto con la nazione italiana, non può quindi che corrispondere ad una sfaccettatura della migrazione in Italia. Nonostante questo, però, è indubbio che gli scrittori migranti corrispondenti al modello di una realtà postcoloniale italiana presentino caratteristiche peculiari ben identificabili – come una storia familiare in qualche modo legata all'Italia o una confidenza personale con la cultura e la lingua italiane maturate già prima della migrazione nella penisola italiana – e apportino in letteratura i temi di una riattualizzazione storica e di una maggiore consapevolezza per quello che è stato il colonialismo italiano.

Proprio all'insegna di questa maggior consapevolezza e di un recupero di memoria storica, si muovono anche autori e accademici italiani, scegliendo di adottare un approccio postcoloniale agli studi sulla letteratura migrante. Proprio in quest'ottica Gnisci, nel 2005, ha

23 G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007.

presentato nella collana "Kumacreola" *Il latte è buono*²⁴ del somalo Garane Garane – volendolo inoltre definire come «il primo romanzo postcoloniale italiano»²⁵ – mentre Ugo Fracassa ha ad un tempo distinto e unito "migrante" e "postcoloniale" nel suo saggio del 2012 *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*. Anche il già menzionato romanzo biografico *Timira*, firmato dallo scrittore italiano Wu Ming 2 e da Antar Mohamed, racconta dei fratelli Giorgio e Isabella Marincola, figli di un militare italiano da una relazione "coloniale" avuta in Somalia, seguendo l'intenzione teorica della New Italian Epic per una maggior presa di coscienza sulla storia italiana. Un'altra collaborazione, volta sempre alla riflessione sui trascorsi coloniali italiani, è quella di Simone Brioni della Stony Brook University di New York, per la realizzazione di due documentari sul tema della storia coloniale italiana e degli immigrati dalle ex colonie: *La quarta via: Mogadiscio, Italia*²⁶ e *Aulò: Roma postcoloniale*²⁷, rispettivamente con la collaborazione della scrittrice somala Aden Kaha Mohamed e della scrittrice eritrea Ribka Sibhatu, entrambe da anni attive in Italia.

Gli studi postcoloniali, definitisi ormai a livello internazionale, non vengono più usati in Italia, quindi, solo come fonte d'ispirazione critica, ma vengono utilizzati come un vero e proprio modello da applicare a dei casi italiani. Si tratta di un approccio accademico ancora in divenire, come dimostrano i diversi convegni organizzati nella prospettiva di elaborare un sempre più adatto approccio critico, come i recenti *L'Italia e l'Africa postcoloniale. Nodi storiografici e prospettive di ricerca*, tenutosi all'Università Cattolica di Milano, e *Il postcoloniale italiano. Prospettive future entro e oltre i confini della nazione*, svoltosi all'Università La Sapienza di Roma con l'organizzazione scientifica di Caterina Romeo e Franca Sinopoli, rispettivamente a maggio e novembre 2014; o ancora *Archivi del futuro. Il postcoloniale, l'Italia e il tempo a venire*, organizzato presso l'Università degli Studi di Padova nel febbraio del 2015. I critici tentano quindi, anche in Italia, di inquadrare il fenomeno, di ormai conclamata portata mondiale, della presa di parola delle ex-colonie, che si dimostra di entità tale, come si è visto, da toccare gli ambiti della storiografia, della linguistica, della sociologia e della letteratura. Al contempo però si viene a definire sempre più, in continuità con l'ispirazione teorica degli studi sulle scritture migranti in Italia nei

24 G. GARANE, *Il latte è buono*, Roma, Cosmo Iannone, 2005.

25 Ivi, quarta di copertina.

26 *La quarta via: Mogadiscio, Italia*, S. Brioni et al., Italia, 2009.

27 *Aulò. Roma postcoloniale*, S. Brioni et al., Italia, 2012.

confronti degli studi postcoloniali, un'idea di postcolonialismo che trascende la sola relazione tra centri e periferie degli ex imperi coloniali. In quest'ottica, ogni approccio del resto del mondo alla cultura occidentale – o delle comunità nate dalle migrazioni all'interno dei contesti occidentali – rientra in quel fenomeno, ormai considerato caratteristico dei nostri tempi, dell'interculturalità e della messa in discussione di idee preconcepite che si stanno manifestando nel cosiddetto primo mondo. Quindi, se è vero che anche in Italia si è trovato modo di usare una terminologia e un impianto teorico letteralmente *postcoloniali*, anche all'insegna di un doveroso recupero di memoria storica del paese, resta fondamentale l'idea di una postcolonialità *concettuale*, che si realizza in un approccio critico nei confronti della realtà di fatto *neocoloniale* caratterizzata dalle realtà politiche, sociali ed economiche legate ai fenomeni migratori globali e di relazioni internazionali tra Occidente e resto del mondo.

2.1.3 Alcune caratteristiche della letteratura postcoloniale

Alla luce degli studi postcoloniali e di una loro applicazione alle scritture emerse dalle migrazioni, si rivela interessante focalizzare l'attenzione su alcune delle caratteristiche proprie di tali scritture, con l'intento di individuare i percorsi analitici più fertili per uno studio specifico come quello che ci si appresta a svolgere su un autore come Bijan Zarmandili.

Come si è visto, gli autori postcoloniali, pur scrivendo in parte entro un contesto simile a quello degli autori occidentali, operano sui medesimi aspetti letterari con intenzioni e conseguenze differenti, e il discorso storico ne è l'esempio più evidente. Essi tendono a costituire, con la loro letteratura, come una nuova storiografia, alternativa a quella scientifica o riflessa nella letteratura occidentale, che si costituisca di memoria e immaginario. Come fanno notare Silvia Albertazzi e Barnaba Maj nell'*Abbecedario*, mentre gli autori occidentali si concentrano sempre di più sulle storie degli individui, quelli postcoloniali creano storie che si costituiscono in una nuova Storia:

Alle *true stories* del postmoderno, le 'bugie sincere' raccontate in forma iperbolica per convogliare qualche verità dagli autori del secondo Novecento, si oppongono nel postcoloniale le *true histories*, fatti storici rivissuti nella memoria, non necessariamente attendibili²⁸

Si tenta quindi, con la creazione di una scrittura storica alternativa, non semplicemente di giocare creativamente col fatto storico, ma anzi di compensare le mancanze della storiografia, ereditate da secoli di monopolio del pensiero e del punto di vista occidentale o, più in generale, dei potenti e dei vincitori:

Quelle che vengono raccontate sono, da un lato, le storie taciute volontariamente dal potere, per alterare la verità; dall'altro, sono le storie taciute perché ritenute poco interessanti: le storie dei poveri, degli emarginati, degli umili, in una parola dei vinti.²⁹

Lo scrittore postcoloniale tenta quindi non solo di riportare, come è stato detto, una Storia "di secondo grado" – cioè definita dalla traccia che la Storia lascia nelle menti della popolazione, a prescindere da una fedeltà storiografica dei fatti – ma anche, e spesso, la Storia taciuta, attraverso una narrazione che fa leva non sulle registrazioni ufficiali, adottando diverse strategie, «si pone», per usare le parole di Albertazzi e Maj, «a raccontare la storia da una prospettiva 'altra', non scientifica, quella del fantastico, della magia»³⁰, o «ripropone momenti drammatici della storia locale visti attraverso gli occhi di un bambino, o rielaborati attraverso il ricordo d'infanzia»³¹, tendendo al recupero del ricordo individuale come emblematico di una tragedia collettiva che si tenta di riportare alla luce – e all'attenzione del lettore, anche occidentale. Proprio per questo, anche quando l'opera appare di carattere più privato e individuale, secondo Jameson presenta «necessariamente una dimensione politica nella forma dell'allegoria nazionale: la storia del destino di un individuo è sempre allegoria della situazione pubblica della cultura e della società»³². Lo scrittore postcoloniale, scrivendo entro il contesto occidentale, si fa portavoce di tutta una realtà, che sia un'ex-colonia, una

28 S. ALBERTAZZI - B. MAJ, *Memoria/Storia*, in *Abbecedario postcoloniale*, cit., pp. 61-70: 62.

29 Ibidem.

30 Ibidem.

31 Ivi, p. 64.

32 S. ALBERTAZZI, *La letteratura postcoloniale*, cit., p. 153.

nazione emergente o una comunità minoritaria, della sua Storia e del suo punto di vista. In questo modo scrittori e intellettuali assumono quasi un ruolo, quello che Albertazzi identifica nel

reinserire nella giusta luce quel passato, riconsegnarlo alla sua dimensione originaria, recuperarlo in ogni sua forma, smantellando al tempo stesso le strutture ideologiche dei conquistatori e le loro mitologie manipolative.³³

In questo modo la letteratura postcoloniale e la trasmissione della memoria storica risultano l'uno il cuore dell'altro: se al centro di molte di queste opere vi è la Storia, al contempo la Storia necessita oggi anche di quelle visioni e di quei punti di vista per essere completa.

Storia e memoria di nazioni ma anche, come si è detto, delle comunità nate dalla migrazione. Il fenomeno migratorio infatti è uno degli aspetti più rilevanti che caratterizzano le realtà postcoloniali – e *neocoloniali* – spesso nella forma di una vera e propria diaspora, intesa come una massiccia emigrazione di una parte della popolazione di un paese, che spesso altro non sono se non le migrazioni verso l'Occidente che caratterizzano il nostro tempo e di cui si è già parlato. Così gli studi postcoloniali incontrano e si sovrappongono ai singoli studi nazionali riguardo il fenomeno migratorio. In questo modo non solo si ampliano le prospettive riguardo all'immigrazione, non accantonando l'importanza del rapporto con il paese d'origine, ma si accentua adeguatamente la situazione interculturale ad essa legata, come conferma anche Albertazzi:

Quasi tutta la letteratura d'immigrazione e di emigrazione fa perno sul problema del rapporto tra cultura d'origine e cultura d'approdo e sulla difficoltà, da un lato, di mantenere inalterato il rapporto con il mondo d'origine dopo anni di permanenza all'estero e, dall'altro, di accettare le rivisitazioni di quella stessa cultura offerte dagli occidentali.³⁴

Viene evidenziato quindi come il migrante, che prima di essere un *immigrato* è anzitutto un *emigrato* e in molti casi – e in molti sensi – un *esule*, oltre alle prime difficoltà della migrazione, debba affrontare l'incontro/scontro culturale, problema comune anche ad intere

33 Ivi, p. 116.

34 Ivi, p. 137.

comunità e più generazioni. Si viene così a generare una zona di identità ibrida caratterizzata, oltre che dalla cultura d'origine e da quella d'accoglienza, dal fenomeno stesso del confronto culturale, che si riflette anche nel lavoro di chi sceglie di scrivere, che «vede il mondo secondo una doppia prospettiva, come partecipe e come esterno alla società in cui si trova a vivere»³⁵. Inoltre il fenomeno migratorio e diasporico, oltre che definirsi nello spostamento umano dalle ex-colonie o dai paesi emergenti verso il cosiddetto nord del mondo, caratterizza anche la migrazione dalle zone rurali e periferiche a quelle urbane e centrali. La città diventa quindi «luogo elettivo del postcoloniale»³⁶, che l'area urbana, ad un livello collettivo «rappresenti lo spazio della nazione»³⁷ oppure che tale ambiente «venga vissuto a livello individuale come luogo in cui negoziare la propria identità»³⁸.

Gli studi postcoloniali e sulla letteratura migrante devono quindi tener conto non solo della «rilevanza della diaspora e l'importanza che riveste nel dibattito postcoloniale»³⁹, ma anche «che le grandi città occidentali sono al centro dell'immaginario postcoloniale»⁴⁰ per poter comprendere appieno le dinamiche intorno al crescente fenomeno culturale delle comunità diasporiche negli spazi urbani occidentali, oltre che dei fenomeni letterari da esse scaturite. Come si vedrà meglio in seguito, infatti, parte del fenomeno letterario legato alla migrazione, alla diaspora e alle realtà – a vario titolo – postcoloniali sono legate non solo alle esperienze dei migranti, ma anche a come essi si relazionano al contesto culturale entro cui scelgono di scrivere. Dalle molteplici dinamiche finora messe in evidenza, spesso nascono infatti scritture che, per quanto legate alle realtà d'origine degli autori, sono

storie di campagne lontane narrate nelle lingue occidentali per un pubblico occidentale o quantomeno acculturato, ma non per chi avrebbe potuto riconoscersi in quelle storie, con il rischio di tramutarle in un prodotto da esportazione confezionato per soddisfare il gusto per il diverso, l'esotico e il primitivo.⁴¹

35 Ivi, p. 138.

36 M. P. DE ANGELIS, *Città/Campagna*, in *Abbecedario postcoloniale*, cit., pp. 33-44: 41.

37 Ibidem.

38 Ibidem.

39 Ibidem.

40 Ibidem.

41 Ivi, p. 39.

Come si è visto per quanto riguarda le scritture migranti in Italia, il principale referente a cui lo scrittore migrante si rivolge è e resta l'autoctono occidentale, sia per motivi di militanza sociale e letteraria – volta cioè alla sensibilizzazione della società alle realtà migranti e all'ibridismo culturale – ma anche per personali motivi di appartenenza dell'autore al panorama culturale italiano – per formazione ed esperienze di vita. La cosiddetta cultura *d'accoglienza* – che in casi sempre più numerosi altro non è per l'individuo che la propria realtà culturale, nella quale nasce e cresce, in concerto con la cultura *altra* del nucleo familiare o della comunità minoritaria – inevitabilmente influenza lo sguardo di autori e intellettuali migranti/postcoloniali. Se però, in molti casi, tale influenza conduce indubbiamente ad un'elaborazione contrastiva, come una reazione critica al razzismo che una società può veicolare, le dinamiche si fanno più complesse laddove il bersaglio dell'intento critico e il contesto a cui la scrittura è rivolta non coincidono. Si tratta di situazioni diverse da quella tipica dei realtà postoloniali *tout court*, dove lo scrittore ex-colonizzato parla al lettore ex-colonizzatore, ma che inevitabilmente entrano a far parte di un panorama globale contemporaneo allargando l'ottica degli studi postcoloniali all'insieme dei rapporti Occidente/resto-del-mondo e autoctoni/migranti. È il caso di quegli autori che, esuli da situazioni politiche controverse, giunti in Occidente si trovano al contempo a condannare la realtà non-occidentale di provenienza ma anche, come tutti i migranti, ad affrontare gli stereotipi riguardanti la propria origine e la propria cultura.

2.2 Orientalismo

Storicamente il rapporto che l'Occidente europeo ha intrattenuto nei confronti del resto del mondo è stato all'insegna di un'alterità quasi assoluta, caratterizzando una visione monolitica e aprioristica dell'Oriente, parola che finisce per intendere tutto ciò che non è Europa e sede per eccellenza dell'esotico e straniero. Tale approccio ha caratterizzato, e lo fa ancora oggi, molteplici aspetti della mentalità occidentale, sia popolare che mediatica e persino

accademica e proprio questo atteggiamento parziale e antiscientifico è stato oggetto di sistematica e ragionata critica da parte del già menzionato studioso Edward W. Said, pubblicando nel 1978 il saggio *Orientalismo*⁴². Nel suo lavoro, che al tempo generò in tutto il mondo forti dibattiti e che oggi viene concepito come uno dei più importanti testi degli studi culturali, Said non solo denuncia i profondi difetti ideologici di numerosi lavori scientifici fino ad allora considerati alla base degli studi accademici sulle realtà orientali, ma ne analizza le origini storiche e ne mette in luce lo stretto legame con gli interessi politici e ideologici occidentali. Per dirlo con le studiose Lata Mani e Ruth Frankenberg: «ciò di cui Said accusa l'Occidente moderno è di avere tratto beneficio da un'alleanza fra sapere e potere»⁴³.

Storicamente, quindi, le nazioni europee si sono rivolte all'esterno con un misto di interesse e ostilità rese più audaci dalla convinzione fondamentale dell'inferiorità dell'altro: «l'Oriente», scrive Said, «è stato percepito – in Occidente, ed è ciò che conta per noi – come un partner debole a livello politico, culturale e persino religioso»⁴⁴. Interessante l'esempio che lo studioso riporta riguardante la mentalità con la quale l'Inghilterra contestualizzò l'occupazione dell'Egitto:

*L'Inghilterra conosce l'Egitto; l'Egitto è ciò che l'Inghilterra di esso conosce; l'Inghilterra sa che l'Egitto è essenzialmente incapace di autogoverno; perciò occupandolo non gli fa violenza, ma ne rispetta e protegge l'essenza; per gli egiziani, l'Egitto è ciò che l'Inghilterra governa, dopo averlo occupato; l'occupazione straniera perciò diventa "la vera base" della civiltà egiziana contemporanea; l'Egitto si giova, ha addirittura un assoluto bisogno, dell'occupazione britannica.*⁴⁵

Per assecondare l'interesse economico e politico, il sapere scientifico e culturale si fa quindi altrettanto autoritario che il potere militare, forte di una concezione limitante dell'Oriente – un termine che, come si è detto, include indiscriminatamente Asia, Africa, Americhe e Medio Oriente – tanto arretrato da dover essere, paternalisticamente, sottomesso per il suo proprio bene. Tale concezione è di fatto il frutto di una stratificazione antica, che nei secoli ha definito «una linea divisoria che separa l'Occidente dall'Oriente», che Said, ben

42 E. W. SAID, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999.

43 L. MANI - R. FRANKENBERG, *La sfida di Orientalismo*, in *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi editore, 2009, pp. 139-165: 160.

44 E. W. SAID, *Orientalismo*, cit., p. 46.

45 Ivi, p. 40, corsivi miei.

sapendo non essere né di natura veramente geografica né immutata nel tempo ma nemmeno irreali, chiama «geografia immaginaria»⁴⁶. L'atteggiamento coercitivo che l'occidentale sviluppa sull'altro poggia originariamente sull'insieme di distanza fisica e culturale e, nel caso del Medio Oriente islamico, di secolari conflitti territoriali che, ad un certo punto, hanno trovato un forte alleato nel conflitto culturale. È con queste parole che Said evidenzia come gli studi orientalistici siano da sempre fittamente intrecciati con il potere e come tale vincolo si sia rafforzato al punto da segnare la concezione dell'Oriente *orientalizzato* in tutti i campi del sapere occidentale:

l'interesse per l'Oriente in generale, e per il mondo arabo in particolare, è da sempre dovuto, in primo luogo, al fatto che esso impone subito l'attenzione su di sé a causa di questioni economiche, politiche, culturali o religiose e, in secondo luogo, perché sfida qualunque definizione stabile, neutrale e disinteressata.⁴⁷

Quella che inizialmente è una distanza culturale, forte di una superiorità fondamentale economica e tecnica e una supposta superiorità morale, attraverso lo sviluppo teorico e retorico durante gli imperialismi dell'Ottocento, ne esce come «una struttura coerente e autosufficiente»⁴⁸ di concetti essenziali riguardanti l'Oriente e li orientali nel loro complesso da un punto di vista occidentale, quali una spiccata sensualità, un intrinseco rifiuto del progresso, l'incapacità di elaborare un pensiero che non sia impreciso e illogico e l'innata propensione al dispotismo. Ne risultano così una serie di assunti che trovano spesso uso non solo nelle politiche coloniali, ma anche – ed è questo l'aspetto più interessante e fertile del lavoro di Said – negli studi linguistici, culturali, antropologici, filosofici e delle religioni e che non mancano di caratterizzare ancora oggi, anche inconsapevolmente, la mentalità politica, mediatica, accademica e popolare occidentale. Ad «un Occidente razionale, progredito, umano, superiore», quindi, corrisponde tendenzialmente la visione di «un Oriente irrazionale, arretrato, disumano e inferiore»⁴⁹, mentre vengono concepite «astrazioni riguardanti l'Oriente, in particolare se desunte da testi relativi alle civiltà orientali "classiche"»⁵⁰, come una base

46 E. W. SAID, *Altre considerazioni sull'orientalismo*, in *Post-orientalismo*, cit., pp. 90-112: 91.

47 Ivi, p. 93.

48 E. W. SAID, *Orientalismo*, cit., p. 203.

49 Ivi, p. 298.

50 Ibidem.

adeguata dalla quale partire per l'analisi delle moderne realtà orientali; si considera l'Oriente – che si ricorda può designare ogni regione culturalmente distante dall'Europa – come «atemporale, uniforme e incapace di definire se stesso»⁵¹, e fondamentale ostile, instabile e pericoloso, motivi per cui va «tenuto sotto controllo (con la ricerca scientifica, lo sviluppo e le relazioni di buon vicinato ma anche, se necessario, con la pressione militare e l'occupazione territoriale)»⁵².

Tali deformazioni ideologiche riguardo altre culture, popolazioni, nazioni e regioni del mondo ha segnato la mentalità occidentale per secoli, e se indubbiamente oggi l'approccio all'alterità si è fatto più consapevole, soprattutto negli ultimi decenni, è pure vero che la denuncia di Said, che si ricorda risale alla fine degli anni Settanta del secolo scorso, tocca non solo l'ambito accademico, ma anche il contesto mediatico e della mentalità popolare – e quindi, anche per questo, ancora una volta inevitabilmente quello politico:

Una sorta di volgarizzazione dell'orientalismo contemporaneo è largamente diffusa nei giornali e nella mentalità popolare. Per molti, gli arabi sono venali, lascivi, potenziali terroristi, con nasi adunchi, e per lo più a dorso di cammello; la ricchezza di alcuni popoli e paesi arabi è fortuita o addirittura disonesta, frutto dell'estorsione petrolifera a danno delle nazioni veramente civili.⁵³

Approfondendo l'immaginario di cui si compone l'Orientalismo islamico – cioè la branca di studi orientalisti occidentali riguardo il mondo islamico – Said ne individua sia la corrispondenza ideologica con gli interessi politici statunitensi che le conseguenze nei media: «A partire dalla seconda guerra mondiale, e più ancora dopo ciascuna delle guerre arabo-israeliane, il musulmano arabo è diventato una figura consueta nella cultura popolare americana»⁵⁴. Con queste premesse, quindi, non c'è da stupirsi di come l'immaginario medio, forte di pregiudizi antichi ereditati dai contrasti europei con il mondo islamico e incentivato da tali tendenze politiche e accademiche, produca un'immagine cinematografica e televisiva dell'arabo come l'antagonista «lascivo e disonesto», un «degenerato sessuale», «sadico, infido, amorale» e soprattutto «capace di tessere intrighi astutamente malefici»⁵⁵.

51 Ibidem.

52 Ibidem.

53 Ivi, p. 112.

54 Ivi, p. 281.

55 Ivi, p. 283.

Non è un caso che il saggio di Said si concentri sull'orientalismo rivolto al mondo islamico e mediorientale, poiché, fin da tempi remoti, «quando il termine "Oriente" non era un semplice sinonimo per l'Est asiatico nel suo insieme, o un modo generico per evocare immagini di terre esotiche e lontane, esso era riservato all'Oriente islamico»⁵⁶. Il rapporto dell'Occidente con l'islam risulta quindi un caso ulteriormente caratterizzato da un approccio orientalista, anzi la concezione consolidata a riguardo è quella orientalista per eccellenza, tanto che «nel campo degli studi arabi e islamici sopravvivono oggi nella forma più pura i principali dogmi orientalisti»⁵⁷. Said denuncia una concezione superficiale nei confronti del Medio Oriente da parte di diversi studiosi occidentali, i quali tendono a usare la parola "islam" «per designare in una sola volta una società, una religione, un prototipo, una realtà», concependolo come «un prototipo delle società tradizionali chiuse»⁵⁸ poiché l'applicazione della "legge islamica", vista in Occidente spesso come niente più che un'astrazione intellettuale di comodo, lo distingue dal mondo islamico: «nelle grandi linee la "legge islamica" conferma l'ineguaglianza di Est e Ovest»⁵⁹.

L'immagine che la cultura occidentale si è formata delle popolazioni di cultura islamica, viste come un unico immutabile blocco indistinto, viene dunque rafforzata nei suoi aspetti più stereotipati, a cominciare proprio dagli studi orientalistici, fondati a loro volta sullo studio della letteratura e della storia antiche, più che sull'osservazione delle società reali contemporanee:

dal momento che si dava per scontato che la visione orientalista dell'islam (basata su un insieme di principi "classici" del tutto privi di riferimento alla realtà) fosse corretta, si diede altresì per scontato che il moderno islam altro non fosse che una riassegnazione del vecchio, specialmente in quanto si supposeva che la modernità rappresentasse per esso più un insulto che una sfida⁶⁰

Ne consegue un'idea dell'Islam per propria natura invariabile quanto si suppone che lo sia lo stesso oggetto di studio. Studio che risulta in questo modo segnato dalla

56 Ivi, p. 80.

57 Ivi, p. 298.

58 Ivi, p. 296.

59 Ivi, p. 253.

60 Ivi, p. 257.

sua posizione di retroguardia rispetto alle altre scienze umane (e persino rispetto ad altre branche dell'orientalismo), il suo generale conservatorismo metodologico e ideologico, e il suo relativo isolamento rispetto ai progressi della cultura umanistica e delle realtà storiche, economiche, sociali e politiche durante il secolo XX.⁶¹

Progressi che, dopo l'intervento di Said e di altri, fanno ormai parte degli studi culturali, ma che ancora faticano ad affermarsi appieno nell'opinione pubblica e nella concezione che generalmente l'individuo occidentale ha del Medio Oriente e ancora oggi è reale il rischio, nei mezzi di comunicazione, di un ricorso ad «avvilenti stereotipi che fanno un unico fascio di islam e terrorismo, o di arabi e violenza, o di Oriente e tirannia» per descrivere quello che Said chiama «un islam orientalizzato»⁶².

Come già accennato, è proprio in questo contesto che viene richiesto ad autori d'origine migrante, provenienti cioè da queste realtà *altre* e che si stabiliscono in Occidente, di riportare la propria testimonianza, il proprio punto di vista. Viene cioè richiesto loro, prevalentemente attraverso la scrittura di *memoire*, autobiografie e romanzi d'invenzione, di costruire un ponte ideale che conduca una realtà esterna e fundamentalmente sconosciuta ma di sempre maggior interesse per il lettore occidentale. Ne risulta quindi una serie di lavori che, per quanto possano essere di carattere personale, rispondono in buona parte a questa "domanda", affrontando argomenti già da tempo presenti nei media, come il terrorismo, le realtà mediorientali o le necessità che portano alla migrazione, ma cercando di proporre al contempo al lettore un punto di vista che sia più genuino e attinente alla realtà rispetto agli stereotipi che hanno caratterizzato la visione *orientalistica* dell'altro.

61 Ivi, pp. 257-258.

62 Ivi, p. 344.

2.3 Nuove testimonianze

Quei testi ad opera di migranti che affrontano temi di forte interesse mediatico di carattere internazionale, come il terrorismo fondamentalista, i regimi antidemocratici e l'incontro/scontro culturale, svolgono a tutti gli effetti il compito di *testimonianze interne* a tali fenomeni. Sarebbero riconosciute cioè, forti delle caratteristiche biografiche e culturali degli autori, come al contempo rappresentative di una realtà altra e in grado di descrivere tale realtà al lettore occidentale.

Queste pubblicazioni, ormai affermatesi come una sorta di genere nel panorama editoriale internazionale, tendono inoltre a sovrapporsi all'oggetto tradizionale della critica accademica sulle scritture migranti e degli studi postcoloniali. Anzitutto si tratta sempre di scrittori migranti, che prima di raccontare la propria storia o descrivere il proprio paese in una veste narrativa, hanno migrato in nazioni occidentali. Inoltre condividono molti elementi di interesse editoriale con le altre scritture scaturite dalle migrazioni, primo tra tutti l'elemento esotico del non-occidentale. Di fatto il racconto delle realtà dei paesi d'origine è sempre stato proprio delle scritture migranti e postcoloniali, ma ciò che caratterizza queste pubblicazioni è che esse rispondono oggi ad una specifica domanda di mercato, che semplicemente prima non caratterizzava altrettanto le scelte editoriali. Questi autori sono i nuovi testimoni interni di mondi che il lettore non conosce se non superficialmente: non riportano di realtà poco conosciute perché socialmente marginali all'interno di una nazione, com'è stato per le migrazioni, ma raccontano storie, culture e società diverse dal punto di vista di chi le racconta come proprie.

Nel 2003, come già accennato, vengono pubblicati negli Stati Uniti i primi romanzi che, corrispondendo a questo filone editoriale, hanno riscontrato un successo internazionale, *The kite runner* di Khaled Hosseini e *Reading Lolita in Tehran* di Azar Nafisi. Al primo romanzo Hosseini fa seguire altri due, *A Thousand Splendid Suns*⁶³ e *And the Mountains Echoed*⁶⁴, tra il 2007 e il 2013, anch'essi ambientati nell'Afganistan tra l'invasione sovietica e l'occupazione americana ed entrambi editi in Italia entro poco tempo dalle pubblicazioni statunitensi, sempre

63 K. HOSSEINI, *A Thousand Splendid Suns*, New York, Riverhead books, 2007.

64 K. HOSSEINI, *And The Mountains Echoed*, New York, Riverhead books, 2013.

da Piemme⁶⁵. Anche al proprio romanzo di carattere autobiografico, Nafisi fa seguire un altro lavoro di narrativa nel 2008, *Things I've Been Silent About. Memories of a prodigal daughter*⁶⁶, pubblicato in Italia l'anno successivo⁶⁷, sempre autobiografico, nel quale racconta di sé e delle esperienze della propria famiglia a cavallo della rivoluzione khomeinista. Si tratta di un genere editoriale che indubbiamente emerge dalle esperienze migratorie, ma si definisce, in concomitanza con la risonanza mondiale, come qualcosa di diverso, generando presto casi analoghi in vari paesi occidentali. Inoltre, come già detto, le scelte editoriali ricadono palesemente su argomenti che trovano corrispondenza diretta con le questioni più dibattute dai media: basti pensare alla crescente presenza in letteratura della tematica islamica e mediorientale, oppure alle testimonianze provenienti dalla Corea del Nord già menzionate, che corrispondono ad un aumento di interesse dei media internazionali su quelle regioni. Tali pubblicazioni, se da un lato sono opera di autori migranti, dall'altro tendono a rassomigliare sempre di più al genere del *reportage* e dell'inchiesta, anche nella loro forma narrativa come quella dei romanzi di Nicolai Lilin o di Roberto Saviano. Per cogliere quanto questi confini possano essere indefiniti e tali categorie editoriali si sovrappongano, basti pensare al caso di questi due ultimi autori che, per quanto diversi, molto hanno anche in comune. Lilin è stato menzionato più volte come esempio di recente autore migrante italiano da alcuni critici, mentre Saviano è chiaramente italiano e la migrazione non è al centro del suo lavoro – così come, in effetti, si può dire dell'autore di origini russe. Tuttavia, come si è visto, sono gli stessi due autori ad aver trovato una corrispondenza tra i propri lavori, e non è difficile individuarne di ulteriori, andando per esempio a vedere come, in un'edizione britannica dell'opera del giornalista partenopeo⁶⁸ – prima dell'uscita delle sale del film di Garrone – si nota una corrispondenza nel paratesto con alcune tendenze delle nuove testimonianze: il titolo appare in rosso e di dimensioni relativamente contenute, per lasciare il posto al sottotitolo coniato per l'edizione, in voluminosi caratteri neri, «Italy's other Mafia». Questa contestualizzazione di cui si sente la necessità in una realtà editoriale differente da quella italiana mette in luce come lo stesso Saviano, in un certo qual modo, corrisponda al filone editoriale della testimonianza, nel suo caso di realtà che, se nella penisola sono

65 K. HOSSEINI, *Mille splendidi soli*, Milano, Piemme, 2007; K. Hosseini, *E l'eco rispose*, Milano, Piemme, 2013.

66 A. NAFISI, *Things I've Been Silent About*, New York, Random House, 2008.

67 A. NAFISI, *Le cose che non ho detto*, Milano, Adelphi, 2009.

68 R. SAVIANO, *Gomorra: Italy's other Mafia*, London, Macmillan, 2008.

prevalentemente sconosciute perché nascoste, fuori dai confini nazionali acquistano l'accezione di qualcosa da conoscere "da fuori" perché "lontane" – mentre nelle intenzioni dell'autore, nel pubblicare l'opera in Italia, stava proprio nel sottolineare quanto la realtà camorristica sia dentro alla società del lettore e molto più vicina di quanto si credesse.

Se, quindi, da un lato si tratta di testi caratterizzati da un particolare successo di vendita e da una rilevante risonanza mediatica internazionali, per i quali non risulta immediato l'accostamento con quei testi solitamente considerati parte delle scritture migranti, indubbiamente rappresentano un importante indizio delle tendenze editoriali connesse alle stesse tematiche di diversi testi migranti, influenzando i contesti letterari in cui quelle tematiche vengono trattate, come quella delle realtà musulmane o delle minoranze culturali. Non si può ignorare il fatto che le scelte di pubblicazione delle case editrici, così come in certi casi hanno assecondato una classificazione migrante, sempre più spesso abbiano seguito tendenze che dipendono in realtà, se non totalmente certamente in buona parte, da considerazioni non direttamente legate ad un contesto della migrazione, anche quando hanno riguardato soggetti e argomenti solitamente concepiti come migranti da diversa critica accademica, come autori immigrati o culture altre.

Un caso emblematico su cui è possibile focalizzare l'attenzione lo si può trovare in quel gruppo di testi, buona parte dei quali concepiti spesso come nuove testimonianze, che rappresentano nel mondo editoriale occidentale la realtà degli esuli Iraniani nel mondo. Differenti per stili, per generi, nei periodi di pubblicazione e nel livello dei riconoscimenti letterari, queste scritture permettono però di ampliare il ristretto insieme entro cui Bijan Zarmandili è stato spesso incluso – sottoinsieme a sua volta delle scritture della migrazione in Italia di provenienza mediorientale, accanto a Younis Tawfik e Hamid Ziarati. Inoltre, e soprattutto, può essere utile per comprendere meglio le intenzioni e le tendenze del mercato editoriale italiano riguardo ad un più specifico argomento di crescente interesse mediatico, quale quello dell'Iran e, di conseguenza, le reazioni di un autore che, come Zarmandili, si trova ad occupare tale settore di interesse mediatico e editoriale.

2.3.1 La letteratura persiana contemporanea della diaspora

A partire dalla rivoluzione islamica dell'ayatollah Khomeini del 1979, che ha portato alla fine della monarchia Pahlavi e alla nascita della Repubblica Islamica dell'Iran, è progressivamente aumentata l'emigrazione degli iraniani, che spesso hanno preferito lasciare quella che è stata presto considerata una realtà oppressiva, integralista e repressiva, raggiungendo un Occidente spesso visto come simbolo di libertà civili e culturali. Da allora anche la presenza dell'Iran nei media occidentali, a fasi alterne, ha preso sempre più spazio, sia per la mutevole situazione mediorientale in generale che per le continue repressioni politiche interne e il recente dibattito sull'uso della tecnologia nucleare nel paese. Inoltre è cresciuto anche l'attivismo internazionale, promosso prevalentemente dagli stessi esuli, che accusa quello che viene definito "regime degli ayatollah" di continue violazioni dei diritti umani, di un'aprioristica censura e di un eccessivo numero di pene capitali inflitte – tra gli altri anche per motivi politici e morali. Già prima del famoso caso della professoressa universitaria Nafisi, infatti, sono molti gli iraniani che, una volta giunti in occidente, trovano il modo di scrivere e di raccontare, con biografie o con narrativa d'invenzione, un mondo che nell'ottica occidentale si componeva unicamente di integralismo islamico e presunta arretratezza culturale.

In ambito europeo si distingue il caso di Khader Abdolah – pseudonimo di Hossein Sadjadi Ghaemmaghani Farahani – rifugiato politico nei Paesi Bassi dalla seconda metà degli anni Ottanta, il quale pubblica una prima raccolta di racconti nel 1993 con il titolo *De adelaars*⁶⁹, pubblicato in Italia solo nel 2002⁷⁰ e dopo la pubblicazione del suo primo romanzo del 1997, *De reis van de lege flessen*⁷¹, pubblicato in Italia da Iperborea nel 2001 – poi ristampato da Feltrinelli nel 2006⁷² – nel quale racconta, con evidenti elementi autobiografici, di un rifugiato politico iraniano. Un altro caso giunto alla notorietà è quello dell'autrice Marjane Satrapi, oggi

69 K. ABDOLAH, *De adelaars*, Breda, De Geus, 1993.

70 K. ABDOLAH, *Le aquile*, Bolzano, AER edizioni, 2002.

71 K. ABDOLAH, *De reis van de lege flessen*, Breda, De Geus, 1997.

72 K. ABDOLAH, *Il viaggio delle bottiglie vuote*, Milano, Iperborea, 2001; K. Abdolah, *Il viaggio delle bottiglie vuote*, Milano, Feltrinelli, 2006.

naturalizzata francese, che con la sua *grafic novel* autobiografica *Persepolis*⁷³, data alle stampe tra il 2000 e il 2003 è riuscita a raccontare la realtà iraniana sotto il regime religioso dalla sua infanzia fino alla sua fuga, portando poi la sua opera nell'omonimo film – di cui è sceneggiatrice e regista – nel 2007 e divenendo poi regista di altre quattro pellicole dal vivo.

