

IUS LINGUAE

Italiano di seconda generazione

Jacopo Ferrari





IUS LINGUAE
ITALIANO DI SECONDA GENERAZIONE

Jacopo Ferrari

di/egni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2025 dell'autore per l'intero volume
ISBN 9791256006588

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

© immagine realizzata con IA generativa (Gemini)

n°53

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI DICEMBRE 2025

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direzione

Alessandra Preda Giuseppe Sergio

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Maurizio Pirro
Simone Cattaneo Vincenzo Russo
Valentina Crestani Laura Scarabelli
Andrea Meregalli Virginia Sica
Laila Paracchini Sara Sullam

Comitato scientifico internazionale

Marcela Croce Sabine Lardon
(Universidad de Buenos Aires) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Tony Crowley Daniela Pietrini
(University of Leeds) (Universität Augsburg)
Dmitrij Dobrovol'skij Javier Sánchez Zapatero
(Institut ruskogo jazyka im. V.V. (Universidad de Salamanca)
Vinogradova RAN) Sabrina Sedlmayer
Dina Heshmat (Universidade Federal de Minas Gerais-
(The American University in Cairo) Belo Horizonte)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Paola Mancosu
Elena Di Venosa Camilla Storskog
Cristina Dozio Tania Raquel Pleitez Vela
Simona Gallo Alessandro Vescovi

Indice

1. <i>Dati, denominazioni, diritti</i>	13
2. <i>Narrazioni migranti: questioni linguistiche</i>	23
2.1. Gli albori del dibattito.....	23
2.2. La prospettiva degli storici della lingua.....	30
2.3. La novità dei migratismi.....	54
2.4. Primi studi linguistici sulle seconde generazioni.....	60
3. <i>Nuova narrativa G2</i>	69
3.1. Transmedialità e cambi di nome.....	71
3.2. Un racconto “corale”.....	81
3.3. L’italiano come personaggio.....	85
3.4. Migratismi e altre lingue.....	88
4. <i>Il rap dei nuovi italiani</i>	97
4.1. Lo sperimentalismo plurilingue di Ghali.....	100
4.2. Il “marocco-pop” di Mahmood.....	103
4.3. Rappare è rappresentare.....	110
4.4. L’apporto della lingua francese.....	118
5. <i>Cinema e fumetto di seconda generazione</i>	127
5.1. Dai romanzi ai film.....	127
5.2. Le lingue dei <i>Bangla</i> romani.....	131
5.3. Il percorso artistico di Antonio Dikele Distefano.....	138
5.4. Non-fiction comics: Ben Mohamed e Khaleghpour.....	144

6. Conclusioni e spunti per ricerche future	157
7. Riferimenti bibliografici	165
Indice dei nomi	183

Questo libro è il frutto delle indagini condotte nel corso del mio quadriennio di ricerca post-dottorale (2022-2026), nell'ambito del progetto "Rappresentazioni e autorappresentazioni delle seconde generazioni. Discorsi sulla migrazione e analisi sociolinguistica", sotto l'attenta e preziosissima guida del prof. Giuseppe Sergio, che ringrazio caramente.

Ho svolto questo periodo di ricerca presso il Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni dell'Università degli studi di Milano, di cui desidero ringraziare il Direttore, prof. Marco Castellari, e le colleghe e i colleghi che lo rendono un luogo aperto, innovativo e vivace. Molto ha dato a questo Dipartimento la mia Maestra, prof.ssa Gabriella Cartago, e molto continua a dare a me, suo affezionato allievo, che a lei sempre si rivolge per consigli e suggerimenti.

Sono infine grato ai direttori della collana Di/Segni per aver accolto questo lavoro che non avrebbe potuto trovare sistemazione più adeguata.

1. DATI, DENOMINAZIONI, DIRITTI

L'ultimo rapporto CeDAP (Certificato di Assistenza al Parto) elaborato dall'Ufficio di Statistica del Ministero della Salute (CeDAP 2025) illustra come nel 2023 il 20,1% dei parti in Italia sia avvenuto da madri di cittadinanza non italiana (ivi: 25), con un aumento rispetto all'anno precedente lieve (+0,2%), ma simbolico perché ora il dato supera la soglia di un quinto. In media generale, oggi in Italia un nato su cinque ha origini straniere, ma in alcune regioni (Emilia-Romagna, Liguria e Marche) il dato si eleva oltre il 30%, quasi uno su tre. Le madri straniere provengono dall'Africa (29,6%), da Stati europei extra-UE (22,6%), dall'Asia (21%), da Stati UE (17,9%), dall'America Centro-Meridionale (8,3%).

Di pari passo prosegue il trend di netta crescita relativo alla presenza di giovani con background migratorio nelle scuole, dove, oltre ai nati in Italia, si aggiungono coloro che vi sono arrivati in età scolare. L'Ufficio di Statistica del Ministero dell'istruzione e del merito ha aggiornato all'anno scolastico 2022/2023 il report sugli *Alunni con cittadinanza non italiana* (MIM 2024). La prima *tavola* (ivi: 11) evidenzia la tendenza attraverso la serie storica: se nell'a.s. 2002/2003 gli alunni con cittadinanza non italiana erano meno del 3% del totale e dieci anni dopo, nell'a.s. 2012/2013, sfioravano il 9%, con l'ultimo rilevamento il dato è aggiornato al 11,2%, che sale al 13,3% se si considera la sola scuola primaria (ivi: 15). Il dato è quadruplicato in vent'anni: in Italia oggi più di un alunno su dieci non ha cittadinanza italiana, il che vale a dire, in termini assoluti, che circa un milione di alunni (914.860 nel 2023) con cittadinanza non italiana sono iscritti nei primi cicli del sistema scolastico italiano¹.

¹ Sul tema "Scuola, università e giovani con *background* migratorio" si rimanda al recente numero monografico della rivista «Mondi Migranti» (2/2025), che rivede e aggiorna il precedente "La scuola multietnica: insegnanti, alunni, genitori" (2/2012), ormai superato. Cfr. per il primo Gilberti, Sarli, Semprebon 2025, per il secondo Ravecca 2012. Tra le pubblicazioni dedicate al nuovo plurilinguismo nelle scuole italiane e alle sfide didattiche connesse, si rimanda

I due rapporti certificano un andamento demografico in atto da tempo, ma non sono in realtà in stretto collegamento, né del tutto complementari. Il CeDAP, infatti, considera i nati da madre straniera, prendendo quindi come parametro la cittadinanza delle madri, non quella dei figli, che dipenderà anche dalla cittadinanza del padre per *ius sanguinis*. Il report del MIM, invece, riguarda gli alunni con cittadinanza non italiana, quindi con entrambi i genitori stranieri. Ciò implica che nella scuola dell'obbligo il complesso dei giovani con background migratorio (intendendo con ciò: almeno un genitore straniero) è ancora più ampio rispetto ai dati esaminati.

Queste precisazioni introducono uno dei temi più spinosi relativi alla popolazione in oggetto, ovvero la questione nomenclatoria, poiché la denominazione appropriata cambia a seconda del punto di osservazione. Ammettendo prioritariamente che non esista un'etichetta che perfettamente e completamente ne racchiuda la varietà delle esistenze, dei profili e delle appartenenze, per alcuni aspetti “giovani con background migratorio” risulta la più semplice e adeguata. Intanto, perché evita lo *splitting* femminile/maschile (“figlie e figli”), che in questi casi risulta piuttosto ridondante; poi, rimanda in maniera genericamente inclusiva a tutti coloro che sono legati per ragioni di ascendenza alla migrazione (Pierini 2022), senza riferimento alla cittadinanza. Può valere per chi è nato in Italia da ambo i genitori stranieri, chi da uno solo, chi vi è giunto in età scolare, chi durante l'adolescenza, chi è stato adottato, e così via. Il limite, però, sta nella parola background perché può riferirsi teoricamente anche ad un ascendente non prossimo, come un nonno o bis-nonno immigrato, includendo perciò anche le terze e quarte generazioni, le quali tuttavia, sotto ogni punto di vista, e specialmente in prospettiva linguistico-culturale, sono molto diverse dalle prime e seconde. Il medesimo ragionamento, con i medesimi pro e contro, vale anche per “giovani provenienti da contesti migratori”.

Evitano di ricorrere a “contesto” o a “background” le formule “figlie e figli di migranti” e “figlie e figli di immigrati”, le quali, al di là dell'inconveniente dello *splitting*, sono convincenti a patto di intendere quel plurale “migranti” / “immigrati” come valido anche per chi ha un solo genitore straniero. Più specifica risulta, invece, la denominazione, in uso in ambito scolastico², di “neo-arrivati in Italia” (NAI), che evidenzia la condizione (culturale e linguistica) di straniero appena giunto nel nuovo Paese, ma che naturalmente non può valere per chi è nato in Italia.

almeno a Diadori 2022a; Diadori, Palermo, Troncarelli 2025; Dusi, Majorano, Nitti 2022; Nitti 2022.

² La dicitura è utilizzata nelle Linee guida per alunni stranieri di diversi istituti scolastici italiani. La si trovava già nelle *Linee guida per l'accoglienza e l'integrazione degli alunni stranieri* pubblicate dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università, della Ricerca nel febbraio 2014: https://www.mim.gov.it/documents/20182/2223566/linee_guida_integrazione_alunni_stranieri.pdf/5e41fc48-3c68-2a17-ae75-1b5da6a55667?t=156466.

Tutte queste denominazioni sono oggi utilizzate sia in ambito mediatico sia in ambito scientifico, ma non tanto quanto “seconde generazioni”, anche abbreviata con sigla G2 o 2G, di uso ormai prevalente. È, anche questa, certamente generica perché, a rigore, sarebbe più opportuno classificare come seconda generazione (2.0) solo chi è nato in Italia da ambo i genitori immigrati, da distinguere rispetto alla generazione 1.75, che identifica coloro che si sono trasferiti in età prescolare (0-3 anni); alla generazione 1.50, che comprende chi ha solo cominciato la scuola nel Paese d’origine e poi ha completato il percorso scolastico nel Paese d’arrivo; alla generazione 1.25, che indica chi arriva nel nuovo Paese durante l’adolescenza (13-17 anni). Secondo questa classificazione (Rumbaut 1997), molto rigida ma che tiene conto delle importanti sfumature legate all’età e al percorso scolastico, i maggiorenni, che siano arrivati da soli o insieme ai genitori, sono sempre adulti immigrati di prima generazione (1.0). È stato anche proposto di chiamare generazione 2.5 i figli di coppie miste (Aissa 2023: 14), distinguendoli così dalle seconde generazioni “pure”.

Ad oggi, comunque, “seconde generazioni”, con l’eventuale aggiunta della specificazione “di immigrati”, in un’accezione allargata è di uso corrente anche in ambito scientifico. Come ha sottolineato Thomas Casadei, è «un’espressione che, nell’ambito degli studi sulle migrazioni, ha ormai inaugurato un filone di studi» (2023: 31) e

se in una prima fase del dibattito italiano si è proceduto analizzando la complessa articolazione per provenienze, in una seconda fase si è progressivamente aggiunta la complessità dovuta alla presenza statisticamente rilevante di generazioni (migratorie) successive, visto che ai migranti si sono aggiunti i loro figli e in qualche caso i loro nipoti: sta qui l’applicazione dell’espressione “seconde generazioni” – introdotta dalla scuola di Chicago – nel nostro contesto nazionale e l’avvio di una serie di studi nell’ambito delle scienze sociali e, più in particolare, della sociologia. (ivi: 32).

Spesso preceduta da “cosiddette” – data la consapevolezza che si tratta di una forzatura o almeno di un’espressione impropria se presa nella misura più ampia e generica – “seconde generazioni”, preferibilmente sempre al plurale «perché solo il plurale può dare conto della complessità di un fenomeno che riguarda un insieme di individui molto eterogeneo, di età e provenienze diverse, con storie personali e familiari molto varie» (Savi 2023: 31), ha finito per imporsi e comprendere un insieme molto diversificato: figli nati in Italia da almeno un genitore straniero, minori stranieri accompagnati e non accompagnati, minori ricongiunti, minori giunti per adozione, figli di coppie miste e minori giunti nel paese d’immigrazione

prima dei 18 anni *motu proprio*. Anche chi ha sottolineato «l'inadeguatezza del termine rispetto alla varietà delle traiettorie e delle caratteristiche individuali» (Alessandrini 2020: 12), ammette però che

fra le denominazioni più frequentemente proposte, quella di “seconda generazione” ha certamente il merito d'inscrivere questa popolazione nel cuore di un lungo processo migratorio e di osservare quanto incida una tale appartenenza in termini di rottura e/o di continuità con la generazione precedente» (ivi: 11).

A contribuire alla diffusione di questa denominazione rispetto alle altre e a determinarne sostanzialmente il radicamento nell'uso comune sono stati per altro gli stessi diretti interessati, che hanno dato vita ad associazioni attive e strutturate, chiamate, per esempio, *Rete G2 – Seconde Generazioni*, *Yalla Italia – il blog delle seconde generazioni*, *Associna – Associazione Seconde Generazioni Cinesi*.

Tuttavia, con il passare del tempo e l'avanzare delle generazioni successive alla seconda, unitamente all'insoddisfazione di alcuni figli di migranti per una denominazione che li (auto)classifica in un certo modo come persone “seconde” e di serie B, hanno cominciato a farsi strada altri nomi, come “Nuove Generazioni”, che ha una posizione istituzionale riconosciuta grazie al CoNNGI – Coordinamento Nazionale delle Nuove Generazioni Italiane, nato nel 2016 dall'unione di diverse associazioni di seconde generazioni impegnate a dar voce alle proprie istanze. Il Manifesto del CoNNGI tocca anche la questione del nome:

non più Manifesto delle seconde generazioni, bensì Manifesto delle Nuove Generazioni Italiane, una definizione più inclusiva rispetto alla complessa realtà che rappresentiamo e che vogliamo contribuire a rendere più partecipata e ricca di opportunità. (CoNNGI 2025: 9);

si tende tutt'oggi ad utilizzare nell'informazione pubblica e nel giornalismo il termine “seconde generazioni” che tuttavia non è in grado di rappresentare la pluralità dei percorsi delle nuove generazioni italiane e delle/dei giovani con background migratorio, riducendone la complessità in nome di una compressione facilitata per il fruitore (ivi: 82).

In effetti, in ambito giornalistico, l'espressione “seconde generazioni” ha buon corso. Una ricerca svolta con la piattaforma Factiva dell'editore Dow Jones tra gli archivi di tre quotidiani italiani a diffusione nazionale (*Corriere della Sera*, *la Repubblica*, *Avvenire*) ha mostrato come nel quinquennio

giugno 2020 – maggio 2025 l’espressione “seconde generazioni” sia stata impiegata 227 volte, cui si deve aggiungere “italiani di seconda generazione”, “italiano di seconda generazione” e “italiana di seconda generazione”, specifici per i casi nazionali, con rispettivamente 124, 43 e 9 occorrenze, per un totale di 403 rilevazioni. L’unica altra etichetta con un numero di occorrenze elevato è “figli di immigrati” (229), molto maggiori rispetto a “figli di migranti” (41). Da notare che gli equivalenti al femminile sono pressoché nulli: “figlie di immigrati” (5), “figlie di migranti” (2), segnale evidente che lo *splitting* non sia in uso nei giornali e che il maschile mantenga, al momento, un senso universale.

Non sono comunque trascurabili, anche se non sembrano del tutto pertinenti all’ambito scientifico, altre definizioni che mettono in luce aspetti peculiari dell’esistenza delle seconde generazioni. Una panoramica completa, ma ormai piuttosto datata, si deve a Anna Granata (2011: 29-35), che divide le varie denominazioni in tre tipologie: i termini *al passato*, «che sottolineano maggiormente l’origine culturale, etnica o geografica» (ivi: 29) e includerebbero “seconde generazioni di immigrati” o “dell’immigrazione”, “figli degli immigrati” o “dell’immigrazione”, e simili; i termini *al presente*, «che sottolineano l’aspetto progettuale ma tentano allo stesso tempo di non dimenticare l’eredità culturale e linguistica» (*ibidem*) e includerebbero “giovani di origine straniera”, “alunni arabofoni (sinofoni, ispanofoni, ecc.)”, “minoranze visibili”, e simili; i termini *al futuro*, «che evocano maggiormente la progettualità condivisa [...], rivelatori in genere di un’istanza politica e di un tentativo di favorire un cambiamento» (*ibidem*) e includerebbero “nuovi cittadini”, “nuovi italiani”, “nuove generazioni”, e simili. In quest’ultima serie si possono aggiungere:

- “prossimi cittadini”, promossa dalla scrittrice italiana nata in Ruanda e cresciuta a Brescia Espérance Hakuzwimana Ripanti (su cui si veda oltre, capitolo 3)³ e richiamata da Basma Aissa (2023: 14), che propone anche l’espressione “generazione del domani”, in linea con la precedente per lo slancio verso il futuro;
- “generazione involontaria” (*génération involontaire*), proposta dallo scrittore marocchino con cittadinanza francese Tahar Ben Jelloun nel suo saggio *Hospitalité française* (1980) e ripresa dal Manifesto del CoNNGI: «Questi giovani costituiscono la “generazione involontaria”, descritta da Tahar Ben Jelloun: ragazzi e ragazze che si trovano a vivere l’esperienza del migrante senza aver scelto di esserlo e, a volte, senza nemmeno aver attraversato alcun confine.» (CoNNGI 2025: 17);
- “generazione ponte” è nel titolo del libro *Giovani stranieri, nuovi cittadini: le strategie di una generazione ponte* curato da Elena Besozzi, Maddalena Colombo e Mariagrazia Santagati (2009): “ponte” perché a metà strada

3 Sulla copertina di *Tutta intera* (Hakuzwimana 2022) si legge la frase, estrapolata dal libro stesso, «Siete i nuovi cittadini. Perché i nuovi? Siete i prossimi» (cfr. oltre *Figura 3*, § 3.1).

tra gli immigrati e gli italiani, in una posizione perciò “strategica” (Bezzoszi infatti intitola il suo saggio all’interno del volume *Una generazione strategica*);

- “italiani col trattino”, introdotta in Italia da Maurizio Ambrosini (Ambrosini, Molina 2004) e riproposta di recente da Ugo Fracassa, proprio in alternativa a «le cosiddette “seconde generazioni”» (2022: 42). Il “trattino” unirebbe l’italianità di formazione con l’alterità delle origini, ponendo così in primo piano la loro doppia appartenenza, specificando quale sia il paese, o continente, di provenienza: afro-italiani, sino-italiani, ecc.

L’espressione “italiani col trattino” non ha molto corso, ma il caso di “afro-italiano” (più frequentemente univertato: “afroitaliano”) si sta facendo strada, grazie alla volontà di rivendicazione delle origini dei giovani con background sub-sahariano. Il termine *afroitaliano* al momento non è registrato dai vocabolari dell’uso contemporaneo, che mettono a lemma solo *afrodiscendente* (Zingarelli 2026, Devoto-Oli 2025, s.v.), ma è segnalato nei dizionari di neologismi (Treccani Neologismi, s.v. *Afroitaliano*), al pari di numerose altre voci composte con il prefisso *afro-*, piuttosto produttivo negli ultimi anni (*afrocapitalismo*, *afrocentrico*, *afrocentrismo*, *afrodiscendente*, *afroeuropo* e *afro-europeo*, *afro-kitsch*, *afropessimismo*, *afropolitan* e *afropolitano*, *afro-thatcher*, *afro-tirolese*, Treccani Neologismi, *sub voces*)⁴. *Afroitaliano* ha acquisito visibilità anche grazie al singolo di successo del rapper Tommy Kuti (su cui si veda oltre, cap. 4), nato in Nigeria e cresciuto tra Mantova e Brescia, intitolato proprio *#afroitaliano*, quasi un inno delle seconde generazioni di origine africana in Italia. Nella letteratura scientifica il termine è ancora piuttosto raro, ma con una precoce e autorevole occorrenza in un saggio di Maurizio Ambrosini del 2004:

Le future generazioni afroitaliane (così come quelle di ogni altra origine etnica) saranno probabilmente più disponibili a riconoscersi in un’identità italiana se sentiranno che questa li include, anziché ignorarli o lasciarli ai margini. La loro presenza in mezzo a noi sta iniziando a provocare la necessità di ridefinire l’identità della società italiana del XXI secolo. (Ambrosini 2004: 43-44)

In definitiva, per chiudere questa necessaria parentesi sulla denominazione operando una scelta, si è stabilito di adottare in prevalenza l’espressione

⁴ La sezione del portale Treccani dedicata ai Neologismi, che è parte del magazine digitale *Lingua italiana*, non prevede uno studio sugli stessi, dei quali infatti non si hanno né definizioni né date di prima apparizione, ma solamente un riscontro giornalistico. L’elenco, navigabile all’indirizzo https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/neologismi/, sempre in aggiornamento e aperto a segnalazioni dal pubblico, è dunque uno strumento di consultazione al passo con le mode linguistiche del momento.

“seconde generazioni” (anche in sigla “G2”), in quanto è la più diffusa e la più immediatamente riconducibile alla popolazione studiata, ma sempre assegnandole (salvo diversamente specificato) un senso generico e indistinto, valido per tutti i figli e le figlie di migranti a prescindere dalla specifica esperienza personale e familiare. Vengono comunque utilizzate in svariate occasioni anche le espressioni “figli/e di immigrati” e “nuove generazioni”. Si darà conto, ad ogni modo, dei percorsi biografici precisi (per quanto possibile), caso per caso, ogni volta che si introdurrà un protagonista del *corpus* considerato.

A proposito di *corpus* e protagonisti considerati, qui il discorso cambia rispetto alle questioni nomenclatorie. Perché sebbene vi sia ancora un certo grado di incertezza su come chiamarli, le figlie e i figli dei migranti non sono solo una presenza numerosa e significativa nei reparti ostetrici, nelle scuole, nello sport e nella società, ma anche una certezza ormai stabile nel panorama artistico e culturale italiano. A cominciare dalla narrativa (cui è dedicato il terzo capitolo), dove si assiste ormai ad una stratigrafia nelle esperienze di seconda generazione, ferma restando la netta prevalenza di donne: tra le pioniere ci sono autrici come Igiaba Scego, Sumaya Abdel Qader e Cristina Ali Farah, nate negli anni Settanta e cresciute in famiglie provenienti dalle prime ondate migratorie dal Sud e dall’Est del mondo; insieme a loro anche Gabriella Kuruvilla e Marco Wong, nati nei Sessanta, e altri autori come Randa Ghazy, Widad Tamimi e Amir Issaa, nati tra la fine dei Settanta e i primi Ottanta. Negli ultimi anni, poi, si è affermata una nuova generazione di scrittrici nate negli anni Novanta, che si sono distinte per uno stile omogeneo e originale, segnato da una diversa consapevolezza tematica e identitaria: Djarah Kan, Leaticia Ouedraogo, Espérance Hakuzwimana, Wissal Houbabi, Sabrina Efonayi, Anna Osei, Andreaa Simionel, Saif ur Rehman Raja, Nadeesha Uyangoda, Alae Al Said, Anna Maria Gehnyei, Rokia Nacer. La loro scrittura è pluridimensionale e transmediale: arrivano alla narrativa dopo un percorso artistico basato su altri mezzi comunicativi (blog, piattaforme online, social, podcast) e sono in grado di richiamare l’interesse di importanti case editrici a diffusione nazionale e internazionale.

Un successo anche commerciale, sostanzialmente sconosciuto ai loro genitori, che condividono con gli artisti G2 di ambito musicale (a cui è dedicato il quarto capitolo). Mahmood ha vinto due volte il Festival di Sanremo, Ghali è uno dei cantanti con più ascolti in Italia. Accanto a loro, c’è oggi una varietà di artisti, prevalentemente uomini, con background migratorio che sceglie il rap come mezzo per esprimersi e per rivendicare orgogliosamente la propria italianità “altra”: dal bresciano-nigeriano Tommy Kuti al veronese con madre iraniana Jamil, dal vicentino-statunitense Mambolosco al parmigiano nato ad Accra Paul Yeboah (in arte Bello Figo), dal romano-egiziano Amir Issaa al sardo-ecuadoriano Hell Raton, fino ai più giovani e oggi più in auge Baby Gang, Simba La Rue, Artie 5ive, che con le loro metriche e il loro

linguaggio stanno scalando le classifiche e influenzando i colleghi italiani “autoctoni”.

Anche nelle arti in cui la voce si unisce alle immagini, come nel cinema e nel fumetto (cui è dedicato il quinto capitolo), giovani di nuova generazione cominciano a farsi notare. È soprattutto con il film *Bangla* del regista e attore Phaim Bhuiyan che il cinema italiano G2 ha offerto una prima prova di maturità. A questo va affiancato almeno il nome di Antonio Dikele Distefano, scrittore e sceneggiatore, il cui esordio alla regia è avvenuto nel 2022 con *Autumn Beat*, distribuito da Amazon Prime Video. A differenza della narrativa e della musica rap, il cinema delle seconde generazioni è ancora agli albori, ma alcune notazioni interessanti dal punto di vista stilistico e linguistico sono già possibili. Ugualmente, si assiste negli ultimi anni alle prime prove di seconda generazione nell’ambito del *comics*, grazie alle produzioni di artiste come Takoua Ben Mohamed (autrice dei testi e delle immagini) e Saghar Khaleghpour (autrice solo dei testi).

In generale, ciò che accomuna questa nuova ondata di artisti G2 che si esprimono artisticamente attraverso la scrittura narrativa, o per musica, o per cinema, o per fumetto, è un senso molto forte di identità di gruppo, di comunanza di intenti e obiettivi, una scrittura impegnata, politica, che scivola talvolta nell’uso della prima persona plurale, perché, vogliono affermare, io siamo noi e noi siamo diversi dagli italiani figli di italiani, ma noi siamo diversi anche dai nostri genitori migranti, la cui scrittura era sopraffatta dall’io, dall’esperienza personale, ciascuno la propria. Queste nuove generazioni manifestano invece il loro essere gruppo, riuniti non dalla medesima origine, ma dal fatto di sentirsi a metà strada tra due culture, due identità, due lingue. E la lingua è il canale prevalentemente seguito in questo libro per indagare le loro peculiarità artistiche ed espressive e le modalità di autorappresentazione più sfruttate: il loro italiano da madrelingua, con accento regionale quando è parlato, perfettamente consapevole dello standard quando è scritto, ma sempre attraversato da venature che provengono da un altrove. Qualche migratismo, ma ben selezionato e impiegato solo se necessario ad esprimere concetti, cibi, abiti che non hanno equivalenti in italiano ma sono ampiamente diffusi e ormai di fatto radicati in Italia; qualche battuta dialogica alloglotta, nella lingua dei genitori, ma solo per esigenze mimetiche, senza ridondanza; qualche immagine insolita, o similitudine con comparante inedito, o proverbio dal sapore esotico, ma di nuovo con parsimonia, senza esibizione dell’alterità. L’italiano delle seconde generazioni è elastico, ricco, adattabile a diversi canali e in grado di passare da un *medium* all’altro senza perdere naturalezza. Non è un caso che la critica linguistica si sia occupata con crescente interesse di questo italiano di nuova generazione, come si vedrà nel secondo capitolo, che ripercorre la storia degli studi dedicati alla lingua e letteratura migrante in Italia.

L'italiano, tuttavia, non è per le seconde generazioni solo una questione linguistica: è anche un atto di rivendicazione identitaria, una dichiarazione di appartenenza all'Italia e, al tempo stesso, un impulso a ridefinire l'italianità stessa. Il concetto di *ius linguae*, ideato per somiglianza con le altre espressioni giuridiche sulla cittadinanza (*ius sanguinis*, *ius soli*, *ius scholae*, *ius culturae*), è proposto qui con un doppio fine: le nuove generazioni dimostrano la propria italianità per “diritto di lingua”, adoperandola e padroneggiandola al pari degli italiani, e rivendicano il proprio “diritto alla lingua”, ad una nuova e più arricchita lingua italiana, sfruttando il loro prezioso bagaglio multiculturale e plurilingue.

2. NARRAZIONI MIGRANTI: QUESTIONI LINGUISTICHE

2.1. GLI ALBORI DEL DIBATTITO

L'avvio del dibattito intorno all'italiano dei libri scritti da immigrati in Italia risale all'anno 1991. Un saggio di Remo Cacciatori dal titolo "Il libro in nero. Storie di immigrati" uscito su *Tirature '91* analizzava la particolarità della scrittura collaborativa sperimentata in *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano* del senegalese Pap Kouma, a cura di Oreste Pivetta, e in *Immigrato*, scritto a quattro mani da Salah Methnani e Mario Fortunato¹. Si tratta, in entrambi i casi, di romanzi scritti da «giovani immigrati africani, in Italia da pochi anni, con un passato di clandestini fatto di condizioni di vita e di lavoro precarie» (Cacciatori 1991: 163). I due libri si somigliano molto, nella copertina e nel paratesto, dove viene ben esplicitata la natura di «autobiografie "tematiche"» (ivi: 167), ma anche nei titoli, che preannunciano gli avvenimenti «selezionati per illustrare una particolare condizione sociale degli autori» (*ibidem*), secondo uno schema narrativo che diverrà modello per altri successivi romanzi scritti da immigrati². Ma i due romanzi avevano anche una «comune anomalia» (*ibidem*) a caratterizzarli, ovvero la presenza di un curatore in un caso e di un coautore nell'altro, insolita per delle autobiografie, e che «sarebbe stata giudicata incongruente se le fonti della narrazione fossero state italiane» (*ibidem*). Tanto da gettare ombre sull'effettiva rilevanza dello scrittore immigrato: chi ha scritto questi testi e come? Coautore e curatore hanno lavorato su un testo già in italiano, per quanto incerto e modesto, oppure hanno tradotto? L'autore immigrato che ruolo ha svolto *esattamente* nell'elaborazione del libro?

¹ Cfr. Kouma 1990 e Fortunato, Methnani 1990. Il saggio di Cacciatori è stato ricordato da Giuseppe Sergio quale «primo intervento italiano di critica letteraria sul tema» (Sergio 2020a: 252).

² Cfr. Ferrari 2023: 24-29.

