



Fondo Europeo per l'Integrazione di cittadini di Paesi Terzi



MINISTERO
DELL'INTERNO



Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
C.I.L.A.



PROFESSIONE ITALIANO

*Lingua, cittadinanza, salute e tutela della persona
per immigrati di Paesi Terzi*

a cura di

ANNA DE MEO

Questo volume è stato stampato con i fondi del Progetto FEI “Professione italiano. Lingua, cittadinanza, salute e tutela della persona”, co-finanziato dall’Unione Europea - Fondo Europeo per l’Integrazione di Cittadini di Paesi Terzi 2007-2013 (PA 2011 Azione 1: Formazione linguistica ed educazione civica): PROGR - 100511

ISBN 978-88-6719-055-3



Fondo Europeo per l'Integrazione di cittadini di Paesi Terzi



MINISTERO
DELL'INTERNO



Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
C.I.L.A.

PROFESSIONE ITALIANO

*Lingua, cittadinanza, salute e tutela della persona
per immigrati di Paesi Terzi*

a cura di
ANNA DE MEO

NAPOLI
2013

INDICE

<i>Introduzione</i>	p. 9
ANNA DE MEO	

Parte 1. Il Progetto e non solo

<i>La formazione linguistica degli immigrati di Paesi Terzi: l'esperienza del progetto FEI "Professione italiano"</i>	p. 15
ANNA DE MEO	

<i>Evento Integrazione: promozione del Progetto FEI "Professione italiano"</i>	p. 31
SVEVA LIPARI	

<i>La figura del tutor: dalla fase di accoglienza al supporto didattico di corsisti stranieri</i>	p. 47
VITTORIA BOCCIA, GIUSEPPINA VITALE	

<i>Il cooperative learning nel progetto FEI "Professione italiano"</i>	p. 53
FRANCESCO SALIERNO	

<i>Verificare, valutare e certificare l'italiano L2 ad adulti immigrati</i>	p. 65
GIUSEPPINA VITALE	

<i>Monitoraggio e valutazione</i>	p. 75
BENEDETTA BOVENZI	

<i>Coordinamento gestionale del progetto</i>	p. 81
ANNA DE SIMONE	

Parte 2. L'italiano dei nuovi italiani e per i nuovi italiani

<i>La festa delle lingue: italiano, dialetto e lingue straniere in scrittori migranti</i>	p. 85
ROSA PIRO	

<i>Aspetti fonetici dell'italiano L2</i>	p. 103
MASSIMO PETTORINO	

La formazione del docente di italiano L2 per immigrati adulti..... p. 113
MARIA ROSARIA FRANCOMACARO

Italiano L2 per immigrati adulti: dall'analisi dei bisogni alla progettazione del syllabo p. 123
MARTA MAFFIA, CARMELA MAFFIA

Le seconde generazioni nelle scuole di Napoli.....p. 139
LAURA DI PAOLA

L'insegnamento dell'italiano L2 a donne migranti: caratteristiche specifiche e strategie didattiche p. 153
GIUSEPPE CARUSO

L'italiano degli immigrati srilankesi p. 169
CARMELINDA SPINA

Multimedialità e Web 2.0 nell'apprendimento dell'italiano L2: il blog nello sviluppo della scrittura in utenti sordi p. 183
MARIA DE SANTO

Parte 3. Voci e volti dalle classi

La classe dei sordi: dalla fase di pubblicizzazione alla didattica in aula p. 199
ELISA PELLEGRINO, VALERIA CARUSO, MARIA ROSARIA MIGNANO,
ELENA MIGLIACCIO

L'italiano L2 per il lavoro e gli studenti immigrati principianti: l'importanza di imparare a imparare p. 219
MICHELA LO FEUDO

L'esperienza didattica con gli apprendenti cinesi principianti assoluti del progetto FEI p. 229
YING XU, FEDERICA CAZZATO

Immigrati di livello pre-intermedio e intermedio: un nuovo pubblico..... p. 243
ANNALISA IANNELLI

La metodologia ludica nell'insegnamento dell'italiano L2 ad adulti slavofoni .. p. 251
ALESSANDRA CARDONE, GABRIELLA CARFAGNO

Parliamo l'italiano: un corso di lingua italiana per adulti a Sant'Antimo p. 257
CLAUDIA CORREALE, ANTONIA DE LUCA

Il litorale domizio e l'immigrazione p. 263
AIDA PETTRONE, GRAZIA TRAETTINO

Sguardi migranti p. 269
MILO ALTERIO

Parte 4. Cittadinanza, salute e sicurezza sul lavoro per gli immigrati

Educazione alla cittadinanza nella società multiculturale p. 277
SIMONA TALAMO

Immigrazione ed educazione sanitaria p. 289
CORRADO MAFFIA

Salute, sicurezza e integrazione nell'evoluzione del sistema lavoro p. 297
ALBERTO CITRO, LUCINA MERCADANTE

ROSA PIRO

LA FESTA DELLE LINGUE: ITALIANO, DIALETTO E LINGUE STRANIERE IN SCRITTORI MIGRANTI

1. Introduzione

Il contributo prende in considerazione le relazioni che intercorrono tra italiano, dialetto e lingua straniera attraverso la lettura di tre opere scritte da autori giunti in Italia con i flussi migratori cominciati dalla seconda metà degli anni Ottanta del secolo scorso. Non avendo per madrelingua l'italiano, sono stati iscritti nella letteratura della migrazione.

