

FULVIO PEZZAROSSA*

'Covering Migrants'.

Volti d'autore nelle copertine della letteratura migrante

ABSTRACT

Since their earliest publications in the 1990s, books by migrant writers in Italy have been characterized by the presence, on their front covers, of a picture of the author, focussing on his/her face. This recurring choice, made by big and small publishers alike, stands in contrast with the variety of graphic arrangements used for the works of non-migrant writers, thus emphasizing the novelty of a 'foreigner' capable of cultural fulfilment. It will be argued that, besides resorting to exoticism for commercial purposes, these images play a role in classifying and limiting the potential of authorial figures that are still considered as marginal, heavily influencing readers' expectations from the very cover of the book. The inherent ambivalence of a portrait, however, allows its subject to restate his/her independent viewpoint on the host country, which constitutes the starting point of a dialogue on an equal footing in the field of literary creation.

KEYWORDS: Migrant literature; Publishing; Paratext; Front cover; Sociology of literature.

ABSTRACT

L'articolo apre un nuovo percorso di analisi della ricca produzione di testi in lingua italiana di autori di estrazione migratoria, di prima e seconda generazione. Dalle pubblicazioni iniziali del 1990 si è stabilizzata, nella prevalente piccola editoria o in quella di rilievo nazionale, una tipologia dell'oggetto libro che presenta la figura, il volto in particolare, dell'autore nella rilevante soglia della copertina. La soluzione, a contrasto con l'immagine grafica di qualità preminente, evidenzia la novità dello 'straniero' capace di integrazione e realizzazione culturale; ma l'indagine rileva come, oltre a riferimenti all'esotico in funzione commerciale, intervengono istanze sociali che destinano la fotografia a schedare, controllare e circoscrivere i potenziali delle figure ancora marginali, installando in posizione chiave filtri di ricezione orientata dell'opera. L'ambivalenza del ritratto tuttavia consente al soggetto di ribadire una propria autonomia di sguardo sul territorio di accoglienza, rivendicando l'avvio di un dialogo paritario tra culture nel campo dell'invenzione letteraria.

PAROLE CHIAVE: Letteratura migrante; Editoria; Paratesto; Copertina; Sociologia letteraria.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/12290>

Questo è il punto: rendere espliciti i rapporti col mondo [...] che oggi si tendono a nascondere.¹

Questo articolo ha radici lontane da occasionali riflessioni in sede didattica, senza opportuno sviluppo nella convinzione che l'evidenza dell'argomento avrebbe attratto colleghi meglio

* Università di Bologna; fulvio.pezzarossa@unibo.it

Si pubblica la relazione presentata al Convegno: Attention au paratexte! Seuils trent'anni dopo, svolto il 15-16 febbraio 2018 presso l'Università di Bologna, non confluita negli atti *Seuils/Paratexts trente ans après*, a cura di Guido Maria Gallerani, Maria Chiara Gnocchi, Donata Meneghelli, Paolo Tinti, «Interférences littéraires/Littéraire interférenties», XXIII, 2019, <<http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/issue/view/58>>. Per tutti i siti internet citati, ultima cons.: 10.01.2021.

¹ ITALO CALVINO, *L'avventura di un fotografo*.

competenti negli studi visuali.² Supponevo l'interesse della vivace e disordinata critica sulle scritture di migrazione (oggi in via di evaporazione, stante anche il silenzio caduto sul loro trentennale), che mai si è concentrata sull'aspetto materiale, e pertanto sull'involucro dei volumi appartenenti a questa fluttuante nicchia poetica e narrativa.

Vedere

Apparirà forse pretenziosa la citazione da Said nel titolo,³ ma mi sento di sostenere, seppure in avvio di una ricognizione sistematica e di uno studio più largo, che lo stereotipo dell'autore di provenienza migrante sbattuto con ridondante continuità per un trentennio sulle copertine, corrisponda perfettamente a quella ambiguità che il grande critico palestinese ha attribuito ad un termine che esprime al tempo stesso attenzione esasperata per il tema dell'alterità orientale, e la necessità di rappresentarla attraverso strategie di sorveglianza e sottomissione, dispiegando immancabili clichés. Come capita anche agli immigranti, che seppur in veste di 'letterati' non riescono a sottrarsi ad una percezione che li raffigura implicitamente quali *estranei, invasori, criminali* (specie se maschi),⁴ dispiegando strategie figurative intese al loro controllo. Il riscontro efficace di una soluzione funzionale ed insistente sta nella sua applicazione precoce, che addirittura precorre l'esistere di 'scritture migranti', con l'edizione nel 1980 del *memoir* di Antonio Campobasso, vero «bastardo negro delinquente» ritratto di profilo su un generico fondale africano, con allusione grossolana alle origini del padre militare nelle truppe di liberazione statunitensi (fig. 1).⁵

Andrà però maneggiata con cura una possibile trappola fisiognomica, che pure ha evidenti riscontri nell'archivio lombrosiano, perché anche da quel testo esce una riconoscibile *agency* che infrange l'inquadramento segnaletico, come dispiegano lo svolgersi delle trame nei racconti dei 'migranti'. In essi, con variabili risultati, si dimostra una capacità attiva, uno

² MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012; *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa e Roberta Cogliatore, Macerata, Quodlibet, 2016; ANDREA PINOTTI, ANTONIO SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016. Sui rapporti tra visualità e temi postcoloniali: CELESTE IANNICIELLO, MICHELA QUADRARO, *Memorie transculturali. Estetica contemporanea e critica postcoloniale*, Napoli, Università degli Studi L'Orientale, 2015.

³ EDWARD W. SAID, *Covering Islam. Come i media e gli esperti determinano la nostra visione del resto del mondo*, a cura di Marco Gatto, Massa, Transeuropa, 2012 (l'ed. originale: London-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1981).

⁴ MARCO BINOTTO, *Estraneo, invasore, criminale. Spazi e metafore dello straniero come nemico*, in *Aspettando il nemico. Percorsi dell'immaginario e del corpo*, a cura di Valeria Giordano e Stefano Mizzella, Roma, Meltemi, 2006, pp. 37-58.

⁵ ANTONIO CAMPOBASSO, *Nero di Puglia*, Milano, Feltrinelli, 1980; l'antropologo Alfonso M. di Nola stende la *Prefazione* dopo accurato controllo del casellario giudiziario a riscontro della parabola dell'autore redento. Cfr. FULVIO PEZZAROSSA, «Non sapevo di essere negro». *Voci dal razzismo italiano*, «Narrativa», XXXIII-XXXIV, 2011-2012, *Coloniale e Postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, pp. 285-300.

sguardo penetrante, una volontà demistificante dell'universo nazionale esplorato (figg. 5 e 6), dal quale affiorano i non detti, luoghi scene traffici figure, un *underworld* altrimenti ignorato, su cui si posa (dopo la stagione neorealista e dei *Franchi narratori*) l'occhio non totalmente addomesticato di chi racconta, col ruolo decostruttivo di informante nativo dall'interno del nostro mondo, rivendicando il diritto alla parola e la necessità di una contronarrazione sul fenomeno migratorio e le forme del razzismo.⁶ Alla immobilità raggelante della figura additata come estranea, si contrappone la sfida di uno 'sguardo iconico',⁷ carico di forza oppositiva,⁸ che interferisce con la direzionalità obbligata degli *imperial eyes*.⁹ Da quella tensione emerge l'aspirazione a raggiungere posizioni di autorevolezza sociale e la franchezza delle intenzioni, svelate nel fissare direttamente la macchina,¹⁰ talora con sguardo irriverente (figg. 5, 18, 19 e 21).

Coprire

I contorni incerti di una produzione in lingua italiana ad opera di scriventi non madre lingua, e il successivo ruolo tuttora sospeso delle seconde generazioni, hanno alimentato tenzoni tassonomiche piuttosto che un confronto diretto con i testi, nella loro coerente duplicità di oggetti materiali e di contenuti intellettuali, anche nei confronti di Jhumpa Lahiri, personaggio inaspettato, capace di stimolare considerazioni innovative sulla persistente attrattiva della nostra lingua e della nostra cultura nel contesto internazionale.

Figura uscita da esperienze di vita e creative in tre continenti: nata a Londra da famiglia del Bangladesh, approdata negli Stati Uniti, ha occupato una posizione di rilievo in quella letteratura. Da lunghi intervalli a Roma è scaturita un'esperienza di scrittrice italoфона, inaugurata nel 2015 col volume *In altre parole*.¹¹ Questa sua scelta appare in contraddizione con le

⁶ FULVIO PEZZAROSSA, «Io dico che chillo albanese è il vero assassino». *Migranti, crimini, romanzi*, in *Perugia in giallo 2009*, a cura di Maurizio Pistelli e Norberto Cacciaglia, Roma, Donzelli, 2012, pp. 125-146; ID., «È stato come ammazzare un cane». *Delitti, colpevoli, stranieri*, «Intersezioni», XXXIII, 2013, n. 1, pp. 113-135.

⁷ Secondo la definizione di HANS BELTING, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, nel capitolo finale *Lo sguardo nel confronto tra culture*, pp. 249-255; utile ancora il suo *Facce. Una storia del volto*, Roma, Carocci, 2014. Inoltre JEAN-LUC NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina, 2002.

⁸ BELL HOOKS, *The Oppositional Gaze*, in *The Feminism and Visual Culture Reader*, ed. by Amelia Jones, London, Routledge, 2003, pp. 94-105.

⁹ MARY LOUISE PRATT, *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*, London- New York, Routledge, 2008².

¹⁰ «Nella retorica normale del ritratto fotografico, guardare in macchina denota solennità, franchezza, rivelazione dell'essenza del soggetto», SUSAN SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 2004, p. 34. Nella fig. 18 il miliziano occidentale ha lo sguardo attento; gli basterà *Chiudere un occhio* (cfr. UGO FRACASSA, *Il personaggio del cechino nel romanzo e nel cinema d'oggi*, in *Le Parole e le Cose*, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=19857>>) per trasformarlo in spietato sniper.

¹¹ JHUMPA LAHIRI, *In altre parole*, Parma, Guanda, 2015.

regole de *La République mondiale des lettres*,¹² costruita sulla gerarchia degli strumenti linguistici subordinati all'anglofonia; ma pure interpella lo spessore della condizione migratoria rispetto allo status intellettuale. Essa ne evidenzia l'ambigua applicazione in chiave diacronica, ma altresì geografica per una 'extracomunitaria' che è al contempo emigrata di seconda generazione negli USA, e di prima in Italia. Per quanto attiene alla spazialità, a fronte di una libertà e continuità di transiti impedita a rifugiati e migranti 'economici', occorre recuperare piuttosto la categoria del cosmopolitismo,¹³ riferibile a specifici livelli economici e di ceto, oltre che professionali ed accademici, non secondari per una piena e riconosciuta partecipazione alla 'Letteratura mondo', definita da colleghi quali Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti, o Silvia Albertazzi.¹⁴

L'approdo alla penisola, seppure percorsa sulla rotta scontata del turismo globale, converte l'interesse studentesco per i monumenti rinascimentali in una introiezione complessa ma imperfetta della italianità, volendo il Premio Pulitzer 2000 ricostruirsi come scrittrice in un processo che la rende doppiamente principiante, incerta persino rispetto all'inglese. Notazioni acute che interpellano le facili asserzioni sull'ibridismo transculturale realizzato nel campo letterario che investirebbe i testi usciti da esperienze migratorie in Italia, per i quali si è insistito sulla rilevanza di elementi immateriali, ideologicamente costruiti a prescindere da effettive analogie coi best-seller delle letterature postcoloniali, proclamando con disinvoltura capacità innovative sul piano dell'incidenza sociale, come su quello espressivo e dei tratti linguistici, mai realmente riscontrati con specifiche analisi. Miracolose palingenesi scritte inoculate nella tradizione della nostra letteratura, appaiono invero superficiali intenti esotizzanti, stranianti e coloristici rispetto a una generale tendenza all'ortodossia espressiva, in ossequio alle esigenze di esibire consapevole competenza della lingua di accoglienza, piuttosto che sospetta volontà di scardinarla. Lo dimostra l'esperienza stessa di Lahiri, la quale formula un epitaffio per vagheggiati miti translinguistici: «Posso scrivere in italiano, ma non posso diventare una scrittrice italiana».¹⁵ Il volumetto citato mima e riproduce un'incerta ingenuità e uno stentato percorso di apprendimento dell'italiano, lo spaesamento di scelte comunicative sovrapposte o impotenti, contraddette dalla evocazione dettagliata della genesi e degli sviluppi del lavoro, tutt'altro che immediati sebbene confortati da una efficiente organizzazione professionale che risparmia gli inquietanti e

¹² PASCALE CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, Paris, Editions du Seuil, 2009.

¹³ KWAME ANTHONY APPIAH, *Cosmopolitismo. L'etica in un mondo di estranei*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

¹⁴ GIULIANA BENVENUTI, REMO CESERANI, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012; SILVIA ALBERTAZZI, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma, Carocci, 2013; per quanto attiene intellettuali già affermati in patria: ROSANNA MORACE, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS, 2012.

¹⁵ J. LAHIRI, *In altre parole*, cit., p. 126.

labirintici percorsi che condussero Eva Hoffman a sentirsi *Lost in translation*:¹⁶

Ho inviato la prima stesura al mio insegnante, il mio primo lettore. Durante le lezioni ci abbiamo lavorato insieme. È stato un processo rigoroso, nuovo sia per me, sia per lui. Lui ha visto tutti gli errori grossolani, tutti i peccati mortali [...]. All'inizio mi faceva una serie di appunti abbondanti, puntigliosi [...]. Per il primo racconto, che era lungo meno di cinquecento parole, ha fatto trentadue note in fondo alla pagina. Mi ha dato parole in alternativa, mi ha corretto (e rimproverato) quando sbagliavo per l'ennesima volta un congiuntivo, un gerundio, un periodo ipotetico. [...]

Dopo aver preparato un testo più o meno pulito con l'insegnante, ho fatto vedere ogni pezzo a due lettrici, entrambe scrittrici. Loro mi hanno suggerito modifiche più sottili. Con loro ho analizzato il testo dal punto di vista tematico, piuttosto che grammaticale, in modo da capire davvero quello che facevo. [...]