Sono questioni che, seppure destinate a rimanere sostanzialmente irrisolte, attraverseranno l'intero corso del dibattito critico intorno alla letteratura degli immigrati. Tra i primi a intervenire fu anche Mario Santagostini che, in un articolo su «l'Unità» datato 26 agosto 1991, ha parlato, a proposito di questi primi romanzi, di una «“questione della lingua” latente e irrisolta» che rispecchia la «condizione di esiliati» (Santagostini 1991: 14) vissuta dagli autori, che rifletterebbe la condizione di tutti gli immigrati in cerca di spazi e di una voce autonoma con cui esprimersi e raccontarsi. Questi romanzi sarebbero infatti «uno straordinario campione di letteratura in formazione», il «sintomo di qualcosa in gestazione» (*ibidem*), il cui valore, più che estetico, è etico e testimoniale³. Per Santagostini, è lecito augurarsi un futuro in cui l'immigrato avrà conquistato una voce propria, politica e sociale oltre che letteraria, e potrà così fare a meno dell'intermediazione linguistica e culturale dell'intellettuale madrelingua; non verrà allora incanalato in un preciso settore letterario (letteratura della migrazione) e in un preconfezionato mercato editoriale (case editrici specializzate, collane dedicate a migranti), ma entrerà a far parte della letteratura italiana senza ulteriori specifiche e aggettivi:

auspicio il libro dell'extracomunitario emigrato in Italia scritto solo dall'extracomunitario. Costui avrà di fatto “inventato” una sua lingua. E la domanda diventa: questa lingua si potrà ancora chiamare “italiano”? (*ibidem*)⁴

Il cuore del problema, dunque, già individuato dalla critica aurorale, è primariamente linguistico, ma i primi osservatori privilegiano questioni teoriche e discorsi ideologici, per così dire, con-testuali (sulla società, sulle case editrici, sulla politica) piuttosto che guardare alle peculiarità del tipo di italiano effettivamente offerte da questi testi: venivano interpretati i rapporti di potere tra scrittori ed editoria, tra scrittore immigrato e coautore madrelingua, si allargava il discorso alla condizione generale degli immigrati in Italia, si ipotizzava o auspicava un non meglio specificato “nuovo italiano”, ma non venivano descritte – e così sarà almeno per tutto il primo

3 L'assenza di un'analisi qualitativa dei testi è cifra comune della prima fase critica. Come ha osservato Chiara Mengozzi, si assiste ad «un esibito e argomentato astensionismo valutativo teso a privilegiare questioni etico-politiche piuttosto che estetico-letterarie» (2018: 445). Un chiaro esempio si ha nelle parole di Alessandro Portelli, tra i fondatori nel 1994 della rivista «Caffè», la prima dedicata alle scritture dei migranti in Italia: «Quando cominciammo *Caffè*, intenzionalmente scegliemmo di non porre, almeno per il momento, la questione della qualità: ci interessava seguire il processo nel suo farsi, documentare il formarsi di una nuova tradizione» (2005: 98-99). Ma già Cacciatori, nel saggio citato sopra, comincia la sua analisi «tralasciando per ora un discorso sul valore dei testi» (1991: 163). Sul tema si rimanda anche alle riflessioni in Cavatorta 2008.

4 L'articolo di Santagostini si può leggere consultando l'archivio storico online de «l'Unità» all'indirizzo: https://archivio.unita.news/assets/main/1991/08/26/page_014.pdf.

quindicennio critico – le novità reali e concrete che, invece, si potevano scorgere fin dai primi romanzi, come dimostrerà la critica linguistica solo a partire da alcune pubblicazioni più tarde.

Su questa stessa linea si è mosso anche Armando Gnisci, cui in tanti – accademici, critici e scrittori – hanno giustamente riconosciuto il merito di aver seguito e promosso la letteratura degli immigrati in Italia fin dagli esordi⁵. A richiamare la sua attenzione è stata la novità della «cooperazione endolinguistica, interlinguistica, interculturale e intersemiotica» (Gnisci 1995: 509) che sta alla base di queste autobiografie collaborative. Gnisci ha prontamente sottolineato nei suoi scritti l'originalità delle «narrazioni in italiano di scrittori extraeuropei immigrati in Italia» (ivi: 499), che hanno dato vita alla «letteratura dell'immigrazione in Italia in italiano» (Gnisci 1996: 68), di cui, per primo, individua le costanti narrative:

si tratta, in breve, di libri che raccontano le esperienze, fondamentalmente e fortemente, autobiografiche di immigrati da paesi diciamo così “sfortunati”, in Italia. La confessione, l'andamento diaristico e da libro di viaggio (anche se di un viaggio della speranza e della disperazione, più che del divertimento e del turismo), in alcuni casi una certa capacità di toccare un livello di analisi giornalistica da reportage sulla realtà italiana, sono i caratteri più evidenti di queste prime opere apparse tra l' '89 e il '93. (*ibidem*)

Non manca, nelle espressioni utilizzate dallo studioso, una certa insistenza sulla scelta dell'italiano, cui, tuttavia, non fa seguito un'attenta disamina delle strutture linguistiche. Piuttosto, tale impostazione ha forse favorito il radicarsi di un'idea di lingua finta, semplificata ad arte, standardizzata, tutta funzionale al prodotto che l'industria culturale intese offrire a lettori interessati a storie d'immigrati nei primi anni Novanta⁶. È bene ricordare, comunque, che sostanzialmente tutti i libri scritti da immigrati a quell'epoca presentavano un coautore o un curatore italiano e reiteravano la modalità sempre uguale della “eterobiografia alla prima persona”⁷ e ciò non può

5 Cfr. almeno Gnisci 1992, 1995, 1996, 1998a, 1998b, 2003, 2006. Gnisci è mancato nel luglio 2019: molti studiosi e scrittori gli hanno reso omaggio sul blog *La bottega del Barbieri* ricordandolo come maestro e pioniere degli studi sulla letteratura degli immigrati in Italia. Cfr. <https://www.labottegadelbarbieri.org/ricordando-armando-gnisci/>.

6 È certamente innegabile che l'avvio della letteratura migrante in Italia sia stato condizionato, se non causato, da fatti di cronaca, come l'omicidio di Jerry Essan Masslo (25 agosto 1989), e di politica (la cosiddetta “legge Martelli”, dal nome del suo promotore Claudio Martelli, è del 28 febbraio 1990), che hanno attirato l'attenzione di media e società civile, generando una domanda di storie intime e autobiografiche di immigrati (cfr. Gnisci 1998a, Meneghelli 2006, Comberiati 2010c: 27-34).

7 L'espressione *hétérographie à la première personne* ideata da Philippe Lejeune è stata riadattata al contesto italiano. Cfr. Mengozzi 2013: 112.

non aver condizionato i primi osservatori. Un caso emblematico è quello della collaborazione tra Salwa Salem e Laura Maritano. Ufficialmente, la prima è autrice unica e la seconda curatrice di *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese*, edito da Giunti un anno dopo la morte di Salem. Nell'*Introduzione* Maritano descrive i modi della collaborazione:

per un anno abbiamo lavorato insieme a questo libro. Entro l'estate del '91 avevamo raccolto venticinque ore di registrazione. Salwa aveva narrato tutta la sua vita a partire dall'infanzia, secondo il suo schema: le mie domande erano state essenzialmente di chiarimento. Tutta la trascrizione, circa quattrocento pagine dattiloscritte, era stata riletta da Salwa che aveva corretto e modificato alcune parti. [...] Ne era risultata una prima stesura scritta, in cui il materiale era stato elaborato nel rispetto dell'impostazione cronologica e della lettera del racconto. Salwa ha riletto questa prima stesura fino al periodo del Kuwait incluso. (Salem 1993: VI)

Non solo la scrittura, di fatto, è tutta di Maritano, ma addirittura la seconda e definitiva stesura del libro, oltre alla riscrittura di diversi capitoli, non ha avuto l'approvazione dell'autrice (venuta a mancare) ed è tutta opera di Laura Maritano⁸.

È altrettanto evidente come la scrittura di coppia, qualunque cosa ciò voglia dire concretamente, non sia un'esclusiva della prima fase della letteratura migrante, dato che è stata riproposta anche nei decenni successivi. Un esempio emblematico è il caso della collaborazione tra Fabio Geda e Enaiatollah Akbari: per il primo libro *Nel mare ci sono cocodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, pubblicato da Baldini Castoldi Dalai nel 2010, risulta autore il solo Geda; il secondo, *Storia di un figlio. Andata e ritorno*, edito dieci anni dopo dalla stessa casa editrice e nato dalla medesima collaborazione tra lo scrittore italiano e l'immigrato afghano, porta la firma di entrambi⁹. La coautorialità, simbolicamente e significativamente, ha aperto (Fortunato, Methnani 1990) e chiuso (Akbari, Geda 2020) il primo trentennio di letteratura migrante in Italia¹⁰. Un cambio di direzione sotto questo aspetto, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo (§ 3.1.), avverrà solo con la narrativa G2, che ha segnato un netto stacco: rispetto alla generazione dei loro

⁸ L'arbitrarietà della curatrice è resa ancor più manifesta dalla decisione di cambiare il sottotitolo nella riedizione del 2001 in *Una palestinese racconta*. In questa nuova edizione Maritano, oltre all'*Introduzione*, firma anche una *Postfazione* e la bibliografia finale, assenti nella prima edizione.

⁹ La sigla bibliografia corretta sarà dunque Geda 2010 e Akbari, Geda 2020.

¹⁰ Indagini sulla costanza della coautorialità nella letteratura migrante italiana, che non è appunto una caratteristica della sola prima fase, si leggono in Comberinati, Van Camp 2018 e Ferrari 2024a.

genitori, i figli e le figlie dei migranti scrivono da sé, non vi è mai coautorialità, nemmeno un caso. E nemmeno vi è incertezza sull'autorialità, perché scompaiono i pesanti interventi di *editing* che, nelle forme più disparate e poco chiare, hanno attraversato la letteratura migrante italiana¹¹.

Nella letteratura dei migranti, insomma, la scrittura revisionata o eterodiretta difficilmente avrebbe potuto condurre ad un rinnovamento strutturale dell'italiano. Esistono, certamente, casi in cui si assiste ad un italiano "corrotto", ma solamente in situazioni che rispondono a precise ragioni di mimesi linguistica: si tratta di pezzi di bravura di autrici e autori dalla salda competenza nell'italiano, come nel caso di Christiana de Caldas Brito e del suo "portuliano", il mix di portoghese e italiano che riproduce l'italiano parlato delle badanti brasiliane in Italia:

Signora, qui triste e freddo. Lo so, lei dato me capotto bello, ma paese mio non bisogno capotto. Ieri sera, signora, piovudo forte, no? e io presa pioggia su corpo, capelli. Tutto bagnado. Io rideva, contenta. Tutti guardavano come io era pazza. Paese mio prendo sempre pioggia, non polmonite.

Italia ricca, tutti coperti non sentono piacere di pioggia nel corpo. Tutti lavora e nessuno sta felice con lavoro, tutti corrono e nessuno non ha tempo di fare le cose che piaciono fare. Tutti mangiano e parono felici di mangiare, ma poi vanno al dottore per parlare di quello che hanno mangiato.

Bambini mia non mangiano bene. Io quando venuda, comperato latina carne al supermercato per mandare a mie figli. Pensava che era carne per bambini perché foto di cagnolino bello per divertire bambini. Poi, rideva molto, io. Era carne per cane. Sorella mia scrive che mie figli mai mangiato così buono. (De Caldas Brito 2004: 38)¹²

Una prima classificazione su base linguistica delle scritture migranti in Italia si deve a Graziella Parati, che ha curato nel 1995 un numero della rivista «Studi di Italianistica nell'Africa Australe / Italian Studies in Southern Africa», nel quale sono presenti interviste a scrittrici e scrittori immigrati

¹¹ Alcune esemplificazioni: nel romanzo *Va e non torna* di Ron Kubati (Kubati 2000) tra i dati bibliografici si legge «*Editing e cura del testo* Ilaria Mastandrea»; in quello di Anca Martinas, *Dalla Romania senza amore* (Martinat 2009), «edizione a cura di Anna Silvia Salvezza». Altre volte sono i ringraziamenti finali il luogo in cui si fa cenno a interventi di terzi sul testo: ad esempio Masal Pas Bagdadi al termine del suo *A piedi scalzi nel kibbutz* (Pas Bagdadi 2002) manda i suoi ringraziamenti a «Eva Antoniotti, per la stesura del racconto, e a Laura Lepri, per l'empatia che si è stabilita tra noi nel dare l'ultima rifinitura all'italiano».

¹² Altri esempi di scrittura mimetica si trovano nella sezione *Testimonianze migranti* del volume *La lingua strappata*, a cura di Alberto Ibba e Raffaele Taddeo (Ibba, Taddeo 1999), in cui scrittori immigrati hanno trascritto, solo in parte rielaborandole, testimonianze orali di immigrati in Italia.

in Italia, precedute da un saggio intitolato *Italophone Voices* (Parati 1995). L'etichetta "letteratura italoфона" (o "scrittura italoфона"), che ricalca la già affermata "letteratura francoфона", avrà una certa fortuna critica negli anni seguenti, nonostante le criticità di una tale definizione¹³. Di "italophone literature" Parati ha parlato anche nella sua *Introduction a Mediterranean Crossroads. Migration Literature in Italy* (Parati 1999), un'antologia da lei curata, che riunisce i testi più significativi del primo decennio di letteratura migrante in Italia da presentare al pubblico americano tradotti in inglese e con note esplicative a piè di pagina, dove viene anzitutto evidenziata l'attualità del fenomeno:

this volume focuses on a more recent production of Italophone writings developing in Italy and in Italian [...] Literature by immigrant writers in Italy locates itself within specific linguistic and territorial boundaries in order to document the changes brought by the encounter of different cultures and languages. (ivi: 14)

Parati coglie e sottolinea il valore documentario di queste opere, dovuto alla "ibridizzazione" linguistica e ai cambiamenti socio-culturali in atto nell'Italia contemporanea:

this linguistic and literary hybridization echoes the social plurality present in modern Italy, where more than a million immigrants from various parts of the world now live. This connection between the literary and the social extends the meaning of linguistic deterritorialization to tangible personifications of otherness, to the bodies of the immigrants themselves, and, consequently, to politics. (ivi: 18)

La riflessione non evita poi il complicato nodo della coautorialità, interpretato di nuovo in chiave politico-egemonica:

such collaborations have facilitated the publication of life stories but at the same time have created hybrid texts in which the Italian coauthors have occupied positions of power. (ivi: 34)

In Parati, come, del resto, in tutta la prima fase critica, non vi è una vera e propria analisi linguistica dei testi. Le problematiche affrontate sono *anche* linguistiche, ma non si tramutano in osservazioni puntuali sul tipo di italiano che vi si riscontra. Le principali novità storico-linguistiche portate dalle

¹³ L'etichetta "scrittura" o "letteratura" italoфона è proposta anche da Burns 2003 e Commare 2006; sulle criticità di tale definizione cfr. Mengozzi 2013: 40-49.

scritture della migrazione in Italia (potenziale creativo degli scrittori, parole nuove per referenti nuovi, immaginari diversi ed inediti che si riflettono sulla lingua) restano solo accennate, mai approfondite, a causa del doppio ostacolo, ritenuto sostanzialmente insormontabile, della cooperazione con il coautore madrelingua e dell'effetto standardizzante dell'*editing*. Non a caso, proprio *Editing (doppiaggio)* è il titolo di un saggio di Armando Gnisci pubblicato sulla rivista «Kúma» nel 2002, che può essere considerato una sintesi del discorso critico del primo quindicennio di studi:

Quei pochi osservatori e lettori attenti della nuova letteratura italiana dei migranti che si aspettavano un rinnovamento della lingua letteraria italiana da parte di questi scrittori “stranieri” si sono trovati di fronte a testi “deviati” e appiattiti su un registro linguistico che potremmo definire regolare e neutro, schiacciato su di una norma di neutralità e “facilità” che è esattamente l'opposto – ma secondario e artificiale – della creolizzazione. (Gnisci 2002)

La delusione non potrebbe essere più completa. Le grandi promesse iniziali che facevano sperare i «pochi osservatori e lettori attenti» in un rinnovamento della lingua italiana di ampio respiro, o, addirittura, di portata storica, non sono state mantenute. Nella visione del critico – in questo come in altri casi portavoce di una intera “scuola” di pensiero – i testi degli scrittori migranti sono «appiattiti», e dunque falsati, da un *editing* invisibile e neutralizzante, senza che vi sia spazio alcuno per elementi di vera novità. Forse anche per questo motivo il *Nuovo planetario italiano*, curato dallo stesso Gnisci, prima mappatura della letteratura migrante in Italia e testo di riferimento per l'intero primo quindicennio di produzioni (1990-2006), non dedica nemmeno un capitolo alla questione linguistica.

Un'impostazione molto diversa, che in parte anticipa alcuni sviluppi successivi, è quella adottata da Luciana Menna nel suo saggio *Il tallone di Achille, la leva di Archimede: la questione della lingua nei testi letterari della migrazione*, nato in contesto differente, tra gli studi sull'insegnamento dell'italiano come lingua seconda (Barni, Villarini 2001). In Menna è esplicita l'intenzione di indagare la questione della lingua nei testi letterari della migrazione, concentrandosi in particolare sui personaggi di queste opere, costantemente «alle prese con i problemi della lingua, con la necessità di apprenderla», e che per questo motivo

si interrogano sulla relazione tra lingua cultura e identità, sul patrimonio linguistico di cui sono portatori, sulle caratteristiche della lingua di contatto e sugli atteggiamenti dei parlanti con i quali si trovano a interloquire; individuano e evidenziano i loro

bisogni linguistici; si osservano come apprendenti spontanei o autodidatti; ci ragguagliano sulle situazioni di insegnamento in qualche modo organizzato in cui vanno ad inserirsi. Insomma, si impegnano frequentemente in una significativa e articolata attività di riflessione metalinguistica. (Menna 2001: 211)

Menna prende in considerazione i personaggi delle opere di numerosi autori (Tahar Lamri, Abdelmalek Smari, Ikhifa Iyere, Pap Khouma, Gladys Basagoitia Dazza, Paul Bakolo Ngoi, Mohamed Bouchane, Amor Dekhis, Shirin Ramzanali Fazel, Maria de Lourdes Jesus), analizza i modi con cui il problema linguistico è tematizzato nel racconto stesso e, legando il discorso critico sulla letteratura a quello sociolinguistico sulle lingue dei migranti, scorge in queste opere un riflesso della più ampia e generale questione della lingua per i migranti:

gli “scrittori migranti”, si è visto, mettono in scena personaggi che sono per noi informanti un po’ speciali [...] e ci rinviano una rappresentazione che spesso integra e dà spessore alle informazioni che pervengono da altre fonti. [...] Quando i loro personaggi parlano di questioni di lingua vanno certamente ascoltati, perché si tratta di problemi che fanno parte costitutiva della condizione del migrante che essi vivono e della condizione dello “scrittore migrante”, dotato di sensibilità e consapevolezza metalinguistica, che li fa vivere. (ivi: 228-229)

Lo slittamento della prospettiva critica dalla dimensione esistenziale e politica dello scrittore immigrato alle parole e azioni dei personaggi, ovvero il passaggio da un discorso sul contesto biografico-culturale ad uno prettamente testuale, anticipa una svolta nell’approccio critico alla letteratura migrante, che si verificherà pienamente solo negli anni successivi con l’intervento di alcuni storici della lingua.

2.2. LA PROSPETTIVA DEGLI STORICI DELLA LINGUA

Come ha scritto Gabriella Cartago, il 2009 rappresenta l’«anno inaugurale» della critica linguistica dedicata agli scrittori migranti e postcoloniali (Cartago 2018: 224). In quell’anno sono stati infatti pubblicati alcuni saggi che diedero nuovi impulsi alla ricerca sull’italiano degli scrittori migranti e inaugurano un nuovo approccio, volto ad indagare aspetti inediti del lessico e della fraseologia e a sondare l’incidenza delle lingue e culture materne.

C’è, naturalmente, una innegabile componente di casualità nel fatto che questi studi (Barile, Feroldi, Prete 2009; Benussi, Cartago 2009; Mauceri,

Negro 2009; Perrone 2009; Ricci 2009) siano andati in stampa uno appresso all'altro nello stesso anno, dato che sono stati ideati in circostanze diverse e in occasioni non strettamente collegate tra loro. Ciononostante, è impossibile non notare, al di là della coincidenza cronologica, l'insorgere di una nuova e diversa focalizzazione delle analisi, che determinerà una rinnovata vivacità negli studi successivi.

Nel febbraio 2006, presso la Scuola Dottorale "L'interpretazione" della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena, si è tenuto un seminario dal titolo "Reinventare l'italiano: scrittura e migrazione". Gli atti del seminario sono stati pubblicati tre anni dopo, nel 2009 appunto, per l'editore Fieravecchia, a cura di Laura Barile, Donata Feroldi e Antonio Prete, con un titolo diverso rispetto al seminario, *Scrittura e migrazione: una sfida per la lingua italiana* (Barile, Feroldi, Prete 2009). Il volume intercetta molteplici prospettive e punti di vista in relazione alla scelta dell'italiano, necessità dovuta alla migrazione per alcuni, lingua "neutra" per altri (in quanto non è lingua di una ex potenza coloniale, e quindi politicamente imparziale, libera e intima). Un altro tema ricorrente riguarda il rapporto che gli autori instaurano con la nuova lingua, che può variare, a seconda delle biografie, dal desiderio di una "rinascita" alla volontà di sperimentare la propria scrittura in un'altra lingua. Nel complesso, gli interventi raccolti costituiscono una delle prime risposte all'esigenza critica di nuove indagini sulla lingua italiana come strumento di espressione letteraria da parte di stranieri. L'ha ricordato proprio una delle curatrici, Laura Barile, in un successivo intervento pubblicato sulla rivista «Moderna»:

il tema dell'uso della lingua italiana da parte di scrittori migranti è sempre più attuale: sono molti e in continuo aumento in Italia gli scrittori stranieri che scrivono in italiano, aprendo nuove prospettive e libertà di ampio respiro per la lingua e la letteratura italiana. Come è avvenuto per la letteratura anglofona e francofona (ed è perfino superfluo citare gli autori), anche la letteratura italiana si sta aprendo a più vasti e variegati paesaggi linguistici e letterari. (Barile 2010: 105)

Barile, proseguendo, rivendicava come il seminario senese sia stata tra le primissime iniziative di apertura del mondo accademico nei confronti degli scrittori e delle scritture migranti:

un convegno fra scrittori migranti, avvenuto a Siena nel febbraio 2006, quando ancora lo studio e starei per dire l'accoglienza di questi autori in una sede universitaria era una novità. (ivi: 106)

Ma la novità sta soprattutto nell'inquadratura del tema, nella prospettiva adottata, che è quella di uno studio attento alla lingua italiana scritta da autori migranti:

Eravamo infatti, e lo siamo tuttora, convinti che il discorso che ci interessa e ci riguarda sia un discorso fondamentalmente letterario e linguistico, al di là delle varie peripezie sociali, storiche, politiche e esistenziali, pur così significative, della vicenda umana dell'esilio. Tale vicenda è tutta contenuta e detta nei testi, nello stile e nella lingua degli autori: che trasformano la nostra lingua «rinfrescandola», come diceva Pound, con neologismi, deformazioni e invenzioni stilistiche, che prendono la parola in italiano, ma da prospettive eccentriche rispetto alla Penisola e con l'*auctoritas* di tradizioni culturali altre. [...] Questo insomma è il nostro ambito, lo stile e la scrittura: l'ambito nel quale possiamo, per quel poco che sappiamo, muoverci. (*ibidem*)

Questo «nostro ambito», ovvero l'analisi di scrittura e stile, che riserva particolare attenzione ai neologismi, alle deformazioni, alle invenzioni e alle influenze delle culture d'origine dei migranti, è lo stesso nel quale si sono mosse anche Carlachiara Perrone e, in coppia, Cristina Benussi e Gabriella Cartago nei loro studi, entrambi pubblicati in volume nel 2009, ideati in vista di convegni dedicati alla presenza straniera nella letteratura italiana.

Il saggio di Carlachiara Perrone deriva da un intervento tenuto nell'ottobre 2007, in occasione del convegno *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria*, promosso dal Centro Pio Rajna e svoltosi a Montepulciano. L'indagine di Perrone si concentra interamente sul secondo romanzo di Pap Khouma, *Nonno Dio e gli spiriti danzanti* (Khouma 2005), analizzandone in profondità ogni aspetto, dalla trama ai luoghi ai personaggi, e soffermandosi in chiusura sulla lingua. Il problema dell'*editing* è sostanzialmente sorvolato («romanzo di Pap Khouma, scritto interamente da lui», Perrone 2009: 473) e massima attenzione è riservata alla verifica dell'adozione di alcuni aspetti morfosintattici dell'italiano neostandard (*lui lei loro* come pronomi soggetto, presente *pro futuro, che* polivalente) e agli aspetti fraseologici e lessicali più innovativi. La presenza di locuzioni idiomatiche («“Sta perdendo le viti”, pensano i vecchi di Djama», ivi: 499) e di inserti plurilingui dal wolof e dal francese (singole voci o intere frasi: «Oh, mi dispiace, te l'hanno attaccato i *toubab!* Non hanno una salute di ferro come noi. *Ils sont fragiles les toubabs.*», ivi: 479) lasciano trasparire la presenza nel testo in italiano di lingue e culture altre, sapientemente mescolate tra loro, funzionali alla caratterizzazione dei personaggi e ai ruoli che svolgono nella narrazione. Per quanto riguarda le voci dal wolof (34 in totale), che nel romanzo vengono spiegate in nota, sono tutte riportate da Perrone, suddivise per settore semantico. Maggiormente coinvolti risultano

i settori della flora (*kinkeliba, noci di cola, nim, lalo, mbum, filao, caicedra*), dell'animismo (*rap, djinné, n'depp, tur o khamb, safara, sago*), delle relazioni parentali (*yaay, maam, baay, goro*), delle etnie (*laobé, baule, dogon*), degli usi e costumi (*diébelè, teranga, ada*); altre voci sono ascrivibili all'abbigliamento (*anango, ser*), all'antropologia (*toubab, nitt*), alla geografia (*Tougal, Korogho*), alle parti del giorno (*timis, tisbar*), alla droga (*yamba*), alla religione islamica (*serigne*) e agli affermativi (*waaw*). Nell'interpretazione di Perrone,

i giochi delle lingue rispondono all'esigenza di riprodurre fedelmente la variegata fisionomia dell'Africa e trovano un'eco nel frequente ricorso a una prosa in cui, per seguire l'andamento discontinuo del pensiero, si alternano disordinatamente periodi lunghi e periodi brevi. (ivi: 503)

Dallo sforzo della studiosa nel mostrare le particolarità della sintassi e del lessico di Pap Kouma deriva, per la prima volta, un'indagine accurata sugli elementi distintivi dell'italiano scritto da uno scrittore di madrelingua wolof. Ed è dalla riflessione su queste importanti novità all'interno della tradizione letteraria italiana che originano anche le riflessioni di Gabriella Cartago. L'occasione per esprimerle si è presentata nell'ambito del convegno dedicato al tema *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*, svoltosi a Padova il 20-21 marzo 2009. Nel suo intervento¹⁴, tenuto assieme a Cristina Benussi, Cartago coglie nella letteratura migrante un nuovo capitolo della secolare storia dell'eteroglossia letteraria a base italiana¹⁵. La distanza rispetto a Milton, Voltaire, Pound e agli altri scrittori stranieri in lingua italiana del passato è evidente, e riguarda tanto le traiettorie biografiche e le motivazioni di avvicinamento all'italiano, quanto il tipo di italiano, che è, nella definizione di Alberto Rollo ripresa da Cartago, un "broken italian" (Rollo 2008), un «italiano che si rompe»:

ma è soprattutto, vorrei sottolineare, la rottura proprio con le mediazioni culturali di cui si sostanzio l'italiano dalle origini per tutto il primo millennio della sua storia. Non troveremo il nome (ma nemmeno l'influenza) di un solo autore letterario della tradizione italiana. (Cartago 2017: 239-240)

¹⁴ Ora in Cartago 2017 (da cui si citerà) nella sezione *Italiano nuovo*, dove è riunito assieme ad altri saggi della studiosa sull'italiano degli scrittori immigrati.

¹⁵ Gli studi sulla scrittura in italiano da parte di stranieri sono stati inaugurati da Gianfranco Folena e hanno conosciuto un seguito crescente negli ultimi vent'anni (cfr., almeno, Orioles 2000, Orioles 2001, Brugnolo, Orioles 2002). Una storia della letteratura italiana prodotta "fuori d'Italia" si deve a Furio Brugnolo con il libro *La lingua di cui si vanta amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, che antologizza undici casi esemplari di grandi nomi della cultura europea che hanno scritto in italiano, tra cui Michel de Montaigne, John Milton, James Joyce, Ezra Pound (Brugnolo 2009).

L'assenza di influenze letterarie "alte" riguarda in particolare gli scrittori del *corpus* considerato da Cartago (i partecipanti al Premio Eks&Tra¹⁶, più qualche altro autore di origine africana), ma non va assolutizzata ed estesa alla totalità degli scrittori migranti in Italia. Non sono rari i casi di intellettuali con una solida base culturale e uno spiccato interesse (o amore) per la letteratura italiana¹⁷. Uno di questi, Julio Monteiro Martins, scrittore brasiliano che in Italia ha fondato la rivista letteraria «Sagarana» (attiva fino al 2014) - che riservava ampio spazio alle scritture migranti - ha evidenziato la distinzione che occorrerebbe sempre tenere presente tra "scrittori immigrati" e "immigrati scrittori"¹⁸. È soprattutto dei secondi che si occupa Cartago e nei quali nota la mancanza di una mediazione culturale forte e, di conseguenza, la spiccata incidenza dell'oralità sui loro testi, l'apertura ad un italiano *neo* e *sub standard*, colorato e arricchito da «colloquialismi, regionalismi, dialettismi e dialetti allo stato puro» (ivi: 243). Di grande interesse, poi, sono le pagine in cui gli scrittori raccontano del proprio rapporto con l'italiano, al punto che questo - l'italiano - diviene a tutti gli effetti un personaggio, talvolta addirittura il protagonista della loro scrittura. L'agognato raggiungimento della nuova lingua è un percorso sempre in salita, come mostrano le parole del senegalese Mbacke Gadjì citate da Cartago:

Per arrivare a stendere queste righe sotto forma di romanzo, di racconto o di chissà quale altra forma letteraria, la strada è stata lunga e tutta in salita. Sono di madrelingua wolof, dialetto del Senegal, di lingua ufficiale francese, ma scrivo direttamente in italiano (una lingua che ho imparato parlandola, vivendo in questo paese). Potete immaginare le contorsioni e le sovrapposizioni mentali necessarie per pensare in una lingua (bantu), tradurre mentalmente in francese e produrre in italiano! E così, tra i dizionari - due per la precisione, quello francese-italiano e quello solo italiano - affiancati da un certo numero di frasi fatte italiane - acquisite nel corso dell'apprendimento orale della lingua - i miei pensieri, i miei concetti, le mie sensazioni sono diventati i miei libri. Uno sforzo notevole, ma anche un esercizio singolare e divertente che succede solo nel giardino di chi inne-

¹⁶ Su cui si rimanda oltre, alla nota 17 del capitolo 3.

¹⁷ Sul "dialogo" tra scrittori migranti e tradizione letteraria cfr. Fracassa 2010, Ferrari 2021b.