Circa la definizione di letteratura della migrazione, scrittori e critici sono concordi nel farla cominciare nel 1990, a seguito dell'assassinio a sfondo razzista di Jerry Masslo, giovane sudafricano dedito alla raccolta di pomodori, ammazzato da balordi a Villa Litterno nella notte tra il 24 e il 25 agosto 1989 (Gnisci, 1998: 32). Le prime opere a cui si fa riferimento sono quelle di Pap Khouma, *Io, venditore di elefanti*, e di Salah Methnani, *Immigrato* (Khouma, 1990; Methnani, 1990), anche se un certo valore era stato riconosciuto già alle opere della peruviana Gladys Basagoitia Dazza, *Curve, angolazioni, triangoli: l'infinito amore* (Basagoitia Dazza, 1986) e del camerunese Ndjock Ngana Yogo, *Foglie vive calpestate: riflessioni sotto il baobab* (Ndjok, 1989).¹

Non che prima non vi siano stati scrittori immigrati di espressione italiana, ma si è trattato di intellettuali protagonisti di una «emigrazione privilegiata»²: poche testimonianze in cui rientrano autori come l'americana Alice Oxman e gli europei Helga Scheider, Helena Janeczek, Giorgio Presseburger, provenienti per la gran parte dei casi da famiglie colte occidentali, che hanno compiuto i loro studi in Italia o erano già scrittori in patria (Comberiati, 2010: 16-17). È solo a partire dagli anni '80 che l'immigrazione diventa un vero e proprio problema sociale nel nostro Paese che, impreparato ad accogliere e a interpretare il cambiamento, cerca categorie per definire lo straniero.

La definizione di letteratura della migrazione, o letteratura migrante, è tutt'altro che pacifica. Dell'etichetta «migrante» non sono convinti gli scritto-

¹ Cfr. Comberiati 2010: 17 e Mengozzi 2013: 20.

² Il fenomeno è trattato nel libro di Fenoglio 1997.

ri che vorrebbero essere definiti scrittori *tout court*. Così si esprime Adrian Bravi, scrittore originario dell'Argentina:

(1)

Un giorno, mi ricordo, mi aveva contattato Tahar Lamri, tramite l'editore Notetempo, per invitarmi a presentare a Ravenna il secondo libro che avevo scritto in italiano. Ero contento, mi sembrava una bella cosa, e in effetti è stata una bella cosa (...); a un certo punto dell'incontro Tahar ha detto, non mi ricordo il contesto, che io, in quanto argentino radicato in Italia, per di più essendo uno che ha abbandonato la propria lingua madre per adottare l'italiano, facevo parte della "letteratura della migrazione". Finora, lo confesso, non avevo mai letto gli autori migranti e a dirla tutta, non sapevo neanche che ci fosse una "letteratura della migrazione". (...) Conrad, Nabokov avevano cambiato lingua eppure non avevo mai pensato che potevano considerarsi autori migranti (tra l'altro, mi sembra che non abbiano neanche riflettuto molto sul fatto del cambiare lingua, l'hanno fatto e basta, come una cosa naturale). E quando Tahar mi ha detto che oramai facevo parte di questa letteratura, la cosiddetta "letteratura della migrazione" o della "letteratura-mondo", come preferisce chiamarla Rosanna Morace [*cfr. infra*] in un libro pubblicato di recente, sono rimasto un po' interdetto, non sapevo se gioire oppure no. (Bravi, 2013)

Se alcuni accettano per se stessi la definizione di *scrittore migrante*, Mohamed Malih, parlando della scrittrice Igiaba Scego, nata da genitori somali, sostiene che

(2)

per quanto di origini somale, è nata e cresciuta in Italia, a Roma. Per cui dire che Igiaba è una scrittrice migrante è un po' come dire la matriciana è un piatto etnico. (Malih, 2013)

Posizione forte è stata assunta da Astrid Cani:

(3)

Qual è il criterio per definire uno scrittore migrante: il fatto che appartenga a uno scrittore del terzo mondo? No, dico, perché nelle antologie degli scrittori migranti non trovo scrittori francesi o tedeschi o inglesi di stanza in Italia. Trovo solo scrittori del terzo mondo. (Cani, 2007: 110)

In realtà, le considerazioni della Cani possono essere vere per l'inizio degli anni Novanta, quando le scritture migranti furono «canonizzate» in quanto tali perché legate alla provenienza non occidentale degli scrittori e a un percorso di migrazione svantaggiato; a partire dal Duemila, tuttavia, anche scrittrici come l'austriaca Pumhösel, la greca Paraskeva, la francese Ca-

pou e la tedesca Moll, sono riconosciute nella letteratura italiana della migrazione (Mengozi, 2013: 31).

Altre proposte di denominazione sono state *letteratura italoфона, letteratura afroitaliana, letteratura ibrida, creola, meticcina, letteratura minore, letteratura multiculturale, interculturale, transculturale, letteratura mondo* (Mengozi, 2013)³. Quest'ultima più di tutte rischia di essere vaga e dispersiva, ma anche le altre, come dimostrano le riflessioni di Mengozi, non ci paiono adatte a circoscrivere gli scrittori migranti.

Al momento sembrerebbe preferibile continuare a definire queste scritture *migranti* in una letteratura della migrazione che escluda, ovviamente, i nati in Italia, di fatto italiani, come la Scego. Converrà, quindi, riabilitare l'aggettivo *migrante* che in sé non è né negativo né positivo e che, anzi, potrebbe essere considerato come una situazione dello spirito (si pensi a Carmine Abate, figlio di emigranti calabresi in Germania ed emigrante egli stesso, che traspone nelle sue opere il concetto della migrazione come ricchezza)⁴, piuttosto che enfatizzare lo *status* di scrittore *immigrato*.

Rimane fermo il fatto, d'altro canto, che l'«urgenza» non è di trovare a tutti i costi la definizione migliore; più giusto sarebbe usare la «pazienza», per dirla con Touissant (Touissant, 2012), la pazienza cioè di vedere i segni che i testi e le scritture migranti stanno lasciando nella lingua e nella letteratura italiana.

2. «E questo beccheggiare di lingue»⁵

Le scritture dei migranti possono essere considerate vere e proprie «feste delle lingue» (Vanvolsem 2012: 13): in esse, infatti, l'italiano si mescola a molte lingue straniere. A volte gli autori utilizzano anche varianti dialettali italo-romanze dei luoghi in cui si sono stanziati, riuscendo a creare una grande vivacità espressiva.

³ All'espressione letteratura-mondo, resa famosa dal manifesto *Pour une littérature du monde* (Almassy, 2007), è stato recentemente dedicato un volume (Morace, 2012).

⁴ Ringrazio Rita Librandi per aver rimarcato questo aspetto durante uno dei nostri incontri sul tema e rinvio al suo articolo per lo studio sulla lingua di Carmine Abate (Librandi, 2008).

