

Realtà o reality? Realismi italiani a confronto (Geda, Catozzella, Janeczek)

Rosanna Morace

Università degli studi di Sassari

Contact: rsmorace@uniss.it

ABSTRACT

The study will propose a comparative analysis between the narrative trends of *Letteratura italiana circostante* as described by Simonetti in his 2018 eponymous volume, and those of Italian translingual literature. The aim is to reflect on the ways in which Italian literature gives voice to the foreign gaze, exploring the boundaries between fiction and non-fiction, and therefore the close relationship with reality or the illusion of reality. Three case studies will be used: Fabio Geda, *Nel mare ci sono i coccodrilli*; Giuseppe Catozzella, *Non dirmi che hai paura*; and *La ragazza con la Leica* by Helena Janeczek. The goal is to analyze, case by case, how the authors narratively construct the «effect of reality», whether and through which choices these narratives can be defined as transcultural, and how the transcultural approach should be understood in each of the novels.

Keywords

Realism; Fiction, Non fiction, Translingual Literature; Fabio Geda, Giuseppe Catozzella; Helena Janeczek

Raccontare vite altrui nell'ipermodernità

Raccontare vite altrui è sempre stato il seme vivo da cui nasce la letteratura, di qualsiasi genere. Fino ad una ventina di anni fa, però, nessuno avrebbe mai affermato che *Il giorno della civetta* narri una storia vera perché ispirato all'omicidio di Accursio Miraglia; o che (per spostarci dal romanzo al genere ibrido romanzo-saggio-inchiesta) *La scomparsa di Ettore Majorana* sia la ricostruzione fedele e veritiera della sparizione del fisico siciliano. Le strategie narrative, il tessuto espressivo, l'uso dell'ironia e/o delle forme di distanziamento e di interrogazione della realtà frapponevano uno schermo tra pagina e verità; anzi: attraverso quello schermo rivendicavano una presa sul reale che la realtà contingente, la cronaca, non potevano avere, svelando semmai la relatività e la parzialità del nudo fatto. Lo sottolineava già Gadda, nella sua celebre e tranciante *Opinione sul neorealismo*:

Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto (Gadda 2001, 212).

Oggi, invece, il rapporto sembra essersi invertito: la letteratura ha la necessità di rafforzare il suo statuto rivendicando la 'verità' dei fatti narrati, il suo essere «storia vera», anche laddove non ce ne sarebbe bisogno o

laddove la letterarietà espressiva sposta il fatto verso la finzione, com'è giusto che sia (perché non può essere altrimenti).

Molte sarebbero le implicazioni da vagliare: perché sta avvenendo questo? Da cosa nasce questa fame di storie vere? Perché la letteratura quasi si vergogna della sua capacità immaginativa? In cosa sente di sfuggire alla presa sul reale? Domande che Gianluigi Simonetti si pone, e a cui cerca di dare provvisorie risposte in *Letteratura circostante* (Simonetti 2018, 89-107) che rimarranno sullo sfondo del mio tentativo di riflettere su alcune delle modalità attraverso cui la letteratura italiana dà voce allo sguardo straniero dagli estremi della *fiction* e della *non fiction*, dello stretto rapporto con la realtà o dell'illusione del *reality*;¹ e dalla differente angolazione della Letteratura italiana e italiana translingue. Un campo d'indagine, quest'ultimo, particolarmente funzionale all'obiettivo per il carattere testimoniale che ha caratterizzato le scritture della e sulla migrazione, e per le questioni di coautorialità e di «autori(alità)» (Mengozzi 2012, 109-114) che esse implicano. Utilizzerò, quindi, come casi di studio i romanzi *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari* di Fabio Geda, e il suo *sequel, Storia di un figlio* (in cui Akbari è promosso a coautore); *Non dirmi che hai paura* di Giuseppe Catozzella; e *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek. Per i primi due, oggetto di vari studi nell'ambito della "Letteratura della migrazione",² Fabrizio Miliucci ha avvertito la condivisibile esigenza di coniare il termine *autrefiction*: il che è di per sé sintomatico di uno *status* in essere nella narrativa italiana e globale se esso si pone accanto a *Fait et fiction*, *fiction e non fiction*, *docu-fiction*, *faction*, *realism*, «realismo dell'irrealtà»³ e naturalmente *autofiction* (su cui è ricalcata la proposta di Miliucci). *Autrefiction* designa le

scritture finzionali a spiccato carattere biografico, condotte in prima persona da autori che non coincidono con il personaggio che nella narrazione dice "io". A differenza dei romanzi di *autofiction*, in cui l'autore gioca con la propria biografia mescolando invenzione e realtà, [si tratta] di narrazioni in prima persona in cui autori interpretano *recits de vie* ispirati all'esperienza biografica altrui (Miliucci 2020, 575).

Entro questo scenario, proporrò un'analisi comparativa tra le tendenze narrative della Letteratura italiana circostante, così come descritte da Simonetti, e quelle della letteratura italiana translingue, per confrontare le scelte narrative e le proposte culturali sullo e dello sguardo straniero: che non è, di per sé, garanzia di una proposta transculturale, e può essere esso stesso proteso verso l'omologazione, alla ricerca di un'integrazione che edulcori le differenze; parallelamente, lo sguardo sull'altro può conservare il retaggio di un approccio culturale egemonico, a dispetto della volontà di porsi in una dimensione transculturale. A questo proposito, l'analisi delle strutture narrative, delle scelte narratologiche e tematiche, e persino di alcuni topoi non mi pare dirimente, in quanto sono per lo più comuni alla letteratura translingue, italiana e globale.