¹⁸ Cfr. l'intervista realizzata a Julio Monteiro Martins in occasione del primo *Seminario di scrittori migranti* organizzato dalla Scuola di Scrittura Sagarana nel 2001: http://www.sagarana.net/scuola/seminario/martins_intervista.htm. La distinzione tra "scrittori migranti" e "immigrati scrittori" e lo specifico valore critico sotteso alle due definizioni sono stati ripresi da Armando Gnisci (cfr. Gnisci, Moll 2002, a cui si rifanno Mauceri, Negro 2009: 17), e più avanti richiamati anche da Chiara Mengozzi (2013: 29, nota 40), che spiega come tale criterio distintivo fosse già stato adottato per la letteratura italiana dell'emigrazione. Sul tema si veda anche Panzarella 2017.

sta sull'albero principale (la mia cultura d'origine) un'altra specie definita (quella che mi viene dalla colonizzazione francese) e si ritrova attaccate foglie e ramoscelli di qualcosa in divenire (l'acquisizione ancora in atto della cultura italiana). E tutto ciò con l'obiettivo di rendere questa mia sovrapposizione intellegibile agli altri. Per questa ragione troverete una moltitudine di forme sia nel racconto sia nel contenuto sia nella elaborazione dell'insieme di quello che abusivamente chiamo "romanzo". (Cartago 2017: 242)

Queste «contorsioni» e «sovrapposizioni mentali» sono la spia della novità dell'italiano degli scrittori migranti: immagini, parole e locuzioni tipiche della lingua madre (il wolof) da introdurre nella e conciliare con la nuova lingua (l'italiano), filtrate però da una lingua terza (il francese), cui si aggiunge una formazione tutta centrata sulla lingua parlata, come ribadisce in due passaggi lo stesso Gadji («una lingua che ho imparato parlandola», «apprendimento orale della lingua»). Il risultato, colto dall'analisi di Cartago su questo e altri testi della prima fase della letteratura migrante in Italia, è l'introduzione di modi di dire ri-calcati da altre lingue:

In questo clima, Azou crebbe secondo l'educazione "di una nonna". Ciò significa, nel nostro costume, crescere senza costrizioni né rigore (ivi: 244);

Forse esagerai quando risposi con pochi apprezzamenti ritenendo incolta lei, e saliva persa i suoi consigli (*ibidem*);

di similitudini dai comparanti inediti:

Aveva un cuore grande come una moschea (ivi: 245);

Non ti è bastata la meschinità e la umiliazione che mi hai soffiato negli occhi come sabbia? (*ibidem*);

di proverbi di sapienze molto lontane:

L'uomo non ritorna mai nel grembo di sua madre ma ritorna ben volentieri al suo villaggio natale (*ibidem*);

Una noce di cola nella bocca del vicino non ci sembra amara (*ibidem*).

Queste “scritture multietniche” producono, dunque, «associazioni inedite di materiali tradizionali italiani» e sono il «frutto di una prima importazione di nuovi pensieri e di nuove immagini, e preludio a più intense appropriazioni da parte degli scrittori di seconda generazione» (Cartago 2017: 246).

Nei successivi saggi *Libri scritti in italiano* e *L'approdo all'italiano: un punto d'arrivo?* (entrambi ora in Cartago 2017), Cartago ha proseguito l'indagine linguistica sui libri scritti in italiano da migranti. Oltre a ribadire la peculiarità del «riuso di materiale che si lega con immaginari diversi da quelli nostri tradizionali e che produce quindi fraseologia inedita, nonché paragoni e similitudini fuori del consueto» (Cartago 2017: 258), l'indagine aggiunge nuovi esempi e connette la questione linguistica interna alla letteratura migrante con la più generale questione della lingua relativa alla presenza delle lingue immigrate in Italia. L'approdo all'italiano di questi scrittori, pur così singolare ed inedito, non può essere tuttavia un punto d'arrivo: c'è da augurarsi che il futuro riservi un «grande autore di origini lontane, un nostro Naipaul» (ivi: 260)¹⁹. Cartago ha inoltre allargato il discorso ai testi per musica scritti da immigrati, anche questa una concreta manifestazione, al pari della letteratura, dell'uso espressivo della nuova lingua. In *Ius Music* (Cartago 2015; ora in Cartago 2017) accanto a scrittori e scrittrici di seconda generazione (Cristina Ubax Ali Farah, Sumaya Abdel Qader) il campo d'indagine si estende ai rapper di origine straniera attivi in Italia, in particolare a Zanko “il siriano di Milano” e ad Amir Issa. Quest'ultimo, nato a Roma da padre egiziano e madre italiana, ha più volte dimostrato grande sensibilità per le questioni legate al riconoscimento dei diritti delle seconde generazioni in Italia e ne ha fatto esplicito riferimento in canzoni quali *Non sono un immigrato*, *Straniero nella mia nazione* e *Ius Music*, ripreso nel titolo da Cartago. La lingua di questi testi, al pari e forse più delle prose letterarie, è tutta «in favore della grammatica del parlato» (Cartago 2017: 282): si incontrano, infatti, e con frequenza ancora maggiore rispetto alle opere in prosa degli scrittori migranti, numerosi dialettismi, voci gergali, ma anche turpiloquio e giochi linguistici.

Tornando all'anno inaugurale dell'indagine linguistica, al 2009 risale anche il saggio di Laura Ricci intitolato *Lingua matrigna. Multidentità e plurilinguismo nella narrativa postcoloniale italiana* (Ricci 2009), con il quale la studiosa ha fortemente contribuito alla affermazione di quello che lei stessa definisce in apertura un *nuovo campo di studi*, ovvero lo studio della lette-

19 Vidiadhar Surajprasad Naipaul è uno scrittore nato a Chaguanas in Trinidad e Tobago (ma di origine indiana) e naturalizzato britannico. Ha vinto numerosi premi letterari scrivendo in inglese e nel 2001 ha ricevuto il Premio Nobel per la letteratura.

ratura postcoloniale italiana²⁰. Nel saggio sono presentati, con particolare riguardo per la lingua, gli aspetti salienti delle opere di alcune scrittrici originarie delle ex colonie italiane (Erminia Dell'Oro, Ribka Sibhatu, Gabriella Ghermandi, Maria Abbebù Viarengo, Igiaba Scego, Cristina Ali Farah). Oltre a tratteggiare la biografia delle scrittrici e il loro rapporto con l'Italia e l'italiano, Ricci rintraccia un denominatore comune nell'impiego di esotismi dalle lingue d'origine e uno spazio considerevole dell'analisi è infatti riservato agli inserti da lingue straniere, con particolare riguardo per le modalità esplicative (glossario finale, nel caso di Erminia Dell'Oro e Cristina Ali Farah; note a piè di pagina, nel caso di Gabriella Ghermandi; assenza di una vera e propria esplicazione, nel caso di Igiaba Scego). In conclusione, Ricci, da un lato, prende le distanze rispetto alla «fiducia eccessiva nel rinnovamento dei mezzi espressivi operato dagli autori originari da altre terre del mondo» (ivi: 189) che altri critici hanno mostrato a commento della letteratura postcoloniale (al pari di quanto, come visto, è accaduto a commento della letteratura degli immigrati); dall'altro, rimarca «lo sperimentalismo in direzione “esotista”, in particolare l'impiego, questo sì davvero inedito, di forestierismi appartenenti a lingue fino ad oggi scarsamente circolanti e finora non attestati nella lingua scritta italiana» (ivi: 191). Se tali voci finiranno per affermarsi in italiano oppure rimarranno ancorate ad una letteratura di nicchia è il quesito, posto in conclusione, che lascia intravedere gli sviluppi futuri del percorso critico della studiosa in questo settore (cfr. oltre § 2.3).

Sempre del 2009 è il libro *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, in cui le autrici, Maria Cristina Mauceri e Maria Grazia Negro, operano un confronto tra scrittori italiani e immigrati riguardo alla rappresentazione dello straniero. Si nota, fin dal sottotitolo, l'intenzione di riunire in un unico *corpus* d'analisi, facente parte della “letteratura italiana contemporanea”, tanto gli scrittori italiani quanto gli scrittori migranti: un'autentica novità, destinata però a restare piuttosto isolata e trascurata dalla critica successiva. Nel libro un intero capitolo indaga *La lingua dei testi italiani e dei testi migranti*²¹. Il discorso sulla lingua considera l'italiano parlato dai personaggi e, a questo riguardo, secondo le autrici c'è un «dato macroscopico che balza immediatamente agli occhi», ovvero «il possesso di un italiano scorrevole e corretto da parte

20 La novità rivendicata consiste in primo luogo nell'affermare l'autonomia degli studi relativi alla letteratura postcoloniale italiana. Precedenti trattazioni d'insieme, come ad esempio Parati 1999, mescolavano infatti scrittori migranti e postcoloniali. Una prima distinzione è nel *Nuovo planetario* curato da Armando Gnisci, dove il capitolo di Alin Mumin Ahad (2006: 241-293) è dedicato al *Corno d'Africa. L'ex impero italiano*. Da ricordare poi i primi lavori di Daniele Comberiati, dal libro di interviste *La quarta sponda. Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi* (Comberiati 2007) alla curatela *Roma d'Abissinia. Cronache dai resti dell'Impero: Asmara, Mogadiscio, Addis Abeba* (Comberiati 2010a) al saggio *La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura* (Comberiati 2010b).

21 Il capitolo è firmato da Maria Grazia Negro.

di pressoché *tutti* i protagonisti stranieri dei testi migranti» (Mauceri, Negro 2009: 299; corsivo nel testo). La spiegazione, non diversa dalle idee più volte espresse da Armando Gnisci e da altri critici della prima stagione, va rintracciata nell'*editing* cui i testi sono pesantemente sottoposti e che limiterebbe le possibilità espressive degli autori, ben più di quanto non avvenga per gli autori "autoctoni":

I testi degli autori migranti sono infatti di media sottoposti a un forte lavoro di correzione da parte delle case editrici, per quelli degli italiani si dà invece per scontato il possesso sicuro della lingua, quindi spesso non subiscono la moderazione dell'*editor* (ivi: 300).

Sono rari i casi in cui venga riprodotta una interlingua, adottando una realistica via di mezzo tra l'italiano standard e la totale incertezza linguistica. Più spesso, invece, lo scarto dallo standard si manifesta attraverso il ricorso al dialetto:

interessante è la soluzione adottata da alcuni autori italiani e migranti di far parlare i loro personaggi stranieri con dialettismi volendo così, attraverso una poetica realistica espressiva, tradurre situazioni reali nelle quali gli immigrati, in genere, non parlano l'italiano standard, ma quello regionale della zona in cui abitano [...] il dialetto diventa così un idioma intermedio, un ponte creolizzante tra la lingua madre e la lingua d'arrivo (ivi: 304).

Le ulteriori direzioni dell'analisi linguistica proposte in questo libro da Mauceri e Negro riguardano lo studio della lingua come atto performativo e come strumento di potere. Il primo punto è trattato in maniera rapida e schematica, ma va comunque segnalato perché innovativo rispetto agli studi precedenti al *Nuovo immaginario*. Si individuano infatti le «funzioni che gli scrittori italiani e gli scrittori migranti assegnano all'uso dell'italiano» (ivi: 307) da parte dei loro personaggi stranieri. Limitando gli esempi a quelli riscontrati nelle opere degli scrittori migranti, le principali funzioni dell'utilizzo dell'italiano riguarderebbero la difesa e autodifesa, il mascheramento della propria identità, la dissacrazione, il gioco, il radicamento, l'umiliazione dell'altro (ivi: 307-308). Un atto performativo è anche l'uso della lingua «come riflesso delle relazioni sociali e come conferma della superiorità di un parlante sull'altro» (ivi: 308), quindi all'interno di una logica di potere che emerge nella rappresentazione del dialogo interculturale, dove più spesso allo straniero ci si rivolge con il tu. In conclusione,

la scelta di far parlare o meno il proprio protagonista straniero, e come farlo parlare, non è mai un gesto innocente e neutro: abbiamo visto che dietro alle strategie linguistiche adottate dagli scrittori italiani e dagli scrittori migranti si nasconde una visione dei rapporti intercorrenti tra autoctoni e stranieri. Gli autori migranti ci sembrano mediamente più sensibili e più preparati rispetto alla questione linguistica, anche perché per esperienza personale hanno vissuto l'apprendimento di un idioma straniero, l'italiano, che ora è divenuto il loro strumento di comunicazione e di scrittura. (ivi: 309)

Anche nel volume di Maria Cristina Mauceri e Maria Grazia Negro il discorso linguistico è dunque non solo incluso ma gode di un'autonomia e un'attenzione che non c'erano nella critica precedente, e che, al contrario, non saranno più negate nei convegni e negli studi che successivamente hanno inteso fare il punto sulla letteratura dell'immigrazione in Italia. Il 2009, quindi, per ragioni e per vie indipendenti, si configura davvero, nella ancor breve storia di questi studi, come un «anno inaugurale», un momento di svolta.

Procedendo in ordine cronologico in questa ricostruzione storica degli studi dedicati alla letteratura dell'immigrazione in Italia, il terzo decennio si apre con il libro di Daniele Comberiati, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, edito nel 2010, che dà avvio ad un intenso periodo di pubblicazioni e convegni, dove in parte sono ripercorse le principali direttive delle ricerche svolte in vent'anni di lavoro ed in parte sono vagliate nuove prospettive.

In relazione alle questioni linguistiche, Comberiati si concentra soprattutto sulle prime opere degli anni Novanta, in particolare nei paragrafi *La questione del coautore* (Comberiati 2010c: 53-59) e *Il problema della lingua* (ivi: 59-64). A proposito della coautorialità, Comberiati nota come

non è solo l'industria editoriale italiana ad aver affrontato in tal modo il problema: anche nelle letterature straniere ci si è trovati spesso di fronte a situazioni del genere, e la dinamica del rapporto fra l'autore straniero e il coautore autoctono (tranne ovviamente nel caso in cui il primo non fosse un intellettuale o uno scrittore già noto), ha spesso palesato una certa difficoltà a riconoscere il primo come artista creativo tout court. (ivi: 58)

Nonostante si sia fin da subito potuto notare come autori dalla varia provenienza (Africa subsahariana, Maghreb, Balcani, Brasile) abbiano portato «nella lingua italiana parole, espressioni e costruzioni tipiche della

lingua-madre» (ivi: 59), prevale l'idea, cauta e condivisibile, che dal punto di vista linguistico, salvo rari casi, gli scrittori migranti non siano nelle condizioni di trasformare l'italiano e che, a differenza di quanto avvenuto per altre lingue, la nostra non si avvalga ancora «del loro contributo di invenzione e innovazione» (*ibidem*), mentre «i legami con la lingua di appartenenza si riducono a parole isolate per le quali non esiste un corrispettivo italiano» (ivi: 62).

Comberinati pone l'accento anche su altre due importanti questioni. In primis, il tramite della lingua coloniale, o comunque di una lingua terza (per molti è il francese), decisiva nell'avvicinamento e nell'approdo all'italiano:

oltre al coautore è spesso presente una lingua di “appoggio”, o di riferimento, o di passaggio, prima della lingua italiana. Spesso neanche tale lingua di “appoggio” è la lingua-madre, ma, nel caso di molti autori francofoni, è la lingua conosciuta più vicina all'italiano, che aiuta l'autore e lo avvicina alla stesura finale. Solo Mohsen Melliti e, parzialmente, Mohammed Bouchane, fanno riferimento alla propria lingua di origine, l'arabo, per arrivare direttamente all'italiano. (ivi: 60)²²

In secondo luogo, l'autore ricorda come sia specifica della cultura d'origine di questi autori «l'oralità e la trasmissione a voce delle proprie esperienze» (ivi: 63), che incide sulla struttura generale del racconto, rendendolo spesso simile a una confessione o a una testimonianza, oltre che sulla lingua, nella quale si scorgono stili e modi tipici del parlato:

la cifra dell'oralità rimane ugualmente una caratteristica portante: ogni testo si avvicina ad una lunga confessione, uno sfogo necessario che spesso non riesce ad evitare una certa retorica. Il problema della ripetitività, d'altra parte, è una componente comune a tutte le esperienze letterarie di migrazione. (*ibidem*)

Del 2010 è anche il volume *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, curato da Lucia Quaquarelli (2010), mentre dell'anno successivo è *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, curato da Fulvio Pezzarossa e Ilaria Rossini (2011). Le analisi linguistiche non trovano molto spazio in queste opere critiche, fatta eccezione per il contributo di Serge Vanvolsem, che apre il volume *Leggere il testo e il mondo*, con

22 Con i due esempi proposti, Comberinati si riferisce a Mohsen Melliti, scrittore tunisino autore del racconto-reportage *Pantanello. Canto lungo la strada* (Melliti 1992), tradotto dall'arabo da Monica Ruocco, e del romanzo *I bambini delle rose*, scritto direttamente in italiano (Melliti 1995); il marocchino Mohammed Bouchane è invece autore di un unico romanzo, *Chiamatemi Ali*, curato dalla coppia di giornalisti Daniele Miccione e Carla De Girolamo (Bouchane 1991).

l'intenzione di indagare come il codice linguistico italiano si sia rinnovato attraverso le scritture migranti. Vanvolsem nota il frequente ricorso a parole locali che si riferiscono a persone, abitudini, pietanze, alberi, piante, riti, tra le quali si distinguono due gruppi: «quelle che ormai appartengono al linguaggio comune [...] e i forestierismi proprio nuovi» (Vanvolsem 2011: 7). Al primo gruppo appartengono, ad esempio, *calabassa*, *casba*, *cuscus*, *muezzin*, *marabutto*, *insciallah*, *ramadan*; al secondo, tra le altre segnalate, *cauris*, *griot*, *gri-gri*, *sarir*, *tubab*. Come già notato da Comberiati (2010c: 63), il francese è spesso il tramite per l'ingresso delle nuove parole in italiano, il cui utilizzo

non è naturalmente il privilegio dei soli scrittori migranti, ma la frequenza con cui nei loro testi appaiono questi vocaboli è certamente una caratteristica di questa scrittura [...] “Scrivere su ciò che a loro è più familiare” è proprio quanto fanno anche questi scrittori migranti, che hanno il mondo africano o orientale nel sangue. (Vanvolsem 2011: 8)

Nel saggio di Vanvolsem il discorso sui forestierismi si esaurisce in una visione sintetica del fenomeno. Non c'è l'approccio analitico che caratterizzava lo studio di Carlachiara Perrone, ma piuttosto la volontà di cogliere una caratteristica comune a tutti gli scrittori migranti, ovvero che attraversa, segnandola e impreziosendola, l'intera loro letteratura. Per questa ragione, il *corpus* considerato dallo studioso è molto ampio e gli esempi di forestierismi derivano dal poeta nativo albanese Gezim Hajdari, da Pap Kouma, da Kossi Komla-Ebri, da Saidou Moussa Ba, da Tahar Lamri. Vanvolsem si sofferma inoltre sull'occorrenza della voce straniera e sui modi con i quali viene inserita a testo. Oltre a ricorrere al corsivo, si osserva come gli autori prediligano esplicitarne il significato, fra parentesi o più di frequente in nota, dove la definizione può essere più o meno enciclopedica²³. Anche la parte del saggio dedicata ai neologismi in questi scrittori è notevole e innovativa. Vi si trovano esempi dal racconto *Il gommista di Valona* di Vladimir Koçirai (2002): i *gommisti* del titolo sono i guidatori di gommone, come gli scafisti lo sono dei motoscafi. Ci sono poi i *bidonisti*, che si occupano dei rifornimenti. Anche in questo caso, in maniera rapida e sintetica, è intuito un fenomeno lessicale trasversale nella letteratura migrante che, nonostante alcuni studi successivi (su tutti, Cartago 2019), ancora attende una trattazione esaustiva.

L'analisi di Vanvolsem si concentra su elementi lessicali, ma non manca una disamina anche della sintassi, rispetto alla quale si tenta di dimostrare una derivazione orale della scrittura:

²³ L'analisi delle glosse esplicative dei forestierismi è stata affrontata anche da Laura Ricci (2009), ma sarà soprattutto Maria Grazia Negro (2015) ad esplorare in profondità questo tema.

l'oralità si esprime in primo luogo in una sintassi molto lineare: niente costrutti complessi con lunghe strutture subordinate temporali o condizionali, si procede spesso con piccole aggiunte paratattiche. [...] Non manca la subordinazione, ma sono di solito costrutti semplici: la frase relativa, quella temporale con *quando, al momento che...*, la completiva con *che* (“diceva che...”), la condizionale con *se* o *anche se*, e l'interrogativa indiretta semplice, soprattutto con il verbo *chiedere* [...] Elemento del parlato è anche l'uso della dislocazione, lo spostamento cioè di un complemento a sinistra o a destra del costrutto normale e la sua ripresa all'interno di questo, tramite un pronome personale [...] Sono solo alcuni dei tanti aspetti che andrebbero indagati per poter parlare seriamente della lingua delle scritture migranti. (Vanvolsem 2011: 10-12)

Il rapporto con l'oralità di questi racconti, già emerso in trattazioni precedenti (Benussi, Cartago 2009 e Comberiat 2010c), è il tema cardine di un altro contributo presente nella raccolta di saggi curata da Pezzarossa e Rossini, quello di Kombola Ramadhani Mussa, intitolato *Forme dell'oralità nella narrativa dei “migrant writers”*. L'assunto di partenza è che «i *migrant writers* italiani, come i primi afroamericani, sperimentano un'identità scissa, in bilico tra due culture senza sentirsi completamente rappresentati da nessuna» (Mussa 2011: 233-235), e perciò con la scrittura operano una continua mediazione culturale tra la società d'origine, dove l'oralità è il canale di trasmissione dominante, e quella d'accoglienza, che privilegia la scrittura. La loro opera di mediatori rende la letteratura migrante una “traduzione” anche quando il testo è prodotto direttamente nella nuova lingua:

Le diverse forme d'oralità presenti nella narrativa dei migrant writers italiani, consentendo di tradurre la cultura d'origine in quella d'accoglienza, [...] sono chiamate a rappresentare il bagaglio di tradizioni, di proverbi, modi di dire ed espressioni idiomatiche, che hanno nella diffusione orale un canale privilegiato seppur non esclusivo, la consuetudine al racconto e l'abilità narrativa, ma anche a testimoniare il potere e la sacralità della parola. (ivi: 235)

Oggetto di studio è in particolare la scrittura di Kossi Komla-Ebri, per cui «viene utilizzata con ricorrenza la definizione *oralitura*» (ivi: 239)²⁴, tutta

²⁴ Il neologismo *oralitura* è un calco dal francese, attestato in italiano dai primi anni Duemila (cfr. Cartago 2019: 107), e indica «una scrittura nella quale l'impronta dell'oralità sia ben visibile e che più in generale fa riferimento ad un rapporto molto stretto fra comunicazione orale e scritta» (Comberiat 2010c: 173). Sul tema si veda anche Taddeo 2018: 260.

giocata su dialoghi, lunghe conversazioni e proverbi della sapienza popolare africana. Un altro scrittore migrante estremamente sensibile al valore della parola orale è Tahar Lamri, che definisce il proprio lavoro «situandolo al confine tra teatro e narrazione orale» (ivi: 242), come risulta chiaramente dalla sua opera forse più nota, *Il pellegrinaggio della voce*, che vede «la compresenza nel testo [...] di parole arabe e italiane e, soprattutto, dei dialetti romagnolo, veneto e mantovano» (ivi: 243). Infine, Mussa presenta anche il singolare caso di Yousif Jaralla, autore che ha deciso di affidarsi esclusivamente alla *performance* orale, mettendola per iscritto solo in un secondo momento, portando dunque all'estremo l'esigenza di narrare con la voce viva, alla antica maniera dei cantastorie africani (i *griots*), rivolgendosi ai soli presenti, nell'incanto di un dialogo che la pagina scritta non potrà mai riprodurre:

L'autore [...] non pubblica; i suoi scritti, appunti e note, costituiscono, unitamente alle registrazioni effettuate su di un registratore che lo accompagna durante le passeggiate notturne, un semplice canovaccio per le performance orali, nelle quali improvvisa affidandosi alle sensazioni del momento e all'interazione con il pubblico. (ivi: 244)

Allo stesso periodo appartiene anche il volume di Chiara Mengozzi *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, che può essere considerato una *summa* dei percorsi critici fino a quel momento affrontati. Nella visione di Mengozzi, le narrazioni dei migranti sono “contese” perché è in gioco la loro possibilità di prendere la parola, raccontare sé stessi, le proprie vicissitudini ed esperienze di vita. Tale possibilità si scontra però con le pretese, o necessità, della società d'accoglienza di incanalare i racconti degli immigrati entro un preciso orizzonte editoriale:

A mio avviso, il filo rosso di questa produzione non corrisponde né a un insieme di contenuti né a un genere né a uno stile, ma a una posta in gioco, la narrazione di sé, che, prima di essere un tema e un dispositivo testuale, è innanzitutto un'ingiunzione rivolta agli “scrittori migranti” (se non agli immigrati *tout court*) e al tempo stesso un'urgenza, un'ambivalente necessità degli stessi di rendere conto di sé nella società cosiddetta di accoglienza. (Mengozzi 2013: 7-8)

La scrittura, per i migranti, non è libera, ma contesa, e con questa chiave sono interpretate le questioni che nel corso dei primi vent'anni di critica hanno tenuto banco: la coautorialità, l'eterobiografia alla prima persona, l'intervento dell'*editing* sono tutti elementi sintomatici della particolare

condizione in cui si trovano a scrivere gli immigrati in Italia. Di particolare rilievo è il secondo capitolo del libro, denominato *Teorie*, dove la studiosa passa in rassegna (ivi: 40-80) con estrema ed insuperata perizia i pro e i contro dei tanti nomi e delle diverse definizioni che la critica ha proposto per identificare l'insieme degli scrittori di origine straniera che hanno scelto di scrivere in Italia in italiano. Mengozzi, in linea con Pezzarossa e Rossini, opta per "scritture della migrazione", più generico e aperto rispetto a "letteratura della (im)migrazione", suggerendo implicitamente come la questione non possa essere restringibile al solo campo letterario.

Quasi assente è l'analisi linguistica dei testi. Solo nell'ultima parte Mengozzi affronta il *topos* assai ricorrente del cambio del nome da parte dell'immigrato e il tema della (im)possibilità della traduzione. Nulla, di fatto, è l'attenzione per i fenomeni lessicali caratterizzanti l'italiano di questi scrittori che, a quell'altezza cronologica, vari e validi studi già permettevano di apprezzare. Ed è altresì significativo, al fine di comprendere la prospettiva di Mengozzi, che nessuno di questi studi sia citato nella pur estesissima bibliografia.

È nell'ambito degli studi specificatamente dedicati alla letteratura italiana postcoloniale che si incontra il primo libro, *Il mondo, il grido, la parola* di Maria Grazia Negro, prioritariamente orientato a indagare la questione linguistica (Negro 2015). In precedenza, Negro era stata l'autrice del capitolo sul confronto linguistico tra testi italiani e migranti nel volume scritto a quattro mani con Maria Cristina Mauceri (Mauceri, Negro 2009), che presentava sviluppi innovativi rispetto al *Nuovo planetario* curato da Armando Gnisci, al quale le autrici dichiaravano comunque di ispirarsi. Inoltre, non sembra casuale che sia proprio la letteratura postcoloniale a fornire una prima monografia di studi linguistici, dopo i lavori molto accurati di Ali Mumin Ahad (2006), Laura Ricci (2009) e Daniele Comberiatì (2007, 2010a e 2010b).

Il *corpus* di opere appartenenti alla letteratura postcoloniale è suddiviso da Negro per fasi. Dopo l'esperienza precoce e isolata del pioniere Alessandro Spina²⁵, la fase inaugurale coincide sostanzialmente con le prime prove degli scrittori immigrati, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, «in cui prevalgono le testimonianze autobiografiche classiche» (Negro 2015: 15); segue poi una fase "carsica" (da metà anni Novanta a metà anni Zero), «in cui la scrittura si atomizza in una miriade di racconti e di saggi specialistici» (*ibidem*) e che sfocia in un periodo di forte sperimentazione (dal 2005 al 2015) sia per i generi letterari proposti sia per il linguaggio. La

²⁵ Nato nel 1927 in Libia, dove è vissuto fino al 1940, si è poi trasferito a Milano, facendo ritorno a Bengasi negli anni Cinquanta per gestire l'azienda di famiglia. Ha scritto – in italiano – numerosi racconti e libri di argomento postcoloniale riuniti nel 2006 nel volume *I confini dell'ombra. In terra d'oltremare* (Spina 2006). Si è spento a Roma nel 2013.

varietà delle soluzioni narrative e il differente rapporto con la lingua italiana (per alcuni lingua madre, per altri lingua di scolarizzazione, per altri ancora lingua straniera appresa a seguito di una migrazione in Italia) suggeriscono alla studiosa di evitare percorsi di analisi univoci e d'insieme. Tuttavia, il dato comune a tutti i postcoloniali e strutturale delle loro opere è il plurilinguismo, inteso come «convivenza nel testo scritto dell'italiano e delle sue varietà diastratiche con più lingue e dialetti, sia ex coloniali sia internazionali» (ivi: 100). La questione linguistica è già nella scelta stessa di scrivere in italiano, e dunque di porre l'italiano in una condizione “egemonica” rispetto alla lingua madre e alle altre lingue presenti nei testi. Il contrasto che si crea tra lingua “egemonica” e lingue “minori” è alla base del plurilinguismo, unico comune denominatore di queste opere, che tuttavia assume connotati differenti a seconda delle narrazioni, tanto che sarebbe opportuno parlare di “plurilinguismi”, «vista la varietà fenomenologica e strumentale con cui si manifesta» (Negro 2015: 201).

In particolare, Negro nota come l'inserito alloglotto sia un «elemento dinamico» (ivi: 193) che produce in primo luogo un effetto grafico:

il plurilinguismo introduce diversi elementi di movimento nel testo, innanzitutto a livello grafico: quasi tutti gli scrittori evidenziano di prevalenza con il corsivo e raramente con le virgolette gli inserti plurilingui, sia a livello di lemma, sia a livello di enunciato. (ivi: 192)

In secondo luogo, lo stranierismo comporta una certa modalità di esplicazione che riveste una notevole importanza anche per lo studio del significato dello stesso. Il modo in cui uno stranierismo occorre nel testo ed è (o non è) accompagnato da una qualche forma di ausilio interpretativo (parentesi esplicativa, nota a piè di pagina, glossario finale ecc.) è importante non solo ai fini della descrizione fenomenologica, ma anche dell'indagine semantica. Come sottolinea Negro,

Lo scrittore può istituire un rapporto didattico con il lettore, dove quest'ultimo è guidato come uno studente nell'opera di ermeneutica del testo e di apprendimento del corrispettivo contenuto [...]. Questo sforzo di massima trasparenza del testo presuppone anche un lettore “viziato”, cui è richiesta solo raramente collaborazione perché il detentore assoluto del significato rimane lo scrittore. [...] Anche il rapporto diametralmente opposto, quello di occultamento [...], prevede le stesse dinamiche simboliche, ma questa volta contempla un ruolo più attivo del lettore che cerca comunque di evincere il senso, spesso fallendo. (ivi: 195)

Le «modalità di esplicazione» individuate da Negro sono sette e sono presentate «in ordine crescente di complessità» (ivi: 193), ovvero dal caso di maggiore e più immediato ausilio interpretativo, alla situazione di assenza di soccorso: parentesi esplicativa, nota a piè di pagina, glossario finale, traduzione mimetizzata, traduzione mimetizzata “collaborativa”, soccorso del contesto, nessun soccorso²⁶.