La terza tappa, l'ultima, sono stati gli editor di "Internazionale", la rivista in cui questi testi sono comparsi per la prima volta, che mi hanno dato un'opportunità impagabile. Hanno capito il mio desiderio di esprimermi in una nuova lingua, hanno rispettato la stranezza del mio italiano, hanno accettato la natura, sperimentale, un po' claudicante, della scrittura. Lavorando insieme, abbiamo fatto gli ultimi ritocchi prima della pubblicazione, mettendo alla prova ogni frase, ogni parola. Grazie a loro sono riuscita a fare questo salto linguistico, creativo. Sono riuscita a raggiungere una nuova parte di me.

Ho sintetizzato le procedure evocate nel capitolo *L'impalcatura*,¹⁷ sufficienti a smentire imperterrite celebrazioni dei radiosi destini delle scritture in italiano, irrorate da nuove culture e nuove lingue:

Attraversando gli immaginari, aprono un senso che rimane fluido, un nuovo spazio di comunicazione, un terzo-spazio che può permettere la mediazione e creazione di culture non più colonizzanti o colonizzate, in un movimento del linguaggio dove la scrittura esprime sempre più rottura e polifonia, contaminazione e amplessi.¹⁸

Contraddice ancora queste facili intenzioni rivoluzionarie l'operosità successiva della Lahiri, che ha tratto da una conferenza tenuta in inglese, poi autotradotta con probabile analogo percorso tutoriale, un breve testo dedicato con acutezza e grande sensibilità ai passaggi e agli aspetti materiali

¹⁶ EVA HOFFMAN, *Lost in Translation. A Life in a new Language*, New York, Penguin Books, 1989 (trad. it.: *Come si dice*, Roma, Donzelli, 1996).

¹⁷ J. LAHIRI, *In altre parole*, cit., pp. 135-141.

¹⁸ CLOTILDE BARBARULLI, *L'immaginario nell'erranza delle parole: scritture migranti in lingua italiana*, in EAD., *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*, Pisa, ETS, 2010, pp. 15-32: 32. Su questi aspetti ho riflettuto in *Scrivere senza accento. L'italiano dopo la migrazione*, in *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi*, a cura di Chiara Montini, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 135-162; «Il "dopo" che alcuni leggono e celebrano non è ancora arrivato». *La breve parabola delle scritture di migrazione italiane*, in *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, a cura di Carla Carotenuto, Edith Cognigni, Michela Meschini, Francesca Vitrone, Macerata, EUM, 2018, pp. 297-326.

della produzione, come svela l'apparente semplicità del titolo: *Il vestito dei libri*,¹⁹ con inevitabile ripresa nel referenziale disegno della copertina (fig. 2), che ben s'attaglia all'*understatement* del tono espositivo.

Appena indossa la copertina il libro acquisisce una nuova personalità. Esprime dunque qualcosa già prima di essere letto, così come un vestito comunica qualcosa di noi prima ancora che parliamo.²⁰

La scrittrice è perfettamente cosciente che non sta occupandosi di orpelli o di vanità di superficie, ma che in quella parte del libro con destinazione all'apparenza strumentale e di margine si può cogliere un passaggio dirimente e al tempo genetico per conferirgli vera sostanza, in quanto viatico alla sua esistenza pubblica:

Una copertina appare solo quando il libro è terminato, solo quando sta per fare il suo ingresso nel mondo. Segna la nascita del libro, e dunque la fine del mio percorso creativo. Conferisce al libro un sigillo di indipendenza, una vita propria. Indica a me che il mio lavoro è concluso. Quindi mentre per la casa editrice la copertina significa l'arrivo del libro, per me invece significa l'addio.²¹

Affermazione solo parzialmente vera proseguendo nella lettura di vivaci riflessioni che scaturiscono a fronte di volumi altrui e propri, specie là dove quella vita autonoma si realizza, doppia o molteplice, varcando i confini attraverso l'opera di traduzione, che spesso deve ricorrere anche a specifici caratteri di riferimento connotati dal *visual turn* secondo tratti nazionali.

Le copertine straniere riflettono l'identità, il gusto collettivo di ogni paese. [...] Una copertina a cui qualcuno tiene molto è priva di significato per un altro. Cosa significa questo tipo di giudizio? Temo che significhi l'incapacità, perfino in questo mondo globalizzato, di riconoscersi nell'*altro*.²²

¹⁹ JHUMPA LAHIRI, *Il vestito dei libri*, Milano, Guanda, 2017. «Sovente l'idea di copertina è associata a quella di un vestito», MARCO BÉLPOLITI, *Una grafica mascherata*, in ID., *Diario dell'occhio*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 14-15: 14.

²⁰ J. LAHIRI, *Il vestito dei libri*, cit., p. 22.

²¹ Ivi, p. 17.

²² Ivi, p. 47. Solo preliminari, rispetto ad un percorso di ricerca di grande interesse, le notazioni sui «dispositivi di transizione» [che] favoriscono il passaggio da un mondo linguistico all'altro» di GIOVANNI BAULE, *La traduzione visiva. Forme dell'accesso peritestiuale*, in *La traduzione visiva*, a cura di Giovanni Baule, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009, pp. 77-79: 79, <https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/Estratto_Baule_Traduzione-visiva.pdf>; ID., *Paese che vai, libro che trovi. Gli italiani in copertina*, «la Biblioteca di Via Senato», I, 2009, n. 6, pp. 12-21, <www.bibliotecadiviasenato/images/BvS/Bibliotecadiviasenato_200910.pdf>. Di grande interesse lo studio puntuale di MARCO SONZOGNI, *Re-Covered Rose. A Case Study in Book Cover Design as Intersemiotic Translation*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2011.

Da ciò la difficoltà di una messa in campo attiva di un proprio immaginario d'autore applicato alla riflessione su *Le mie copertine*,²³ che paiono fortemente condizionate dal profilo multiculturale dell'intera produzione dell'autrice:

Per tutta la vita sono stata in conflitto tra due identità diverse, entrambe imposte. Per quanto provi a liberarmi da questo conflitto, mi trovo, da scrittrice, presa nella stessa trappola. Per alcune case editrici bastano il mio nome e la mia foto per commissionare subito una copertina pullulante di tutta una serie di richiami stereotipati all'India [...]. A nessuno importa che gran parte delle mie storie siano, nei fatti, ambientate negli Stati Uniti [...].²⁴

Un circuito dunque perfettamente delineato tra evidenza fisiognomica e retroterra allusivo a un esotico di maniera, con scelte contraddittorie ma convergenti sulla figura della scrittrice nelle traduzioni del libro:

Quella dell'edizione americana e inglese ha una foto di me in una biblioteca di Roma. L'edizione olandese mostra un'altra mia foto, ingrandita e piuttosto sfocata. Secondo loro esprime la natura personale e introspettiva del libro. Sulla copertina francese manca un'immagine.²⁵

In realtà per la versione inglese lei stessa ha attentamente studiato la soluzione col fotografo Marco Delogu, «Così per la prima volta sono riuscita a partecipare al processo di realizzazione di una mia copertina».²⁶

Soglie

Potrà apparire naturale che lo scrittore gestisca e sorvegli, in quanto guardiano della soglia ermeneutica, lo spazio di transito all'interno della propria creazione, con l'intenzione di introdurre il lettore, specialmente in ragione della varietà di occasioni di scambio, contatto e collaborazione interscambi fra *Letteratura e fotografia*.²⁷ Questa convergenza di esperienze, ha indotto a sperimentare sin dall'affermarsi dello strumento ottico soluzioni inventive che hanno modificato la natura stessa del testo attraverso una svolta altrettanto decisiva dell'invenzione della stampa, permettendo anche la diffusione, potenzialmente sconfinata, della innovativa rappresentazione degli autori, «qui a transformé de façon sensible l'imaginaire des écrivains, leur conception de leur travail et, partant leur travail lui-même, en même temps que le fonctionnement général du champ littéraire».²⁸

²³ J. LAHIRI, *Il vestito dei libri*, cit., cap. 6, pp. 45-51.

²⁴ Ivi, p. 45.

²⁵ Ivi, pp. 49-50.

²⁶ Ivi, p. 50.

²⁷ Utile il panorama di SILVIA ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2017.

²⁸ NAUSICAA DEUVEZ, DAVID MARTENS, *Iconographies de l'écrivains. Du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre*, «Interférences littéraires/Littéraire interférenties», II, mai 2009,

Da ciò l'input a considerare qualche spunto interpretativo da applicare alla sequenza ininterrotta di testi di migrazione che a decine presentano volti e figure degli autori 'stranieri' nella coperta, sino alle più recenti uscite.²⁹ Per volumi affidati agli sfuggenti circuiti della editoria minore e informale, o per quelli più raramente accolti da editori di peso nazionale, si rintraccia un modello non formalizzato ma ricorrente fino alla serialità, un inesplorato *format* nelle scelte paratestuali «lungo l'asse sintagmatico della successione e della identità» piuttosto che di «quello paradigmatico della sostituzione e della differenza (il singolo prodotto in opposizione ad ogni altro)».³⁰

E tuttavia questo dato è solo parzialmente sovrapponibile alle logiche seppur varie che i grandi autori hanno preteso o subito, e ai quali sono dedicate le preziose analisi di studiosi di ambito francofono. Mi sono dunque proposto un percorso di avvicinamento empirico, che potesse recuperare acquisizioni e strumenti da plurimi settori di ricerca, per tentare almeno di formulare una ipotesi interpretativa che trovi successivo conforto di più autorevoli competenze.³¹

L'esame non potrà che svolgersi per campionature, volendo rintracciare la trama ideologica sottostante il manufatto, l'insieme di ragioni che il contesto sociale e la contingenza storica determinano nella messa in opera di un modello funzionale a rilevare l'aspetto fisico e identitario di chi approda fuori contesto alla creazione di testi scritti. Per fare emergere il grumo di ideologie incorporate nella apparente convenzionalità delle immagini e dei ritratti che aprono il libro, vanno considerate le soluzioni della diffusione di un prodotto che è a sua volta veicolo comunicativo. L'editoria risulta condizionata dalle istanze che nel contesto occidentale regolano il mercato, dove gli sviluppi del *packaging*³² sollecitano il consumatore attraverso efficaci messaggi concentrati nell'immagine e nell'aspetto esteriore dell'oggetto. La attrattiva e l'immediata riconoscibilità

Iconographies de l'écrivains, a cura di Nausicaa Deuve e David Martens, pp. 11-23: 12, <<http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/789>>.

²⁹ Non è possibile in questa sede accennare una prospettiva di analisi diacronica, all'interno della quale soluzioni figurative analoghe vengono ad assumere un significato distinto: è il caso delle antologie che premiarono dal 1995 in avanti i vincitori del concorso Eks&Tra, interrompendo nella scelta di immagini diseguate, a rimarcare nuova e diversa valutazione dei testi migratori, la soluzione dominante qui discussa (il tutto visibile sul sito <<http://www.eksetra.net/>>).

³⁰ MARIANO D'AMBROSIO, *Editoria e pubblicità. Le copertine*, in «Allegoria», XX, 2008, n. 57, pp. 137-149: 141.

³¹ Larga esplorazione nella tesi dottorale in Studi Letterari e Culturali di GIULIA MOLINAROLO, *Scritture dai margini. Testi migranti e mercato culturale in Italia*, Università di Bologna, 2019. GIULIANA BENVENUTI, *Memoria e métissage nel romanzo italiano postcoloniale e della migrazione*, in *Memoria storica e postcolonialismo. Il caso italiano*, a cura di Martina Bovo Ramoeuf e Franco Manai, Bruxelles, Peter Lang, 2015, pp. 115-137, affronta l'apparato figurativo di WU MING 2, AN-TAR MOHAMED, *Timira. Romanzo meticcio*, Torino, Einaudi, 2012.

³² VALERIA BUCCHETTI, *La messa in scena del prodotto. Packaging: identità e consumo*, Milano, Franco Angeli, 2002.

derivano dalla capacità di sintesi immessa nel prodotto culturale, di rapido consumo e quindi pertinente a processi seriali di produzione, sempre più gestiti fuori dal controllo dell'autore e nella logica che mira a mettere in commercio più che una merce la sua narrazione, nel prevalere dei processi della comunicazione. Pertanto

il libro, tramite la copertina, si auto-pubblicizza [...] il messaggio però non è affatto neutro ma aderisce a precise strategie persuasive che hanno come scopo l'acquisto del libro (che il testo poi venga letto o meno è di secondaria importanza) e che possono ad esempio privilegiare un discorso valoriale (quali valori veicola il libro o chi lo produce) rispetto ad un discorso propriamente metatestuale (di che cosa parla il testo [...]).³³

Tale messaggio è spesso sovrascritto, talora avulso, dalla funzione assunta dalla coperta nella stagione moderna che l'ha vista nascere,³⁴ e nel quadro di caratteristiche che la lettura genettiana ha colto nel suo imminente punto di svolta. Nel fondamentale studio dedicato al paratesto compare l'obbligata avvertenza che nella facciata un volume

si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni, delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per 'presentarlo', appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per 'renderlo presente', per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua 'ricezione' e il suo consumo, in forma, oggi almeno, di libro.³⁵

Mentre nei successivi passaggi dedicati a *Copertina e annessi* si indica la funzione loro attribuita di sottolineare «uno statuto autobiografico»,³⁶ nel più recente intervento di De Maria e Fedriga si toccano le «relazioni di interdipendenza tra significato sociale di un testo e forma dei libri»,³⁷ esplicitando l'intenzione evidente di stimolare attraverso la figura autoriale un orizzonte d'attesa, che seleziona il pubblico di lettori, modellandone al tempo stesso la disposizione ricettiva.³⁸

³³ M. D'AMBROSIO, *Editoria e pubblicità. Le copertine*, cit., p. 139.

³⁴ La prima attestazione lessicale in Italia è del 1866, cfr. MARCO BÉLPOLITI, *L'invenzione di Gutenberg*, in ID., *Diario dell'occhio* cit., pp. 30-31: 30.

³⁵ GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 3.

³⁶ Ivi, pp. 24-32: 31.

³⁷ Il *paratesto*, a cura di Cristina Demaria e Riccardo Fedriga, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001, *Introduzione*, pp. 5-22: 16; in particolare, FRANCESCA STIGNANI, *Copertina*, ivi, pp. 68-73. Ancora di ALBERTO CADIOLI, *Copertina e Quarta di copertina*, in ALBERTO CADIOLI, GIOVANNI PERESSON, *Le forme del libro. Schede di cultura editoriale*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 97-102, 173-179.