Negli anni da questa diaspora sono emersi sempre più quegli esuli che hanno deciso di dedicarsi alla scrittura, molti dei quali negli Stati Uniti, ma solo dopo i primi anni Duemila alcuni di loro ottengono una risonanza internazionale – e di conseguenza anche in Italia – tale da comportare traduzioni regolari e in tempi relativamente brevi. Interessante il caso della statunitense Azadeh Moaveni, nata in America da genitori esuli e autrice nel 2005 di *Lipstick Jihad: a memoir of growing up iranian in America and american in Iran*⁷⁴, pubblicato in Italia l'anno successivo⁷⁵. Nel suo lavoro di scrittrice e giornalista, Moaveni si propone di mettere in comunicazione l'Occidente con la cultura persiana, affrontando al contempo la problematica politica dell'Iran e pubblicando assieme all'attivista iraniana Shirin Ebadi *Iran Awakening. One Woman's Journey to Reclaim Her Life and Country*⁷⁶, tradotto nello stesso 2007 in Italia come *Il mio Iran. Una vita di rivoluzione e speranza*⁷⁷. Di traduzione italiana pressoché immediata è anche quella del romanzo *Children of the Jacaranda Tree*⁷⁸ di Sahar Delijani, emigrata con i genitori a dodici anni in California, che pubblica questo suo primo romanzo – non autobiografico ma sempre ambientato in un Iran di militanza politica e spietata repressione – nel 2013, vedendo numerosa traduzione entro lo stesso anno, operata in Italia per Rizzoli col titolo *L'albero dei fiori viola*⁷⁹.

Non è un caso quindi che anche in Italia case editrici di un certo peso abbiano cercato e promosso autori legati alla migrazione islamica o alla situazione iraniana scriventi in italiano, come sono infatti i casi degli autori iraniani Bijan Zarmandili – che pubblica *La grande casa di Monirrieh* con Feltrinelli nel 2004 – e di Hamid Ziarati – che vede nel 2006 la

73 M. SATRAPI, *Persepolis*, Paris, L'Association, 2007.

74 A. MOAVENI, *Lipstick Jihad. A Memoir of Growing Up Iranian in America and American in Iran*, New York, PublicAffairs, 2005.

75 A. MOHAVENI, *Lipstick Jihad*, Isola del Liri, Pisani, 2006.

76 S. EBADI - A. MOAVENI, *Iran Awakening. One Woman's Journey to Reclaim Her Life and Country*, New York, Random House, 2007.

77 S. EBADI - A. MOAVENI, *Il mio Iran*, Milano, Sperling & Kupfer, 2007.

78 S. DELIJANI, *Children of the Jacaranda Tree*, New York, Simon & Schuster, 2013.

79 S. DELIJANI, *L'albero dai fiori viola*, Milano, Rizzoli, 2013.

pubblicazione di *Salam maman* per i tipi di Einaudi. Interessante è il fatto che Einaudi, come emerso da un'intervista a Zarmandili in occasione del presente lavoro, è stata in realtà la prima casa editrice interessata al romanzo dell'autore iraniano, senza però che l'accordo andasse in porto per divergenze di vedute. Lo scrittore dichiara infatti come «questo romanzo doveva essere pubblicato in un primo momento con Einaudi», salvo divergenze d'opinione riguardo le modalità di lancio del libro:

Einaudi era interessata a questo libro e ci furono alcune questioni, cioè Einaudi voleva che fosse una questione quasi autobiografica, in un certo senso. Avevano in mente un lancio del libro che non era possibile.

Si capisce quindi quanta rilevanza venisse data, nelle priorità degli editori in quegli anni, all'approccio autobiografico che rafforza, nel caso di autori immigrati, l'aspetto testimoniale di tali pubblicazioni.

Le caratteristiche che accomunano tutti questi autori emersi dalla diaspora iraniana, nonostante le numerose differenze, sono molteplici. Indubbiamente condividono con altri, come ad esempio gli autori di origine afgana e irachena, tematiche legate ad alcuni degli eventi bellici che hanno interessato direttamente l'Occidente negli ultimi decenni, o appunto la tematica del terrorismo fondamentalista contrapposta ad un islam reale, parte della vita d'ogni giorno in società dalle molteplici tradizioni. Ciò che più lega tra loro molte di queste opere è indubbiamente la presenza dell'Iran, delle sue travagliate vicende storiche, del ruolo della religione nella società e nella politica e il fenomeno dell'emigrazione, il tutto riportato sia in autobiografie, che diluendo le esperienze biografiche in narrazioni d'invenzione oppure realizzando *reportage* o intarsiando la narrativa con componenti saggistiche o storiografiche. Si tratta in ogni caso di un insieme estremamente eterogeneo, che se da un lato non può costituire un genere letterario – magari interno alle letterature postcoloniali – dall'altro risulta amalgamato da una comune militanza politica e civile, in sé simile a quella di altri esuli da regimi o guerre civili, ma messa in maggior risalto dall'attuale interesse mediatico intorno alla Repubblica Islamica e ai suoi rapporti con l'area mediorientale e l'Occidente.

In conclusione questi autori, sia quelli affermatosi in decenni di attività, come Khader Abdolah, sia quelli emersi in periodi di più alto interesse mediatico sui temi trattati, come Nafisi, Moaveni o Delijani, determinano in tutto il panorama editoriale occidentale una presenza tematica – anche se per certi versi in sovrapposizione con autori di altre origini

mediorientali – comune per ambientazioni, argomentazioni sostenute ed esperienze narrate. Seppure l'influenza che queste pubblicazioni possono avere sugli stessi autori sia in molti casi parziale o trascurabile, indubbiamente esse influiscono su come l'argomento comune prende forma nell'opinione pubblica – influenzando così le scelte delle case editrici. Inoltre il far luce su questo gruppo di testi permette, come già sottolineato, di allargare alle dimensioni mondiali che gli spettano l'insieme di autori nel quale vengono solitamente inclusi gli scrittori italiani originari dell'Iran, quali Zarmandili e Ziarati, riconoscendo quindi le dinamiche sovranazionali che gli sono proprie e che trascendono quelle culturali legate al rapporto "paese-d'origine"/"paese-d'adozione" solitamente considerate negli studi sulle scritture migranti.

2.4 Il caso specifico di Bijan Zarmandili

2.4.1 Le prime considerazioni critiche

Per diverso tempo l'approccio generale degli studi critici intorno alle scritture migranti e l'esponentiale crescita nel numero degli autori così presi in analisi, hanno portato ad una concezione d'insieme dei testi studiati, e di conseguenza a diversi tentativi di classificazione interna a tale corpus, ma anche limitatamente ad esso, esauendo entro l'insieme delle opere migranti italiane ogni possibile comparazione letteraria. Gli studi specifici sui singoli autori sono sempre più numerosi, rispondendo ad una necessità crescente da parte della stessa critica, ma essi tendono a volte ad assecondare da un lato la circoscrizione alle scritture migranti italiane e, dall'altro, i tentativi di divisione/classificazione interne fin'ora tentati. Bijan Zarmandili, fino a questo momento, non è stato affrontato nello specifico nel contesto

accademico, ma è stato preso in analisi, in tempi relativamente recenti, collateralmente ad altri scrittori con i quali è stato assimilato entro il "sotto gruppo" delle scritture migranti di quegli autori di origine mediorientale.

Comberciati nel 2010 concepisce la seconda parte del suo saggio *Scrivere nella lingua dell'altro* come un insieme di analisi letterarie di singoli autori, dedicando tra gli altri un capitolo allo scrittore di origine irachena Younis Tawfik e usandone l'esempio come base per determinare quelle tendenze percepite come comuni tra gli scrittori di origine mediorientale e di cultura islamica. Nel capitolo l'autore viene confrontato anzitutto con Hamid Ziarati, che con lui condivide non solo, appunto, l'origine mediorientale, ma anche le vicende storiche novecentesche vissute e narrate nei romanzi: anzitutto la guerra tra Iran e Iraq avvenuta tra il 1980 e il 1988, l'esperienza dell'esilio e il tema del confronto tra Medio Oriente e Occidente. Da un confronto tra *Salam maman* di Ziarati e *Il profugo* di Tawfik – entrambi del 2006 – emerge come ambedue gli scrittori parlino della guerra e dei regimi delle rispettive nazioni d'origine, e in questo Comberciati trova delle vicinanze anche con *L'estate è crudele* di Zarmandili, che come si è visto si concentra sulla resistenza antimonarchica prerivoluzionaria. Il trio di scrittori viene poi richiamato al completo nel successivo capitolo dedicato all'autrice Ornella Vorpsi, trovando simile nelle loro opere il tema della gioventù e dell'amore in relazione alla lotta ai regimi oppressivi sotto cui giovani protagonisti si trovano a vivere – sempre prendendo in considerazione, per Zarmandili, *L'estate è crudele*.

Tuttavia è da notare come Comberciati individui, nei due romanzi del 2006 di Tawfik e Ziarati, un aspetto comune ai due autori che in realtà è riscontrabile anche in Zarmandili. Analizzando *Il profugo*, Comberciati mette in evidenza come vi «viene composto un affascinante quadro familiare che ripercorre due generazioni e almeno trent'anni di storia irachena»⁸⁰ e, individuando le somiglianze con *Salam maman*, afferma che «sia Ziarati che Tawfik [...] utilizzano una famiglia come caleidoscopio delle vicende storiche dei rispettivi paesi»⁸¹. Ebbene, allargando la prospettiva critica alle esperienze degli studi postcoloniali, ci si rende conto di come in realtà l'uso del racconto familiare e del ricordo – infantile e di gioventù – che rimandi alla rimembranza storica collettiva sia già considerato come un topos ricorrente, e quindi non solamente "tipico" di scrittori migranti d'origine mediorientale in Italia. A questo punto è da sottolineare come tale espediente narrativo fosse presente già nel

80 D. COMBERCIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro*, cit., p. 139.

81 Ivi, p. 142.

romanzo d'esordio di Zarmandili del 2004. Nella *Grande casa di Monirrieh* la vita di Zahra, che attraversa gli ultimi decenni di regime dello Scià e la rivoluzione Khomeinista fino alla morte durante i bombardamenti iracheni, è il centro intorno al quale ruotano e vengono narrate anche le vicende della figlia maggiore e del marito di Zahra, oltre che della famiglia di lui. Inoltre, come si vedrà in seguito, tale spunto narrativo in Zarmandili non sembra derivare unicamente da una tendenza legata a scritture postcoloniali/migranti, ma si legherebbero anche, seppure con notevoli variazioni, a fonti d'ispirazione letteraria italiane.

Nel 2012 Rosanna Morace pubblica il suo *Letteratura-mondo italiana*, saggio nel quale, recuperando i componenti teorici fino a quel momento elaborati per le scritture migranti italiane, li contestualizza nell'ottica teorica della letteratura mondiale emersa dalle teorie postcoloniali. Morace affronta quindi l'analisi di alcuni autori naturalizzati italiani, notando come molti di loro «giocano intertestualmente con la nostra tradizione letteraria e cinematografica, intersecandole con la propria»⁸², menzionando a tale proposito *L'estate è crudele* ed evidenziandone

l'intersezione di eventi distanti nello spazio, ma contemporanei nel tempo e affini per ideologie [volta] ad indagare parallelismi, analogie e concause tra eventi che sembrerebbero inavvicinabili - e che invece rivelano punti di tangenza impressionanti - [espressione] della memoria franta dell'autore, venuto in Italia nel 1960 ed evidentemente attento (oltre che emotivamente coinvolto) alle vicende di entrambi i paesi⁸³

Più avanti cita anche *I demoni del deserto*, mettendo in luce una correlazione tra i luoghi descritti, «per noi pressoché sconosciuti, seppur concreti e reali»⁸⁴, e vicende «a noi più familiari [e] altrettanto agghiaccianti che abbiamo vissuto qui in Italia di recente»⁸⁵ – probabilmente in riferimento agli eventi sismici avvenuti pochi anni prima, soprattutto nell'aquilano.

Riprende quindi l'ottica analitica già proposta da Comberiati a proposito degli autori di origine mediorientale, definendo emblematico l'intrecciarsi delle vicende personali dei

82 R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 18-19.

83 Ivi, p. 19.

84 Ivi, p. 49.

85 Ibidem.

personaggi e la storia del Medio Oriente e attribuendo poi la stessa tendenza, proprio come fa Comberiati attraverso l'esempio di Vorpsi, agli autori di origine albanese:

In molti autori albanesi e arabi [...] la Storia diviene il fulcro della diegesi, seppur incarnata in vicende individuali-familiari che metonimicamente si espandono in storia collettiva.⁸⁶

In particolare Morace accomuna Zarmandili e Ziarati, legando le loro motivazioni letterarie a quelle della loro personale esperienza di esilio dall'Iran: in entrambi gli autori infatti «la storia del '900 è onnipresente, e se non ci narra il perché della partenza ci spiega il motivo del non-ritorno»⁸⁷.

Fino a questo momento, quindi, Zarmandili risulta poco affrontato dalla critica letteraria italiana specializzata nelle scritture postcoloniali e migranti, preso in considerazione solo in anni recenti e entro una categorizzazione preformata, determinata dallo studio di autori considerati tra loro affini per provenienza e temi. Ma già Morace tenta un approccio più ampio a tali autori, allargando il campione di scrittori d'origine mediorientale presi in esame oltre i confini italiani, includendovi il nederlandese Khader Abdolah. Inoltre, una volta definita la scrittura di questa tipologia di autori come tendente ad un certo lirismo, soprattutto per via di una tradizione letteraria araba «fondata sulla poesia»⁸⁸, riconosce in Zarmandili un linguaggio più sobrio e meno "lirico", che definisce

poco assimilabile ai tratti messi in rilievo nei precedenti autori di origine mediorientale e in Kader Abdolah.⁸⁹

L'apertura dei limiti nazionali e il riconoscimento di tendenze che esulano dai tentativi di categorizzazione precedentemente proposti non solo è sintomo di un raffinarsi dello studio critico in direzione di un ottica sempre più letteraria, ma è il risultato della più ampia apertura teorica alle idee della letteratura postcoloniale e, in ultima analisi, mondiale, concepita come l'interazione, finalmente creativa e reattiva, tra l'Occidente e il resto del mondo. Sotto tale

86 Ivi, p. 55.

87 Ivi, p. 72.

88 Ivi, p. 79.

89 Ivi, p. 84.

prospettiva, come già suggerito da Morace, l'elemento storiografico individuabile in Zarmandili non si limita ad inserirlo in un limitato gruppo di mediorientali scriventi in italiano, ma lo rende parte di quell'espressione culturale, letteraria e politica del fenomeno della grande migrazione globale. Come già da tempo studiato dalla comparatistica mondiale e dagli studi postcoloniali, tale fenomeno sta permettendo il contatto vitale tra le culture del mondo, aprendo non solo al confronto, ma anche ad un certo *ibridismo* e alle nuove espressioni culturali che ne scaturiranno. Espressioni culturali che, per essere opportunamente comprese, avranno bisogno di una visione adeguatamente lungimirante, il più possibile libera da schematizzazioni troppo comode e consapevole dell'inevitabilità dei continui cambiamenti culturali in atto ormai da decenni.

2.4.2 Le scelte dell'autore

Come si è visto, nei primi anni da romanziere Zarmandili è stato trascurato da parte della critica, venendo citato di rado e soprattutto in relazione ad autori considerati in qualche modo assimilabili per via dell'origine geografica e culturale. Inoltre, essendo l'autore anche un giornalista specializzato in questioni mediorientali, ed essendo i suoi romanzi tutti ad ambientazione prevalentemente mediorientale, l'attenzione mediatica su di lui e i suoi lavori di narrativa si è spesso concentrata più sulla questione iraniana ad essi connessa, e sulla realtà altra della cultura islamica. Ciononostante Zarmandili non ha evitato di partecipare al dibattito sulla migrazione e sulla letteratura di autori, a vario titolo, migranti, o di essere coinvolto in progetti incentrati su tali argomenti.

È interessante anzitutto notare come, all'interno di un blog tenuto dall'autore nei mesi successivi all'uscita del romanzo *Il cuore del Nemico*, tra i numerosi articoli di tema mediorientale sia apparso, il 14 dicembre 2009, anche l'articolo *Il caso dello scrittore Pap Khouma*⁹⁰, concepito come una risposta all'articolo di Pap Khouma *Io, nero italiano e la mia*

90 B. ZARMANDILI, *Il caso dello scrittore Pap Khouma*, «Il cuore del nemico», 14 dicembre 2009,

*vita ad ostacoli*⁹¹ apparso sul quotidiano «La Repubblica» – nel quale il coautore di *Io, venditore di elefanti* racconta una serie di aneddoti sul proprio vissuto personale da italiano di colore, tra il razzismo e l'imbarazzante e sgradevole incredulità di molti connazionali. Nell'articolo, lo scrittore d'origine iraniana, dopo aver riconosciuto una certa somiglianza con Khouma, essendo «un italiano nato a Teheran e che come mestiere [fa] il giornalista-scrittore»⁹², conclude, individuando all'origine delle varie ingiustizie subite in Italia da chi appare in qualche modo "diverso" e finisce non solo denigrato, ma anche colpevolizzato,

il razzismo che supera la banalità dell'ignoranza, dell'incultura e rischia di diventare una malattia strutturale della società, una malattia da cui è difficile guarire: quando la vittima si confonde con il carnefice.⁹³

Queste parole, oltre che la presenza stessa dell'articolo nel blog dell'autore, rivelano l'intenzione a riconoscersi in quella categoria di scrittori a quei tempi ormai affermatasi, nell'ambiente critico ed editoriale, come autori migranti. Ciò non è solo il riconoscere il fatto – di per sé ovvio – di essere scrittore e immigrato, ma esprime piuttosto l'esplicita intenzione di partecipare al discorso mediatico sulle questioni sociali e letterarie connesse all'immigrazione in Italia, come appunto Pap Khouma ed altri.

L'essere incluso tra gli scrittori migranti lo porta anche a collaborare nell'ottobre del 2010, con diversi altri, al programma radiofonico a tema letterario di Radio3 «Fahrenheit», nella rubrica «Vocabolario migrante» – variante della consueta «Vocabolario», nella quale vari ospiti, in diversi appuntamenti, espongono i significati e gli usi della "parola chiave" del giorno. Inoltre la chiamata in causa nel ruolo migrante avviene anche nel suo contributo al secondo numero del 2011 della rivista semestrale «Bollettino di italianistica» diretta da Alberto Asor Rosa, intitolato *La letteratura italiana e l'esilio*, componendo il saggio *Il mestiere dello scrittore. L'esilio e il mondo*⁹⁴. Preceduto di poche pagine da un saggio di Caterina Romeo, *Esuli in Italia. Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura*

[<https://ilcuoredelnemico.wordpress.com/2009/12/14/40/>](https://ilcuoredelnemico.wordpress.com/2009/12/14/40/)

91 P. KHOUMA, *Io, nero italiano e la mia vita ad ostacoli*, «La Repubblica», 12 dicembre 2009,

[<http://www.repubblica.it/cronaca/2009/12/12/news/io_nero_italiano_e_la_mia_vita_ad_ostacoli-1820188/>](http://www.repubblica.it/cronaca/2009/12/12/news/io_nero_italiano_e_la_mia_vita_ad_ostacoli-1820188/)

92 B. ZARMANDILI, *Il caso dello scrittore Pap Khouma*, cit.

93 Ibidem.

94 B. ZARMANDILI, *Il mestiere dello scrittore. L'esilio e il mondo*, in «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», anno VIII, n. 2, 2011, *La letteratura Italiana e l'esilio*, pp. 425-429.

*postcoloniale in Italia: un excursus*⁹⁵, che appunto si propone di introdurre agli scrittori migrati in Italia, lo scritto di Zarmandili espone la visione della migrazione come un esilio, cioè sempre connessa ad una perdita di punti di riferimento e senza una reale possibilità di ritorno al tempo in cui gli emigrati/esiliati «erano in sintonia con i volti, con i costumi e con la cultura che li circondava»⁹⁶. La migrazione, quindi, si tradurrebbe sempre in una forma di esilio che porta alla trasformazione dell'individuo e delle culture. Scrive infatti Zarmandili:

La letteratura d'immigrazione – ma forse è meglio definirla dell'esilio – nell'odierna fase storica è un fenomeno che poggia le sue ragioni su un immenso e straordinario movimento di massa che sposta milioni di persone [...] determinando la nascita e lo sviluppo progressivo di una cultura ibrida, quindi nuova, che non è la somma o l'integrazione tra due o più culture (come spesso viene intesa), ma è il risultato di un complesso processo che impone una sorta di metamorfosi a tutte le culture coinvolte⁹⁷

Anche in diverse occasioni, come le interviste per la promozione dei romanzi, raramente manca un riferimento diretto alla situazione dei migranti, sociale e culturale, e al dibattito politico. In occasione, il 28 febbraio 2012, di un'intervista *videochat* per Rai Cultura, con domande poste dal pubblico tramite internet, riguardo la questione migrante in Italia Zarmandili risponde che

La cittadinanza agli stranieri certamente pone dei problemi nuovi per questi nuovi arrivi, ma insieme, perlomeno, a questo fenomeno c'è un altro aspetto che spesso viene trascurato: cioè che cosa sta diventando l'Italia⁹⁸

Zarmandili quindi non evita di affrontare l'argomento migratorio, pur non trattandolo in maniera particolare nei propri romanzi, e anzi si propone, al pari di altri, di affrontarne gli aspetti sia sociali che, soprattutto, culturali e letterari nella sfera del pubblico dibattito.

95 C. ROMEO, *Esuli in Italia. Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, in «Bollettino di italianistica», cit., pp. 381-497.

96 B. ZARMANDILI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 427.

97 Ibidem.

98 B. ZARMANDILI, *Bijan Zarmandili in videochat su Rai Letteratura*, «Il portale sulla letteratura di Rai Cultura»,

<<http://www.letteratura.rai.it/articoli/bijan-zarmandili-in-videochat-su-rai-letteratura/14597/default.aspx>>

Proprio in quelle prime settimane del 2012, infatti, in accordo con la sua editrice Ginevra Bompiani, sul sito dell'inserito culturale «Saturno» del «Fatto quotidiano» viene pubblicata un'intervista di Daniela Padoan all'autore, con l'intenzione di avviare proprio un dibattito riguardante gli scrittori migranti e una loro posizione nella realtà letteraria italiana. Nell'intervista viene pubblicata il 13 gennaio con il titolo *Razzismo letterario: scrivi in italiano e non vinci mai* – ripubblicato il 14 gennaio sul sito della giornalista con il titolo *E se pensassimo a uno ius soli per i nostri scrittori “stranieri”? Intervista a Bijan Zarmandili*⁹⁹ – la giornalista premette la considerazione che gli scrittori immigrati non sono adeguatamente presi in considerazione nell'ambiente letterario e intellettuale italiano e, come sintomo di tale razzismo culturale, non riescono ad imporsi nel contesto dei premi letterari. Nell'intervista Zarmandili riporta le proprie idee, già espresse nel saggio sul «Bollettino di italianistica», sulla migrazione come esilio e su come la nostra epoca sia ormai fortemente caratterizzata dagli ingenti flussi migratori, da accettare come un fatto che va riconosciuto e non retoricamente negato, origine di un nuovo ibridismo culturale. A proposito di tali fenomeni, e riguardo al proprio esempio personale, l'autore afferma:

l'esito di un simile processo dialettico [...] non sta solo in una straordinaria e vitale produzione poetica, ma in una continua risignificazione dell'esistente. È per questo che, quando vengo presentato come uno “scrittore iraniano”, avverto un profondo disagio: ridurre l'identità di uno scrittore alla sua origine implica negargli il senso di questo movimento¹⁰⁰

Zarmandili propone quindi, nel contesto del dibattito culturale italiano, l'idea dell'interculturalità emergente dalle migrazioni come fortemente caratterizzante dei nostri tempi, così come già Salman Rushdie concepisce il migrante come figura centrale del XX secolo. Lo scrittore arriva quindi ad affrontare uno dei nodi centrali della questione delle scritture migranti, quello della ghettizzazione che «[risospinge] verso la sua origine»¹⁰¹ questa nuova letteratura legata alle migrazioni, che però caratterizzano di fatto una «novità

99 D. PADOAN, *E se pensassimo a uno ius soli per i nostri scrittori “stranieri”? Intervista a Bijan Zarmandili*, <<http://www.danielapadoan.com/?p=1006>>-

100 Ibidem.

101 Ibidem.

epocale»¹⁰², la quale ci da «conto del caos di questo mondo che, meraviglioso e vivificante, si riflette su di noi, chiedendoci un pensiero estetico e politico»¹⁰³.

All'articolo seguono nei giorni successivi diverse risposte, argomentazioni e provocazioni, da parte soprattutto di molti autori migranti, come quella di Igiaba Scego, che precisa come non sia vero che tali autori non ricevono riconoscimenti letterari, preferendo invece puntare il dito contro un ostentato disimpegno dei media culturali e delle case editrici. Interviene anche lo scrittore Adrian Bravi, che sottolinea come sia «paradossale parlare di un "noi" inteso come "noi scrittori stranieri" e poi accusare di razzismo per un premio mancato»¹⁰⁴, mentre il 12 marzo Ginevra Bompiani fa notare come il Novecento letterario occidentale sia stato caratterizzato da esuli, rifugiati e viaggiatori quali, tra i numerosi altri, Conrad, Becket o Nabokov. La fondatrice della Nottetempo, editrice come abbiamo visto dello stesso Zarmandili, propone la difficoltà a definire un'identità nazionale vera e propria come il principale problema dell'Italia riguardo all'accettazione di ibridismi culturali, domandandosi:

Come mai un paese così xenofilo come l'Italia, che ha così poco un'idea di sé come nazione, è restio ad accogliere e fare sua la scrittura forestiera? [...] l'Italia non sa come dirsi unita senza arrossire, non sa come rivendicare la propria continuità senza tirare un calcio negli stinchi al vicino, insomma non sa dire “è italiano come me” senza chiedersi che vorrà mai dire.¹⁰⁵

Da questa iniziativa emerge quindi non solo la posizione di un autore, ma anche quella dell'editore che lo pubblica. Sebbene il dibattito sia durato qualche mese e non abbia coinvolto solo gli autori interessati in quanto inclusi nella categoria dei migranti, l'intenzione che ne era all'origine risulta in buona parte disattesa. Infatti lo stesso Zarmandili rientra attivamente nella serie di articoli, con l'intervento del 12 marzo dal titolo, in sé semplice e immediato, *Il ghetto degli scrittori migranti*¹⁰⁶, nel quale commenta in prima persona

102 Ibidem.

103 Ibidem.

104 A. BRAVI, *Il razzismo letterario non esiste*, «Saturno», 20 gennaio 2012,

<<http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/20/razzismo-letterario-esiste/185246/>>.

105 G. BOMPIANI, *Viaggianti. Intervento di Ginevra Bompiani*, «Saturno», 12 marzo 2012,

<<http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/03/12/viaggiantiintervento-ginevra-bompiani/196703/>>

106 B. ZARMANDILI, *Il ghetto degli scrittori migranti*, «Saturno», 12 marzo 2012,

<<http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/03/12/il-ghetto-degli-scrittori-migranti/196705/>>

l'andamento della discussione. L'autore evidenzia quindi la mancanza, tra gli intervenuti, di coloro i quali erano stati concepiti come i primi interlocutori, cioè i «critici letterari italiani, le case editrici italiane, la politica culturale italiana, i fautori dei premi letterari e, non ultimi, i lettori italiani»¹⁰⁷. Nel recuperare la spinta primaria da cui è scaturita l'idea del dibattito, lo scrittore arriva ad additare come problema

la letteratura italiana, che non è in grado di riflettere sulla propria natura dialettica, di individuare i soggetti emergenti e le sue nuove contraddizioni, così da capire che non esistono scrittori migranti ma semplicemente nuovi scrittori italiani¹⁰⁸

Bijan Zarmandili si dichiara, quindi, tra quegli autori che, pure nel riconoscersi portatori di una o varie *diversità*, esprime il disagio di una considerazione in qualche modo *differente* riguardo ai suoi lavori, rispetto ad un qualunque altro scritto in Italia e in italiano.

Se inizialmente l'autore prende le distanze da una propria identificazione come scrittore semplicemente iraniano – che negherebbe l'appartenenza al fenomeno delle migrazioni mondiali – arriva poi a negare l'esistenza di un'autorialità migrante – vista come una ghettizzazione – a favore di una concezione più fortemente inclusiva, quella di *nuovi scrittori italiani*, nati dalla migrazione e dall'ibridismo culturale. Questo sviluppo dialettico risulta affatto in linea con le opinioni espresse da vari autori, già messe in evidenza, quali Kuruvilla, Wadia e De Caldas Brito – oltre che tutti quegli scrittori migranti intervenuti al dibattito menzionato – che sentono eccessivamente stretto e inappropriato il vincolo dell'etichetta editoriale che gli viene assegnata. Infine Zarmandili, nello stesso intervento, rivendica per le proprie opere il diritto di essere considerate a prescindere da un dettaglio biografico dell'autore:

La mia è ovviamente una provocazione, ma nasconde qualcosa di vero: io infatti non mi considero uno scrittore migrante e mi irrita, perfino, quando qualcuno cerca di sottolineare la mia ovvia ma inutile diversità. Sono un autore che scrive i suoi romanzi in italiano e pretendo di essere accettato, rifiutato, criticato o elogiato in quanto tale.¹⁰⁹

107 Ibidem.

108 Ibidem

109 Ibidem.

Così come altri si riservano il diritto di poter parlare di temi che non siano la migrazione o la creolizzazione e pretendono di non subire, con la ghettizzazione, anche un comodo e compiacente *razzismo positivo*, Zarmandili arriva a rivendicare il proprio essere un autore *italiano*, rinnegando la definizione di *migrante*. Tale presa di posizione è indiscutibilmente il tentativo di uno sviluppo della reazione *anti-etichetta*, maturata ormai da tempo in certi autori migranti/esuli, e comunque non sembra voler tanto negare la migrazione come esperienza e fenomeno culturale – che anzi viene prima rivendicata e poi inclusa nel concetto di *nuovi autori italiani* – e nemmeno elevare fuori dall'etichetta la singola esperienza di Zarmandili – che riporta la propria esperienza riferendosi però anche ad altri autori.

In seguito al dibattito, Padoan conclude promuovendo un incontro organizzato in occasione della prima edizione del Festival della Letteratura di Milano, tenutosi in giugno 2012 e organizzato da Milton Fernandez. L'evento, con il titolo *Scrittori italiani d'altrove: verso una nuova cittadinanza letteraria*, ha inteso riproporre la questione con l'occasione di un incontro pubblico, tenutosi il 7 giugno alla Casa della Cultura. In seguito a tale incontro Padoan pubblica un omonimo articolo sul sito dell'enciclopedia Treccani, con l'intenzione di tirare le somme sulla questione. «Nell'epoca della globalizzazione», si chiede la saggista, riprendendo le dichiarazioni emerse dal dibattito, «ha ancora senso distinguere i narratori italiani da quelli di origine straniera?»¹¹⁰. Riporta quindi un'affermazione di Zarmandili, che individua in proposito quello che è uno dei ruoli dell'autore definito *ibrido*, il quale

è brutalmente chiamato a ricordare che nell'epoca delle grandi migrazioni scompare la geografia, ma permane ostile e ostinata l'idea della razza, dell'etnia, della religione, della lingua.¹¹¹

La figura dell'individuo *esule* – in senso lato o propriamente inteso – che nel perdere l'inclusione in quella che può essere definita la sua *realtà d'origine*, la quale si trasforma in memoria, ne unisce i ricordi e le eredità con una *elettiva*, genera in sé una terza cultura, una terza identità. Tale nuova espressione culturale, secondo Zarmandili, si manifesta e si irradia anche attraverso la scrittura, influenzando l'intera *cultura d'arrivo*, che inevitabilmente muta

110 D. PADOAN, *Scrittori italiani d'altrove: verso una cittadinanza letteraria*,

<[111 Ibidem.](http://www.treccani.it/enciclopedia/scrittori-italiani-d-altrove-verso-una-cittadinanza-letteraria_(Il-Libro-dell'Anno)></p></div><div data-bbox=)

ed evolve, a prescindere dalle strumentalizzazioni retoriche di certa politica allarmista e ultraidentitaria o da un approccio culturale particolarmente conservativo e tradizionalista.

È da sottolineare il fatto che lo scrittore, che si dimostra interessato e attivo sul fronte del dibattito intorno alla migrazione e alle scritture migranti, non abbia incentrato mai alcun romanzo intorno al tema migrante. In alcuni dei suoi romanzi ci sono dei riferimenti all'Italia, e due di essi – *L'estate è crudele* e *Il cuore del Nemico* – vi sono in parte ambientati, mentre nell'ultimo – *Viene a trovarmi Simone Signoret* – vengono narrati brevi aneddoti ambientati nella penisola e in Europa, ma nessuno dei suoi personaggi effettua mai una vera *migrazione*. Tutte le esperienze ambientate in Italia, come si vedrà, sono tutte all'insegna del *viaggio* e non affrontano mai numerose questioni legate all'esperienza migrante. Tuttavia esistono, nel lavoro di Zarmandili, due riferimenti all'immigrazione in Italia che si ricollegano alle sue dichiarazioni: uno nel capitolo *Roma* del romanzo del 2007 – di cui si parlerà più avanti – e l'altro, quello che più di tutti è strettamente connesso alla questione della migrazione, non è in realtà un riferimento diretto al fenomeno in sé, ma rimanda anzi alla visione di una migrazione come *esilio*, mantenendosi inoltre ad un livello puramente metaforico. Ne *I demoni del deserto*, del 2011, il protagonista si ritrova terremotato in un'età nella quale si sentiva ormai al riparo da qualsiasi bisogno di adattamento. La perdita di tutta la famiglia, della casa e della città, e le responsabilità alle quali è richiamato dal dover aver cura della nipote autistica, della quale non si è mai occupato, lo obbligano ad affrontare nuovamente quello che l'autore definisce «il caos della vita»¹¹². «L'odissea del superstite del terremoto», ci dice infatti lo stesso autore, in conclusione al suo saggio sull'esilio «è la metafora del lungo viaggio che compie l'esiliato a vita, per il quale il momento del ritorno non arriva»¹¹³. L'esiliato quindi dalla propria città, dal proprio mondo, che si trova a dover affrontare difficoltà che non avrebbe mai immaginato di dover affrontare:

L'anomalia mentale della nipote diviene l'ordinaria follia di vivere a cui bisogna rassegnarsi, mentre la consuetudine alla "normalità", ai ruoli prestabiliti, alle tradizioni religiose e culturali e alle convinzioni politiche sono una saviezza artificiale.¹¹⁴

112 B. ZARMANDILI, *Bijan Zarmandili in videochat su Rai Letteratura*, cit., 10':50".

113 B. ZARMANDILI, *Il mestiere dello scrittore*, cit., p. 429.

114 Ibidem.

Una rassicurante saviezza artificiale che non caratterizza solo l'emigrante/esiliato, che deve adattarsi ad un nuovo mondo, ma, in linea con quanto detto, anche alle società che non sono in grado di riconoscere i cambiamenti fisiologici della propria realtà civile e culturale, e finanche letteraria, anche quando sono le naturali conseguenze di una delle principali espressioni dei nostri tempi, come è il caso delle migrazioni.

Zarmandili quindi affronta in prima persona il dibattito sull'immigrazione e sulla narrativa e la poesia emersa dalle esperienze migratorie che caratterizzano la società italiana degli ultimi decenni, ma si astiene da un esplicito utilizzo narrativo del tema della migrazione. Per quanto, in definitiva, siano in lui fondamentali i concetti di incontro e di ibridismo culturale, sarebbe sbagliato analizzare le sue opere unicamente o prevalentemente con quest'ottica. D'altro canto si può notare che i suoi romanzi, se non corrispondono sufficientemente a diversi schemi applicati spesso alle scritture migranti, trovano delle corrispondenze con altre categorie editoriali, come le *nuove testimonianze*.

2.4.3 Romanzi e paratesto

Nonostante i molteplici dubbi sulla natura, le eccezioni e i limiti della categoria delle scritture migranti, resta il fatto che negli ultimi anni essa abbia costituito una tipologia editoriale e un contesto di riferimento oltre che per la critica, anche per gli stessi autori, ed è un fatto che i romanzi di Bijan Zarmandili vengano considerati entro tale contesto dai critici e dall'ambiente editoriale. Inoltre, come si vedrà, l'autore non ha mancato di contribuire al dibattito connesso a tali fenomeni editoriali e sociali, sia nel proprio lavoro di romanziere che esprimendo le proprie opinioni in merito ai cambiamenti in atto nella società italiana scaturiti dal fenomeno immigratorio. Ma, come è già stato fatto notare, se alcune caratteristiche, in diversi modi dedotte da altri casi entro le pubblicazioni migranti, possono trovare corrispondenza in un autore, ciò non vale per tutte quelle attribuibili ad altri similmente categorizzati. Diventa allora necessario, pur partendo da tale punto di vista, determinare non

tanto *se*, ma *in che modo* tali romanzi, e il loro autore, siano connessi ad un discorso che si potrebbe definire, adottando un'accezione di cui si è già sottolineata la parzialità, *migrante*, e in che modo, eventualmente, se ne distanzia.

Per Zarmandili infatti, fin'ora considerato, nell'ambito degli studi critici, unicamente entro il contesto delle scritture migranti, si può affermare che le sue pubblicazioni, per ciò che riguarda le scelte paratestuali delle case editrici, hanno seguito una classificazione di per sé variabile: da un'iniziale esaltazione del carattere migrante al sottolineare un legame con l'interesse mediatico occidentale sul Medio Oriente. Si cerca qui, dunque, di comprendere in che modo gli editori e l'autore stesso hanno gestito queste affiliazioni tematiche, arrivando a identificare ciò che può rivelarsi interessante nel contesto di un'analisi critica.