⁵ Così il titolo di una poesia di Djébar 2004, in cui l'autrice, di origini algerine esprime il suo rapporto con le lingue apprese durante l'*involo*, l'*esilio*. Il *beccheggiare delle lingue* è una risorsa che dona la possibilità di poter scrivere, o almeno la speranza di poterlo fare.

Per dare un esempio del meticcio linguistico che ne viene fuori si sono prese in considerazione soprattutto tre opere scritte da autori africani, anche se non mancheranno riferimenti ad altri testi.

Le opere sono *Griot Fulêr* di Luigi Dadina e Mandiaye N'Diaye del 1994, *I sessanta nomi dell'amore* di Tahar Lamri, del 2006, e *Il tempo dalla mia parte* di Mohamed Ba, del 2013. La scelta non è stata casuale: in esse, infatti, ci sembra di poter leggere, attraverso la figura del cantastorie e del racconto orale africano, la metafora dell'emigrazione che si traduce, in termini stilistici, prima nell'accostamento della lingua materna dell'autore all'italiano e ai dialetti italo-romanzi, successivamente nella traduzione e, infine, nell'integrazione tra i diversi idiomi. Le lingue sono le vere protagoniste in queste opere e l'italiano diviene, soprattutto in *Griot Fulêr*, la lingua ospite che accoglie non solo la lingua straniera ma anche il dialetto. L'italiano offre una cornice alle altre due lingue che, grazie a un forte gioco di assonanze, si richiamano e si avvicinano nel testo.

L'esperimento di *Griot Fûler* fu concepito in seno al Ravenna Teatro, cominciato a Ravenna e concluso a Diourbel in Senegal, grazie al lavoro di Luigi Dadina e Mandiaye N'Diaye, che decisero di far incontrare, in una pièce in due atti, il cantastorie africano, il *griot*, con quello romagnolo, il *fulêr*, intrecciando il wolof, l'italiano e il dialetto romagnolo⁶. In realtà, il *griot* africano non è solo un cantastorie. Egli appartiene alla casta addetta, in una cultura essenzialmente orale, a tramandare la storia del villaggio e dei suoi abitanti, attraverso il racconto degli avvenimenti salienti e la ricostruzione della genealogia delle famiglie. La sua funzione è ben descritta nel romanzo di Ba, *Il tempo dalla mia parte*: quando il nonno accompagna il nipote Amed all'aeroporto per andare in Europa, i *controllori d'identità*, i poliziotti, gli chiedono di esibire un documento di riconoscimento. Il vecchio, legato alle proprie tradizioni, va su tutte le furie e invoca il suo diritto a interpellare il *griot*:

(4)

Io non ho una carta d'identità, e se volete veramente sapere chi sono, vi prego di contattare il mio *griot*. Fate presto, però, perché anche lui ha una certa età, e la memoria subisce qualche volta il peso degli anni. (Ba, 2013: 14)

Anche in Tahar Lamri si sottolinea il ruolo di genealogista del *griot*:

⁶ Il wolof, lingua parlata in Senegal dalla popolazione omonima, è la lingua madre di Mandiaye N'Diayeche, arrivato in Italia come clandestino e poi diventato attore e scrittore teatrale.

(5)

Mi chiamo Niang, sono il griot della stazione. Anzi sono l'unico griot di una stazione al mondo. Mi piace inventare alberi genealogici alle persone di passaggio. Così mi sento più vicino agli antenati. Se vuoi venire con me vieni, però non devi farmi nessuna domanda. Chi indaga non impara. (Lamri, 2006: 112)

Il recupero della figura del *fulêr* si deve soprattutto ad attori, come Luigi Dadina, che hanno cercato di ricostruire «questa figura di narratore itinerante animatore dei "treb", gli incontri notturni che si tenevano nelle stalle in inverno e sulle aie durante la bella stagione, depositario di un repertorio ricco e in continua crescita», un artigiano che, durante l'inverno, metteva insieme leggende e storie accadute della comunità di appartenenza girando di fattoria in fattoria (Diotti & Strinati, 1993: 11).

Ritornando al testo del *Griot Fulêr*, in particolare, il primo racconto è legato al maleficio dell'orma tagliata, comune ai racconti senegalesi e romagnoli, come raccontato da N'Daye:

(6)

Ho ancora chiarissimo il giorno in cui Eraldo Baldini ci parlò del maleficio dell'orma tagliata.
Rimasi molto stupito che anche in Romagna, fino a non molto tempo fa, si praticasse questo maleficio, e di come le varie fasi del rituale risultassero praticamente identiche alle nostre. (Dadina & N'Daye, 1994: 18)

Intorno a questo maleficio si apre il primo racconto in cui il *Coro degli antenati / Kaduy mag ñu jëk ñë* introduce la storia di Yague M'Baye, unica figlia di una coppia a cui il diavolo ha sottratto l'ombra dai piedi, facendo un maleficio. La coppia cerca di avere figli per venticinque anni finché, scoperto il maleficio subito, si rivolge al guaritore (*n'gom*). Così, solo dopo venticinque anni, Soda e il marito danno alla luce Yague, che avrà venticinque bambini, tanti quanti gli anni trascorsi insieme dai genitori.

Il testo del coro alterna parti in italiano e parti in wolof. In alcuni casi le parti in wolof sono abbastanza fedeli a quelle italiane⁷, come nell'esempio seguente:

⁷ Ringrazio Modou Dieng, amico e poeta senegalese, per aver tradotto tutte le parti in wolof citate nell'articolo, permettendomi di osservare i rapporti tra le due lingue.

(7)

Yague M'Bâye, figlia unica di Daour M'Bâye e Soda Faye. Yague era madre di venticinque figli: ventiquattro erano maschi e una era femmina.