³⁸ JAN BAETENS, *I motivi dell'estrazione. Le immagini di copertina*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del convegno internazionale, Roma, 15-17 novembre 2004 -

Nessun accenno pare riservato allo specifico aspetto delle significazioni sociali che scaturiscono dall'immagine dell'autore esibita sulla coperta (o nelle bandelle e sovraccoperte),³⁹ e che riscontrano frizioni con l'abitudine invalsa nella editoria italiana, ispirata a un'eccellente tradizione di progetti grafici e figurativi di rilievo internazionale. Il che ha indotto a trascurare la riproduzione fotografica nei piatti esterni del libro, soluzione riservata a materiale divulgativo, secondo modelli di facile comunicazione popolare per immagini, pertanto con connotazioni penalizzanti di carattere qualitativo e valoriale da considerare a proposito della nicchia testuale in esame, affidata a una pletera di editori spesso di ristretta circolazione, quando non occasionali.

In Italia ogni libro rientra all'interno di una collana che ha una propria grafica costante e riconoscibile [...].

Nello specifico in Italia negli ultimi vent'anni è avvenuto un vero e proprio ribaltamento dei codici: oggi la fotografia compare sulle edizioni più popolari, mentre l'illustrazione è associata alle letture sofisticate. Negli anni Sessanta invece era l'opposto: le copertine con l'illustrazione erano per il grande pubblico e la fotografia era proposta ai lettori d'élite.

[...] la fotografia aveva la connotazione intellettuale, l'illustrazione quella popolare. Poi è successo che con l'avvento delle riviste a grande tiratura e di

Bologna, 18-19 novembre 2004, a cura di Marco Santoro e Maria Gioia Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, I, pp. 31-38; RICCARDO FEDRIGA, *Gli abiti dei libri e i modi di leggere: criteri di pubblicabilità ed evoluzione delle pratiche di lettura nell'Italia contemporanea*, ivi, II, pp. 673-685. Nella realtà italiana l'attenzione pare concentrarsi sugli esiti grafici di alta qualità delle copertine, da *Storie in copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale*, presentazione di Ambrogio Borsani, Pavia, Santa Caterina, 2014, a GIOVANNI BAULE, *Sulla corteccia del libro. La traduzione fotografica*, «Giornale della libreria», Novembre 2016, <<http://www.giornaledellalibreria.it/news-editori-sulla-corteccia-del-libro-la-traduzione-e-fotografica-2664.html>>; ID., *La variabile illustrativa*, ivi, febbraio 2017, <<http://www.giornaledellalibreria.it/news-editori-sulla-corteccia-del-libro-la-variabile-illustrativa-2796.html>>. Di AMBROGIO BORSANI pure *La profondità della superficie. Lettura di un paratesto chiamato copertina*, in *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale*, Università degli studi di Milano, APICE, 13-14 novembre 2006, a cura di Lodovica Braidà e Alberto Cadioli, Milano, Sylvestre Bonnard, 2007, pp. 195-205. Altri spunti di interesse in *Il peritesto visivo. Copertine e altre strategie di presentazione*, a cura di Luca Acquarelli, Michele Cogo, Francesca Tancini, numero speciale di «E/C», VII, 2013, n. 13; in partic. MICHELE COGO, *Un po' come la faccia. Intervista a Carlo Lucarelli*, pp. 131-149.

³⁹ La tradizione dell'editoria nazionale prevede tuttavia che una figura di rilievo assoluto, come quella di Montale, solo all'estremo ne «la quarta è condensata in un genere particolare di fotografia, il ritratto», GIOVANNA ZAGANELLI, *Leggere la copertina editoriale. Spazi, immagini, letterature*, introduzione a *Letteratura in copertina. Collane di narrativa in biblioteca tra il 1950 e il 1980*, a sua cura, Bologna, Lupetti, 2013, pp. 7-18: 10. Se Einaudi si limitava ad inserire un foglio volante col ritratto, cfr. M. BELPOLITI, *In copertina ci vogliono l'autore e la sua band*, in ID., *Diario dell'occhio* cit., pp. 44-45: 44, i prestigiosi Meridiani della Mondadori «volumi, elegantemente vestiti di blu, con la costola disegnata geometricamente in oro, sono poi protetti da una custodia rigida occupata nel recto e nel verso dalla fotografia dell'autore», ivi, p. 11. Cfr. PAOLA PUGLISI, *Sovraccoperta*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2003.

internet, la fotografia è diventata il linguaggio più immediato, contemporaneo e più semplice da decifrare.⁴⁰

Fermo immagine

Necessita a questo punto di avvicinare il quadro immenso della bibliografia sui fenomeni e la storia della fotografia, seppure nei termini sommari concessi a chi sconta imperizia nel maneggio di strumenti tecnici, e un'inquietudine di fronte al prevaricare del visuale, riflesso del celebre passaggio di Roland Barthes ne *La camera chiara*:⁴¹ «l'idea che in ogni foto, oltre la fine dell'attimo raggelato dallo scatto, oltre l'eventuale morte del soggetto, è iscritta la morte di chi guarda, la morte di ognuno».⁴²

Però nella «lista infinita»⁴³ di momenti e occasioni nei quali da quasi due secoli scrittura con l'inchiostro e con la luce hanno intrecciato i loro cammini,⁴⁴ solo in tempi recenti è affiorato l'interesse per le varie declinazioni di un rapporto tra fotografia e letteratura dal quale si genera l'impiego del ritratto dell'intellettuale quale introito al testo. Il caposaldo critico che ha inquadrato gli elementi essenziali de *l'Iconografia dell'autore*⁴⁵ è l'opera di Jean-Luc Nancy e Federico Ferrari, che offre qualche *punctum* di riflessione in risposta alle curiosità iniziali. Intanto risalta l'opportunità di sdoppiare la definizione di «un 'autore' collocato all'infuori dell'opera con un altro autore che non può che trovarsi in essa»,⁴⁶ da cui discende il paradosso «secondo il quale l'autore fuori dall'opera è senza volto, ma all'interno dell'opera, sulla superficie dell'opera, non manca di lasciar trasparire la possibilità o la virtualità di un'immagine».⁴⁷ Questa figura assume la funzione di «*medium* tra soggetto e opera»⁴⁸ proprio nel momento in cui le teorie letterarie rilevano un dissolversi dello statuto autoriale, di cui abbisogna invece il lettore, in quanto la sua «figura [...] fa vibrare il

⁴⁰ *Dietro le scene sul palco. Intervista a Riccardo Falcinelli di Anna Zylicz, in Cover Revolution! Illustrators and the New Face of Italian Publishing/Gli illustratori e il nuovo volto dell'editoria italiana*, ed. by/a cura di Melania Gazzotti, Mantova, Corraini, 2016, pp. 135-141: 138. È sufficiente esplorare il bilancio che lo stesso trae dal lavoro con le edizioni minimum fax, ove compaiono rarissime le foto di autori: *Fare libri. Dieci anni di grafica in casa editrice*, a cura di Riccardo Falcinelli, Roma, minimum fax, 2011. Egualmente M. BELPOLITI nel cit. *Diario dell'occhio* ne contempla, tra le cento distribuite fra 1998 e 2003, solo un paio che raffigurano l'autore.

⁴¹ ROLAND BARTHES, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

⁴² S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 31.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Che hanno trovato in sede bolognese studiosi attenti a partire da REMO CESERANI, *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011; e anche *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, a cura di Silvia Albertazzi e Ferdinando Amigoni, Roma, Meltemi, 2008.

⁴⁵ FEDERICO FERRARI, JEAN-LUC NANCY, *Iconografia dell'autore*, Roma, Sossella, 2006.

⁴⁶ *Ivi*, p. 8.

⁴⁷ *Ivi*, p. 10.

⁴⁸ *Ivi*, p. 17.

senso in ogni punto del testo, dando alle parole un'evidenza»,⁴⁹ possibile chiave d'accesso nel percorso testuale, «che introduce l'opera e che ci guida verso l'uscita, verso ciò che si prolunga fuori di essa, dove il senso straripa [...] alludendo a sollecitazioni provenienti da ciò che si chiama 'la vita'». ⁵⁰ All'inquietante immobilità del ritratto spetta di «muoversi e far venire in superficie qualcosa che è indice di altro»,⁵¹ uno spazio di socialità verso il quale puntare l'attenzione, rovesciando l'istintiva intuizione, in quanto «l'opera genera il suo autore»,⁵² e dunque il contesto sociale che lo evoca e lo realizza, e sul quale si concentrano queste osservazioni, senza entrare nell'analisi di aspetti bibliologici, di assetto e soluzioni grafiche e figurative esemplari.

Indispensabili gli studi intorno alla creazione e all'affermarsi della figura dell'autore moderno avviati da David Martens e dai suoi attivissimi colleghi,⁵³ seppure tali contributi risultino scarsamente disponibili nelle biblioteche italiane, palesando un ritardo di attenzione sull'argomento da parte della nostra critica. Eppure sono pagine decisive a spalancare un orizzonte di ricerca vastissimo, inteso a definire i percorsi attraverso i quali il «paysage des lettres» viene condizionato da un elemento all'apparenza «inessentiel». ⁵⁴ Sotto la pressione e le crescenti esigenze del mercato librario, maturano negli autori stessi atteggiamenti largamente contraddittori in rapporto alla possibilità, attraverso la scelta di uno strumento di controllo costituito dalla propria immagine, di attuare un fondamentale «acte d'autorité exercé sur sa représentation [...] et la façon dont elle détermine l'appréhension de son oeuvre». ⁵⁵ Da quella traccia figurale è poi decollata una «iconologie sacralisante de l'auteur»,⁵⁶ che ha dilatato il senso elitario di «une mythologie héritée d'un romantisme»,⁵⁷ sfruttando la divulgazione massificata e i molteplici canali della comunicazione visuale oggi disponibili, nonché le crescenti occasioni di contatto immediato (talora preventivo e spesso esaustivo rispetto alla

⁴⁹ Ivi, p. 21.

⁵⁰ Ivi, p. 23.

⁵¹ Ivi, p. 24.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *L'écrivain, un objet culturel*, a cura di David Maertens, Myriam Watthée-Delmotte, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012; *Écrivains. Modes d'emploi. De Voltaire à bleuOrange, revue hypermédiatique*, Catalogo della mostra del Musée Royal de Mariemont, novembre 2012-febbraio 2013, a cura di Sofiane Laghouati, David Martens, Myriam Watthée-Delmotte, Morlanwelz, Musée Royal de Mariemont, 2012; *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, a cura di David Martens, Jean-Pierre Montier et Anne Reverseau, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017. Ancora: ISABELLE LABORDE-MILAA, MALIKA TEMMAR, *La figure de l'écrivain dans la critique littéraire médiatique*, «Semen», XXVI, 2008, <<http://journals.openedition.org/semen/8433>>.

⁵⁴ N. DEUVEZ, D. MARTENS, *Iconographies de l'écrivains*, cit., p. 12.

⁵⁵ Ivi, p. 19.

⁵⁶ Ivi, p. 22.

⁵⁷ Ivi, p. 23.

compiuta realizzazione testuale tramite la lettura) con la figura dello scrittore come protagonista diretto di fiere, incontri, premi, festival, nonché show e tenzoni televisive.

Tuttavia tale macchina per la santificazione di identità carnali e palpabili scarsamente incide sulla categoria degli autori alla nostra attenzione, considerando il fatto che in largo numero non sono 'scrittori migranti' bensì 'migranti scrittori' (secondo lo scioglimento ambiguo dell'etichetta globale di *migrant writers*),⁵⁸ in particolare nella stagione d'esordio dal 1990, quando meglio è possibile avvertire come essa risulti «produit d'une ensemble de discours et d'images en interaction».⁵⁹ Stante l'analogia dell'esito oggettivo, che colloca all'esterno del libro l'immagine del suo (dichiarato) autore, nel nostro caso non si attiva un riconoscimento identificativo del pubblico con un personaggio/scrittore già noto per fama e produzione,⁶⁰ ma il processo di individuazione e di successiva lettura sono lo scopo e il traguardo effettivo di quell'operazione figurativa ed esibitoria, che consente un'emersione accelerata a intenzioni talora labili, o transitorie e occasionali, se non casuali e di comodo,⁶¹ di autori che sono spesso semplici scriventi o ancor più narratori orali, se non figure-etichetta di un volume solitario (figg. 3, 4 e 7).⁶² Dunque andrebbero valutate le forme testuali a loro attribuite in una zona parallela e laterale rispetto a quella occupata dalle complesse procedure figurative che i grandi scrittori, e l'apparato produttivo che li circonda, hanno imposto lungo il Novecento, consentendo il maturare di

⁵⁸ D'obbligo il riferimento al repertorio, talora approssimato, BASILI&LIMM (Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale): <<http://basili-limm.el-ghibli.it/>>.

⁵⁹ DAVID MARTENS, ANNE REVERSEAU, *La Littérature dévisagée. Figurations iconographiques de l'écrivain au XX^e siècle*, «Image & Narrative», XIII, 2012, n. 4, *Figurations iconographiques de l'écrivain/Iconographic figurations of the writer*, a loro cura, pp. 1-10: 2, <<http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/269/225>>.

⁶⁰ *Scrittori. Grandi autori visti da grandi fotografi*, a cura di Goffredo Fofi, Roma, Contrasto, 2013. Non va dimenticato che LEONARDO SCIASCIA ideò la mostra torinese *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, introducendo il catalogo a cura di Daniela Palazzoli, Milano, Bompiani, 1987, col saggio *Il ritratto fotografico come entelechia*, confluito con *Scrittori e fotografia* (che accompagnava la mostra *Gli scrittori e la fotografia* di Diego Mormorio) nei suoi *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 152-158, 159-162; ora riproposti nella raccolta *Sulla fotografia*, a cura di Diego Mormorio, Milano, Mimesis, 2021.

⁶¹ «Words, however, can endow images of migration and exile with significant power», GIORGIA ALÙ, *Re-writing. Narrations of Family Displacement*, in EAD., *Journeys Exposed. Women's Writing, Photography and Mobility*, New York-London, Routledge, 2019, pp. 145-168: 149, con utili rinvii a EDWARD W. SAID-JEAN MOHR, *After the Last Sky*, London, Faber&Faber, 1986, p. 12, e STUART HALL, *Reconstruction Work: Images of Post-War Black Settlement*, in *Family Snaps: The Meanings of Domestic Photography*, ed. by Jo Spence and Patricia Holland, London, Virago, 1991, pp. 152-164.