Un terzo elemento legato all'introduzione di stranierismi in queste opere riguarda la loro traslitterazione. In molti casi, infatti, queste parole non derivano solo da un'altra lingua ma pure da un altro alfabeto e possono quindi essere rese in modo più o meno simile alla fonetica e all'ortografia dell'italiano, creando di conseguenza uno spaesamento più o meno forte nel lettore. Anche la traslitterazione, dunque, non è un passaggio neutro ma dietro di essa si cela un certo tipo di rapporto che l'autore intende avere con il proprio lettore:

I gradi della traslitterazione scelti per le lingue ex coloniali e per l'arabo riflettono il ruolo con cui lo scrittore postcoloniale si presenta al suo lettore: si va da un massimo di semplificazione della lingua e di adattamento alla fonetica dell'italiano [...], a un massimo di scientificità [...], passando per una diffusa attenzione alla traslitterazione e per una dichiarazione al lettore delle regole secondo le quali è stata effettuata. (ivi: 196)

Il volume di Maria Grazia Negro è divenuto fondamentale per la comprensione e lo studio del plurilinguismo anche nella letteratura prodotta da autrici e autori migranti non post-coloniali e dalle seconde generazioni. Attraverso la sua analisi rigorosa, Negro dimostra come la frammentazione linguistica non sia un limite, ma una forma di resistenza e ricchezza, che nella narrativa migrante e diasporica si esplica in molti modi e con diversi strumenti può essere interpretata.

Un'altra bussola per l'analisi di questa pluralità lessicale è offerta dal saggio di Laura Ricci *Neoislamismi e altri “migratismi” nei romanzi di Amara Lakhous*, uscito lo stesso anno e che introduce fin dal titolo la novità dei “migratismi” (Ricci 2015). L'intuizione di Ricci aprirà un campo di studi specifico, esclusivamente dedicato alle parole che dalle lingue dei migranti viaggiano verso l'italiano, cui sarà dedicato il prossimo paragrafo (§ 2.3).

²⁶ Ricci (2015: 127) ha invece individuato sei tipologie di glosse esplicative: enciclopedica («riservata a termini peculiari della cultura islamica»), lessicografica («nota esplicativa a piè di pagina contenente una breve definizione»), esplicativa-appositiva («alla voce citata segue, tra due virgole, la corrispondenza in italiano [...]»; oppure la parola italiana che traduce anticipa il forestierismo»), metalinguistica («il forestierismo è accompagnato da formule attenuative metalinguistiche»), dissimulata («il significato del termine non è esplicitato ma è rilevabile dal contesto, in genere dialogico»), assente («si omette la sottolineatura del corsivo e manca la glossa»).

Rimanendo per ora sulle questioni linguistiche più “classiche”, va segnalato l’intervento di Fulvio Pezzarossa sulla *vexata quaestio* dell’*editing* standardizzante. Commentando le pagine del diario linguistico di Jhumpa Lahiri²⁷, in cui l’autrice racconta il processo di *editing* cui lei stessa ha sottoposto il proprio testo prima della pubblicazione, Pezzarossa ritiene che sia

impossibile per chiunque rintracciare mende, smagliature o irregolarità, dopo una simile cura correttoria, in spregio alle imperterrite celebrazioni dei radiosì destini di pagine dell’italiano irrorate da nuove culture e da nuove lingue. (Pezzarossa 2018: 310)²⁸

Il critico ripercorre alcune di queste «imperterrite celebrazioni»:

infinite dichiarazioni (prive di riscontri sugli elementi strutturali della lingua) che magnificano la creazione di “ritmi inediti, [...] reazioni inconsuete tra vocaboli, frizioni tra le parole, effetti di straniamento tanto nello scrittore quanto nel lettore” (Lo Prejato 2011: 417); dato che “lo scrittore migrante non esita a cambiare la struttura delle frasi, a scegliere una sintassi originale, a mettere alla prova il lessico” (Perazzolo 2005: 2), avviando “una palinogenesi del linguaggio e delle tecniche narrative di una lingua viva” (Bregola 2001: 1), investita da una energia selvaggia, fino a provocare una “subversion of the Italian language” (Sabelli 2005). (ivi: 310-311)²⁹

L’opinione sarà condivisa più tardi da Chiara Mengozzi che noterà, tra le peculiarità dell’italiano degli scrittori migranti, dalle origini agli esempi più recenti, «la disseminazione di parole che rinviano ai *realia* culinari, vestimentari o religiosi della cultura di partenza» (2018: 439) e sottolineerà, con profonda consapevolezza dei percorsi critici, come

27 Il riferimento è al libro *In altre parole* della scrittrice Jhumpa Lahiri, nata a Londra da genitori bengalesi, poi trasferitasi negli Stati Uniti (ha cittadinanza statunitense), si è avvicinata all’italiano quasi cinquantenne per volontà personale e ha cominciato a scrivere solo in italiano. Il primo libro è una sorta di autobiografia dell’apprendimento dell’italiano (cfr. Groppaldi, Sergio 2016; Sergio 2020a: 205-216).

28 Si veda quanto scrive la stessa Lahiri nelle ultime pagine del suo libro: «Ho inviato la prima stesura al mio insegnante, il mio primo lettore. Durante le lezioni ci abbiamo lavorato insieme. [...] Dopo aver preparato un testo più o meno pulito con l’insegnante, ho fatto vedere ogni pezzo a due lettrici, entrambe scrittrici. [...] La terza tappa, l’ultima, sono stati gli editor di “Internazionale”, la rivista in cui questi testi sono comparsi per la prima volta [...] 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» (Lahiri 2015: 137-138).

29 I riferimenti bibliografici compresi all’interno della citazione sono parte della stessa. Si è deciso di mantenerli intatti ed esplicitarli in bibliografia (cfr. nell’ordine Lo Prejato 2011, Perazzolo 2005, Bregola 2001, Sabelli 2005).

a partire dagli anni Duemila si è aperta una nuova fase critica, ancora in corso: una volta consolidatisi il corpus e il campo di studi, si sono moltiplicate le obiezioni rivolte all’iniziale promozione generalizzata delle scritture migranti e si è avanzata l’esigenza non soltanto di rilanciare il giudizio di valore, ma anche di isolare le caratteristiche intrinseco-formali di questa narrativa, mettendo a fuoco alcune costanti strutturali e linguistiche, come il multilinguismo [...], e cercando di capire al contempo fino a che punto la tanto acclamata azione trasformatrice e rivitalizzante degli scrittori migranti sulla lingua italiana [...] abbia davvero inciso sulle strutture linguistiche profonde o non si sia invece limitata a una spolverata di esotismo su una lingua e uno stile tutto sommato standard. (ivi: 445-446)

A conferma di questa linea critica che legge il plurilinguismo della letteratura migrante come “spolverata” di parole della lingua madre per conferire al testo un tono più esotico, Pezzarossa ha ribadito:

L’interazione più frequente tra le lingue (corrispondente del resto a banali strategie commerciali) è rappresentata da parole o brevi frasi nella lingua madre “esotica”, con fini descrittivi o emotivi, ma al contempo accennando a come lo straniero non possa risultare completamente trasparente, riducendo in toto il suo mondo alla nostra misura culturale e linguistica. (Pezzarossa 2021: 43)

Ben diversa è l’interpretazione del fenomeno da parte di chi, adottando una prospettiva di taglio più prettamente storico-linguistico e socio-linguistico, leggerà in queste parole o brevi frasi provenienti da lingue con cui l’italiano non è mai stato in contatto (wolof, lingala, hurdu e molte altre) come fatto epocale, perché rappresentativo di una contaminazione in atto, che non porterà ad un rinnovamento strutturale dell’italiano, ma sta già portando ad un ripopolamento lessicale esogeno, ispirato dalle stesse comunità immigrate. L’italiano di questi scrittori, proprio grazie all’innesto “esotico”, dimostra quanto la letteratura dell’immigrazione sia «direttamente coinvolta nel processo in corso e perciò più sensibile alla manifestazione di un nuovo plurilinguismo» (Ricci 2015: 116).

Il tema riemerge anche in uno dei lavori più estesi ed organici di quest’ultima fase di studi, quello di Silvia Contarini, intitolato *Scrivere al tempo della globalizzazione. Narrativa italiana dei primi anni Duemila*. L’intento dell’autrice, che dedica ampio spazio nel suo libro al plurilinguismo e alla questione della lingua nella letteratura migrante (che lei preferisce chiamare “transculturale”), è di interpretare il plurilinguismo di queste opere

in chiave di affermazione identitaria. La scelta di inserire parole e frasi di una lingua immigrata, nonostante la padronanza dell'italiano e la scrittura nella nuova lingua, avrebbe la stessa funzione del ricorso al dialetto per uno scrittore italiano: una funzione allo stesso tempo conservativa e distintiva, quindi identitaria. I tanti forestierismi, che non di rado si affiancano a voci e frasi dialettali, in perfetta sintonia con le tendenze della *glocalizzazione*, risponderebbero a questa esigenza di esprimere la propria identità:

un denominatore comune è la questione linguistico-identitaria, che circola in ognuno dei testi, esplicitando la doppia esigenza di ognuno degli scrittori: reinterpretare l'italianità e far riconoscere l'esistenza di "altri" italiani. In questo senso, lo straniero e l'immigrato, alla stregua del siciliano, del napoletano o del padano, nel privilegiare usi e tradizioni specifici di una minoranza o di un gruppo, mettono in discussione un concetto rigido di identità nazionale, e affermano l'esistenza del particolare linguistico-culturale. (Contarini 2019: 48)

Scrivere in italiano, dunque, per un immigrato non può che essere un atto politico, quand'anche inconsapevole³⁰. La scrittura nella lingua del paese ospitante è, a seconda dei casi, una conquista, una rivendicazione, una lotta, ma pur sempre una scelta mediata da esigenze profonde e in qualche misura politiche. Per questo motivo,

gli scrittori della migrazione sono forse più consapevoli di altri della ricerca necessaria di una lingua di creazione e potrebbero essere più predisposti di altri a forme di sperimentazione e innovazione linguistica. (ivi: 57)

Tuttavia, «il riferimento all'oralità e l'uso di parole straniere» non «assurgono a caratteristiche peculiari della letteratura migrante» (*ibidem*), come altri critici hanno sostenuto: da una parte, l'oralità non sembra essere una vera costante di questa letteratura; dall'altra, le parole straniere (Contarini non usa "migratismi" e non segnala in bibliografia gli studi sul fenomeno) non rappresentano in alcun modo «un fenomeno nuovo nella letteratura italiana» e, anzi, sono, al pari delle inserzioni dialettali, «una tendenza forte

30 Riflessioni simili si trovano anche nel saggio *La letteratura italiana contemporanea e le scritture della migrazione* di Giuliana Benvenuti. Qui la studiosa, in linea con Morace (2012), evidenzia come sia ormai inevitabile «superare la distinzione netta tra letteratura italiana e letteratura della migrazione e/o postcoloniale» nella direzione di «aprirsi all'orizzonte transnazionale che anche le migrazioni hanno portato entro i confini della nazione» (Benvenuti 2015: 67); e come oggi in letteratura «alla tensione tra lingua e dialetti, si aggiunge quella tra la lingua italiana e le lingue dell'immigrazione» per cui «deve essere a tutti manifesto che ogni forma di "scelta linguistica" costituisce un atto politico» (ivi: 72).

della letteratura italiana di questi ultimi decenni, basti pensare a Camilleri, Fois, Niffoi, De Luca e altri» (*ibidem*). In definitiva:

nel mondo globalizzato – meglio: glocalizzato – l’inserimento di diversità linguistica non produce necessariamente un effetto di disturbo, non perturba il lettore che ha ormai fatto l’abitudine a certi meticcianti linguistici, soprattutto quando non compromettono la leggibilità del testo. (ivi: 58)

L’intento di leggere e interpretare la letteratura dei migranti nel contesto globale della letteratura contemporanea è anche negli intenti di due volumi usciti nel 2022. *Storie condivise nell’Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, a cura di Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi (2022), intende rinnovare e ampliare i paradigmi critici, sia evitando di problematizzare ulteriormente, anzi sfumando il più possibile, il “confine” tra letteratura migrante e letteratura italiana *tout court*, sia definendo “transculturale” la produzione letteraria italiana e quindi collegandola alle dinamiche generali della *World Literature*. L’uscita dal “recinto” critico che ha protetto ma anche confinato la letteratura migrante permette ora di metterla in relazione non solo con le scritture degli autori italiani, europei e mondiali, ma anche con altre modalità espressive, tra cui teatro, musica, fumetto, *gaming*. Anche a livello linguistico, di conseguenza, l’indagine non potrà che misurarsi con varie e diverse, ma al contempo parallele e intersecanti, arti espressive.

Lo sconfinamento del discorso critico, che è in fondo la cifra analitica della stagione attorno al trentennio dalla nascita di questa letteratura, è alla base anche di *Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni Duemila*, a cura di Alessandro Benucci, Silvia Contarini e Giuliana Pias. La prospettiva dominante è quella transculturale: «focalizzarsi sull’importazione e l’esportazione di sapere e di cultura, sui momenti di transizione, sulle forme di trasposizione e transcodificazione, sulle dinamiche (pluri) linguistiche, su traiettorie, percorsi, migrazioni» (Benucci, Contarini, Pias 2022: 9). È una prospettiva che appare più in linea con lo spirito del tempo attuale: «si è passati dalle idee di appropriazione e appartenenza a quelle di *diaspora, flussi, zone di contatto, transculturazione*» (ivi: 12). E così l’indagine socio-linguistica basata su un canone “chiuso” e su un *corpus* rigidamente prefissato sembra aver perso un po’ di smalto, essendo preferito un discorso aperto e multiforme, in cui autori italiani dialogano con autori stranieri, autori migranti con altri autori migranti, lingue dei migranti con dialetti³¹.

³¹ Una lettura “aperta” ad orizzonti globali della letteratura italiana, anche grazie all’apporto degli scrittori migranti, si legge nel volume di Gino Tellini *Scritture della migrazione* Tellini, che antologizza, tra gli altri, due racconti di Ouedraogo e Houbabi (che si firma con lo pseudonimo Wii) presenti nella raccolta di Scego (2019). Cfr. Tellini 2023: 335-337 e 365-367

Andrà almeno rilevato quale curiosità non priva di spunti di riflessione che i cinque curatori dei due volumi appena citati (in ordine alfabetico: Benucci, Comberiat, Contarini, Mengozzi, Pias), autori nel corso della loro carriera di moltissimi contributi scientifici sulla letteratura migrante e transculturale, insegnano tutti all'estero, il che dà un sapore decisamente transnazionale alle ricerche in corso su questi temi. Gli stessi Comberiat e Mengozzi, ad esempio, riconoscono nella *Introduzione* al volume da loro curato che «non è un caso che queste spinte al cambiamento [...] siano spesso venute da studiosi e studiose attivi nelle università straniere, negli Stati Uniti, in primis, ma anche in Francia, in Belgio, nel Regno Unito, in Canada o nei Paesi Bassi» (Comberiat, Mengozzi 2022: 16), perché influenzati da discorsi critici che altrove avevano già trovato (soprattutto grazie alla letteratura coloniale e postcoloniale) maggiori spazi di indagine. Così anche Silvia Contarini, nella *Prefazione* al volume curato con Benucci e Pias, rivendica la priorità del CRIX, Centre de Recherches Italiennes dell'Università Paris Nanterre: «esplorare, attraverso lo studio di produzioni letterarie, e più ampiamente artistiche, le trasformazioni in corso nell'Italia contemporanea in contesto di globalizzazione» (Benucci, Contarini, Pias 2022: 9). Insomma, lo sguardo “da fuori” sembra negli ultimi anni dire di più e meglio sulla situazione non più “interna” ma “sconfinata” della odierna produzione di scrittori migranti o con background migratorio.

In conclusione, è opportuno considerare in che modo gli studi scientifici che si sono susseguiti nel corso di oltre trent'anni abbiano contribuito all'affermazione di questo ramo di studi e al suo ingresso nelle trattazioni di carattere generale riguardanti la storia e le strutture dell'italiano. Da questo punto di vista si distingue il manuale *Linguistica italiana* di Massimo Palermo (la prima edizione è del 2015), che nel capitolo *Il mondo in Italia* illustra il concetto di “neoplurilinguismo”, sulla base dei più recenti dati sull'immigrazione (aggiornati poi nella seconda edizione, del 2020, da cui si cita), e considera l'impatto di immigrati e figli di immigrati sulla scuola italiana e sull'italiano in generale. Palermo sottolinea inoltre come «per effetto di queste dinamiche di contatto stanno entrando in italiano nuovi termini da lingue esotiche [...] volti a introdurre referenti non ancora presenti (o comunque non stabilmente radicati) nell'orizzonte culturale italiano» (Palermo 2020: 340). Sono poi segnalati i principali campi semantici coinvolti (cibo, moda, tradizioni culturali), alcuni adattamenti (*burkini*, *kebab-baro*) e derivati (come *scialla* da *inshallah*). Il paragrafo intitolato *L'italiano dei nuovi italiani: l'uso espressivo della lingua* (ivi: 340-345) prende in considerazione la letteratura degli immigrati. Il dato quantitativo degli autori presenti nella banca dati BASILI-LIMM è aggiornato al 2019 e ammonta a

569 unità³², mentre vengono ribaditi, sulla scorta della bibliografia più recente (e soprattutto degli studi di Gabriella Cartago), i caratteri peculiari di questa letteratura: l'eteroglossia, il legame con l'oralità, la rappresentazione del difficoltoso rapporto con l'italiano, l'insolita fraseologia, la riflessione sull'identità plurale.

Nella manualistica di riferimento si segnala anche il volume di Sergio Lubello e Claudio Nobili, *L'italiano e le sue varietà*, che accenna al “nuovo italiano” dei migranti e agli «usi letterari dell'italiano da parte di scrittori stranieri immigrati in Italia» (Lubello, Nobili 2018: 19), proponendo un passo tratto da *L'essenziale è invisibile agli occhi* della scrittrice Jarmila Očkayová incentrato sulla difficoltà di apprendere e padroneggiare una nuova lingua.

Il manuale *L'italiano: strutture, usi, varietà*, curato da Rita Librandi, riserva un paragrafo all'Italiano dei nuovi italiani, scritto da Rosa Piro, in cui è presentata la “letteratura della migrazione” (Piro 2019: 280-284): sono menzionati i testi all'origine di tale letteratura, il cui nome, assai discusso dalla critica, è opportunamente problematizzato³³. Non manca poi una precisa caratterizzazione ed esemplificazione delle peculiarità linguistiche di queste opere, che «possono essere considerate vere e proprie feste delle lingue: in esse, infatti, l'italiano e spesso anche il dialetto si mescolano alla lingua materna della scrittrice, che opera frequenti *code switching* da una lingua all'altra» (ivi: 281). Le “feste delle lingue” prevedono naturalmente una ricca messe di prestiti, «che possiamo perlopiù indicare come prestiti di necessità, perché in italiano non sono presenti i corrispettivi referenti», grazie ai quali «l'italiano si arricchisce della possibilità di nominare cibi e oggetti che non sono presenti nella cultura occidentale» (ivi: 283).

Uno spazio a sé nel dibattito critico è occupato dal libro di Lucilla Pizzoli sulla politica linguistica in Italia (Pizzoli 2018), dove viene delineata la “nuovissima questione della lingua”, relativa all'integrazione linguistica dei migranti e al riconoscimento delle loro lingue materne. La legge 482/1999 sulle minoranze linguistiche presenti sul territorio italiano non tutela, infatti, le eteroglossie interne (dialetti), le minoranze diffuse (rom e sinti) e le nuove minoranze, tutti importanti attori del neoplurilinguismo caratterizzante il repertorio linguistico dell'Italia contemporanea. Nonostante negli ultimi trent'anni si siano susseguiti diversi decreti legislativi in materia di immigrazione (dalla legge Martelli al testo unico per l'immigrazione, seguito prima dalla legge Bossi-Fini, poi dalla legge Maroni che ha introdotto il test di lingua per i migranti come condizione per l'ottenimento del permesso di

32 Ad oggi (ottobre 2025) la banca dati registra oltre 2.100 opere letterarie, mille autori, mille opere critiche e 134 tesi di laurea o dottorato. I dati sono in costante aggiornamento e disponibili all'indirizzo <https://www.basili-limm.it/>.

33 Dopo aver ricordato le diverse denominazioni proposte dalla critica, si conclude che «al momento sembrerebbe preferibile continuare a definire queste scritture “migranti” come “letteratura della migrazione”, da cui saranno esclusi i testi dei nati in Italia, come, per esempio, le opere della scrittrice Igiaba Scego» (Piro 2019: 281).

soggiorno), Pizzoli nota la generale «scarsa attenzione rispetto alle esigenze delle “nuove minoranze” e al tema dell’inclusione» (Pizzoli 2018: 99-100)³⁴. In particolare, troppo poco è stato fatto riguardo alla tutela delle lingue d’origine dei migranti, che andrebbero invece valorizzate – ferma restando la priorità della lingua italiana in ogni settore della vita civile – al fine di creare una società multi-etnica e plurilingue. In quest’ottica appare significativa l’idea di Luca Stoppioni (2016), riportata da Pizzoli, di operare un passaggio «dalla considerazione del soggetto di tutela, la minoranza linguistica [...] all’oggetto di tutela, il plurilinguismo» (ivi: 101), ritenuto una risorsa da conservare e alimentare per le generazioni future³⁵, anche e soprattutto considerando le istanze civili e socio-culturali delle seconde generazioni.

Da segnalare, infine, che la letteratura e la critica intorno alla letteratura della migrazione sono temi toccati anche dal volume dello storico Michele Colucci, *Storia dell’immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai nostri giorni*. Colucci dedica infatti un paragrafo al tema *Dalla scuola alla letteratura: vivacità e innovazione* (Colucci 2018: 124-132), all’interno del capitolo sul decennio Novanta del secolo scorso, puntualizzando che

possiamo mettere facilmente in relazione l’aumento della visibilità pubblica dell’immigrazione straniera con la diffusione di prodotti culturali che la raccontano e la descrivono. [...] Una delle novità più importanti e significative è la diffusione della cosiddetta “letteratura della migrazione”, vale a dire la pubblicazione di opere letterarie scritte in lingua italiana da persone che hanno vissuto una esperienza di immigrazione in Italia arrivando dall’estero. (ivi: 124-125)

In linea generale, l’accostamento tra cultura dei migranti e cultura italiana e, più nello specifico, tra lingue dei migranti e lingua italiana, ha fatto sì che alcuni temi critici trattati in questa panoramica storica rientrassero nella manualistica di riferimento. Ma il medesimo “incontro” tra una prospettiva linguistico-letteraria ed una più storico-socio-linguistica è alla base anche degli studi sui migratismi, avviati come visto nel 2015 con la coniazione del neologismo ed immediatamente recepiti anche da altri studiosi, che hanno

34 Sul tema del diritto ad una piena integrazione linguistica delle nuove minoranze si veda anche D’Agostino 2012: 221-224 e D’Agostino, Paternostro 2025: 68-70.

35 Sono necessarie, come ha osservato Massimo Vedovelli, «azioni che promuovano il mantenimento delle lingue immigrate, accanto alla conquista dell’italiano [...] potendo tali azioni diventare elemento di un progetto complessivo di sviluppo espressivo, linguistico, comunicativo della nostra società. Cittadini plurilingui “spontanei”, parlanti abituali lingue immigrate, sono utili ai processi di internazionalizzazione del sistema economico-produttivo: almeno questo elemento strumentale dovrebbe bastare per giustificare una politica di plurilinguismo che si rivolga all’intero corpo sociale, sviluppando le lingue straniere nei nativi italiani e l’italiano in tutti: nativi, immigrati, figli degli immigrati.» (Vedovelli 2016: 479).

contribuito, come si vedrà nel prossimo paragrafo, alla diffusione e circolazione del termine, nonché ad una sua prima registrazione lessicografica.

2.3. LA NOVITÀ DEI MIGRATISMI

La coniazione del neologismo *migratismo* si deve a Laura Ricci, che l'ha introdotto, fin dal titolo, nel suo saggio *Neoislamismi e altri "migratismi" nei romanzi di Amara Lakhous*, apparso sulla rivista «Carte di viaggio» nel 2015. L'articolo propone un'accurata analisi linguistica dei quattro romanzi in lingua italiana dello scrittore algerino Amara Lakhous (Lakhous 2006, Lakhous 2010, Lakhous 2013, Lakhous 2014), i cui personaggi – immigrati residenti in Italia d'origine araba, albanese, rumena, rom – utilizzano un lessico ricco di voci, proverbi e frasi idiomatiche derivati dalla lingua madre. Non si tratta, però, nell'interpretazione di Ricci, di pure note di colore o preziosismi evocativi, il cui scopo si esaurirebbe nell'aggiunta di un tocco "esotico" al racconto. Piuttosto, saremmo di fronte alla rappresentazione mimetica di una realtà linguistica nuova, quella nascente dal contatto tra italiano e lingue immigrate, che è già ravvisabile nei quartieri più multietnici delle città italiane e che grazie agli scrittori migranti trova una rappresentazione letteraria. Al punto che è lecito chiedersi

in che misura le componenti alloglotte presenti nei testi letterari della migrazione registrino o preconizzino una trasformazione tangibile e un verosimile aggiornamento lessicale al quadro sociolinguistico di "superdiversità" che si sta delineando. (Ricci 2015: 116)

Il discorso, quindi, non è più confinato alla letteratura della migrazione, ma si allaccia agli studi sul rinnovamento del lessico italiano contemporaneo dovuto all'accoglimento di nuove parole – che Ricci chiama, appunto, *migratismi* – provenienti dalle lingue madri dei migranti. Un primo passo in questa direzione è compiuto tramite l'elaborazione di un glossario, dove sono riuniti tutti i *migratismi* dei romanzi di Lakhous:

tali vocaboli si prestano come spunto per una riflessione e una verifica (da approfondire tramite altre e diversificate fonti) sulla presenza e consistenza nella lingua italiana di nuove parole migrate. Il glossario è dunque un punto di partenza per misurare quanto la letteratura della migrazione sia veicolo e rispecchiamento di un nuovo tipo di forestierismo e per chiederci se le voci straniere citate stiano effettivamente attecchendo nell'uso collettivo o rimangono piuttosto isolate creazioni d'autore. (ivi: 125)

Nel glossario proposto da Ricci le voci (69 in totale) sono disposte in ordine alfabetico; per ognuna è data una definizione e sono riportati i contesti di attestazione nei romanzi di Lakhous; seguono eventuali riscontri nei dizionari (bilingui, dell'uso, di stranierismi) e le occorrenze ricavate dall'interrogazione dell'archivio elettronico del Corriere della Sera e dal sito *Yalla Italia. Il blog delle seconde generazioni*. Il glossario mette dunque in dialogo la letteratura migrante con fonti extra-letterarie, configurandosi allo stesso tempo sia come strumento di analisi del lessico delle opere di Lakhous sia come documento sulla diffusione di parole migrate nel lessico italiano.

Gli studi di Laura Ricci sui migratismi sono poi proseguiti con altri saggi usciti negli anni successivi. In *Parole migrate nel lessico italiano. Neoesotismi dal blog 2G Yalla Italia* (Ricci 2017), il blog "Yalla Italia", creato e gestito da giovani figli di migranti, già adoperato come fonte per i riscontri sui migratismi nel glossario del saggio precedente, offre ora lo spunto per una nuova verifica sulla circolazione di parole migrate. Con questo saggio il discorso sui migratismi si apre alla scrittura delle seconde generazioni attraverso l'analisi dei post dei redattori del blog: si va dalla «sollecitazione verso un maggiore riconoscimento di parole della propria lingua d'origine per cui si auspica l'accoglimento nei repertori italiani» (ivi: 129-130), alla «definizione di alcune forme arabe dell'uso vivo, in particolare le espressioni composte con *-allah*» (ivi: 130). In generale, si osserva come «il contatto fra culture diverse e il bilinguismo che molti autori del blog praticano produce forme di contaminazione linguistica» (ivi: 131), ovvero quello che uno degli autori del blog, Bahija Monssif, definisce «il nostro lessico "fifty-fifty"» (*ibidem*).

Nel blog si possono rintracciare voci derivate dalle lingue d'origine, soprattutto dall'arabo e dall'hindi, solo in parte registrate nei vocabolari italiani dell'uso. Ma anche per le parole già accolte e segnalate nei repertori, è interessante notare la risemantizzazione di certi vocaboli, come gli islamismi *jiḥād* e *fatwā*, solitamente connotati negativamente nei media italiani, che invece nel blog vengono utilizzati in contesti molto lontani dall'estremismo islamico (*jiḥād* può indicare ad esempio «la battaglia civile dei musulmani per il riconoscimento dell'amore omosessuale», ivi: 135). Accanto a questi, sono individuabili diversi neoislamismi e altri migratismi³⁶ che riflettono «intercalari abituali, nomi di pietanze, esclamazioni e formule di saluto» (ivi: 136).

La risemantizzazione di voci prima diffuse dai mezzi di comunicazione tradizionali e la stratificazione del fenomeno, non limitato a parole-simbolo dell'Islam, ma che si estende a svariati settori semantici, sono tra le

³⁶ In una nota, Ricci spiega la preferenza accordata al termine "migratismo" rispetto ad altri nomi proposti: «In alternativa a "neoesotismi" (che rinnova la classe degli "esotismi", in gran parte fine-ottocenteschi, di provenienza coloniale e di attestazione letteraria più europea che indigena) propongo il termine "migratismi", più immediatamente legato all'evento sociale che ha determinato la circolazione dei nuovi prestiti, spesso promosso dagli stessi migrati/migranti» (2017: 133, nota 17).

caratteristiche più evidenti dei migratismi, al pari della forte oscillazione grafica e dell'incertezza grammaticale. Ricci, con l'ausilio degli archivi giornalistici, dimostra ad esempio che *cuscus* è forma oggi preferita a *cus cus* o *cous cous*, così come *burqa* prevale su *burka*, *falafel* su *felafel*, *sharia* su *shari'a*; nel caso di *jihād* l'oscillazione riguarda il genere, ma il femminile sembra maggioritario (la *jihād*), mentre per *hijab* l'articolo apocopato (*l'*) ha maggiore diffusione rispetto a *il* e *lo*. Un'Appendice finale mostra le registrazioni di alcuni neoislamismi (*burqa*, *falafel*, *fatwa*, *halal*, *hijab*, *inchallah*, *jihād*, *kebab*, *salam*, *sharia*)³⁷ nei principali vocabolari dell'uso italiani (GDU, Devoto-Oli, Disc, Garzanti, PSLI, Treccani online, Zanichelli).

Nel successivo *Neoplurilinguismo in rete. Nuovi spazi di visibilità per le seconde generazioni*, il discorso sui migratismi è calato nel più ampio contesto degli studi relativi all'italiano dei nuovi italiani e al contatto tra italiano e lingue immigrate. La letteratura migrante, un'etichetta che «a quasi trent'anni dalla sua prima enunciazione [...] ha perso un po' del suo smalto iniziale» (Ricci 2019a: 90), si è ormai differenziata rispetto alle prove dei figli di migranti (seconde generazioni), che mantengono però in comune «alcuni fatti stilistici e metalinguistici correlati alle tematiche prescelte» (ivi: 91), ed in particolare «sono comuni la riflessione sulla lingua e la coscienza identitaria, il ritrovato rapporto fra oralità e scrittura, e soprattutto l'introduzione di nuovi referenti e significanti (ovvero quel tipo di prestiti lessicali che ho proposto di denominare migratismi)» (*ibidem*).