Yague M'Bâye, benn doom lawoon ci n'deyam Soda Faye ak baayam Daour M'Bâye. Yague M'Baye doomi Daour M'Baye ak soda Faye, amoon na naar fuki doom ak juroom. (Dadina & N'Daye, 1993: 57)

Il testo italiano, in generale, si adagia sulla struttura del testo orale senegalese. Tuttavia in alcuni casi l'attore che recita in wolof utilizza espressioni ripetitive, secondo lo stile della formula⁸, molto diffusa nei racconti delle culture orali; il testo italiano, invece, è più sintetico e tralascia la ripetizione. Questo tipo di cantilena, che prevede l'enunciazione dei nomi dei personaggi e dei fatti principali, si ritrova anche in altri autori africani, come ne *La sposa degli dei* del togolese Komla-Ebri:

(7a)

Kossivi, figlio di Mambono (madre di Mambo), fratello di Mambo e Gbédé, nipote dell'*hunô*⁹ Briyawo, già all'età di sette anni era posseduto dallo spirito dell'Adédjé in piena. (Komla-Ebri, 2005: 7)

Si legga ancora il passo seguente:

(8)

Soda Faye ogni volta che rimase incinta partorì alla luce del sole e ogni volta i suoi figli morirono, diventarono angeli.

Soda Faye n'deyi Yague M'Bâye saayu massà tollu diggënte yoor yoor ladaa wëssin saytaane aki pexeem fexe rèkk ba doomja dellu. Ndey saan mu dëkke naxar woowu jooy ko guddi jooy ko bëccëk.

[Traduzione: Ogni volta che Soda Faye, la madre di Yague M'Bâye, era incinta, partoriva sempre verso la fine della mattinata, e il diavolo, grazie alle sue macchinazioni, faceva in modo che il bambino morisse appena nato. Questa tragica condizione la faceva piangere notte e giorno]. (Dadina & N'Daye, 1993: 58)

La letteratura africana risente molto dell'oralità e, anche quando è traspuesta nello scritto (e in particolare nello scritto destinato alla recitazione, come nel caso di *Griot fulër*), ne mantiene i moduli. Nell'esempio (8), il nome di Soda è accompagnato dall'espressione «madre di Yague M'Baye», come si legge nella traduzione dal wolof; nella narrazione italiana si evita di ripetere

⁸ Per l'elaborazione del concetto di formula per la poesia orale dell'antica Grecia si rinvia a Parry 1971.

⁹ Si tratta del sacerdote del dio.

ciò che al lettore è già noto, mentre il testo in wolof ripete la formula che rammenta agli spettatori non solo chi è Soda nella storia, ma anche la storia del maleficio del diavolo.

Al coro iniziale del primo racconto (in cui si narrano le prodezze dell'uomo Buono che riuscirà a sposare la principessa dopo aver recuperato, non visto, preziose informazioni durante un consesso di diavoli) è speculare il coro conclusivo, solo che questa volta nelle griglie della struttura del racconto africano finiscono contenuti e lingua di un racconto romagnolo che presenta la nascita del fulër Gianarodla Tâñta.

(9)

La Nina D'Giarlen figlia ad Giusto D'Giarlen e dla Giuseppa sposò Gigiond-laTâñta: da loro nacquero venticinque figli.

Moom Nina D'Giarlen doomi Giusto D'Giarlen ak Giuseppa moom Gigiondla Tâñta amoon na ñaar fuki doom ak juroom. (Dadina & N'Daye, 1993: 79)

Come si nota dall'esempio, l'onomastica è in dialetto romagnolo, anche se la trascrizione *D'Giarlen* lascia intravedere un'eco delle forme onomastiche africane come *M'Baye*. Il coro, che narra la storia di Gianaro dla Tâñta, cantastorie, chiude un racconto africano (*Due uomini in cerca di fortuna / Naari doxa ndeem*) narrato dal *griot* e ne apre uno romagnolo (*La palla di fuoco / Xalu sawara*), narrato dal *fulër* e dal *griot* insieme.

Se nel primo racconto si segue l'alternanza italiano e traduzione in wolof, come abbiamo visto accadere nel coro in (7) e (8), ne *La palla di fuoco* si alternano tre lingue:

(10)

Fûler: Questa storia si chiama *La pala d'fug La palla di fuoco*. U j era una vòlta un burdlaz ch'u s'avnéva a ca d'int i suldé; la guëra l'éra fnida e lo zenza prisìa, l'aveva pinsé d'turnêrae' su paés. Un dè u s'i fasè séra e vest un bëlóium, u j andè sota e u s'indurmintè sòbit e la nôt e'sugnè sèmpar una pala d'fugh, coma una ona ch'la i ziréva atórna.

Griot: mune, dafa amoon jambaar judemoon xare ba xare ba jééx muy nibi famudék, di dox di do di dox ba jant soh mu tòòk cik ron garap di noplu, biko njaya-xaanal garap gi liif liife mu daldi for bët, bimu nelawee ba fajar di waaja jot mu gent xaky sawara wu rëy tiim ko diko wër. (Dadina & N'Daye 1993, p. 83)

La mescolanza delle lingue nei testi di Dadina e N'Daye determina in chi legge e in chi ascolta (il testo è destinato a essere recitato in teatro) una sensazione di forte spaesamento per via dell'impatto fonico che vede alternare il romagnolo e il wolof, accomunati, in particolare, dall'alto numero di parole terminanti in consonante. Non è detto, infatti, che gli

italiani riescano a comprendere il romagnolo che, diventando lingua straniera anche per loro, darà a questi ultimi una sensazione di straniamento. Il pubblico italofono, pur riconoscendo dei suoni simili all'italiano, non li comprenderà, prendendo così più autentica consapevolezza del fatto che lingue diverse convivono da secoli anche nella sua terra. Ancora una volta, gli intermezzi in italiano permettono, tuttavia, agli spettatori di seguire la storia.

La narrazione del *griot* è ripresa nel racconto di Tahar Lamri *Il pellegrinaggio della voce* (Lamri, 2007: 101-116). Se nel testo di Dandina e N'Daye erano soprattutto due le voci narranti, quella del *griot* e del *fulêr*, Lamri aggiunge il *meddah*, il cantastorie turco. Alla figura del cantastorie è affidata la trasmissione del sapere legato alle tradizioni dei popoli, cantastorie che appare quasi sacro perché investito dal compito di salvare quanto resta della cultura orale.