⁶² UGO FRACASSA, *Nuove frontiere della letteratura italiana della migrazione*, «Scritture Migranti», XI, 2017, pp. 231-265.

professionisti e studi specializzati nel ritratto fotografico di autori.⁶³ Eppure a quel modello alto e canonico messo a punto per rappresentare lo scrittore professionale si attinge, per pigrizia o strategia deliberata, già nell'incerto avvio dei testi italo-fonici. Allo stato attuale dell'indagine si intravedono caratteristiche da meglio puntualizzare, riferibili a una fisicità vitale prima che intellettuale, appena variata nella combinazione di aspetti figurativi⁶⁴ e posturali⁶⁵ ricorrenti, e che evitano caratteri altrove stabilizzati, quali la gestualità specialmente della mano creatrice,⁶⁶ parte nobile deputata all'elaborazione ideativa, lo spiccare del busto e del viso carico di ispirazione, l'ambientazione entro scenari tradizionalmente collegabili all'uso e alla conservazione del libro.⁶⁷ Risulta evidente che tali immagini

tengono un discorso secondo, mitizzando quei frammenti di storia che inevitabilmente lo sguardo, il gesto, l'abbigliamento, la posizione della figura, la piega della testa catturano, e incrementando così i significati del testo insieme alla capacità evocativa del lettore.⁶⁸

⁶³ D. MARTENS, A. REVERSEAU, *La Littérature dévisagée*, cit., p. 7. A mia conoscenza il solo Gëzim Hajdari utilizza sulle copertine e altrove le immagini di Piero Pomponi (fig. 10). Ornela Vorpsi, fotografa professionista, all'esterno e nei testi impiega proprie immagini, sempre con esibizione corporea che tuttavia evita il volto che «invites viewers to capture the represented subject», GIORGIA ALÙ, *Stranger at Home. Ornela Vorpsi's Visual Writing of Endurance*, in EAD., *Journeys Exposed*, cit., pp. 50-75: 70. Cfr. FRANCESCO CATTANI, *Confini non ovvi: Ornela Vorpsi e Julia Kristeva*, in *Guardare oltre* cit., pp. 177-191; MARTHA KLEINANS, *Cerchio e freccia: figure ambivalenti del desiderio nella scrittura transnazionale di Ornela Vorpsi*, «'900 Transnazionale», I, marzo 2017, n. 1, pp. 94-108, <<https://ojs.uniroma1.it/index.php/900Transnazionale/article/view/13815/13582>>.

⁶⁴ Sull'interpretazione del ritratto pre e postfotografico: MARIA GIULIA DONDERO, *Les approches sémiotiques du portrait photographique*, «Contextes», XIV, 2014, *Le portrait photographique d'écrivain*, a cura di Jean-Pierre Bertrand, Pascal Durand et Martine Lavaud, <<http://journals.openedition.org/contextes/5951>>; ANNE BEYAERT-GASLIN, *Une sémiotique du portrait*, «Tangence», LXII, 2002, *Perceptions*, pp. 85-101, <<https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2002-n69-tce608/008074ar/>>; EAD., *Sémiotique du portrait. De Dibatade au selfie*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2017; ADELIN WRONA, *Face au portrait. De Saint-Beuve à Facebook*, Paris, Hermann, 2012.

⁶⁵ D'obbligo i lavori di JÉRÔME MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007; ID., *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine, 2007; «La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de "posture"», a cura di David Martens, «Interférences littéraires/Littéraire interférenties», n. s., VI, mai 2011, *Postures journalistiques et littéraires*, pp. 199-212. E ancora MARIELLE MACÉ, *Flot artistique. L'illustration des suppléments littéraires*, «Histoires littéraires», XVIII, 2004, pp. 29-38; *La Littérature au prisme de la photographie*, «Textyles», XXXIII, 2013, a cura di Nathalie Gillain e Pierre Piret, <<https://journals.openedition.org/textyles/2341>>.

⁶⁶ ANDREA CORTELETTA, *Le mani avanti*, «Le parole e le cose²», <<http://www.leparoleeleco.se.it/?p=34203>>; già nel vol. di MONICA BIANCARDI, *manodopera*, Roma, Contrasto, 2018.

⁶⁷ N. DEUVEZ, D. MARTENS, *Iconographies de l'écrivains*, cit., p. 16; cfr. PAUL LÉON, *L'écrivain et ses images, le paratexte photographique*, in *Littérature et Photographie*, a cura di Jean-Pierre Montier, Liliane Louvet, Danièle Méaux et Philippe Ortel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, pp. 113-126; *Le portrait photographique d'écrivain*, cit.

⁶⁸ G. ZAGANELLI, *Leggere la copertina editoriale*, cit., p. 11.

Personae

Ovvio che tali situazioni risultano sovradeterminate nel momento in cui il libro rappresenta prima di tutto un lasciapassare, l'apertura di una barriera al transito dalla marginalità del lavoro manuale al rilievo anche estemporaneo di una qualche professionalità intellettuale.

Photographs from abroad were a means to consolidate or even invent a status; they were representations of aspirations, geographical and social mobility, achievements, advancements, and hopes of social ascension.⁶⁹

Evidentemente se «such images are not mere representation of a past moment but rather the projections of a desired future»,⁷⁰ il racconto e la conseguente testimonianza di un successo, non va dimenticato che «these photographs functioned as sites through which narrative or collective belonging (and exclusion) were fabricated»,⁷¹ a coincidere con quella dimensione di affabulazione sulla traccia autobiografica, che è delineata dalla stessa funzione che «these portraits travel through time. As images, they present us with the past, present and future of their subjects». ⁷² La loro voce tuttavia è in grado di riverberare quelle declinazioni comunitarie racchiuse nella definizione avanzata da Deleuze e Guattari a proposito di tale testualità quale 'letteratura minore', la quale «fa sì che ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica». ⁷³

La carenza di scenari riferibili a spazi tradizionali di creatività o magistero, fosse pure l'ambiente scolastico, come l'assenza di oggetti d'obbligo quali penna e computer, scrivania, scaffali, libri (fig. 11) a suggerire la più banalizzante delle metafigurazioni, non può che alludere a un retroterra percettivo del nuovo autore portato alla ribalta, attraverso un meccanismo condizionato dalla tentazione implicita instillata nel potenziale lettore. A lui l'opportunità di illuminare e riscattare coi processi della nostra cultura figure altrimenti destinate all'alterità inferiore e silenziata, dato che «what was invisible of the migrant (dignity, decorum and aspiration) as a component of an anonymous troubling mass, was then made visible and presentable in the photographic portrait». ⁷⁴

⁶⁹ GIORGIA ALÙ, *The Peripatetic Portrait: Exchange and Performance in Migration Photographs at the Turn of Nineteenth Century*, in *Stillness in Motion: Italy, Photography, and the Meanings of Modernity*, ed. by Sarah Patricia Hill and Giuliana Minghelli, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2014, pp. 133-148: 143.

⁷⁰ Ivi, p. 145.

⁷¹ GIORGIA ALÙ, *Uncanny Exposures. Mobility, Repetition and Desire in Front of a Camera*, «Cultural Studies Review», XIX, 2013, n. 2, *Emotional Geographies*, pp. 19-41: 34, <<https://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrj/article/view/3236>>.

⁷² Ivi, p. 36.

⁷³ GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Che cos'è una letteratura minore?*, in *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 27-44: 28.

⁷⁴ G. ALÙ, *Uncanny Exposures*, cit., p. 27.

Tali aspetti potranno rafforzarsi con l'esplorazione della soluzione all'apparenza inversa che tende a evitare l'immagine umana specialmente nella pletora di antologie collettive, esito delle varieguate manifestazioni legate a premi, concorsi e altre occasioni 'riservate' per gli autori di origine non (totalmente) autoctona. La stessa pretesa di esibire coabitazione in questi veri e propri condomini multietnici di carta, disordinati quel tanto che allude all'idea dell'infittirsi confuso e livellante degli stranieri affiancati disinvoltamente a dispetto delle abissali diversità individuali, di preparazione e di intenti, rileva una contraddizione rispetto a possibili percorsi di valorizzazione e riscatto. Questo anche riguarda copertine dove l'immagine umana sfuma o appare addirittura frammentata,⁷⁵ recuperata attraverso il disegno, non raramente di tratto infantilizzante, o sovente sostituita da richiami stereotipi all'immaginario abusato del mosaico/arcobaleno/arabesco *et similia*. Dispositivi che paiono convergere nell'involontario manifestarsi di una coazione a smorzare, controllare, filtrare l'emersione effettiva di personalità a tutto tondo rispetto alla percezione diffusa che le confina piuttosto in indistinte comunità di figure anonime e massificate,⁷⁶ comunque portatrici di intere sintesi culturali.⁷⁷

Nata in una fase ancora reattiva all'affermazione di una «morte dell'autore»,⁷⁸ la letteratura di migrazione le contrappone un artificioso surrogato, manifestando un'aura spettrale che non è solo riferibile alla soluzione fotografica che materializza i neofiti narratori, ma anche alla funzione tutoriale di una gamma assortita di intellettuali e figure di conforto sociale, che concretano, sorreggono, puntellano e indirizzano la scrittura, applicandosi soprattutto a due livelli: nella normalizzazione linguistica e nell'impianto diegetico di taglio testimoniale. Pare insomma di poter scorgere in quella scelta che si iscrive nelle strategie editoriali che finiscono per intermediare il fondamentale patto autobiografico tra narratore e lettore,⁷⁹ la necessità di offrire una connessione del precario

⁷⁵ Si veda la coperta standardizzata delle antologie che raccolgono i testi del concorso *Lingua Madre. Racconti di donne straniere in Italia*, usciti nell'ultimo decennio presso l'editore SEB 27 di Torino (fig. 27). Più oltre considerazioni su questa rappresentazione del corpo femminile.

⁷⁶ WALTER BARONI, *Metafore dello spazio interiore*, in *Contro l'intercultura. Retoriche e pornografia dell'incontro*, Verona, ombre corte, 2013, pp. 66-74.

⁷⁷ MARCO AIME, *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi, 2004.

⁷⁸ «Attribuire un Autore a un testo significa imporgli un punto fisso d'arresto, dargli un significato ultimo, chiudere la scrittura», ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi Critici*, IV, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56: 55. Ma si vedano anche le osservazioni di M. BELPOLITI, *In copertina ci vogliono l'autore e la sua band*, cit., p. 44: «Poi, con l'inizio degli anni Settanta le immagini dell'autore scomparvero dai libri degli editori 'culturali', mentre rimasero in quella [sic] degli editori 'commerciali'. Effetto della morte dell'autore predicata dai maestri parigini (Barthes, Foucault)? Di certo in quell'epoca le immagini degli scrittori cominciavano ad apparire con sempre più frequenza sulle pagine dei settimanali».

⁷⁹ PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986.

statuto autoriale con la presenza stabilizzante della fotografia e l'impianto di narrazioni determinate prevalentemente dall'autofinzione. Se «la autoficción despliega estratègs de ambigüedad que destabilizan el 'pacto de verdad' entre autor y lector»,⁸⁰ nel suo sconfinato ripetersi all'interno della letteratura postmoderna non può che richiamare il senso di precaria fragilità rispetto all'unità del soggetto, e le corrispondenti ambigue linee di separazione tra reale e dimensione fantastica dell'invenzione. Da essi si sviluppa un genere dove la centralità della rappresentazione del sé risulta da un artificio costruttivo sia nella superficie preventiva paratestuale che nella costruzione del contenuto, infarcito di «recuerdos entendidos como fotográficos por parecer 'vivos', exactos»,⁸¹ senza poter impedire che «el 'yo' de papel, declárandose ficción, se diluye en la obra».⁸²

Figure altre

Mi pare a questo punto appropriato utilizzare il provocatorio studio di Walter Baroni *Contro l'intercultura*, per ricavare il supporto analitico che disvela, al di sotto di una larga e scontata propensione 'buonista', precisi «dispositivi retorici il cui obiettivo strategico è l'allontanamento dell'altro enunciato e la rassicurazione del soggetto di enunciazione»,⁸³ tra i quali il ricorso all'impiego figurativo de *Il volto dell'altro*,⁸⁴ con l'utilizzo di una fotografia che mostri «lo straniero come soggetto unico, la cui individualità e rappresentata per sineddoche mediante la sola presenza del volto all'interno dell'immagine».⁸⁵

Alla base c'è l'idea che lo straniero debba esibire sé stesso, per mostrare allo spettatore autoctono che ha qualcosa in comune con lui e che tutti e due si somigliano profondamente – per la loro interiorità e umanità, non certo per i loro diritti di cittadinanza.⁸⁶

Già abbiamo ricordato come «a parlare, significativamente, non sono mai i migranti [...], ma una 'persona autorizzata' da un punto di vista editoriale»⁸⁷ il che attribuisce loro «nei frammenti narrativi che

⁸⁰ PATRICIA LÓPEZ-GAY, *Muertes de autor. De los orígenes de la fotografía a la autoficción / Deaths of the Author. From the Origins of Photography to Autofiction*, «Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios», XIII, 2017, *La autoficción en las artes y la literatura*, I, a cura di Angélica Tornero Salinas, pp. 131-148: 139, <<https://drive.google.com/file/d/0B6u7HRUiWBlueUtCR3hwR3lpOW8/view>>.

⁸¹ Ivi, p. 140.

⁸² Ivi, p. 144. Cfr. ROBERTA COGLITORE, *I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità*, «Between», IV, 2014, n. 7, <<https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/27>>; *Traces photographiques. Traces autobiographiques*, a cura di Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004.

⁸³ W. BARONI, *Contro l'intercultura*, cit., p. 14.

⁸⁴ ID., *Luoghi comuni: il volto dell'altro*, ivi, pp. 26-42.

⁸⁵ Ivi, p. 29.

⁸⁶ Ivi, p. 40.