Slittamenti tra *fiction* e *non fiction*

Rileva Simonetti che spesso i romanzi degli Anni Zero sono opere ibride, al confine tra diversi generi letterari e tra diverse pratiche enunciative, situate in un indefinito limbo tra *fiction* e *non fiction*: romanzi-reportage, romanzi-inchiesta, diari di viaggio, saghe storiche, romanzi neostorici (Benvenuti 2012), autobiografie, racconti, confessioni e diari presentati come *non fiction novel*, che aspirano quindi alla veridicità, cercano legittimazione dalla realtà, dalla 'storia vera' tratta dalla cronaca, dalla storia o dalla storia personale, arrivando persino ad abdicare – nei casi più infelici – alla possibilità di immaginare, di proporre una visione d'insieme, di suggerire un'interpretazione della realtà, schiacciandosi sul puro referto. Così, dopo l'epoca postmoderna, si assiste al

¹ Si veda Simonetti 2012, 113-120; e Fracassa 2016, 277.

² Mi riferisco in particolare a Mengozzi 2012, 116-120; Mengozzi 2013; Fracassa 2016; Brioni 2018; Miliucci 2020.

³ Per *Fait et fiction* il riferimento è naturalmente a Lavocat 2016 (ora anche in traduzione italiana e in open access sul sito dell'editore Del Vecchio); su *fiction e non fiction* vd. Castellana 2021; *realism* è termine utilizzato in Ferrari 2012 (citato in Fracassa 2016, 277); per «realismo dell'irrealtà» cfr. Simonetti 2012.

fenomeno opposto: una ricerca di verità che sembra porsi come antidoto, o almeno come boa nel mare invadente della virtualità. E questo «ritorno alla realtà» (Donnarumma 2011, 17) – che interessa non solo la letteratura ma anche l'arte visiva, nelle sue diverse forme – è una delle cesure forti che Donnarumma individua nello «scivolamento» tra postmoderno e ipermodernità (Donnarumma 2011, 19).

Dunque, se 'poniamo in prospettiva', nel contesto letterario nazionale e globale, il dato che la cosiddetta «letteratura migrante» sia nata e si sviluppi ancora oggi prevalentemente come letteratura di testimonianza si ridimensiona enormemente, non solo perché non corrisponde al vero in quanto moltissimi sono gli autori translingue che non praticano e non hanno mai praticato la letteratura testimoniale;⁴ ma anche perché il fenomeno è generalizzato.⁵ Non si comprende, allora, perché si parli, ancora oggi, di «scritture» migranti per definire il genere ibrido tra *docu-fiction* e *auto-fiction* di alcune opere prodotte da autori italo-foni, e si definisca invece *letteratura testimoniale* un'opera come *Nel mare ci sono i coccodrilli* di Fabio Geda, che si presenta fin dal sottotitolo come *Storia vera di Enaiyatollah Akbari* (un sottotitolo mai utilizzato nelle opere degli autori translingue di stampo autobiografico); ma, soprattutto, un'opera scritta in una lingua e con un impianto saldamente cronachistico, tutta fatti e azioni, che non lascia alcuno spazio a una ricostruzione storica o intima, a descrizioni o a riflessioni, in cui la gestione del tempo narrativo è lineare e fattuale.

Polemiche a parte, se dalle pratiche enunciative volgiamo allora l'attenzione alle scelte narrative, narratologiche e linguistiche, troviamo ulteriori affinità tra la letteratura circostante e/o ipermoderna e quella translingue, ma anche significative differenze.

Quattro sono le tendenze dominanti della Letteratura italiana degli anni Zero, secondo Simonetti (2012, 115-116):⁶

1. la velocità narrativa, che si accompagna a uno
2. storytelling tutto azione, in cui lo spazio per le descrizioni, la riflessione e l'introspezione è contratto al minimo;
3. la massiccia presenza dei mass-media, non solo come presenza tematica o elemento del paesaggio contemporaneo, ma anche stereotipi visivi e sonori, e forma linguistica, più media dei media, e modello di montaggio narrativo: quindi la non-linearità dei testi, la strutturazione «a scaglie», con inserzione di flash e schegge veloci, dietro le quinte, elementi documentari, ma anche immagini o rimandi extra-testuali o iper testuali;
4. L'attenzione all'affresco di storia collettiva come *fondale* del racconto, in rapporto al quale precisa Simonetti:

La passione per la storia e per la cronaca non si oppone alla virtualità televisiva, ma anzi sembra trarre origine da essa ed essere molto legata alla amplificazione mediatica delle storie, all'ipertrofia narrativa che caratterizza la comunicazione attuale e che si nutre in gran parte di passioni collettive [...]. La letteratura ri-racconta così storie già narrate dai mass media e sembra soddisfare una fame di autenticazione del racconto non indenne agli effetti che la sovraesposizione al virtuale ha inflitto alle coscienze: esigenza di *realtà* più che di realtà. (Simonetti 2021, 116).