Il racconto, che va pensato come narrazione orale trasposta nello scritto, è appunto un pellegrinaggio in varie nazioni, come per tentare di tracciare una storia del racconto orale. Comincia con la domanda *Cosa sono io?* che il cantastorie mauritano Laayachi pone agli spettatori. Laayachi, «il sacco di parole che quando parla tace sempre una verità» (Lamri, 2007: 101), si presenta dicendo:

(11)

Dai confini della Mauritania sono venuto qui a riunire ciò che la Storia ha separato. La mia storia non è diversa da quelle dei vostri filari, *fûler* o cantastorie della pianura (Lamri, 2006: 101)

e subito, in mantovano, comincia a cantare la genealogia del cantastorie Ippolito, secondo il modello della formulagà visto negli esempi tratti da *Griot Fûler*:

(12)

Zontel al riser, esperto conoscitore della risaia e delle acque sposò Guendalina ed ebbero quattordici figli.

Du iè mort ancora putin, tri iè mort in guëra e atar iè nega in dal Minciu.

Ch'iatar set iè dventà grand e ià mis su famiglia.

Lera (*sic*): Burla, Orsola, Matilde, Ippolito, Molin, Guerrino e Ulisse cl'era stà (*sic*) in Africa.

Ippolito conosceva il linguaggio degli animali e aveva il potere di guarire le bestie con erbe palustri (...). Ippolito, benché analfabeta, conosceva a memoria la Divina Commedia. Quasi tutta. (Lamri, 2006: 102-104)

Il racconto continua attraverso la citazione del Libro Sacro degli Indiani per ritornare nella Casbah, il quartiere popolare di Algeri, e arrivare a Zanu-

brio, che chiede con insistenza a Laayachi: «Che ora sono? Che ora sono? c'or el? C'or el? C'or el?» (Lamri, 2006: 107), dopo essere stato sorpreso a parlare con un filo d'erba:

(13)

U j è una massa d' zent, in Rumagna, ch'i n'supporta i burdel ch'j à la faza negra, o ch'i n'vò ciacaré cun j albanis e ch'i dis che i maruchen j è propi di maruchen.

Sta zent la diz che i rumagnul j à da ste in Rumagna, j africhen in Africa e i albanis in Albani, che tota sta zent ch'la ven a que j è bon sòl de purtè dal malatì, e chi è di lèdar, e quand ch'la va ben, j è di sgrazié (*sic*).

Sta zent la dis c'a j aven da èsar urgulius d'esàr di rumagnul: a j o capì, mo pu i chiama la su fiola Sue Ellen, i magna int i fast food, d'istè i fa surf, e'sabat i bala cun la disco dance, i mastiga e' chewing gum, i bev la coca cola, i lèz sol i best seller e, stai guérd, i s'asarmeia ai Tom, ai Bill o ai Jack di cino americhen. (Lamri, 2006: 106)

Zanubrio riflette sulle abitudini dei suoi concittadini che continuano a ripetere che ogni popolo deve rimanere nella propria terra («j afriche in Africa e i albanis in Albani») e non si rendono conto di quanto loro stessi si lascino influenzare dalla lingua di altre culture quando chiamano i figli *Sue Ellen* o mangiano *fast food*.

Zanubrio si presenta a Laayachi come un cantastorie:

(14)

Io racconto delle storie alla gente, ma non mi ascolta più nessuno, allora vuoi sapere una cosa? Io, io le storie le racconto alle cose, agli alberi, e anche ai treni, perché no? Perché no, [c]he ora sono, che ora sono? C'or el? (Lamri, 2006: 107)

Mentre fa conoscenza con Zanubrio, Laayachi ascolta un dialogo «fra due stranieri», uno dei quali parla in dialetto veneto:

(15)

"... Desso ze tutto un casin con tuta sta jente de fora. I pararia anca brava jente ma soto soto ghe ze qualcosa che spussa.

Xe tuto un casin, un continuo buridon, un gransamento; i fa un casin de la madona sti marochini, anca quando i camina par la strada in silensio; da quando che i ze rivà me par quasi d'aver na zanza par recia che de fa diventar mato". (...)

"Guardami bene. Sono forse io la causa di questa tua ansia, di questo tuo star male?"

"Eh si (*sic*), te vui inbacucarme ti con i to ocioni neri neri, te vui striarme, ma mi non gh casco mia, non son mia fesso..." (Lamri, 2006: 107-8)

E, infine, ritrova un *meddah*, cantastorie della tradizione turca come s'è detto, che gli chiede:

(16)

"Che ora sono? Sc'hal rahi essa'aa?"

Vedendo che non rispondo, l'uomo allora dice:

"Sono Slimane, sono un *meddah*, vieni con me, oggi è venerdì, ci sarà tanta gente laggiù nel Suk a sentire le mie storie" (Lamri 2006: 110)

L'ultimo cantastorie che Laayachi incontra è Niang, il *griot* della stazione di Tambacounda (5).

Il ruolo del *griot* è quello di raccontare storie, ma l'ascoltatore non deve indagare. L'ammonimento è diretto alla figura femminile del romanzo di Lamri, Elena, l'italiana che si avvicina alla cultura dello scrittore arabo protagonista del romanzo con fare troppo indagatore, mancando di cogliere l'essenziale dei racconti che le sono offerti, presa più ad accumulare informazioni sulla cultura diversa dalla sua, esotica e sognante, piuttosto che ad accoglierla e, quindi, a comprenderla davvero.

Se nel loro testo Dadina e N'Daye devono spiegare il ruolo del *griot*, Mohamed Ba, nel suo romanzo *Il tempo dalla mia parte* (2013), non ha più bisogno di spiegare cosa sia un *griot* perché ormai s'inserisce nel solco di una tradizione ventennale di scritture africane di espressione italiana. Il termine, per-tanto, non è seguito da glosse, ma si inserisce nel contesto italiano.

Il lavoro che Ba fa sulla lingua in cui scrive è diverso da quello dei predecessori. Il racconto orale africano si trasforma e diventa un romanzo che, tuttavia, non dimentica, almeno nei contenuti e nei richiami onomastici (*griot*, *saltigué*¹⁰), l'Africa, decidendo di intrecciarsi con la cultura di arrivo.