⁸⁷ Ivi, p. 51 (con citazione di G. GENETTE, *Soglie*, cit., p. 338).

propongono»⁸⁸ una preminente finalità pedagogica che può ricavarsi dalla sapienza che si è accumulata al compimento dei rispettivi viaggi (fig. 12), comunque di 'eroi' approdati al successo. Tale «regime discorsivo che li organizza»,⁸⁹ pur registrando la contraddizione coi riferimenti stereotipi alle loro culture di provenienza (figg. 1 e 22), «funziona come meccanismo di disciplinamento e irreggimentazione degli individui» con il quale «si esprime sempre l'autenticità del soggetto».⁹⁰ Gli elementi visuali intervengono a condurre la figura attraente ed estranea lungo un preciso percorso verso il discorso identitario:

Il punto d'attacco in cui si inserisce la pratica autobiografica è l'infermità della propria vita. [...] a maggior ragione varrà per gli immigrati che sono fuori dalla forma statuale e culturale [...]. L'autobiografia, dunque, è la messa in ordine del migrante - o, in un certo senso, la sua messa in regola.⁹¹

Perciò la scrittura, rafforzata dall'immagine del soggetto narrante evidenziata in premessa, risulta funzionale alla «iscrizione nel campo sociale» (figg. 14 e 16), tanto che a tratti trapela «una specie di fissazione poliziesca per il problema della frontiera e per le questioni amministrative che si legano ad essa» (fig. 8).⁹² «Al disordine della presenza dell'altro, di cui non si sa né come viva né dove viva, si sostituisce la 'medesimezza', cioè la possibilità di individuare senza errore la sua presenza mediante un nome proprio»,⁹³ collocato nel frontespizio non solo quale consacrazione autoriale; poiché l'istanza che trapela ad ogni occasione di diretta interrogazione dell'autore, preliminarmente all'incontro con le sue pagine, «la presentazione autobiografica è indubbiamente dettata da una domanda di legalità - che ne costituisce il fondamento anagrafico e curriculare» (fig. 7).⁹⁴

Il racconto dell'immigrato che palesa la positiva, rapida e ancor oggi sorprendente (per l'opinione comune) acquisizione dei nuovi superiori costumi civili (figg. 13, 14 e 20),⁹⁵ definisce la storia di sé come romanzo di formazione, che si sovrappone, senza cancellarli, al piano documentario e giudiziario che sottendono e viaggiano in parallelo all'affermarsi dell'autobiografia;⁹⁶ essa

⁸⁸ Ivi, p. 52.

⁸⁹ Ivi, p. 58.

⁹⁰ Ivi, p. 61.

⁹¹ Ivi, p. 101.

⁹² Ivi, p. 103.

⁹³ *Ibid.* (il termine tratto da PIERRE BOURDIEU, *Ragioni pratiche*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 75).

⁹⁴ Ivi, p. 107.

⁹⁵ Almeno da quanto appare nel gioco tra «ostentazione e dissimulazione [...] con le quali si cerca di "dare di se stessi e di sé [...] l'immagine che piace e di cui ci si compiace"», FABIO RAIMONDI, *Migranti e stato. Saggio su Abdelmalek Sayad*, Verona, ombre corte, 2016, in particolare *Altre inquietudini: proprietà, purezza e razzismo*, pp. 100-132: 105.

⁹⁶ W. BARONI, *Contro l'intercultura*, cit., p. 107. Largo sviluppo questa ipotesi riscontra in CHIARA MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013.

pertanto consente all'estraneo di esibire l'introduzione della propria subordinazione culturale, ben allineata ai valori fondanti e praticabile nello spazio pubblico, nel quale è autorizzato a esercitare la nuova affiliazione (fig. 15).⁹⁷ Da questo nucleo di impulsi nasce la

letteratura della migrazione, insomma, ma soprattutto della rassicurazione, al fondo della quale si trova, come nelle autobiografie terapeutiche, un dovere di autenticità anagrafica, modellato sull'obbligo di declinare le proprie generalità davanti ai pubblici ufficiali. Lo sfondo giudiziario a partire dal quale si disegna questa letteratura spinge, perciò, le opere che la compongono ad assumere i caratteri della confessione. Quest'ultima si costituisca attorno all'idea di colpa e di redenzione di chi confessa, che sono riprodotte indefinitamente dal gesto confessionale.⁹⁸

L'esito frequente di tali opere è pertanto di esibire «un fondo, vagamente – ma inequivocabilmente – pornografico e voyeuristico»,⁹⁹ che utilizza la sperimentata efficacia dello *Spettacolo del dolore* denunciato da Boltanski¹⁰⁰ o che enfatizza i segnali di riconoscibile mansuetudine, atti ad alimentare l'atteggiamento pietistico che maschera ansia di dominio coloniale operante anche *Davanti al dolore degli altri*.¹⁰¹

l'immigrato deve travestirsi per essere veramente sé stesso. Deve inflazionare i segni della sua alterità, in modo che il suo interlocutore, nel momento dell'incontro, sia certo di avere di fronte non uno straniero qualunque, ma l'altro interculturale. [...] E proprio l'esigenza di mostrare tutto – insieme agli effetti prodotti dalla narrativizzazione della griglia epistemica moderna – permette di comprendere meglio la riduzione dei personaggi che affollano il discorso interculturale a stereotipi e macchiette etniche.¹⁰²

In ciò si manifesta una compiuta e soddisfatta resa anche al persistente cannibalismo panottico e predatorio,¹⁰³ consentito dal dispiegarsi di dispositivi visuali¹⁰⁴ sempre più stringenti a travestire la realtà secondo le esigenze di uno sguardo orientato in modo da generare «prove dell'aspetto reale di altre culture o sub-culture [...] quello che documentano molto bene,

⁹⁷ JUDITH BUTLER, *Dar conto di sé*, in EAD., *Critica della violenza etica*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 11-57.

⁹⁸ W. BARONI, *Contro l'intercultura*, cit., p. 117.

⁹⁹ Ivi, p. 128.

¹⁰⁰ LUC BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Milano, Raffaello Cortina, 2000.

¹⁰¹ SUSAN SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003.

¹⁰² W. BARONI, *Contro l'intercultura*, cit., p. 150.

¹⁰³ Generando di continuo «schemi di classificazione e di conservazione» «una fotografia non è soltanto una raffigurazione del suo soggetto, un omaggio ad esso. Ne è parte integrante, ne è un prolungamento, ed è un potente mezzo per acquisirlo, per assicurarsene il controllo», S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., pp. 133, 134.

¹⁰⁴ MICHELE COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.

semmai, è il loro incontro. E le reazioni a quell'incontro da parte dei membri di una cultura in particolare».¹⁰⁵ Presentandosi di fatto la situazione per cui

un 'intellettuale', qualcuno in posizione sociale e culturale più elevata [...] ha ascoltato le loro storie e le ha riprodotte in determinate forme, che possono essere trascrizioni scritte o interviste filmate [...] o immagini prodotte per sfidare le rappresentazioni marginalizzanti tradizionali o per permettere ai soggetti messi ai margini di 'parlare per se stessi'. [...] Benché queste controrappresentazioni siano state spesso di notevole importanza [...] in alcuni casi, esse hanno fatto poco più che confermare l'esistenza di queste relazioni di potere o sono state persino inconsciamente complici nella loro conservazione.¹⁰⁶

Se «le livre reste l'espace de consécration privilégié»¹⁰⁷ per i *sans papiers* che tentano di acquisire cittadinanza metaforica attraverso le regole dello *ius culturae* che governano il campo letterario, recuperando finalmente una soggettività individuale che controbatta la designazione generica e svilente nella titolazione dei volumi,¹⁰⁸ non altrettanto efficace è la capacità di rovesciare o risignificare il senso delle immagini che li rappresentano,

The archive has to be read from below, from a position of solidarity with those displaced, deformed, silenced or made invisible by the machineries of profit and progress.¹⁰⁹

¹⁰⁵ PETER BURKE, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci, 2002, in particolare il cap. *Stereotipi dell'altro*, pp. 143-162: 161.

¹⁰⁶ DAVID FORGACS, *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. xxiv. Ne risulta anche sottilmente evocata una contrapposizione gerarchica dei modi di manifestarsi delle culture ancorate ad una 'primitiva' oralità, e quelle esclusivamente veicolate dalla superiorità della scrittura: «l'autore, disposto generalmente in posizione frontale ci guarda e ci invita ad attribuirgli la narrazione che segue, trasformando così la lettura in ascolto grazie al potere dell'immagine. La parola per l'occhio si colloca così nella sua seconda dimensione, quella per l'orecchio», G. ZAGANELLI, *Leggere la copertina editoriale*, cit., p. 11. Analogo il passo di GIOVANNI BAULE nel paragrafo dedicato alla *Iconografia dell'autore*, in *Paese che vai, libro che trovi*, cit., p. 20: «La voce dell'autore acquista una forte personalizzazione: la 'grana visiva' del ritratto rimanda alla grana della voce e alla grana della scrittura, tracciando una sorta di continuità che riconnette autore e testo». Non si dimentichi tuttavia, alla luce della sopravvivenza dei grandi archetipi della cultura occidentale quali il *topos* de «l'incontro personale con l'autore», che «fra il libro e il ritratto si ingaggia così una complessa partita, un rapporto frutto di analogia ma anche di competizione e di negazione», LINA BOLZONI, *I ritratti, ovvero il desiderio di vedere l'autore*, in EAD., *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 69-152: 69.

¹⁰⁷ D. MARTENS, A. REVERSEAU, *La Littérature dévisagée*, cit., p. 3.

¹⁰⁸ Ovvio richiamare le condizioni di esistenza e di professioni marginali nei titoli delle prime pubblicazioni, o addirittura la forzata sostituzione del nome (figg. 3, 4 e 5). Nella fig. 6 il «nemico interno» conquista i simboli religiosi (il Duomo milanese).

¹⁰⁹ ALLAN SEKULA, *Reading an archive. Photography between labour and capital*, in *The Photography Reader*, ed. by Liz Wells, London-New York, Routledge, 2003, pp. 443-452: 451.

Facce

In tal modo è consentito giungere ad una effettiva *visual citizenship*,¹¹⁰ ancora irrisolta dato che il materiale iconografico si è sedimentato coi ritmi lenti e contraddittori che hanno accompagnato la comparsa e la precaria stabilizzazione degli stranieri in Italia. Se recente è la prima storia dettagliata della migrazione verso la penisola,¹¹¹ l'avvio del fenomeno è stato attentamente registrato a partire dagli anni Settanta del Novecento da una componente fondamentale per la costruzione di un permanente archivio visuale, come è stato l'allora rilevante fotogiornalismo. Esso offriva all'immediata percezione del lettore la convincente illusione di un realismo documentale «resultado de la emanación química que prueba la realidad»,¹¹² fissando già a quella altezza la tipologia delle *Facce da straniero* che hanno poi occupato, espandendosi da quello della cronaca, anche il territorio letterario.¹¹³

Dal primo si possono ricostruire i percorsi che fissano le modalità convenzionali degli «sguardi sull'alterità», che travalicano meri aspetti tecnici e fattuali per svelare strategie culturali intese alla produzione di senso orientato entro un *medium* di interesse comparativo, al cui interno «l'attenzione non è alla fotografia come oggetto isolato, ma al suo legame in pagina con gli altri elementi e in maniera prevalente con quelli del paratesto (titolo, occhiello, sommario, didascalia, eventuali grafici)».¹¹⁴ Emerge l'impiego di espedienti poi resi stabili, come «la tendenza delle narrazioni a focalizzare su delle persone reali, riportando notizie anche complesse a delle soggettività che le riassumano o si facciano portavoce, all'interno del racconto giornalistico»,¹¹⁵ isolando e perciò marcando fisionomie individuali «attraverso la fotografia» e «un 'etichettamento' che non è indifferente al giudizio morale»,¹¹⁶ grazie al quale si afferma un processo di tipizzazione etnica, razziale o socio-giuridica (richiedenti asilo, clandestini)

¹¹⁰ JENNIFER E. TELESCA, *What is Visual Citizenship?*, «Humanities Journal», IV, 2013, n. 3, <<http://humanityjournal.org/issue4-3/preface-what-is-visual-citizenship/>>.

¹¹¹ MICHELE COLUCCI, *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2018.

¹¹² P. LÓPEZ-GAY, *Muertes de autor*, cit., p. 134.

¹¹³ *Facce da straniero. 30 anni di fotografia e giornalismo sull'immigrazione in Italia*, a cura di Luigi Gariglio, Andrea Pogliano, Riccardo Zanini, Milano, Bruno Mondadori, 2010. Cfr. PAOLA CORTI, *Emigranti e immigrati nelle rappresentazioni di fotografi e fotogiornalisti*, Foligno, Editoriale Umbra, 2010.

¹¹⁴ ANDREA POGLIANO, *Giornalismo, fotogiornalismo, sguardi sull'alterità*, in *Facce da straniero* cit., pp. 9-35: 14.

¹¹⁵ Ivi, p. 16. Ciò è consentito dal fatto che «Placed on the cover of a book, inserted within their pages, or just described through words, the mute and anonymous surface appearance of a picture is impenetrable to probing the essence of the subjects represented, but holds, makes visible and releases details of a collective experience, and meanings that had hitherto gone unnoticed», GIORGIA ALÙ, *Re-locating the past: photographs, family and migration stories in Anna Maria Riccardi's Cronache della collina and Elena Gianini Belotti's Pane amaro*, «The Italianist», XXX, 2010, pp. 99-118: 115.