A queste andrebbero aggiunti:

⁴ Tra gli autori che non hanno praticato letteratura testimoniale, molti sono quelli che già pubblicavano nei primi Anni Zero, tra i quali Adrian Bravi, Christiana de Caldas Brito, Anilda Ibrahim, Amara Lakhous, Julio Monteiro Martins, Jarmila Ockayová, Younis Tawfik, Bijan Zarmandili.

⁵ Secondo Fracassa (2016, 278) essa avrebbe addirittura costituito un laboratorio sperimentale: «Quella che negli ultimi venticinque anni è stata definita "letteratura migrante" ed ha preso avvio da libri di testimonianza, redatti in forma collaborativa e secondo modi tendenti al romanzesco da un autore immigrato ed uno nativo, ha rappresentato infatti un vero e proprio laboratorio di sperimentazione narrativa i cui esiti non possono ormai essere considerati estranei alla pur breve storia dei nuovi realismi».

⁶ Lievemente diversa, in Simonetti, la successione e la distribuzione dei punti. Assente il discorso sulla lingua ipermedia, per la quale cfr. Antonelli 2006.

5. l'alta traducibilità delle opere, e cioè il loro essere scritte in "traduttese": «una lingua più scialba che sciatta»,⁷ corretta ma insapore, semplificata e semplificante;
6. la moltiplicazione degli spazi e dei tempi narrativi;

Molta della letteratura translingue si pone in non-allineamento con la narrativa circostante per la questione della traducibilità, in quanto la lingua italiana mantiene e contiene in sé il substrato di quella materna, come – meglio di me, che pur me ne sono a lungo occupata – hanno raccontato Adrian Bravi ne *La gelosia delle lingue* e Jumpa Lahiri in *In altre parole*.⁸ Si differenzia, ancora, sotto il profilo dei cronotopi, che seguono geografie e tempi magnetici, a spirale, emotivi e memoriali, dunque non lineari, non cronologici, non cronachistici. Ma è soprattutto il punto 4 a essere paradigmatico, perché l'esigenza di *reality* sussume in sé gli ultimi due aspetti in ragione di un dato fondamentale, che ha a che fare con l'istanza narrativa da un lato, e l'io autoriale dall'altro.

A dispetto di una comune vulgata (non critica, ovviamente, ma giornalistica e mediatica), nella narrativa translingue dell'ultimo quindicennio sono rari i casi in cui io narrante e autore coincidono, e dunque sono rari i casi di *autofiction*, che comunque si pone agli antipodi di quella, tutta borghese, di Siti o Covacic. Certo, la voce narrante può essere schermo di quella autoriale, soprattutto quando dà voce alla memoria diretta o indiretta della terra d'origine, e dunque dei propri luoghi, della propria cultura, di odori, sapori, colori, frammenti di sé e di memoria che si impastano e si innestano sulla narrazione. Ma le due istanze narrative non sono da confondere, e il fatto che spesso lo siano⁹ mi pare sintomatico della tendenza alla sovrapposizione di *fiction* e *non fiction* in atto a vari livelli.

La memoria della propria terra d'origine è, come sappiamo bene, spesso traumatica, perché anche laddove non riguardi vicende di guerre, diaspora, spaesamento, sopraffazione, colonialismo, totalitarismo liberticida, è comunque esilio o abbandono della terra madre. Ne discende che l'affresco di storia collettiva non è mai «mero fondale» (come invece può accadere in alcuni romanzi neostorici), ma il fulcro vivo e geminale della narrazione. Inoltre, in quanto memoria storica, familiare o personale non è mai legata «all'amplificazione mediatica delle storie e all'ipertrofia narrativa che caratterizza la comunicazione attuale» (Simonetti 2012, 116) anzi ne nasce quasi come controcanto.

Alla centralità dell'io protagonista, spesso si sostituisce infatti una coralità narrativa, che può essere plurivocità, o focalizzazione multipla e incrociata, che comunque «destabilizza il rigido «paradigma monolingue dei nazionalismi» (De Rogatis 2023, 5). Il protagonista è tale solo in virtù della funzione di raccordo che lo lega alle varie storie secondarie che puntellano la vicenda principale, la sfaccettano, la approfondiscono, la contraddicono, la arricchiscono e, in realtà, la costituiscono. La narrazione, perciò, scaturisce da un'istanza di realtà, mai dall'esigenza di *reality*.

Illusione di realtà ed esigenza di *reality*

Su un'esigenza di *reality* si struttura invece, decisamente, il già citato *docu-fiction* di Fabio Geda, *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, del 2010, best seller da 600.000 copie, tradotto in 32 paesi e adottato nelle scuole italiane. L'autore ha quindi ben pensato di accostargli un sequel nel 2020, *Storia di un figlio. Andata e ritorno*, benché sei anni prima, in occasione dell'uscita di *Se la vita che salvi è la tua*, avesse perentoriamente

⁷ Si veda la voce «traduttese» tra i neologismi dell'Enciclopedia Treccani, al link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/traduttese_\(altro\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/traduttese_(altro)/); ma altresì Antonelli 2006 e Coletti 2011.

⁸ Si veda Morace 2012, 71-92; Lahiri 2015; Bravi 2017.