Infine, di Ricci va menzionato anche l'intervento sul magazine «Lingua Italiana» del portale online Treccani con un breve articolo intitolato *Migratismo*. In questa occasione ha evidenziato una volta di più l'impatto delle lingue dei migranti sull'italiano e che «al momento, i segni più visibili che le lingue madri degli immigrati imprimono nelle strutture dell'italiano si manifestano al livello del lessico» (Ricci 2019b). Se ne può avere nozione immediata attraverso la lettura delle opere delle scrittrici e degli scrittori migranti, che «inseriscono nel tessuto della lingua di adozione elementi lessicali appartenenti all'idioma d'origine, con lo scopo di descrivere realtà tipiche e di esprimere le proprie radici e identità.» (*ibidem*). Rispetto ad altre denominazioni in uso (forestierismi, prestiti, esotismi, neoesotismi), Ricci ribadisce la propria proposta di utilizzare “migratismo”, a designare una classe di prestiti «più chiaramente autonoma da quelle già esistenti», che ha inoltre il pregio di «segnalare la parte attiva svolta dagli stessi migranti nell'introduzione e nell'affermazione delle nuove voci» (*ibidem*).

37 Tra queste voci, stabilizzatesi negli anni successivi, fa eccezione l'interiezione *inchallah* 'come Dio vuole', non registrata nei vocabolari, nonostante una più che discreta diffusione mediatica (si veda Ferrari 2023: 197). La forma prevalente nella stampa e sul web è *inshallah*, maggioritaria oggi rispetto a *inchallah* (sostanzialmente sparita) e *insciallah* (titolo del romanzo di Oriana Fallaci del 1990).

Lo stesso anno (2019) il neologismo migratismo è stato inserito nel vocabolario Treccani online. Al momento (ottobre 2025) questa rimane l'unica registrazione lessicografica ufficiale del termine:

migratismo *s. m.* In linguistica, forestierismo che arriva in italiano dalle lingue dei Paesi di recente immigrazione e che si riferisce in particolare a usi, cibi, pietanze, oggetti caratteristici delle terre d'origine. Alcuni migratismi sono molto noti, come *kebab* – da cui *kebabbaro* e *kebabberia* – e come *falafel* (o *felafel*), *hummus*, *tabulè* (o *tabbulè* o *tabbouleh*). Altri invece hanno un uso ristretto alla letteratura della migrazione, ad alcuni nuovi social network gestiti dalle seconde generazioni di immigrati e a insegne e cartelli mistilingui dei quartieri multietnici. (Licia Corbolante, *Terminologiaetc.it*, 22 ottobre 2018)

In analogia con gli altri elementi della serie (anglicismi, francesismi, arabismi, ispanismi ecc.), è stato infine proposto il termine *migratismi*, per rappresentare una classe più chiaramente autonoma da quelle già esistenti, e in particolare per segnalare la parte attiva svolta dagli stessi migranti nell'introduzione e nell'affermazione delle nuove voci, tangibile forma di trasmissione, visibilità e persistenza della cultura di appartenenza piuttosto che esteriore preziosismo lessicale. (L. Ricci, *Treccani.it*, 18 luglio 2019, *Lingua italiana*).

Derivato dalla radice *migrat-* di *migrato*, *migratorio* con l'aggiunta del suffisso *-ismo*.

Parola d'autore, coniata dalla linguista Laura Ricci (v. *Neoislamismi e altri "migratismi" nei romanzi di Amara Lakhous*, in «Carte di viaggio» VIII (2015), pp. 115-142).

(Treccani online, *s.v. migratismo*)

La scheda identifica in primo luogo il neologismo come tecnicismo del settore della linguistica italiana («in linguistica») e ne dà una definizione che specifica la particolarità di questa nuova classe di prestiti: diversamente dai nomi che identificano i forestierismi provenienti da un'unica lingua (francesismi, arabismi, ispanismi ecc.) e in analogia, invece, con le classi di prestiti che radunano voci da lingue diverse (esotismi, stranierismi), i migratismi sono parole derivate da una pluralità di lingue, che hanno in comune il fatto di essere parlate nei luoghi di recente emigrazione verso l'Italia. La definizione proposta dà conto anche dei principali settori semantici coinvolti: «usi, cibi, pietanze, oggetti caratteristici». La seconda parte della scheda riporta due attestazioni del neologismo. La prima è tratta da un post di Licia Corbolante, apparso il 22 ottobre 2018 sul blog *Terminologiaetc.it*³⁸,

³⁸ <https://www.terminologiaetc.it/>.

intitolato *#GiornataProGrammatica 2018 (con migratismi)* con riferimento all'evento in favore della grammatica italiana organizzato nell'ambito del programma *La lingua batte* di Rai Radio 3 e dedicato nel 2018 al tema "L'italiano e la rete. Le reti dell'italiano". La giornata prevedeva vari interventi di linguisti su diversi temi, tra cui quello di Laura Ricci sui "migratismi", ripreso nel post di Licia Carbolante: la citazione fornisce alcuni esempi, tutti appartenenti al settore della gastronomia (*kebab, falafel, hummus, tabulè*), utili anche per considerare come la diffusione di tali voci può portare alla la formazione di derivati (*kebabbaro, kebabberia*) e, allo stesso tempo, ad una instabilità grafica per via della recente acquisizione con varie oscillazioni e varianti (*felafel / falafel; tabulè / tabbulè / tabbouleh*). Sono anche passate rapidamente in rassegna le fonti nelle quali è possibile reperire e verificare la diffusione in italiano dei migratismi (letteratura della migrazione, social network gestiti dalle seconde generazioni, paesaggio linguistico). La seconda attestazione del neologismo è tratta dal già citato articolo di Laura Ricci, *Migratismo* (Ricci 2019b). La parte conclusiva della scheda analizza il processo di formazione del neologismo, composto dalla radice *migrat-*, che rimanda alla famiglia di parole connesse alla migrazione (*migrato, migratorio* ecc.), e dal suffisso *-ismo* che, appunto, caratterizza i nomi delle classi di prestiti dell'italiano. Infine, per questo neologismo è certa la data di coniazione e prima attestazione, in quanto parola d'autore creata da Laura Ricci e proposta fin dal titolo nel suo saggio *Neoislamismi e altri "migratismi" nei romanzi di Amara Lakhous* (Ricci 2015).

Dopo la coniazione, la novità del concetto e del termine è stata accolta immediatamente da Gabriella Cartago, che ha proseguito la propria attività di studio della letteratura migrante nell'ambito della storia dell'eteroglossia letteraria a base italiana³⁹, a cominciare dalla curatela, assieme a Giovanni Rovere, di un numero della rivista «Lingue Culture Mediazioni», dal titolo *Verso nuove frontiere dell'eteroglossia* (Cartago, Rovere 2016), per poi curare il volume *Momenti di storia dell'autotraduzione* (Cartago, Ferrari 2018), nel quale si leggono, tra gli altri, un saggio sugli autori migranti e bilingui di Anastasiha Gjurčinova (2018) ed uno di Adrian Bravi scrittore d'origine argentina, ma assai prolifico in lingua italiana, sulle difficoltà dell'autotraduzione (Bravi 2018). Sempre in questa prospettiva vanno

39 L'inserimento della letteratura migrante all'interno della storia dell'eteroglossia a base italiana si riscontra anche nel libro di Donato Cerbasi, *Scegliere l'italiano. Autori stranieri che scrivono nella nostra lingua* (Cerbasi 2017), dove ad un primo capitolo di taglio storico sull'eteroglossia a base italiana, fa seguire tre capitoli dedicati ciascuno ad uno scrittore migrante (Mihai Mircea Butcovan, Ornella Vorpsi e Jhumpa Lahiri) a suo modo legato alla lingua italiana. In due punti del suo discorso Cerbasi tocca la questione della presenza dei migratismi nelle loro opere, preferendo utilizzare il termine 'realia' «nomi di cose tipiche di una certa cultura, privi di un equivalente esatto nelle altre lingue e dunque difficili o impossibili da tradurre» (ivi: 28; cfr. anche ivi: 36). Cerbasi non lega queste parole con il fenomeno socio-linguistico del rinnovamento del lessico italiano per via del contatto con le lingue dei migranti, ma preferisce ricorrere a concetti di traduttologia (ovvero l'impossibilità della resa) per spiegarne le ricorrenze.

ricordate inoltre le tre puntate della serie *Arti migratorie*, coordinate da Cartago e ospitate dalla rivista «Mondi Migranti», che hanno visto affiancati un critico e uno scrittore migrante in dialogo su editoria transculturale in Italia (Maria Cristina Mauceri e Christiana de Caldas Brito), sulle caratteristiche letterarie della letteratura migrante (Raffaele Taddeo e Adrian Bravi) e sulla lingua degli autori (Gabriella Cartago e Miahî Mircea Butcovan). In questa occasione Cartago ha elaborato una prima sistemazione degli studi linguistici, che questo capitolo intende riprendere, aggiornare ed ampliare. Nella rassegna dei principali studi si fa anche riferimento alla novità degli studi sui migratismi:

Ricci allestisce un glossario degli arabismi di Lakhous e degli altri ‘migratismi’ che si mescolano nel pluristilismo dell’autore, riscontrati sui dizionari dell’uso, su quelli bilingui e le eventuali attestazioni nella stampa quotidiana. (Cartago 2018: 228)

In seguito, con il saggio *Italiano e altre lingue. Due omografi e un neologismo*, Cartago ha inteso evidenziare la felice novità del neologismo “migratismo” (mentre gli omografi in questione sono *rappare* e *trapper*), che colma un vuoto negli studi sulla lingua degli scrittori multietnici e va in aiuto della critica che, fino a quel momento, per parlare delle «voci etniche che gli autori (e gli immigrati in generale) disseminano nel loro italiano» (Cartago 2020a: 196), era stata costretta a ricorrere a termini consueti e generici, tra cui *forestierismo* (Perrone 2009), *parole straniere* (Comberiati 2010c), *prestiti dalla lingua d’origine* (Groppaldi 2012), *inserto plurilingue* (Negro 2015)⁴⁰.

Nel solco di questi studi e accogliendo a mia volta la felice novità del neologismo, ho svolto alcune ricerche sulla presenza di parole straniere in scrittrici e scrittori immigrati (Ferrari 2020 e 2021a), per poi pubblicare il volume *Parole migranti in italiano* (Ferrari 2023), che, considerando 157 romanzi e racconti scritti in italiano da 91 autrici e autori provenienti da 34 Stati diversi, raccoglie nel glossario finale oltre 500 migratismi, di cui si commenta, voce per voce, l’attecchimento nella lingua italiana⁴¹.

40 Nello stesso 2020, Cartago è tornata sull’argomento anche nel saggio *L’italiano dei racconti della migrazione*, pubblicato nell’annuario della Società Dante Alighieri (Cartago 2020b), chiedendosi: «se *toast* è un anglicismo, *gourmet* un francesismo, *tortilla* un ispanismo, come si chiamerà il *kebab*? *Esotismo* e anche *neoesotismo* hanno un sapore eurocentrico e di stampo colonialista cui è decisamente preferibile *migratismo*» (ivi: 18) e dando una definizione del termine: «quegli elementi provenienti dall’altrove della migrazione che si sono insediati nelle abitudini del paese d’arrivo, frutto di episodi di contatto di cui andrà misurata l’intensità» (ivi: 20).

41 Segnalo anche la serie *Parole che migrano verso l’italiano?* formata da dieci articoli apparsi con cadenza mensile sul magazine «Lingua italiana» del portale Treccani dall’ottobre 2023 al luglio 2024, dedicati ognuno ad un aspetto particolare dello studio sui migratismi. La serie è disponibile all’indirizzo https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/migratismi/.

Quanto alle prospettive di ricerca che lo stato attuale degli studi sui migratismi lascia intravedere, sembra evidente che sia proficuo un confronto tra *corpora* di diversa natura. Sulla scia degli studi di Ricci e Cartago, infatti, il *corpus* considerato per l'indagine sulle parole migranti verso l'italiano è stato quasi sempre letterario. Ma, assodata la bontà della letteratura migrante come punto di partenza per una disamina del fenomeno, è opportuno espandere le ricerche in più direzioni. Sia considerando le espressioni artistiche delle seconde generazioni, come studi recenti hanno cominciato a fare (si veda il paragrafo successivo), sia facendo riferimento a scritture non letterarie e che riproducono il parlato dei migranti (interviste, trascrizioni ecc.) in modo da verificare l'uso di migratismi anche nel loro italiano meno sorvegliato e colloquiale.

2.4. PRIMI STUDI LINGUISTICI SULLE SECONDE GENERAZIONI

Lo studio delle seconde generazioni (G2) ha ormai acquisito piena autonomia scientifica nel panorama degli studi migratori, evolvendosi da tema marginale a vero e proprio campo di ricerca interdisciplinare. I primi contributi, emersi all'inizio degli anni 2000 nell'ambito delle scienze umane e pedagogiche (Braccini 2000; Andall 2002; Ambrosini 2004), segnavano un decisivo cambio di prospettiva: dall'analisi dei processi di integrazione degli immigrati adulti all'esplorazione delle dinamiche identitarie dei loro figli nati o cresciuti in Italia. Come evidenzia Thomas Casadei (2023: 32), nel saggio già citato nel primo capitolo, questa svolta epistemologica ha introdotto una duplice prospettiva temporale, per un verso proiettata verso il futuro (indagando il ruolo delle G2 nella trasformazione della società italiana), per l'altro rivolta al passato (analizzando il rapporto con le generazioni precedenti). Tale approccio ha permesso di superare la visione statica dell'integrazione per abbracciare una concezione più dinamica e processuale dell'identità migrante. Questa evoluzione riflette la crescente complessità della società italiana, dove le seconde generazioni non sono più degne di considerazione solamente per il loro essere "figli di immigrati", bensì sono protagonisti attivi nella ridefinizione dei confini culturali e simbolici della nazione. La ricerca ha così contribuito a tratteggiarne l'identità "ibrida", dimostrando come lo studio delle G2 rappresenti oggi un osservatorio privilegiato per comprendere le trasformazioni dell'Italia contemporanea.

L'analisi del rapporto tra prime e seconde generazioni di immigrati in Italia rivela un complesso intreccio di continuità e discontinuità che si manifesta su diversi piani. Tra i fattori di continuità spiccano senz'altro la necessità di conoscere e almeno in parte conservare tradizioni, lingue e valori della cultura d'origine, nonché lo spaesamento e la continua ricerca della propria piena identità. Le distanze generazionali si misurano invece

nell'adozione, da parte dei figli, di svariate forme artistiche contemporanee (scrittura per blog, podcast, rap, trap, graphic novel) e di un impegno sociale e politico più intenso e organizzato. Tuttavia, è innegabile che la rappresentazione che le seconde generazioni danno di sé stesse attraverso la letteratura, la musica, il cinema e le altre arti nasca nel solco di una certa continuità con quanto in precedenza prodotto dalla prima generazione di immigrati. Lo ha scritto chiaramente Igiaba Scego:

In mezzo a questa fioritura migrante siamo capitati noi, figli e figlie di quella migrazione. La nostra identità non era all'epoca collocabile. [...] Noi lo sentivamo, questo stare in mezzo. Sapevamo di non essere migranti come i nostri genitori, ma non eravamo nemmeno gli italiani pizza pasta e mandolino dello stereotipo. Eravamo in mezzo, semplicemente. In mezzo, tra gli spaghetti e il cous cous. E quindi abbiamo cominciato a parlare di questa nostra Terra di mezzo, e la meraviglia nello scoprire la nostra esistenza per molti è stata strepitosa. Letterariamente abbiamo seguito la scia dei nostri colleghi migranti, che avevano scelto la lingua italiana come lingua letteraria, ma sapevamo che se in molti aspetti eravamo simili a loro, in altri eravamo totalmente diversi. Eppure lo spazio letterario che loro con il sudore e la fatica avevano creato è stato quello che ci ha permesso di scrivere e far conoscere al mondo la nostra storia di alieni. Intorno al 2005 abbiamo preso le nostre penne o i nostri computer e abbiamo cominciato a raccontarci, e lo stiamo facendo ancora. (Scego 2019: 11)

I primi studi sociologici sulle seconde generazioni in Italia hanno adottato prevalentemente metodologie tradizionali come interviste, questionari e focus group, ma il contributo pionieristico dato da Anna Granata con il volume *Sono qui da una vita. Dialogo aperto con le seconde generazioni* (2011) ha segnato una svolta metodologica significativa. La studiosa ha infatti integrato gli strumenti classici della pedagogia interculturale con un'analisi qualitativa di fonti narrative auto-prodotte dalle stesse G2, ampliando così il campo di indagine oltre i consueti parametri sociologici. I dati sfruttati da Granata provenivano da interviste a giovani tra i 18 e i 27 anni; materiali autobiografici (diari, lettere, blog); ma anche opere letterarie di autrici G2 come Igiaba Scego, Sumaya Abdel Qader, Randa Ghazy, le quali hanno avuto il merito, secondo Granata, di diffondere con la scrittura le loro «storie autobiografiche» (Granata 2011: 35), così simili al vissuto di tante persone di seconda generazione, favorendo la penetrazione di queste particolari traiettorie biografiche nell'opinione pubblica, ma anche rivelando «una forma di

ottimismo per nulla ingenuo ma piuttosto prospettico» (ivi: 118) e mostrando un costante

tentativo di tenere assieme più mondi, in maniera del tutto naturale anche se non priva di complessità [...] l'esigenza di operare una sintesi tra il patrimonio culturale e religioso che si è ricevuto e i tempi attuali o immediatamente futuri, nei quali la generazione successiva si troverà a crescere. (ivi: 116)

Negli ultimi anni si sta facendo largo nell'ambito dei *migrant studies* la categoria interpretativa della "post-migrazione", nella quale il discorso sulla rappresentazione e autorappresentazione degli immigrati e delle nuove generazioni potrebbe facilmente confluire. Ancora poco sfruttata negli studi socio-linguistici e socio-letterari in Italia (ad eccezione della scandinavistica: cfr. Checcucci 2022 e Gendolavigna 2023), ha da qualche tempo buon corso in Europa, a partire almeno dal saggio *(Post-)Migration in the age of globalisation: new challenges to imagination and representation* (Ring Petersen, Moritz 2017) e dal volume *Postmigrantisches Visionen. Erfahrungen - Ideen - Reflexionen* (Hill, Yildiz 2018)⁴². Un articolo di Monica Meini, docente di geografia umana, pubblicato sul numero 61 della rivista «Geotema» e dedicato a *Migrazioni e processi territoriali in Italia*, offre forse le prime definizioni del concetto di post-migrazione in Italia:

Postmigrante non è infatti sinonimo di un processo di migrazione completato, ma di una prospettiva analitica che affronta i conflitti sociali, le narrazioni, le politiche identitarie e le trasformazioni sociopolitiche che hanno luogo dopo la migrazione e che devono essere affrontate attraverso una linea di demarcazione socialmente stabilita tra migranti e non migranti. [...] L'idea di fondo è che le narrazioni artistiche contemporanee possono contribuire in maniera decisiva all'accettazione sociale delle appartenenze postmigranti e transculturali, fornendo nuovi punti di vista da cui considerare i meccanismi dell'alterità in grado di aiutarci a superare la continua razzializzazione di quei membri delle società che sono percepiti come "altri". (Meini 2019: 27)

42 Sul tema della post-migrazione si è svolto presso l'Université catholique de Louvain nel settembre 2025 un convegno internazionale dal titolo *Des vécus aux récits de la postmigration*, organizzato dal gruppo di ricerca NarraMuse. In attesa degli atti, si rimanda al programma degli interventi ancora consultabile online: <https://sites.uclouvain.be/narramuse/programme-colloque/>. Si segnala anche il numero monografico della rivista «Textyles. Revue des lettres belges de langue française» (n. 68) dedicato alla *Postmigration*, a cura di Pieropan Laurence e Roland Hubert (2025), consultabile online all'indirizzo <https://journals.openedition.org/textyles/7055>.

Il “post” di post-migrante o post-migrazione non va tanto letto come un “dopo” temporale, ma come un “oltre” concettuale: superare la dicotomia polarizzante (artista, scrittore, cittadino, ecc.) migrante vs. non migrante all’insegna di una transculturalità che è segno evidente delle società europee.

L'accettazione di una tale categoria teorica-metodologica, tuttavia, non sembra escludere un discorso critico che voglia esclusivamente focalizzarsi sulle caratteristiche linguistiche, stilistiche o letterarie di un'autrice o autore con origini migratorie, che restano innegabilmente presenti e influenti, almeno come dato storico e biografico di partenza. Nell'ambito degli studi linguistici e letterari, la presa di parola da parte dei G2 è stata rilevata in prima battuta da Lucia Quaquarelli, con un saggio apparso nel 2006 su “Narrativa”, in un numero, quello che apriva la Nuova serie della rivista, intitolato *Altri stranieri* e curato da Silvia Contarini⁴³. L'analisi di Quaquarelli si concentra su un *corpus* di testi che presentano personaggi di seconda generazione, individuando elementi ricorrenti e caratterizzanti. Uno degli aspetti più rilevanti emersi dal suo studio è la sostanziale assenza della narrazione del viaggio migratorio, che nella letteratura dei migranti era topos ricorrente e che al contrario nelle opere delle seconde generazioni non si configura come esperienza diretta ma piuttosto come «eredità “genetico-culturale”» (Quaquarelli 2006: 54) trasmessa dai genitori, un retaggio che pesa sulle spalle dei figli senza essere stato vissuto in prima persona. Al centro di queste narrazioni campeggia invece la questione identitaria, con tutta la sua carica problematica e le sue contraddizioni:

“identità atavica” e “identità composita”, che spesso si configura come *opposizione generazionale* (opposizione genitori/figli) e, insieme, come *contrasto territoriale*: la casa, territorio in cui vengono conservati (protetti) i segni della cultura di origine (lingua, religione, abitudini alimentari), contro lo spazio fuori-casa, dove tali segni vengono annullati o variamente assorbiti in un altro sistema di segni, quello della cultura di arrivo. (*ibidem*)

Il *corpus* analizzato da Quaquarelli presenta una significativa eterogeneità nelle biografie delle autrici selezionate, aspetto che non permette di cogliere appieno le differenti sfumature linguistiche e identitarie delle loro opere: la sua indagine si concentra infatti principalmente sull'aspetto letterario dei personaggi rappresentati, trascurando in parte le importanti distanze tra le traiettorie personali e linguistiche delle scrittrici. Due di esse – Laila Wadia e Masturah Alatas – sono nate all'estero e si sono trasferite in Italia dopo i vent'anni, circostanza che non le rende classificabili come appartenenti alle seconde generazioni in senso stretto. La loro esperienza migratoria vissuta

⁴³ Il numero è reperibile integralmente online all'indirizzo <https://journals.openedition.org/narrativa/2212>.

da adulte le avvicina piuttosto alla prima generazione, con tutto ciò che questo comporta in termini di acquisizione linguistica e processo di adattamento culturale. Un caso intermedio è rappresentato da Ingy Mubiayi, giunta in Italia all'età di quattro anni, mentre Igiaba Scego costituisce l'esempio più pieno di seconda generazione, essendo nata in Italia da genitori stranieri. Queste differenze anagrafiche si traducono in un rapporto profondamente diverso con la lingua italiana, "strumento" artistico comune a tutte le autrici ma vissuto in modo radicalmente differente. Per Wadia e Alatas l'italiano è una lingua appresa in età adulta, dopo la formazione della personalità linguistica, con tutte le difficoltà e le peculiarità che questo comporta. Per Mubiayi e soprattutto per Scego, invece, l'italiano è la lingua della scolarizzazione, acquisita naturalmente durante l'infanzia e quindi padroneggiata con una spontaneità e un'aderenza alle sfumature che difficilmente si raggiungono con l'apprendimento adulto. Questa diversità di approccio alla lingua letteraria si riflette inevitabilmente nello stile, nelle scelte lessicali e nella capacità di giocare con le sfumature dell'italiano. Mentre le autrici arrivate in Italia da adulte possono conservare nella loro prosa maggiori tracce della lingua madre o un certo straniamento espressivo, quelle cresciute nel nostro paese mostrano una padronanza linguistica più naturale e istintiva. Queste differenze, pur non essendo al centro dell'analisi di Quaquarelli, rappresentano un elemento cruciale per comprendere appieno la ricchezza e la varietà della produzione letteraria delle cosiddette seconde generazioni. A Quaquarelli va comunque riconosciuto il merito di aver concluso per prima il tema delle G2 al discorso critico sulla letteratura dell'immigrazione, portando alla luce le prime specificità linguistiche e tematiche della produzione letteraria delle seconde generazioni e aprendo la strada a successive riflessioni. Pochi anni più tardi, la stessa Quaquarelli con l'*Introduzione* al volume da lei curato nel 2010, *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, avrà modo di notare come l'affacciarsi sulla scena editoriale di scrittori e scrittrici di seconda generazione susciti domande "scomode":

fino a quando uno scrittore di lingua italiana resta straniero e immigrato? Fino a quale generazione? E in che cosa si distingue da uno scrittore italiano "stanziale" [...]? Domande legittime, che evocano il pericolo di una reiterazione ingiustificata della discriminazione e chiamano spesso in causa torbide strategie di marketing editoriale. (Quaquarelli 2010: 16)

Approfondite analisi linguistiche in grado di cogliere le specificità lessicali e comunicative di queste nuove forme di espressione culturale sono state condotte negli anni successivi da Laura Ricci e Gabriella Cartago.

Ricci ha sviluppato un'analisi articolata basata sull'osservazione di diverse piattaforme digitali gestite da giovani G2, offrendo così una mappatura

linguistica di grande interesse. Il blog *Yalla Italia*, interamente scritto e curato da giovani di seconda generazione, è stato per Ricci una fonte privilegiata, utilizzata sia per studi comparativi con le opere di Amara Lakhous (Ricci 2015), sia per un'indagine specifica sul lessico proprio delle G2 (Ricci 2017). Questo spazio virtuale si è rivelato un vero e proprio laboratorio linguistico, dove emergono con evidenza i tratti distintivi di un italiano plasmato dall'esperienza multiculturale. Successivamente, la ricerca si è ampliata includendo la *Rete G2_Seconde generazioni*, piattaforma dove la presa di distanza dalla prima generazione migrante si manifesta con particolare intensità attraverso scelte lessicali precise e una marcata rivendicazione identitaria. L'analisi comparata tra queste diverse fonti ha permesso di individuare come le seconde generazioni stiano elaborando un linguaggio proprio, che riflette la loro peculiare posizione a cavallo tra culture. Completa questo quadro d'indagine il portale *Stranieri in Italia. Il portale dell'immigrazione e degli immigrati in Italia*, che fornisce un osservatorio costantemente aggiornato sulle tematiche legate alla cittadinanza e ai diritti. L'approccio metodologico di Ricci unisce così l'analisi linguistica a una sensibilità sociologica, dimostrando come lo studio delle produzioni digitali delle G2 possa rivelarsi uno strumento prezioso per comprendere l'evoluzione sia linguistica che sociale di questa componente sempre più significativa della popolazione italiana.

L'approccio di Gabriella Cartago allo studio delle seconde generazioni è avvenuto invece attraverso la lente del rap. Il suo saggio del 2015, significativamente intitolato *Ius music* con riferimento all'album omonimo di Amir, segna un punto di svolta nell'analisi delle espressioni artistiche G2, spostando l'attenzione dalla scrittura tradizionale a «un diverso tipo di scrittura, la scrittura con la voce del rap» (Cartago 2017: 276), dove «la norma standard è abbondantemente violata, in favore della grammatica del parlato» mentre «al lessico non è sgradito [...] nessun ospite che abbia qualche sentore di marginalità e quindi che provenga dai dialetti [...] dai gerghi aziendali [...] oppure dal linguaggio giovanile» (ivi: 282). Sono questi elementi che rendono la scrittura di testi rap particolarmente adatta alle esigenze delle seconde generazioni. Cartago focalizza la sua indagine su due figure emblematiche: Zanko, il «siriano di Milano» che già negli anni 2000 anticipava temi poi diventati centrali nel dibattito sulle seconde generazioni, e Amir, rapper romano-egiziano, caso paradigmatico di come il rap possa farsi veicolo di rivendicazioni identitarie e civili. Il titolo stesso dell'album, giocando con le formule giuridiche *ius soli* e *ius sanguinis*, dimostra la sua capacità di tradurre in linguaggio artistico complesse questioni sociopolitiche.

Cartago prova come il rap, con la sua immediatezza e il suo radicamento nel territorio, si presti particolarmente a esprimere l'esperienza delle G2. Zanko, con il suo stile «metrocosmopolitano», e Amir, con il suo approccio esplicito, rappresentano due facce della stessa medaglia: entrambi utilizzano la musica come strumento per negoziare la propria identità plurale,

mescolando riferimenti alle origini familiari con elementi della cultura italiana. Il lavoro di Cartago, prendendo per tempo in considerazione la crescente rilevanza di artisti G2 nella scena rap italiana, ha offerto strumenti critici preziosi per interpretare un fenomeno culturale in costante evoluzione.

Più di recente, poi, preso atto dell'estensione del *corpus* di letteratura migrante e della sua apertura a filoni ulteriori, quali la letteratura postcoloniale e appunto quella G2, sono apparse le prime sintesi delle tematiche e delle modalità narrative del movimento letterario delle seconde generazioni in Italia:

nei racconti incentrati sui dubbi delle seconde generazioni [...] emerge ben presto un canovaccio narrativo collaudato prima in Francia, nella cosiddetta *littérature beur*, e in Inghilterra, in alcuni esempi di romanzi *black british* (come *Il Budda delle periferie* di Hanif Kureishi), poi ulteriormente semplificato nel suo approdo in Italia: si tratta per gran parte di racconti e romanzi che inscenano il percorso esistenziale di un giovane (ma molto più spesso, nel caso italiano, si tratta di una ragazza), in un primo momento, lacerato tra due metà in conflitto insanabile, ovverosia la cultura italiana e quella del paese d'origine dei genitori, ma infine capace di ricucire la ferita e rivendicare con ironia e orgoglio la propria duplice o molteplice appartenenza. (Mengozzi 2018: 440)

L'osservazione di Mengozzi sulla ricorrenza di strutture narrative elementari e sulla marcata somiglianza tematica tra le prime produzioni letterarie delle seconde generazioni coglie senza dubbio un aspetto significativo di questa produzione. La riconoscibile e «innegabile aria di famiglia» (ivi: 447) che affiora da questi testi riflette infatti una fase iniziale in cui gli autori G2 dovevano necessariamente confrontarsi con i testi prodotti dai loro genitori immigrati di prima generazione, spesso ricorrendo a schemi narrativi un po' ripetitivi.