¹¹⁶ A. POGLIANO, *Giornalismo, fotogiornalismo, sguardi sull'alterità*, cit., p. 17.

o emozionale (profughi, vittime, indesiderabili),¹¹⁷ oscillando tra *frame* interpretativi del razzismo o della criminalità.¹¹⁸

Se ne deduce che nel confezionamento delle *news* «i migranti [...] non sono che un elemento (e per giunta l'elemento più debole) nella produzione dei racconti che li riguardano», data l'assoluta necessità del giornalismo «di illustrare l'invisibile e di rendere certo l'incerto attraverso un processo manipolatorio di costruzione della coerenza tra verbo e immagine»,¹¹⁹ adeguando tacitamente un regime che governa le immagini dei dominati, inquadrandoli attraverso «controllo/sorveglianza, reportage, documentario».¹²⁰ Accantonato risulta l'utilizzo di una risorsa comportamentale ormai regressiva come il «tatto», attitudine funzionale alla «restituzione della dignità» ai soggetti fotografati (come fra Otto e Novecento avevano agito Louis Hine o Jacob Riis con gli italici non ancora americani, perfettamente aderenti alle aspettative di una loro raffigurazione di marginalità criminale);¹²¹ e in ciò ci si discosta da quella che Barthes in *Miti d'oggi* definiva fotografia 'umanista', per slittare verso la strategia 'umanitaria' di Rouillé.¹²² La qualità perpetua concettualmente una disparità insuperabile tra Nord e Sud del mondo, alimentata nello stesso circuito percettivo da un regime di ipervisibilità che frena una vera capacità di comprensione attraverso la sovraesposizione (si veda un'alternativa nell'intensa soluzione grafica di Fabrizio Magoni, fig. 28). La ripetizione stereotipa della figura 'tipica' finisce per ribadire che «non c'è altro da vedere, non ci sono distanze da ridurre; questa distanza è anche la nostra, è quella che noi consideriamo giusta».¹²³

Quei soggetti che appaiono in serie ripetitiva nelle copertine dei romanzi corrispondono quindi all'esibizione dell'Altro attraverso il filtro dell'esotico, destinato a dare corpo e voce a un'identità fantasmatica, in più casi disconnessa dalla traccia della narrazione, essendo chiaramente anche in questo caso la fotografia non riproduzione, ma creazione o significazione

¹¹⁷ Ivi, p. 19.

¹¹⁸ Ivi, p. 26.

¹¹⁹ Ivi, p. 32.

¹²⁰ Ivi, pp. 33-38: 33. Non mi sono note immagini e produzioni fototestuali da parte di migranti irregolari o rifugiati in Italia. Di grande interesse TINA M. CAMPT, *Image Matters. Archive, Photography and the African Diaspora in Europe*, Durham, Duke University Press, 2012; EAD., *Listening to Images*, Durham, Duke University Press, 2017.

¹²¹ ANDO GILARDI, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, pp. 177-183. Cfr. *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, a cura di Raffaella Perna e Ilaria Schiaffini, Roma, DeriveApprodi, 2015. Per Lilin, il selvaggio misterioso malandrino, che ha iscritte nel corpo vicende mai riscontrate (fig. 17), intervengono fattori di risonanza, affidati al patrocinio di Roberto Saviano, oltre che la duplicazione transmediale nel film di Gabriele Salvatores.

¹²² A. POGLIANO, *Giornalismo, fotogiornalismo, sguardi sull'alterità*, cit., pp. 37-38, con riferimento a ROLAND BARTHES, *La grande famiglia degli uomini*, in *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 172-174, e ANDRÉ ROUILLÉ, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 188-189.

¹²³ A. POGLIANO, *Giornalismo, fotogiornalismo, sguardi sull'alterità*, cit., p. 42.

del reale.¹²⁴ Di conseguenza il ritratto non inquadra e sintetizza gli elementi di una situazione pregressa, come potrebbe essere a proposito di uno scrittore di fama e vita propria, ma lo 'scopre', lo crea delineando binari di lettura e senso interpretativo per affrontarne il lavoro.

Non andrà però trascurata la conclamata bidirezionalità funzionale dell'apparecchio di ripresa che

cattura in avanti e indietro; l'obiettivo coglie quanto è inglobato nell'angolo di campo, ma la pellicola impressiona anche le motivazioni culturali di chi guarda nel mirino; ne consegue, quindi, che una fotografia mentre mostra l'oggetto ripreso rivela le intenzioni di chi ha premuto il dispositivo dello scatto.¹²⁵

E pertanto quelle 'facce' (che ha senso ben diverso da 'volti') inquadrare e ingabbiate a ripetizione nel mirino ottico, e nella speculare impostazione della superficie esterna del libro, non possono che richiamare la celebre raccolta di Ando Gilardi *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, uscita nella contingenza storica del '78 italiano a ricostruire con impressionante consequenzialità la traiettoria che conduce «da fotoritratto semplice a giudiziario, a segnaletico e ancora a criminale»,¹²⁶ al servizio della creazione degli apparati di sorveglianza dello stato moderno, specialmente negli spazi urbani, smentendo «il mito generale della fotografia come documento imparziale, strumento di denuncia 'sociale', testimonianza oggettiva e altri equivalenti deliri»,¹²⁷ rivelandone piuttosto l'utilizzo quale dispositivo per l'ordinamento sociale:

La quale mansione della segnaletica [...] consiste nel dare il volto a un nome, o al nome a un volto, vale a dire nel trovare quel rapporto tra due segni, l'uno figurativo l'altro scritto, per metterli in relazione all'individuo al quale appartengono.¹²⁸

Quel lavoro è stato declinato nei suoi più vasti potenziali dalla eccellente mostra parigina *Fichés? Photographie et identification, 1850-1960*, coordinata da Jean-Marc Berlière e Pierre Fournié,¹²⁹ grandiosa sintesi del processo

¹²⁴ S. ALBERTAZZI, *Letteratura e fotografia*, cit., p. 127. Cfr. *Effetti di verità. Documenti e immagini tra storia e finzione*, a cura di Marco Piazza e Sara Guindani, Roma, Roma TrE-Press, 2016, <<http://romatypress.uniroma3.it/ojs/index.php/effetti/article/view/230/229>>.

¹²⁵ VINCENZO MARZOCCHINI, *L'immagine di sé. Il ritratto fotografico tra '800 e '900*, con saggio di Roberto Salbitani, Palermo, Lanterna magica, 2010, p. 83. Secondo quanto affermato da ROLAND BARTHES, *Dritto negli occhi*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, III, Torino, Einaudi, 1986, pp. 301-306: 302: «a forza di guardare si dimentica che si può essere guardati. Oppure: che nel verbo 'guardare', le frontiere dell'attivo e del passivo sono incerte».

¹²⁶ A. GILARDI, *Wanted!*, cit., p. x (prima edizione: Milano, Mazzotta, 1978).

¹²⁷ Ivi, p. 72.

¹²⁸ Ivi, p. 109.

¹²⁹ *Fichés? Photographie et identification, 1850-1960*, a cura di Jean-Marc Berlière et Pierre Fournié, Paris, Perrin, 2011 (catalogo della mostra, Paris, Archives nationales, Hôtel de Soubise, 27 settembre-26 dicembre 2011).

della fotosegnalazione come sussidio fondamentale nella costruzione dello stato nazionale moderno, nel cui sentire omogeneo ammettere una popolazione attentamente filtrata per discriminarne gli esseri spuri e surrettizi, per rintracciare e fissare ai suoi margini la vasta e sfuggente accozzaglia di soggetti clandestini. Pertanto l'ansia di certificarne la presenza, di tracciarne i movimenti, a partire dai venditori ambulanti (non ancora venditori di elefanti!), realizza l'abnorme panottico che si affida alla tecnologia identificativa per immagini, dotata di forza incomparabile rispetto alla sola registrazione scrittoria e archivistica dell'età premoderna, e alla quale corrisponde la coniazione del termine *ficher*.¹³⁰ Disarticolata dai legami consortili e paesani, si realizza con ciò la centralità della figura dell'individuo moderno, concentrando la sua focalizzazione «sur l'essentiel: le visage humain»,¹³¹ punto nodale delle attenzioni investigative poliziesche, ma pure di quelle altrettanto costrittive della stampa, che costruisce l'*habitus* percettivo del proprio pubblico. Non sarà fuori contesto ricordare come nel momento chiave fra 1959 e '60 si intraprenda nella Francia sul crinale ultimo dell'avventura coloniale un progetto di ricognizione fotografica della intera popolazione algerina, sia residente che immigrata nell'esagono, con un approccio violento che pretende l'esibizione aperta dei volti, costringendo le donne a comparire senza velo,¹³² anticipando le compulsioni al denudamento simbolico del capo e del viso femminile avanti il potere, che ancora attraversano l'intero continente.¹³³

Sono le punte più appariscenti di una vera ossessione ispirata da una «ethnographie des differences»¹³⁴ rivelatrice dell'angoscia per la raccolta ordinata e sorvegliata di ogni tipicità e individualità visuale; ad essa si rifanno analoghe ricognizioni capillari sulle popolazioni rom,¹³⁵ per le quali si elabora una modalità di messa a fuoco e di fissazione figurativa doppia e incrociata, potendo il ritratto frontale essere controllato dalla volontà soggettiva sulle emozioni, mentre invece «le portrait de profil permet de visualiser les lignes précises qui donnent sa singularité a chaque figure, notamment la forme du nez, le dessin du front et surtout l'oreille».¹³⁶

Ancora va rilevato come la potenza figurativa del *medium* fotografico ingeneri reazioni ambivalenti nei gruppi censiti, i quali se non mancano di mettere in campo varie manifestazioni di *Résistances*, tentando spesso di

¹³⁰ JEAN-MARC BERLIÈRE, PIERRE FOURNIÉ, *Introduction generale*, in *Fichés?*, cit., pp. 15-30: 18.

¹³¹ Ivi, p. 22

¹³² Ivi, p. 30.

¹³³ Ivi, p. 238. Cfr. ALEXIS SPIRE, *Semblables et pourtant différents. La citoyenneté paradoxale des «Français musulmans d'Algérie» en métropole*, «Genèses», LIII, décembre 2003, *Sujets d'Empire*, pp. 48-68.

¹³⁴ Cfr. la sezione *Autour de la photographie par la contrainte*, in *Fichés?*, cit. pp. 33-103: 40.

¹³⁵ Ivi, p. 44; e EMMANUEL FILHOL, MARIE-CHRISTINE HUBERT, ADELE SUTRE, *Le contrôle des 'nomades'*, ivi, pp. 87-102.

¹³⁶ *Autour de la photographie par la contrainte*, cit., p. 46.

rivendicare un loro statuto esistenziale, pur nella posizione di passività rispetto ai dispositivi tecnici, che comunque conferiscono loro spessore sul piano della sintesi identitaria, come i Comunardi che reclamano la schedatura quale riconoscimento di un ruolo sociale non tacitabile da chi ne tenta la cancellazione.¹³⁷ Se l'istanza è quella di esprimere «un authentique sentiment de fierté sociale» per «véhiculer une image d'honorabilité sociale et politique»,¹³⁸ chi detiene il potere, anche visuale, ribadisce lo status di isolamento identitario di ogni individuo, il cui riconoscimento di cittadinanza deve corrispondere secondo procedure inappuntabili a *Des identités de papier*,¹³⁹ come titola il capitolo dedicato alla creazione della carta d'identità e a un moltiplicarsi di tessere con figura che consentono l'accesso alle varie nicchie di socializzazione tramite la 'fotografia associativa'. Il peso della Grande guerra ne stabilizza ed espande la funzione, conferendo all'identità documentaria il senso di un vero confine invalicabile che «trace une nette frontière juridique entre les nationaux et les étrangers»,¹⁴⁰ non solo in direzione geografica orizzontale, ma anche in quella verticale della piramide sociale, con distinte marcature per persone diversificate in ragione di diritti minoritari, come sono i lavoratori manuali di origine italiana.¹⁴¹

Veli

Solo un breve accenno è qui consentito alle specifiche della rappresentazione delle autrici, inizialmente trattate con la modalità prevalente per gli autori, ma talora sovrapposte alle figure immaginarie delle protagoniste, e ancor più a generici profili femminili.¹⁴² Ad esse, a parte alcuni casi che fungono «da contorno, complemento a una struttura di rappresentazione che resta dominante» (fig. 9),¹⁴³ pare destinato un comodo inabissamento negli orpelli dell'immaginario orientalistico, drappi caftani tuniche e veli, intesi a ridurre l'intera figura e la sua personalità ai soli occhi (figg. 23 e 24). Se è scontata la centralità che assume il corpo femminile de «la donna-esotica, tra seduzione e repulsione»,¹⁴⁴ esso però «perde gran parte del suo spessore, viene, con un apparente paradosso,

¹³⁷ *Résistances*, ivi, pp. 103-121: 103-104.

¹³⁸ *Fichés?*, cit., p. 207.

¹³⁹ *Des identités de papier*, ivi, pp. 125-134: 125. Cfr. FEDERICA MUZZARELLI, *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, premessa di Claudio Marra; testimonianze di Renato Barilli e Franco Vaccari, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

¹⁴⁰ *Fichés?*, cit., p. 165.

¹⁴¹ Ivi, pp. 140-155.

¹⁴² GIULIA MOLINAROLO, *Alle soglie delle scritture migranti. Esotismi, neo-orientalismi e altre mitologie*, in corso di pubblicazione su «Studi Culturali». Si ringrazia l'autrice per averne favorito la lettura anticipata.

¹⁴³ FRANCESCA DECIMO, CRISTINA DEMARIA, *Che genere di straniera? Immagini, costrutti e sperimentazioni sul soggetto femminile altro*, in *Facce da straniero*, cit., pp. 211-233: 230.

¹⁴⁴ Ivi, pp. 212-219. Cfr. figg. 25 e 26, sono giovani occidentali ma non troppo, importa *Quello che abbiamo in testa* (il successivo vol. di Sumaya Abdel Qader, Milano, Mondadori, 2019); sullo sfondo riferimenti milanesi già nei testi di Khouma e Moussa Ba (figg. 4 e 6).

scorporato, fatto a pezzi, reso oggetto funzionale ad altri scopi» (fig. 27),¹⁴⁵ che sono anche quelli di ribadire la

isotopia della donna, che è sia cognitiva – non si può vedere e quindi conoscere, aver accesso – ma anche patemica, e cioè un insieme di tratti semantici propri di una serie di immagini capaci di convogliare emozioni quali appunto la passività, l'asimmetria degli sguardi e dunque dei soggetti.¹⁴⁶

Dai primi riscontri non risulta che queste strategie di resa della donna straniera e letterata, e dei suoi prodotti librari, subiscano grandi variazioni, se non altro nei paesi europei; si tratta di una delle tante direzioni da esplorare sia in dimensione comparatistica,¹⁴⁷ sia in quella nazionale e diacronica, essendo presenti sensibili variazioni intervenute in ristampe e riedizioni rispetto alle copertine originali. Senza tuttavia scelte difformi da quelle imposte nell'orizzonte dei media e dei prodotti del mercato editoriale, che sfruttano la permanenza di «automatismi percettivi di un esotismo spesso inconsapevole» sul quale ancora si regge «nella filiera dell'intrattenimento culturale globalizzato, la fruizione dell'alterità [che] come rappresentazione tende a surrogare l'esperienza»,¹⁴⁸ costruendo un inesauribile archivio di immagini stereotipe ed equivalenti bloccate pur negli scambi della transmedialità.