Amed arriva a Parigi dal villaggio di Jolof in Senegal per cercare un tamburo dai poteri magici (rubato da un uomo bianco) e i giovani che prima di lui avevano lasciato l'Africa per cercarlo. Spostandosi da Parigi in Italia, a Milano, il protagonista, che non conosce l'italiano, lo impara grazie a Radio Maria perché gli *speaker* parlano più lentamente rispetto a quelli delle altre stazioni radiofoniche:

(17)

Finii su Radio Maria. Mi accorsi subito che, mentre tutti gli *speaker* radiofonici parlavano facendo correre le parole una dopo l'altra, a una velocità di crociera del tutto folle, Radio Maria si prendeva il suo tempo per scandire

¹⁰ Il *saltighé* è il sacerdote nel villaggio di Jolof.

bene la «Parola del Signore». Per me era una manna: capivo tutto, o quasi. Nei giorni successivi i compagni si lamentavano perché li privavo della musica, sintonizzandomi su Radio Maria ventiquattr'ore su ventiquattro. (Ba, 2013: 87)

L'apprendimento della lingua non è facile per Amed. La comunità senegalese musulmana in cui vive, infatti, non vede di buon occhio lo spirito di integrazione del giovane, accusato peraltro dal cugino di volersi convertire. Amed, tuttavia, non demorde:

(18)

Io, invece, stavo soltanto mettendo in pratica gli insegnamenti del nonno circa la necessità del sapere prima dell'avere. Io, pur essendo musulmano, imparai di vangeli, testamenti apocrifi, lettere... (Ba, 2013: 87)

Durante i tre mesi di ascolto di Radio Maria, nei quali Amed si appropriava della lingua italiana, si avvicinavano anche momenti esilaranti:

(19)

Restai sintonizzato cercando di trovare quale programma parlasse del primo vangelo, credendo che là – data la priorità – avrei scoperto cose ancora più stimolanti. E invece continuavano a parlare del «vangelo secondo»: c'era il «vangelo secondo» questo, quello «secondo» quell'altro, quello «secondo» un altro ancora... Non si può immaginare quanto tempo ho perso prima di capire cosa intendessero! (Ba, 2013: 87)

L'italiano appreso da Amed, quindi, è un italiano dal lessico aulico e lui stesso se ne rende conto. È interessante rilevare la padronanza di registri da parte del giovane immigrato, dal quale ci si aspetterebbe un italiano marcato basso nella scala diafasica e diastratica, mentre si caratterizza come aulico e formale:

(20)

Io acquisii un bagaglio di parole che forse non erano adatte alla vita sulla strada, ma funzionavano. Una notte, durante un litigio nei pressi della stazione dei bus di Famagosta, a un ragazzo che cercava di spaventarmi con un coltello dissi: - *Io non ti temo* – Avevo imparato a usare “temere” prima di “aver paura”, perché su Radio Maria si faceva così. (Ba, 2013: 88)

Dopo aver imparato l'italiano, Amed vorrebbe interagire con gli italiani e mettere alla prova le conoscenze acquisite, ma

(21)

Le rare volte che rispondevano, mi parlavano senza coniugare i verbi: *tu andare, tu fare, tu girare*... Un po' mi offendevano. Un giorno a una donna che mi

trattava come un idiota, per sfidarla nel campo della sapienza, chiesi di illustrarmi il dogma della trinità e le sue problematiche teologiche: non mi rispose. (Ba, 2013: 87)

Il passo appena letto riprende ciò che si è consolidato come un vero e proprio *topos* dell'italiano che incontra l'immigrato e che, pur in buona fede per cercare di aiutarlo, lo fa in modo affettato, inventando una lingua grottesca, creata dai parlanti autoctoni nel rivolgersi agli immigrati (ma anche agli stranieri in generale), fatta di verbi non coniugati, accompagnati spesso da una gestualità esagitata¹¹. Se ne trova almeno un altro esempio nel caso raccontato da Kossi Komla-Ebri, nel primo volume di *Imbarazzismi*, in cui si narra di uno studente (verosimilmente l'autore del libro) che, per mantenersi agli studi, lavora presso una fattoria. Un giorno è avvicinato dal fratello del proprietario che gli chiede:

(22)

«Tu venire Brasile?»

«No» risposi «vengo dall'Africa»

«Tu conoscere cavalli?»

Risposi:

«Questa è la mia prima esperienza, ma i cavalli mi hanno sempre affascinato».

(...) A questo punto il padrone l'interruppe dicendo:

«Perché tu parlare così grande capo viso pallido Carlo? Guarda che lui è studente universitario al quarto anno di medicina e parla l'italiano meglio di te...». (Komla-Ebri, 2002: 23)

Amed non apprende solo l'italiano, ma con il tempo acquisisce anche il latino che lo aiuta ad appropriarsi meglio dell'italiano anche grazie al ricorso dell'etimologia dei nomi. Quando si reca in Sicilia e ripercorre la tragedia degli «angeli neri» che avevano deciso di attraversare il deserto della Libia per imbarcarsi per l'Italia, si rende conto che il *deserto* non ha più lo stesso valore che può avere per un africano abituato a chiamarlo in tanti modi. Lamri, per esempio, lo ribadisce nel racconto *Ma dove andiamo? Da nessuna parte, solo più lontano* (Lamri, 2006: 43-57):

(23)

Abbiamo attraversato la *hamada*, l'*erg*, il *reg* ed il *sarir*, tanti nomi per dire la diversità del deserto. Deserto di sassi della *hamada*, deserto di seta dell'*erg*. (Lamri, 2006: 43)

¹¹ Si tratta del *foreigner talk*, variante di lingua studiata per la prima volta da Ferguson (1971, 1975). Per l'italiano si veda almeno Schmid 2003.

Riflettendo sulla sorte di quanti nel deserto sono morti, per Amed non c'è altro nome se non quello che l'italiano gli offre, per descrivere il dramma dei fratelli africani che si sono persi per sempre. La parola italiana *deserto*, indagata e compresa nel suo etimo, è capace di esprimere la tragedia dell'*abbandono* vissuto da coloro che hanno intrapreso, senza mai arrivare, la traversata per l'Occidente:

(24)

Ma nessun amico si fa avanti, non c'è nessun incontro: se è vero che il termine "deserto" deriva dal latino *deserere*, che ha a che fare con l'abbandono, allora l'etimologia è una scienza esatta, perché quei disperati sono davvero lasciati a se stessi. (Ba, 2012: 116)

Amed ricorre al latino anche quando, arrivato sulle sponde di Lampedusa, ripensa al *mare nostrum* dei Latini:

(25)

Un giovane maliano era stato battuto a morte e il cadavere era sparito in quello che i Latini chiamavano *mare nostrum* e che noi sappiamo essere *cimitero nostro*. (Ba, 2012: 121)

Il *mare nostrum* dei Latini diventa il *cimitero nostro* degli immigrati.