Tuttavia, l'analisi di un *corpus* di opere narrative più recente – composto esclusivamente da romanzi e racconti pubblicati dopo il 2020 – ha portato Cartago ad osservare alcune peculiarità innovative. In particolare, nella sua analisi proposta nel saggio *L'italiano "giusto"* (Cartago 2025) ha saputo individuare il «protagonista costante» in queste opere:

La riflessione sui meccanismi dell'integrazione linguistica e sul rapporto con le lingue d'origine, sulla realtà linguistica italiana in genere e dell'italiano dei nuovi italiani in particolare è, senza eccezioni sempre fortemente al centro, protagonista costante di tutti questi romanzi, scandagliata nelle molteplici sfumature del

loro vissuto: a partire dall'uso della locuzione con cui comunemente li si designa, che non tutti accettano. (ivi: 171)

Inoltre, ne ha sintetizzato le costanti stilistiche e tematiche: dall'«insidioso fronte del razzismo» (ivi: 172) alla «strada obbligata per il riscatto» che resta «il percorso dell'apprendimento dell'italiano», le cui difficoltà «che si incontrano lungo il cammino hanno la loro dolorosa parte in scena» (*ibidem*); la frequente «riproduzione del dialetto e della regionalità» che si incontra/scontra con «l'imitazione dell'italiano di stranieri» (ivi: 174); pur nel generale rispetto dello standard grammaticale e sintattico, talvolta si ravvisano «infrazioni alla norma involontarie e non consapevoli» (*ibidem*):

Nell'*italiano giusto* sta, io direi, il cuore del problema specifico. Questi nuovi utenti per quanto sappiano toccare i vertici non solo della correttezza ma proprio anche della maturità stilistica nell'espressione, a voce e per scritto, corrono il pericolo inevitabile, congenito in qualunque utente non di lingua madre, di lasciar affiorare a tradimento qualche suggestione della loro lingua d'origine.

L'opposto, in un certo senso, dei migratismi che avevano caratterizzato la scripta delle origini [...]. I fenomeni di interferenza che in questi universi complessi si possono produrre non sono semplici da individuare, viste le competenze plurime che l'operazione richiederebbe e dato, anche, a monte, il livellamento spesso operato dall'editing. (ivi: 176)

Il saggio di Cartago, per la sua efficacia e precisione, farà da “bussola” per l'indagine proposta nel paragrafo successivo, dove si cercherà di individuare, fermo restando il *corpus* composto da romanzi di recente pubblicazione, le peculiarità linguistiche e narrative di questa *new wave* letteraria italiana.

3. NUOVA NARRATIVA G2

La banca dati BASILI&LIMM non si limita agli scrittori immigrati, ma “comprende scrittrici e scrittori migranti translingui e di nuova generazione”¹, e ad oggi (ottobre 2025) raduna, sotto l’etichetta “Italia NG” (cioè, italiano di nuova generazione, che va sostanzialmente inteso come “seconda generazione”), 28 nominativi². È chiaro ormai come tra questi vi sia una stratigrafia interna non più trascurabile. Ci sono scrittrici della prima ora, come le pioniere Igiaba Scego, nata a Roma da genitori somali, che nel 2010 scrisse il manifesto di questa narrativa *La mia casa è dove sono* (Scego 2010), e Sumaya Abdel Qader, di origine giordano-palestinese, precoce rappresentante del movimento con *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono* (Abdel Qader 2008), accanto ai racconti di Cristina Ali Farah, Gabriella Kuruvilla, Marco Wong³ e a tutte le autrici che nel corso degli anni hanno preso parte, spesso risultando vincitrici, al Concorso Lingua Madre, da sempre particolarmente ricettivo delle esperienze letterarie di donne di seconda generazione⁴. Ma Scego, Abdel Qader e Ali Farah sono tutte nate negli anni Settanta, Kuruvilla e Wong nei Sessanta, figlie e figli di una primissima

1 BASILI-LIMM è stata fondata da Armando Gnisci nel 1997 e, dopo essere stata ospitata dalla storica rivista di letteratura della migrazione «El Ghibli» (<http://www.el-ghibli.org/>), ha trovato ora nuova sistemazione fra gli Scaffali Digitali dell’Accademia della Crusca (cfr. Biffi, Cartago 2022). Il nuovo sito della banca dati è raggiungibile alla pagina <https://www.basili-limm.it/>. Una mappatura delle scritture migranti è tra gli obiettivi anche del progetto *Words4link – scritture migranti per l’integrazione*, nato «per valorizzare e diffondere in Italia la conoscenza e la lettura di quella complessa produzione letteraria che per convenzione è chiamata scrittura migrante» (<https://www.words4link.it/risultati/>).

2 L’elenco si trova inserendo la stringa “Italia NG” nel motore di ricerca presente in home page. Il risultato, con i 28 nominativi, si riscontra all’indirizzo <https://www.basili-limm.it/ricerca?q=italia+NG>.

3 Cfr. Ali Farah 2007, Kuruvilla 2008 e 2012, Wong 2010.

4 Il Concorso letterario nazionale “Lingua Madre”, progetto permanente della Regione Piemonte e del Salone internazionale del Libro di Torino, dedicato a donne migranti o che scrivono di migrazione, è ormai da vent’anni un punto di riferimento nel panorama delle scritture migranti e di seconde generazioni. Cfr. <https://concorsolinguamadre.it/>.

ondata migratoria dal Sud e dall'Est del mondo. A questa prima fase si possono accostare anche i nomi di Randa Ghazy, nata a Saronno (provincia di Varese) da genitori egiziani, classe 1986, Widad Tamimi, nata a Milano nel 1981 da padre palestinese e madre di origini ebreo, e Amir Issaa, romano figlio di una coppia mista, nato nel 1978, arrivato alla narrativa piuttosto tardi dopo una carriera come rapper⁵. Vanno invece necessariamente ascritte ad una successiva fase le giovani scrittrici nate negli anni Novanta, che nell'ultimo quinquennio (2020-2025) si sono imposte con una voce nuova e ben riconoscibile.

La stessa Igiaba Scego, attenta osservatrice della "scena" letteraria migrante oltre che protagonista della stessa ormai da oltre vent'anni, ha prontamente rilevato questo scarto generazionale interno alla narrativa di seconda generazione. Essere nati nell'Italia degli anni Settanta è ben diverso rispetto ad essere nati nell'Italia dei Novanta o dei primi Duemila: c'è una differenza numerica (il numero di figli di migranti nelle scuole italiane è esponenzialmente cresciuto), politica (l'attivismo per il riconoscimento dei diritti G2, in particolare quello alla cittadinanza, è ormai da anni una lotta matura e consapevole) e stilistica (come si vedrà nei prossimi paragrafi). Nelle parole di Scego:

Oggi siamo in una fase nuova, in cui convivono almeno tre generazioni: quella che ha iniziato (penso ad Antonio Campobasso, autore di *Nero di Puglia*, o a Pap Kouma), quella di mezzo, nella quale mi riconosco, e quella più recente, con autrici come Sabrina Efonayi o Djarah Kan. È un momento *vivo* e *stimolante*.⁶

Già in precedenza Scego, nella premessa dell'antologia di racconti *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, aveva sottolineato la continuità della sua generazione "di mezzo" («io, Cristina Ali Farah, Gabriella Ghermandi, Gabriella Kuruvilla, Laila Wadia, Ingy Mubiayi e tanti altri e altre», Scego 2019: 11-12) con le produzioni dei migranti («letterariamente abbiamo seguito la scia dei nostri colleghi migranti») ma al contempo "lanciando" per la prima volta una nuova generazione di scrittrici G2: con quell'antologia si sono affacciate al mondo editoriale Djarah Kan (classe 1993), Leaticia Ouedraogo (1997), Espérance Hakuzwimana (1991), Wissal Houbabi (1994), che insieme a Sabrina Efonayi (1999), Anna Osei (1999), Antonio Dikele Distefano (1992), Andrea Simionel (1996), Saif ur Rehman Raja

5 Cfr. Ghazy 2002 e 2007, Tamimi 2012 e 2016, Issaa 2017, 2021, 2025. Sui dischi rap di Issaa si veda Cartago 2015 e Ferrari 2018.

6 La citazione riportata è tratta dal dialogo tra Gabriella Cartago, Rita Librandi e Marco Biffi con Sabrina Efonayi e Igiaba Scego, dal titolo *L'italiano incontra le letterature migranti*, ospitato dall'Accademia della Crusca in data 8 novembre 2024 (gli atti si leggono in Librandi 2025). La video-registrazione degli interventi è ancora reperibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=0FiKj4bsI4I>.

(1994), Nadeesha Uyangoda (1993), Alae Al Said (1991), Rokia Nacer (2000) sono divenute presto protagoniste di questa nuova fase.

Alcuni sono nati in Italia da genitori stranieri (Al Said, Distefano, Efonayi, Gehnyei, Kan, Osei), altri sono arrivati da bambini al seguito dei genitori (Ouedraogo, Raja, Simionel, Uyangoda) oppure per adozione (Hakuzwimana). Ma quest'ultima fase della narrativa italiana G2 non è basata solo sulle biografie degli autori. Perché se le origini familiari sono diverse (Angola, Ghana, Liberia, Nigeria, Palestina, Pakistan, Romania, Ruanda, Sri Lanka), decisamente simili invece, al punto da rendere questo gruppo particolarmente coeso e compatto, sono i modi della scrittura, il percorso editoriale, i temi trattati, il rapporto con la lingua italiana e le loro altre lingue.

3.I. TRANSMEDIALITÀ E CAMBI DI NOME

Le scrittrici italiane di seconda generazione si distinguono per la loro versatilità espressiva, passando con disinvoltura dalla scrittura online per blog e social, ai romanzi, ai podcast. Questo stile fluido e transmediale, in grado di riadattarsi alle caratteristiche di *media* sempre nuovi e diversi⁷, consente loro di valorizzare le loro creazioni di fronte a pubblici diversificati e di “fidelizzare” i lettori più interessati, secondo un attento disegno editoriale prestabilito. In questi passaggi, tuttavia, a cambiare spesso è anche il loro nome, talvolta *nom de plume* (o meglio: *nickname*), talvolta nome vero, segnando varie fasi del proprio percorso identitario e creativo.

Un caso esemplare è quello di Sabrina Efonayi, il cui approdo al romanzo è giunto dopo un percorso espressivo avviato con altri mezzi. Prima di pubblicare con Einaudi (Efonayi 2022), infatti, aveva già pubblicato con lo pseudonimo Sabrynex tre racconti d'amore giovanile per Rizzoli (*Over. Un'overdose di te*, 2016; *Over 2. Camminiamo nel vento*, 2016; *#TBT. Indietro non si torna*, 2017). Gli agenti di Rizzoli l'avevano contattata, come lei stessa racconta nelle interviste⁸, senza sapere chi fosse perché Sabrynex era diventata estremamente popolare sulla piattaforma digitale Wattpad, una community di autori online. E infatti sulla copertina della riedizione di *Over. Un'overdose di te* per la collana *Best BUR* l'autrice è presentata in copertina come “il fenomeno italiano di wattpad con oltre 2 milioni di lettori” e

⁷ Riprendo la definizione di transmedialità dal vocabolario Treccani online: «la capacità di un contenuto narrativo complesso e articolato di viaggiare tra più piattaforme distributive e di adattarsi a media differenti, assumendo di volta in volta forme e caratteristiche specifiche» (s.v. *transmedialità*).

⁸ Cfr. ad esempio l'intervista al magazine *Sette* del *Corriere della Sera*, datata 29 aprile 2022 e disponibile online all'indirizzo: https://www.corriere.it/sette/attualita/22_aprile_29/sabrina-efonayi-il-razzismo-bagna-tutti-non-solo-bianchi-ba378866-c3d6-11ec-b866-99e8752a9dof.shtml?refresh_ce.

l'immagine scelta non suggerisce in alcun modo che si possa trattare di un'autrice con background migratorio (Figura 1).



Figura 1. La copertina di *Over. Un'overdose di te*, opera prima di Sabrynex (edizione 2017).

Ha cominciato a scrivere giovanissima (quattordici, quindici anni) sfruttando le opportunità e i mezzi della Rete per poi, non ancora maggiorenne, confrontarsi con il mercato nazionale della narrativa adolescenziale, e finalmente, poco più che ventenne, arrivare alla maturità artistica raccontandosi in *Addio, a domani. La mia incredibile storia vera*⁹. Efonayi si è poi confrontata anche con un ulteriore *medium*, estremamente attuale, quello del podcast. È infatti l'autrice della serie podcast *Storia del mio nome. La storia incredibile e vera di Sabrina Efonayi*, strettamente correlata al libro einaudiano (il sottotitolo è praticamente identico) e prodotta da Spotify Studios in collaborazione con Chora Media¹⁰. Le puntate del podcast sono uscite nel maggio 2022, in sostanziale contemporaneità con il libro, che è pubblicato da Einaudi “in accordo con Chora Media” (così si legge tra i *credits*), e nell'orecchia della

⁹ La stessa Efonayi nel romanzo racconta la sua vicenda editoriale a partire dai primi passi su Wattpad (Efonayi 2022: 151-156).

¹⁰ Chora è una piattaforma digitale di podcast nata nel 2020. Nella presentazione del sito si legge come la transmedialità sia per Chora un obiettivo sensibile: “Chora vuole dare voce a una vasta gamma di narrative autentiche, attraverso un'unione non convenzionale di formati.”: cfr. <https://choramedia.com/chi-siamo/>.

quarta di copertina si trova infatti il rimando all'altro formato: "La sua storia è nelle pagine di questo libro e nel podcast *Italianah*, prodotta da Chora Media"¹¹. A differenza del libro firmato Sabrynex, la copertina del volume einaudiano trasmette esplicitamente l'immagine di una ragazza di origine africana, che si intuisce anche nel profilo stilizzato che compare sulla cover del podcast (*Figura 2*).



Figura 2. Le copertine del romanzo e del podcast di Sabrina Efonayi, entrambi incentrati sulla sua storia personale e sul suo nome.

In entrambi i prodotti, Efonayi racconta la sua storia personale, offrendo una testimonianza intensa e stratificata che intreccia identità, appartenenza e marginalità. Nata a Castel Volturno da madre nigeriana immigrata in Italia e costretta alla prostituzione, ancora neonata viene affidata ad Antonietta, che diventa per lei una seconda madre, italiana. Sabrina cresce in una dimensione sospesa tra due mondi: da un lato, l'amore e la protezione ricevuti dalla madre adottiva; dall'altro, il legame biologico e problematico con la madre naturale. Il titolo *Addio, a domani* evoca i continui distacchi e le speranze legate a un futuro incerto, mentre il podcast approfondisce il significato del suo nome, simbolo di un'eredità culturale che unisce due mondi. Il racconto, oltre alla sua storia personale, esplora le difficoltà vissute dai giovani di seconda generazione cresciuti in un contesto sociale segnato dal razzismo, dalla precarietà e dalle difficoltà di essere riconosciuti pienamente come italiani.

¹¹ Questo titolo, *Italianah*, è ora sparito dal web. Si tratta, presumibilmente, del titolo originariamente pensato per il podcast poi diffuso con il titolo *Storia del mio nome*.

La storia del suo nome, dallo pseudonimo giovanile al nome vero in copertina, è anche un'evoluzione nella veridicità della trama (sui libri giovanili dice: «neanche un nero tra i miei personaggi! Ero romantica, scrivevo storie d'amore, ma di bianchi. Fino ai sedici anni volevo essere bianca...»¹²), dalla fantasia giovanile alla storia “incredibile e vera di Sabrina Efonayi”, comunque narrata in terza persona:

Questa storia avrei voluto scriverla dicendo: io. Perché è la mia. A mano a mano che ci entravo, però, mi sono resa conto di non riuscirci – troppo difficile, troppo doloroso. [...] Era troppo. Ecco perché l'ho scritta dicendo: lei. Sabrina. (Efonayi 2022: 3)

Dal blog alla carta stampata al podcast, la scrittura si piega alle esigenze del mezzo: nel podcast, oltre alla voce narrante di Efonayi, si alternano altre voci di personaggi e di familiari registrate in occasioni diverse, non appositamente, al fine di salvaguardarne la naturalezza espressiva, quindi con le infrazioni e gli anacoluti che contribuiscono alla ambientazione socio-culturale della storia, inserti dialettali e l'accento assai marcato dei locutori, che esprime la collocazione geografica, che nel libro era rappresentata attraverso brevi inserzioni di frasi in napoletano messe in bocca ai componenti della famiglia adottiva¹³.

La stessa vicenda editoriale si riscontra nel caso di Rokia Nacer, giovane ragazza bergamasca di origini marocchine che ha cominciato a scrivere quindicenne su Wattpad con lo pseudonimo di ClarineJay. Il passaggio dalla piattaforma alla carta stampata è avvenuto nel 2022 con il romanzo (in realtà un *romantasy*, genere di cui è presto diventata scrittrice di punta in Italia) *The truth untold. La verità nascosta* (Nacer 2022), successo commerciale con varie ristampe, subito seguito da *Sindrome* (Nacer 2023) e dalla dilogia *Guilty*, con il primo capitolo *Drunk in love* (Nacer 2024) e il secondo *Burn in love* (Nacer 2025), tutti editi da Salani. Sono storie d'amore ambientate in mondi fantastici, fiabeschi, che incuriosiscono e attraggono soprattutto giovani lettrici che sono al contempo *followers* della scrittrice sui social. I suoi canali Instagram e Tik Tok (Rokia è stata finalista al TikTok Book Awards nel 2025) sono ampiamente sfruttati per pubblicizzare le opere, con anticipazioni e promozioni per i fan.

Staccandosi dalle tematiche più direttamente collegate alle migrazioni, Rokia si distingue per il suo stile diretto e accessibile, capace di raccontare storie emotive appassionanti per giovani adulti, senza trascurare elementi di disagio psicologico, di identità in costruzione e di marginalità sociale. I

¹² Cito di nuovo dall'intervista a *Sette*, su cui cfr. sopra alla nota 8 di questo capitolo.

¹³ Sulla differente profondità della rappresentazione di varietà linguistiche tra libro e podcast, si rimanda al dialogo tra Gabriella Cartago e l'autrice (cfr. sopra, nota 6 di questo capitolo).

suoi personaggi sono giovani segnati da perdite, traumi, disturbi mentali che nel corso dei romanzi crescono e guariscono. Le trame coinvolgenti, con riferimenti costanti da un libro all'altro, l'hanno resa una delle autrici più lette negli ultimi anni, mentre la sua figura di donna di seconda generazione, italiana musulmana con il velo, aggiunge rilievo e interesse al suo lavoro.

Il primo libro di Nadeesha Uyangoda, nata in Sri Lanka e cresciuta in Brianza con la madre fin dall'età di sei anni, ha «preso le mosse da un articolo online» (Uyangoda 2021: 12) avente lo stesso titolo *L'unica persona nera nella stanza* e pubblicato sul magazine digitale *Not* due anni prima. L'articolo ebbe successo, ricevette commenti e condivisioni sul web e Uyangoda si rese conto che era riuscita a concentrare in quel pezzo «cosa significhi essere un nero italiano» (ivi: 18). L'articolo è riprodotto integralmente nel primo capitolo del libro (*Tutto è cominciato da...*) ma diversi sono gli articoli di taglio sociologico sul tema del razzismo e le interviste ad attivisti italiani neri che l'autrice aveva già pubblicato su riviste e quotidiani (Vice Italia, TPI, Corriere della Sera, CaféBabel, i-D Vice, Al Jazeera) e che riprende ed espande, ringraziando (evidentemente per l'ampia collaborazione) il suo editor Alessandro Gazoia, «che ha visto questo libro in un pezzo di diecimila battute» (ivi: 163)¹⁴.

Nadeesha Uyangoda dimostra dunque di possedere un forte spirito di adattamento narrativo, passando con efficacia dalla scrittura giornalistica digitale alla forma del saggio autobiografico. Nel libro, infatti, non si limita a riprendere e mettere assieme quanto già scritto, ma trasforma l'immediatezza del linguaggio online in una riflessione profonda e strutturata sull'identità delle seconde generazioni e sul razzismo in Italia. Anche Uyangoda, come già visto per Efonayi, si è cimentata con il formato del podcast, ideando *Sulla razza* (prodotto da One Podcast), dove affronta la questione razziale in Italia.

Molto simili ai loro percorsi è quello di Djarah Kan, che ha cominciato nel 2015 con un blog, chiamato *Kasava Call*, in cui parlava della sua terra, il casertano (è nata a Santa Maria Capua Vetere), accostando le sue parole alle immagini di un amico fotografo. La narrativa è arrivata dopo, con il racconto "Il mio nome" (Kan 2019) inserito nell'antologia *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi* curata da Igiaba Scego e il romanzo *Ladri di denti* (Kan 2020).

La medesima capacità di muoversi su più canali e fra più codici riguarda anche Amir Issa ed Eral Meta, una carriera come cantanti prima di cimentarsi con la narrativa, autobiografica per il primo (Issa 2017), fiction per il secondo (Meta 2022 e 2025). Così anche Anna Maria Gehnyei, nata

¹⁴ Gazoia lavora per la casa editrice romana 66thand2nd che ha pubblicato anche il secondo libro di Uyangoda intitolato *Corpi che contano* (Uyangoda 2024). Il terzo, *Acqua sporca* (Uyangoda 2025), è stato invece pubblicato da Einaudi.

a Roma da genitori liberiani, cresciuta artisticamente in ambito musicale, prima esibendosi come ballerina, vocalist e dj nelle discoteche, poi collaborando con la radio M2O, fino al debutto da solista con l'album afro-funky 2G (distribuito da Soupu Music), da lei interamente scritto e prodotto. Fino a quel momento, la sua fama era più internazionale che nazionale, cantava in inglese (il *Liberian Pidgin English* è la sua lingua madre) ed era nota con il nome d'arte Karima 2G. L'università americana John Cabot, per i meriti artistici, le ha riconosciuto una borsa di studio per laurearsi in Comunicazione e Scienze Politiche. Nel 2022 ha sperimentato il teatro, come autrice e attrice dello spettacolo *If There Is No Sun*. All'improvviso, con il libro *Il corpo nero* edito da Fandango (Gehnyei 2023) in un colpo solo è passata dal *nickname* al nome vero, dalla scrittura per musica al romanzo (autobiografico) e dall'inglese all'italiano.

Una storia complessa attorno al nome traspare anche guardando alla firma in copertina di Espérance Hakuzwimana Ripanti, nata in Ruanda (a Rubaya) e giunta in Italia in provincia di Brescia per adozione a tre anni. Nel racconto d'esordio, "Lamiere" (Hakuzwimana 2019), anche questo inserito nell'antologia *Future*, si firma "Esperance H. Ripanti" e solo nella breve *bio* al termine del racconto si legge il nome per intero, ma con Esperance scritto senza accento. Così l'ha sempre pronunciato persino il suo padre adottivo, come racconta nella sua opera prima *E poi basta. Manifesto di una donna nera italiana* (Hakuzwimana 2020): «Impara a prenderti cura delle cose, Esperance» – con quel suo accento sbagliato sul mio nome che mi faceva sentire ancora più unica di quanto già non fossi» (ivi: 30), «quel suo modo di pronunciare il mio nome usando un accento spostato e una cadenza che ancora, anche dopo anni, sa di mare e di colline verdi» (ivi: 121). Nel primo libro in copertina si leggeva Espérance Hakuzwimana Ripanti, nei successivi (Hakuzwimana 2022, 2023, 2024, 2025) solo Espérance Hakuzwimana. Nell'*Introduzione* al primo libro scriveva: «verso gli otto anni ho imparato a scrivere tutti i miei nomi, uno dietro l'altro, e poi – per un periodo infinito – ho smesso di farlo» (2020: 9), «quando facevano l'appello i miei cognomi erano puntati. E l'idea che quei punti stessero lì per fermarmi sopra un registro e non solo mi calmava» (ivi: 10). La scrittura era vissuta come una rivincita: «questo è per noi, Espérance Hakuzwimana Ripanti. E poi basta» (ivi: 12), che le permetteva di ribadire con orgoglio: «il mio nome è Espérance Hakuzwimana Ripanti» (ivi: 16). La scelta di non firmarsi più con il cognome italiano nei libri successivi non può essere casuale, bensì veicola un messaggio politico e identitario forte e ben preciso, confermato dal fatto che, a parte la copertina di *Tra i banchi di scuola*, bianca e senza immagini come di consueto per le *Vele* einaudiane, gli altri tre libri esplicitano immediatamente che la storia e la voce sono di un'autrice nera (*Figura 3*).



Figura 3. Le copertine dei libri di Huzwimana (2020, 2022, 2024, 2025), dove si nota il cambio del cognome in copertina.

Non fa eccezione, quanto alle variazioni del nome, Antonio Dikele Distefano, che nel primo libro autoprodotta (Distefano 2014) si firma in copertina “Antonio Nashy Distefano” e “Nashy” si legge anche sotto le frasi in esergo, ma “Antonio Dikele Distefano” si trova nella prima pagina. Poco dopo, a pagina 4, quella che precede l’avvio del romanzo, c’è una sua foto e una didascalia che spiega «Antonio Dikele Distefano è nato a Busto Arsizio (VA) il 25 maggio 1992 e oggi vive a Ravenna. Questo è il suo primo libro.

Iam Nashy è il suo nome d'arte» (Distefano 2014: 4). A partire dall'edizione Mondadori (Distefano 2015) e poi in tutte le successive pubblicazioni il nome sarà sempre Antonio Dikele Distefano. Fa eccezione, invece, quanto a carriera, perché il passaggio transmediale avviene in un senso diverso rispetto a quelli finora considerati: dalla narrativa (non solo autobiografica) alla cinematografia. Dopo i primi quattro libri, infatti, dal quinto (*Non ho mai avuto la mia età*, Distefano 2018) trae ispirazione una serie Tv originale Netflix, *Zero*, in 8 brevi episodi (circa 25 minuti l'uno) uscita nel 2021, interpretata prevalentemente da giovani attori italiani afrodiscendenti. Alla serie, che è solo minimamente basata sul libro, Distefano ha collaborato in qualità di sceneggiatore e direttore artistico. Il successivo romanzo *Qua è rimasto autunno* (Distefano 2022) è uscito in sostanziale contemporaneità con il film *Autumn Beat*, nell'ottobre '22 il libro, nel novembre '22 il film. In questo caso Distefano è regista, autore del soggetto e della sceneggiatura, come si vedrà più approfonditamente più avanti (§ 5.3).

In questi passaggi tra un *medium* e l'altro non è indifferente il ruolo giocato dalle case editrici. La letteratura in italiano dei migranti era stata inizialmente promossa da importanti case editrici: il pionieristico *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano* del senegalese Pap Kouma uscì nel 1990 per Garzanti; l'unico libro scritto in italiano da Tahar Ben Jelloun, in collaborazione con il giornalista e suo traduttore Egi Volterrani, *Dove lo Stato non c'è*, uscì nel 1991 per Einaudi; *La promessa di Hamadi* della coppia Saidou Moussa Ba e Alessandro Micheletti uscì nel 1991 per De Agostini; *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese* di Salwa Salem uscì nel 1993 per Giunti¹⁵. Seguì un periodo di minore visibilità, la fase "carsica" della letteratura dell'immigrazione italiana secondo la felice definizione di Armando Gnisci¹⁶, durante la quale l'interesse degli organi di informazione e delle case editrici a distribuzione nazionale sembrava scemato. Il movimento si rese su concorsi letterari dedicati a migranti, come il Concorso Eks&Tra¹⁷, e su piccole case editrici specializzate in queste pubblicazioni, tra cui l'isernina Cosmo Iannone, l'editore Besa di Nardò rivolto in particolare alla letteratura albanese italoфона, o la milanese Edizioni dell'Arco di riferimento per autori provenienti dall'Africa. Lo sforzo dei grandi editori nei confronti di questa letteratura è stato per un paio di

¹⁵ Cfr., nell'ordine, Kouma 1990, Ben Jelloun 1991, Moussa Ba, Micheletti 1991, Salem 1993.

¹⁶ Cfr. Gnisci 1996, 1998 e 2003.

¹⁷ Il concorso letterario per migranti ideato e promosso dall'Associazione Eks&Tra, impegnata fra l'altro nella diffusione della conoscenza della migrazione nelle scuole attraverso gli scritti dei migranti, si è svolto dal 1995 al 1998 a Rimini, dal 1999 al 2007 a Mantova, ed ha ricevuto ogni anno la Medaglia d'argento del Presidente della Repubblica. L'archivio del Concorso, consultabile all'indirizzo <http://www.eksetra.net/archivio-concorso-ekstra/>, contiene tutte le opere (racconti brevi e poesie) premiate e apparse nelle antologie del Premio dal 1995 al 2002, più le introduzioni dei curatori e altri saggi pubblicati nelle antologie, per un totale di circa 200 testi, leggibili online oppure scaricabili in formato PDF.

decenni assai limitato. I singoli autori che hanno raggiunto la pubblicazione con un grande editore l'hanno fatto per vie personali, non per un generale interesse riconosciuto al movimento. Ad esempio, la romana e/o ha pubblicato tutti i romanzi di Amara Lakhous, Einaudi quelli di Anilda Ibrahimi, Bompiani quelli dell'iracheno Younis Tawfik. Negli anni più recenti si sono affacciate a questo mondo anche Feltrinelli (Ehsani 2016, Ehsani, Casolo 2018, Soumahoro 2019), Baldini Castoldi (Geda 2010 e Geda, Akbari 2020) e altre che hanno pubblicato *récit de vie* di immigrati, la cui "storia vera" è raccontata però da autori italiani¹⁸.

Al contrario, la narrativa delle seconde generazioni non ha conosciuto né forme di co-autorialità né fasi "carsiche". Non esiste un solo libro G2 che abbia un co-autore o collaboratore o curatore linguistico¹⁹. La piena competenza linguistica è un elemento non trascurabile nella letteratura G2, che è nata già adulta e non ha mai avuto bisogno, come è sempre stato per la letteratura migrante, dagli esordi ad oggi, di alcuna sorta di "stampella" editoriale. La motivazione è anzitutto linguistica, certamente, per la piena padronanza dell'italiano, ma forse anche dovuta al diverso atteggiamento degli editori: l'autenticità del racconto è avvalorata dall'assenza di "accompagnatori", a dimostrazione della piena italianità linguistica e culturale delle scrittrici, che stride con la mancanza, in alcuni casi, di un loro riconoscimento ufficiale da parte dello Stato.

Già l'aurorale raccolta di racconti *Pecore nere*, con testi di Igiaba Scego, Gabriella Kuruville, Ingy Mubiayi e Laila Wadia, uscì nel 2005 per Laterza²⁰; l'esordio di Sumaya Abdel Qader (2008) fu con Sonzogno, per poi passare a Mondadori (2019 e 2023); il libro-manifesto *La mia casa è dove sono* di Igiaba Scego (2010) uscì per Rizzoli, poi in edizione scolastica per Loescher (2012). Venendo al *corpus* oggetto di questa trattazione, composto da romanzi ultra-recenti, sono stati quasi tutti pubblicati da grosse case editrici ad impatto nazionale, pronte a "puntare" sulle loro storie implicitamente o esplicitamente politiche di ragazze nere italiane e a "sfruttare" la loro fama già diffusa attraverso vari *media* espressivi. Efonyai ha pubblicato

¹⁸ In questi romanzi il migrante passa «dalla dimensione di persona a quella di personaggio, dalla sfera anagrafica a quella finzionale» (Fracassa 2017: 233), perché si limita alla testimonianza orale. Tali racconti sono stati ben accolti da grandi case editrici: Fracassa cita, oltre al già menzionato Geda 2010, anche Di Stefano 2013, Barra 2016, Mazzucco 2016. Queste forme di collaborazione, in cui il migrante non figura come co-autore, compiono, secondo Chiara Denti, un «movimento all'indietro», in quanto «l'autorevolezza dell'istanza autoriale passa interamente nelle mani dell'autore autoctono» (Denti 2017: 61-62).