¹⁴⁵ F. DECIMO, C. DEMARIA, *Che genere di straniera?*, cit., p. 212.

¹⁴⁶ Ivi, p. 223. Di grande interesse le indagini condotte da G. ALÙ, *Journeys Exposed*, cit., intese a rilevare ruolo di un duplice linguaggio scritto e della «photography in the processes of inclusion and exclusion, displacement, identification and Othering», p. 4, a disposizione del soggetto femminile nella cultura italiana contemporanea. La studiosa nella *Conclusion*, pp. 205-210: 208, accenna a Laila Wadia, Anna Belozorovitch e Igiaba Scego, quali autrici di fototesti, aprendo un capitolo che può accogliere ancora altre testimonianze.

¹⁴⁷ Fra le tante direzioni da esplorare in dimensione comparatistica, si richiamano il tema delle dinamiche di trasformazione o permanenza delle coperte originali nelle successive edizioni e ristampe; e quello delle figurazioni nelle traduzioni dei testi italofofoni, sulle quali la tesi di laurea della mia allieva FUTURA CIRRINCIONE (<<https://unibo.academia.edu/FuturaCirrincione>>), ma specialmente ANDREA GAZZONI, *Twice-Migrant Text? Italophone Migrant Writers Translated into English*, presentato al convegno *Littératures migrantes et traduction* di Aix-en-Provence, 18-20 giugno 2014. Necessario un lavoro di confronto su oggetti omologhi a livello almeno europeo, per il quale cfr. CAROLINE DAVIS, *Creating Postcolonial Literature. African Writers and British Publishers*, London, Palgrave, 2013; *Indian Writing in English and Issues of Visual Representation. Judging More Than a Book by Its Cover*, ed. by Lisa Lau, Emma Dawson Varughese, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2015; RICHARD WATTS, *Packaging Post/Coloniality. The Manufacture of Literary Identity in the Francophone World*, Lanham, MD, Lexington Books, 2005; OANA SABO, *The Migrant Canon in Twenty-First-Century France*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2018.

¹⁴⁸ UGO FRACASSA, "The Afghan Girl". *Protocolli della visione*, «Studi Culturali», XIII, 2016, n. 1, pp. 23-38: 23, 30.

Si tratta di quelle soluzioni imposte dalle *major* editoriali che Sandra Ponzanesi ha delineato in *The Postcolonial Cultural Industry*,¹⁴⁹ utilizzate per mettere in circolo prodotti librari all'apparenza riferibili a territori culturali ed esigenze intellettuali non immediatamente sovrapponibili al canone occidentale. Eppure essi risultano indispensabili a regolare e controllare, secondo le aspettative del mercato globalizzato, anche la marginalità,¹⁵⁰ rispetto alla quale interviene una logica essenzialista applicata a identità e culture estranee, ma rese di facile accesso e perciò vendibili in nome dei concetti di 'autentico' e 'semplice', che rendono credibili e ideologicamente appaganti illusorie esperienze di immersione nei mondi lontani ed esotici, connotati dall'enfasi, sovente visualizzata, dei marcatori etnici.

But the machine establishes its truth, not by logical argument, but by providing an 'experience'. This experience characteristically veers between nostalgia, horror, and an overreading sense of the exoticism of the past, of its irretrievable otherness for the viewer in the present.¹⁵¹

Se «la fotografia porta in sé ciò che noi sappiamo del mondo accettandolo quale la macchina lo registra. Ma è l'esatto opposto della comprensione, che parte dal 'non' accettare il mondo quale esso appare»,¹⁵² l'immagine va sfruttata per la sua capacità di agire altresì quale «strumento incomparabile per decodificare il comportamento, prevederlo e influenzarlo». ¹⁵³ Dunque solo una consapevole rottura dell'atteggiamento di passività, la messa in campo di un atto realmente dialogico può rianimare, attraverso la costruzione di una effettiva partecipazione all'universo visuale, quell'immaginazione politica che «lascia impronte nella storia quando fa cadere le barriere». ¹⁵⁴

¹⁴⁹ SANDRA PONZANESI, *The Postcolonial Cultural Industry. Icons, Markets, Mithologies*, Basingstoke, Palgrave; New York, Macmillan, 2014.

¹⁵⁰ GRAHAM HUGGAN, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, London-New York, Routledge, 2001. Discorde l'interpretazione di SARAH BROUILLETTE, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, London, Palgrave-MacMillan, 2007.

¹⁵¹ ALLAN SEKULA, *The Body and the Archive*, «October», XXXIX, 1986, pp. 3-64.

¹⁵² S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 22.

¹⁵³ Ivi, p. 135.

¹⁵⁴ ARIELLA AZOULAY, *Civil Imagination. Ontologia politica della fotografia*, Milano, Postmedia books, 2018, p. 13.

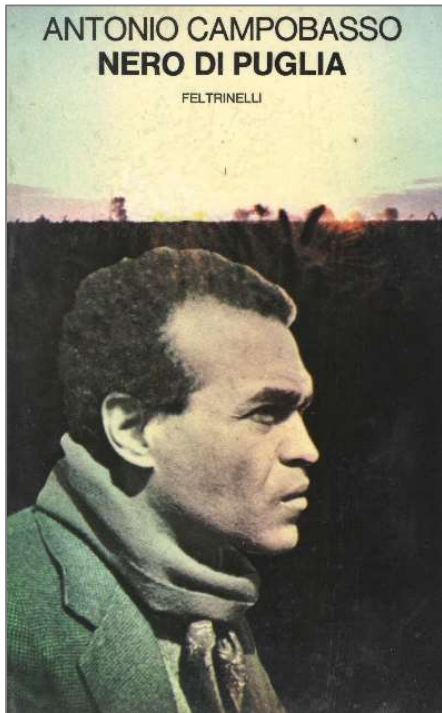


Fig. 1 - A. CAMPROBASSO, *Nero di Puglia*, Milano, Feltrinelli, 1980: il protagonista di profilo.



Fig. 2 - J. LAHIRI, *Il vestito dei libri*, Milano, Guanda, 2017: vestire i libri.

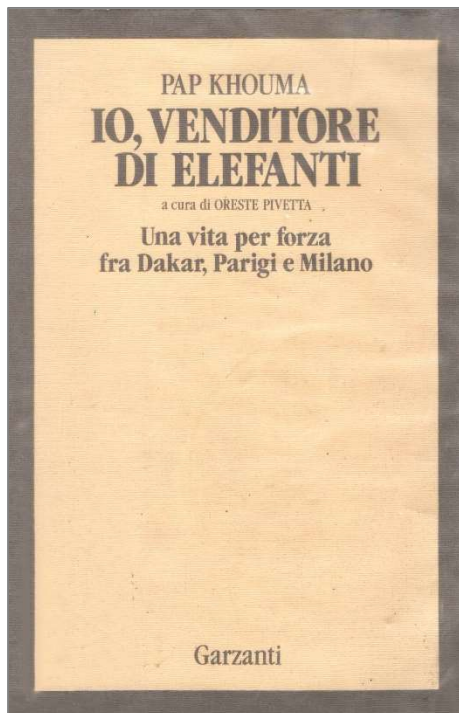


Fig. 3 - P. KHOUMA, *Io, venditore di elefanti*, Milano, Garzanti, 1990: prima edizione priva di qualsiasi messaggio.

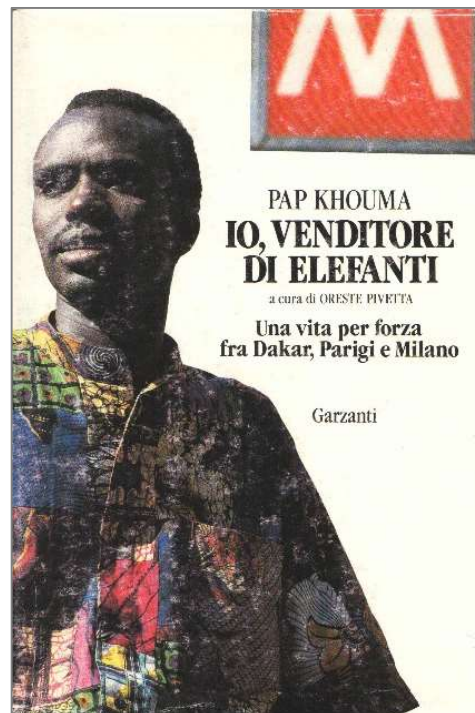


Fig. 4 - P. KHOUMA, *Io, venditore di elefanti*, Milano, Garzanti, 1994: vesti etniche, dopo una seconda edizione 1990 con l'immagine del volto.

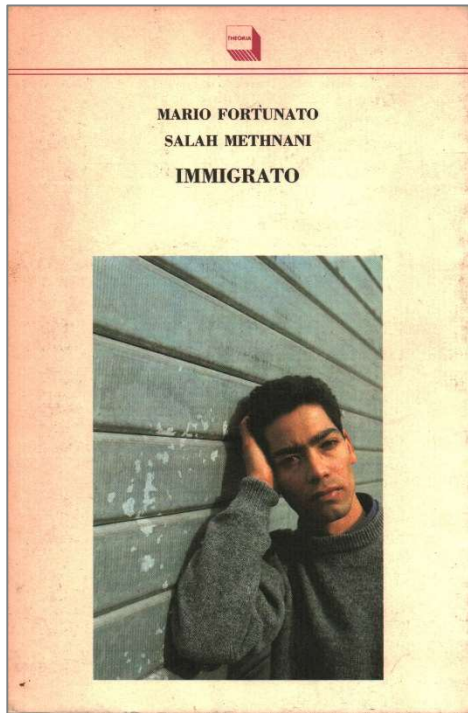


Fig. 5 - M. FORTUNATO, S. METHNANI, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990: marginalità e sfida dello sguardo.

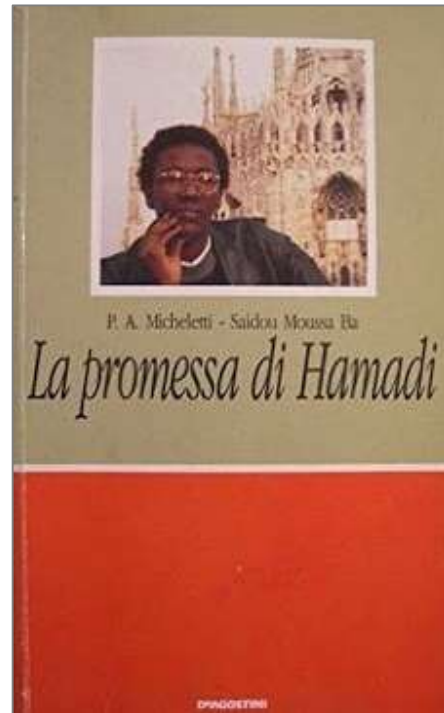


Fig. 6 - P. A. MICHELETTI, S. MOUSSA BA, *La promessa di Hamadi*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1991.

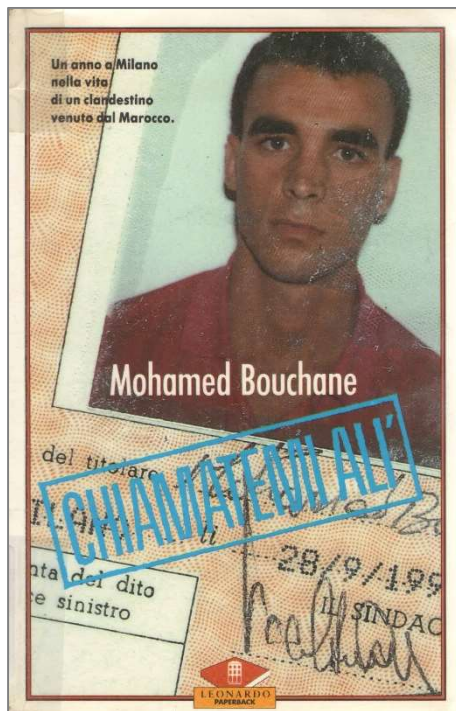


Fig. 7 - M. BOUCHANE, *Chiamatemi Alì*, a cura di C. De Girolamo e D. Miccione, Milano, Leonardo, 1991: fotosegnalazione.



Fig. 8 - A. KHANE, G. GARAU, *Il sogno fasullo*, Formigine (MO), Infinito, 2016: il libro passaporto.



Fig. 9 – N. CHOHRÀ, *Volevo diventare bianca*, a cura di A. Atti Di Sarro, Roma, e/o, 1993: immagini omologhe per l'autrice.

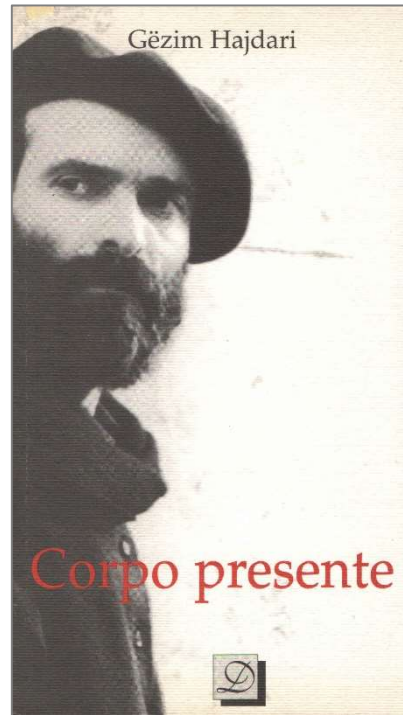


Fig. 10 – G. HAJDARI, *Corpo presente*, Tirana, Botimet Dritero, 1999: poeta ritratto da fotografo professionista.

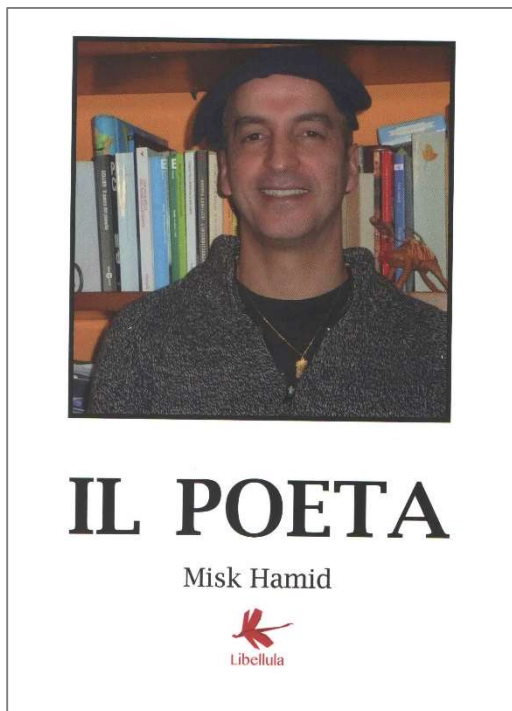


Fig. 11 – M. HAMID, *Il poeta*, Tricase (LE), Libellula, 2017: il poeta finalmente tra i libri (2017!).