Indubbiamente la caratteristica che ha portato l'autore ad essere considerato entro la cerchia degli scrittori migranti è il fatto di essere effettivamente migrato in Italia e di appartenere a quella categoria di persone la cui storia personale comincia al di fuori dei confini italiani e/o di madre lingua non italiana, pur non facendo parte del *boom* migratorio che ha cominciato a caratterizzare il paese dagli anni Settanta e Ottanta. Il padre è stato direttore di una sala cinematografica di Teheran e acquirente di molte pellicole italiane durante il regno dello scià. Grazie all'appoggio di un suo collaboratore italiano, il padre è riuscito a mandare il figlio in Italia all'età di diciassette anni, per studiare e imparare la lingua. Bijan ha vissuto quindi la sua giovinezza nella Roma degli anni Sessanta, una capitale nel pieno dello sviluppo economico che è stato denominato *Miracolo italiano*, dove ha studiato architettura e scienze politiche. Entrato poi nelle fila della sinistra iraniana d'opposizione al regime monarchico, ha collaborato dall'Italia ad un giornale clandestino. Ormai in possesso della lingua e uso al lavoro giornalistico, forte anche della propria conoscenza personale dell'Iran e del Medio Oriente, ha intrapreso definitivamente la strada professionale del giornalismo e negli anni della rivoluzione khomeinista è stato capo redattore esteri della rivista «Astrolabio» fondata da Ferruccio Parri. Negli anni ha quindi lavorato con diverse testate, tra cui il gruppo «Espresso»/«Repubblica», la rivista di geopolitica «Limes» e altri. Ha anche pubblicato diversi saggi di carattere storico-giornalistico, tra cui le pubblicazioni per la Compagnia Edizioni Internazionali come *Mondo iranico*¹¹⁵ del 1972 o le biografie di Mohammad Mossadegh e dell'Ayatollah Khomeini nel volume *L'Iran e il subcontinente indiano*, parte di *I*

115 B. ZARMANDILI, *Mondo iranico*, Milano, Compagnia edizioni internazionali, 1972.

protagonisti della rivoluzione: America latina, Africa, Asia, pubblicato nel 1983¹¹⁶. Nel 1988, per la componente editoriale dell'azienda radiotelevisiva nazionale Rai Eri, ha pubblicato anche un volume sul dirottamento, compiuto tre anni prima da un gruppo paramilitare per la liberazione della Palestina, della nave da crociera Achille Lauro¹¹⁷.

Anni di vita e di studio in Italia e la conoscenza della realtà mediorientale gli hanno quindi permesso di operare in ambito giornalistico nel paese d'adozione, così come nel 2004 gli hanno consentito di approcciarsi alla narrazione con *La grande casa di Monirrieh*. Il suo primo romanzo, infatti, totalmente ambientato in Iran, ne ripercorre gli ultimi decenni di storia, con il palese intento di mostrarne quegli aspetti culturali e sociali che faticano a filtrare la stretta maglia della visione stereotipata – e *orientalistica* – che l'Occidente tende a farsi del Medio Oriente. Il romanzo viene pubblicato quando ormai da qualche anno si è cominciato a parlare di *letteratura della migrazione*, Younis Tawfik ha già pubblicato due romanzi per la casa editrice Bompiani e di lì a un paio d'anni sarebbe uscito *Scontro di civiltà* di Amara Lakhous. L'attacco al World Trade Centre di tre anni prima e l'invasione statunitense dell'Afghanistan hanno portato sempre più l'attenzione dei media al Medio Oriente e alla realtà delle minoranze islamiche nelle nazioni occidentali; le pubblicazioni statunitensi del 2003 di Hosseini e Nafisi, che con altri tanto devono a questo crescente interesse mediatico, approdano nelle librerie italiane in quello stesso 2004. Lo stesso paratesto che accompagna il romanzo di Zarmandili intende sottolineare in particolare il suo legame con la narrazione di realtà islamiche e il rapporto tra Occidente e Medio Oriente, focalizzando l'attenzione sulla natura ribelle della protagonista e il suo rapporto con le tradizioni della società iraniana: nella quarta di copertina viene riportata una porzione di testo in cui la protagonista, Zahra, viene colpevolizzata dalle cognate perché giunta non più vergine al matrimonio¹¹⁸; nel risvolto destro della copertina, dove viene posta la sinossi, si sottolinea come sia la figlia di Zahra – della quale non si viene mai a sapere il nome – «vissuta a lungo in Occidente, a prestarci gli occhi per entrare nella vita di Zahra»¹¹⁹, sottolineando il ruolo centrale di questo personaggio, di punto di vista verso la vita della madre, mettendone però soprattutto in risalto una funzione

116 AA. VV., *I protagonisti della rivoluzione*, VI, *Asia II. L' Iran e il subcontinente indiano*, Milano, Compagnia edizioni internazionali, 1983.

117 B. ZARMANDILI, *Documenti di un dirottamento. Il caso Achille Lauro nei giornali e in televisione*, Torino, VPT/ERI, 1988.

118 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., quarta di copertina.

119 Ivi, risvolto destro di copertina, corsivo mio.

di ponte tra *noi occidentali* e un mondo orientale altro, che nella vita della protagonista «sembra incarnarsi»¹²⁰. Inoltre è interessante notare il fatto che, nella quarta di copertina, il romanzo sia presentato come «L'esordio sorprendente di *un nuovo autore italiano*: Bijan Zarmandili»¹²¹, rimarcando il fatto che l'autore, nonostante le evidenti origini iraniane, sia di fatto italiano, che è una precisazione tipica di quel certo approccio progressista alle scritture migranti, di cui già si è detto, atto a proporre un autore sottolineando la *nuova italianità* che veicola e di cui viene riportato come esempio.

La pubblicazione successiva, sempre per Feltrinelli, non si allontana molto dalla prima, né per l'ambientazione né per i temi. *L'estate è crudele*, del 2007, affronta ancora l'Iran e i suoi mutamenti politici nel secondo Novecento, ma porta il lettore anche a Roma, in quella stessa capitale degli anni Sessanta vissuta dall'autore in gioventù. La città di allora viene confrontata con quella contemporanea, grazie alla cornice narrativa data da un viaggio del figlio dei protagonisti nei luoghi vissuti dai genitori, che la trova più fredda e meno accogliente di come gli era stata raccontata. È nel secondo capitolo, intitolato *Roma*, che il giovane turista iraniano si imbatte nell'odierno fenomeno dell'immigrazione, e insieme della diffidenza nei confronti di chiunque non sia, come lui, occidentale. Il breve capitolo, lungo solo tre pagine, inizia con l'arrivo e si conclude con la partenza del giovane, per poi passare il testimone alla narrazione della vita romana dei genitori decenni prima, in un'Italia non avvezza agli stranieri, nella quale si chiede ai due giovani studenti «se sono spagnoli o francesi»¹²² e dove «gli italiani l'Iran lo conoscevano innanzitutto per la leggendaria bellezza delle sue regine, Soraya e Farah Diba»¹²³. I due studenti restano in Italia per una parte relativamente breve del romanzo, poiché il giovane Parviz parte per l'Iran alla fine del quinto capitolo, compiendo un periglioso viaggio clandestino per rientrare in patria da combattente antiregime, mentre la compagna Maryam riparte per l'Iran al termine del decimo capitolo. Nel complesso sei capitoli – su diciassette – di ambientazione romana, cinque dei quali negli anni Sessanta, sono quelli a cui si riferiscono le parole del risvolto destro di copertina, che evidenziano quanto la storia sia «resa straordinariamente attuale da elementi quali l'immigrazione e il multiculturalismo [e] il rapporto tra Oriente e Occidente»¹²⁴. D'altro canto, nell'arco di quei primi anni Duemila, il

120 Ibidem.

121 Ivi, quarta di copertina.

122 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., p. 24.

123 Ivi, p. 20.

124 Ivi, risvolto destro di copertina.

panorama delle scritture migranti era andato arricchendosi esponenzialmente su tutti i fronti, sia per via dell'emergere di autori cresciuti in Italia o nati da unioni miste – tra gli altri, oltre a Scego, Kuruvilla e Ali Farah, anche la giovanissima Ghazy – che per l'aumento di scritti ad opera di emigrati di cultura islamica – ai quali, nel 2006, si aggiunge Ziarati. Un nesso, quello tra immigrazione e realtà mediorientale, che in quegli anni si è rafforzato anche all'estero, come si è già visto. Negli Stati Uniti, ad esempio, nel 2005, viene pubblicato il già citato *Lipstick Jihad* di Moaveni – tradotto l'anno successivo in Italia – e anche *Pomgranate soup*¹²⁵, della giovane Marsha Mehran, che narra di tre sorelle iraniane le quali, in fuga dalla rivoluzione khomeinista, negli anni Ottanta aprono un locale di cucina persiana in una cittadina irlandese, tradotto e pubblicato quello stesso anno dall'editore Neri Pozza col titolo *Caffè Babilonia*¹²⁶.

Tale categoria, che in contesto italiano viene accolta come una componente dell'insieme delle scritture migranti, come si è visto prende negli anni sempre più spazio nel mercato editoriale generalista, in un insieme di edizioni italiane e rapide traduzioni da altri paesi occidentali. Aumentato quindi l'interesse dell'opinione pubblica occidentale per il mondo islamico – sia per quanto riguarda la convivenza con le minoranze immigrate sia, e probabilmente ancora di più, per i fenomeni internazionali del terrorismo e degli impegni bellici occidentali – *Il cuore del Nemico*, terzo romanzo di Zarmandili pubblicato nel 2009, intende essere un contributo al dibattito intorno a quella figura che in occidente, per analogia alle azioni suicide giapponesi durante la seconda guerra mondiale, vengono comunemente chiamati *kamikaze*: gli attentatori suicidi che caratterizzano il terrorismo di matrice islamica integralista e definiti con il termine *shahid* – col significato di *testimone di fede* e tradotto spesso come *martire*. L'opera non è più ambientata a Teheran o a Roma, ma si divide tra una immaginaria città mediorientale, dove un moderno signore della guerra orchestra attentati commissionati da politici doppiogiochisti, e un'anonima piccola isola italiana, sulla quale viene spedito il protagonista con il compito di attendere le istruzioni per adempiere al proprio martirio. La tragica storia personale del giovane reclutato come combattente, che ha perso tutta la famiglia per colpa della guerra, si mescola con gli intrighi e la brama di potere di chi lo manovra e con la realtà occidentale di una comunità di pescatori dove il giovane viene accolto. Qui lo straniero, che non parla una parola di italiano e viene soprannominato Il

125 M. MEHRAN, *Pomgranate soup*, Random House, 2005.

126 M. MEHRAN, *Caffè Babilonia*, Neri Pozza Editore, Milano, 2005.

Saraceno, viene accettato dai più come una presenza estranea, ma con curiosità e senza alcuna ostilità, e incontra poi la giovane donna con la quale vive un amore fatto di muta comprensione, la quale tenta poi di salvarlo dal pericolo che intuisce celarsi dietro la silenziosa attesa del giovane uomo. Le scelte che la nuova casa editrice effettua nel realizzare la pubblicazione stavolta non indulgono su migrazione e multiculturalità, ma si concentrano totalmente sul tema forte del terrorista suicida, «"martire" contemporaneo, [...] "vittima" degli eventi e della follia del mondo prima ancora che della propria»¹²⁷, riportando come unico contributo alla quarta di copertina la citazione del testo riguardo la «sensazione di libertà, di sollievo» provata «ogni volta che [il protagonista] indossava la cintura della morte [...] e ripeteva i gesti che avrebbe compiuto sul luogo dell'attentato»¹²⁸. Se quindi si perdono nel paratesto i riferimenti alla migrazione, effettivamente assente nel romanzo, essi vengono sostituiti da quelli al terrorismo internazionale di matrice islamica, che come abbiamo visto è fondamentalmente un altro filone editoriale, che inoltre risulta in quegli anni sempre più connesso ad una realtà di migrazione. La rilevanza che viene data all'argomento è tale che la breve biografia di Zarmandili nel risvolto destro di copertina è semplificata a quelli che sono i punti ritenuti fondamentali per attribuirgli la competenza sui temi trattati, cioè la sua origine mediorientale e la sua competenza professionale: «nato a Teheran, dal 1960 vive a Roma. *Giornalista ed esperto di politica mediorientale* per il gruppo Espresso-Repubblica»¹²⁹. A supporto di questa connessione con il tema mediatico del terrorismo e della situazione mediorientale, su proposta della casa editrice, ad accompagnare la pubblicazione del romanzo venne aperto un blog omonimo, sul quale, nei sei mesi successivi alla pubblicazione del romanzo, lo stesso Zarmandili ha scritto diversi articoli quasi tutti su argomenti legati a fatti di cronaca internazionale di quei giorni, sul Medio Oriente, l'Iran e il terrorismo fondamentalista. Al blog ha corrisposto anche ad un'omonima rubrica sul sito della rivista «Limes», nella quale per diverso tempo sono stati riproposti gli interventi dell'autore e giornalista, per poi proseguire ancora qualche mese con alcuni articoli ma sempre rimandando a quello che veniva presentato come il blog personale dello scrittore. Il tema della criminalità internazionale, nella forma del terrorismo, include quindi a pieno titolo Zarmandili nel filone dell'interesse mediatico sul Medio Oriente, soprattutto nella veste di scrittore-giornalista –

127 B. ZARMANDILI, *Il cuore del Nemico*, cit., risvolto sinistro di copertina.

128 Ivi, quarta di copertina.

129 Ivi, risvolto destro di copertina, corsivi miei.

piuttosto che come scrittore migrante – e se ne può vedere una prosecuzione nelle figure dei trafficanti umani del suo romanzo del 2011, *I demoni del deserto*. Questa quarta opera, la prima pubblicata dalla casa editrice Nottetempo fondata da Ginevra Bompiani e Roberta Einaudi, è nuovamente ambientata in Iran in seguito al terremoto che nel 2003 colpì la città di Bam. Lo spaesamento vissuto dal protagonista, un insegnante in pensione rimasto solo con la nipote autistica, raggiunge l'apice quando la giovane viene portata via non dai diabolici *jinn* che da sempre popolano il deserto del folklore persiano, ma dai "demoni" che, approfittando della corruzione e della tragedia, la rapisce per venderla come sposa bambina. Ancora un importante indizio "classificatorio" ci viene dato in quarta di copertina, dove a chiusura della sinossi ci viene detto come

Zarmandili descrive un'odissea contemporanea, un moderno racconto epico attraverso un mondo antico, in cui le leggende, le magie e le fascinazioni s'intrecciano alla cronaca dei nostri tempi di guerra.¹³⁰

Con queste parole viene quindi proposta la correlazione tra l'opera e il tema mediatico che si vuole presentare come affine, cioè la "cronaca dei nostri tempi di guerra", con un chiaro riferimento non tanto all'Iran in sé, sempre più oggetto di interesse occidentale ma che da anni non è uno scenario bellico, ma al Medio Oriente nel suo complesso. D'altro canto nel 2011 quel genere editoriale delle *nuove testimonianze*, assieme alle corrispettive tendenze delle case editrici, si è ormai venuto a determinare con le uscite ad oggi più rappresentative tra cui, nei casi italiani, i primi due romanzi di Hamid Ziarati e il completamento della *Trilogia siberiana*¹³¹ di Nicolai Lilin.

A consolidare il legame tra l'opera di Zarmandili scrittore alle tematiche mediorientali, rafforzato dalla sua attività di giornalista specializzato e accantonando quindi, a livello di tematiche trattate nel testo e sottolineate dal paratesto, quelle dell'immigrazione, contribuisce anche il suo quinto romanzo, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, del 2013. L'opera è dedicata alla tematica della censura culturale iraniana e alla condanna, risalente al 2010, ad alcuni anni di carcere inflitta ai registi Jafar Panahi – vincitore del Leone d'oro nel 2000 e di un Orso d'argento nel 2003 – e Mohammad Rasoulof, in aggiunta dal divieto assoluto di girare film

130 B. ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, cit., quarta di copertina.

131 N. LILIN, *Educazione siberiana*, cit.; N. Lilin, *Caduta libera*, Torino, Einaudi, 2010; N. Lilin, *Il respiro del buio*, Torino, Einaudi, 2011.

per vent'anni. Nel romanzo, espressamente dedicato ai due cineasti, il regista protagonista subisce la stessa condanna, scoprendo però quanta libertà vi sia entro i confini della propria immaginazione, dentro la quale il regime e la censura non possono entrare. Ne risulta quindi, raccontata come la realizzazione di un film *noir*, un dramma d'amore adolescenziale a cavallo della Rivoluzione, dove il regista Ciangis Salami è sia narratore che giovane spettatore degli eventi. Connesso ad un fatto strettamente legato alle battaglie internazionali per i diritti civili e molto sentito nell'ambiente cinematografico mondiale, questo quinto romanzo perde, nel paratesto, qualunque riferimento sia alla migrazione che ad un Medio Oriente ridotto unicamente ad un generico territorio in guerra. A distanza di pochi anni dalle manifestazioni iraniane del Movimento Verde – in risposta alla rielezione di Ahmaedinejad a presidente nel 2009 – e di quell'onda di proteste, rivolte e guerre civili chiamate Primavera Araba – che hanno coinvolto tutta l'area del Nord Africa e della Penisola Arabica a partire dal 2010 – la sinossi accenna a come i due protagonisti della vicenda rammentata da Ciangis, sul finire degli anni Settanta, «tra una manifestazione di piazza e una lettura di poeti contro il regime, affrontano titubanti e stupiti l'alba dei loro sentimenti»¹³². La sinossi conclude poi:

Una storia d'amore, di morte e di rivoluzione, un noir nell'Iran sconvolto dalla fine del regime, e insieme una struggente riflessione sulla libertà e sulla miracolosa permanenza dell'opera d'arte¹³³

sia ribadendo il contesto delle proteste rivoluzionarie che sottolineando la tematica della censura, entrambi effettivamente componenti cardine dell'opera.

È evidente quindi in che modo le case editrici, com'è normale, hanno per prime proposto degli inquadramenti tematici dei diversi romanzi, in una gradazione variabile dall'argomento migratorio a quello mediorientale, a seconda dei mutamenti delle tendenze del panorama editoriale italiano e, ovviamente, delle rispettive politiche editoriali. Se Einaudi, che per prima propose la pubblicazione della *Grande casa di Monirrieh*, avrebbe preferito all'epoca un lavoro più autobiografico, considerato tipico di un autore migrante, Feltrinelli, che pubblica i primi due romanzi, non manca di metterne in risalto la *multiculturalità* e la tematica migratoria, mentre Cooper, pubblicando un romanzo sul terrorismo, ne accentua il legame

132 B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, cit., quarta di copertina.

133 Ibidem.

mediatico e giornalistico con il Medio Oriente, proponendo l'idea del blog, e influenzando anche la successiva politica editoriale di Nottetempo.

Si vuole evidenziare il fatto che l'inserimento di queste opere al gruppo delle scritture migranti è stato possibile non tanto da una corrispondenza particolare con elementi ritenuti ricorrenti nei testi che così catalogati, ma più per la comunanza tematica ad una parte di questi, quella degli autori di cultura islamica e/o di origine mediorientale, e per argomentazioni collaterali dell'autore riguardo all'immigrazione e alle scritture che ne scaturiscono. Tuttavia, se da un lato la sostituzione di una tematica di riferimento *migrante* con quella *mediorientale* effettivamente può rispecchiare meglio certe caratteristiche della scrittura di Zarmandili, è appunto vero che l'autore non si è tenuto a distanza dal dibattito che, fin dalla prima pubblicazione di narrativa nei primi anni Duemila, lo ha coinvolto in quanto italiano d'origine straniera, contribuendo con articoli e interviste sull'argomento.

Alla luce di quanto emerso, l'autore è da considerarsi a tutti gli effetti parte ed espressione del fenomeno di ibridizzazione culturale emerso dalle migrazioni che caratterizzano il rapporto di postcolonialità/neocolonialità tra l'Occidente e il resto del mondo – e per questo lo si definisce qui *migrante*, rifiutando però categorizzazioni aprioristiche che rischiano di deformarne l'analisi. Ma per comprenderne il più possibile le caratteristiche, inquadrandone il lavoro entro le adeguate ottiche critiche, si rivela inevitabile l'allargamento teorico degli studi sulle scritture migranti agli studi postcoloniali e dell'inclusione al concetto di *postcoloniale* dei rapporti culturali tra l'Occidente – come *partner culturale forte* e destinazione delle migrazioni – e il resto del mondo nel suo complesso; è inoltre necessario il parallelismo con i casi editoriali che si rivelano affini ma che restano esclusi dalla maggior parte degli studi fin qui citati, cioè quei testi che "raccontano l'Oriente all'Occidente", e con le dinamiche editoriali ad essi correlati.

Capitolo 3: Analisi dei romanzi

3.1 L'ispirazione autobiografica

Come si è detto Zarmandili, che è migrato in Italia nel 1960 e dal 2004 scrive romanzi a tema iraniano, non racconta mai veramente di migrazione. Ai suoi personaggi capita piuttosto di viaggiare e di rimanere all'estero per lunghi periodi, solitamente in gioventù e per motivi di studio. Se da un lato è proprio per questo che risulta assente un tema strettamente *migratorio* nei lavori dell'autore, che quindi non riporta la propria specifica esperienza migrante, dall'altro questi sono i primi indizi di tracce autobiografiche riscontrabili all'interno delle narrazioni. L'autore non racconta mai delle tensioni e dei conflitti culturali solitamente attribuiti alle scritture a tema migratorio, scegliendo piuttosto la formula dell'*incontro tra culture*, attraverso confronti tra personaggi di tradizioni differenti, per lo più Iranian e Italiani; tuttavia ripropone indubbiamente, diluite nella finzione e adattate alle necessità di scrittura, le proprie esperienze di giovane studente iraniano in Italia. Altre, poi, sono le esperienze personali che lo scrittore fa confluire nei propri romanzi, come quella legata alla resistenza antimonarchica prima della rivoluzione khomeinista o, come si vedrà, il personale legame con il cinema.

3.1.1 Il viaggio in Italia

Si è visto come in Zarmandili manchi una vera e propria tematizzazione della migrazione: i suoi protagonisti non lasciano mai definitivamente l'Iran, anche quando gli capita di passare un lungo periodo – generalmente di qualche anno – all'estero. Laddove, in diverse opere definite migranti, ci si aspetta una descrizione delle esperienze migratorie del conflitto, con il mondo circostante ma anche interiormente, tra cultura d'origine e cultura d'accoglienza e di una perdita o una riformulazione dell'identità, nei romanzi dell'autore si trova invece l'incontro alla pari tra culture. Attraverso l'esperienza del viaggio i personaggi scoprono realtà diverse da quella di provenienza, facendo propri alcuni usi ed esperienze, ma senza mai doverli sostituire ai propri, all'insegna di uno scambio reciproco con chi li accoglie.

In particolare, ovviamente non per caso, i personaggi compiono questi viaggi in Italia, ognuno per motivi diversi, dove entrano in contatto diretto con un mondo che cercano di capire e di assimilare. Se il marito di Zahra lo fa per lavoro, all'aspirante *shahid* del *Cuore del Nemico* capita di restarvi fino al giorno della morte, ma per vicende fin troppo particolari e in una realtà, quella dell'isola, per molti versi d'eccezione rispetto ad un'ambientazione italiana "tipo". I casi di viaggio in Italia più interessanti risultano essere quelli dei giovani studenti Parviz e Maryam e quello, rivissuto attraverso i ricordi raccontati nella prima parte di *Viene a trovarmi* Simone Signoret, del regista Ciangis.

I due studenti protagonisti di *L'estate è crudele* soggiornano in Italia negli anni Sessanta per motivi di studio, lui in architettura e lei in medicina. Conoscono un'Italia diversa da come diventerà quando il fenomeno migratorio prenderà piede, nella quale vengono accolti anche per la loro diversità e dove trovano delle corrispondenze con quella che è la loro fede politica. I due giovani nati e cresciuti sotto la monarchia Pahlavi, anche se provengono da famiglie in grado di mandarli all'estero per gli studi universitari, entrano a far parte del partito comunista iraniano in opposizione allo scià, che si organizza in nuclei clandestini con il sogno di liberare il paese dalla repressiva dittatura. A Roma i due incontrano un gruppo di comunisti italiani, con i quali entrano in sintonia e si scambiano opinioni ed esperienze, fin dal loro primo incontro. È interessante il momento in cui uno degli italiani, notando i due giovani insieme da soli di sera, prende la libertà di cui i due si sono appropriati grazie alla lontananza dalle

convenzioni familiari con un atteggiamento tipico – e invidiabile nell'Italia di quegli anni – del loro paese:

"La mia futura suocera non lascerebbe mai uscire Rossana sola con me di sera! Dobbiamo sempre portarci appresso suo fratello - Beati voi che venite da un paese libero, magari non siete neppure cattolici."¹

Il malinteso però viene subito ridimensionato:

Maryam ride. "Siamo musulmani. La religione di Allah. Neanche noi in Iran possiamo uscire da sole con i ragazzi. Fino al matrimonio non possiamo neppure avvicinarci a loro. Voi siete molto più liberi. Da noi c'è la dittatura e ci sono le tradizioni da rispettare..."²

Il rapido scambio di opinioni, alimentato dalle reciproche invidie, si risolve infine in un'unica constatazione del comunista Benito, che vale per tutti e per entrambe le nazioni, che accomuna gli operai italiani iscritti al PCI con gli studenti iraniani futuri sovversivi:

Non si fidi delle apparenze, signorina," Benito adesso si rivolge a Maryam, "qui stanno bene solo i ricchi".³

La frequentazione dei comunisti della sezione di Ponte Milvio è una componente fondamentale dell'esperienza formativa dei due giovani nella loro permanenza in Italia. Le storie politiche dei due paesi permettono a Parviz e Maryam di vedere in modo più completo e consapevole la complessa realtà iraniana e a capire quanto sia in realtà grave la situazione politica in patria rispetto ad altre realtà:

"Ecco cosa ci vuole per svegliarci, gente come questa. Ci vuole qualcosa di simile a quello che negli anni cinquanta ha paralizzato le raffinerie di Abadan, quando tutti sono scesi in piazza e lo scia è dovuto fuggire. Ma per il momento non è

1 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., p. 24.

2 Ibidem.

3 Ivi, pp. 24-25.

che un sogno. Uno sciopero generale in Iran oggi sarebbe impensabile, con l'opposizione che o è scappata all'estero o è in galera."⁴

Ma l'incontro delle sensibilità politiche non è l'unico che i due studenti vivono. Oltre a sperimentare una libertà personale e di coppia che mai gli sarebbe stata concessa in Iran, fondamentale è anche l'incontro con colei che diverrà la loro padrona di casa, una vedova dai figli ormai adulti e tutti al Nord per lavoro:

La signora Iole aveva messo un annuncio nel bar di piazzale delle Provincie e un paio di giorni dopo si erano presentati Parviz e Maryam. Si era subito innamorata dei due iraniani: "Hanno occhi che sembrano stelle, brillano di gentilezza. Noi siamo abituati ai turisti che vanno e vengono, ma questi ragazzi sono tutta un'altra cosa. Sono due bravissimi giovani, discreti e così innamorati"⁵

La donna, si può dire, adotta la giovane coppia, al punto che accompagna Maryam il giorno della discussione della tesi e saluta calorosamente Parviz quando parte per sempre da Roma: «Per la prima volta la signora Iole lo aveva baciato sulle guance e tenuto stretto a lungo, come fa con i suoi figli quando ripartono per tornare al Nord»⁶.

Il soggiorno cambia i due, facendogli scoprire cose nuove e permettendo loro di esprimere le proprie idee e le proprie inclinazioni e pur restando legati al paese d'origine, non disdegnano di far proprie alcune tipicità del luogo, ad esempio il cibo, come quando ricevono la visita di Khosrow, un compagno del partito: «Maryam ha preparato la parmigiana di melanzane e adesso insieme a Parviz attende Khosrow, che arriva verso le otto con un fiasco di Chianti»⁷. Si tratta anzitutto di un fortunato incontro tra le loro propensioni personali e la strana possibilità di poterle manifestare senza dover rendere conto ad una società nella quale ci si aspetterebbe da loro atteggiamenti ai quali non sono inclini e se ne rendono conto fin dal loro primo appuntamento:

Maryam ascolta Parviz con un misto di ammirazione e sorpresa. Durante la conversazione con i comunisti di Ponte Milvio non si era sentita esclusa, era stata

4 Ivi, p. 25.

5 Ivi, pp. 19-20.

6 Ivi, p. 49.

7 Ivi, p. 39.

trattata come una di loro e Parviz era sembrato orgoglioso di averla accanto. [...] Lui non la intimidiva e non la opprimeva.⁸

Nella libertà del soggiorno romano la coppia ha vissuto esperienze che, vivide nelle proprie menti, i due cercheranno di far convivere con ciò che li attende al ritorno in patria. Maryam non sarà più una studentessa in affitto nella Roma del Miracolo italiano, ma tornerà a dover essere una donna che, per quanto laureata e medico, vivrà entro le convenzioni della società iraniana e ripensa a tutto quello che mai avrebbe vissute rimanendo nel paese natale:

Gli anni vissuti in Italia sembrano a Maryam una frazione di tempo, sintetici e privi di chiaroscuri. Un tempo piatto che conserva indelebili soltanto alcuni ricordi: il suo innocente vezzo di dipingersi le unghie per attirare l'attenzione di Parviz, la brezza che veniva dal mare di Torvaianica e che aveva risvegliato i suoi sensi a lungo imprigionati dalla timidezza e dal pudore, liberati all'improvviso su quella spiaggia accanto al corpo di Parviz.⁹

I giovani hanno vissuto a Roma né più né meno che come marito e moglie, al punto che certificano la loro unione con un rito *politico* agli occhi del partito:

Scopre in sé una doppia anima, un'ibrida maturità raggiunta insieme a Parviz in terra straniera e che sarà difficilmente conciliabile con le tradizioni del suo paese nativo. Pensa al suo matrimonio anomalo, consacrato non dalle leggi di Allah ma dalle parole del compagno dell'Ufficio politico venuto dalla Germania.

"La signora Iole lo ha accettato, ma mia madre...?"¹⁰

Questo assaggio di vita eccezionalmente libera, continuamente vissuto all'insegna della differenza con quella che vivrebbero e si preparano a vivere nell'Iran pahlavide, viene in fondo attribuito alla natura della società italiana di quegli anni, proposta in contrapposizione anche con quella odierna visitata anni dopo dal figlio dei due, segnata da un mal gestito fenomeno immigratorio e dal freddo razzismo della società.

Un esempio paragonabile di accoglienza positiva lo si può trovare anche nel successivo *Il cuore del Nemico*, dove il giovane silenzioso che viene chiamato Il Saraceno, che nella vita ha

8 Ivi, p. 25.

9 Ivi, p. 98.

10 Ivi, p. 98-99.

conosciuto ben poco affetto dopo la perdita della famiglia sotto bombardamenti statunitensi, si trova a passare parecchio tempo su un'isola di pescatori dei giorni nostri:

Una sera al tramonto, mentre guardava le barche che rientravano in porto, istintivamente lo straniero aveva alzato la mano in segno di saluto. E gli uomini, dopo aver scaricato le casse di pesce e sistemato le reti, mentre salivano le scale avevano a loro volta alzato la mano per salutarlo: uno gli aveva persino toccato la spalla sorridendo, aveva detto qualcosa che lo straniero non aveva capito, ma che gli aveva fatto battere il cuore più forte.¹¹

La cosa si fa presto abituale, «quasi che quella piccola cerimonia faccia parte da sempre del rito dello sbarco serale, come ormeggiare e scaricare le casse»¹², e questa muta confidenza tra lo straniero e la piccola comunità si consolida, anche grazie all'amicizia di Anna e del locandiere Sebastiano, che ospitano l'uomo:

Anche per le donne e i bambini è ormai diventato una presenza familiare e l'iniziale curiosità è stata soddisfatta dai racconti di Anna: sanno che sta aspettando un amico, e quando lo vedono al porto o sulla spiaggia non fanno caso a lui. Come fosse uno di loro.¹³

L'ambientazione non è più *d'epoca* ma l'autore non si è dimenticato dell'ostilità dell'Italia nei confronti degli stranieri criticata nel romanzo precedente: l'assenza di tale ostilità e la distanza dall'Italia razzista e piena di pregiudizi è in questo caso da ricercarsi nella natura semplice e isolata della piccola realtà insulare, poco influenzata dall'*emergenza* crescente con la quale viene trattata la migrazione e raramente toccata dagli eventi storici. L'eccezionalità di un luogo così fuori dal mondo, quasi chiuso in una bolla rispetto alla nazione e al mondo, che mantiene in sé la semplicità e l'accoglienza tipiche di un tempo ormai passato, permette allo shahid, unitamente alle sue motivazioni e ai tragici eventi del romanzo, un'esperienza che ben poco ha a che fare con l'esperienza migratoria, se non forse per l'incomunicabilità. Ma l'immagine che dell'uomo ci viene data a questo punto, malinconico, rassegnato, senza più uno scopo e tormentato da voci interiori, più che alla figura

11 B. ZARMANDILI, *Il cuore del Nemico*, cit., pp. 116-117.

12 Ivi, p. 117.

13 Ibidem.

dell'immigrato che affronta le difficoltà di trovarsi in terra straniera o sconcertato dai fallimenti nel cercare di ritrovarsi in un nuovo mondo, finisce invece per assomigliare ad un solitario naufrago cinematografico, quello intravisto nel televisore di un negozio prima della partenza che l'avrebbe condotto sull'isola.

Un'esperienza invece più simile a quella di Maryam e Parviz la si ritrova nel passato di Ciangis, il regista del quinto romanzo:

Avevo convinto mio padre a mandarmi in Italia per studiare al Centro Sperimentale di Cinematografia, ci ero riuscito quasi per caso, data la particolare attenzione che dedicava a come spendere i soldi.¹⁴

Seguendo il mito del cinema italiano, il giovane figlio del proprietario di una sala cinematografica riesce quindi a partire per l'Europa, forte anche dell'interesse paterno negli studi che il figlio si prefiggeva di compiere. Zarmandili mette quindi in scrittura l'esperienza personale del lavoro paterno, che come è stato detto dirigeva, appunto, una sala cinematografica a Teheran, e dell'iniziativa di mandare il figlio a studiare in Italia. Nel romanzo infatti il genitore del protagonista

dirigeva il Metropol di Teheran ma progettava di mettersi in affari, importando in Iran pellicole italiane. Si era detto che avere il figlio a Roma, per di più nel mondo del cinema, sarebbe stata la strada migliore per raggiungere l'obiettivo.¹⁵

Anche Ciangis, quindi, si è trovato a vivere in quella Roma tanto descritta dall'autore, traccia della sua esperienza personale e della nostalgia per quei tempi. Una volta in Italia si trova infatti in una situazione simile a quella dei giovani studenti di *L'estate è crudele*, ma con esiti per certi versi differenti. Il suo incontro con gli italiani risulta infatti non negativo, ma meno idilliaco rispetto a quello degli altri due e non privo di quella sottile sufficienza che accompagna ogni pregiudizio nei confronti dello straniero, come risalta dal dialogo con la sua affittuaria:

"Non sapevo che anche in Iran ci fossero i cinema".

"Mio padre ne dirige uno e in Iran vediamo pellicole italiane, americane e

14 B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, cit. p. 24.

15 Ivi, p. 56.

francesi. Alcuni cinema proiettano anche film egiziani, oltre a quelli girati in Iran".

"Ma guarda tu... Della Persia sapevamo dello Scià, di Soraya e di Farah Diba. Qualcosa anche sui tappeti. Dov'è che fabbricano quelli famosi?"

"Un po' ovunque, ma forse lei intende i tappeti di Isfahan".

"Sì, sì, quelli lì..."¹⁶

In Italia Ciangis conosce anche Luigi, con il quale nasce un'amicizia che lo accompagna per tutta la sua permanenza in Europa, il quale una volta gli propone di realizzare insieme, quando sarebbe diventato un regista in Iran, un film sulla loro amicizia:

La sua proposta però mi aveva rassicurato: voleva dire che per lui non ero soltanto un personaggio dalle Mille e una notte, una specie di fenomeno da baraccone, ma un amico, esotico, ma un amico.¹⁷

L'amicizia con l'italiano si rivela comunque di stimolo al giovane, che con lui riesce ad entrare sempre più in contatto con la cultura occidentale, che l'amico ricambia con una sincera e vivace curiosità. Come quando si trovano a parlare di come sia normale in Iran sedersi su tappeti, mentre in Europa l'approccio con il suolo sembra essere completamente diverso:

perché gli europei si siedono soltanto su poltrone e sedie, dormono su letti rialzati e mangiano seduti intorno a un tavolo? [...] perché tanta diffidenza, perché questa ostentata e ostile distanza dal basso, dalla terra? Siediti qui vicino a me sul tappeto e dimmi come ti senti¹⁸

Luigi si presta all'esperimento e si mostra sorpreso nello scoprire «una vera differenza tra Oriente e Occidente: una differenza di mezzo metro»¹⁹. Il giocoso scambio di idee a riguardo si conclude però con la consapevolezza che il tentativo di adottare uno sguardo *dal basso* è fallito in partenza, rivelando il vero nodo della questione tra l'occidentale e il suolo:

"Così però non vale: siamo seduti sul pavimento di una terrazza al quinto piano di un palazzo, e Roma è ai nostri piedi. È vero che poggio il culo sul pavimento della

16 Ivi, p. 75, CORSIVI MIEL.

17 Ivi, pp. 59-60.

18 Ivi, p. 61.

19 Ibidem.

terrazza, ma i miei occhi vedono comunque tutto dall'alto. Di nuovo noi occidentali stiamo imbrogliando. Qui, chi si siede veramente per terra, o chiede l'elemosina oppure non c'è l'ha fatta ed è stramazza²⁰.