¹⁹ Fa in parte eccezione il caso di Alae Al Said perché tra i *Ringraziamenti* al termine del suo secondo libro (2025) scrive «Grazie alla mia editor Rossella Monaco, che in lunghi mesi di editing mi ha aiutata a far brillare ancora di più quella luce. Grazie per la tua incredibile pazienza e per tutto ciò che mi hai insegnato» (: 438). Il ringraziamento suona un po' ambiguo perché non rende chiaro l'effettivo apporto della editor e la sua incidenza sul testo finale, ricordando certe situazioni di ambiguità tipiche della letteratura migrante.

²⁰ Sulle specificità di questa raccolta si rimanda a Camilotti 2016 e Gallico 2023.

con Einaudi e Feltrinelli, Distefano con Mondadori e Rizzoli, Osei con Mondadori, Hakuzwimana con Einaudi e Mondadori, Gehnyei e Raja con Fandango, Uyangoda con 66thand2nd e Einaudi, Al Said con Ponte alle grazie, Djarah Kan e il primo romanzo di Hakuzwimana sono usciti lo stesso anno per la gallaratese People, che nel 2023 ha pubblicato anche *Lettera di una madre afrodiscendente alla scuola italiana: per un'educazione decoloniale, antirazzista e intersezionale* di Marilena Delli Umhuza (2023b)²¹. Il fenomeno è stato intercettato da Giulia Molinarolo nel suo saggio *Scritture migranti e mercato editoriale. Per una morfologia delle strategie di produzione e promozione* (Molinarolo 2022), che ha notato come una casa editrice minore come People ha saputo prontamente adeguarsi al mercato aprendosi alle «nuove generazioni di scrittrici, per ora ancora poco studiate nei contesti accademici» ma molte brave a «muoversi fluidamente tra più piattaforme» (ivi: 77):

l'editoria sembra sperimentare nuove forme di produzione e comunicazione culturale, facendo più attenzione non solo alle prospettive intersezionali ma anche al contesto internazionale. La casa editrice People, ad esempio, che nasce con la missione di “raccontare e indagare il cambiamento nella società”, ospita nella collana “Storie” i libri dell'italo-ghanese Djarah Kan (2020) e di Espérance Hakuzwimana Ripanti (2019), di origine ruandese, collocandoli dunque in una rete testuale che non tratta esclusivamente le esperienze della migrazione o delle seconde generazioni, ma attraversa i più svariati fenomeni del cambiamento sociale. I volumi di Kan e Ripanti sono testi ibridi, tra la narrativa, la critica politico-culturale e l'attivismo, che riescono a raccontare, con semplicità e in maniera accattivante, temi complessi, come il senso di appartenenza, la costruzione dell'identità, il diritto alla cittadinanza, la discriminazione razzista e sessista. (*ibidem*)

In generale, è evidente come l'editoria stia promuovendo «un rinnovato esame della categoria “letteratura della migrazione”, grazie alla centralità dei nuovi scrittori e al loro uso consapevole del mercato» (Molinaro 2022: 78). Sembra quindi finalmente saltato il “recinto” entro cui è stata a lungo confinata la letteratura dei migranti, che aveva comunque permesso a molti autori di pubblicare e farsi conoscere, ma che allo stesso tempo li etichettava come in certo modo “diversi” e “separati” dagli scrittori italiani

21 La stessa casa editrice, nella collana Pamphlet, aveva già pubblicato anche *Lettera agli italiani come me* di Elizabeth Arquinigo Pardo (2018), un libro che parla direttamente alle seconde generazioni scritto da una giovane peruviana cresciuta in Italia.

senza aggettivi²². Le autrici G2, certo, sono ancora sovente presentate come “casi” autorizzati a scrivere più per ragioni biografiche che per meriti stilistici o letterari, e l’essere portatrici di storie vere (solitamente tristi), vittime di razzismo e sessismo, è ancora in molti casi un motivo importante (forse preponderante) che giustifica la pubblicazione; o almeno, la favorisce. Ma questi libri confluiscono in collane non ghehzzanti, non esclusive, si mescolano ad altri prodotti letterari e a traduzioni, come avvenuto anche nella collana Fandango Libri che ospita due autori G2 (Raja e Gehnyei), ma anche alcune traduzioni di “autori migranti” che scrivono in altre lingue come Abbas Khider²³, Matthieu Seel²⁴, Françoise Ega²⁵, tutti in catalogo nel 2024²⁶.

3.2. UN RACCONTO “CORALE”

I medesimi percorsi personali ed editoriali rafforzano la dimensione corale di questa narrativa. Il sentimento di ingiustizia, se non di odio, per la vergogna del razzismo subito, sia palesemente attraverso insulti e offese, sia silenziosamente tramite una burocrazia che nega e respinge, è comune, collettivo, condiviso. Le figlie e i figli dei migranti fanno una letteratura “di gruppo”, così distanziandosi nettamente dai genitori, la cui narrazione era dominata da autobiografismo e racconto dell’io. Queste autrici costruiscono una scena letteraria e culturale che si sente unita perché coinvolge tutti coloro che sono “stranieri nella propria nazione”²⁷ nella lotta per cambiare prassi sociali e leggi politiche. Scego, nella sua *Nota* della curatrice all’antologia già più volte citata *Future*, insiste ribadendo «la nostra identità [...] la nostra

22 Come argomentato da Chiara Mengozzi, «si deve riconoscere che la categoria “letteratura della migrazione”, o comunque la si voglia chiamare, ha funzionato [...] non si tratta solo di un ghetto discriminante, ma anche di una riserva protetta e meno competitiva [...]. Più precisamente, una serie ben determinabile di fattori – tra i quali la funzione del campo di studi, le regole di accesso al mercato, l’ingiunzione al racconto di sé cui sono sottoposti gli (scrittori) immigrati, le strategie di promozione, la volontà di rivendicare una specificità rispetto al resto della produzione nazionale ecc. – ha finito per creare e legittimare l’esistenza di una vera e propria classe di testi, non omogenei ma certamente attraversati da un’innegabile aria di famiglia. Cionondimeno, benché il raggruppamento presenti delle ragioni stringenti, la critica si è posta tra gli obiettivi quello di oltrepassare le cornici entro cui si era soliti inquadrare le scritture migranti, sia facendole dialogare con la letteratura italiano *tout court* [...] sia leggendole nel quadro del più ampio dibattito internazionale sulla *World Literature*.» (Mengozzi 2018: 446-447).

23 Cfr. Khider 2024. Abbas Khider è uno scrittore iracheno che vive in Germania.

24 Cfr. Seel 2024. Matthieu Seel è uno scrittore francese di origini caraibiche, adottato.

25 Cfr. Ega 2024. Françoise Ega è nata nel 1920 a Case-Pilote, in Martinica, e arrivata a Marsiglia a metà degli anni Cinquanta. Il libro ora proposto da Fandango, *Lettere a una nera*, è stato pubblicato per la prima volta postumo nel 1978.

26 Fandango ha anche prodotto e distribuito nel 2019 il film *Bangla* (insieme a Tim Vision) e nel 2022 la serie tv *Bangla - La serie tv* (insieme a Rai Fiction), che sono diretti, sceneggiati e interpretati dal regista di seconda generazione Phaim Bhuuiyan (cfr. § 5.2).

27 *Straniero nella mia nazione* è il titolo di una canzone del rapper Amir Issa.

pelle nera o i nostri occhi a mandorla [...] la nostra storia di alieni» (2019: 11) e «la nostra italianità» (ivi: 16), a partire da una chiara consapevolezza di «noi figli di migranti» (ivi: 14), che «sapevamo di non essere migranti come i nostri genitori» (ivi: 11).

Il passaggio dall'io al noi è particolarmente forte quando la narrazione comincia alla prima persona singolare, come racconto di fatti di vita propria, e si trasforma nella prima plurale, come racconto di fatti condivisi:

Né papà né mamma avevano risposte per me. Tantomeno gli insegnanti. Io mi chiudevo in un silenzio sempre più rarefatto, di quelli che piombano sui barconi senza motore di notte al largo della Libia. Sono stata una tomba per tutte le medie e le superiori. Anche chi viveva quello che vivevo io era un sepolcro. Quando mi ritrovavo con persone come me, della mia età, avevo l'impressione di stare in un cimitero. Analfabeti emotivi, non sapevamo parlare di noi, non eravamo in grado di verbalizzare i nostri sentimenti. Il nostro dolore. (Ouedraogo 2019: 111-112)

Il dolore accomuna e il soggetto si scioglie nell'appartenenza al gruppo; i sentimenti non sono più personali, ma collettivi. Così Ouedraogo prosegue alla prima plurale per raccontare le paure («per noi era proprio facile fallire», ivi: 112), le sofferenze («avevamo un rapporto stretto con la solitudine. Ognuno trascinava le proprie pene», ivi: 118), i problemi economici («non avevamo soldi per il biglietto del treno per andare a scuola, e a volte neanche per la merenda», ivi: 114), il vissuto scolastico («la scuola, invece di mediare tra noi e la nostra pelle, tra noi e le difficoltà che ci superavano, tra noi e il mondo, non faceva altro che segregarci», ivi: 113-114), il rapporto con il proprio corpo («mentre le quantità di estrogeni e testosterone si stabilizzavano nei nostri corpi da adulti precoci, qualcos'altro cominciava a cambiare in noi», ivi: 116). L'abbandono dell'io è la vera forza:

perché io sono lui, lei, loro ma soprattutto noi. E noi siamo tantissimi e umani, e spaventati sì ma anche forti, e chiari e scuri; i nostri figli di domani, i vostri stranieri di ieri. Ci stiamo ritrovando e riconoscendo e poi ci organizzeremo. Sdoganeremo le vostre bugie di zucchero, abatteremo i muri che avete messo in giro. (Hakuzwimana 2020: 194-195)

L'organizzazione comincia dalla consapevolezza di ciò che si è. Djarah Kan (2020) nel capitolo intitolato *Conosci la tua storia* insiste sulla necessità di una nuova memoria collettiva antirazzista che smascheri le menzogne create dai maschi bianchi occidentali e razzisti:

Tirate giù quella maledetta statua, e al suo posto metteteci un monumento alle bambine coraggiose. Perché ce ne sono tante, e noi lo siamo state. È di questo tipo di memoria che ha bisogno la mia generazione. Ne abbiamo bisogno, perché anche se nessuno è disposto a ricordare quelle bambine, io sono disposta a farlo, noi siamo disposte a farlo. [...] Riconoscerle è un atto politico. (Kan 2020: 83)

In questo racconto “politico” alla prima persona plurale non mancano le autodefinizioni. Come nominarsi? La questione, non semplice e mai neutra, è di solito affrontata in maniera non problematica, come fosse già risolta. Lo si deduce dal fatto che nessuna affronta il tema direttamente, ma piuttosto lasciando delle tracce autodefinitorie che spuntano qua e là:

- Efionayi (2022), nel *Prologo*: «Sabrina. Una ragazza napoletana afro-discendente» (: 3); ribadisce in corso d'opera: «mi sono sempre sentita italiana. Anzi, mamma, io *sono* italiana.» (: 140).
- Osei (2021) si cela dietro il personaggio di Marlene, «afrodiscendente» (: 10 e 19), «giovane donna nera» (: 19).
- Gehnyei (2023), parlando a sé stessa: ««Dimentichi che sei una seconda generazione?» (: 105).
- Kan (2020) scrive in quanto «donna nera che ha subito la combo letale di razzismo e sessismo» (: 81) e afferma che «voi non avete idea di cosa significhi essere una donna nera in Italia» (: 83).
- Hakuzwimana (2020) comincia lineare: «Mi chiamo Espérance, ho ventisei anni, sono una donna e sono nera» (: 15); poi si fa più riflessiva, alla ricerca di un'identità meno schietta: «Ho iniziato a navigare in rete e ho provato a digitare parole come “black italian” e “afroitaliano”, termini che avevo sentito per sbaglio alla fine di una conferenza e che mi avevano incuriosito e inorridito insieme. Troppo simile ad “afroamericano”, troppo copiati, troppo lontani. Non potevano essere miei e non lo sarebbero mai stati, ma potevano essere un piccolo inizio, un piccolo “strappo”» (: 96); ma al termine del suo viaggio-racconto conclude: «Io sono tante cose ma, nella realtà di un 2019 italiano e privo di un futuro illuminato, prima di tutto mi ricordo che sono una donna, nera e italiana. Ed è faticoso, sconcertante, fastidioso e snervante.» (: 152). Nel libro successivo (Hakuzwimana 2022) mette invece in scena il personaggio di Sara, un'insegnante di italiano in una classe interamente di alunni figli di migranti: «Dicono che siete i nuovi cittadini. Siamo i prossimi, mica i nuovi. Si dice solo perché prima non c'eravate. [...] Siete la nuova generazione perché siete arrivati qui da poco. Ma se siamo qui da sempre!» (: 27-28). Con il passaggio alla prima plurale che include l'insegnante, la classe e l'autrice stessa.

A contribuire alla compattezza del gruppo sono anche i comuni rimandi intertestuali e le citazioni da altri libri. Fonti di ispirazione sono in particolare le autrici afroamericane, le attiviste e le politiche che hanno negli anni creato una sorta di internazionale antirazzista afrodiscendente. Mancano del tutto i riferimenti alla letteratura prodotta in italiano da migranti (di prima generazione): è maggiore la sintonia con i “collegli afrodiscendenti del mondo” piuttosto che con i “collegli-genitori in Italia”. Al punto che Hakuzwimana confessa che, da piccola, doveva guardare per forza oltreoceano per sentirsi a casa, perché in Italia non c’era nulla che somigliasse ad una letteratura afrodiscendente:

A otto anni, dopo un pomeriggio passato a rileggere Roald Dahl o le avventure di Valentina, ho detto a me stessa che sarei diventata la migliore scrittrice nera italiana del mondo. Ero convinta di dover sbaragliare una fila infinita di altre concorrenti ma ogni volta in cui andavo in una qualsiasi biblioteca non riuscivo a trovare nomi e biografie che mi mostrassero il futuro che sognavo. Testarda e ostinata ho continuato a cercare e quando ho spostato il binocolo oltreoceano l’ho scovata, la mia Terra personale fatta di autrici e autori con cui condividevo i nomi difficili da pronunciare e qualche pezzo di DNA sparso e perso negli anni. Ho dovuto aspettare anni per trovare qualcosa nello scaffale sotto la voce “Letteratura italiana” e quasi sempre accanto c’era aggiunto “della migrazione”. Come se fuori da quella definizione non ci potesse essere niente. (Hakuzwimana 2020: 155-156)

In Hakuzwimana il dialogo intertestuale di seconda generazione è cifra stilistica molto forte. Cita Ghali («l’arabo non lo so, a parte le parole nelle canzoni di Ghali», ivi: 49), inserisce lunghe citazioni prima di ogni capitolo, fa un elenco di donne afrodiscendenti che l’hanno influenzata (ivi: 80-81), composto soprattutto da scrittrici (Igiaba Scego, Angela Davis, Toni Morrison, Tayari Jones, Zadie Smith, Flora Nwapa, Yaa Gyasi, Chimamanda Ngozi Adichie, Taiye Selasi, Ayòbàmi Adebayo), ma anche attrici (Esther Elisha, Tezetà Abraham, Lupita Nyong’o, Whoopi Goldberg, Viola Davies), influencer (Loretta Grace), studiose (Vera Songwe), campionesse sportive (Serena Williams), cantanti (Beyoncé). Gehnyei e Kan citano i propri idoli tra i ringraziamenti: la prima conclude con una citazione della poetessa afroamericana Maya Angelou («Potrai incontrare molte sconfitte, ma non devi essere sconfitto. La verità è che sarà necessario affrontare le sconfitte per conoscere chi sei, il tuo potere di rialzarti e capire che puoi sempre rialzarti ancora una volta», Gehnyei 2023: 172); la seconda ringrazia Toni Morrison, la prima scrittrice afroamericana Nobel per la letteratura, «che, senza nemmeno sapere che io esistessi, mi ha cambiato la vita,

aggiungendo le virgole dove c'era bisogno» (Kan 2020: 121). In Uyangoda (2021) i riferimenti intertestuali sono forse facilitati dall'impostazione saggistica del libro: oltre ai numerosi riferimenti americani, tra le scrittrici italiane di seconda generazione nomina la scrittrice Igiaba Scego («il primo, se non l'unico, nome che comunemente viene in mente quando pensiamo a un libro scritto da un autore nero», Uyangoda 2021: 104); la fumettista Takoua Ben Mohamed («la mia amica Takoua», ivi: 25) che l'autrice aveva intervistato qualche anno prima (ivi: 94-96) e che compare anche tra i *Ringraziamenti* finali; all'incontro con Marie Moïse, scrittrice e traduttrice, e Sonia Garcia, dj e autrice di origini peruviane, dedica un intero capitolo (*Proud black gay woman*). Fa un cenno, a dire il vero assai semplicistico, agli scrittori immigrati: «quella prima generazione di autori di origine straniera che hanno scritto in collaborazione con autori italiani. Per descrivere questo tipo di letteratura si utilizza oggi il termine “postcoloniale”» (ivi: 104-105). È significativo però il riferimento alla coautorialità, che certo non riguarda tutti gli autori immigrati, perché utile a segnare una netta distanza con le autrici e gli autori di seconda generazione che proprio non hanno bisogno di accompagnatori linguistici.

3.3. L'ITALIANO COME PERSONAGGIO

È costantemente in atto uno smarcamento rispetto alla generazione dei propri genitori: la narrazione è corale, laddove per i migranti è stata quasi esclusivamente autobiografica; è statica e riflessiva, quasi saggistica, laddove è stata di viaggio e di movimento, quasi un diario di bordo; è internazionale, alla ricerca di punti di contatto oltreoceano, laddove è stata limitata tra terra d'approdo e terra d'origine. Ma la distanza con i genitori appare enorme soprattutto se misurata a partire dalla lingua: l'italiano vero, con le inflessioni regionali, è la lingua delle seconde generazioni, quella di cui hanno dimestichezza fin dalla nascita o dall'infanzia. I figli dei migranti sono «quelli che parlano l'italiano come gli italiani» (Scego 2019: 11), che rivendicano questa naturalezza d'eloquio e questa perfetta padronanza, quelli per cui «la mia pelle e il mio accento agli occhi di molti sono in diretta collisione» (Uyangoda 2021: 30). Espérance Hakuzwimana precisa orgogliosa che «l'italiano lo so davvero, e pure bene» (2020: 109) e «ho imparato a dire “ragazza” in almeno nove dialetti italiani» (ivi: 180), a sottolineare come, ogni volta che riceve domande sulla sua lingua, queste siano velate di razzismo, perché si nasconde dietro di esse il presupposto che una donna nera italiana non possa sapere bene l'italiano:

A volte ci sono dei giri di parole lunghissimi. Spesso gli sconosciuti iniziano a voler sapere partendo dalla mia lingua – che

poi è anche la loro. Quella che usano per fermarmi, chiedermi, interpellarmi, infastidirmi e invadermi: *Oh come parli bene l'italiano! Come mai sai così bene l'italiano? Oddio, come l'hai imparato così bene? Complimenti per il tuo italiano! Che brava che sei a sapere così bene una lingua come la nostra: è difficile, sai?* (ivi: 143-144)

La piena e naturale competenza assume nelle nuove generazioni anche un valore simbolico, in quanto rende liberi di pensare e ragionare coniugando tutti i modi e tutti i tempi della vita:

Noi, in Italia, volevamo lavorare, sognare, comprare delle case e fondare delle famiglie. Volevamo usare tutti i modi e i tempi verbali come e quando ci pareva, senza limitarci al presente com'era successo a quelli prima di noi. (Ouedraogo 2019: 120)

Rispetto a «quelli prima» di loro, cioè i loro genitori migranti, il cui italiano è stato appreso dopo la migrazione, solitamente per via orale e con immense difficoltà, le seconde generazioni non si accontentano di una acquisizione approssimativa. Al contrario, esigono di imparare perfettamente la lingua e si lamentano per le imprecisioni trasmesse dai loro genitori. Marilena Delli Umuhzoa, nata in Italia da padre bergamasco e madre ruandese, inscena questo scontro linguistico generazionale nel capitolo “Sai parlare l'africano?” del suo libro *Negretta. Baci razzisti* (Delli Umuhzoa 2020), in cui palesa la sua insofferenza, da un lato, per una maestra che bolla troppo ingenuamente come “africano” un suo termine errato, dall'altro, per la madre che le ha sempre parlato in un «italiano immigrato» di cui non vuole accontentarsi:

La maestra puntò la bacchetta sull'immagine di una chitarra acustica.

“Chi vuole sillabare questa parola?”

Alzai la mano, col sorriso della certezza stampato in faccia.

“G-H-I-T-A-R-E. Ghitare”

La classe scoppiò a ridere.

“Marilena, in italiano questa è una chitarra. So che in africano è diverso. Cerca solo di non confondere più le due lingue, va bene?”

L'africano raggruppava, a dire della maestra Pennacchia, le migliaia di lingue e dialetti che costellavano l'Africa intera.

Ghitare fu la prima di tante parole che dovetti re-imparare a scuola. Cortero fu corretto in coltello, AISE in AIDS.

Mamma mi parlava in un italiano immigrato. Un misto di parole francesi, bergamasche e rwandesi. Era un italiano approssimato

il suo, appreso da cartoni animati e vicini di casa che parlavano solo dialetto.

Quel pomeriggio, di rientro dal lavoro, mamma accostò una sedia alla mia per leggere con attenzione ciò che stavo scrivendo.

“Vai via, smettila di farmi sbagliare”.

La scansai, ma lei non accennò a muoversi.

“Oggi la maestra ci ha spiegato che ghitare non è una parola. Si dice chitarra, e si scrive in questo modo...”.

Fu così che mia madre – lei che in Rwanda era stata direttrice e insegnante di filosofia, chimica, algebra, letteratura e lingua francese, corse a prendere carta e penna. Da brava studentessa, copiò la parola che avevo appena scritto cinque volte. Fu la prima di tante lezioni d'italiano a venire. (Delli Umuhoza 2020: 16-17)²⁸

Per loro la padronanza dell'italiano è una responsabilità: i genitori hanno dovuto affrontare «quel mix di difficoltà linguistiche e burocratiche con cui quasi tutti gli immigrati di prima generazione, tutti i nostri genitori, si scontrano» (Uyangoda 2021: 76), perciò «le mansioni di questo tipo vengono affidate ai figli, anche quando sono piccoli: leggiamo, scriviamo o spieghiamo ai nostri genitori i contratti di affitto, le dichiarazioni dei redditi, le email del commercialista, i colloqui con gli insegnanti» (*ibidem*).

La consapevolezza di un italiano diverso da quello dei propri genitori apre anche alla rappresentazione del *migrant talking*, che Efonayi mette in bocca alla sua madre biologica nigeriana («“Ero tanto stanca, bambino dà calci” [...] “Io ora devo fare questo prima che lei torna da mercato”», Efonayi 2022: 40) e Osei alla sua protagonista scambiata per un'immigrata alla mensa della Caritas («Escusa mio tanto ... Io voleva un poco da mangiare subito pronto», Osei 2021: 68).

Il pieno possesso della lingua permette anche di avventurarsi nel gioco linguistico («quello è stato un momento-diamante. Metto il suffisso “diamante” alle cose, agli avvenimenti e alle persone che mi toccano i pensieri e mi cambiano gli occhi anche solo per un po'», Hakuzwimana 2020: 65)

²⁸ Anche Marilena Delli Umuhoza è parte della recente nuova leva di scrittrici afrodiscendenti (nel suo caso: nata in Italia da coppia mista) e può essere ascritta alla narrativa G2 delineata in questo capitolo sia per i temi dei suoi libri (scarto generazionale, percorsi identitari, razzismo), sia per la sua abilità transmediale (oltre alla narrativa e alla saggistica, si è occupata di scrittura per ragazzi, fotografia, cinema e radio), sia per un cambio di nome in copertina (inizialmente si firmava solo Marilena Umuhoza, poi ha aggiunto anche Delli). Rispetto però alle altre autrici considerate non è nata negli anni Novanta (classe 1981). I suoi ultimi libri sono incentrati sul tema del razzismo in Italia: *Lettera di una madre afrodiscendente alla scuola italiana: per un'educazione decoloniale, antirazzista e intersezionale* (Delli Umuhoza 2023b), *Storia vera dell'Italia nera. Gli afrodiscendenti che hanno fatto la storia d'Italia, dall'Impero romano a oggi* (Delli Umuhoza 2024), *Chi ha paura del lupo bianco? C'era una volta il razzismo inconsapevole* (Delli Umuhoza 2025a), *Rosa Parks che restò seduta* (Delli Umuhoza 2025b).

e nella riproduzione dell'italiano regionale, napoletano nel caso di Efonayi, tramite una serie di frasi fatte pronunciare alla famiglia adottiva di Castel Volturno («“O ci date una casa, o j' m' jiett' abbast'!”», Efonayi 2022: 6, «“Ma nun putimme fa' niente?”», ivi: 25, «“Qualcosa s'adda fa'”», ivi: 35, «“Statte accorto cu 'sta gente”», ivi: 36; «“E mo cagn' tutt' cos'”», ivi: 45), romanesco in Gehneyi, che riproduce fedelmente il parlato dei suoi amici («“Ma questa è matta, annamosene!”», Gehneyi 2023: 74, «“Perché hai paura de' tu nonna? Non devi ave' paura, senti che te vole di'!”», ivi: 79, «“Sta a venì da te. Cazzi tua mo'”», ivi: 113).

3.4. MIGRATISMI E ALTRE LINGUE

La tendenza al plurilinguismo, tanto forte nella letteratura italiana postcoloniale (Negro 2015) e migrante (Ferrari 2023), risulta più attenuata nel *corpus* di romanzi G2. La presenza delle lingue d'origine, di cui i figli dei migranti hanno evidentemente meno competenza, non è mai accentuata, salvo per il caso del *pidgin english*, che però, tranne in un caso²⁹, è sempre riprodotto in una versione “soft” decisamente simile all'inglese standard. L'uso dell'inglese è abbondante in Efonayi (2022) e in Marilena Umuhoza Delli (2023a), dove è ricorrente nei dialoghi familiari, ma con una importante differenza: in Efonayi non si ha mai traduzione, mentre Umuhoza Delli traduce sempre in nota. In generale, il suo *Pizza Mussolini* è l'unico romanzo altamente plurilingue del *corpus*, dato che, oltre all'inglese, si riscontrano «espressioni, intere frasi e ampi stralci di dialogo, tutti tradotti in nota, in lingue africane e coloniali, francese e, soprattutto, inglese, ma anche, in una quindicina di occasioni, il dialetto bergamasco (che l'autrice, adottata da una famiglia di Bergamo, conosce molto bene)» (Cartago 2025: 173). Accanto a questo romanzo spicca per la rappresentazione del plurilinguismo anche *Tutta intera* (Hakuzwimana 2022) perché la protagonista Sara insegna in una classe di studenti stranieri e il loro parlato è fedelmente riprodotto, così come i dialoghi con le madri degli studenti, con inserti di frasi alloglotte (di solito non tradotte) in arabo (ivi: 68, 73, 74, 82, 90, 123, 152), rumeno (ivi: 89, 91, 165), cebuano (ivi: 106) e lingala (ivi: 164).

Decisamente intrisi di voci straniere, in questo caso dall'arabo, sono poi i due libri di Alae Al Said, nata a Roma da genitori palestinesi, che sceglie l'arabo *Sabun* ‘sapone’ come titolo del suo libro di esordio (Al Said 2018) e inserisce l'arabismo *kefiah* nel titolo del secondo (Al Said 2025). Ma arabismi

29 Con l'eccezione di Kan 2020 che riproduce il pidgin english di una “zia” della protagonista: «la zia mi vuole bene, mi dice “Wahala, my sweet pickin, wahala everywhere” e, anche se mastico una miseria di pidgin english, capisco quello che intende» (ivi: 10), «sono la sua pickin white and black, la sua bambina un po' bianca e un po' nera» (ivi: 12), «Wahala si dice, in pidgin english» (ivi: 13 e 54), «“Non piangere adesso, starai bene, my pickin”» (ivi: 22).

fanno capolino sostanzialmente ad ogni pagina: termini legati al culto islamico (*adhan* ‘richiamo alla preghiera del muezzin’, *hadith* ‘raccolta dei detti e fatti del profeta Maometto’), espressioni di saluto (*wallah*, *bismillah*, *inshallah*, *alhamdulillah*), nomi di vesti tipiche (*jilbab*)³⁰, migratismi culinari posti in rapida successione («Sul tavolo *zaatar*, *falafel*, *hommus*», Al Said 2018: 36; «trovammo un *dokkan* aperto, mangiammo *hommus*, *falafel* e bevemmo the» ivi: 227)³¹, insomma una gran quantità di voci che rendono più dettagliata l’ambientazione che per quasi tutta la narrazione di entrambi i romanzi è palestinese. Caso unico nel *corpus* qui analizzato, Al Said pone al termine delle sue opere un *Glossario* che raccoglie tutte le parole arabe nel testo: nel primo libro sono 42, nel secondo addirittura 82. Questa ricca messe di parole straniere, unitamente ad alcuni *Ringraziamenti* che suonano un po’ ambigui (cfr. nota 19 di questo capitolo), rendono i libri di Al Said molto più in sintonia con la letteratura degli immigrati che con quanto prodotto dalle seconde generazioni.

Di altre lingue migranti si ha appena qualche accenno in *Efionayi*, con riferimenti alla «lingua benin» (2022: 14), ovvero un dialetto nigeriano parlato nella città di Benin, e in un inserto dal wolof quando la giovane ragazza Fortuna, padre nigeriano e madre napoletana, che sfoggia sovente frasi in napoletano («“Ma addo’ staje?”», 2024: 12, «“O sapev’!”», ivi: 15), sperimenta la lingua parlata in Senegal sorprendendo l’amica:

“Bayi ma!”
 “Che hai detto?”
 “Vuol dire ‘lasciami stare.’”
 “È nigeriano?”
 “Non esiste il nigeriano. È wolof, lo parlano in Senegal.”
 “Ora parli il senegalese?”
 “Me lo sta insegnando il mio amico Abdul.”
 (ivi: 43-44)

Nel romanzo di Andreea Simionel, invece, le espressioni straniere sono dal rumeno. Si tratta di singole voci (*scumpel* ‘tesoro’, 2022: 26, 145; *fată* ‘ragazza’, ivi: 18; *doamna* ‘signora’, ivi: 18 e ss.; *iubita* ‘tesoro, amore’, ivi: 151, e «te iubesc» ‘ti amo’, ivi: 54), c’è un dialogo in rumeno senza traduzione (ivi: 31-32), una filastrocca in rumeno (ivi: 40) e alcune frasi estemporanee tradotte a testo: «*Ama le diferențe. Să iubești diferențele*. Il rumeno è scritto

³⁰ Si tratta di una lunga tunica che copre tutto il corpo tranne capo, mani e piedi. Ha avuto una certa notorietà mediatica nel maggio 2020 perché indossata da Silvia Romano, volontaria milanese sequestrata in Kenya, al momento del rientro in Italia dopo oltre un anno di sequestro da parte di un gruppo di estremisti islamici. A differenza dei nomi di altre vesti femminili islamiche, come *burqa*, *chador* o *niqab*, da tempo circolanti in italiano e registrate dai lessicografi, la fortuna di *jilbab* è stata ridottissima, pressoché nulla fino a quel momento.