Fig. 12 – M. BA, *Il tempo dalla mia parte*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2013: l'intellettuale ispirato e riflessivo.



Fig. 13 - K. CHAOUKI, *Salaam, Italia*, Reggio Emilia, Aliberti, 2005: *habitus* occidentale, associazioni islamiche e futuro Deputato.



Fig. 14 - Y. SAGNET, *Ama il tuo sogno*, Roma, Fandango, 2012: sindacalista, poi Cavaliere dell'Ordine della Repubblica italiana.

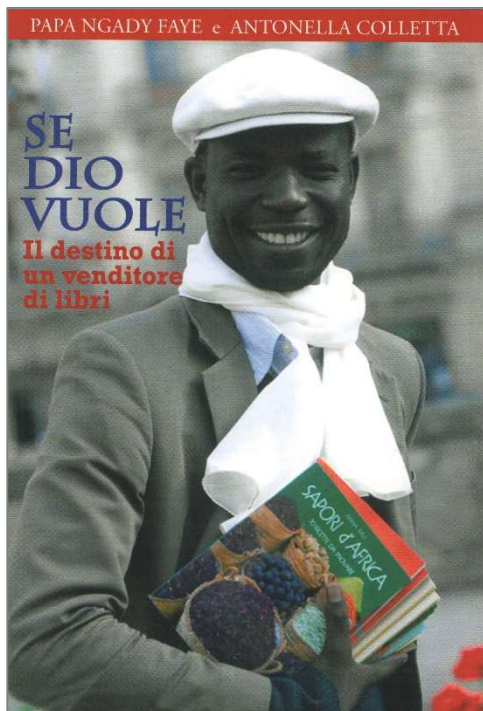


Fig. 15 - P. NGADY FAYE, A. COLLETTA, *Se Dio vuole*, Pontedera, Giovane Africa, 2011: metaletteratura.

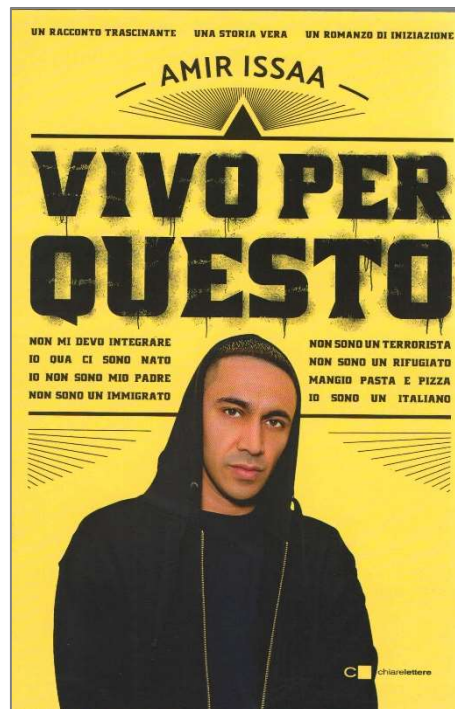


Fig. 16 - A. ISSAA, *Vivo per questo*, Milano, Chiarelettere, 2017: il rapper che trascina con la sua «storia vera».

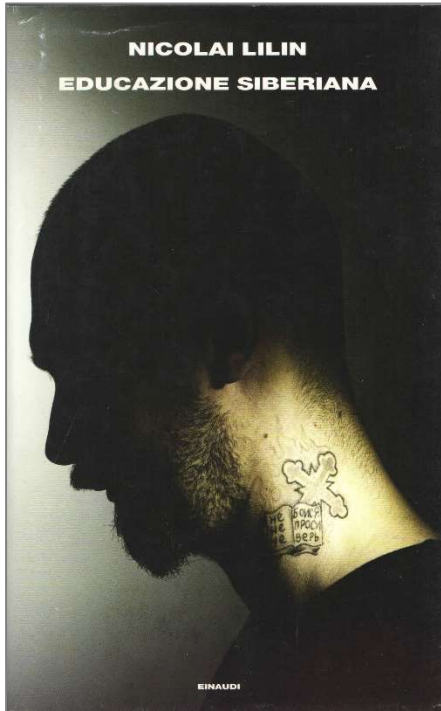


Fig. 17 - N. LILIN, *Educazione siberiana*, Torino, Einaudi, 2009.

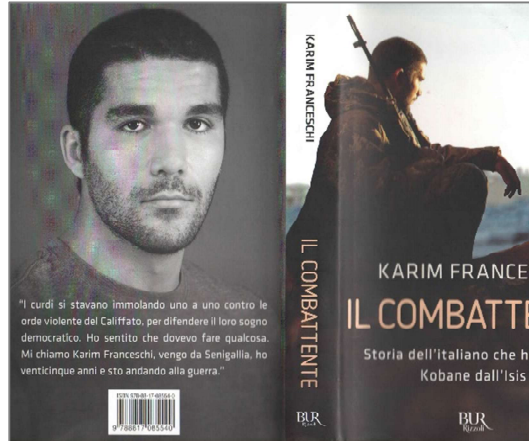


Fig. 18 - K. FRANCESCHI, *Il combattente*, Milano, Rizzoli, 2016.

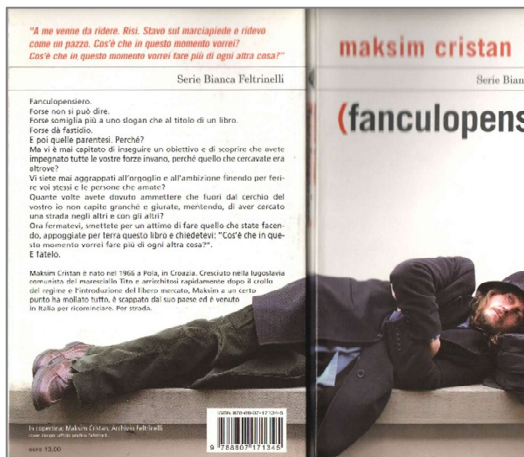


Fig. 19 - M. CRISTAN, *(fanculopensiero)*, Milano, Feltrinelli, 2007: l'homeless scrittore di strada, controsguardo orizzontale.



Fig. 20 - V. BOLDIS, *Da solo nella fossa comune*, Bologna, Gedit, 2006: la costrizione figurativa della collana.

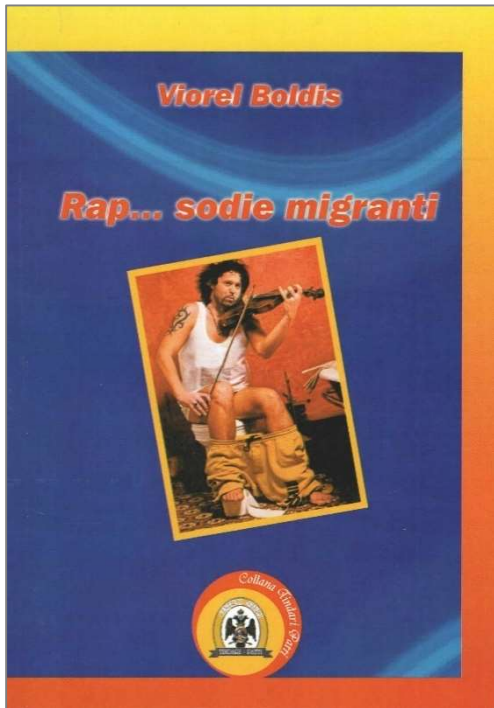


Fig. 21 - V. BOLDIS, *Rap... sodie migranti*, Patti, Centro Studi Tindari Patti, 2009: la libera scelta.

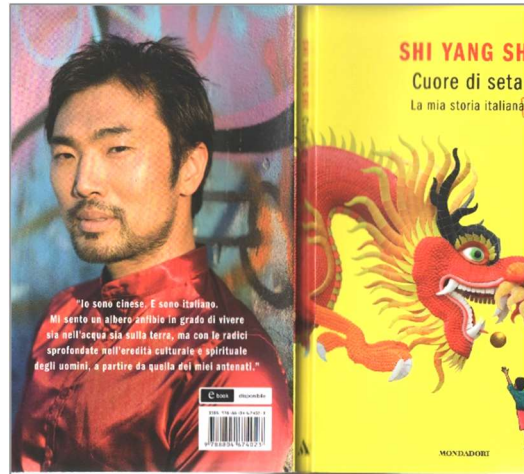


Fig. 22 - S. YANG SHI, *Cuore di seta*, Milano, Mondadori, 2017: successo mediatico ma senza tradire la Via della Seta.

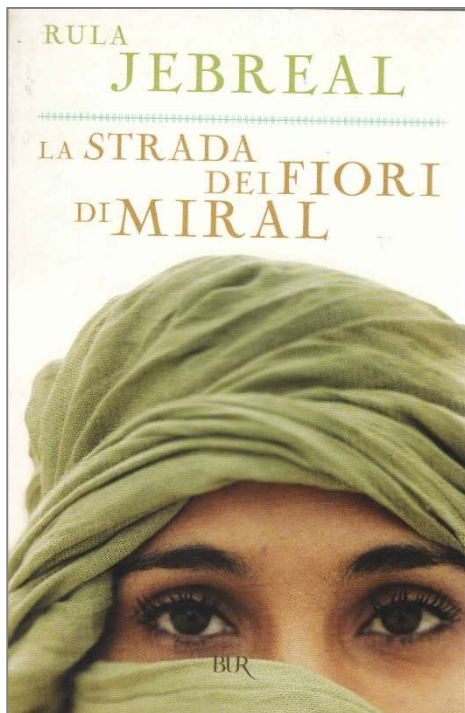


Fig. 23 - R. JEBREAL, *La strada dei fiori di Miral*, Milano, Rizzoli, 2004: la schiavitù del velo per la giornalista occidentalizzata.

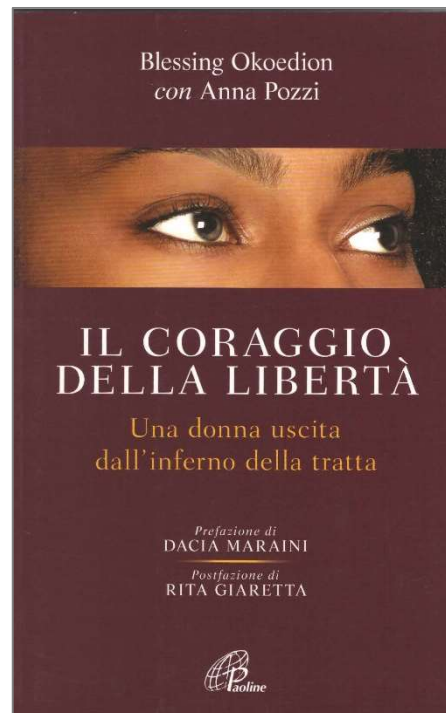


Fig. 24 - B. OKOEDION con A. POZZI, *Il coraggio della libertà*, Cinisello Balsamo, Paoline, 2017.

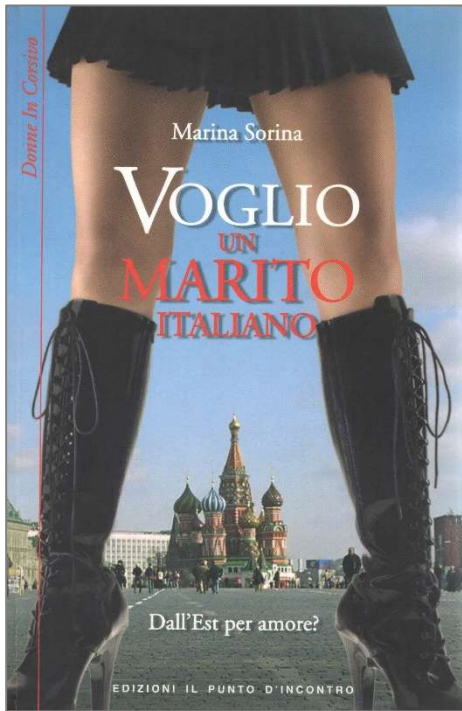


Fig. 25 - M. SORINA, *Voglio un marito italiano*, Vicenza, Il punto d'incontro, 2006: donne seduttrici sulle piazze dell'Est.



Fig. 26 - C. FATIHI, *Non ci avrete mai*, Milano, Rizzoli, 2016; S. ABDEL QADER, *Porto il velo, adoro i Queen*, Milano, Sonzogno, 2008.



Fig. 27 - *Lingua madre Duemiladiciannove*, a cura di D. Finocchi, Torino, SEB 27, 2019: volti e frammenti.

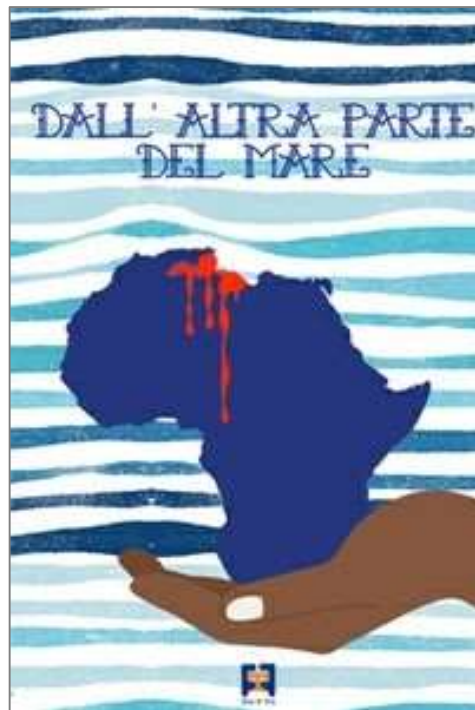


Fig. 28 - *Dall'altra parte del mare*, S. Giovanni in Persiceto (BO), Eks&Tra, 2017: davanti al dolore degli altri.