Con Luigi Ciangis vive anche l'esperienza di un viaggio, visitando la Spagna. Il giovane iraniano completa così la sua esperienza in Europa, superando il disagio del trasferimento – comunque temporaneo – in un paese occidentale e aprendosi a cuor leggero al nuovo:

Con lui avevo fatto la mia prima vera esperienza di viaggio. Non un atto lacerante, non uno sradicamento, come mi era sembrato il mio trasferimento da Teheran a Roma, ma una straordinaria evasione, come quando da bambino t'immagini di pilotare un aereo, domare i leoni e scalare i grattacieli.²¹

L'esperienza segna definitivamente il giovane, restandogli impressa come la più importante della sua permanenza fuori dall'Iran, a tal punto che tutto viene ridimensionato. La nostalgia per la casa a Teheran e per la sua città lasciano parecchio spazio alle immagini che gli hanno riempito gli occhi e ai racconti dell'amico:

Era la prima volta che vedevo il mondo e stranamente non sentivo nostalgia dell'Iran, eccitato dalle novità e dai ritmi incalzanti del viaggio. Quando sono tornato a Roma, ero stordito: altro che la mia casa a Mahmudieh, altro che cime dei Monti Alborz, la cui vista si offriva dalla nostra terrazza! Avevo visto i Pirenei, i tetti di lavagna color grigio scuro bagnati dalla pioggia, e Luigi mi aveva raccontato dei baschi, del loro orgoglio di essere un popolo libero e guerrigliero.²²

In *Viene a trovarmi Simone Signoret*, quindi, ritorna l'esperienza del viaggio in Italia ma, per quanto notevolmente più breve rispetto ai capitoli di *L'estate è crudele*, questa volta comprende anche reciproche incomprensioni e curiosità. Se i due giovani di fatto trovano nell'Italia degli anni Sessanta una scuola politica e la possibilità di sperimentare una vita che gli sarebbe stata impossibile in patria, l'aspirante regista vi si forma una curiosità nuova e torna con il bagaglio di chi ha sa di aver avuto un assaggio della varietà del mondo.

Il viaggio in Italia è la modalità più completa con la quale l'autore mette in pratica

20 Ivi, p. 62.

21 Ibidem.

22 Ivi, pp. 62-63.

l'incontro culturale, forte delle proprie esperienze personali che di volta in volta filtra e adatta ai diversi personaggi e ai diversi eventi narrati. Pur avendo vissuto in prima persona l'esperienza di una migrazione a tutti gli effetti, prendendo l'Italia come proprio paese d'appartenenza e portando con sé la cultura della propria infanzia e adolescenza, Zarmandili non ripropone la stessa nei propri personaggi, che come si è visto non vedono mai la permanenza in Europa come definitiva. Le esperienze fatte formano i protagonisti di questi romanzi, permettendogli di conoscere una realtà altra – la nostra – per poter meglio capire la propria e se loro vivono in Italia soltanto nell'ottica di un viaggio e una permanenza momentanea, è anche per permettere al lettore il viaggio inverso, tornando insieme a loro in Iran. Inoltre, l'ovvio risultato delle considerazioni che i personaggi, protagonisti iraniani in un romanzo scritto in italiano, trova un corrispettivo complementare nell'esperienza del lettore: se Parviz e Maryam confrontano le esperienze politiche dei due paesi, il lettore viene a conoscenza di una realtà politica iraniana, proposta per similitudine a quella italiana; ad ogni considerazione riguardo alla realtà italiana, vissuta dai giovani mediorientali, corrisponde ovviamente l'assunzione di informazioni sull'Iran da parte del lettore italiano.

Ma l'incontro culturale non avviene solo attraverso il viaggio. Spesso comincia – o si esaurisce – con la visione *da lontano* della realtà occidentale, attraverso anche lo sguardo di chi non lascia mai il paese natio.

3.1.2 Lo sguardo ad Ovest e l'appassionato di cinema

L'Iran di oggi è famoso nei media occidentali soprattutto per gli atteggiamenti ispirati ad un approccio radicale ai precetti religiosi, soprattutto perché messi in atto principalmente delle istituzioni e della politica prima ancora che dalla società. Tuttavia il paese non è sempre stato segnato da un atteggiamento ufficiale anti-occidentale: prima della rivoluzione khomeinista, anzi, la politica internazionale della monarchia era indirizzata ad accordi con l'occidente contornati da una retorica culturale volta ad un "ammodernamento" dei costumi del paese.

Nei romanzi di Zarmandili, in più occasioni, viene descritto come in Iran gli ultimi anni della monarchia Pahlavi abbiano visto quindi un atteggiamento politico fortemente filo-occidentale, durante il quale non era difficile entrare in contatto con le culture americane o europee. Zahra, figura centrale del primo romanzo – tanto che è l'unica, tra i personaggi principali, di cui si conosca il nome – cresce proprio durante quegli anni, quando l'apertura forzata verso le potenze straniere, in superficie culturale ma in realtà all'insegna di uno sfruttamento economico del petrolio iraniano, contrastava con la morale tradizionale e il senso crescente di un abuso subito a favore degli occidentali e delle élite filo-governative. Tuttavia è un periodo particolare nel quale, a differenza di quello che seguirà la rivoluzione islamica, era possibile arricchirsi producendo qualcosa di "americano" come le *chewing gum*, come nel caso dell'industriale ebreo padre del giovane Elias di *Viene a trovarmi Simone Signoret*, e per individui come il marito di Zahra o il padre di Ciangis era possibile comprare film occidentali da proiettare nelle prime sale cinematografiche della capitale. Non è strano quindi che siano numerosi, in questi romanzi, personaggi che hanno vissuto quegli anni e che si sono formati con quei frammenti al contempo esotici e affascinanti e se il marito di Zahra è avvezzo a imitare i divi di Hollywood, non è strano che il giovane Elias, per trovare le giuste parole per un messaggio d'amore, le cerchi anzitutto nelle canzoni occidentali, anche scontrandosi con una bocciatura da parte dell'amico Ciangis perché troppo sdolcinate, con tanto di "discussione terminologica" e *l'ipse dixit* di chi "c'è stato":

"Non mi dire, hai scritto quelle parole sdolcinate che si scambiano i *kundè* americani tra di loro?"

"Intanto non si dice *kundè* quando si tratta di un frocio americano, ma gay, casomai omosessuale. Come sei ignorante!"

"Lo puoi chiamare come vuoi, per me uno che canta *love me, love me, say you do. Let me fly away with you. For my love is like the wind and wild is the wind* non può che essere un *kundè*. Ma che vergogna! Simin ti prenderà per un ebreo effeminato. Quel Johnny Mathis è l'idolo dei froci americani o, come dici tu, dei gay americani, me l'ha detto uno che negli Stati Uniti c'è stato".²³

Ma il principale elemento esterofilo che si fa sentire nell'Iran narrato da Zarmandili è il cinema. Soprattutto attraverso le esperienze di chi di cinema ci vive, ma non solamente, davanti agli occhi dei personaggi passano pellicole americane, francesi e molte italiane, tra cui

²³ Ivi, p. 44.

soprattutto cinema classico hollywoodiano e neorealismo italiano, alle quali i suoi iraniani sembrano guardare con un misto di famelica passione e stupore per storie così diverse e nuove. È interessante notare come gli autori di origine straniera, nel richiamare elementi culturali italiani, ricorrono spesso al cinema e nello specifico all'esperienza neorealista, alla quale l'immagine internazionale dell'Italia è rimasta correlata. Anche nei romanzi di Lakhous, uno per tutti *Scontro di civiltà*, si riscontra spesso tale riferimento. Il personaggio zarmandiliano di Maryam, ad esempio, ricorda come le sue compagne di liceo fossero rimaste affascinate da un film italiano del 1955:

A scuola le amiche non facevano altro che parlare di quel film, *Le diciottenni*, e cercavano inutilmente di ripetere il nome dell'attrice protagonista, Marisa Allasio, quasi impronunciabile in farsi.²⁴

Anche la giovane, pure conoscendo ormai ogni dettaglio della trama come le è stata raccontata dalle amiche, va a vedere il film, sapendo di essere seguita timidamente da un altro adolescente, che le si accosterà alla coda per il biglietto, senza però mai riuscire a parlarle. È così che la fantasia della ragazza, attratta a sua volta dal giovane, fa proprie le scene del film, assimilandone l'immaginario:

Durante il film, Marisa Allasio, bionda e prosperosa, si trasforma nella mente di Maryam in una piccola bruna dal corpo armonioso ma discreto, come il suo. La vede non nell'uniforme del collegio – gonna blu e camicetta bianca sotto il golfino –, ma in grembiule nero, come quello che indossa lei per andare a scuola. La villa con giardino che ospita il collegio si trasforma in un edificio di mattoni uguale al suo liceo e, soprattutto, l'amore clandestino di Marisa Allasio ha lo stesso volto del ragazzo che ha appena incontrato nella fila al botteghino del cinema.²⁵

I film veicolano esperienze di vita prima inimmaginabili e anche il personaggio di Ciangis, ricordando la vita passata nel buio della sala, rimane affascinato e sconvolto da questo nuovo immaginario:

Il film che mi aveva colpito di più era *Ossessione*. Non sapevo nulla di Luchino Visconti, allora, e forse non avevo neppure capito cosa avesse spinto Giovanna a

24 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit. p. 31.

25 Ivi, pp. 32-33.

tradire il marito e preparare la sua morte insieme all'amante. Ero in realtà scandalizzato da tutto ciò e, quando pensavo a una storia simile nel mio paese, avvertivo una sensazione di terrore.²⁶

Non sarà un caso, infatti, se la fine di una politica volta ad un'apertura verso Occidente, con l'avvento della Repubblica Islamica, corrisponderà all'inizio di una vera e propria censura, di cui chi a suo tempo ha apprezzato le proiezioni di cinema straniero in Iran soffrirà in silenzio. Il marito di Zahra vende la propria attività d'importazione cinematografica vivendo di ricordi. Ciangis esprime nel proprio lavoro, con celati riferimenti e citazioni, la passione per quel cinema divenuto "satanico" nel 1979:

Il Metropol è stata una delle prime sale di Teheran dove hanno proiettato i film del neorealismo italiano, seguiti da quelli mitologici, dalla commedia all'italiana, dagli spaghetti western, fino all'arrivo di Khomeini che ha sostituito il "cinema di Satana" con sfarzose cerimonie funebri in onore dei martiri.²⁷

L'insegnante Agha Soltani, anziano protagonista dei *Demoni del deserto*, improntando tutta la propria vita all'insegna di una resistenza *tra le righe* e tentando di instillare nei propri studenti il senso critico necessario per non abboccare alla facile retorica khomeinista, gli racconta anche di quando, nella loro città di Bam, girarono un film italiano:

Raccontavo ai miei allievi anche l'irripetibile esperienza che avevo vissuto nel 1975, quando per mesi Bam era diventata il set di un film italiano, *Il deserto dei tartari*. Mi avevano assunto come consulente perché indicassi ai tecnici dove trovare la neve, quali erano i periodi delle piogge e come si potevano individuare i corsi d'acqua che la pioggia battente forma nel deserto [...]. Il regista di quel film, mi ricordo, si chiamava Zurlini, prendeva appunti e voleva sapere da me ogni particolare della storia di Bam e delle rovine che si trovano nella parte bassa, quali venti soffiano nella parte alta del castello attraverso i merli dei camminamenti che circondano la piazza d'armi.²⁸

26 B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, cit., p. 57.

27 Ibidem.

28 B. ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, p. 42.

Non solo come spettatore, l'Iran aperto di un tempo ha permesso anche quell'incontro fugace, ma ravvicinato, dell'essere il *set* di un film, con il regista e con gli attori stranieri: «degli attori mi ricordo soltanto il nome di uno che per noi persiani era "Victorio Gazmàn"»²⁹.

Il cinema quindi è visto come il canale di comunicazione culturale d'eccellenza, al contempo popolare e profondo e veicolo di esperienze a un tempo estranee ed espressione di sentimenti universali. La passione per la settima arte di Zarmandili viene quindi proiettata tutta nel tessuto della sua narrativa, caratterizzando eventi, chiavi di lettura, stile di scrittura – come si vedrà più avanti – e facendo letteralmente da base per alcuni dei personaggi più importanti: gli appassionati di cinema che, più di ogni altro, vivono l'incontro/scontro tra un immaginario *esterno* – perché *estero* – e la vita del loro paese.

Come già accennato in precedenza, il padre di Bijan Zarmandili è stato direttore di una sala cinematografica a Teheran durante la monarchia e ha intrattenuto relazioni d'affari con distributori italiani, dai quali comprava le pellicole da proiettare in Iran. È stato proprio grazie a questi suoi contatti che il figlio Bijan ha avuto l'occasione di trasferirsi in Italia per studio. Inoltre lo stesso scrittore, come i personaggi di Ciangis e del marito di Zahra, ha trascorso moltissime ore della propria infanzia nel buio delle sale cinematografiche alle proiezioni di film occidentali, tra cui molti italiani, maturando fin da allora la passione per il cinema e l'interesse per l'Italia. Risultano quindi molto presenti nel suo lavoro narrativo elementi come il cinema, i divi di Hollywood, il Neorealismo, e l'immagine dell'Italia che ci si faceva in Iran attraverso quei film. Il marito di Zahra, rimasto senza più il suo lavoro dopo la rivoluzione, resta comunque indissolubilmente legato a quel mondo con il quale si era costruito non soltanto una vita, ma la propria identità:

Sul suo tavolo sono poggiati altri libri e locandine di vecchi film. Su una si intravede il volto di una donna. È Silvana Mangano. [...]

Si intravede pure il titolo del film, Bereng-e-talkh, “Riso amaro”, che il marito di Zahra aveva acquistato per il mercato iraniano durante uno dei tanti viaggi in Italia. Era stato un affare particolarmente fortunato: il film aveva ottenuto un grande successo, segnando una delle tappe più brillanti della sua lunga carriera come distributore di film italiani in Iran.³⁰

29 Ibidem.

30 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, p. 63-64.

L'uomo ha più volte viaggiato in Italia e si abitua a raccontare agli amici e in famiglia gli aneddoti più fantastici delle sue esperienze con il mondo del cinema, come di «quella volta che ha conosciuto Gina Lollobrigida»³¹, lasciando ricordi indelebili nella mente dei figli.

Questo personaggio, nella vita, ha sempre cercato di distinguersi dagli altri uomini iraniani, dai quali ha tentato il più possibile di prendere le distanze sull'esempio tracciato dagli attori dei *suoi* film. Quando conosce la futura moglie cerca in vari modi di ammaliarla sfoderando il suo repertorio di atteggiamenti *da film* e anche quando cerca di inquadrare la ragazza, gli viene naturale confrontarla con le dive occidentali, «l'olimpo delle sue stelle»³²:

Ripensò a Hedy Lamarr, che lo aveva incantato in *Estasi*. No, non era a lei che assomigliava Zahra, ma neppure a Marlene Dietrich, algida e irraggiungibile.

E nemmeno a Paulette Goddard, ardente e aggressiva. Era diversa anche dalla brillantissima Carole Lombard. [...]

Eppure non poteva fare a meno di cercare una somiglianza anche vaga fra la strana ragazza di Hamadan che lo aveva invitato a cena e le dive di Hollywood, che nel suo immaginario erano molto più presenti delle donne in carne e ossa.³³

L'uomo sceglie di vedere il mondo che lo circonda – l'Iran di quegli anni – attraverso la sua passione per il cinema e ne resta schiavo, non riuscendo a inquadrare la realtà in altro modo. Zahra lo ha colpito in un modo diverso da qualunque altra donna iraniana fino a quel giorno, riuscendo a trovare un posto nella sua mente che fino a quel momento aveva ospitato solo le «intrepide eroine», le «femmine crudeli e fatali», le «timide fioraie» e le «camerierine che facevano battere il cuore a Charlot»³⁴. Ma il suo tentativo di trovare una corrispondenza tra il suo mondo di finzione e la realtà è inutile e il suo gioco si risolve nella constatazione che «Zahra era diversa da tutte le altre donne che avevano acceso la sua fantasia»³⁵, cioè quelle di celluloido. L'insistente ricerca di unicità, modernità e stravaganza, fino quasi al limite del capriccio, ha tra i risultati, in realtà voluto da parte del personaggio, di scontrarsi con il biasimo della sua famiglia:

31 Ibidem.

32 Ivi, p. 80.

33 Ibidem.

34 Ibidem.

35 Ibidem.

I parenti, poi, disapprovano la sua passione per il cinema. Dicono alle sue spalle che, se ha voluto prendere in sposa una donna di dubbia fede e scarsa moralità - e per di più senza consultarsi con la madre, la sorella e i parenti -, la colpa è sicuramente delle pellicole peccaminose che guarda ogni giorno e dei *kafar*, i senza Dio, che frequenta.³⁶

Ma in lui il voler essere sempre sopra le righe e vivere ostentatamente fuori dagli schemi e ignorando volutamente le prassi tradizionali, finisce per alimentare le difficoltà relazionali e l'elusione dalle responsabilità da cui nasce il suo desiderio di crearsi un mondo tutto suo di divi e film. Quando ad esempio, invitato a cenare con Zahra e la madre di lei, resosi conto solo a fine serata di aver mortificato l'anziana donna con un comportamento così in contrasto con le tradizioni, solo dopo essersene andato medita di tornare sui propri passi per parlare con la donna e spiegare quanto siano serie le proprie intenzioni con la figlia, per poi, però, perdersi in fantasticherie e scordarsene, continuando a passeggiare verso casa. Il personaggio è, in ultima analisi, il prototipo dell'appassionato di cinema che farà da base per il protagonista/narratore di *Viene a trovarmi Simone Signoret*, il regista Ciangis Salami.

Ma se una figura simile rimane esclusa dai tre romanzi che separano le due opere, l'interesse per il cinema occidentale rimane uno degli elementi più rilevanti della narrativa di Zarmandili. Se i due giovani studenti di *L'estate è crudele*, durante la loro permanenza a Roma, frequentano spesso i cinema della capitale italiana, l'insegnante Agha Soltani dei *Demoni del deserto*, è appassionato di fotografia – parente stretto della settima arte – costituendo per lui l'occhio attraverso il quale vedere il mondo per poterlo capire. Affascinato dalle immagini del deserto che dalla città di Bam parte fino all'orizzonte e dalla gente e le creature che lo popolano, li fotografa di continuo con quello che finisce per diventare un suo occhio supplementare. Il legame tra l'uomo e la fotografia è tale che, una volta ripresosi dal lutto per la morte della moglie, è attraverso la sua passione che manifesta un recupero: «i miei figli hanno capito che il lutto era finito quando mi hanno visto riprendere la macchina fotografica e passare di nuovo le giornate libere tra le dune»³⁷.

Il personaggio del regista Ciangis, scritto a distanza di quasi dieci anni dalla *Grande casa di Monirrieh*, si rivela in qualche modo una versione più consapevole del marito di Zahra. La sua esperienza infantile è, come si è detto, affatto simile a quella vissuta dall'autore, essendo

36 Ivi, p. 115.

37 B. ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, p. 36.

anch'egli figlio del proprietario di un cinema e cresciuto al ritmo del proiettore cinematografico:

Nel buio della *loge* del Metropol è nata la mia passione per il cinema. In quelle lunghe ore, rapito dalle figure che si muovevano sullo schermo, ho coltivato le mie fantasie infantili e, piú tardi, quelle adolescenziali. Chiunque, me compreso, faceva parte di una storia raccontata e la vita reale si confondeva con quella virtuale.³⁸

L'uso di una narrazione in prima persona, poi, contribuisce a trasformare i pensieri del personaggio in vere e proprie confessioni. Anche Ciangis vede il mondo attraverso la lente del cinema, tanto che, se il marito di Zahra faticava a trovare una corrispondenza tra l'innamorata e le dive, lui riesce perfettamente a trovarne una tra la moglie, che gli andrà a fare regolarmente visita durante la permanenza in carcere, e l'attrice francese Simone Signoret:

Non che le assomigliasse, no, per niente: Ozra ha i capelli ricci e neri (ora sono grigi e non li ha mai tinti) e la carnagione olivastra: è una tipica donna persiana ed è anche piuttosto magra, fino alla vita però. Le gambe sono grosse e leggermente arcuate, per il resto è fatta di curve confuse che è difficile capire dove comincino e dove finiscano. Ma lo sguardo è quello di Simone Signoret.³⁹

Anche lui si affida agli esempi del cinema per inquadrare la propria vita, come quando, i primi tempi della propria prigionia, cerca un modo per passare il tempo e inevitabilmente ricade in un'immagine filmica:

Ogni tanto penso che mi piacerebbe adottare un uccello: parlargli, insegnargli a prendere le molliche di pane dalla mia mano, farmelo salire sulla spalla. [...] Farei come Burt Lancaster nell'*Uomo di Alcatraz*.⁴⁰

Tuttavia la stravaganza di Ciangis, soprattutto per motivi di carattere, è meno sbandierata di quella del marito di Zahra e per quanto non sia in sintonia con il mondo che lo circonda, il cinema non diventa il suo modo per comprenderlo, ma riesce a trasformarlo nel suo lavoro,

38 B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, p. 56.

39 Ivi, p. 84.

40 Ivi, p. 12.

dovendo così affrontare le difficoltà pratiche di far coincidere due realtà così diverse: l'ideale di film che vorrebbe realizzare e l'Iran infettato dall'ignoranza e dalla censura. In lui lo *sguardo cinematografico* non è un ingenuo modo di vedere le cose in maniera pittoresca, ma è elevato all'abitudine dell'uomo di cinema e che, nella scrittura che Zarmandili mette in atto per il suo quinto romanzo, si traduce in una dichiarazione di intenti, che svela una tendenza della voce narrante da parte della stessa, come accade quando ci racconta del momento dell'arresto da parte di due agenti che fanno irruzione in casa sua:

I due si guardavano intorno come se aspettassero da un momento all'altro l'arrivo di qualcuno con la pistola, magari da dietro le tende di velluto damascato che schermavano le portefinestre sul cortile, trasformato da mia moglie in un delizioso giardinetto. Non posso non precisare i dettagli dell'ambiente – il cortile, il giardinetto, le tende e tutto il resto –, è una deformazione professionale che ho finito per sviluppare nel tentativo di non essere da meno dei bravi registi che immediatamente vedono negli ambienti i particolari delle scene che dovranno girare.⁴¹

Ciangis quindi è il punto di incontro tra un modello già adottato dallo scrittore, a sua volta fortemente ispirato alle proprie esperienze personali e alle proprie passioni, e i cambiamenti che lo stesso ha attuato nella propria scrittura. Come verrà analizzato più avanti infatti il cinema ha un'importanza rilevante anche nel definire le scelte stilistiche dell'autore, così come l'utilizzo della narrazione in prima persona, avvenuto con il quarto romanzo, come si vedrà, si è rivelato per lui un mutamento significativo e definitivo.

Ma anche a livello tematico il cinema resta fondamentale, soprattutto come espressione dell'esterofilia da parte degli iraniani-narrati-in-italiano di Zarmandili, permettendo lo sfogo di un bisogno di libertà che i suoi personaggi cercano di coniugare con la personale fragilità e una cultura che non prevedeva niente di tutto ciò. Una cultura, però, che risulta sì imposta dall'esterno, ma è anche sentita nel profondo dagli stessi personaggi, con varie conseguenze nella loro caratterizzazione.

41 Ivi, pp. 40-41.

3.1.3 Aspetto autobiografico nella *fiction*

L'autore quindi, da iraniano naturalizzato italiano, realizza romanzi ambientati in Iran e nei quali avviene l'incontro culturale con l'Occidente, prevalentemente con la realtà e la cultura italiane. Non si tratta, come si è visto, di narrazioni autobiografiche, più o meno romanzate, ma di finzioni che però mantengono un legame di dipendenza dalle dirette esperienze specifiche dell'autore, che vengono riportate nella narrazione e adattate ad essa.

In accordo con quanto emerge dallo studio di Franca Sinopoli riguardo alla scrittura diasporica, si può quindi parlare in questo caso di una forma di *discorso autobiografico*:

Trattandosi di "discorso autobiografico", la storia vi è presente pertanto sia in quanto storia individuale di migrazione che in quanto Storia collettiva della comunità originaria o diasporica di appartenenza.⁴²

La letteratura *diasporica* – come può essere anche quella degli iraniani esuli in Occidente – si presenta quindi come un ramo concettuale del fenomeno postcoloniale/neocoloniale in letteratura: gli scrittori che vivono l'esperienza di una diaspora, anche quando non la riportano direttamente, la riversano nel proprio lavoro, generando un «testo di carattere autobiografico, cioè non necessariamente un'autobiografia»⁴³.

Si tratta quindi, per i cinque testi presi in esame, di romanzi *di carattere autobiografico*, che riportano non solo l'esperienza dell'autore, per quanto diluita in una finzione narrativa che non si propone affatto come autobiografica, ma riporta questioni e punti di vista legate alle vicende storiche di un popolo, in questo caso quello iraniano e, nello specifico, degli oppositori al regime monarchico e a quello religioso dal secondo dopoguerra ad oggi.

Zarmandili racconta soprattutto di un conflitto culturale interno al paese, portato avanti anzi tutto nella sfera privata delle vicende private e familiari dei protagonisti, ma anche in contrasti diretti e importanti con le oppressive autorità governative e l'ignoranza e il bigottismo diffusi che le alimentano e sostengono. Sono dell'autore le esperienze sugli effetti

42 F. SINOPOLI, *La storia nella scrittura diasporica*, Roma, Bulzoni editore, 2009, p. 11.

43 Ivi, p. 13.

che il cinema ha avuto sugli spettatori iraniani, quelle sull'incontro della diversità occidentale e la scoperta di punti di contatto e di ideali comuni e quelle legate alla lotta clandestina. Tutti sono esempi di quello che Sinopoli definisce

la riflessione su un evento particolare della Storia europea e mondiale (guerre, cambiamenti di confini nazionali, ridefinizione del territorio della patria, persecuzioni politiche o religiose e genocidi) con cui l'esperienza individuale del singolo autore/trice si è intrecciata.⁴⁴

L'opera di Zarmandili rientra quindi non solo tra le scritture legate alla migrazione, ma è anche un evidente esempio di narrazione storica assimilabile alla letteratura postcoloniale, campione di una letteratura diasporica che, in modo simile ai numerosi altri scrittori iraniani migrati in Occidente, metabolizza, elabora e riporta le vicende del paese d'origine.

È interessante qui menzionare anche la teoria di Leed riguardo al recupero, nella struttura narrativa delle opere di carattere migratorio/diasporico, dell'esperienza di emigrazione. Secondo tale teoria, riproposta a sua volta da Silvia Albertazzi, «partenza, transito e arrivo, con le loro peculiari caratteristiche di *separazione, fuga e inserimento finale* nella comunità trovata o ritrovata»⁴⁵ costituirebbero uno schema ricorrente nelle storie di finzione elaborate da scrittori migranti, che si concretizzerebbe in un'ulteriore eco dell'esperienza autobiografica. In tali opere, quindi, queste fasi fondamentali ricorrerebbero rispettivamente nei corrispettivi narrativi delle «"prime separazioni dell'infanzia"»⁴⁶ – per quanto riguarda la partenza dal luogo natio – «"le prime esperienze di fuga e libertà"»⁴⁷ – proiezione della passata ribellione consapevole – «e infine "il ritorno agli inizi e il raggiungimento della coesione con altri"»⁴⁸ – equivalente all'esperienza di una ritrovata comunione con una collettività, che sia quella d'origine o quella d'accoglienza. Premettendo quanto possa essere difficoltoso applicare una stessa chiave interpretativa ad un numero tanto vario di opere quali sono quelle emerse dalle migrazioni/diaspore, soprattutto nei casi di quegli autori il cui lavoro va al di là della singola opera, può rivelarsi interessante notare alcune possibili corrispondenze con i romanzi presi in

44 Ibidem.

45 S. ALBERTAZZI, *La letteratura postcoloniale*, cit., p. 143.

46 Ivi, p. 144.

47 Ibidem.

48 Ibidem.

analisi. Nella *Grande casa di Monirrieh* la protagonista affronta le difficoltà – soprattutto sociali – dovute alla precoce perdita del padre e della distanza che si fa sempre più ampia tra i propri sentimenti e desideri e ciò a cui la società iraniana di metà Novecento sembra invece destinarla in quanto donna di ceto popolare; se questo corrisponde a quella prima fase di *separazioni*, non si fatica a individuare quella della *fuga* nelle ribellioni giovanili, mentre la rassegnazione con la quale la donna, segnata dalle vicende personali e dal senso di colpa per le scelte fatte, si affida ad una religiosità riletta in chiave personale, può corrispondere ad una malinconica *coesione con una collettività*. La mancanza di un finale positivo, che possa corrispondere ad una fase conciliativa di inclusione ad una comunità, rischia di essere il principale punto di distacco da una tale interpretazione. Tuttavia resta interessante, a tale proposito, che in genere alle reazioni di *ribellione/fuga* che costituiscono la seconda fase, come nel caso dell'ingresso nella resistenza di stampo comunista al monarca da parte dei giovani studenti di *L'estate è crudele* o gli atteggiamenti di celata ribellione nei confronti di un bigotto e ignorante modello di pensiero nel caso del regista di *Viene a trovarmi Simone Signoret*, precede una serie di *separazioni* pregresse – solitamente difficoltà della vita unite ad una mancata corrispondenza con certi aspetti della società iraniana – che sfociano poi in quelle reazioni.

In ogni caso, a prescindere da tale possibilità interpretativa, resta il fatto che Zarmandili componga i propri romanzi traendo indiscutibilmente spunto dalle proprie esperienze personali. Tuttavia esse non costituiscono il centro della narrativa di questo autore, risultando essere sì dei componenti della sua scrittura che, anche se caratterizzati da una certa ricorrenza, si integrano ad elementi più consistenti, quali la creazione narrativa e i riferimenti all'Iran, alla sua storia e alla sua società.

Resta comunque possibile considerare il rapporto tra la scrittura creativa e la biografia dell'autore in qualche modo simile a quello a cui Ugo Fracassa si riferiva nel parlare di *strategie di affrancamento*, nel caso di quegli elementi autobiografici che un autore, nel tentativo di rompere la corrispondenza tra *scrittura migrante* e *scrittura autobiografica*, rielabora a tal punto da disinnescarne lo stereotipo.

In ultima analisi si può considerare tali lavori, come sostenuto fin'ora, considerabili entro il panorama delle scritture migranti come di quelle postcoloniali e diasporiche – comprendendo anche quei volumi di ampio successo editoriale delle nuove testimonianze – dimostrando così la sovrapposizione tra queste categorie editoriali e critiche e l'esistenza di un insieme che le

includa tutte. Un insieme costituito dalle opere nate dall'ingresso nel contesto occidentale di sensibilità non-occidentali o non-solamente-occidentali, ibride.

3.1.4 L'intertestualità e il plurilinguismo

Nell'approcciarsi ad un'analisi delle opere di Bijan Zarmandili, determinati aspetti dei suoi romanzi risaltano, come l'importanza e la modalità con la quale vengono riportate la società e la storia iraniane, su quali fronti l'autore sottolinea i punti di contatto con l'Occidente o le sue particolari strategie narrative. Nell'intenzione di focalizzare lo sguardo critico su tali aspetti, che si rivelano indubbiamente i più importanti sia per le implicazioni che per la ricorrenza, urge tuttavia spendere alcune parole riguardo ad aspetti sicuramente altrettanto evidenti, quelli della transletterarietà e dell'uso di termini in lingua farsi. Tali tendenze non sono novità né per gli studi italiani sulle scritture migranti né per quelli postcoloniali: l'uso dell'interlinguismo è stato ben studiato e l'uso, in testi della lingua del lettore, di termini stranieri trova corrispondenza sia con un *esotismo* che accompagna e caratterizza il testo, sia un genuino approccio interculturale emergente dalla sensibilità translingue dell'autore. In particolare, in Zarmandili si riscontra l'uso di termini non italiani sia per indicare ciò che non trova corrispondenza nella lingua del lettore – come termini culinari o culturali – ma anche, in seconda istanza, termini accompagnati da una contigua traduzione, soprattutto nei primi romanzi. Si tratta in certi casi di termini comuni della realtà islamica persiana, che introducono il lettore alla realtà *altra*, come durante i funerali di Zahra:

Durante la cerimonia della sepoltura un mullah recita i versi del Corano e le figlie di Zahra si raccolgono nel namaz-e-meyyett, la preghiera per la defunta.⁴⁹

49 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 15

Il termine *namaz-e-meyyett* viene proposto e subito esplicito al lettore italiano, nel contesto di un rito sconosciuto a cui viene introdotto, come anche quando il mullah

raccomanda l'anima della defunta al Signore misericordioso e generoso, auspicando il suo sereno passaggio attraverso il pol-e-sarat, il ponte – sottile come un capello – che la condurrà nell'aldilà.⁵⁰

La contestualizzazione di un'alterità rafforzata dall'uso del plurilinguismo è una tendenza che Zarmandili adotta particolarmente nel primo romanzo, introducendo molti altri termini, anche nomi di oggetti d'uso quotidiano conosciuti dal vocabolario italiano, come il samovar presente in ogni casa iraniana o come «l'halva, un dolce a base di farina fritta nel burro mescolata con zucchero e zafferano»⁵¹.

Interessante è il caso di un termine che viene proposto in *L'estate è crudele*, veicolo di un sentimento che risulta inesplicabile in italiano, nonostante il protagonista cerchi un suo corrispettivo per tutto l'arco del romanzo. Quando i due giovani protagonisti, in permanenza in Italia per studio, vanno al cinema a vedere il film *Il grido*, Parviz si arrovella nel cercare

un sostantivo italiano vicino a "ezterab", che gli sembrava l'unica parola adatta a definire quello che provava l'operaio Aldo disperso nei paesaggi lunari del delta del Po.

"Aveva ezterab negli occhi" pensa anche adesso. [...]

"Come si dirà 'ezterab' in italiano?" si tormenta. "Forse 'angoscia?', 'depressione'?" Ma Parviz è convinto che soltanto "ezterab" sia in grado di descrivere lo stato d'animo dell'operaio Aldo.⁵²

Il termine accompagna il personaggio nei suoi turbamenti, oltre che ovviamente il lettore, senza mai che si trovi un unico termine che lo traduca adeguatamente, ma solo una nube di sentimenti simili, come "angoscia" o "inquietudine", per sparire dalla mente del giovane solo ai preparativi per l'incursione armata della polizia segreta Savak nel nascondiglio del loro gruppo di resistenza, pochi istanti prima della propria morte.

Accanto a tale plurilinguismo prende notevole spazio anche l'uso intertestuale e la

50 Ibidem.

51 Ibidem.

52 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., p. 43.

citazione di opere letterarie persiane. Nell'ambientazione iraniana che caratterizza questi cinque romanzi, l'autore non manca di inserire molteplici riferimenti sia alla letteratura persiana classica che con le espressioni più rilevanti del Novecento letterario iraniano, legando ognuna di queste ai propri personaggi e con esse caratterizzandoli. Nell'idea proposta dall'autore di un ibridismo culturale, l'inserimento e la contestualizzazione di autori classici persiani si presentano come la messa in pratica di un progetto letterario che intende realizzare l'incontro culturale, trattandosi di pubblicazioni destinate ad un pubblico italiano. Si notano ad esempio i numerosi riferimenti al poeta classico Firdusi – trascritto anche Ferdowsi o Ferdusi – che già nella *Grande casa di Monirrieh* ci viene detto essere

il poeta epico vissuto nel Khorasan a cavallo tra la fine del Novecento e l'inizio dell'anno Mille e autore del più famoso libro mai scritto da un poeta iraniano, lo *Shahnameh*, Il Libro dei Re.⁵³

Diverse sono le influenze che l'antico poeta ha avuto nella vita dei personaggi di Zarmandili, fonte dei miti fantastici con i quali il marito di Zahra, prima di conoscere il mondo del cinema, sceglie di ergere a proprie figure di riferimento:

Da ragazzo, i suoi miti sono stati Rostam e Sohrab, i personaggi del poema epico *Shahnameh*, Il Libro dei Re, di Firdusi, poi sostituiti dagli innamorati Bijan e Manije, oppure da Leili e Maginun, cantati da poeti e cantastorie iraniani di ogni epoca e cultura.⁵⁴

Anche per il giovane "kamikaze" – o più propriamente *shahid* – del *Cuore del Nemico*, prima di subire la tragedia della guerra, gli insegnamenti degli anni di scuola fanno di Firdusi una componente del suo immaginario. Nell'incontrare il cane con il quale condivide gli ultimi anni di solitudine sull'isola italiana, solo e dimenticato, decide di chiamarlo Rakhsh, come il cavallo dell'eroe del *Libro dei Re*, Rostam:

53 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 90.

54 Ivi, pp. 115-116.

Il poema di Firdusi lo aveva studiato a scuola e subito aveva deciso che Rostam e Rakhsh erano un unico personaggio, insieme uomo e cavallo. Come lui, adesso, era uomo e cane insieme.⁵⁵

Altro storico poeta, oltre che mistico, che trova spazio nelle menti e nella cultura personale dei protagonisti di Zarmandili è Hafez – o Hafiz – della città di Shiraz il quale, ad esempio, è uno dei più amati e apprezzati autori dell'acculturato Agha Soltani, l'insegnante in pensione il cui mondo di certezze crolla con il terremoto di Bam nei *Demoni del deserto*, che ricorda:

Allora avevo compiuto da poco ventiquattro anni e i miei genitori erano fieri di avere un figlio che si era diplomato, sapeva le poesie di Hafez a memoria e conosceva la storia del paese meglio di chiunque altro.⁵⁶

Nella grave perdita e nelle grandi difficoltà che l'anziano si trova ad affrontare, Hafez è anche un punto di riferimento, una guida nella nebbia delle avversità:

Avevo aperto la pagina del *Masnavi* di Hafez a caso. Lo facevo sempre per chiedere ad Hafez quale sarebbe stata la sorte dei miei desideri, degli avvenimenti e degli impegni di cui dovevo occuparmi. È un'antica tradizione di noi persiani: da sempre usiamo la poesia del sommo poeta come oracolo.⁵⁷

Ma gli uomini e le donne narrati da Zarmandili non si affidano solo alle parole dei poeti antichi. Quando il giovane combattente antimonarchico Parviz si prepara per il clandestino rientro in patria, si procura per il viaggio, affinché il tipografo del partito possa inserirvi «alcune pagine perfettamente uguali al resto del libro sulle quali sono stampati in forma versi nomi, qualche indirizzo e alcuni numeri telefonici, tutti in codice»⁵⁸, il *Canzoniere* di Hafez e un'antologia di Nima Yushij, fondante figura poetica del Novecento iraniano.