⁹ Sono stati definiti, ad esempio, romanzi autobiografici *Madre piccola* di Ubah Cristina Ali Farah e *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi, nonostante in entrambe la narratrice (per altro multipla, in Ali Farah) non sia in alcun modo identificabile con l'autrice.

promesso di non voler più narrare «fughe, attraversamento di deserti, trafficanti clandestini».¹⁰ Nel sequel Enaiatollah Akbari è promosso da informante nativo ad autore, nonostante il flusso narrativo, lo stile, l'impostazione strutturale non muti minimamente tra il primo e il secondo romanzo, entrambi narrati in prima persona. Dunque, cosa si intende per 'autore'? È solo colui che presta la sua storia, o contribuisce fattivamente alla scrittura, vi imprime un suo ritmo, una sua voce, una sua sensibilità? Se così non è, cosa rimane dell'autore?

Pongo questa domanda non solo in rapporto a Enaiatollah Akbari (come, meglio di me, hanno fatto Mengozzi e Fracassa) ma soprattutto a Fabio Geda. Il primo è autore della propria vita, benché questa gli sia stata in qualche modo 'espropriata' per essere fonte veritativa di una *docu-fiction*, anzi una cronistoria, redatta da un affermato autore italiano. Questi però, a sua volta, abdica al suo ruolo di scrittore, perché plasma la sua voce su quella altrui, privandosene a sua volta. Non c'è né ricerca espressiva, né documentaria, né storica (sappiamo solo che Enaiat, afgano, viene accompagnato dalla madre in Pakistan, e lì lasciato perché è un *hazara*, quindi per uno scontro etnico). Non si avverte lo sforzo memoriale, la fatica nel ricostruire un passato traumatico che spesso diviene frammentazione narrativa: il tempo è lineare come la traiettoria del viaggio, al punto che l'anno in Pakistan ha la stessa estensione dei due anni e mezzo in Iran, e dei mesi in Turchia e in Grecia, e a ciascuna tappa è dedicato l'omonimo capitolo, in media di 25 pagine: misura standard che pare programmaticamente fissata quale limite del tempo di lettura massima che un lettore medio può dedicare al libro, senza interrompere. Ad aprire il testo, una cartina con le tappe, esattamente come avverrà nel sequel.

Nel secondo testo permangono anche i corsivi che interrompono la narrazione, con la funzione di creare un "effetto di realtà" e inserire l'*autofiction* nella *docufiction*: ma, data la promozione di Akbari alla funzione di autore, qui si limitano a ricostruire il primo incontro tra Geda e Akbari, nel cap. 6, con un altalenante passaggio della voce narrativa dal noi all'io (di Geda, ovviamente).¹¹ Nel primo romanzo, invece, mimano il dialogo *in fieri* tra narratore e informante nativo con formule a dir poco stereotipate:

Posso parlarti di quando i talebani hanno chiuso la scuola, Fabio?

Certo

Ti interessa?

Mi interessa tutto, Enaiatollah (Geda 2010, 19).

Questi corsivi fanno il palio con gli intercalari interni alla narrazione, di identica funzione:

Hazara, cioè afgani come me, con gli occhi mandorla e il naso schiacciato anzi, non proprio schiacciato, un po' più piatto degli altri, più piatto del tuo, Fabio, ad esempio (12).

Sorvolo,¹² perché non c'è bisogno di commento, sul fatto che queste battute sono più o meno tutto ciò che si viene a sapere, nel testo, degli *hazara*: etnia vittima di un genocidio feroce, che costituiva il 67% della popolazione afghana nel 1880, mentre oggi è appena il 22% (Affatato 2022). Geda decide, però, di sopperire a questo vuoto in *Storia di un figlio*, e lo fa nel modo peggiore possibile: un intero capitolo di 10 pagine, redatto come una tavola sinottica di testo di Storia per le scuole primarie, ma con uno stile tra l'ironico e lo scanzonato, che dagli albori della civiltà giunge all'11 settembre:

80.000 a.C. – Primi insediamenti dell'uomo di Neanderthal

¹⁰ Brunella Schisa, *Fuggire è facile, difficile è tornare*, «Venerdì» di «Repubblica», 23 maggio 2014. L'intervista è citata in Fracassa 2016, 292: BS: «Dopo Nel mare ci sono i coccodrilli, lei ha preso gusto a parlare di fughe, di attraversamento di deserti, di trafficanti di clandestini. Andrea fa quello che, in continenti diversi, ha fatto realmente il piccolo Enaiatollah Akbari, il protagonista dell'altro romanzo». FG: «Sì, ma è l'ultima volta che lo faccio, lo prometto. Avevo l'esigenza di scandagliare il tema da una prospettiva diversa. Il romanzo è nato da un incontro casuale a New York con un ragazzino napoletano che faceva il cameriere ed era un clan-destino».

¹¹ Geda 2020, p. 74: «Ci chiedono spesso com'è andata, be', è andata che appena ha aperto bocca, non appena l'ho sentito raccontare la sua storia, ho percepito una grande sintonia tra lo sguardo serio ma leggero, ironico persino, con cui lui guardava ai suoi anni di viaggio e quello che a me sarebbe piaciuto fare con la scrittura» (corsivo nel testo. Tondi miei).