Mohamed Ba, quindi, non si limita ad apprendere l'italiano, ma va anche alla ricerca di ciò che c'era prima dell'italiano, per appropriarsi non solo della lingua, ma di un'intera tradizione della penisola italiana. Nel passo seguente, per esempio, Catullo è sì un poeta latino, ma «nato nel Nord Italia, vicino a Milano»:

(26)

Ho scoperto molto tempo dopo una frase in latino, ma non di quelle da Radio Maria. Una frase che tutti conoscono, e da millenni: *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris. Nescio, sed fieri sentio et excrucior*. È Catullo, un poeta latino, nato nel Nord Italia, vicino a Milano (se si guarda da Jolof, per lo meno). Quell'uomo più di duemila anni prima aveva detto alla sua donna del sentimento che io, con i miei occhi di Africa, provavo per l'Europa. Ti odio e ti amo. (Ba, 2013: 99)

Di fronte alla nuova cultura, pur non dimenticando gli insegnamenti del nonno, il giovane senegalese non rimane inerme, ma studia e si appropria di autori antichi per descrivere il suo rapporto ambivalente con l'Europa.

Apprendere in modo approfondito la lingua del paese in cui si arriva, però, non dà sempre risultati scontati. Se in molti casi appropriarsi della nuova lingua è il modo per sentirsi parte integrante del mondo che si è sempre so-

gnato, in altri la nuova cultura diventa un incubo fino a rasentare la follia, come nel caso del racconto *L'idioma gentile* (Lamri, 2006: 97-98) in cui il protagonista Ndjok «gli occhi sbarrati, le labbra più tumefatte e più carnose del solito, disse ciò quasi d'un fiato»:

(27)

Sempre che io ho potuto onorare la patria mia eziandio con mio carico e pericolo l'ho fatto volentieri perché l'uomo non ha maggiore obbligo nella via sua che non quella dependendo prima da essa l'essere e di poi tutto quello che di buono la fortuna e la natura ci hanno concesso e tanto viene a esser maggiore in coloro che hanno sortito patria più nobile e veramente colui il quale con l'animo e con le opere si fa nimico della sua patria meritatamente si può chiamare parricida ancora che da quella fosse suto offeso. (Lamri, 2006: 97)

L'interpunzione è stata cancellata dall'autore per riprodurre la concitazione del parlato di Ndjok. Il passo riportato è una citazione tratta dall'*incipit* del *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua* di Machiavelli (Sozzi, 1976: 3). Il titolo, *L'idioma gentile*, invece, richiama quello di Edmondo De Amicis (1905) sulla lingua italiana.

Il riferimento a queste due opere non è casuale. Nel primo capitolo dell'*Idioma gentile* (*La lingua della patria*) dedicato a un giovanetto, De Amicis spiega perché tutti amano la propria lingua:

(28)

L'amiamo tutti. È inseparabilmente congiunto l'amore della nostra lingua col sentimento d'ammirazione e di gratitudine che ci lega ai nostri padri per il tesoro immenso di sapienza e di bellezza ch'essi diedero per mezzo di lei alla famiglia umana, e che è la gloria dell'Italia, l'onore del nostro nome nel mondo. L'amiamo perchè l'hanno formata, lavorata, arricchita, trasmessa a noi come un'eredità sacra milioni e milioni d'esseri del nostro sangue, dei quali, per secoli, ella esprime il pensiero, e le sue sorti furon le sorti d'Italia, la sua vita la nostra storia, il suo regno la nostra grandezza. L'amiamo perchè la parola sua ci scaturisce d'in fondo all'anima insieme con ogni nostro sentimento, si confonde con le nostre idee fin dalle loro sorgenti più intime, e non è soltanto forma, suono, colore, ma sostanza del nostro pensiero. L'amiamo perchè è la nostra nutrice intellettuale, il respiro della mente e dell'animo nostro, l'espressione di quanto è più intimamente proprio della nostra indole nazionale, l'immagine più viva e più fedele e quasi la natura medesima della nostra razza. L'amiamo perchè è il vincolo più saldo della nostra unità di popolo, l'eco del nostro passato, la voce del nostro avvenire, verbo non solo, ma essenza dell'anima della patria. (De Amicis, 1905: 3-4)

In generale, la lingua italiana è considerata dagli autori immigrati come «lingua amica» e, per questo, sentita come *gentile*, come spiega il senegalese Mbacke Gadjì:

(29)

Alle orecchie degli scrittori africani l'italiano si presenta come lingua amica e neutra rispetto all'inglese, al francese, allo spagnolo e al portoghese, che sono state le lingue dei nostri colonizzatori. (Poletti, 2005)

Se togliessimo, però, i riferimenti espliciti all'italiano, il passo (28) potrebbe andar bene per ogni lingua materna che *ci lega ai nostri padri*, che scaturisce dal profondo dell'anima, che è *nutrice intellettuale*, che è *essenza dell'anima della patria*. Secondo questa lettura, il titolo del racconto potrebbe rimandare alla considerazione che ogni lingua materna è *l'idioma gentile* strettamente legato alla patria di provenienza.

Il protagonista del racconto è Ndjok ed è sposato con Francesca (con la quale ha progettato un viaggio in Mali). Ha studiato e assimilato la lingua e la cultura italiana, tanto da approfondire anche gli autori del passato. Qualcosa, tuttavia, è accaduto nella testa del giovane: il racconto, infatti, lo sorprende mentre cita a memoria le parole di Machiavelli che, pur caduto in disgrazia, continua a *onorare* la sua patria al punto da considerare *parricida* chi se ne fa *nimico*. Anche se la patria non è riuscita a trattenere i suoi figli, non può essere odiata. Attraverso lo studio degli autori italiani, Ndjok riconquista le sue origini e dichiara il suo amore delirante per la sua Terra. Le frasi che egli pronuncia suonano come un mantra magico, soprattutto quando si alternano a quelle dello sciamano, giunto in Italia con la madre per curarlo e riportarlo in Mali:

(30)

Cheikh Mamadou pronunciò le formule di rito: "bisillabi errahmani errahimi, lailahaillallahu, lailahaillallahu... Taakum, saakum, jiakuum, maakum, sanguina ca laafi Djibrlu maak samak n'jiabot, Taakum è colui che addormenta gli esseri viventi, Saakum è colui che li sveglia, Maakum uccide gli esseri viventi, Jiakum dà la vita".