Ma tra gli autori novecenteschi citati tra le pagine di questi romanzi, due sono quelli che ne segnano maggiormente i personaggi, figure cardine del Novecento letterario in lingua persiana: il romanziere Sadegh – o Sadeq – Hedayat e la poetessa Forugh Farrokhzad.

55 B. ZARMANDILI, *Il cuore del Nemico*, cit. p. 16.

56 B. ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, cit., p. 28

57 Ivi, p. 89.

58 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit. pp. 54-55.

Intellettuale, traduttore di autori europei e studioso attivo nella prima metà del Novecento, Hedayat è un autore poco tradotto in Italia, ma più considerato in Francia, dove raffinò la sua conoscenza della lingua francese e della letteratura europea. Di un'edizione Feltrinelli del 2006, che vede insieme suoi due lavori *La civetta cieca* e *Tre gocce di sangue*, Zarmandili ha curato la prefazione, con la quale presenta l'autore ai lettori italiani:

Ricordo ancora il tono preoccupato di mio padre che confidava a un amico: "Legge i libri di Sadeq Hedayat". Mi aveva sorpreso chiuso nella mia stanza a leggere *La civetta cieca* e, benché fosse un uomo colto e per nulla bigotto, temeva che Hedayat potesse compromettere la mia educazione intellettuale, allontanandomi dai mostri sacri della letteratura persiana. [...]

Il potere politico, la cultura ufficiale e i benpensanti lo hanno censurato durante la dittatura di Reza Khan, lo hanno ignorato nel ventennio dello scià e infine lo hanno ghetizzato con il khomeinismo.⁵⁹

Con i suoi romanzi tormentati e così diversi, per molti versi, dalla letteratura classica persiana, Hedayat, con Zarmandili influenza anche i suoi personaggi, con romanzi e racconti, come nel caso di Zahra, che tanto è rimasta segnata dal racconto *Vortice*, «storia di una donna adultera, di una figlia nata fuori dal matrimonio, di un amante che si uccide, oppresso dai sensi di colpa per aver corrotto la moglie del suo miglior amico»⁶⁰. Anche il giovane Parviz, nell'affrontare il proprio lungo e solitario viaggio, è in sintonia con le opere di Hedayat, nelle quali trova una corrispondenza profonda, anche se il peso della vita clandestina non sempre richiede l'appoggio di un corrispettivo letterario:

Dalla valigia tira fuori un romanzo e tenta di leggere per addormentarsi. "Ci sono delle piaghe che, come la lebbra, corrodono lentamente la nostra anima, in solitudine. È impossibile descrivere ad altri questi dolori, poiché di solito queste inconcepibili sofferenze sono relegate tra le cose straordinarie, insolite." Smette di leggere e chiude il libro. Aveva letto più volte *La civetta cieca*, ma questa, pensa, non è la notte adatta per aspettare l'alba in compagnia di Sadegh Hedayat.⁶¹

59 S. HEDAYAT, *La civetta cieca. Tre gocce di sangue*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 5.6.

60 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 49.

61 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., p. 84.

Ancora più rilievo prende la poetessa Farrokhzad, la quale rompe gli stereotipi dell'amore poetico persiano classico con una visione femminile, passionale e carnale sulla vita e sull'amore. Nella *Grande casa di Monirrieh* una sua poesia viene inserita in maniera extradiegetica nel mezzo del testo, in corrispondenza della notte in cui una giovane Zahra decide di unirsi con il suo altrettanto giovane innamorato Eshagh, di famiglia ebrea, tentando in ogni modo di rompere quegli impedimenti che le famiglie, la società e il loro stesso pudore pongono al loro amore:

Lui, come un bambino obbediente assecondava Zahra asciugando con il palmo della mano la rugiada di sudore che le imperlava il volto. Era smarrito. Nessuno dei due aveva il coraggio di spogliarsi. E la bocca di Zahra si increspò in una smorfia appena accennata quando il dolore inatteso la sorprese nel basso ventre.

perché non guardi?

Mia madre forse la notte aveva pianto.

Quella notte il dolore arrivò e il seme ottenne la sua forma

la notte che mi trasformai in una spiga profumata d'acacia

la notte che tutti i mosaici blu di Isfahan vibrarono di nuovo prese dimora dentro di me quello che era metà di me stessa

io lo guardai come in uno specchio

perché come uno specchio era nitido e lucente

e all'improvviso mi chiamò e mi trasformai in una spiga profumata d'acacia.

La mattina dopo monsieur Vartan bussò alla porta di Eshagh e lo avvertì che suo padre lo aspettava nell'atrio.⁶²

In *L'estate è crudele* Farrokhzad non solo viene citata ancora di più, ma una sua foto è usata come copertina del volume. In un momento di disperazione sotto le torture della Savak, la polizia segreta dello scià, Maryam rammenta, in un onirico *flashback*, un loro incontro a Roma con la poetessa, che prende la forma di un'esauriente descrizione della scrittrice da parte di Zarmandili:

È il luglio dell'estate 1963 e Maryam e Parviz, insieme a un gruppo di iraniani, sono in una stanza con la poetessa Forugh Farrokhzad da poco arrivata a Roma. Abita in un appartamento nel quartiere Flaminio, ospite di un'amica, e vuol

62 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 41.

conoscere i suoi connazionali. Forugh è giovane e bellissima, recita con passione i suoi versi e le parole più scandalose, con la voce resa roca e sensuale dal troppo tabacco, acquistano dignità e rigore. Non ha timore di cantare la virilità del suo amato, oppure l'ardore dei propri sensi, ma diviene malinconica quando evoca l'epilogo del suo amore e la nostalgia per la morte.⁶³

La poesia di Farrokhzad si sposa quindi, come il lavoro di Hedayat, con i moti di ribellione e la resistenza alle oppressioni, che siano dello scià, degli ayatollah o della società. Kevian, il figlio di Parviz e Maryam che conosce i genitori solo grazie ai racconti degli amici e dei parenti che l'hanno cresciuto dopo la loro morte prematura, si preoccupa di sostituire le lapidi delle loro tombe, continuamente distrutte dai Pasdaran, rispondendo allo sfregio con un'ancora maggiore cura:

Vuole il loro nome inciso sul marmo pregiato e scritto da un maestro calligrafo; vuole che i versi di Forugh Farrokhzad precedano la data della nascita e della morte e che fiori sempre freschi siano adagiati sulle loro tombe. E vuole che riposino proprio lì, accanto ai loro compagni, nel settore riservato ai "martiri della Rivoluzione".⁶⁴

Anche i giovanissimi protagonisti della vicenda centrale di *Viene a trovarmi Simone Signoret*, nel trovare le parole con le quali accompagnare timidi approcci amorosi, all'alba della caduta della monarchia le trovano nelle poesie della poetessa, morta appena trentenne poco più dieci anni prima. Per scrivere un biglietto d'amore, Elias prega quindi l'amico Ciangis – voce narrante del romanzo – per un consiglio in merito:

"Sì, sì, lo so chi è Forugh Farrokhzâd, ma non l'ho mai letta. Dai, dimmi cosa posso scrivere. Se pensi che vada bene, di sicuro ne conosci i versi a memoria" [...] Ha ragione. Stravedo per Farrokhzâd.⁶⁵

Sarà poi Simin, la ragazza che ricambia l'amore di Elias, a consegnargli a sua volta una poesia nella quale Farrokhzad canta le lodi del suo innamorato come un "uomo semplice":

63 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., p. 173.

64 Ivi, p. 177.

65 B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, cit., p. 44.

Elias apre il foglio, per un istante gli si gela il cuore al pensiero che contenga parole crudeli, un sigillo sulla fine del suo amore:

Il mio amato è un uomo semplice,
un uomo semplice che io
nella funesta terra delle meraviglie
nascondo tra i cespugli del mio seno
come l'ultima traccia di una bizzarra religione.

Elias ha gli occhi lucidi quando ripiega il foglio, prosegue con passi scomposti verso la collina, a metà strada però torna indietro per cercare Simin, ma la nebbia ha creato una barriera insormontabile.⁶⁶

Zarmandili quindi è dedito alla citazione di molti autori importanti per la cultura persiana classica e contemporanea, oltre che all'uso – interno o esterno alla diegesi – di loro brani. Un uso che, come emerge, non si limita alla superficie del testo, ma è incorporata negli eventi narrati, nei caratteri e nei pensieri dei personaggi e in generale ad un insieme di sentimenti e motivazioni comuni che legano tutto il corpus delle opere dello scrittore e contribuiscono allo spessore dei personaggi e ad una visione degli eventi narrati. A tale proposito lo scrittore, riguardo al suo legame con autori come Hedayat e Farrokhzad, intervistato in occasione del presente lavoro riconosce così l'importanza di tali autori:

Hedayat, in un certo senso, è quello che ha rinnovato la letteratura iraniana nel Novecento. [...] Lui comincia in qualche modo una tradizione radicalmente differente rispetto a quella che era la tradizione precedente della letteratura iraniana, e questo è un dato di fatto. [...] Lui stesso ha scritto delle cose in francese, quindi in un certo senso comincia i primi passi di qualche cosa che tutt'ora è in corso. [...] È senz'altro, sotto questo punto di vista, un personaggio non indifferente per chiunque, e credo che per uno scrittore non può essere una figura indifferente.

Sottolineando quindi il peso del romanziere poliglotta iraniano, che in parte lo ha certamente formato, non tanto come scrittore piuttosto che come individuo, al contempo Zarmandili intende escludere una sua relativa derivazione letteraria. Cresciuto e maturato fin

66 Ivi, pp. 154-155.

dall'adolescenza in Italia, la sua formazione letteraria comprende questi autori come, e forse anche maggiormente, autori della tradizione europea. Continua, infatti, Zarmandili:

Io provengo da altre esperienze. Non ho nessun legame diretto con Hedayat e non credo di avere nulla a che fare "direttamente" con la sua scrittura. Resta però il fatto che non è un fenomeno da ignorare. La stessa cosa vale, in un certo senso, anche per Farrokhzad. [...] Un personaggio come Farrokhzad, per chi si occupa di letteratura, che ha la possibilità di leggerla, non è indifferente. [...] Io non posso dire di avere in qualche modo un legame "diretto" con questi autori, ma non posso neanche ignorarli, non è possibile ignorarli.

Una considerazione che vale per gli autori iraniani come per quelli della storia letteraria occidentale, con la quale l'autore si è formato in buona parte degli anni della propria crescita intellettuale. Fa infatti anche l'esempio di un autore classico che è alla base della sua formazione: «per me fondamentale è Tolstoj», altro autore di cui «non è possibile non tenere conto».

Zarmandili ha fatto studi universitari in Italia a partire dalla maggiore età e in Italia ha fatto proprie le esperienze letterarie nazionali ed europee, ed è soprattutto a partire da queste che, come riconosce lo stesso autore, nasce l'idea per il primo romanzo. *La grande casa di Monirrieh*, tra i suoi romanzi quello che più di tutti ripercorre le vicende iraniane attraverso la finestra narrativa delle vite dei suoi personaggi, nasce quindi dalla lettura dello scrittore e giornalista italiano Luigi Pintor, in particolare di romanzi e racconti di carattere autobiografico come *Servabo*⁶⁷ del 1991:

un romanzo allargato alla cronaca di quei tempi, che mi aveva molto affascinato, soprattutto mi aveva fatto molta impressione l'austerità di questo autore quando parla del proprio figlio morto molto giovane. Scriveva in un modo davvero straordinario da questo punto di vista e in più, in ogni pagina, c'erano delle questioni che riguardavano ciò che accadeva nel resto del mondo e in Italia. [...] Era una cosa molto suggestiva e mi è venuto in mente che probabilmente si può scrivere qualche cosa che abbia a che fare, non dico con la cronaca, non solo con la Storia, ma con gli avvenimenti di un certo paese. [...] Io attraverso questa donna ho cercato di scrivere anche l'Iran di allora. *La grande casa di Monirrieh* cominciò soprattutto con questa suggestione.

67 L. PINTOR, *La vita indocile*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

Suggerimento che, quindi, ha unito nell'opera di Zarmandili le culture italiana e persiana, formando un filo rosso che lega la storia antica della poesia persiana e gli autori più innovativi del Novecento iraniano con la cultura letteraria europea e la letteratura del secondo dopoguerra italiano, divenendo l'ennesima dimostrazione del nuovo ibridismo culturale di cui lo stesso autore parla. Quello stesso ibridismo che sta caratterizzando la letteratura di questi ultimi tempi e le opere di quegli autori che, più di altri, ne percepiscono gli effetti, siano essi definibili come *migranti*, *esuli*, *nuovi italiani* o, più semplicemente, il risultato inevitabile degli eventi storici mondiali del Novecento.

Ma se quanto detto fin qui, se include Zarmandili in questo fenomeno mondiale che oggi si tende ad assimilare ad un postcolonialismo *allargato*, potenzialmente comprensivo di ogni fenomeno transculturale, non si deve pensare che il suo caso sia totalmente ascrivibile alla definizione fin qui elaborata del postcoloniale. Diventa anzi necessario sottolineare quelle differenze che, emergendo da tale caso, contribuiscono a inquadrare maggiormente tale immensa e differenziata realtà.

3.2 Un diverso postcolonialismo?

Zarmandili scrive dell'Iran, proponendosi di raccontarne la Storia recente, la società e le contraddizioni. Tale lavoro, però, nasce in seno all'Occidente, poiché l'autore, che da decenni vive e lavora in Italia e in italiano, scrive in italiano e pubblica con case editrici italiane per lettori italiani. Queste caratteristiche lo accomunano quindi, appunto, oltre che alle scritture migranti – in quanto d'origine non-italiana – e ad un generale movimento postcoloniale da-Oriente-a-Occidente, anche a quelle opere che, assecondando il crescente interesse mediatico occidentale per il Medio Oriente e le comunità islamiche, scrivono romanzi che vi sono ambientati e che descrivono le realtà – che siano *fiction* o in varie forme autobiografiche. Si è scelto di definire queste opere – parte di un genere editoriale complessivamente poco preso in

considerazione dagli studi postcoloniali o sulle scritture migranti – *nuove testimonianze*, che riportano cioè realtà considerate in qualche modo *esotiche* ai lettori d'Europa o Nord America. Dietro a tali opere ci possono essere, come si è visto, studiosi esuli, giovanissimi emigranti che raccontano la propria storia a giornalisti o scrittori di professione, o individui *ibridi* – figli di immigrati o immigrati in giovane età – che si propongono come *ponte culturale* tra il mondo del lettore e il mondo *altro* che gli si propone in racconto. Queste figure devono quindi fare i conti, a livello critico, allo stesso tempo con il modello, già preso in considerazione dagli studi postcoloniali e comparatistici, dell'*informante nativo* – l'autoctono che per il colonizzatore faceva le veci di una compiacente voce della propria realtà – e con lo svelamento dei pregiudizi culturali occidentali dell'*orientalismo* – la propensione occidentale a considerare il non-occidentale come esotico, atavico, inferiore e/o intrinsecamente malintenzionato.

Ci si chiede quindi come Zarmandili, che racconta l'Iran, gli iraniani e i mutamenti politici del paese, metta in atto questo intento e come i suoi romanzi si muovano tra i pregiudizi – positivi o negativi che siano nei confronti dell'*altro* – e le opinioni del lettore italiano. Si analizzeranno quindi di seguito i modi coi quali l'autore sviluppa quelli che sono i temi fondamentali della sua scrittura: la Storia e la società Iraniane, e i relativi mutamenti politici.

3.2.1 Iran: storia e società

Senza dubbio, come si è detto, l'elemento più rilevante della scrittura di Zarmandili sono l'Iran, la sua storia, la sua cultura e la sua società, che vengono riportati nei suoi romanzi attraverso la sua personale esperienza e la sua conoscenza del paese dove è nato, ha passato i primi anni della propria vita e del quale ha da sempre seguito le vicende. Non si tratta di una cronaca neutra, semplice ambientazione storica ed esotica di eventi romanzeschi, ma la visione di chi, nella propria vita, in situazioni simili a quelle narrate ha preso parte e posizione, il punto di vista carico delle scelte che l'autore ha fatto, di carattere personale,

culturale e politico. Inoltre l'intenzione di proporre una connessione in qualche modo "veritiera" del mondo *orientale* al lettore *occidentale* – sul piano storico e politico, come anche culturale e sociale – è esplicitata fin dall'apposizione, in apertura al primo romanzo, di una citazione da *Orientalismo* di Said:

Non è di consenso che si tratta, allorché dall'incontro di Flaubert con una cortigiana egiziana nasce uno stereotipo letterario della donna orientale destinato ad avere grande fortuna; ella non parla mai di sé, non esprime le proprie emozioni, la propria sensibilità o la propria storia. È Flaubert a farlo per lei.⁶⁸

Tale premessa ha quindi il chiaro intento di proporre il romanzo, a fronte di un'immagine *orientalistica* occidentale, un suo corrispettivo *reale*, sia sul piano della vicenda umana che su quello collettivo della Storia.

Il primo romanzo è infatti quello che più di tutti è caratterizzato dall'intarsio tra le vicende dei personaggi e gli eventi storici che si trovano a vivere o che li circondano, con vere e proprie sospensioni della narrazione intima a favore di quella di carattere più storiografico, come in questo passaggio che, in apertura della descrizione dell'infanzia di Zahra, arriva così a descrivere la realtà iraniana coeva:

Zahra era poco più di una bambina quando salì al potere Reza Khan, un semplice stalliere semianalfabeta divenuto ufficiale della Brigata dei Cosacchi, embrione del futuro e moderno esercito dello Shahan Shah, il re dei re, titolo che Reza Khan si attribuì salendo nel 1925 al trono imperiale.

La fulminea carriera di Reza Khan lo portò in un primo momento a occupare la poltrona di ministro della Guerra e successivamente, con un colpo di stato, la carica di primo ministro. Poco dopo, con una trionfale marcia su Teheran, l'ex stalliere rovesciò l'ultimo re Qajar, Ahmad Shah, autoproclamandosi fondatore della dinastia Pahlavi.⁶⁹

Nel romanzo è narrata la vita di Zahra, ma anche quella di suo marito e della sua figlia maggiore percorrendo così, attraverso questi esempi di individui caratterizzati da un proprio personale rapporto con la società, molteplici aspetti della realtà storica, politica e civile

68 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 9.

69 Ivi, p. 27.

iraniana. Viene così anche mostrato il rapporto tra la Storia e la generazione successiva a quella della protagonista:

i figli di Zahra escono dall'infanzia per approdare a una burrascosa adolescenza: anni tumultuosi anche per il paese, che dal 1950 al 1953 attraversa un periodo di grandi e drammatici rivolgimenti.⁷⁰

Lo sguardo dei più giovani, oltre a permettere un punto di vista aggiuntivo agli eventi storici più recenti proposti nel romanzo, porta anche il lettore ad una visione più coinvolta rispetto a quello della Zahra più matura, che sempre più si è andata chiudendo nell'opprimente realtà familiare della casa del rinomato quartiere di Monirrieh di Teheran. In particolare lo sguardo della figlia maggiore si rivela più partecipativo delle rivolte studentesche, della caduta della monarchia e della rivoluzione islamica di Khomeini:

Era rientrata in patria pochi mesi dopo la rivoluzione khomeinista, come molti altri iraniani che si trovavano all'estero durante i tumultuosi mesi che avevano preceduto la caduta della monarchia: incuriositi, ma anche orgogliosi dei grandi mutamenti del proprio paese e sicuri che l'Iran fosse ormai immune da qualsiasi nuova forma di dittatura.⁷¹

Si trovano quindi anche narrazioni di carattere storico alle quali le esperienze e i pensieri dei personaggi restano connessi e dai quali dipendono. Se le vicende personali sono il punto d'osservazione degli eventi storici narrati, questi ultimi caratterizzano i personaggi, manifestandosi in un'ampia gradazione di funzioni, dall'essere lo sfondo su cui si svolgono i fatti al determinare le azioni e i pensieri dei protagonisti:

i mullah erano dappertutto. Alla testa di una vasta campagna di moralizzazione del paese, erano loro che combattevano in prima linea i "liberali": il termine, usato con il disprezzo più profondo, indicava gli intellettuali e i professionisti tornati dall'estero e per questo rei di non essere khodi, di non essere fidati.

L'invasione dei mullah, tuttavia, non aveva ancora spento le speranze e l'entusiasmo della figlia maggiore di Zahra e di molti altri come lei, pronti a

70 Ivi, p. 55.

71 Ivi, p. 136.

soportare qualche abuso da parte degli islamici più intransigenti nella speranza che presto sarebbero stati ridimensionati.⁷²

Per molti versi i primi due romanzi sono molto simili e in entrambi si trovano intarsi storiografici paragonabili, in entrambi i casi concentrati sull'Iran e le sue vicende politiche e i suoi cambiamenti attraverso le vite dei protagonisti. Tuttavia in *L'estate è crudele* l'attenzione storica si rivolge anche all'Italia dei primi anni Sessanta, attraverso gli occhi dei due studenti stranieri che, ad esempio, a bordo di un tram di Roma scrutano quello che è stato scenario, il giorno precedente, di uno scontro tra manifestanti e polizia:

Mucchi di sampietrini, bastoni, stecche di panchine, carcasse di Vespa e di moto Guzzi sono ammassati ai piedi della siepe. In piazzale Thorvaldsen, dove il tram descrive un gran giro al ritorno da Villa Borghese, staziona ancora un gippone della polizia. Qui e là sui muri ci sono macchine di polvere nera e tracce della schiuma ormai scura degli idranti. [...] Lui sbircia la pagina dell'Unità che sta leggendo una ragazza seduta una fila più avanti: "La collina della facoltà di architettura è stata per tutta la mattinata di ieri un campo di battaglia. Carabinieri e poliziotti hanno scatenato contro studenti, professori e parlamentari, giornalisti e semplici cittadini, la più brutale repressione".⁷³

Zarmandili mescola quindi alle vicende intime una visione storica, proponendo una sorta di quella che Fiallega, parlando di Garcia Marquez, ha definito "storiografia di secondo grado", cioè una traccia culturale lasciata dagli eventi storici sulla popolazione che li ha vissuti, che ne influenza la registrazione e una formulazione che ne veicola anche un commento. Così si sottolinea come il monarca Reza Khan fosse uno "stalliere semianalfabeta" o come, fin dal primo giorno dalla destituzione dello scia, "i mullah erano dappertutto". Ma ciò che non manca mai di fare è *informare* il lettore – non solo come scrittore, ma anche come giornalista – della storia iraniana, portando alla luce eventi che, se è vero che sono meno conosciuti, sono anche considerati ufficiali in Occidente. L'autore si trova quindi a unire una versione oggettiva della Storia, così come è considerata nel contesto in cui scrive, con quella personale di iraniano esule in Italia, la quale non ha bisogno di mettere in discussione la prima, in quanto per buona parte concorde nella condanna politica di regimi e fanatismi religiosi.

72 Ivi, p. 138.

73 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., pp. 17-18.

3.2.2 Tra regimi e fanatismo

Uno degli aspetti più affrontati da Zarmandili della storia e della società iraniane è l'uso contorto e oppressivo del potere e della religione. Che si tratti di una monarchia volta ad una cieca occidentalizzazione forzata, di un regime religioso integralista o di un potere meno ufficiale ma altrettanto forte come quello delle organizzazioni criminali, i protagonisti di questi romanzi si trovano a crescervi dentro e a doverli affrontare. Si ritrova così, tra queste pagine, quell'isterismo sui costumi femminili e sul rapporto con l'Occidente che ha notoriamente caratterizzato la società iraniana dal Novecento ad oggi. Anzitutto viene raccontato del controverso atteggiamento filo-occidentale del monarca Reza Khan durante la gioventù di Zahra, dettata dalle proprie mire in politica estera, volte ad assecondare le potenze straniere e poter rafforzare il proprio potere:

Suscitò scalpore la decisione di imporre alle donne iraniane di vestirsi all'occidentale e di togliersi l'hejab, il velo islamico. Diverse famiglie tradizionaliste e religiose vietarono per anni alle proprie donne di uscire dal perimetro della propria casa pur di non mancare all'obbligo di portare il velo. [...] Con Reza Khan al potere apparvero per le strade delle città iraniane i primi visi truccati e le prime acconciature copiate dalle dive del cinema. Spesso si vedevano giovani donne brune dalla fisionomia tipicamente orientale inalberare chiome cotonate o arricciate quando non addirittura schiarite dalle tinture.⁷⁴

Ne risulta un periodo al contempo culturalmente dinamico ma ricco di contraddizioni, di cui molti rimpiangeranno in seguito un certo grado di libertà dalle convenzioni culturali ma nel quale in molti maturarono quei contrasti con la cultura occidentale che contribuiranno a

⁷⁴ B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., pp. 28-29.

spostare l'asse del potere in mano all'estremismo religioso. Anche Zahra, quindi, sperimenta questa strana atmosfera, come testimonia una fotografia ritrovata dalla figlia:

In una fotografia di quegli anni, Zahra, giovanissima, sfoggia capelli tagliati all'altezza delle spalle e arricciati dalla permanente. Porta con poca disinvoltura una collana di perle su una camicetta a fiori. Sembra imbarazzata, smarrita. Le labbra ripassate con il rossetto e il naso elegantemente orientale nascondono la sua adolescenza scivolata improvvisamente nelle fattezze di una donna.⁷⁵

Il conflitto culturale interno che ne scaturisce ci viene narrato da Zarmandili, che ci parla dei genitori che tengono le figlie in casa, ma ci racconta anche di come questi disagi abbiano contribuito in parte a determinare l'opposizione al regime monarchico che si rivelava, nonostante la propaganda di "civiltà" e di "modernità" di cui si faceva vanto, antidemocratico e oppressivo. Nei ricordi della giovinezza di Ciangis in *Viene a trovarmi Simone Signoret*, per esempio, viene detto come alle proteste antimonarchiche si legassero anche questi contrasti culturali, tanto che «al Liceo femminile Hadaf diverse ragazze cominciano a portare il copricapo islamico come simbolo di protesta»⁷⁶.

Con la presa di potere da parte degli ayatollah di Khomeini, forte tra le altre cose proprio di questi contrasti, certi cambiamenti sembrano però risolversi in problematiche al contempo opposte e simili. L'uso che entrambi i regimi hanno fatto della figura della donna come elemento debole del panorama sociale e civile si risolve in atteggiamenti opposti ma dalle conseguenze paradossalmente equivalenti:

Reza Khan e l'ayatollah Khomeini erano ossessionati entrambi dal volto femminile. Il primo l'aveva voluto rigorosamente scoperto, a costo di scagliare la sua polizia contro le donne per strappar loro il chador in nome della modernità; con altrettanta violenza cinquant'anni dopo il secondo lo avrebbe ricoperto con un decreto islamico, convinto che dietro ogni viso femminile si nascondesse il diavolo tentatore.⁷⁷

75 Ivi, p. 29.

76 B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, cit., p. 108.

77 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 29.

È infatti in questa direzione che l'estremismo religioso trascina gli esiti della rivoluzione, e che i personaggi di Zarmandili percepiscono come il rischio di una nuova strumentalizzazione delle masse, come già sembra intuire il militante comunista Parviz, che perciò decide di rientrare clandestinamente in patria dall'Italia:

Bisogna mobilitare le masse contro il regime: è un lavoro duro, ma è la nostra unica salvezza. Se non lo facciamo noi lo faranno i mullah sciiti. Anche loro odiano il regime, e sono più organizzati perché hanno a disposizione le moschee. Conoscono la gente e ne condividono i problemi. [...] Per il nostro popolo ci sono due alternative: o lo scià o gli ayatollah. E se non ci diamo da fare, alla fine saranno gli ayatollah a tirare la gente dalla loro parte.⁷⁸

Ma alimentando la visione di un Occidente "diabolico" e con l'istituzione del corpo militare volontario dei *pasdaran*, è proprio così che si muovono gli eventi. È questo quello che figlia maggiore di Zahra vede lentamente realizzarsi al rientro in Iran, quando un militare armato sale su un autobus obbligando uomini e donne a viaggiare in zone separate, assistendo all'intervento di un mullah che sale a bordo

e che subito aveva dato manforte al pasdaran per spiegare a chi protestava le ragioni dell'islam: le donne dovevano evitare ogni contatto con gli uomini che non fossero loro mariti, fratelli o padri. Spiegava che la monarchia aveva corrotto la società islamica e l'aveva resa simile a quelle dei paesi occidentali, "nemici e saccheggiatori delle nostre ricchezze e della nostra dignità".⁷⁹

La rivoluzione islamica khomeinista viene raccontata quindi da Zarmandili, così come la stessa società iraniana, denunciandone gli aspetti più contraddittori. Se da un lato la presenza dei *Pasdaran* armati per le strade si fa sempre più soffrire, dall'altro con la caduta della monarchia scompare invece la polizia segreta Savak, responsabile delle censure e della violenta repressione degli oppositori:

Era sorpresa di come la gente riuscisse a parlare liberamente, senza più il timore di essere spiata dalla Savak, la polizia segreta dello scià, nota prima della rivoluzione come "l'occhio e l'orecchio" onnipresenti del regime e incubo costante

78 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., pp. 35-36.

79 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 143.

degli iraniani. Si raccontavano storie terribili sulla Savak e sulle torture riservate agli oppositori del regime per ottenere la confessione dei loro reati e, soprattutto, i nomi dei loro complici e di altri cospiratori.⁸⁰

Metodi che Zarmandili ci racconta direttamente in *L'estate è crudele*, nel quale gli sforzi per mantenere la segretezza del gruppo di combattenti risultano inutili a fronte del tradimento di un compagno, portando alla morte Parviz e all'arresto e alle torture di Maryam, per le quali finisce, anche lei, per morire in carcere. Ma anche il corpo dei *Pasdarán* si rivela l'ennesimo braccio armato di un regime, che se non dimostra, nella scrittura di Zarmandili, la terribile e silenziosa efficienza della passata polizia segreta, compensa con la sua onnipresenza nelle strade, con un'ostentata prepotenza e con una debolezza intrinseca alla corruzione. In *I demoni del deserto* Hakimé, la nipote autistica di Agha Soltani e con lui sopravvissuta al terremoto che colpisce la città di Bam, viene rapita da trafficanti di esseri umani, che si arricchiscono sul commercio delle spose bambine. In un dialogo tra uno dei trafficanti e il loro complice di lunga data Mashdi Ali, quest'ultimo, commentando la gran quantità di bambini rimasti senza custodia dopo il terremoto, si lamenta delle difficoltà che ha dovuto affrontare per procurarsi *la merce*:

"Ci sono decine, cosa dico, centinaia di *yatim*, di orfani, di tutte le età ammassati da ogni parte e basterebbe un camion per caricarli e portarli dove vuoi. Ma non bisogna fare così. No, no... sarebbe pericoloso e anche sciocco. Ai Pasdarán non piace essere presi in giro. Io li conosco bene ed è gente permalosa, vendicativa. Se vedono che qualcuno cerca di scavalcarli, diventano cattivi e si rischia la forza". L'uomo vestito di nero lo interrompe e si rivolge con sarcasmo a Mashdi Ali: "Ma tu hai molti amici tra i Pasdarán e avrai saputo trovare la strada giusta per portare via la merce".⁸¹

In seguito Agha Soltani, nel cercare la nipote, decide di chiedere aiuto alla centrale di polizia, ormai sempre più spesso scavalcata dalle azioni del corpo militare sotto il controllo dei religiosi, tanto che la richiesta d'aiuto da parte dell'uomo desta perfino meraviglia nell'agente di polizia che,

80 Ivi, p. 145.

81 B. ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, cit., p. 65.

prima di cominciare a scrivere, chiede: "Come mai non vi siete rivolti ai Pasdaran, oppure al comitato dei Basiji?" "Non so, non abbiamo pensato a loro, ci è sembrato giusto venire qui al commissariato di polizia. Anche a Jiroft ci siamo rivolti alla polizia," rispondo e dopo un po' aggiungo: "Cosa c'entrano i Pasdaran?" Il capitano non commenta la mia risposta, ma è visibilmente soddisfatto.⁸²

Se i pasdaran fanno rispettare a forza una versione integralista dei dettami della religione, le istituzioni khomeiniste si fanno forti della retorica religiosa, come quando il regista di *Viene a trovarmi Simone Signoret* viene condannato dal giudice:

Ha cominciato subito recitando alcune *sure* del Corano, per me assolutamente incomprensibili. Pronunciava l'*h* dal fondo della gola, ben aspirata, per esibire la sua eccellente conoscenza dell'arabo. Ero certo che quelle *sure* stabilissero inconfutabilmente la mia colpa. "La sua colpevolezza è scritta qui nel libro sacro," mentalmente ho tradotto l'ultima frase che il giudice aveva pronunciato in arabo, mentre tirava fuori dalla tunica un fazzoletto verde in cui aveva preso a soffiare e a scattarare a tutta forza.⁸³

Ma legge e crimine possono rivelare caratteristiche simili. La figura del criminale in Zarmandili dimostra diversi punti in comune con il potere politico, rivelandosi inoltre ad esso strettamente legato e costituendone di fatto un'estensione occulta e condividendo, per uso e frequenza, una simile retorica di carattere religioso. Un primo importante esempio del criminale colmo di retorica e intrallazzatore, tronfio manipolatore che si rivela infine succube e manipolato a sua volta, è il terrorista organizzatore di attentati del *Cuore del Nemico*, Abu Rahman, che nel ricevere il giovane candidato alla missione suicida lo accoglie invocando la protezione di Allah e introducendolo così al suo compito:

"Ti affido un compito di cui sarai orgoglioso e per il quale sarai ripagato da Allah, generoso e compassionevole. So che hai scelto la strada degli *shahid*, che donerai la tua vita per la gloria della fede in Allah e per sconfiggere i suoi nemici. È giunto il tuo momento, che Allah ti abbia in gloria. Su questa terra, tu e tutta la nostra gente avete sofferto pene immense a causa dell'arroganza e della malvagità di pochi, gli stessi che possiedono le armi più micidiali e i cacciabombardieri F16, i

82 Ivi, pp. 254-255.

83 B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, cit., p. 30.

senza dio che distruggono le nostre case, lasciano orfani i bambini e senza figli e mariti le donne. Ma noi abbiamo un'arma ancora più potente: sei tu, siete voi".

Abu Rahman si ferma per sorseggiare il tè, ma in realtà sta verificando l'effetto delle sue parole. Si è preparato con cura all'incontro con il candidato *shahid* e ha cercato i termini e le espressioni che potevano impressionarlo, colpirlo nel profondo.⁸⁴

Tanta sicurezza è destinata però a crollare quando Abu Rahman si trova ad aggiornare dello sviluppo delle operazioni i mandanti politici dell'attentato, il Ministro dagli occhiali neri e il facoltoso e misterioso dottor Sabah, che a loro volta agiscono per interessi politici dei paesi che muovono le fila della guerra terroristica:

Abu Rahman si sente mortificato. Non sopporta innanzitutto quel giovane che lo fissa indifferente dall'alto di una presunta superiorità e lo costringe sulla difensiva. [...] «Se ha seguito quanto detto finora, vorrei conoscere il suo parere, e se ha qualche obiezione al riguardo».

E quasi scoppia di rabbia, quando l'altro stringe le labbra e con un lieve cenno del capo lascia intendere che nel complesso condivide il piano. Sì, nel complesso sì, però non sembra per nulla impressionato. Anche dal ministro Abu Rahman si sarebbe aspettato un maggior apprezzamento del piano, di cui nell'intimo andava tanto orgoglioso. Era convinto che li avrebbe lasciati a bocca aperta tutti e due.⁸⁵

La stessa retorica la troviamo nel personaggio del rapitore di bambini Mashdi Ali, che all'apparenza ostenta l'immagine di negoziante probò e religioso, che si fregia del titolo di *hagi* per aver compiuto il pellegrinaggio alla Mecca sottolineando, in un dialogo con un ignaro Agha Soltani, come «alla nostra età e quando conti qualcosa nella tua moschea – a Jiroft mi conoscono tutti –, non puoi rimandare troppo a lungo i tuoi doveri religiosi»⁸⁶. La sicurezza con la quale comanda Ata, il suo giovane "scagnozzo" dai modi infantilmente violenti e dal coltello facile, lascia il posto ai più mielosi salamelecchi quando discute di affari con gli uomini del trafficante Amir Khan, dai quali anche lui viene trattato con sufficienza e solo finché resta loro utile. Nel discutere su come mettere le mani sui minori rimasti soli per il

84 B. ZARMANDILI, *Il cuore del Nemico*, cit., pp. 30-31.

85 Ivi, p. 51.

86 B. ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, cit., p. 15.

terremoto, Mashdi Ali giustifica le loro intenzioni con una debole apparenza da buona azione, concependola cioè come la concreta possibilità

per quelle "disgraziate" – che hanno appena superato i dieci o gli undici anni – di andare nelle case di facoltosi musulmani che hanno mezzi per mantenerle e garantire loro un futuro conforme alle leggi di Allah. [...] "Gli stessi argomenti," ha detto Mashdi Ali, "valgono anche per i ragazzini. Meglio un ricco commerciante di Lahur, magari con certe abitudini particolari, che dei lestofanti che si approfitterebbero di loro abbandonandoli poi per la strada. Molti imparano col tempo un mestiere, in seguito sono assunti da chi li ha accolti da bambini e una volta cresciuti anche loro potranno sposarsi e mettere su una famiglia, a Dio piacendo".⁸⁷

Tutta la magniloquenza con la quale questi personaggi si danno un tono, sia con chi è al loro comando che con coloro che in realtà li manovrano, maschera malamente la brama di denaro e di potere che li anima, ma che si rivela inutile quando risultano nient'altro che un peso a chi li manovra. Sia il terrorista che il rapitore si rivelano infatti scomodi e vengono immancabilmente uccisi dagli scagnozzi di chi prima ha saputo sfruttarne l'opera.