¹² Non indugio su una più specifica analisi delle «strategie del vissuto» e del «trasferimento di soggettività» che si attuano in quest'opera, rimandando agli studi di Mengozzi 2012 e 2013, Fracassa 2016, Miliucci 2020.

60.000 a.C. – Capre selvatiche, ovunque.
50.000 a.C. – In zona si aggira l'Homo Sapiens
10.000 a.C. – Ancora e soprattutto capre selvatiche
2.000 a.C. – Nulla di che

[...]

2001 – L'undici settembre due aerei di linea si schiantano contro il World Trade Center di New York, un terzo contro il Pentagono e un quarto, diretto a Washington, precipita in aperta campagna. Gli attacchi sono il risultato della *fatwa* emessa da Osama bin Laden, leader di al-Quaida, che ha detto che è dovere di ogni musulmano uccidere gli americani in qualunque luogo. Gli Stati Uniti, sostenuti dalla comunità internazionale, accusano i talebani di proteggere bin Laden e a novembre invadono l'Afganistan (Geda 2020, cap. 2, 25-35).

Per quanto detto il romanzo, più che essere tale, è una cronistoria a metà tra guida di viaggio e storytelling tutto azione, che mira ad avvincere, raccontando in modo rocambolesco un viaggio disumano, traumatico, ai limiti del sopportabile, con evidente funzione consolatoria per il lettore occidentale. La finzione di oralità e il consapevole abbassamento dello stile verso il *parlato-parlato* (che si estende a tutta l'opera e non solo ai corsivi) spostano, poi, ulteriormente l'asse narrativo verso una finzione di realtà che è *reality* e produce una finzione al quadrato che non si annulla (come nel postmoderno), ma si potenzia, inducendo il lettore ingenuo a credere a un *fake*. Un'illusione di realtà che si cementa nel paratesto e nell'extra-testo (cioè le varie interviste a Geda ed Akbari), e che il lettore ingenuo estende anche ai fatti narrati, finendo per leggerli, digerirli e dimenticarli con la leggerezza con cui sono espressi.

Forse la presenza fisica e viva di colui che ha sofferto le vicende narrate, e le regala all'autore, finisce per tarpargli le ali, ed egli diviene puro trascrittore di fatti che per lui hanno tutti lo stesso peso, precludendosi la possibilità di immaginare (e, quindi, anche rivivere nella propria mente) il passato dell'informante nativo: che questo avvenga per una reticenza verso il trauma altrui, o per paura di stravolgere il dato reale, l'effetto paradossale è che nell'aderenza al fatto la letteratura perde il suo *quid*. Il realismo in letteratura non è mai stato il referto della realtà, ma la resa espressiva e interpretativa di essa: perché, allora, questo scivolamento verso quello che Gadda chiamava «il residuo fecale della storia»?

Il realismo consolatorio dell'*autrefiction*

È da sottolineare, però, che il romanzo di Geda non spinge sul pedale della commozione, sia per l'andamento cronachistico sia per l'uso dell'ironia, che stempera e cauterizza; non punta quindi all'emozionalità del lettore, come invece fa Giuseppe Catozzella in *Non dirmi che hai paura*, best seller da mezzo milione di copie in Italia e 800.000 nel mondo¹³, del 2014, da cui è stato di recente tratto un film¹⁴. Romanza la vicenda (sconvolgente) della velocista Saamiya Yusuf Omar (semplificato in Samia nel romanzo), prima e unica somala a partecipare alle Olimpiadi, a cui viene poi preclusa sia nel suo Paese sia in Libia qualsiasi possibilità di allenarsi perché donna, nella recrudescenza del fondamentalismo. Morirà al largo di Lampedusa nel tentativo di aggrapparsi alla nave italiana che si era avvicinata al barcone, decidendo, però, di non trainarlo. Morirà nella speranza di inseguire il suo sogno e partecipare alle Olimpiadi di Londra 2012.

Vicenda evidentemente impattante, coagula una serie di questioni forti nel dibattito politico, ma rispetto ad altre «storie vere» implica una fortissima identificazione emotiva da parte del pubblico occidentale: il sogno di Samia non è fuggire da una guerra, che in fondo ci pare tanto lontana quanto quotidianamente la sdoganiamo con immagini continue che sono quasi pornografie del dolore altrui, e finiscono per eclissarlo. Il sogno di Samia è correre, arrivare ai massimi livelli nello sport che pratica, conoscere Mo Farah, il suo corridore-idolo, ed emularlo.

¹³ Traggio i dati dalla recensione di Lorenzo Ciofani all'omonimo film, 2024, apparsa su «Cinematografo» il 18 ottobre 2024, al link: <https://www.cinematografo.it/recensioni/non-dirmi-che-hai-paura-t76dyd9b>

¹⁴ Il film *Non dirmi che hai paura*, per la regia di Yasemin Samdereli (produzione Italia, Germania, Belgio), ha già ottenuto la Menzione Speciale della Giuria al Tribeca Film Festival 2024.