"È una cictade nobele, fatta da Deo verace, de sanctitate plena, che Yerusalem, clamase, k'è vision de pace e è stella mactutina" continuava Ndjok, ora in preda a tremolii e guardando fisso davanti a sé. (Lamri, 2006: 97)

L'allontanamento dalla patria, l'aver osato sconfinare, si porta dietro la maledizione della follia che la madre di Ndjok cercherà di curare prima con le orazioni dello sciamano e successivamente riportando il figlio in patria: là sposerà la cugina e ritroverà il senno perduto in Europa.

3. Conclusioni

La lettura dei testi dei migranti dimostra come gli autori stranieri non si limitino a scrivere nella nostra lingua: essi la studiano, la approfondiscono, scandagliano i fondali della tradizione letteraria, reinventandola e riattualizzandola, come avviene, per esempio, per la ripresa del *Discorso* di Machiavelli o per il recupero della figura del *fulêr* che rinasce accanto al *griot*. Il lavoro degli scrittori sull'italiano contemporaneo, infine, offre molti spunti di studio sull'intreccio tra la nostra lingua, il dialetto e lingue straniere nelle scritture migranti che danno vita, di fatto, a «una nuova storia»¹² dell'italiano da indagare e approfondire.

BIBLIOGRAFIA

- ALMASSY E. *et alii*, *Pour une littérature monde*, sous la direction de M. Le Bris-J. Rouaud, Gallimard, Parigi, 2007.
- BA, Mohamed, *Il tempo dalla mia parte*, Roma, Edizioni Paoline, 2013.
- BASSAGOITIA DAZZA G., *Curve, angolazioni, triangoli: l'infinito amore*, Tipolitografia, Città di Castello, 1986.
- BRAVI ADRIAN N., Del vivere in ritardo, in *El Ghibli, rivista online di letteratura della migrazione*, a. 10 (n. 40), 2013 <<http://www.elghibli.provincia.bologna.it>> .
- CANI A., Lo scempio degli "scrittori migranti", in *Lo straniero*, 88 (2007), 110-11.
- COMBERIATI D., *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles, 2010.
- DE AMICIS E., *L'idioma gentile*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1905.
- DIOTTI S. E STRINATI V., *Il ritorno del fulesta. Le più belle fiabe e leggende di Romagna*, Guaraldi, Rimini, 1993.
- DJEBAR A., E questo beccheggiare di lingue, in Ead., *Queste voci che mi assediavano*, il Saggiatore, Milano, 2004.
- FENOGLIO M., *Vivere altrove*, Sellerio, Palermo, 1997.

¹² Cfr. Edoardo Sanguineti: «Pensai allora al curioso destino di una lingua, la nostra, di area tutto sommato limitata, che diventava una sorta di esperanto per un numero di persone destinato a crescere. Inizia un'altra storia dell'italiano che non potrà non avere riflessi letterari anche se i tempi saranno lunghi». (Fiori, 1999)

- FERGUSON C. A., Absence of Copula and the Notion of Simplicity, in *Pidginization and creolization of languages*, D. Hymes (a cura di), Cambridge University Press, Cambridge, 1971, 141-150.
- FERGUSON C. A., Towards a characterization of English foreigner talk, in *Anthropological Linguistics* 17, 1975, 1-14.
- FIORI C., Italia. La letteratura salvata dagli stranieri, in *Corriere della sera*, 23 novembre 1999.
- GNISCI A., *La letteratura italiana della migrazione*, Lilith, Roma, 1998.
- KHOUMA P., *Io, venditore di elefanti*, a cura di O. Pivetta, Garzanti, Milano, 1990.
- KOMLA-EBRI K., *Imbarazzismi. Quotidiani imbarazzi in bianco e nero*, Edizioni dell'Arco-Marna, Milano, 2002.
- KOMLA-EBRI K., *La sposa degli dei*, Edizioni dell'Arco-Marna, Milano, 2005.
- KORÇIRAJ V., Il gommista di Valona, in AA.VV., *Il doppio sguardo. Culture allo specchio*, a cura di R. Sangiorgi, Adnkronos, Roma, 2002, 59-63.
- LAMRI T., *I sessanta nomi dell'amore*, Mangrovie, Napoli, 2007.
- MALIH M., Scrittura migrante, lingua madre e letteratura di viaggio, in *El Ghibli. Rivista on line della letteratura della migrazione*, 40, 2013, <<http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>>.
- MENGOZZI C., *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Carocci, Roma, 2013.
- METHNANI S., *Immigrato*, a cura di M. Fortunato, Theoria, Roma, 1990.
- MORACE R., *Letteratura-mondo italiana*, Edizioni ETS, Firenze, 2012.
- NDJOCK N. Y., *Foglie vive calpestate. Riflessioni sotto il baobab*, Ucsei, Roma, 1989.
- PARRY, M. (a cura di), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers*, Clarendon Press, Oxford, 1971.
- PROIETTI P., *Lontano dalla lingua madre*, Armando, Roma, 2000.
- SCHMID S., Aspetti prosodici del 'Foreigner Talk' italiano, in A. Valentini et al. (a cura di), *Ecologia linguistica. Atti del XXXVI Congresso internazionale di studi della Società di linguistica italiana*, Bulzoni, Roma, 2002, 347-368.
- SOZZI B. T. (a cura di), Niccolò Machiavelli, *Discorso o Dialogo intorno alla nostra lingua*, Einaudi, Torino, 1976.
- TOUISSANT J.-PH., *L'urgence et la patience*, Les Éditions de minuit, Paris, 2012.
- VANVOLSEM S., Dagli elefanti a Nonno Dio. Il rinnovo del codice linguistico italiano con le scritture dei migranti, in F. Pezzarossa & I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Clueb, Bologna, 2011, 1-14.