Il potere oppressivo viene quindi reso da Zarmandili nelle varie sfaccettature dei suoi molti strati, dai capi forti di una retorica che consolida il proprio potere agli esecutori senza scrupoli di ordini dall'alto, dal criminale internazionale alla figura del viscido approfittatore che, sulle debolezze di chi incontra sul proprio cammino, tenta di farsi il più possibile importante e potente. Di tutt'altra pasta sono invece i protagonisti di questi romanzi, che più o meno consapevoli dei pericoli dovuti alla brama altrui e dell'oppressione cieca di cui il potere può essere capace, cercano di ritagliarsi un proprio spazio e di vivere la propria vita.

⁸⁷ Ivi, p. 68.

3.2.3 I personaggi di Zarmandili

I protagonisti dei romanzi di Zarmandili sono anzitutto degli individui che si distinguono dalla massa o che si trovano a dovervisi adeguare per non essere etichettati in modo totalmente spregiativo da una società che, almeno in parte, si rivela chiusa e bigotta. Ma sono anche membri di quella stessa società e figli di quella stessa Storia, di quelle stesse tradizioni che le lingue più maligne tramutano in costrizioni, ma che nel loro animo possono dare come frutti fragilità e candore.

Zahra, figura centrale del primo romanzo, cresce durante il periodo filo-occidentale della monarchia dei Pahlavi, quando l'apertura forzata verso le potenze straniere, in superficie culturale, ma in realtà all'insegna dello sfruttamento economico del petrolio iraniano, contrastava con la morale tradizionale e il senso crescente di un abuso subito a favore degli occidentali e delle élite filo-governative. Unica figlia di una giovanissima vedova e dell'anziano uomo di fiducia di una ricca famiglia nobile, i Kazemi, Zahra viene accolta con la madre da questi ultimi alla morte del padre. L'anziano Kazemi le permette quindi di accedere ai libri di casa e andare a scuola con le proprie figlie – cosa rarissima per una giovane a quei tempi – alla scuola francese di Teheran. Cresce così con una cultura che le permette poi di lavorare come interprete per una ditta francese e di mantenere da sola se stessa e la madre, donna timida ed estremamente tradizionale che silenziosamente patisce l'inusuale stile di vita della figlia:

Quando Zahra arrivò ad Hamadan, Reza Khan non aveva ancora proibito l'hejab e lei era fra le poche donne della provincia a girare in pubblico con il capo scoperto. In un primo momento la gente la scambiava per straniera, una non musulmana al servizio dei francesi. Ma vedendola in seguito con la madre, donna all'antica e rigorosamente nascosta nel suo chador nero, cambiò opinione e cominciò a trattarla con un rispetto diverso.

Zahra ricorda con un certo orgoglio gli anni di Hamadan, gli inviti, i corteggiatori [...] La moglie del governatore la invitava alle feste, insieme con i notabili della provincia: si beveva vino e si ballava musica straniera.⁸⁸

88 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 30.

La giovinezza di Zahra è all'insegna di una libertà che si ritrova ad avere, in contrasto con quella avuta dalla madre e con quello che la madre e le tradizioni vorrebbero per lei. La ragazza si trova quindi a dover conciliare i due mondi nella propria vita e le scelte che lei compie negli anni della giovinezza, più che da un sentimento di ribellione, sono il risultato di quella strana libertà che sembra in un primo momento possibile, frequentando gli ambienti ricchi ed elitari di una società però ancora profondamente tradizionalista. L'innamoramento per il giovane ebreo Eshagh e la loro fuga d'amore è vissuta da entrambi con un misto di desiderio di libertà dai vincoli che li vorrebbero inviciniabili e, d'altro canto, di un'incoscienza nei confronti dei limiti che loro stessi, per primi, percepiscono nel profondo:

Non aveva voglia né coraggio di domandare a Eshagh se per amore fosse disposto a rinunciare alla propria religione e a mettersi contro il padre e la sua comunità. Neppure lui aveva il coraggio di confessare che quella decisione non l'avrebbe mai presa.⁸⁹

Il raggiungimento dell'obiettivo a cui il loro sentimento li aveva condotti, lo sposarsi senza il consenso dei genitori e della società, coincide con il fallimento del loro amore: all'indomani di un'intima celebrazione che nulla avrà di ufficiale e di un estremamente impacciato rapporto sessuale, il padre del ragazzo lo viene a riprendere, senza inoltre incontrare alcuna opposizione da parte del figlio, che sentiva quest'infrazione sociale come un peso sempre più insostenibile. La giovane si trova così sola, marchiata dall'infamia di non essere più vergine, ma più consapevole del contrasto tra i suoi desideri e gli obblighi della tradizione:

Non era pentita. Delusa, ma non pentita. Per un istante fu persino tentata di tornare alla moschea di Sheikh Lotfollah e interrompere di nuovo la lettura dell'anziano mullah per rinfacciargli la sua fede obsoleta, la sua religione senz'anima. Pensava ai suoi vent'anni e si sentiva sprecata.⁹⁰

Zahra si forma quindi come una creatura strana per l'ambiente in cui vive, ma è al contempo *figlia delle contraddizioni* di quegli anni. La donna trova un suo corrispettivo nell'uomo che diventerà suo marito, il quale però mal gestisce i propri contrasti personali,

⁸⁹ Ivi, p. 37.

⁹⁰ Ivi, p. 42.

finendo per rifugiarsi in una vita dissoluta, nel tentativo di aggrapparsi ad una sensazione di libertà, e lasciando la moglie in balia della numerosa parentela con la quale condividono la grande casa nel quartiere Monirrieh. Zahra e i suoi tre figli subiscono le angherie della matrigna dell'uomo e soffre per il costante allontanamento di lui, alienandosi sempre di più dal mondo esterno e trovando consolazione nella relazione con l'infantile e goffo inquilino della dependance dall'altra parte del giardino.

Non si è mai saputo quando e come siano nate l'amicizia, la confidenza e l'inattesa intimità fra Zahra e il fratello della maestra elementare. Di sicuro, una volta lui le chiede di raccomandarlo al marito per un impiego al Cinema Iran: cosa che Zahra fa il giorno seguente; il marito non sembra sorpreso, le risponde semplicemente che si occuperà del fratello della maestra non appena se ne presenterà l'occasione.

Non domanda spiegazioni per quello strano interesse della moglie nei confronti dell'inquilino. Non domanda neppure come mai il giovane disoccupato si sia permesso di rivolgersi a lei, osando tanta confidenza. Non mostra alcun interesse e non vuol sapere perché la moglie frequenti quella famiglia venuta dalla provincia. E la sua indifferenza ferisce nuovamente Zahra.⁹¹

La relazione porta però a delle conseguenze: Zahra rimane in cinta e viene ripudiata dal marito. Obbligata a chiedere ospitalità ai Kazemi, vive con astioso distacco la gravidanza e il rapporto con la neonata, che decide poi di abbandonare di fronte ad un commissariato di polizia. Il fortissimo senso di colpa che ha maturato per il tradimento compiuto e per l'abbandono della bambina la portano a cercare conforto in un gesto estremo: purificarsi dandosi fuoco. La donna viene però salvata e, dopo una lunga degenza in ospedale, viene riaccolta in casa dal marito, tornando finalmente dai figli – che per legge, in caso di separazione o divorzio, restano al padre – che tanto faticano a riconoscerla, ricoperta com'è dalle cicatrici delle ustioni.

Zahra, che per tutta la vita ha vissuto il conflitto tra le tradizioni e il bisogno di esprimere se stessa, si dedica quindi al ruolo di madre e moglie, riscoprendo, a modo suo, un approccio positivo con la religione:

91 Ivi, p. 103.

aveva abbandonato completamente le sue abitudini mondane e si era trasformata in una devota musulmana. Ma la sua era una religiosità poco esibita. Indossava il più rigoroso chador, quello nero: era un rifugio sicuro, dentro il quale il suo corpo menomato trovava l'intimità e il coraggio di muoversi liberamente e dimenticare il passato. Dal chador lasciava uscire spavaldo un ciuffo di capelli castani, poi argentei, e non aveva mai obbligato le figlie a rinunciare ai loro abiti occidentali. Era lei a consigliare gonne più corte.

Interpretava l'islam a modo suo. [...] Rispettava il digiuno nel mese di Ramadan, ma non per questo cambiava le sue abitudini: semplicemente non mangiava fino al tramonto. Preparava il cibo per il marito e per le figlie che non digiunavano e si mostrava persino più allegra del solito: "Il digiuno fa bene alla salute e lo deve fare chi è in grado di sopportarlo".⁹²

Questa visione personale delle tradizioni e della religione è il risultato di come Zahra è cresciuta: frustrata nella vita dall'impossibilità di realizzare quei desideri che la tradizione nemmeno concepiva, nel cercare un conforto, un equilibrio e un'espiazione li ritrova in quella stessa tradizione, anche se secondo una propria scala di valori, sentendo costantemente il peso della colpa più grande, l'abbandono della figlia.

Anche il marito di Zahra, che non smette mai di amare sua moglie nonostante la tradisca e la ripudi, è in realtà vittima degli stessi disagi. Erede di un'antica e potente famiglia nobile, subisce il peso delle responsabilità nella gestione degli affari di famiglia e dei contrasti con l'ultima moglie del padre e i figli di lei. Da sempre abituato a vedere il mondo attraverso le proprie passioni e i miti di fantasia, scopre prestissimo il cinema occidentale e vi affida la sua intera vita e visione del mondo.

Quando conosce Zahra se ne innamora e decide di sposarla incurante del fatto che non sia più vergine, sentendo con la donna: «una misteriosa affinità [...] che lo incuriosiva e al tempo stesso lo commuoveva. Aveva scoperto in lei le stesse zone d'ombra che sapeva di avere dentro di sé»⁹³. Le scelte che il marito di Zahra compie nella vita non sono tanto al di sopra di impedimenti sociali e la disapprovazione della famiglia ma anzi, sono questi quasi contrasti ricercati, differenze di cui fregiarsi rimarcando una propria unicità e facendosi in questo modo più forte, in opposizione alle avversità della vita:

⁹² Ivi, p. 159.

⁹³ Ivi, p. 81.

A ventisette anni è già padre di tre figli. Non è più un ragazzo, eppure è ancora il bambino a cui l'infanzia non ha riservato quiete e giochi. Rimasto orfano, si è sentito un uomo quando ha dovuto difendere la madre, decaduta al rango di moglie ripudiata nella tribù paterna.

Non ha rimpianti per aver scelto Zahra. L'ha sposata perché l'amava, cosa assai rara per i tempi e il paese in cui è cresciuto.⁹⁴

Va da sé che l'uomo «è da sempre un pessimo musulmano»⁹⁵, tanto che «non ha mai messo piede in una moschea»⁹⁶, ma anche lui trova serie difficoltà a coniugare i propri contrasti con una società e una situazione familiare nelle quali tutto ciò che ha eletto a proprio mondo personale non era previsto. Non riesce a moderare il proprio bisogno di libertà con i problemi familiari, preferendo continuare ad evitarli anche quando a subirli saranno la moglie e i figli, dedicandosi alla direzione della sua sala cinematografica, alle frequentazioni mondane e visitando regolarmente il quartiere delle prostitute. Subito a sua volta un tradimento che non poteva essere nascosto, non trova altra soluzione che ripudiare Zahra, salvo poi fare di tutto per salvarle la vita e riaverla con sé. Sia Zahra che suo marito sono in realtà strane creature, che incarnano l'isterismo culturale vissuto dalla società iraniana nell'arco del Novecento. Vivono in prima persona un conflitto interiore che si manifesta in atteggiamenti di ribellione misti ad una tenera timidezza, atti di coraggio che compensano l'ingenuità di poter vivere liberamente i propri sogni. Conflitto che si ritrova in tutti i romanzi di Zarmandili, che l'autore sviluppa in diverse varianti e con diversi esiti nei suoi protagonisti.

Nel terzo romanzo, *Il cuore del Nemico*, i luoghi di fantasia lasciano lontano l'Iran, ma viene riproposto un conflitto interiore simile. Nella figura tragica dell'attentatore suicida la tradizione lascia però il posto all'indottrinamento fondamentalista, che finisce per scontrarsi con l'imprevisto amore per Anna, a cui il protagonista era totalmente impreparato. Nella sua mente profondamente segnata dalle tragedie della guerra, l'unico modo per trovare pace dalle voci che lo tormentano e che alimentano infantili sensi di colpa per la morte di tutta la sua famiglia, si è rivelato essere la via del martirio contro il Nemico. L'incontro con l'amore e la comprensione della ragazza, che pure non capisce una parola della sua lingua, lo porta a maturare desideri teoricamente in conflitto con la missione di morte a cui si è votato:

94 Ivi, pp. 114-115.

95 Ivi, p. 115.

96 Ibidem.

pensando all'anello che era di sua madre, unico ricordo della sua famiglia, decide di donarlo alla ragazza, come pegno d'amore, nonostante fino a quel momento ne prevedesse una destinazione completamente diversa:

Si era ripromesso di appenderselo al collo, quando si sarebbe fatto saltare in aria, sarebbe morto con l'anello sul petto. Ma ora quell'anello appartiene ad Anna⁹⁷.

Ma l'apparente conflitto non si risolve: il giovane ama Anna, ma è anche deciso a portare avanti la sua missione, all'insegna della devozione e dell'obbedienza in cui ha ritrovato, nei tormentati anni di solitudine, l'unico motivo per vivere. Il suo compito è di aspettare il compagno Salman che lo condurrà al luogo dell'attentato e, una volta finito in prigione dopo il ritrovamento del cadavere di Anna, resta in balia delle voci e ricerca le poche sicurezze che è riuscito a far proprie nella vita, compresa la fiducia di chi lo ha addestrato alla morte. In un immaginario colloquio con una donna che, fuori dalla finestra della prigione, coltiva il proprio orto, il giovane le offre così il proprio aiuto:

«È stato Haj-Hassan a insegnarmi come si zappa intorno alle melanzane e come si mettono bastoncini di canna per sorreggere le piante di pomodori. Ho lavorato anche nell'orto di Sebastiano, lui si fidava di me: tutti si fidano di me, anche Abu Rahman, altrimenti avrebbe mandato un altro sull'isola per aspettare Salman. Io lo aspetto sempre»⁹⁸.

La figura del "kamikaze", dello *shahid* che si vota alla morte in nome di una guerra contro il "demonio occidentale" che uccide le donne e i bambini, si dimostra così la più tragica in assoluto, intrappolato più di chiunque altro in una gabbia di idee con le quali viene usato per gli scopi più subdoli e meschini. Incapace di liberarsi dagli schemi ai quali è stato incatenato, ma altrettanto incapace di fare a meno dell'amore di Anna, non elabora mai il conflitto e, nell'estrema solitudine in cui rimane alla fine, soffre per la perdita dell'amore, ma continua ad aspettare, invano, che lo portino al martirio.

Nel ritorno ad un'ambientazione iraniana nei *Demoni del deserto*, invece, il lettore ritrova la specificità della società persiana contemporanea e il suo rapporto con essa del protagonista,

97 B. ZARMANDILI, *Il cuore del Nemico*, cit., p. 124.

98 Ivi, pp. 216-217.

l'anziano insegnante in pensione Agha Soltani. Anche lui è un individuo estraneo ad una visione acritica e bigotta della società e della religione, poco incline ad assecondare la retorica dei religiosi e i facili moralismi, ma ugualmente nato e cresciuto in quella stessa società, che al contempo si riconosce in rituali di cui non si cura più:

Che Allah mi perdoni: da decenni tutti i giorni, tre volte al giorno, recito il mio *namaz* e prego l'Onnipotente. Ma non so il significato esatto delle parole arabe che rivolgo ad Allah. È ormai un'abitudine, un dovere che devo assolvere, perché questa è stata la mia educazione e sono anni ormai che non rifletto più sulla mia fede⁹⁹

Uomo fiero della propria età, ha maturato negli anni una sicurezza per la quale si sente esonerato dall'affrontare nuovamente i problemi della vita. Se Zahra giunge ad un equilibrio personale con le tradizioni attraverso le disgrazie vissute e ad un allontanamento dalle questioni civili perché sopraffatta dai propri drammi personali, Agha Soltani è arrivato a entrambi ormai da tempo, lasciando ai propri anni di gioventù tutti i dubbi e i conflitti:

Negli ultimi anni mi ero preparato alla vecchiaia: avevo cominciato ad accettare una disposizione di sereno distacco verso ciò che accadeva intorno a me, dedicando la maggior parte del mio tempo alla lettura e ai ricordi. Davo un'occhiata veloce ai titoli dei giornali ed evitavo telegiornali, dibattiti politici o le notizie trasmesse dalla radio. [...] Avevo partecipato alla rivoluzione per cacciare il monarca despota e avevo sopportato gli anni della guerra con coraggio. Ma ero anche stato testimone della progressiva degenerazione di quella rivoluzione in un regime repressivo e crudele. Avevo perso la fiducia nel futuro e, con il passare degli anni, anche ogni speranza.¹⁰⁰

Tuttavia i tragici eventi che lo colpiscono all'improvviso, in un periodo della vita nel quale non sospettava di doversi più mettere in dubbio, lo obbligano ad affrontare problemi dei quali, per anni, si è sentito libero di non preoccuparsi:

Mi rendo conto di non conoscere mia nipote. Erano gli altri che si occupavano di lei, delle sue stranezze: io facevo il nonno. Ero il vecchio della famiglia, un'autorità. Avevo la coscienza tranquilla per aver cresciuto i miei figli decentemente e da buoni

99 B. Zarmandili, *I demoni del deserto*, cit., p. 22.

100 Ivi, p. 149.

musulmani. Toccava a loro crescere i propri. Io facevo il nonno, il rispettabile, l'affettuoso nonno che distribuiva carezze sulla testa dei nipoti e regalava banconote appena uscite dalla zecca a ogni Capodanno.¹⁰¹

Resosi conto delle proprie mancanze e dell'egoismo che dettava le giustificazioni alla base della sua ostentata sicurezza, riconosce i limiti del ruolo comodo nel quale si era rifugiato:

D'improvviso ogni cosa è mutata e mi sento smarrito, costretto a ruoli che non so recitare, bersaglio di domande per le quali non ho risposta. "Nonno dove andiamo?" Neppure io so dove siamo diretti.¹⁰²

Il personaggio del nonno che perde tutto e si trova a dover badare ad una nipote, che si rende conto di non conoscere, e ai problemi di autismo della bambina, di cui non si è mai curato, viene definitivamente sconvolto dal rapimento di lei e per ritrovarla si libera dall'illusione di potersi dire estraneo ai problemi della vita. In Agha Soltani i conflitti con una società e un potere politico che considera oscurantisti e dittatoriali si sono risolti in una ricerca di sicurezza simile a quella del giovane futuro marito di Zahra, che si protegge chiudendosi in un mondo di sognante trasgressione sociale e passione per il cinema straniero. In entrambi i casi si tratta di una fuga dai problemi, che però nel protagonista, e voce narrante di certi passaggi, dei *Demoni del deserto* si presenta in una forma più sottile e comune, che nasce dal distacco dell'età avanzata. In questo modo il personaggio si rivela anche essere in parte un alter ego dello stesso autore, con il quale Zarmandili elabora dubbi e considerazioni sull'età e i casi della vita. Non a caso il quarto romanzo è anche il primo nel quale lo scrittore adotta una narrazione in prima persona. Tale scelta verrà approfondita più avanti, ma è importante sottolineare come questa scelta sia stata definitiva, motivata da un approccio più personale alla narrativa e che caratterizza anche l'ultimo romanzo pubblicato.

In *Viene a trovarmi Simone Signoret* la voce narrante è del regista Ciangis, condannato dalla censura di regime a non poter più girare film e ad un anno di prigionia. Il motivo della condanna è stata la trama di una pellicola che l'uomo aveva ingenuamente proposto al controllo obbligatorio delle autorità, un noir nel quale una giovane si innamora di un iraniano ebreo, venendo poi uccisa da un altro pretendente per gelosia:

101 Ivi, pp. 82-83.

102 Ivi, p. 83.

Se nella Repubblica islamica iraniana un ebreo e una musulmana s'innamorano l'uno dell'altra e lei viene uccisa, chi è l'assassino? Lo indovinerebbe anche un bambino. Ero stato davvero imprudente. Mica vivevo a Parigi o a Londra! In Iran ci sono delle regole da rispettare. Un paio di mesi più tardi mi hanno comunicato che sarei finito in carcere.¹⁰³

Amante del cinema fin da bambino, cresciuto nelle sale cinematografiche dove proiettavano i film hollywoodiani ed europei Ciangis, più che in opposizione alla realtà iraniana, ne è quasi estraneo. Il contrasto tra il mondo delle pellicole e dei divi e quello in cui si trova a vivere è affrontato con distacco, quasi inconsapevolezza: «io come posso definirmi? Il deficiente che non ha capito in quale paese viveva?»¹⁰⁴ si domanda quando capisce di aver ingenuamente fatto il passo più lungo della gamba. Anche le difficoltà quotidiane nel realizzare i suoi film in Iran sono vissute in modo neutro, come ostacoli da superare senza una particolare consapevolezza politica. Nella sua vita Ciangis ha tentato di girare pellicole nelle quali i virtuosismi tecnici e le citazioni di film noir si mescolano a espedienti tipici di film più leggeri, nascondendo introspezioni e critiche sociali in mezzo ad un "minimo sindacale" di battute comiche e trovate ammiccanti al grande pubblico. Ma così facendo fatica ad avere sia un riconoscimento artistico che un successo commerciale, incompreso sia dal pubblico che dai critici:

Vivevo per il mio cinema: questa è la verità. Non è vero, poi, che i miei film fossero inguardabili, brutti. Erano i critici a non capirli o facevano finta di non capirli. [...] Avrei dovuto girare pellicole clandestine e mandarle all'estero, come i registi presuntuosi e più furbi di me, infischandomene che i miei connazionali non le avrebbero viste. È vero, loro sono coraggiosi e forse anche artisti eccellenti che hanno capito come vanno le cose di questo mondo, ma non è colpa mia se sono un po' codardo. Non per questo devo essere considerato un cattivo regista, uno che del cinema non ha mai capito niente.¹⁰⁵

Ogni aspetto della sua vita è all'insegna del suo lavoro nel cinema, impulso primo di ogni suo pensiero e chiave di lettura del mondo. Anche la donna con la quale si sposerà la conosce

103 B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, cit., p. 40.

104 Ivi, p. 11.

105 Ivi, pp. 46-47.

sul lavoro: Ozra si presenta, attraverso conoscenze comuni, ad un colloquio per lavorare con lui e di lì a poco la collaborazione si tramuta in un rapporto più intimo, complice, ma sempre vicendevolmente segnato dal lavoro cinematografico. Anche l'approccio con cui Ciangis concepisce l'idea di una moglie è completamente avulso da un'idea tradizionale, più consapevole della propria indole, non si fa problemi a concepire il matrimonio come un'adozione:

Era da tempo che pensavo: prima o poi mi dovrò far adottare da una donna. E Ozra, ne ho avuta l'assoluta certezza, mi avrebbe accolto e accudito come nessun'altra.

Un carattere scherzoso, quello di Ciangis, che con disinvoltura scavalca i pregiudizi e i bigottismi fin dalla giovinezza che ci viene raccontata nella seconda parte del romanzo, nella sua amicizia con il coetaneo di famiglia ebraica Elias, durante gli ultimi mesi di monarchia in Iran:

Anche tra me ed Elias ci sono continui scherzi, ma siamo cresciuti insieme come fratelli.

"Io e te siamo l'ONU della convivenza tra le religioni," gli dico.

"Il segretario generale dell'ONU però resto io, perché sono ebreo e quindi più furbo, più intelligente e più preparato di te a guidare il mondo".

"Io invece sono musulmano e notoriamente ho il pisello più lungo del tuo".

"Con quello lì, al massimo, ti darai da fare a pisciare, per il resto... mah!"¹⁰⁶

Ciangis, sia da adulto che da ragazzo, risulta un personaggio particolare per il suo modo di affrontare il mondo, o meglio di non affrontarlo direttamente. Quando infatti, da ragazzo, nota le inquietanti attenzioni che il suo violento cugino Ali – personaggio che nella sua infantile brutalità e animalesca timidezza ricorda molto il silenzioso e aggressivo Ata, giovane guardia del corpo e tuttofare del ricettatore di bambini rapiti dei *Demoni del deserto* – rivolge alla bella Simin e al suo amico Elias, e di conseguenza alla loro nascente storia d'amore, pur temendo una sua pericolosa gelosia non riesce a dargli importanza tanto da avvertire l'amico del rischio.

Una passività nei confronti dei forti contrasti della vita, ma totalmente diversa per carattere

106 Ivi, p. 120.

e motivi, la troviamo anche nel personaggio di Simin. Giovane di ricca famiglia, figlia di un alto graduato militare che sente come un padre distante e freddo, realizza col tempo qual'è il vero lavoro dell'uomo e sperimenta un misto di vergogna e un desiderio represso ma crescente di ribellione. Giunta al liceo nel momento di massimo astio nei confronti del governo, infatti, Simin viene a conoscenza dell'opinione della gente nei confronti della polizia segreta, la Savak, e del fatto che suo padre ne è a capo: «a quel punto il senso di vergogna e d'imbarazzo nei confronti delle compagne del liceo si è trasformato in disprezzo e odio verso di lui»¹⁰⁷. La ragazza si trova quindi intrappolata in una morsa, da un lato è sempre più in disaccordo con la famiglia e il padre, faticando però a dar corpo ad una vera e propria ribellione, mentre dall'altro è mal vista da molti proprio per questa sua parentela, tanto importante e influente quanto odiata e temuta: «se le fosse stato possibile si sarebbe cambiata il cognome e avrebbe negato di essere la figlia del colonnello Mehrabi»¹⁰⁸. Simin si accorge infatti che «spesso, quando arriva al liceo, le compagne smettono di parlare»¹⁰⁹ e, dal canto suo, «fa ogni sforzo [...] per non parlare del padre». Vorrebbe partecipare alle iniziative di protesta, ma l'essere la figlia del capo della polizia segreta del regime si rivela una forza più potente dei suoi desideri nel segnare il suo destino:

Soffre nel sentirsi isolata e non sa come farsi accettare dalle altre ragazze e convincerle che è dalla loro parte, che lei pure odia il regime. Spesso avverte una certa ostilità anche in alcuni professori che, quando la chiamano, pronunciano il suo cognome con fastidio, qualcuno addirittura con velato disprezzo. Le uniche che mostrano simpatia nei suoi confronti sono le figlie dell'alta borghesia e dei dignitari del regime, ma Simin le tratta con estrema freddezza. [...] La solitudine di Simin è ritenuta da parte della maggioranza una punizione meritata, e nessuna vuole riconoscere il fondo di tristezza nel suo sguardo. Simin vorrebbe gridare che non ha nulla a che spartire con il padre [...]. Ma quel grido è sempre appena un lamento soffocato dalla vigliaccheria.¹¹⁰

Unico sfogo che la ragazza trova è nella trasgressione di vivere un amore di nascosto, che altrimenti verrebbe osteggiato dalla propria famiglia come anche da quella di lui, Elias, figlio di un ebreo arricchitosi con la sua fabbrica di *cewing gum*. Tuttavia il loro amore termina in

107 Ivi, p.p 105-106.

108 Ivi, p. 106.

109 Ivi, p. 107.

110 Ivi, pp. 108-109.

tragedia: lei viene uccisa dalla puerile e violenta gelosia di Ali e quando il corpo viene trovato, all'indomani della presa di potere dei khomeinisti, l'omicidio viene presto liquidato come una conseguenza poco condannabile dei tremendi crimini compiuti dal padre:

Una rapida indagine dei comitati rivoluzionari stabilisce che la figlia del colonnello Mahrabi è stata assassinata da qualcuno che voleva vendicare un fratello, un padre, una figlia, giovani come lei uccisi dal torturatore Mehrabi. E chiudono il fascicolo della sua scomparsa. Viene sepolta in una fossa anonima e nessuno colloca una lapide con il nome, le date di nascita e di morte di Simin, che fatalmente coincide con l'inizio di una nuova era per il paese.¹¹¹

Quella di Simin ed Elias – il quale, saputo della morte dell'innamorata, preso dalla disperazione, si suicida – è una ribellione silenziosa e sconosciuta a tutti tranne che a Ciangis, che alla fine si riscatta dagli anni vissuti all'insegna di un accomodamento continuo, raccontandone la storia, anche se solo a sé stesso – e al lettore.

I protagonisti di Zarmandili occupano quindi diversi gradi di uno spettro della ribellione e della timidezza, le quali non si annullano a vicenda ma si caratterizzano vicendevolmente, in un insieme di disubbidienza e pudore che, come il conformismo e la violenza, vengono mostrate come le contraddizioni di una società, quella iraniana, descritta come segnata al contempo da entusiasmi e tradizionalismi, gioventù vitale e gioventù violenta, ignoranza e cultura millenaria, estrema chiusura e vorace apertura al mondo fuori dai propri confini.

3.2.4 Un diverso postcolonialismo?

Si è visto come Zarmandili si posizioni riguardo alla politica e alla società iraniane, che descrizione ne dia e quali reazioni hanno i suoi protagonisti. Lo scrittore mette in atto una critica nei confronti dei regimi e di determinati atteggiamenti secondo una linea di pensiero

¹¹¹ Ivi, p. 189.

per molti versi simile con quella del lettore medio a cui i romanzi sono rivolti. Vengono inoltre messi in atto veri e propri *atti informativi*, nei quali vengono descritti e raccontati aspetti della società iraniana e delle sue vicende storiche, del rapporto con l'Occidente e con la religione – Islam, ma anche l'Ebraismo. Questi elementi non faticano a trovare una corrispondenza con un punto di vista occidentale, anche per via dell'interesse crescente nei confronti delle culture mediorientali e islamiche nel lettore medio, oltre che per gli interessi analoghi che da sempre caratterizzano il *fruitore tipo* delle pubblicazioni *migranti*.

Per quanto riguarda una chiave di lettura postcoloniale, volta cioè ad inserire tali opere nel contesto analitico degli sviluppi letterari legati sì alle migrazioni, ma soprattutto ai rapporti Occidente/resto-del-mondo, si è già parlato del rapporto con le scritture così studiate e il discorso politico. Lo scrittore postcoloniale scrive polemicamente nei confronti dell'autorità, sia essa politica e/o culturale e dell'ex-colonizzatore, del "centro" di un più ampio contesto – come la Gran Bretagna con il Commonwealth – o della patria ex-colonia. Come ci fa notare anche Albertazzi, infatti, l'indipendenza dal colonizzatore

non rappresenta mai la fine di un percorso, ma è piuttosto l'inizio di un nuovo, travagliato, cammino, e gli scrittori che descrivono e danno voce a questo cammino nella maggior parte dei casi si trovano nella condizione di attaccare i nuovi governi indipendenti per la loro inettitudine, i loro intralazzi di potere e, soprattutto, le loro pericolose fascinazioni totalitarie.¹¹²

È affascinante notare come le inettitudini del potere, la corruzione e le tendenze al totalitarismo risultino essere al centro del lavoro degli autori postcoloniali come degli esuli in Occidente, trattandosi in realtà di situazioni molto simili, differenziate spesso solo da un pregresso stato di colonia *effettiva* di una potenza occidentale – ma bisognerebbe a tal proposito considerare anche le politiche internazionali dell'Occidente e i rapporti *neocoloniali* oggi in atto. Escludendo quei casi in cui uno scrittore, anche in esilio, scriva nella lingua madre e miri quindi a quel pubblico – magari attraverso pubblicazioni clandestine – la differenza fondamentale tra uno scrittore sulla-patria-in-patria e chi invece si rivolge all'auditorio *d'accoglienza* sta proprio nella differente polarità della critica che viene messa in atto. Se infatti, come prosegue Albertazzi, la letteratura postcoloniale comunemente intesa

112 S. ALBERTAZZI, *La letteratura postcoloniale*, cit., p. 85.

spesso offre una pittura alternativa del reale che contraddice ogni versione ufficiale, ponendo di fronte agli occhi delle comunità internazionali le miserie e le magagne dei governi locali¹¹³

In questi casi si trova, invece, sì un discorso critico riguardo ad un potere e ad una realtà, costruito però in un contesto nel quale tale critica non è contrastiva, come nel caso di quella al governo iraniano in un contesto come quello italiano. La possibilità di parlare polemicamente di tale potere da un lato è quindi libera da costrizioni censorie, e anzi può potenzialmente essere favorita. Diventa però interessante notare come Zarmandili non parli solo dell'Iran e del Medio Oriente, nel tentativo di mettere in luce non solo differenze e punti di contatto tra il mondo iraniano e quello italiano, ma anche di portare all'attenzione del lettore le responsabilità che spesso l'Occidente ha avuto nella Storia iraniana. Sono inglesi e russi ad occupare l'Iran negli anni Quaranta del Novecento e sono Stati Uniti e Regno Unito che, nel 1953, orchestrarono il colpo di stato con il quale lo scià Mohammad Reza Pahlavi destituì l'allora primo ministro Mossadeq. L'intromissione occidentale nella politica iraniana ha mirato sempre al controllo dei giacimenti petroliferi del paese, che Mossadeq stava nazionalizzando, togliendoli dal controllo diretto occidentale, e sui timori che l'Iran potesse entrare entro la sfera d'influenza sovietica. Zarmandili ci racconta in proposito il punto di vista iraniano, portando avanti quella che è a tutti gli effetti equiparabile ad un approccio storico postcoloniale. Gli iraniani che ci racconta Zarmandili si interessano di politica, discutono sulle intromissioni occidentali, commentano le azioni dei propri politici, ma anche dell'Occidente, e così fa anche l'autore, con i suoi intarsi storiografici:

La casa di Amirrieh si trovava di fronte a un liceo storico della capitale, il Liceo Sharaf. La fama dell'istituto era legata soprattutto alle lotte degli studenti a favore del governo nazionalista del dottor Mohammad Mossadegh, il primo ministro iraniano che aveva cacciato gli inglesi dal Sud del paese e nazionalizzato le industrie petrolifere.

Per tre anni l'Iran aveva conosciuto una breve e straordinaria stagione di libertà e democrazia.

113 Ibidem.

Il marito di Zahra parlava spesso di Mossadegh con i figli. di politica si discuteva spesso anche nel quartiere, che dopo la guerra era abitato per la maggior parte dalla media borghesia urbana.¹¹⁴

Ma i romanzi si raccontano ad un pubblico che non è né inglese né statunitense, ma italiano. Il lettore viene posto di fronte ad aspetti della Storia che sono in ogni caso ufficialmente riconosciuti, ma che così vengono riportati alla sua attenzione, così come molti stanno facendo oggi per quanto riguarda il passato coloniale italiano. Inoltre Zarmandili ricorda anche come lo scia, in fuga dalle manifestazioni, si rifugiò per qualche tempo a Roma, in modo simile a come Khomeini poi passerà il proprio esilio a Parigi, prima del rientro in occasione della Rivoluzione.

Nei confronti dell'Italia il lavoro di Zarmandili presenta invece caratteristiche differenti, legate maggiormente ad un discorso di creolità e ibridismo connessi al discorso migrante e sull'identità. I suoi personaggi, trascorrendo del tempo in Italia, entrano in contatto con le esperienze vissute dall'autore, come nel caso dei giovani studenti Maryam e Parviz, vivendo da vicino e con trasporto eventi della storia italiana quali le manifestazioni studentesche, l'attentato di Piazza Fontana o trovando un'affinità politica con gli iscritti al PCI. In linea con questi propositi è anche la critica rivolta alla gestione dell'immigrazione nell'Italia di oggi contenuta nel capitolo "Roma" di *L'estate è crudele*.