Il fatto che non riesca ad allenarsi, lei che era così promettente (ma lo era poi davvero?), crea scandalo emotivo nel lettore occidentale: com'è possibile che l'Europa non le abbia fatto avere un passaporto per l'espatrio, non le abbia dato protezione, non l'abbia fatta allenare? Possiamo, cioè, farci una ragione del fatto che anneghi un analfabeta o un padre che ha tentato di salvare la vita al figlio, non un'atleta olimpionica¹⁵. Purtroppo, però, il testo non induce a questa domanda, e in virtù di questa facile identificazione con Samia il romanzo colpisce il lettore anche meno sensibile, ancor più perché Catozzella riesce a immaginare e a immedesimarsi nella vita e nella mente della protagonista.

Il fatto, cioè, che Samia non sia presente, non gli abbia raccontato lei, passo passo, la sua storia, il suo viaggio, i suoi pensieri, libera l'autore dal peso del dato e del fatto, lo costringe a uscire da sé stesso per raccontare, e non certificare, la vita altrui. E, pur con le sbavature e il retaggio di *habitus* mentale e culturale occidentale (attentamente rilevati da Brioni 2016 e 2018), Catozzella ci riesce. Lo aiuta il suo essere stato giornalista: i luoghi, il contesto storico e la guerra etnica somala sono, sì, sfondo, ma rispetto a Geda si integrano nel tessuto narrativo, benché spesso proprio qui si avverta la voce dell'autore Catozzella sovrastare quella narrante di Samia, per il taglio giornalistico prettamente informativo e a tratti effettistico. Similmente avviene nel racconto del «Viaggio»: «Il Viaggio [...] è come una creatura mitologica che può portare alla salvezza o alla morte con la stessa facilità» (Catozzella 2014, 219). Più che la facile similitudine a presa rapida, qui a tradire la sensibilità occidentale è la «singolare scelta del termine», perché emigrare evidentemente non è viaggiare, come ancora nota Brioni (2016, 58). Seguono dati da reportage, e frasi a effetto, e descrizioni crude che mirano a far rivivere al lettore, in toni fin troppo sensazionalistici, la fatica, la fame, la sete, il buio, la claustrofobia, la percezione di essere sempre sul punto di morire:

Colonne di tir con uomini cotti dal sole e morti dentro al forno del Sahara. Trafficanti di esseri umani e terribili prigioni libiche. E poi i numeri dei *viaggiatori* che muoiono nel tratto più difficile, la traversata del Mediterraneo (Catozzella 2014, 122. Corsivo mio).

In altri luoghi, e soprattutto nel sogno finale, è invece la letterarietà esibita a svelare la sovrapposizione delle voci: che, comunque, non è sempre percepibile, e se non altro nasce da una non perfetta gestione della narrazione, non da un *realismo* che mira a creare nel lettore l'illusione della verità (ancor più che della realtà) della vicenda, e a mascherare la propria autorialità promuovendo falsamente a soggetto narrativo colui che ne è oggetto. Catozzella, insomma, non abdica al suo ruolo di narratore, fonda la sua narrazione sui racconti della sorella di Samia ma tenta almeno di restituire il vissuto della giovane atleta, oltre che la vicenda.

Purtroppo, però, il romanzo non è esente da quello che efficacemente Luigi Matt ha definito «il realismo consolatorio della non-fiction», perché attiva «una forte sollecitazione del senso di colpa per la scarsa partecipazione dimostrata dal cittadino occidentale medio verso il destino dei migranti» (Matt 2021, 266), ponendosi quindi come esperienza catartica di questo senso di colpa attraverso la commozione¹⁶; inoltre, «la presenza perturbante dell'altro è filtrata secondo moduli noti alla cultura di arrivo, in vista di una pacificazione morale e pedagogica» (Miliucci 2020, 584): l'assunto di fondo della costruzione romanzesca è che Samia potrebbe coltivare il suo sogno, se raggiungesse l'Europa, esattamente come ha fatto la sorella.

¹⁵ Catozzella, in seguito alla pubblicazione di *Non dirmi che hai paura*, è stato nominato dalle Nazioni Unite Ambasciatore per l'Agenzia ONU per i Rifugiati (Goodwill Ambassador UNHCR), per «aver fatto conoscere in tutto il mondo la storia di una migrante, e attraverso di lei di tutti i migranti»: ma non è affatto così, quella di Samia non è la storia di tutti i migranti, è una storia d'eccezione, e per questo ha tanta presa sul lettore. Certo, quello che è «di tutti i migranti» è il racconto del viaggio.

¹⁶ È interessante che, proprio rivelando il senso di colpa provato nell'ascoltare la vicenda di Samia, Catozzella sia riuscito a persuadere la sorella a narrargli la storia dell'atleta: «Ho detto a Hodan che ce ne saremmo andati ma prima di farlo ho deciso di confidarle quale era il motivo per cui volevo raccontare la storia di sua sorella. Le ho detto di averlo deciso nel momento stesso in cui ne sono venuto a conoscenza, mentre mi trovavo in Africa, lungo il confine somalo, e subito mi sono sentito responsabile, da italiano, per la morte di questa giovane ragazza. Questa cosa ha fatto cambiare del tutto prospettiva a Hodan. Da quel momento in poi è cominciato tutto il percorso di affidamento di questa storia». In rapporto al grado di commozione che la storia genera nei lettori, vale la pena citare anche uno stralcio della domanda dell'intervistatrice: «appena ho terminato il libro, ho deciso che la prima cosa che le avrei chiesto era di parlarmi dei sentimenti e delle emozioni provate nel periodo di ricerca sul campo [...]. Con le lacrime agli occhi e un nodo in gola le chiedo quindi di raccontarmi le sensazioni, le emozioni di quei giorni...» (Galvano 2014, online).

Questa posizione è però molto pericolosa e miope, in quanto riduce il complesso fenomeno che fa da sfondo a queste vicende biografiche a un'epopea individuale spettacolare (nel dolore che esibisce) senza problematizzare alcun passaggio del moto che le genera e affidando il dovere della tolleranza a una specie di pregiudizio che non è conoscenza né tanto meno integrazione (Miliucci 2020, 585).

Il gesto forte del realismo finzionale

Una terza modalità di racconto della vita altrui, nella narrativa dell'ultimo decennio, è offerta dalla scrittrice translingue Helena Janeczek nel romanzo, vincitore del premio Strega 2018, *La ragazza con la Leica*. Non si narrano migrazioni e viaggi di morte oltre frontiere precluse a passaporti indesiderati al benessere occidentale; si narra però, come nel caso di Samia, il vissuto di una donna realmente esistita: Gerda Taro, fotoreporter di guerra morta tragicamente durante la guerra di Spagna e compagna di Robert Capa, che a lei deve il suo nome d'arte e l'uso di alcune tecniche fotografiche.

È dunque un romanzo neostorico, che però si pone decisamente sul terreno della *fiction*: al termine della narrazione, infatti, della vita di Gerda noi lettori in fondo non sappiamo nulla, anzi sorge il dubbio che tutto ciò che si sa dalle fonti, e tutto ciò che si è letto nel romanzo, sia solo una delle verità possibili su questo personaggio, che continua a sfuggire. Anzi: è lo statuto stesso di realtà, e quello di verità, ad essere messo in dubbio da Janeczek, che così ascrive con gesto forte alla letteratura la sua capacità di permeabilità su una realtà sfaccettata, che non si esime dal rendere nella sua complessità.

Il romanzo si articola, lento, in tre capitoli molto estesi, in cui tre diversi personaggi ricordano Gerda da tempi, luoghi e prospettive molto diverse e non conciliabili: un amante non amato, un'amica fedele ma a tratti invidiosa, un amante amato e rinnegato. Ognuno ricorda e mette a fuoco qualcosa di Gerda che l'altro elude o non ha percepito, e il lettore tenta invano di formarsi una quarta immagine di lei, cercando di aggrapparsi ai contenuti e ai materiali di approfondimento che l'autrice mette a disposizione sul suo sito web personale, e alle foto di repertorio presenti sia qui sia nel romanzo. Ma queste non servono ad altro che ad alimentare il gioco di specchi, e con questa funzione sono usate sia nella copertina, sia nel «Prologo» che nell'«Epilogo», specularmente intitolati «Coppie, fotografie, coincidenze». Qui l'autrice, calvinianamente rivolgendosi al lettore con il 'tu', lo involve in un gioco metaletterario in cui lo intrappola, mostrando e commentando delle foto che si scopre non essere ciò che ci si aspettava. Il documento, allora, mostra tutta la sua vulnerabilità, il suo essere un oggetto vivificato da ipotesi che solo un cauto e coraggioso atto interpretativo può far parlare. Un cauto e coraggioso atto interpretativo che l'autore, *in primis*, ma altresì il lettore deve avere la volontà e gli strumenti per compiere.

Sembrerebbe un ritorno al postmoderno, ma così non è: innanzi tutto perché qui è chiara la volontà di tornare alla realtà, senza ironia e non per mero «gusto fabulatorio» (Eco 1980, 13)¹⁷, ma anzi con un'esplicita necessità di intervento civile. E poi perché la multi-focalità narrativa, il guardare allo stesso fatto da prospettive, spazi e tempi diversi è – come si è accennato – uno dei tratti distintivi della letteratura translingue, che nel coagulare in sé due o più lingue, culture e tradizioni letterarie, le riflette nelle scelte narratologiche e narrative, indicandoci (anche) la possibilità di una costruzione dell'identità europea transculturale che non assimili l'altro a sé stesso, ma dia voce all'irriducibile multiformità delle prospettive, degli approcci, delle culture, delle identità.

In rapporto, poi, allo scivolamento tra realtà e *reality* (che è altra sfida ardua della nostra epoca) e al ruolo che vi ha la letteratura, Janeczek afferma, in un'approfondita intervista:

Non voglio sostenere il primato della letteratura, ma mi sembra che oggi tenda spesso a perdere fiducia nelle sue potenzialità: troviamo tante storie semplici e lineari, come sceneggiature di film non ancora scritti. Perché dovrei

¹⁷ Nella celebre citazione da *Il nome della rosa* Eco, naturalmente, usa l'espressione in senso ironico poiché è evidente che non narra esclusivamente con questa finalità.

dedicare dei giorni a leggere un libro che non mi dà nulla in più di un film che posso gustarmi in due ore, per giunta in buona compagnia? Temo si sia creato una sorta di circolo vizioso: più siamo preoccupati che la gente non abbia più voglia né tempo per leggere, più ci affanniamo a rendere la lettura un'esperienza 'semplificata' (Ghioni 2017, online).