L'autore presenta quindi sia tendenze legate alle scritture migranti che a quelle postcoloniali, seguendo inoltre delle tendenze che, anche guardando ad altri autori, emergono dalla realtà delle scritture nate dalla grande migrazione mondiale. Parlando di come lo scrittore legato a tale fenomeno si inserisca nell'enunciazione storica, influenzando la relativa consapevolezza del lettore occidentale, Albertazzi fa anche l'esempio di casi italiani:

Tale condizione sembra riguardare anche coloro che in italiano raccontano di terre straniere, apparentemente lontane, come Hamid Ziarati, che in *Salam maman* (2006) descrive le vicende di una famiglia di Teheran prima e dopo la rivoluzione khomeinista, o Anilda Ibrahimi, che nell'*Amore e gli stracci del tempo* ripercorre il conflitto del Kosovo alla fine degli anni novanta attraverso la storia d'amore di due giovani, l'uno serbo, l'altra kosovara di etnia albanese, fra i loro paesi di origine e l'Europa. Pare che queste narrazioni riflettano l'intento, da parte degli autori, [...] di meditare su spazi originari del conflitto e della memoria e sovrapporre ad essi

114 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 55.

esperienze nuove di conoscenza, permettendo al lettore di guardare alla storia raccontata secondo prospettive inusuali, talvolta sorprendenti.¹¹⁵

Tali nuove prospettive storiche emergono dai romanzi di Zarmandili, che tenta anzitutto di rendere nota la storia contemporanea iraniana al lettore italiano, quindi di individuare connessioni – le esperienze politiche legate al comunismo o l'interesse per il cinema occidentale – tra le due esperienze, all'insegna di quell'incontro e di quella mescolanza culturale che emerge dall'incontro, nello specifico, tra il mondo occidentale e quello mediorientale. Se è vero che opere del genere, legate a particolari interessi mediatici, devono non solo l'eventuale successo, ma anzitutto la pubblicazione e prima ancora la realizzazione, alla forza che tali argomenti hanno sul pubblico – e sull'autore – è altrettanto naturale che l'emersione di determinate realtà favorisca queste tendenze creative. È il caso, ad esempio, di opere nate in seno agli Stati Uniti con l'affermarsi dell'atmosfera politica e culturale che nasce dal terrorismo fondamentalista dagli anni Duemila:

Romanzi come *Il fondamentalista riluttante* (*The Reluctant Fundamentalist*, 2005) di Mohsin Hamid o *Home Boy* (2010) di H. M. Naqvi pongono l'occidentale nella scomoda posizione di "diverso", "altro". In questi lavori, chi dice "noi" sono i non euro-americani. Qui i bianchi, gli europei, gli americani, sono "loro": si attua così una deterritorializzazione del lettore occidentale, le cui aspettative sono non solo deluse, ma distrutte.¹¹⁶

Il lettore occidentale quindi, soprattutto per mano di quegli individui in qualche modo *ibridi*, inevitabilmente viene posto di fronte a visioni *altre* del mondo. Resta il fatto che questi autori possono veicolare sia un'eredità o un trascorso personale legato alle origini non-occidentali che, inscindibilmente, una cultura e un pensiero sviluppati entro le realtà occidentali in cui si trovano poi a scrivere. Si tratta quindi di una forma di *creolità intellettuale*, da affrontare criticamente con la consapevolezza di quanto si sia fatto ampio il panorama d'analisi con l'inclusione delle scritture migranti entro un panorama postcoloniale, a sua volta comprensivo di ogni rapporto resto-del-mondo/Occidente. Tali opere rispondono quindi a molteplici tendenze differenti, che possono dipendere sia dalle nature comuni alle migrazioni globali che alle realtà sociali e culturali delle nazioni entro cui nascono, oltre che

115 S. ALBERTAZZI, *La letteratura postcoloniale*, cit., pp. 177-178.

116 Ivi, p. 184.

ovviamente dai trascorsi e dalle priorità del singolo individuo.

Con lo svilupparsi di questi studi ci si rende quindi sempre più conto di quanto ampie siano le prospettive critiche e con quante diverse possibilità si può avere a che fare, ma soprattutto di come si debba cercare il più possibile di non limitare un'analisi ad un solo contesto, ad un solo ambito o ad una sola causalità. Nel caso di Zarmandili, infatti, emerge come un autore si possa muovere secondo dinamiche affini, nel caso specifico, alla realtà migrante nazionale, pur sviluppando argomenti di forte interesse mediatico e alternando l'esposizione di una critica storico/politica ideologicamente affine al contesto occidentale alla proposta di una maggior consapevolezza storica che non escluda le responsabilità occidentali. Zarmandili scrive di Medio Oriente, di terrorismo e di islam al contempo entro criteri mediatici di forte risonanza, evidenziando le motivazioni politiche del terrorismo o mettendone in luce la consequenzialità con gli interventi bellici statunitensi, raccontando di fenomeni come il traffico umano delle spose-bambine e, al contempo, mostrando la varietà con la quale l'islam viene vissuto in Medio Oriente, al di là di estremismi e integralismi. Si tratta in definitiva di un esempio di come i punti di vista orientale e occidentale possano concorrere a comporre una scrittura ibrida nel mondo di oggi e nello specifico in Italia, emergendo dai mutamenti culturali che stanno, ormai da decenni, mutando la realtà del paese.

3.2.4 Tracce postcoloniali

Si è cercato fin qui di inserire adeguatamente i romanzi di Zarmandili entro un contesto critico che, per quanto esso si sia rivelato di difficile determinazione, date le dimensioni di ciò che definisce, permette di individuare delle categorie analitiche corrette. Diventa quindi interessante, una volta definito il rapporto generale che tali romanzi hanno con il panorama postcoloniale, evidenziarne ulteriori caratteristiche che, se pure non sono altrettanto incisive su tutta l'opera, definiscono ulteriormente tale rapporto.

Per quanto riguarda l'insieme delle opere tradizionalmente studiate come postcoloniali,

spesso si parla di come gli autori affidino la narrazione ad una dimensione immaginifica, solitamente assimilata al *realismo magico* delle opere sudamericane, con il quale si riscontrano anche delle similitudini con lavori come quello dell'indo-britannico Salman Rushdie:

la letteratura postcoloniale, di qualsiasi colore e a qualsiasi latitudine, diffida del realismo, della mimesi identificativa, che vede come una manifestazione di imperialismo. La costruzione sociale dell'irrealtà, ovvero, secondo Rushdie, imbastire «bugie per dire la verità», sembra essere il suo scopo primario.¹¹⁷

Per quanto riguarda Zarmandili, invece, non si può parlare di rielaborazione della Storia, che anzi viene proposta al lettore realisticamente, con l'intento di mettere in luce aspetti e punti di vista poco conosciuti come la realtà storica che effettivamente sono. Lo scrittore non usa espedienti metafisici nelle sue opere eccetto che per un unico caso: nel secondo romanzo, *L'estate è crudele*, alternati alle esperienze dei protagonisti, tra la permanenza a Roma e la lotta al regime monarchico in Iran, l'autore inserisce degli incontri con delle misteriose figure, assolutamente irrealistiche. Tali apparizioni che incontrano i personaggi – che per le loro interessanti caratteristiche stilistiche verranno analizzate in dettaglio nei paragrafi successivi – rappresentano visioni di altri tempi o di altre realtà, e solitamente hanno l'immagine di una stessa donna in diverse fasi della propria vita, caratterizzata sempre dagli stessi indumenti e da un neo sulla guancia. I primi di questi incontri sono nel secondo capitolo, "Roma", in cui il figlio dei protagonisti, Keivan, giunge in Italia in cerca dei luoghi vissuti dai genitori, ripartendo poi subito per l'Iran. L'uomo incontra prima, al proprio arrivo, una giovane iraniana alla stazione, con indosso una gonna e delle calze verdi, un cappotto amaranto e con un neo sulla guancia sinistra; in seguito, in aeroporto, intravede una donna matura vestita esattamente allo stesso modo. Le due figure femminili indossano esattamente gli stessi abiti e, a confermare che si tratta in realtà della stessa persona, hanno entrambe un neo sulla guancia sinistra. La differenza di età lascia intendere come questi incontri in corrispondenza dei luoghi di viaggio – la stazione e l'aeroporto – sono qualcosa che avviene in una sospensione della realtà, un incontro che trascende gli eventi e la storia. A confermare tutto ciò concorre anche il sapere che anche Maryam, la futura madre di Kaivan, ha il medesimo neo. Si tratterebbe quindi di visioni che il figlio ha avuto, fuori dal tempo o in una sovrapposizione di tempi, dei genitori,

117 Ivi, p. 83.

prima della loro separazione alla partenza di Parviz per rientrare clandestinamente in Iran, e poi di una versione più matura della madre, che come lui sta rientrando in patria.

Anche alla giovane Maryam, in occasione della propria partenza in aereo per Teheran da Roma, incontra questa figura femminile, maturando la sconcertante consapevolezza di stare avendo una visione di se stessa, una versione di sé più matura, in compagnia di un bambino di nome Keivan di cui ancora non avrebbe mai sospettato l'eventualità e, come lei, in viaggio dall'Italia verso l'Iran. Ma purtroppo questi altri tempi che i personaggi intravedono si rivelano in realtà ipotetici, corrispondendo solamente nel primo incontro che Keivan ha con i genitori alla stazione: Parviz e Maryam avranno sì un figlio con quel nome, ma moriranno uccisi dalla polizia segreta del regime monarchico, lasciando il neonato alle cure del nonno, non vedendolo crescere né viaggiando con lui tra Italia e Iran come quelle figure sospese. Tuttavia avviene un ultimo incontro tra la realtà narrata nel romanzo e queste ombre di una storia alternativa, quando Keivan, andato in visita alla tomba dei genitori, si accorge di essere seguito da una coppia e si lascia superare:

Ambedue hanno superato i sessant'anni e i folti capelli di lui sono completamente bianchi, come i suoi baffi ben curati. [...] Lei porta il chador in modo disinvolto, lasciando che ne sporga il cappotto color amaranto. Si vede anche la gonna verde a pieghe che le arriva al ginocchio: le calze sono dello stesso colore. Ha uno sguardo dolce e quando ringrazia Keivan sorride, muove le labbra e si muove anche il piccolo neo sulla guancia.¹¹⁸

Il saluto finale che si scambiano questi personaggi con Keivan chiude il romanzo, che finisce così per essere percorso da questi incontri.

Questo uso dell'irreale, di questi incontri impossibili con un'altra realtà, rappresenta un caso unico nei lavori di Zarmandili. Se è possibile qui notare una somiglianza con quella che viene solitamente intesa come una caratteristica ricorrente delle opere postcoloniali, è anche vero che essa non riguarda la sfera storiografica e che l'autore non ha più approfondito tale percorso nella propria sperimentazione letteraria.

Altra caratteristica considerata ricorrente entro le scritture postcoloniali è un rapporto particolare con la descrizione dei luoghi, spesso in chiave di un confronto tra luoghi oppositivi, come la campagna/colonia e la città/metropoli-occidentale. Anche in Zarmandili si

118 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., p. 179.

trova un certo riguardo per i luoghi, soprattutto per quanto riguarda la descrizione degli ambienti iraniani. Teheran è l'ambientazione principale sia di *La grande casa di Monirrieh* che di *L'estate è crudele* e di *Viene a trovarmi* Simone Signoret, e della capitale iraniana vengono menzionati quartieri, le vie e le piazze, soprattutto legati alla Storia del paese – come i luoghi di manifestazioni o le strade su cui passavano i cortei dello scià – e soprattutto nel primo romanzo. Monirrieh è appunto uno dei quartieri della città e fin dal primo romanzo è fondamentale il rapporto tra la città e i monti Alborz ai piedi dei quali è costruita. Non a caso il primo capitolo, che narra gli ultimi momenti di vita di Zahra in una stanza di ospedale che da sulla catena montuosa, si intitola "La finestra sul Monte Alborz":

Oltre la finestra di profila il Monte Alborz, le cime ampie e morbide già imbiancate dalla prima nevicata ottobrina. Zahra è accompagnata all'estremo limitare della vita dalla fragranza di quell'aria montana e dal vento che fruscia leggero dalla finestra appena socchiusa. [...] Era morta rassicurata, porgendo orecchio al respiro ventoso del Monte Alborz.¹¹⁹

Nel secondo romanzo le due città in cui le vicende sono ambientate, Roma e Teheran, sono sullo stesso piano e vengono descritte senza contrapposizioni o paragoni. Sembra invece interessante il modo con il quale l'autore confronta il Tevere che attraversa la capitale con un corrispettivo non molto lontano, cioè il Po così come appare sullo schermo di un cinema:

Avevano vissuto a Roma, abituati al Tevere gentile e disponibile, all'allegria del sole che tramontava in mezzo ai platani del lungofiume. Il Po invece appariva ostile, lugubre e indefinibile.¹²⁰

Non si riscontra in Zarmandili un rapporto oppositivo, quindi, tra gli ambienti italiani e quelli d'Iran, che anzi vengono descritti al lettore italiano con l'intenzione di costituire un allargamento del panorama geografico letterario, all'insegna dell'ibridismo alla luce del quale l'autore, consapevolmente, scrive. Interessante, a tale proposito, che il quarto romanzo, *I demoni del deserto*, non veda mai come ambientazione la capitale iraniana e i suoi monti, ma anzi proponga una serie di panorami volutamente differenti e vari. La città di Bam è costruita

119 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., pp. 11-12.

120 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., p. 42.

ai margini di un deserto e il protagonista vi cresce instaurando con esso un legame di rispetto e soggezione, mentre dopo il terremoto viene spinto a spostarsi in diverse altre città del paese, sempre più a sud, fino a raggiungere il mare. Nel romanzo il deserto è l'origine dei vendi diabolici del folclore, è il mare di sabbia immutabile, ma è anche l'ambientazione del film italiano *Il deserto dei tartari*.

I personaggi di Zarmandili instaurano spesso un rapporto particolare e intimo con i luoghi naturali che accompagnano le città, che siano quelle in cui sono nati o luoghi stranieri che finiscono per conoscere come una nuova parte di sé. Nella presenza che i luoghi hanno nei suoi romanzi, non sono tanto riscontrabili delle contrapposizioni così come le si può trovare in altre opere affini al postcoloniale. Si tratta piuttosto di un desiderio di comunione, una condivisione di esperienze che l'autore mette in atto con il lettore, offrendogli nuovi panorami, in linea con le nuove prospettive che si aprono nell'immaginario con l'avvento delle scritture migranti e ibride.

3.3 Tematizzazione del cinema e strategie narrative

Una delle caratteristiche principali delle opere di Zarmandili è la presenza del mezzo cinematografico. Così come si è visto caratterizzare i suoi personaggi, derivando a sua volta dalle passioni e dalle esperienze personali dello scrittore, così il cinema influenza anche la sua scrittura, definendone inoltre buona parte degli sperimentalismi e dello stile narrativo.

3.3.1 Struttura narrativa e montaggio dei paragrafi

Bijan Zarmandili ha cominciato l'attività di scrittore lavorando al primo romanzo nei primi Duemila, portandolo alla stampa con Feltrinelli. Da allora, nell'arco di cinque romanzi e nove anni, vi si è dedicato non senza una certa tendenza a sperimentare e a mutare la propria scrittura. Ne risulta uno stile vario, come emerge dalle differenze nelle strutture interne dei romanzi e dalle diverse soluzioni narrative che vi adotta, pur mantenendo alcune tendenze peculiari. L'autore, come si vedrà, usa in tutte le sue opere narrative una prospettiva mutevole, che sposta il punto di vista tra i personaggi che partecipano ad un medesimo evento, e utilizza in vari modi l'*analessi*, ottenendone sia brevi aneddoti sul passato dei personaggi che parti più corpose, quando non includendo la parte principale del romanzo in una cornice narrativa.

Alla divisione in capitoli, Zarmandili aggiunge anche un'ulteriore struttura del testo, che viene così suddiviso in paragrafi, separati tra loro da una riga vuota, che articolano la narrazione in quello che sembra paragonabile agli "stacchi" tra le riprese di un film. Essi costituiscono la caratteristica più comune della scrittura di Zarmandili, e al contempo la più costante e anche un'occasione per le sperimentazioni più interessanti. Questi paragrafi, infatti, non suddividono il testo in sotto-unità narrative a loro volta interne all'indipendenza narrativa del capitolo, se non di rado. Di fatto ad avere un ruolo rilevante non sono tanto le porzioni di testo che risultano dalla divisione, ma la divisione in sé, che diventa significativa nell'indicare o nel sottolineare diversi passaggi della narrazione, caricandoli di un significato ulteriore. Di fatto l'uso di tali divisioni è l'equivalente letterario di un cambio di inquadratura all'interno di un film, uno "stacco" appunto, che non necessariamente sposta il lettore da un'unità narrativa a un'altra, ma piuttosto attraverso altre dimensioni della narrazione, sottolineando un mutamento di situazione, uno spostamento del punto di vista o anche un approfondimento introspettivo di un personaggio. Una delle funzioni più diffuse che tale divisione può avere in Zarmandili è l'ellissi temporale, come si può vedere in questo passaggio nel quale viene descritto l'incontro amoroso tra Zahra e il giovane amante, per poi passare alla "scena" successiva dell'allontanamento della donna dalla casa:

muovendosi caotico sul corpo rassegnato di Zahra, il fratello della maestra non si accorge né del preludio né dell'epilogo della propria fulminea passione. Si ritira, sdraiandosi sul tappeto come un cucciolo goffo e impacciato.

Zahra lascia la casa in fondo al giardino prima del tramonto. Ha ripreso a nevicare.¹²¹

Questo utilizzo grafico può tranquillamente essere considerato il corrispettivo testuale di un *montaggio ellittico* cinematografico, che sposta cronologicamente in avanti gli eventi nel passaggio tra una scena e quella successiva ad un frangente intermedio, che non viene narrato.

Un altro uso interessante è quello nel quale lo stacco, posto di seguito ad un'analessi che descrive i ricordi della figlia maggiore di Zahra all'indomani della sepoltura della madre, riporta al tempo presente:

La mattina dopo si sveglia all'alba e spera di vedere la madre inginocchiata in direzione della Mecca per la prima preghiera della giornata. Attende di sentire i passi lenti avviarsi verso la cucina e l'odore del tè che a quell'ora profuma la casa.

[...] Mentre Zahra si occupava dei fiori, le strade del quartiere cominciavano ad animarsi. [...] Quando il sole arrivava a lambire il gelsomino che si arrampicava sul muro della cucina, Zahra rientrava in casa. Erano quasi le otto. [...]

Ma quella mattina, al risveglio, la figlia maggiore di Zahra non sente i passi della madre.¹²²

Qui il cominciare con un nuovo paragrafo rafforza il ritorno al momento del risveglio della figlia, creando un parallelo tra ciò che era e che viene da lei ricordato – le abitudini di Zahra – e la realtà presente – la sua assenza.

Ma l'uso di questo marcatore serve anche ad accompagnare il lettore nel passaggio di prospettiva. Ad esempio viene molto usato per passare da un punto di vista neutro ad uno più introspettivo o vice versa, come quando, in *L'estate è crudele*, Maryam e la signora Iole seguono incredule il servizio di telegiornale sullo scoppio della bomba in Piazza Fontana:

121 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 105.

122 Ivi, pp. 51-51.

Le due donne sono incollate al video. È la signora Iole a rompere di tanto in tanto il silenzio: "Dio mio, che disastro...", e Maryam ricambia il suo sguardo, incredula. [...] Poi Maryam e la signora Iole si danno la buona notte [...] ma le luci vicino ai loro letti rimangono accese fino a quando nel cielo sopra piazzale delle Provincie spuntano i bagliori di un'alba tragica.

Corrono veloci i pensieri nella mente di Maryam. Di colpo si rende conto che quell'Italia conosciuta appena arrivata dalla Persia non esiste, trasformata ormai in un paese ostile e vendicativo.¹²³

In questo caso un'ellissi temporale c'è già stata, il lettore è stato introdotto alla "scena" delle due donne che rimangono pensierosi per tutta la notte, ma in questo modo viene introdotto al pensiero di una di loro, contemporaneo all'ultimo periodo del paragrafo precedente, o forse perfino precedente: ci vengono mostrati i pensieri che hanno tenuto sveglia la ragazza fino a che «un'alba tragica» illumina Piazzale delle Provincie.

L'uso della riga vuota tra una porzione di testo e l'altra non è però l'unico modo col quale lo scrittore caratterizza un cambiamento di punto di vista, cosa che anzi spesso mette in atto con il semplice passaggio da un capoverso ad un altro. In questi casi può comunque essere presente la divisione più marcata data da uno stacco ma, come nell'esempio seguente, non a indicare il passaggio in sé. Nel *Cuore del Nemico* il terrorista Salman, portato in barca dal pescatore Kemal fino all'isola per prendere lo *shahid* e condurlo a compiere l'attentato suicida, scende a terra con l'intento di sedurre Anna; lei, capito l'intento dell'uomo, lo uccide per impedirgli di portare colui che ama alla morte. Una volta morto Salman, la ragazza decide di liberarsene portandolo alla spiaggia:

Prende i vestiti di Salman e a fatica glieli rimette sopra quelli che ha indosso. Il cadavere è ancora caldo. [...] Per scendere sulla spiaggia deve fare la strada più lunga, quella che passa dal porto [...] Deve fare in fretta, deve avere il tempo di risalire e chiudersi in casa.

Da quando ha smesso di piovere Kemal è sul ponte e con il binocolo sorveglia l'isola. Non ha capito perché Salman sia voluto scendere a tutti i costi [...].

[...] scorge in lontananza qualcosa che si muove vicino al porto. Regola la messa a fuoco: c'è una donna che tira faticosamente una carretta. [...] Quando la donna arriva, Kemal si è già ormeggiato con una cima e di nascosto la osserva.

123 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., p. 66.

La donna adesso è in piedi sulla carretta e spinge a terra una massa indistinta, stranamente simile a un corpo umano. [...] Abbassa di colpo il binocolo e si guarda intorno sorpreso, spaventato. Una donna che abbandona sulla spiaggia il cadavere di Salman è l'ultima cosa che si aspettava di vedere.¹²⁴

Il cambio di punto di vista passa da Anna, che ha ucciso Salman, a Kemal, che si domanda che fine abbia fatto l'uomo, ma solo dopo avviene lo stacco tra paragrafi, senza che ciò comporti un ulteriore mutamento del punto di vista o del livello introspettivo. Già stiamo seguendo i pensieri e le azioni del pescatore e la riga vuota, in questo caso, serve a isolare il breve paragrafo conclusivo del capitolo, nel quale l'uomo, preso dal panico e temendo di essere scoperto, spara alla ragazza, uccidendola. L'ultimo paragrafo funge quindi da passaggio finale del capitolo, messo in evidenza dalla separazione che lo precede, che ci mostra la morte della ragazza attraverso il punto di vista di chi la uccide. È interessante notare che i cambiamenti di punto di vista in *Zarmandili*, così come non sono rinchiusi entro i confini di questi paragrafi, non coincidono nemmeno con la divisione in capitoli. Infatti, dopo l'omicidio della ragazza e la conclusione di questo capitolo, quello successivo comincia ancora con il punto di vista dell'omicida improvvisato:

Non aveva mai ucciso.

Alla vista della donna stramazza sulla sabbia [...] Kemal è tentato di soccorrerla, di sentirle il polso correre verso il paese per chiedere aiuto, come avrebbe fatto istintivamente in una situazione simile. Se non l'avesse uccisa lui.¹²⁵

L'autore quindi sposta la prospettiva della narrazione tra i personaggi – sia principali che secondari – e alterna tra loro diversi gradi di introspezione, il tutto in concerto con la divisione del testo in capitoli e in paragrafi, senza però che tali divisioni costituiscano necessariamente un confine per il punto di vista, che può anticipare una divisione o proseguire dopo di essa.

Sul fronte della struttura temporale che *Zarmandili* mette in atto nei romanzi, ci si imbatte in una certa varietà. *La grande casa di Monirrieh* risulta forse il più complesso per quanto riguarda l'avvicinarsi dei diversi punti di vista e di numerose analessi che si traducono – assecondando la visione *filmica* che la sua scrittura suggerisce – in veri e propri *flashback* che

124 B. ZARMANDILI, *Il cuore del Nemico*, cit., pp. 185-187.

125 Ivi, p. 188.

spostano il lettore numerose volte, sull'onda dei ricordi dei personaggi, ma senza restarne vincolati. Può succedere, ad esempio, che attraverso un ricordo affiorato nella mente della figlia maggiore di Zahra sulla madre si passi ad una narrazione dal punto di vista della madre stessa, di eventi che la figlia non poteva conoscere, per poi tornare al presente dell'atto di ricordare e, alla fine, passare ad un ricordo analogo del marito. Ne i punti di vista né i confini delle unità narrative coincidono con i margini dei capitoli, in una narrazione che comincia con gli ultimi istanti di vita di Zahra e la sua sepoltura per poi ripercorrere, con l'utilizzo di molteplici espedienti narrativi, la vita sua, ma anche del marito e della figlia e di loro esclusive esperienze personali – ma anche quelle di altri personaggi. Il primo romanzo, di fatto, si distingue dai successivi per il complesso susseguirsi e combinarsi di *flashback* e cambi di punti di vista, lasciando poi il posto, negli altri lavori, a narrazioni che, pur presentando molteplici spostamenti temporali e di prospettiva, si strutturano in maniera più lineare, mentre l'ultimo si presenta ulteriormente suddiviso in tre parti, ognuna – come si vedrà in seguito – di natura e struttura diversa dalle altre.

Uno dei cambiamenti più importanti della scrittura di Bijan Zarmandili negli anni è l'uso della narrazione in prima persona a partire dal quarto romanzo. Parlando della realizzazione di *I demoni del deserto*, infatti, l'autore spiega che, giunto oltre alla metà del lavoro sul romanzo:

mi sono accorto che Agha Soltani, l'anziano insegnante protagonista maschile di questo romanzo, sono io. Quel signore anziano che ha tanti dubbi, che in qualche modo ha vissuto [...] pretendendo il rispetto perché era un uomo di cultura [e] riconosciuto nella propria società.¹²⁶

Decide quindi di riscrivere il romanzo utilizzando, nei frangenti narrati dal punto di vista dell'anziano insegnante in pensione, la prima persona, sperimentando soluzioni particolari che emergono dall'alternanza – che ancora una volta prescinde dalla divisione in capitoli – sia tra i punti di vista che tra la prima e la terza persona – a sua volta variabile tra una prospettiva più neutrale e una più introspettiva. Nell'uso della voce di Agha Soltani si incontrano ad esempio passaggi singolari, nei quali il personaggio, attraverso supposizioni e immaginazione, sembra simulare un narratore semi-onnisciente, descrivendo eventi ai quali il personaggio non può in realtà assistere. È il caso, ad esempio, di un dialogo che l'anziano immagina possa avvenire all'indomani del terremoto, ma a cui non assisterà perché ha deciso di lasciare la città:

126 B. ZARMANDILI, *Bijan Zarmandili in videochat su Rai Letteratura*, cit., 08':00".

La mattina dopo il custode della scuola verrebbe a svegliarmi per chiedermi di aiutarlo a rimuovere le macerie dalla segreteria. Si preoccuperà di salvare i registri in modo che gli alunni rimasti in vita non perdano l'anno, ma l'angolo occupato da me e da mia nipote sarà vuoto.

"Agha Soltani e la nipote sono andati via che era ancora notte fonda. Ho pensato che si fossero ricordati di qualche parente nella città nuova e che avrebbero alloggiato lì [...]"¹²⁷

Qui è una donna, non meglio specificata, che risponderebbe al custode che potrebbe venire a cercarlo, in quello che potrebbe accadere una volta che nonno e nipote avranno lasciato l'accampamento di fortuna dei terremotati, ma che si risolve in un esercizio d'immaginazione, un'ipotesi del protagonista.

Tutte queste scelte di scrittura contribuiscono a definire le tendenze e gli sviluppi nel tempo della narrativa di Zarmandili. Ma quello che emerge più di tutto dall'insieme di tecniche e di preferenze è la propensione dello scrittore a concepire una narrazione per molti versi affine al mezzo cinematografico, pur mantenendosi nella natura letteraria della prosa. Oltre al particolare *montaggio* che compie con i diversi paragrafi in cui divide il corpo del testo, sottolineando movimenti narrativi e accompagnando il lettore in modi analoghi a come avviene nel cinema, anche il susseguirsi di cambi di prospettiva rivela forti affinità con il mezzo filmico.

3.3.2 Punto di vista *cinepresa*

Si è già visto come Zarmandili usa uno "stacco" interno al corpo del testo in modo significante e con particolari funzioni creative. Ma tale tecnica rappresenta solo una parte di quella sua sperimentazione che avvicina il testo scritto all'immagine cinematografica. Così

127 B. ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, cit., p. 59.

come l'usatissimo stacco *temporale* può corrispondere tranquillamente al *montaggio ellittico* usato nel cinema, anche altri contribuiscono ad assimilare la sua scrittura al linguaggio filmico, e anche se spesso si tratta di casi di fatto unici nel loro genere, si tratta di tali casi tali da caratterizzare indubbiamente la sua scrittura in tale direzione.

Per cominciare dalla *Grande casa di Monirrieh*, uno dei cambiamenti di punto di vista tra la figlia maggiore e il marito di Zahra si concretizza in un vero e proprio inconsapevole passaggio di testimone tra i due. Dopo aver dormito nella stanza della madre in seguito alla sua morte, e dopo che il lettore è entrato in contatto con alcuni suoi ricordi sulla madre, la figlia «uscendo dalla stanza [...] trova il padre seduto alla scrivania dello studio, immerso nella lettura di un libro di poesie di Omar Khayyam»¹²⁸. A questo punto avviene il cambio di punto di vista e segue una descrizione del padre, della sua vita in famiglia e dei suoi racconti di uomo di cinema, per poi lasciare spazio anche a concatenazioni di *flashback* e altri cambi di prospettiva – con narrazioni dal punto di vista della stessa Zahra – che prendono tutto il capitolo. Ma il capitolo successivo si apre con una citazione poetica che si scopre solo in un secondo momento non essere extradiegetica, ma una lettura del marito di Zahra, compiuta nello stesso momento nel quale viene intravisto dalla figlia all'inizio del capitolo precedente: «il marito di Zahra non si accorge della figlia che chiude la porta dello studio vedendolo immerso nella lettura delle quartine di Omar Kayyam»¹²⁹. Qui il "cambio di testimone" avviene in una scena muta, della quale i personaggi coinvolti non sono consapevoli – anzi, di cui è all'oscuro il personaggio di cui si sta per prendere il punto di vista – mentre il lettore è sempre consapevole, se non delle intenzioni di tutti i personaggi *in scena*, della *scena* nel suo complesso, cioè dell'immagine, come lo spettatore di un film.

Un altro passaggio del romanzo che è riconducibile ad una natura filmica è quando la madre di Zahra, ospitando a cena il giovane che diverrà suo genero, in realtà soffre in silenzio percependo quanto le abitudini della figlia si discostino dai suoi sogni di madre tradizionalista e all'antica e il lettore assume per un breve frangente la sua prospettiva:

L'eccessiva formalità della madre di Zahra cela il suo eterno disagio nel vedere la figlia così palesemente diversa dalle ragazze della sua età. Si sente disorientata e smarrita, il cuore gonfio di cupi presentimenti sulla sorte di Zahra. Desidera che sua figlia sia notata non direttamente da un pretendente, ma dalla madre o dai parenti di

128 B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, cit., p. 63.

129 Ivi, p. 71.

lui, come accade a tutte le brave ragazze musulmane in età da marito. [...] Desidera che la bellezza della sua Zahra sia ammirata dalla futura suocera e dalle future cognate nell'hammam del loro quartiere, dove le madri cercano la sposa per i propri figli scrutando fianchi, seno e spalle delle ragazze nude. [...]

La madre è sicura che la sua Zahra farà un'ottima impressione ai parenti del giovane in cerca di una sposa quando verranno a bussare per chiederle la sua mano.¹³⁰

La serie di desideri della donna si trasforma, nel passaggio da un capoverso all'altro, in un'immaginaria previsione ideale del futuro della figlia. Al presente dei suoi desideri per lei si sostituisce un'immaginaria previsione futura:

E un giorno si presenterà per domandare con il dovuto rispetto se quella bella ragazza, così ben voluta da tutti nel quartiere, è interessata al matrimonio con suo figlio e se lei, sua madre, è disposta a fissare una data per la presentazione della futura sposa ai parenti più stretti. [...]

Per la cerimonia convocherà il miglior pasticciere della città [...]

Sarà quel giorno che finalmente Zahra conoscerà il suo sposo da vicino, dopo che il mullah e il giudice civile avranno recitato il rito nuziale in presenza dei testimoni [...].

La festa durerà sino all'alba, quando lo sposo mostrerà alla propria madre il lenzuolo macchiato di sangue e tutti festeggeranno la verginità perduta della sua Zahra.

Questo passava per la mente della madre, mentre Zahra serviva al giovane direttore del cinema il kebab di pollo e il vino di Shiraz.¹³¹

L'ennesimo stacco riporta infine il lettore fuori dalla realtà sognata dalla madre di Zahra e di nuovo alla cena, durante la quale l'anziana donna si rende sempre più conto di quanto la realtà sia lontana dai propri sogni:

Lui continuò a parlare delle dive del cinema e [Zahra] non perdeva una parola. La madre di Zahra, invece, si sentiva sempre più delusa e frustrata. Provava dolore e ansia per la figlia, che aveva conosciuto quell'uomo a una festa dove il grammofo

130 Ivi, pp. 75-76.

131 Ivi, pp. 76-78.

suonava canzoni straniere e tutti facevano finta che Hamadan fosse Parigi. All'improvviso ebbe la certezza che nulla di ciò che desiderava per la sua Zahra si sarebbe realizzato.¹³²

Altro passaggio fortemente filmico del romanzo si può trovare quando la figlia di Zahra, una volta rientrata in Iran e venuta a sapere dalla madre della tragica vicenda della neonata abbandonata, la giovane donna prova a trovare qualche indizio per rintracciare la sorellastra. Tentando di risalire a eventi ormai troppo lontani – non solo avvenuti diversi anni prima, ma anche prima di una rivoluzione che sta portando il paese in un inestricabile caos – la figlia di Zahra ritrova il commissariato all'entrata del quale la madre abbandonò la bambina, uscendone però senza alcuna informazione:

Uscendo dal commissariato, la figlia maggiore di Zahra *ripercorse senza saperlo* lo stesso tragitto fatto dalla madre dopo aver abbandonato la neonata sulle scale.¹³³

Il lettore sta seguendo le azioni e i pensieri della figlia di Zahra, ma nel farlo incontra una descrizione di cui il personaggio, e chiunque altro, è all'oscuro: lei non sa di star passando per quello stesso tragitto, non lo saprà mai e nessun altro lo saprà tranne il lettore. Inoltre questa consapevolezza non ha altra funzione se non estetica, rivelandosi perfettamente equivalente ad un'inquadratura cinematografica che riproponga la stessa ambientazione di una scena precedente.

Anche in *L'estate è crudele* si incontrano diversi indizi di una *filmicità* della scrittura del suo autore. Anzitutto nel romanzo i personaggi incontrano delle figure molto particolari, che ritornano più volte nelle pagine del romanzo, che si definiscono anzitutto per le caratteristiche visive ricorrenti e, secondariamente per la loro voce, già per questo tradendo una natura affine a personaggi proiettati su uno schermo – composti unicamente di immagine e suoni. Tali figure sono personaggi di altri tempi e il primo ad incontrarne una è il figlio Keivan che, ormai adulto, si trova alla Stazione Termini di Roma:

Keivan vede avvicinarsi un giovane [...]. Lo segue una ragazza, più o meno della stessa età. Indossa un cappotto amaranto e una gonna verde a pieghe che le arriva

132 Ivi, p. 79.

133 Ivi, p. 148.

sotto il ginocchio. Anche le calze sono verdi. [...] di tanto in tanto le sue dita sfiorano distrattamente un piccolo neo che ha sulla guancia sinistra.¹³⁴

Poco tempo dopo il giovane uomo vede un'altra figura, all'aeroporto, quando è in procinto di rientrare in Iran:

Keivan la segue con gli occhi e ha l'impressione di averla già vista. Gli viene in mente la ragazza che ha incontrato alla Stazione Termini e poi seguita fino a via Marsala. Ma la donna che è appena passata è più vecchia. Kaivan nota il suo cappotto amaranto, la gonna verde a pieghe e le calze dello stesso colore della gonna. Ha anche un piccolo neo sulla guancia sinistra.

[...]Si guarda intorno e i suoi occhi incontrano quelli di Keivan.¹³⁵

Queste figure, che come si è visto sono proiezioni della madre di Keivan, Maryam, in varie fasi di una vita che però non si realizzerà. Anche la giovane Maryam ha un incontro con queste figure fuori dal tempo, sempre in aeroporto:

Una strana sensazione di disagio invade Maryam, ma attende che la donna e il bambino si avvicinino.

Lei indossa un cappotto amaranto. Siedono di fronte a Maryam, la donna aggiusta le pieghe della gonna verde e accavalla le gambe coperte da calze dello stesso colore. L'inquietudine di Maryam cresce quando si accorge che la donna ha un piccolo neo sulla guancia. [...] Involontariamente Maryam si tocca il neo sulla guancia con la punta delle dita e per un istante le sembra di vedersi in uno specchio.

[...] la donna si ferma di fronte a Maryam: "vado al bar con Keivan e lascio la valigia qui". Le ha parlato in persiano, come se la conoscesse da sempre. Maryam [...] è sorpresa dal suono di quella voce che ha la medesima tonalità della sua: vede se stessa allontanarsi lungo il corridoio dell'aeroporto tenendo un bambino per mano.¹³⁶

Tali incontri, che si concludono alla fine del romanzo, con l'incontro di Keivan con la vecchia coppia al cimitero di Teheran – un altro luogo di *viaggio?* – occupano quindi tutta l'opera e oltre al definirsi soprattutto visivo ma anche sonoro – per non parlare poi

134 B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, cit., p. 15.

135 Ivi, p. 16.

136 Ivi, p. 104.

dell'incrocio di sguardi tra Keivan e l'immagine alternativa della madre all'aeroporto, che chiude il capitolo e introduce alla narrazione del soggiorno italiano dei genitori – a definire questi passaggi come simili a scene tipiche del cinema è anche la particolare descrizione dei *movimenti di camera* che se ne possono evincere. Nei due incontri che Keivan ha all'inizio del romanzo il lettore sta seguendo il suo punto di vista e vede ciò che il personaggio vede; è particolare il fatto che, nello scorgere la ragazza uscire dalla stazione, il giovane uomo non possa fare a meno di seguirla: «all'improvviso [lei] affretta il passo e d'istinto Keivan la segue. Giunti in via Marsala, lei si ferma»¹³⁷. Il lettore segue lo sguardo del personaggio, ma di fatto il personaggio è obbligato dalla curiosità a seguire la scena che lo scrittore vuole mostrarci, cioè di Maryam che esce dalla stazione e scoppia in lacrime, scena che si rivedrà dal suo punto di vista in un capitolo successivo. Anche nel secondo incontro l'uomo non può evitare di assecondare quella sorta di *scrittura registica* che mostra al lettore nient'altro che delle immagini: «Suo malgrado, si alza e le corre dietro. La rivede all'imbarco dell'Iran Air»¹³⁸.