Bibliografia

Affatato, Paolo. "Il dramma degli hazara in Afganistan". *Treccani magazine* (26 ottobre 2022), online al link: https://www.treccani.it/magazine/atlante/geopolitica/Il_dramma_hazara.html#

Ali Farah, Ubah Cristina. *Madre piccola*. Milano: Frassinelli, 2007.

Antonelli, Giuseppe. *Lingua ipermedia: la parola di scrittore oggi in Italia*. San Cesario di Lecce: Manni, 2006.

Benvenuti, Giuliana. *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*. Carocci: Roma, 2012.

Bravi, Adrian. *La gelosia delle lingue*. Macerata: EUM, 2017.

Brioni, Simone. "Storie 'vere' ed eroine dei romanzi. Rappresentare la Somalia in «Ilaria Alpi. La ragazza che voleva raccontare l'inferno» e «Non dirmi che hai paura»". *Incontri* 31, 1 (2016): 47-60.

Brioni, Simone. "Sport: Leisure, Representation, and Politics of Exclusion and Inclusion". In Brioni, Simone; Gulema, Shimelis (edited by). *The Horn of Africa and Italy: Colonial, Postcolonial and Transnational Cultural Encounters*. Oxford: Peter Lang, 2018: 265-294.

Castellana, Riccardo (a cura di). *Fiction e non fiction*. Roma: Carocci, 2021.

Catozzella, Giuseppe. *Non dirmi che hai paura*. Milano: Feltrinelli, 2014.

Coletti, Vittorio. *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*. Il Mulino: Bologna, 2011.

Contarini, Silvia. *Scrivere al tempo della globalizzazione*. Firenze: Franco Cesati editore, 2019.

De Rogatis, Tiziana. *Homing/ Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Labiri*. Siena: Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023.

Donnarumma, Raffaele. "Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno". *Allegoria* 23, 64, (luglio/dicembre 2011): 15-50.

Donnarumma, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la letteratura contemporanea*. Il Mulino, Bologna, 2014.

Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1980.

Ferraris, Maurizio. *Manifesto del nuovo realismo*. Bari: Laterza, 2012.

Fracassa, Ugo. *Trasferimenti di soggettività e mutazione dell'esperienza: per una genealogia migrante dei nuovi realismi italiani*. In Contarini, Silvia; De Paulis, Maria Pia; Tosatti, Ada (a cura di). *Nuovi realismi. Il caso italiano: definizioni, questioni, prospettive*. Massa: Transeuropa, 2016: 277-292.

Gadda, Carlo Emilio. "Un'opinione sul neorealismo". In Id. *I viaggi, la morte*. Milano: Garzanti, 2001: 211-212.

Galgano, Irma Loredana. *Intervista a Giuseppe Catozzella per «Non dirmi che hai paura»*. 30 giugno 2014, online al link <https://irmaloredanagalvano.it/2014/06/30/311/>

Geda, Fabio. *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*. Milano: Baldini Castoldi, 2010.

Geda, Fabio. *Se la vita che salvi è la tua*. Torino: Einaudi, 2014.

Geda, Fabio. *Storia di un figlio. Andata e ritorno*. Milano: Baldini Castoldi, 2020.

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

Ghioni, Gloria. “Helena Janeczek che racconta Gerda Taro: la letteratura che non deve perdere la sua autonomia”. *Il Libraio* (6 settembre 2017), al link: <https://www.illibraio.it/intervista-helena-janeczek-gerda-taro-586452/>

Janeczek, Helena. *La ragazza con la Leica*. Milano: Guanda, 2017.

Lahiri, Jhumpa. *In altre parole*. Milano: Guanda, 2015.

Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Paris: Seuil, 2016.

Matt, Luigi. “Il realismo consolatorio della non-fiction”. In Id. *Narratori italiani del Duemila*. Milano: Meltemi, 2021: 263-268.

Mengozi, Chiara. *Narrazioni contese*. Roma: Carocci, 2012.

Mengozi, Chiara. “Scena interlocutoria e paradigma giudiziario nelle scritture italiane della migrazione”. *Between* II, 3 (Maggio/ May 2012): 1-22.

Mengozi, Chiara. “Archivio, mercato e strategie del “vissuto”: su alcune scritture collaborative degli anni Duemila”. In Kleinhans, Martha; Schwaderer, Richard (a cura di). *Transkulturelle italoophone Literatur / Letteratura italofofona transculturale*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013: 37-55.

Miliucci, Fabrizio. “Autre-fiction. Sull’io narrante di alcuni recenti romanzi italiani della migrazione”. In Pisani, Carla (a cura di). *Scritture del dispatro*. Atti del XX Convegno Internazionale della MOD, 14-16 giugno 2018. Pisa: ETS, 2020: 575-584.

Morace, Rosanna. *Letteratura-mondo italiana*. Pisa: ETS, 2012.

Simonetti, Gianluigi. *La letteratura circostante*. Bologna: Il Mulino, 2018.

Simonetti, Gianluigi. “Il realismo dell’irrealtà. Attraversare il postmoderno”, *CoSMo, Comparative Studies in Modernism* 1 (2012), pp. 113-120.