Altro aspetto fortemente affine al mezzo cinematografico nel romanzo è un esperimento di *montaggio parallelo* che Zarmandili mette in atto utilizzando la divisione in paragrafi. Durante la loro permanenza a Roma i due iraniani vanno spesso al cinema, e una volta a vedere *Il grido* di Michelangelo Antonioni, e al lettore viene descritto un frangente della loro visione del film:

Il corpo dell'uomo giace sul terreno ai piedi della torre dello zuccherificio. È ancora inverno, la nebbia ristagna sul Po. Un grido invade all'improvviso la piccola sala del Cinema Olimpia. Un prolungato grido di dolore. Irma piange riversa sul cadavere del suo uomo riscattato dalla morte.¹³⁹

In seguito, quando entrambi sono ormai da anni rientrati in Iran e fanno parte attivamente della resistenza al regime, in un'incursione della Savak Parviz muore e Maryam viene catturata e chiusa repentinamente in un'auto per essere portata in carcere ed essere interrogata, separata per sempre dal figlio ancora in fasce:

137 Ivi, p. 15.

138 Ivi, p. 16.

139 Ivi, p. 42.

È invasa dall'odio, dalla collera, da un intenso senso d'impotenza. Ha perso finalmente il controllo e urla: un grido prolungato e disperato.

"Un grido invade all'improvviso la piccola sala del Cinema Olimpia. Un prolungato grido di dolore. Irma piange riversa sul cadavere del suo uomo riscattato dalla morte."

È un ghepardo ferito in gabbia, una dea offesa, cacciata dall'Olimpo, ed è la più disperata delle madri a cui sia stato tolto il figlio. [...] Si spaventa anche Agha Hosseini, che reagisce spingendo la testa di Maryam in basso e coprendola con la sua giacca, mentre l'altro uomo che le è seduto accanto con un colpo secco le soffoca il grido in gola.¹⁴⁰

Qui l'autore tenta un vero e proprio montaggio inserendo, in una sospensione temporale, un'immagine già proposta nel romanzo, isolandola in un breve paragrafo a se stante e chiudendola perfino tra delle virgolette. L'intento è proprio quello di proporre il parallelismo tra la scena del film – attraverso la visione che ne hanno avuto i protagonisti al cinema Olimpia anni addietro – e la cattura di Maryam, tra la sua disperazione e quella della Irma di Antonioni.

Anche nei *Demoni del deserto*, dove l'autore sperimenta l'uso della prima persona, ci sono esempi che ne determinano la vicinanza ad una concezione cinematografica della scrittura. Il romanzo apre con un breve testo neutro, in terza persona, che descrive quella che si potrebbe definire la *scena* di apertura:

Il vecchio e la ragazza camminano discosti l'uno dall'altra. Lei qualche passo indietro, lui assorto e distante, come fosse l'unico superstite sulla terra dopo il finimondo. [...] Poi la ragazza d'improvviso si siede a terra e il vecchio non sente più il suo passo dietro di sé. [...] Il vecchio torna indietro e si siede accanto a lei.¹⁴¹

A questa breve descrizione, priva di titolo e al contempo esterna alla divisione in capitoli, segue l'inizio vero e proprio della narrazione, con il capitolo *L'incontro*, che riprende direttamente da questa descrizione ma con la scrittura in prima persona: «Sono seduto per

140 Ivi, pp. 155-156.

141 B. ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, cit., p. 11.

terra accanto a mia nipote»¹⁴².

Proseguendo con la lettura si trova un altro esempio interessante, che in parte ricorda il comportamento "obbligato" di Keivan durante i suoi *incontri fuori dal tempo*. I trafficanti hanno preso di mira Hakimé e un loro uomo sta seguendo lei e il nonno aspettano il momento migliore per rapirla. Per lo scopo li ha attesi in un bar, dove un anonimo ragazzo serve il tè ai clienti, finché i due non gli passano davanti:

Il ragazzo che serve il tè lo vede uscire prima del previsto proprio nel momento in cui compaiono per la strada un uomo anziano e una ragazza che lo segue di malavoglia. Prima di uscire dal locale, l'uomo attende che i due si allontanino, lascia una banconota sulla panca ed esce. Il ragazzo lo guarda camminare lentamente nella stessa direzione dei due.¹⁴³

Il lettore *sta vedendo* la scena, come se fosse proiettata sullo schermo e lo sguardo del lettore/spettatore segue quello del ragazzo – figura fugace, nient'altro che una *comparsa da una sola scena* che non ha altro ruolo che guardare – che si focalizza sugli eventi che vengono narrati/mostrati.

Come è stato detto, nei *Demoni del deserto* la narrazione in prima persona, nella quale non si può non venire a conoscenza dei pensieri più intimi del protagonista, si alterna con quella in terza persona, che può ugualmente approfondire il pensiero dei personaggi, ma anche mantenersi ad un livello puramente descrittivo né più né meno come se si trattasse di un'immagine, il passaggio di un film. Ne è un esempio la "scena" nella quale Agha Soltani, con un amico, hanno individuato il capannone dove i trafficanti tengono gli immigrati clandestini, vedendone alcuni salire su un camioncino e decidendo di tornarci in un secondo momento nella speranza di potervi cercare informazioni sulla bambina rapita:

Una volta caricati gli uomini, il camioncino parte seguito dall'automobile. Aspettiamo che escano dal parco e imbocchino viale Sarallah per muoverci anche noi e tornare a casa.

142 Ivi, p. 13.

143 Ivi, p. 144.

La porta del capannone resta aperta. All'interno ci sono uomini sdraiati e annoiati, donne che cucinano su fornelli da campo e bambini seduti per terra che giocano. In un angolo c'è una ragazza che sembra imitare il volo degli uccelli con la mano.¹⁴⁴

In seguito allo "stacco" nel paragrafo successivo si è tornati, appunto, ad una descrizione in terza persona dell'interno dell'edificio e il lettore riconosce Hakimé nella neutra descrizione della ragazza che imita gli uccelli con una mano, sfortunatamente non vista dai due uomini che la stanno disperatamente cercando.

Questi *artifici filmici* permeano tutta la scrittura di Zarmandili, ma nel quinto romanzo, *viene a trovarmi Simone Signoret*, dove la voce narrante è quella di un regista, diventano non solo più palesi, ma sono anche dichiarati dallo stesso protagonista e dalla stessa struttura del romanzo. Il romanzo infatti è diviso in tre parti, ognuna di natura differente. Nella prima parte il regista, mescolando considerazioni sul presente e *flashback*, racconta come sia finito in prigione e come sta vivendo l'esperienza, parla di sua moglie, di come veda tutto attraverso l'occhio "da uomo di cinema", della sua vita e di come la censura lo abbia incastrato con il suo ultimo film, ispirato alla storia tragica di un suo amico quand'era ragazzo. Nella seconda parte invece si alternano prima e terza persona, nel raccontare quegli eventi della gioventù di Ciangis e della tragica storia d'amore e gelosia tra l'amico Elias, il cugino Ali e Simin. Qui i capitoli si intervallano con dei passaggi in corsivo, che descrivono in parallelo la cronaca delle riprese, da parte del Ciangis adulto, di un film che narra la stessa storia, dando l'impressione che la narrazione principale altro non sia se non la descrizione del film a cui il regista sta lavorando. In questi passaggi il narratore/regista racconta delle difficoltà nel girare le scene, nel calibrarne il montaggio e vari aneddoti sugli attori che interpretano quegli stessi personaggi di cui si legge nei capitoli di questo frangente del romanzo. Nella terza parte, che altro non è se non un breve capitolo conclusivo, l'uomo viene scarcerato al termine della sua cattività, ma è ancora condannato a non poter più girare film: si viene così a sapere che tutta la seconda parte e la descrizione delle riprese sono stati solamente una fantasia a cui l'uomo si è dedicato durante i mesi di prigionia.

Nel personaggio e voce narrante del romanzo confluiscono al contempo una visione cinematografica del mondo simile a quella del marito di Zahra e la descrittività della prima persona di Agha Soltani, e non solo il personaggio/narratore ne è consapevole, ma arriva

144 Ivi, p. 208.

anche a giustificarsene, come si è visto, motivando le proprie scelte narrative come una deformazione professionale. Nella seconda parte del romanzo, in uno dei passaggi in corsivo, il regista parla del problema di elaborare il montaggio tra parti narrative e il materiale di repertorio per l'ambientazione storica:

*il mio problema è calibrare gli spettacoli di repertorio, i discorsi politici tra i protagonisti del film e le scene in cui si parla della storia di questi ragazzi, dei loro amori, dei loro tormenti.*¹⁴⁵

Poco dopo, in un capitolo narrativo, ecco la messa in pratica di questo tentativo di *intarsio storico*, di per sé molto usato da Zarmandili, ma che è stato prima paragonato esplicitamente ad un montaggio di materiale filmico, la realizzazione cioè del proposito del regista di unire contributi di carattere storico alla narrazione drammatica. Quando Ali, innamorato di Simin, la segue e scopre che si vede segretamente con Elias, viene *montato* del *materiale* di carattere storico:

Un flusso di sangue gli va al cervello e gli gonfia le vene sulle tempie. Ora non ha dubbi, quel ragazzo è l'amico ebreo di suo cugino. Sconvolto scende dalla collina, incapace di reagire all'amarezza della sconfitta.

Poco dopo mezzogiorno della mattina seguente, a cinque chilometri a ovest di Mahmudieh, sulla pista dell'aeroporto di Mehrabad, un Boeing 727 attende l'arrivo dello Scià e della consorte Farah Diba.¹⁴⁶

Segue una lunga parentesi con questo paragrafo storiografico, che nel frattempo ha portato la narrazione al giorno successivo, in seguito al quale si torna alla realtà del quartiere dove vivono i ragazzi:

Sono le 13:08 del dey 1357, il 16 gennaio del 1979, quando decolla il Boeing 727, che fa un giro sulla capitale per mettersi sulla rotta africana, dove al Cairo l'amico Anwar al-Sadat attende il monarca deposto per offrirgli asilo e, più tardi, una tomba dove verrà seppellito l'ultimo degli imperatori che hanno regnato per tre millenni sul suolo iranico.

145 B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, cit., p. 153.

146 Ivi, p. 183.

Al tramonto di quello stesso giorno, le strade di Mahmudieh appaiono deserte. Intere famiglie sono scese in città per festeggiare la fine della monarchia e non sono ancora tornate. Sono rimasti Elias e Simin che, sicuri di non essere visti da occhi indiscreti, salgono insieme in collina. Neppure Ali ha lasciato Mahmudieh e spia dalla fessura del cancello i due.¹⁴⁷

Alla conclusione della seconda parte corrisponde anche il termine delle riprese del film. Che la narrazione, intervallata dalle fantasie del regista sulle riprese, sia stata la descrizione del film così come sarebbe potuto essere o l'insieme dei ricordi che alimentano la fantasia dell'uomo non si può sapere. Ma lo stesso narratore commenta la storia attraverso le considerazioni dell'uomo di cinema, che si sovrappongono a quelle dello scrittore:

*Abbiamo finito di girare. Ho ancora un paio di mesi per il montaggio e tutto il resto. Ma ce l'abbiamo fatta: è una storia maledettamente cinematografica, penso. C'è tutto, il delitto, l'amore adolescenziale che non conosce regole e religioni. C'è l'inganno, la diffidenza, la passione, ma anche il destino avverso. C'è il pregiudizio e la cecità di chi non vuole vedere: un noir nell'Iran sconvolto dalla rivoluzione che si trascina fin dentro la Repubblica islamica. Ma come farò a fargli superare la censura?*¹⁴⁸

Così si conclude la seconda parte e la terza chiude con la prima la cornice narrativa della storia d'amore tra i giovani durante la rivoluzione islamica. È così che si palesa la vera natura della seconda parte del romanzo: non il lavoro sul film per cui è stato condannato, né un suo lavoro futuro, ma un sogno che, se anche non dovesse mai prendere corpo nella realtà, vive nella mente del regista:

Sono mesi che lavoro per realizzare il mio capolavoro. Ho cominciato con dei ritocchi alla sceneggiatura, poi infinite trattative con la produzione e la scelta degli attori – Dio mio quanti provini – e finalmente, abbiamo cominciato a girare. Ora che è finito mi sento bene, soddisfatto, sento che ho pagato il mio debito con il cinema, con me stesso, e che d'ora in poi posso non invidiare nessuno. Non ha importanza che tutto sia avvenuto nella mia mente, che io abbia passato giorni, settimane, mesi a immaginare la realizzazione di questo film. Di giorno lo giravo con la fantasia e di

147 Ivi, p. 184.

148 Ivi, p. 195.

notte lo sognavo. Alla fine ho vinto io: quell'imbecille di giudice che mi ha proibito di girare film per vent'anni non sapeva che il cinema è soprattutto fantasia, e che nessuno può impedirmi di pensare.¹⁴⁹

Viene a trovarmi Simone Signoret, pubblicato nel 2013 e dedicato ai due registi iraniani, Panahi e Rasoulof, condannati all'impossibilità di girare film per venti anni, vede il recupero delle caratteristiche più incisive della scrittura di Zarmandili maturate nell'arco degli altri romanzi. Alla *scrittura filmica* si unisce la narrazione in prima persona, intervallata dal *punto-di-vista cinepresa*, che lo scrittore usa per descrivere in modo neutro una scena o per portare il lettore nella mente dei personaggi. Non di meno l'autore sperimenta con la divisione in parti eterogenee e l'alternanza di livelli narrativi paralleli. Il tutto componendo insieme le culture e letterature persiana e italiana, senza mai raccontare l'ibridismo, ma realizzandolo di fatto con la propria stessa scrittura e dandogli corpo con i propri romanzi, senza però tralasciare una scrittura personale, così intimamente imparentata con il mezzo cinematografico.

Queste strategie narrative, come le sue sperimentazioni testuali che ibridizzano il mezzo letterario con il cinema, dimostrano che un'opera, anche quando nasce entro dei contesti così fortemente definiti – sia dall'interno che dall'esterno – come le *scritture migranti* o quelle *postcoloniali*, o quelle alle quali non si attribuisce un particolare impulso creativo, come le pubblicazioni di successo mediatico che sono le *nuove testimonianze*, può essere occasione di creatività e indagine letterarie.

149 Ivi, pp. 199-200.

Conclusioni

In questo studio sul corpus narrativo prodotto da Bijan Zarmandili è emerso come oggi sia necessario, nell'ottica di un'analisi letteraria sulle cosiddette *scritture migranti*, considerare anzitutto la natura del singolo oggetto di studio piuttosto che applicarvi aspettative preventive basate su somiglianze tematiche o stilistiche desunte a priori. Se alcune premesse operate riguardo ai lavori di quegli autori considerati in quanto *migranti* – perché immigrati in Italia da paesi non occidentali oppure perché figli di tali immigrati – possono di fatto coincidere con uno studio specifico, esse non possono costituire l'unico panorama di riferimento, soprattutto perché hanno dimostrato un'intrinseca mancanza di esaustività.

Si è inoltre rivelato fondamentale considerare le politiche editoriali da cui dipendono le pubblicazioni di alcune opere migranti, le quali risultano così connesse a dinamiche di carattere mediatico, sia di ambito internazionale che nazionale, nello specifico connesse alla regione mediorientale e alle culture caratterizzate da una tradizione islamica. È così emerso come il rinnovato interesse dei grandi editori nei confronti di autori migranti non sia connesso tanto all'affermarsi degli autori della cosiddetta *fase carsica* – caratterizzata cioè dal manifestarsi di opere linguisticamente autonome e letterariamente rilevanti in contesti editoriali medio-piccoli e ad essi dedicati – ma piuttosto alla ricerca di pubblicazioni legate al Medio Oriente e all'islam rivolte ad un pubblico occidentale. Si rivelano queste, infatti, come tematiche di forte risonanza mediatica internazionale in tutto il contesto occidentale, legata soprattutto alle problematiche del terrorismo di matrice integralista, agli interventi bellici occidentali in Medio Oriente e all'incontro/scontro culturale derivante dal sempre maggior peso delle minoranze – queste sì, comunque, di matrice migrante – di religione islamica nei paesi occidentali.

Questa ricerca e promozione, da parte degli editori occidentali, di voci mediorientali per raccontare queste realtà *altre* al lettore europeo o nordamericano, la si è indicata con il termine di *nuove testimonianze*, sottolineandone le affinità con quelle testimonianze *native* già attribuite all'*informante* autoctono dagli studi di Spivak sul rapporto tra la voce del subalterno e del colono europeo entro gli studi postcoloniali. A tali progetti editoriali, caratterizzati dalla

pubblicazione in occidente di autori non occidentali – con una forte presenza mediorientale – si è poi proposto il confronto con le dinamiche del pensiero occidentale riguardo la rappresentazione orientalistica del resto del mondo, a suo tempo già analizzata da Said.

Alla luce di tali considerazioni è quindi stato possibile definire le caratteristiche più rilevanti del corpus preso in esame, oltre che i suoi rapporti con i diversi panorami editoriali ad esso affini. È anzitutto emerso come non vi sia trattato la tematica principe – così come è solitamente considerata negli studi sulle scritture migranti – della migrazione, caratterizzata dall'emigrazione e dallo spaesamento culturale e sociale vissuto dal migrante nel paese d'accoglienza. Tali romanzi risultano piuttosto caratterizzati da quello che l'autore stesso ha voluto definire come *ibridismo*, inteso come la mescolanza di culture e memorie storiche, nel momento in cui i protagonisti non migrano mai, e nondimeno viaggiano in una condizione che non è quella del migrante, in Italia e in Europa. Proprio queste esperienze vissute da alcuni dei protagonisti permettono di inserire nei romanzi quelle che sono le esperienze italiane dell'autore, al contempo impostando l'incontro culturale su un livello di parità che esula dal conflitto culturale spesso individuato nei racconti di migrazione. Risulta quindi messo in pratica un parallelismo che prende corpo in una certa interletterarietà sia con la tradizione letteraria e culturale persiana che con quella italiana.

D'altro canto è emerso come i lavori di Zarmandili, in modo non dissimile da quelli di altri autori considerati dagli studi sulle scritture migranti – si veda l'esempio di Hamid Ziarati o di Randa Ghazy – siano editorialmente affini alle opere di nuova testimonianza, ma anche come tali opere facciano comunque parte, ad ogni modo, del fenomeno di incontro culturale tra occidentali e non-occidentali. Fenomeno che rientra, in ultima analisi, in quello stesso contesto culturale e critico risultante da un ampliamento dei criteri analitici maturati entro l'ambito degli studi postcoloniali, che non designano più solo gli assi ex-colonizzatori/ex-colonie e centri/periferie, ma sempre più quello Occidente/resto-del-mondo. Questi autori, compreso Zarmandili, risultano così iscritti entro un contesto tensivo caratterizzato dalle dinamiche occidentali della visione dell'*altro* – legate quindi al concetto di *orientalismo* e a premesse pregiudiziali nei confronti di culture, società e contesti politici *altri* – e dall'intento di compensare la distanza culturale e storica che intrinsecamente caratterizza quelle stesse dinamiche. Ne risulta così, nel caso di Zarmandili, un lavoro incentrato sull'Iran e la sua Storia recente, fortemente caratterizzato da intarsi di carattere storiografico e che mira a creare connessioni tra la realtà iraniana e quella occidentale e soprattutto italiana.

Tali connessioni vengono attuate sia, appunto, in ambito storico, proponendo un punto di vista interno alle vicende iraniane – e internazionali ad esse connesse – dal secondo dopoguerra ad oggi, sia sul piano dell'ideologia politica, con il parallelismo che lega la resistenza italiana a quella iraniana contro il regime monarchico pahlavide e le esperienze politiche di sinistra nei due paesi. Inoltre risulta molto rilevante la connessione che l'autore intende attuare a livello culturale, attraverso soprattutto l'esperienza delle proiezioni iraniane di pellicole cinematografiche italiane, hollywoodiane e francesi, che intende definire al contempo il rapporto della società iraniana con la cultura occidentale che una possibile odierna base culturale comune.

A dimostrare una connessione tra il contesto critico postcoloniale e le iniziative editoriali legate a tematiche di forte risonanza mediatica, si è individuato soprattutto l'intento politico che caratterizza i romanzi presi in esame. Se infatti, in accordo con le teorie riguardanti le letterature postcoloniali, vi è presente un discorso politicamente attivo e critico nei confronti di poteri denunciati come corrotti, autoritari e civilmente inaccettabili – in riferimento sia al regime monarchico iraniano che alla Rivoluzione khomeinista e alla Repubblica Islamica, ma anche ai poteri criminali internazionali connessi al Medio Oriente – è altrettanto vero che questa critica nasce in seno ad un contesto culturale e politico con cui è in accordo e non in contrasto, quale quello occidentale italiano. Ciò risulta indubbiamente una connessione tra le tendenze letterarie postcoloniali che quelle delle nuove testimonianze, rivelandone però, in questa sua caratteristica, dinamiche del tutto particolari.

Infine si è analizzato lo stile di scrittura di Zarmandili, che si rivela aperto ad un certo grado di sperimentazione, ibridando il medium testuale con estetismi tipici del mezzo cinematografico. Ciò a dimostrazione del fatto che anche laddove la totalità del lavoro di un autore sia riconducibile ad ambiti di forte interesse mediatico ed editoriale, possa trovare ugualmente spazio la ricerca di una dimensione creativa non scontata e difforme dagli ambiti editoriali entro cui viene proposta.

Bibliografia

Testi

- B. ZARMANDILI, *La grande casa di Monirrieh*, Milano, Feltrinelli, 2004.
- B. ZARMANDILI, *L'estate è crudele*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- B. ZARMANDILI, *Il cuore del Nemico*, Roma, Cooper, 2009
- B. ZARMANDILI, *I demoni del deserto*, Roma, Nottetempo, 2011
- B. ZARMANDILI, *Viene a trovarmi Simone Signoret*, Roma, Nottetempo, 2013.
- AA. VV., *Pecore nere. Racconti*, a cura di E. Coen e F. Capitani, Roma, Laterza, 2005.
- AA. VV., *Italiani per vocazione*, a cura di I. Scego, Firenze, Cadmo, 2005.
- AA. VV., *Amori bicolori. Racconti*, a cura di E. Coen e F. Capitani, Roma, Laterza, 2007.
- AA. VV., *Quando nasci è una roulette: giovani figli di migranti si raccontano*, a cura di I. Scego e I. Mubiyai, Milano, Terre di mezzo, 2007.
- S. ABDEL QADER, *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono*, Venezia, Sonzogno, 2008.
- C. ALI FARAH, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007.
- S. M. BA – A. MICHELETTI, *La promessa di Hamadi*, Novara, De Agostini Scuola, 1991.
- M. BOUCHANE, *Chiamatemi Alì*, a cura di C. De Girolamo e C. Miccione, Milano, Leonardo, 1991.
- V. CHANDRA, *Media chiara e noccioline*, Roma, DeriveApprodi, 2001.
- N. CHOHRRA, *Volevo diventare bianca*, a cura di A. Atti di Sarro, Roma, Edizioni e/o, 1993.

- C. COSTA - L. TEODONIO, *Razza partigiana. Storia di Giorgio Marincola, 1923-1945*, Pavana di Albano Laziale, Iacobelli, 2008.
- F. F. DE ALBUQUERQUE – M. JANNELLI, *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994.
- C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957.
- J. M. GANGBO, *Verso la notte Bakonga*, Milano, Lupetti, 1999.
- J. M. GANGBO, *Rometta e Giulio*, Milano, Feltrinelli, 2001.
- G. GARANE, *Il latte è buono*, Roma, Cosmo Iannone, 2005.
- F. GEDA, *Nel mare ci sono i cocodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2010.
- R. GHAZY, *Sognando Palestina*, Milano, Fabbri editori, 2002.
- R. GHAZY, *Prova a sanguinare. Quattro ragazzi, un treno, la vita*, Milano, Fabbri editori, 2005.
- R. GHAZY, *Oggi forse non ammazzo nessuno. Storie minime di una giovane musulmana stranamente non terrorista*, Milano, Fabbri editori, 2007.
- G. GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007.
- B. HARDEN, *Escape from Camp 14. One Man's Remarkable Odyssey From North Korea to Freedom in the West*, New York, Penguin, 2012.
- B. HARDEN, *Fuga dal campo 14*, Torino, Codice edizioni, 2014.
- S. HEDAYAT, *La civetta cieca. Tre gocce di sangue*, Milano, Feltrinelli, 2006
- B. HIRST, *Inchiostro di Cina*, Palermo, La luna, 1986.
- B. HIRST, *Inchiostro di Cina*, Milano, La tartaruga, 1987.
- B. HIRST, *Inchiostro di Cina*, Milano, Mondadori, 1992.
- K. HOSSEINI, *The kite runner*, New York, Riverhead Books, 2003.
- K. HOSSEINI, *Il cacciatore di aquiloni*, Casale Monferrato, Piemme, 2004.
- A. IBRAHIMI, *Rosso come una sposa*, Torino Einaudi, 2008.
- A. IBRAHIMI, *L'amore e gli stracci del tempo*, Torino, Einaudi, 2009.

- A. IBRAHIMI, *Non c'è dolcezza*, Torino, Einaudi, 2012.
- T. B. JELLOUN, *La plus haute des solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains*, Parigi, La Seuil, 1977.
- T. B. JELLOUN, *L'estrema solitudine*, Torino, Milvia, 1988.
- T. B. JELLOUN, *L'estrema solitudine*, Milano, Bompiani, 1999.
- H. KANG, *Ici, c'est le paradis! Une enfance en Corée du Nord*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2004.
- H. KANG, *This is Paradise! My North Korean Childhood*, Abacus, 2007.
- H. KANG, *La rondine fuggita dal paradiso*, Casale Monferrato, Piemme, 2007.
- H. KANG, *Paradiso n. 3. La mia fuga dal carcere a cielo aperto della Corea del Nord*, Milano, Piemme, 2014.
- P. KHOUMA – O. PIVETTA, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, Milano, Garzanti, 1990.
- R. KUBATI, *Va e non torna*, Lecce, Besa editrice, 2000.
- R. KUBATI, *M*, Lecce, Besa editrice, 2002.
- R. KUBATI, *Il buio del mare*, Firenze, Giunti, 2007.
- A. LAKHOUS, *Le cimici e il pirata*, Roma, Arlem, 1999.
- A. LAKHOUS, *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Roma, Edizioni e/o, 2006.
- A. LAKHOUS, *Divorzio all'islamica a Viale Marconi*, Roma, Edizioni e/o, 2010.
- N. LILIN, *Educazione siberiana*, Torino, Einaudi, 2009.
- N. LILIN, *Caduta libera*, Torino, Einaudi, 2010.
- N. LILIN, *Il respiro del buio*, Torino, Einaudi, 2011.
- S. METHNANI – M. FORTUNATO, *Immigrato*, Napoli, Theoria, 1990.
- S. METHNANI – M. FORTUNATO, *Immigrato*, Milano, Bompiani, 2006.
- M. MEHRAN, *Pomgranate soup*, New York, Random House, 2005.

- M. MEHRAN, *Caffè Babilonia*, Neri Pozza, Editore, Milano, 2005.
- A. NAFISI, *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books*, New York, Random House, 2003.
- A. NAFISI, *Leggere Lolita a Teheran*, Milano, Adelphi, 2003.
- Y. NDJOCK NGANA, *Foglie vive calpestate: riflessioni sotto il baobab*, Roma, Ucsei, 1989.
- J. OČKAYOVÁ, *Verrà la vita e avrà i tuoi occhi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1995.
- V. ONGINI, *Io sono filippino*, Roma, Sinnos, 1991.
- C. PAVESE, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1960.
- S. RAMZANALI FAZEL, *Lontano da Mogadiscio*, Roma, DataneWS, 1994.
- R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.
- I. SCEGO, *La nomade che amava Alfred Hitchcock*, Roma, Sinnos, 2003.
- I. SCEGO, *Rhoda*, Roma, Sinnos, 2004.
- I. SCEGO, *Salsicce*, in *Pecore nere. Racconti*, cit.
- I. SCEGO, *Dismatria*, in *Pecore nere. Racconti*, cit.
- I. SCEGO, *Oltre Babilonia*, Milano, Donzelli, 2008.
- I. SCEGO, *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, 2010.
- Y. TAWFIK, *Apparizione della dama babilonese*, Milano, Angolo Manzoni, 1994.
- Y. TAWFIK, *La straniera*, Milano, Bompiani, 2000.
- Y. TAWFIK, *Il profugo*, Milano, Bompiani, 2006.
- O. VORPSI, *Il paese dove non si muore mai*, Torino, Einaudi, 2005.
- L. WADIA, *Amiche per la pelle*, Roma, Edizioni e/o, 2007.
- G. WALLRAFF, *Ganz unten*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1985.
- G. WALLRAFF, *Faccia da Turco. Un "infiltrato speciale" nell'inferno degli immigrati*, Napoli, Tullio Pironti, 1988.
- WU MING 2 - A. MOHAMED, *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi, 2012.

H. ZIARATI, *Salam maman*, Torino, Einaudi, 2006.

H. ZIARATI, *Il meccanico delle rose*, Torino, Einaudi, 2009.

H. ZIARATI, *Quasi due*, Torino, Einaudi, 2012.

Studi e articoli

AA. VV., *I protagonisti della rivoluzione*, VI, *Asia II. L'Iran e il subcontinente indiano*, Milano, Compagnia edizioni internazionali, 1983.

AA. VV., *Abbecedario postcoloniale. Venti voci per un lessico della postcolonialità*, a cura di S. Albertazzi e R. Vecchi, Macerata, Quodlibet, 2001

AA. VV., *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della migrazione in Italia e in Europa*, a cura di A. Gnisci, Troina, Città aperta edizioni, 2006.

S. ALBERTAZZI, *Postcoloniale/Postmoderno*, in *Abbecedario postcoloniale*, cit.

S. ALBERTAZZI, *Canone*, in *Abbecedario postcoloniale*, cit, pp. 21-31.

S. ALBERTAZZI - B. MAJ, *Memoria/Storia*, in *Abbecedario postcoloniale*, cit., pp. 61-70.

S. ALBERTAZZI, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci editore, 2013.

G. BENVENUTI - R. CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012.

G. BENVENUTI, *La letteratura e le sfide dell'età globale*, in *La letteratura nell'età globale*, cit., pp. 99-142.

G. BENVENUTI, *La svolta del secondo Novecento e il nuovo sistema-mondo*, in *La letteratura nell'età globale*, cit., pp. 61-98.

G. BENVENUTI, *Letterature e identità in traduzione*, in *La letteratura nell'età globale*, cit., pp. 143-162.

G. BOMPIANI, *Viaggianti. Intervento di Ginevra Bompiani*, «Saturno», 12 marzo 2012, <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/03/12/viaggiantiintervento-ginevra-bompiani/196703/>>

A. BRAVI, *Il razzismo letterario non esiste*, «Saturno», 20 gennaio 2012, <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/20/razzismo-letterario-esiste/185246/>>.

B. CAVATORTA, *Fuori dal ghetto della letteratura: Tahar Lamri e I sessanta nomi dell'amore. Per una letteratura migrante integrata*, in «Scritture migranti. Rivista di scambi interculturali», II, 2008, pp. 65-82.

R. CESERANI, *L'Europa al centro del mondo*, in *La letteratura nell'età globale*, cit., pp. 13-60.

R. CESERANI, *Scuole, università, editoria e divulgazione*, in *La letteratura nell'età globale*, cit., pp. 163-191.

D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

M. P. DE ANGELIS, *Città/Campagna*, in *Abbecedario postcoloniale*, cit., pp. 33-44.

G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975.

C. FIALLEGA, *"Sono condannato ad un destino di teatro": Simon Bolivar nella narrativa di Garcia Marquez*, in *Periferie della Storia. Il passato come rappresentazione nelle culture omeoglotte*, a cura di S. Albertazzi, B. Maj e R. Vecchi, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 287-306.

U. FRACASSA, *Critica e/o retorica. Il discorso sulla letteratura migrante in Italia*, in *Leggere il testo e il mondo*, cit., pp. 169-181.

U. FRACASSA, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Giulio Perrone editore, 2012.

U. FRACASSA, *Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione*, in *Certi confini, Sulla letteratura italiana della migrazione*, a cura di L. Quaquarelli, Milano, Morellini, pp. 179-199.

E. GLISSANT, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi editore, 1998.

A. GNISCI, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi Editore, 2003.

P. KHOUMA, *Io, nero italiano e la mia vita ad ostacoli*, «La Repubblica», 12 dicembre

2009,

<http://www.repubblica.it/cronaca/2009/12/12/news/io_nero_italiano_e_la_mia_vita_ad_ostacoli-1820188/>

L. MANI - R. FRANKENBERG, *La sfida di Orientalismo*, in *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, a cura di M. Mellino, Roma, Meltemi editore, 2009, pp. 139-165.

J.-J. MARCHAND, *Inroduzione*, in *La letteratura dell'emigrazione. Gli scrittori di lingua italiana nel mondo*, a cura di J.-J. Marchand, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1991, pp. XVII-XXXIII.

C. MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci editore, 2013.

R. MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

K. R. MUSSA, *Forme dell'oralità nella narrativa dei migrant writers italiani*, in *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di F. Pezzarossa e I. Rossini, Bologna, CLUEB, 2011, pp. 232-246.

D. PADOAN, *Scrittori italiani d'altrove: verso una cittadinanza letteraria*, <[A. PANNUTI, *Cenni sulla letterarietà e su alcune questioni linguistiche relative alla letteratura migrante italiana*, «Kùmà. Creolizzare l'europa», XII, 2006, <<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/intercultura/kuma12pannuti.html>>](http://www.treccani.it/enciclopedia/scrittori-italiani-d-altrove-verso-una-cittadinanza-letteraria_(II-Libro-dell'Anno)/></p></div><div data-bbox=)

G. PARATI, *Comunità, diritti umani e testi multiculturali*, in *Certi confini*, cit., pp. 23-41.

L. QUAQUARELLI, *Definizioni, problemi, mappature*, in *Leggere il testo e il mondo*, cit., pp. 53-64.

C. ROMEO, *Esuli in Italia. Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, in «Bollettino di italianistica», cit., pp. 381-497.

E. W. SAID, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999.

E. W. SAID, *Altre considerazioni sull'orientalismo*, in *Post-orientalismo*, cit., pp. 90-112.

R. SAVIANO, *Il ragazzo guerriero della mafia siberiana*,

<<http://www.repubblica.it/2009/04/sezioni/esteri/saviano-siberia/saviano-siberia/saviano-siberia.html>>

F. SINOPOLI, *La critica sulla letteratura della migrazione italiana*, in *Nuovo planetario italiano*, cit., pp. 87-110.

F. SINOPOLI, *La storia nella scrittura diasporica*, Roma, Bulzoni editore, 2009.

C. BORRINI, *Gli alunni stranieri nel sistema scolastico italiano a.s. 2013/2014*, «Servizio statistico. Notiziario», ottobre 2014.

B. ZARMANDILI, *Mondo iranico*, Milano, Compagnia edizioni internazionali, 1972.

B. ZARMANDILI, *Documenti di un dirottamento. Il caso Achille Lauro nei giornali e in televisione*, Torino, VPT/ERI, 1988.

B. ZARMANDILI, *Il caso dello scrittore Pap Kouma*, «Il cuore del nemico», 14 dicembre 2009, <<https://ilcuoredelnemico.wordpress.com/2009/12/14/40/>>

B. ZARMANDILI, *Bijan Zarmandili in videochat su Rai Letteratura*, «Il portale sulla letteratura di Rai Cultura», <<http://www.letteratura.rai.it/articoli/bijan-zarmandili-in-videochat-su-rai-letteratura/14597/default.aspx>>

B. ZARMANDILI, *Il mestiere dello scrittore. L'esilio e il mondo*, in «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», anno VIII, n. 2, 2011, *La letteratura Italiana e l'esilio*, pp. 425-429.

B. ZARMANDILI, *Il ghetto degli scrittori migranti*, «Saturno», 12 marzo 2012, <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/03/12/il-ghetto-degli-scrittori-migranti/196705/>>

Sitografia

BASILI (Banca Dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana),

<<http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001/>>

Il Bando 2004 - Eks&Tra,

<<http://www.eksetra.net/concorso-eksetra/edizione-2004/il-bando-2004/>>

A.L.M.A. Blog,

<<https://collettivoalma.wordpress.com>>

«Kùmà. Creolizzare l'Europa»,

<<http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html>>

«El-Ghibli»,

<<http://www.el-ghibli.org/>>

«Sagarana»,

<<http://www.sagarana.net/>>

Filmografia

Aulò. Roma postcoloniale, S. Brioni et al., Italia, 2012.

Il cacciatore di aquiloni (The Kite Runner), di M. Forster, United States, 2007.

Educazione siberiana, di G. Salvatores, Italia, 2013.

Gomorra, M. Garrone, Italia, 2008.

La quarta via: Mogadiscio, Italia, S. Brioni et al., Italia, 2009.

Scontro di civiltà per un ascensore in Piazza Vittorio, di I. Toso, Italia, 2010.