³¹ Per questi termini si rimanda al Glossario al termine del volume di Al Said.

sbagliato. Così, non vuol dire niente» (ivi: 199), «“Noi plecăm, tu rămâi”. Noi andiamo, tu resti.» (ivi: 100).

Piuttosto raro nella letteratura migrante è il ricorso al singalese, che fa capolino in Uyangoda 2021: «il punto di non ritorno fu quando mia madre smise di essere *amma* e iniziai a chiamarla mamma» (ivi: 11); alcune frasi che riproducono fedelmente il parlato di srilankesi: «“Suddek mayy karala”, ha sposato un bianco» (ivi: 35), «lei che da suo papà veniva scherzosamente chiamata *sudhu nona*, signora bianca» (ivi: 46), «in ogni casa in cui entravamo, mi accoglievano con le stesse identiche frasi: “Duwa oyata wada kaluine” oppure “Amma sudui, duwa kalui”. Quasi non parlavo singalese, ma era abbastanza per sapere che stavano commentando la mia carnagione più scura» (ivi: 47).

Più frequente in tutti i romanzi è l’inserzione di singoli migratismi. In Distefano ci si limita a un solo caso culinario («Basta l’odore di una spezia particolare, per ricordare la vicina di casa che preparava il *jollof*.», 2022: 50, il *jollof* è un riso speziato, tipico della cucina di molti stati africani) e piuttosto parco è l’utilizzo di voci migranti anche in Efonayi (*pagne*, 2022: 12, 19; *rice and stew*, ivi: 13, 123, ma «riso bianco e stew», ivi: 52; *keke*, ivi: 14, 16; *naira*, ivi: 14, 129; *madame*, ivi: 16, 28, 29; *fufu*, ivi: 125-26; *ogbono soup*, ivi: 162). Vi fa invece ampio ricorso Anna Osei: nel suo romanzo i migratismi sono sempre segnalati in corsivo e fanno di solito capolino in sequenza. Sono relativi soprattutto alla sfera gastronomica, dove troviamo, oltre a *fried rice* (Osei 2021: 193) e *jollof rice* (ivi: 194), anche:

un pezzo di *yam* fritto. Sembrano patatine e li stiamo mangiando insieme a dello *sheto*, una salsa piccante ghanese. [...] Continuo a masticare lo *yam* per guadagnare tempo (ivi: 53-54);

“Si chiama *yam*” dice. “in Ghana lo chiamiamo anche *bayer*, è un tubero. Va tagliato e sbucciato. Dentro è bianco!” (ivi: 111);

“noi siamo ghanesi, caro mio. Abbiamo la fissa del *fufu*, noi lo adoriamo” (ivi: 116)³²;

La cena si conclude parlando di *ayamase* e *swallow*, due piatti tipici nigeriani (ivi: 119; *ayamase* anche ivi: 208)³³;

Mangiamo *koko*, un porridge a base di miglio, un cereale nutriente con una componente proteica alta rispetto ad altri. Il tutto accompagnato da latte e zucchero. A tavola ci sono anche

³² Il *fufu* (anche, più raro, *foufou*) è un piatto a base di farina di manioca e banane.

³³ Si tratta di uno stufato servito con riso e peperoni (*ayamase*) e di un piatto a base di platano (*swallow*).

un paio di *brofrot*, che io chiamo *puff puff*. Sono delle ciambelle ghanesi, ma che abbiamo anche in Nigeria (ivi: 120);

Si tratta di uno *stew*, ovvero uno stufato di manzo al pomodoro, carote e un pizzico di piccante (ivi: 203; *stew* anche ivi: 204);

vado al bancone del Senegal e provo il *cheebu jën*, un piatto sostanzialmente a base di riso e pesce. (ivi: 208);

lo vedo mangiare del *meat pie*, una sorta di torta salata con carne, cipolle e verdure (ivi: 208).

Altri si riferiscono a musiche e balli ghanesi: la musica tradizionale *azon-to* (ivi: 95, 97, 102, 193), i balli *shoki* (ivi: 101, 102), *zanku* (ivi: 192; danza tradizionale), *shaku shaku* (ivi: 193) e *alkayida* (ivi: 193); altri ancora riguardano vesti tipiche: «*kente*. È un tessuto molto pregiato ghanese. È un po' caro» (ivi: 113), «Indossa una camicetta grigia con motivi colorati tipici della sua cultura. [...] non ne sono sicura, ma questo stile si dovrebbe chiamare *dashiki* o *shidaki*...» (ivi: 186).

Qualche parola rumena, tutte di ambito culinario, fa capolino anche nella seconda parte del romanzo di Simionel, che è ambientata a Torino: «un chiosco di *covrigi*» (ivi: 14; *covrigi* anche ivi: 17, 137), «*baklava*» (ivi: 17), *amandina/e* (ivi: 17, 21, 138), *borş* (ivi: 71, 72, 98), «peperoni e *şniţel*» (ivi: 127,156), «il *salam săsesc*, le buste di *pufuleţi*, il *parizer*, il *pătè* di maiale» (ivi: 199), «Fanno bollire i *crenvuşti* e il salame *kabanos*» (ivi: 201), «*cozonac*» (ivi: 203), «le *sarmale*» (ivi: 205).

In Uyangoda si riscontrano parole-simbolo del subcontinente indiano da cui proviene la sua famiglia come *punjab* (Uyangoda 2021: 36), *sari* e *hette* («il *sari* è fascia di stoffa impalpabile che si avvolge attorto alla vita, sopra una sorta di top che copre il seno – *hette*», ivi: 45), la veste tipica *sarong* (ivi: 58), la bevanda alcolica *arrack* (ivi: 38), il velo musulmano *hijab* (*ibidem*). Tutto ciò che di più tipico esista della cultura srilankese si trova anche a Milano:

ho scoperto che a Milano puoi trovare tutto quello che c'è a Colombo, se sai dove cercare. Tra viale Monza e via Padova ci sono almeno cinque agenzie di viaggio srilankesi, e a vederle aperte si fa fatica a credere che sia un settore in crisi: offrono biglietti a “tariffe etniche” a chi torna in madrepatria per le vacanze. In zona sant'Agostino ci sono una serie di take-away e fast food srilankesi, quando passo lì davanti a mezzogiorno sento sotto le narici il profumo di *rolls*, *patties* e *kottu*. All'angolo tra viale Zara e via Stelvio c'è una fila di alimentari dove puoi trovare tutto

quello che troveresti in un mercato di Pettah. Tra viale Tunisia e Caiazzo ci sono delle sartorie che vendono sari e abiti indiani. (ivi: 51-52)³⁴

Qualche migratismo compare nel romanzo di Anna Maria Gehneye, sempre con immediata esplicazione:

la mamma prepara anche i pettini e le spazzole, e uno lo porta con sé in cucina. Si tratta dell'*hot comb*, un pettine di metallo che va scaldato a lungo sulla fiamma del fornello e che permette di lisciare i capelli afro come i nostri (2023: 13);

Possiamo scegliere tra le trecchine lunghe, che si chiamano *african braids* [...] oppure le *cornrows braids*, che sono strette [...]. A volte invece ci fa la treccia alta, la *ponytail*, che mi piace un po' meno ma che è più veloce (ivi: 14)³⁵;

prima di mettermi un'altra crema mi pettina con l'*afro comb*, un pettine di metallo che ha il manico a forma di pugno e che fa davvero diventare morbidissimi i miei capelli (ivi: 15);

congo people, ovvero americo-liberiani. I *congo people* sono i discendenti dei neri americani liberati, che fondarono la Liberia nel 1821 (ivi: 29);

il mio piatto preferito è il *jollof rice*, si tratta di un piatto a base di riso, pollo e tante verdure (ivi: 37);

Il *jollof rice* è così speziato e profumato che il suo odore rimane in cucina per giorni (ivi: 37);

34 Il libro di Uyangoda offre spunti di riflessione anche a proposito di parole nuove non derivate da srilankese o altre lingue migranti. Ad esempio, nel capitolo *Miss Sri Lanka e altri concorsi* ragiona distesamente sul concetto di *colorismo*, nell'accezione di 'pregiudizio all'interno dello stesso gruppo etnico basato sulla differente gradazione del colore della pelle' (cfr. Uyangoda 2021: 46-48); oppure sul concetto di *tokenizzazione* (ivi: 92), dall'angloamericano *tokenism*, termine «figlio del politically correct americano secondo cui non è accettabile una narrazione interamente bianca a meno che non includa un feticcio della diversità. [...] Allora il token diventa quel soggetto che è inserito all'interno della narrazione a palese rappresentanza delle minoranze etniche: non è mai il protagonista, è sempre l'oggetto in cui lo spettatore deve leggere la capacità di inclusività di chi ha prodotto quella narrazione» (ivi: 99). Anche nella seconda stagione del suo podcast *Sulla razza*, Uyangoda riflette su termini e concetti americani che si sono fatti largo in Italia, tra cui *BLM*, *performative activism*, *cancel culture*.

35 I *cornrow braids*, al maschile, sono attestati anche in Uyangoda 2021: «si faceva i *cornrow braids*, una pettinatura tipica della tradizione africana» (: 101).

Ama in particolare il *pepper soup*, considerato il cibo rigenerante per eccellenza (ivi: 117);

Ma qui, dove i colori sono alla rovescia, a spaventarla è l'uomo bianco, anche se innocuo e sorridente, un nan kolé che somiglia a Gesù e parla romano (ivi: 151);

zio Joe si è fatto portare da uno dei miei cugini del kola da dare a Federico perché lo assaggiasse. Il kola è una noce di colore tra il rosso e il viola ed è parte della pratica spirituale tradizionale di questi luoghi. La noce di kola è simbolo di vita e di pace, e offrirne significa dare la vita (ivi: 155).

Come si può agevolmente notare, i migratismi sono quasi sempre glosati a testo, tramite traduzione mimetizzata, con esplicazione perifrastica racchiusa tra virgole. Sono molto poco sfruttate altre modalità esplicative (parentesi esplicativa, nota a piè di pagina, glossario finale, traduzione “collaborativa”, soccorso del contesto, nessun soccorso) che occorre erano invece nella letteratura postcoloniale (Negro 2015: 193) e migrante (Ferrari 2023: 69-76; Ricci 2015: 127).

Va piuttosto rimarcata la scarsa presenza di arabismi e islamismi (ad eccezione di Al Said), che sono invece nettamente preponderanti nella letteratura migrante, dove gli scrittori arabofoni sono in netta maggioranza. Nel caso dei G2, invece, le origini familiari sono soprattutto dall'Africa subsahariana (Angola per Distefano, Ghana per Osei e Kan, Nigeria per Efonayi, Liberia per Gehnyei, Ruanda per Hakuzwimana Ripanti, Burkina Faso per Ouedraogo) e qualche arabismo si può riscontrare solo in Kan («*Salam-Aleikum [...] Aleikum-Salam*», 2020: 45) e in Hakuzwimana³⁶ dove sono riportate le parole degli studenti di origine straniera della classe dove insegna la protagonista Sara:

La *ommi*, aggiunge una voce che non riesco a raggiungere con gli occhi. Guarda che se usi l'arabo non capisce, dichiara un ragazzo con i capelli scuri (2022: 10);

Sbaglio, dico “omma” e loro ridono [...] si dice *ommi*, mi corregge Laroui [...] Ma no! dice un altro ancora, Qui diciamo pure *mama* o *yamma*. Anche mamma diciamo, anche mamma! e sento aria

³⁶ Nella narrazione c'è comunque spazio anche per qualche africanismo: «Mi immagino piccola, con le trecchine corte o magari con quei *bantu knots* – il nome me l'ha insegnato Ago – che non mi sono fatta mai» (Hakuzwimana 2022: 165; si tratta della tradizionale capigliatura femminile con i capelli raccolti a spirale in tante piccole palle), «piange nana May con le sue *platan chips*» (ivi: 196; le *platan chips* sono fettine di platano).

di rimprovero. [...] Però *lwalida* è il più bello perché vuol dire che la mamma può tutto, contiene tutto (ivi: 11);

Ce le hanno sempre in bocca queste madri. *Ommi, walida, mama*, me le ricordo le parole che hanno usato (ivi: 58);

Di sicuro dicono che siamo bellissimi! *Mashallah*» (ivi: 27, *Ma-shallah* anche ivi: 79, 196);

Tuo padre lo dice perché è un *sísí*, Zakaria Laroui ha la voce secca e cattiva, E tu sei un *midi* e manco dovresti parlare (ivi: 38; *midi* anche ivi: 78, 145);

Non sa le cose anche se è una di Città, è una *sísí* ma è anche una di noi (ivi: 41; *sísí* anche ivi: 123, 127, 129, 130, 133)³⁷;

Mia nonna dice che tutta la televisione qua è *haram*. Che vuol dire? *T'allem l'arbiya al mkallekh* (ivi: 66)³⁸;

Baba dice che l'unica cosa bella sono i soldi per avere il pane in tavola, mi risponde secca» (ivi: 93);

Profe, *wallahi*, gliel'abbiamo detto che ha finto di essere molestata da uno dei braccianti!» (ivi: 122).

Rispetto ai dati raccolti lavorando su un *corpus* (ben più ampio) di scrittori migranti (Ferrari 2023), dalle indagini sui migratismi nei romanzi G2 non emerge solo l'evidenza di un minor impiego di termini stranieri, ma anche di una loro minore ricorrenza. Gli unici migratismi attestati in più di un autore sono: *fufu* (Efionayi 2022: 125-26 e Osei 2021: 116), *jollof* (Distefano 2022: 50, Osei 2021: 194 e Gehnyei 2023: 37), *ogbono* e *pepper soup* (Efionayi 2022: 162 e Gehnyei 2023: 117) *stew* (Efionayi 2022: 13, 52, 123 e Osei 2021: 203-04), *cornrow braids* (Uyangoda 2021: 101 e Gehnyei 2023: 14). A parte questi ultimi (lo *stew* è uno stufato di carne e i *cornrow braids* sono una capigliatura afro), gli altri trovano riscontri anche nella letteratura dei migranti e sono presenti nel glossario in Ferrari 2023, da cui riprendo le definizioni:

³⁷ *Sísí* è un esempio di traduzione mimetizzata "collaborativa": è usato varie volte, lasciando che il lettore ne intenda poco a poco il significato, prima della spiegazione definitiva (cfr. Hakuzwimana 2022: 129-130).

³⁸ In questo caso gli inserti di frasi in arabo non hanno traduzione né glosse esplicative. Il senso della frase sarebbe "ti insegna l'arabo in modo sbagliato". Il migratismo *haram* forse non è glossato perché dato per acclimatato: è infatti, insieme all'opposto *halal*, tra i migratismi più diffusi (Ferrari 2023) e significa 'proibito, peccaminoso'.

fufu ‘alimento a base di farina di manioca e di banane’;
jollof ‘riso speziato, tipico della cucina africana’;
ogbono soup ‘tipica zuppa nigeriana con i semi dell’omonima
 pianta (*ogbono*) fatti essiccare’ e *pepper soup* ‘zuppa piccante, tipica
 della cucina nigeriana’.

Il glossario raccoglieva oltre 500 migratismi, ma le coincidenze con quanto osservato nel *corpus* G2 sono rarissime: oltre alle quattro voci appena viste, riguardano solo *baklava* ‘dolce arabo’³⁹, *borsch* ‘minestra a base di cavolo, barbabietola e crema acida, tipica della cucina russa’ (Zingarelli 2026, s.v. *bòrtsch*), *haram* ‘proibito secondo i dettami del Corano’, *madame* ‘ex prostituta divenuta protettrice e sfruttatrice di prostitute più giovani’, *omma* ‘mamma’, *sarmale* ‘invotino di cavolo con riso e carne, tipico della Romania e di altri Paesi dell’Est Europa’, *yam* ‘tubero simile alla patata’⁴⁰.

Il confronto tra i due *corpora* dà un riscontro piuttosto netto: i migratismi, tanto sfruttati dagli scrittori migranti, sono assai più limitati nelle seconde generazioni. Essendo per questi la lingua d’origine una lingua familiare non valida ai fini comunicativi quotidiani, che sono interamente assolti dall’italiano, era opportuno comprendere quante e quali parole restassero nelle loro narrazioni, ovvero quali superassero una sorta di filtro linguistico naturale applicato dalle seconde generazioni. Con il passaggio generazionale molte parole si perdono, come è ovvio, e rimangono solo quelle che davvero sembrano più pronte a durare divenendo veri e propri prestiti dell’italiano dalle lingue dei migranti. Come si è osservato, si tratta prevalentemente di termini gastronomici, il cui attecchimento è dovuto anche alla positiva integrazione della cucina e dei ristoranti etnici diffusi ormai in ogni città. Oltre a questi, pare esserci spazio solo per alcune (poche) voci culturospecifiche e religiose, in particolare neo-islamismi, che danno conto della presenza sempre crescente di pratiche e culti altri rispetto a quello cristiano cattolico⁴¹.

39 Registrato in GDLI 2004, s.v. *Baklavà* ‘Dolce di pasta sfoglia al miele e alle mandorle, diffuso nel Mediterraneo orientale’ e in Zingarelli 2026, s.v. *baklavà* ‘dolce a base di sottili strati di pasta sfoglia, burro, zucchero o miele, farciti con frutta secca tritata e pistacchi, tipico dei Paesi meridionali e balcanici’.

40 Per un approfondimento sulle singole voci si rimanda alle relative schede in Ferrari 2023 dove sono registrate le occorrenze nella letteratura migrante e i dati sulla circolazione di tali parole nelle pagine in italiano di giornali e web.

41 Si tenga presente che al 1° gennaio 2024, secondo quanto riportato nel XXXIII Rapporto Immigrazione fornito da Caritas e Migrantes, il 29,8% della popolazione straniera residente in Italia è di fede musulmana, un dato di poco superiore rispetto a coloro che professano il credo cristiano ortodosso (29,1%) e di molto rispetto ai cattolici (17%). Fino all’anno precedente gli ortodossi rappresentavano la maggioranza relativa, passata ora ai musulmani, nettamente al primo posto tra i giovani stranieri (quasi il 40% nella fascia 20-29 anni). Infatti, i musulmani sono «ancora tutto sommato molto giovani, all’interno della componente meno matura della forza lavoro; famiglie ormai ricongiunte, spesso con figli; e anche seconde generazioni; dunque, con forti presenze soprattutto fino ai 40 anni di età e anche tra i minorenni; con tanti marocchini soprattutto ma non solo, e più in generale islamici o comunque ragazzi e ragazze con background familiare d’appartenenza religiosa musulmana» (Menonna 2024: 251; corsivo nel testo).

4. IL RAP DEI NUOVI ITALIANI

Il rap in Italia ha vissuto nell'ultimo ventennio un'evoluzione importante: è passato dall'essere un genere musicale di nicchia, ascoltato e sperimentato da pochi, ad un genere di massa, *mainstream*, con tantissimi protagonisti in grado di scalare le classifiche FIMI e le *top-charts* di Spotify. Tra questi, troviamo oggi un buon numero di artisti di seconda generazione, che hanno individuato nella musica rap la via per esprimere al meglio le proprie speranze e i propri sogni, ma anche la propria rabbia e frustrazione¹.

L'universo rap, e più in generale l'intera cultura *hip hop*, ha un legame stretto e non nuovo con l'immigrazione. Qualche anno fa, nel 2019, la casa editrice Besa di Nardò in provincia di Lecce, nota per l'attenzione riservata a titoli di autori migranti, in particolare albanesi, ha proposto nel proprio

¹ In questo capitolo ci si concentrerà esclusivamente sulle caratteristiche del rap italiano G2, che però non è una categoria o un genere separato dal rap italiano "autoctono", bensì innestato su di esso, influenzato e influenzante. I riferimenti agli studi che hanno specificatamente come oggetto il rap italiano G2 saranno dati nel corso del capitolo. Per quanto concerne la bibliografia sul rap italiano, ormai ricca e variegata, ci si limita ad alcuni riferimenti di appoggio: sulla subcultura hip hop italiana (cui rap e trap appartengono) si vedano, in ordine cronologico, Pacoda 1996 e 2000, De Rienzo 2008, Ivic 2010, Bandirali 2013, Bernabei 2014, Picco 2017, Zukar 2017, Nigrisoli 2018, Benasso, Benvenga 2024; indagini linguistiche, talvolta incentrate su singoli artisti, si leggono nel pionieristico Petrocchi, Pizzoli *et al.* 1996 e in Scholz 2002 e 2004, nei più recenti Cartago, Fabbri 2016, Addazzi, Poroli 2019, Miglietta 2019, Cristalli 2020, di Valvassone 2020, Paternostro, Capitummino 2023, Mirabella 2024a e 2024b, Rossi 2024 e Pepponi 2024 (incentrato sulla scrittura rap e trap al femminile); sul rapporto tra linguaggio rap e linguaggi giovanili sono preziose le indagini in Coveri 2022 e 2024 e in Rati 2023; sui libri scritti dai rapper cfr. Cartago, Ferrari 2020. Si segnala anche la serie di articoli *La lingua del rap italiano: parole chiave e nuove prospettive*, curata da Annibale Gagliani, Matteo Mirabella e Rachel Grasso (2025), con l'intento di «analizzare la lingua del rap italiano attraverso una serie di parole chiave, [...] nell'ottica di rilevare le innovazioni linguistiche e tematiche». Le parole chiave e gli autori dei relativi contributi sono: *storytelling*, Matteo Mirabella; *real vs fake*, Rachel Grasso; *strada*, Marco Gargiulo; *Genz*, Margherita Angelucci; *pseudonimia*, Andrea Riga; *knowledge*, Jacopo Ferrari; *anglicismi e slang*, Luca Bellone, Francesca Cozzitorto; *ambientalismo*, Marina Castiglione; *conscious*, Enrico Zammarchi; *baddie*, Beatrice Cristalli.

catalogo il libro *La cultura hip hop* del sociologo francese Huges Bazin, uscito per la prima volta in Francia nel 1995. Bazin definisce questa “cultura” come «una cultura urbana (caratterizzata da uno specifico stile di vita, un linguaggio, una moda, una mentalità e un’economia...) ispirata da giovani che sono in maggioranza un prodotto dell’immigrazione» (2019: 21)². Questa affermazione, che quando è stata formulata, a metà anni Novanta, ben si addiceva in primo luogo alla scena francese, dove i giovani figli dell’immigrazione dalle ex colonie avevano già cominciato a fare rap nelle *banlieues*, aveva comunque validità anche per il caso italiano, dove i rapper più attivi in quel periodo erano figli della migrazione interna alla Penisola, quella da Sud verso Nord: si pensi, fra gli altri, a Dj Enzo, disc jockey e rapper napoletano trasferitosi a Milano, che assieme alla sua *crew* Il Comitato ha pubblicato nel 1993 l’album *Immigrato*, influenzato dalla sua personale esperienza migratoria, oppure al gruppo messinese Nuovi Briganti che nel loro EP del 1992 avevano inserito una traccia come *I fratelli lavorano fuori* dedicata agli immigrati africani («i fratelli in strada con la bancarella»). Anche un rapper come Marracash, cresciuto a Milano ma nato a Nicosia in Sicilia, più tardi incoronato *king del rap* italiano (dal nome dell’album che lo ha reso celebre, *King del rap* appunto, pubblicato nel 2011) e oggi vera e propria star del mondo musicale italiano, dall’essere figlio d’immigrati alla Barona (quartiere periferico di Milano sud) ha tratto l’ispirazione e l’immaginario per canzoni come *Bastavano le briciole*, *Chiedi alla polvere*, *Popolare*, divenute pietre miliari del rap italiano. Bologna è stata invece la prima città in cui i rapper figli dell’immigrazione straniera si sono fatti conoscere. LamaIslam, nome d’arte di Issam Mrini, nato in Marocco e giunto a Bologna da ragazzo, ha fatto parte del collettivo bolognese Porzione Massiccio Crew (PMC) ed è stato uno dei primi rapper immigrati in Italia a raggiungere una certa notorietà, poco dopo il Duemila, accostando italiano e arabo, con strofe a tinte fosche e cupe, in cui emerge la volontà di rivalsa per una condizione sociale degradata:

Io voglio farmi il cash, e sai perché?
 Proveniamo dalla stessa merda io e te
 Sono stufo di vedere piangere mia mamma
 Voglio regalarle una casa, portarla alla Mecca
 Tirare fuori Manu dalla galera
 Quindici anni da scontare è dura
 Tu, figlio di papà, cosa sai della vita?
 Nella stazione è una merda, ne hanno sgozzato un altro ieri sera
 (wesh)

2 Nell’originale: «une culture urbaine (mode de vie, langage, mode vestimentaire, état d’esprit, économie...) inspirée par des jeunes dont la majorité est issue de l’immigration.» (Bazin 1995: 9).

Nta ket hadr hla mafia [tu parli di mafia]
 Eji handna l'Italia [vieni da noi in Italia]
 [...]
 L hattai kei drbu khtom [gli zanza che picchiano i fra']
 I kotlohom [e li ammazzano]
 Nsau rashom o nseu bledhom [si sono scordati dei loro fratelli e
 della patria]
 Hey Kho [amico], mi fa male al cuore saperlo
 Che hanno ucciso un altro mio amico
 Un altro l'hanno rimpatriato
 Ed è questo il mondo italiano
 (PMC vs Club Dogo, *Vida Loca pt.2*, 2004; tra parentesi quadre,
 in corsivo, traduzioni non ufficiali)³

Qualche anno più tardi, nel marzo 2008, la *Rete G2 – Seconde Generazioni*, nata tre anni prima a Roma e ancora oggi attiva⁴, pubblicava, in collaborazione con l'allora Ministero della Solidarietà sociale, un album musicale intitolato *Straniero a chi? Tracce e parole dei figli dell'immigrazione*, prodotto dalla casa discografica *Gridalo forte records* e composto da 13 brani realizzati da artisti e gruppi musicali di immigrati di seconda generazione, tutti sotto i trent'anni, la maggior parte dei quali erano rapper: spiccavano i nomi di Amir Issa, Zanko El Arabe Blanco e Karkadan, che stavano avviando all'epoca le proprie carriere. Una nuova strada era tracciata: non si assiste più solo al racconto del disagio per una condizione di marginalità, come nelle strofe di LamaIslam, ma ad un ampliamento di orizzonti, con l'ingresso di un discorso anche politico e civile, di rivendicazione di diritti e presa di parola⁵.

³ Il testo, in questo caso come in tutti i successivi che saranno presentati nel prosieguo del capitolo, è ricavato dal sito <https://genius.com/>. Le parti in corsivo racchiuse tra parentesi quadre sono traduzioni libere proposte dal sito stesso alla pagina dedicata al testo in analisi: <https://genius.com/Pmc-and-club-dogo-vida-loca-pt2-lyrics>. Si tenga presente sin da ora che non esistono traduzioni ufficiali delle parti plurilingui delle canzoni dei rapper multietnici. L'intreccio di lingue, infatti, solitamente guarda più alle sonorità che alla semantica e di conseguenza una traduzione risulterebbe sostanzialmente priva di senso, oltre che in certa misura irrispettosa della creazione artistica.

⁴ Cfr. <https://www.secondogenerazioni.it/>.

⁵ I rapper multietnici di questa prima fase hanno presto suscitato l'interesse degli studiosi. Le prime indagini di carattere tematico e linguistico si leggono in Cartago 2015, Privitera 2016, Camarota 2018, Ferrari 2018. Cfr. poi, per la musica trap e drill prodotta da giovani di seconda generazione, Benasso 2023. Si veda anche il contributo di Angelucci 2025 sul multilinguismo dei rapper G2.

4.1. LO SPERIMENTALISMO PLURILINGUE DI GHALI

Questo nuovo orizzonte tematico e stilistico del rap G2 è perfettamente interpretato da Ghali Amdouni, che, dopo i primi singoli sperimentali e alcune canzoni di successo soprattutto tra i giovani (da *Habibi* a *Happy Days* a *Ninna Nanna*), raggiunge una notorietà che valica i confini del genere rap, grazie al singolo *Cara Italia*, rilasciato il 26 gennaio 2018 con una modalità innovativa, perché non è stato “lanciato” in radio o caricato sulle piattaforme streaming, bensì mandato in onda sui canali di Discovery Italia (segnando quasi il 5% di *share*), dopo che il ritornello, con leggere modifiche, circolava già da alcune settimane nelle reti televisive nazionali come jingle per la nuova pubblicità di una nota compagnia di telecomunicazioni. Nelle 24 ore successive il video di *Cara Italia* ha raggiunto oltre 4 milioni di visualizzazioni su YouTube (maggior successo di sempre per un artista italiano) con centinaia di migliaia fra condivisioni, like e commenti sui social network e verrà certificato dalla FIMI *Disco di platino*⁶. Il testo della canzone è una dichiarazione d'amore nei confronti della nazione dove è nato (Ghali è nato a Milano nel 1993 da genitori tunisini), nonostante i limiti di una politica e di una retorica mediatica che stenta a riconoscere le persone come lui, ancora considerate straniere nella propria nazione:

Ma che politica è questa?
 Qual è la differenza tra sinistra e destra?
 Cambiano i ministri, ma non la minestra
 [...]
 C'è chi ha la mente chiusa ed è rimasto indietro, come al Medioevo
 Il giornale ne abusa, parla dello straniero come fosse un alieno
 [...]
 Oh eh oh, quando mi dicono “Va' a casa”
 Oh eh oh, rispondo “Sono già qua”
 Oh eh oh, io T.V.B. cara Italia
 Oh eh oh, sei la mia dolce metà
 (Ghali, *Cara Italia*, 2018)

Il testo, evidentemente pensato per un pubblico ampio, non presenta alcun tipo di sperimentazione linguistica: non ci sono giochi di parole (a parte l'incontro *ministri / minestra*), né gergalismi o giovanilismi di ardua comprensione (*T.V.B.* per “ti voglio bene” è comune; qualche anglicismo, come *shakera* ‘mescola’ dall'inglese *to shake*, o altri di grande diffusione come *chat*, *freestyle*, *starter pack* ‘pacchetto iniziale’, tipico del linguaggio dei videogiochi); a differenza dei dischi precedenti (e successivi), qui l'arabo è

⁶ I dati sono ricavati da questo articolo: <https://earone.com/post/ce7defbbo8>.

del tutto assente e l'unica lingua straniera rappresentata oltre all'inglese è lo spagnolo con inserti facilmente comprensibili (*más que nada; uno, dos, tres*)⁷.

Ghali, con i suoi quattro album da solista all'attivo (*Album*, 2017; *DNA*, 2020; *Sensazione Ultra*, 2022; *Pizza Kebab vol. 1*, 2023) più una raccolta di singoli, *Lunga vita a Sto* (2017), dal nome dell'etichetta discografica (*Sto*) da lui fondata nel 2016, è probabilmente l'artista rap di seconda generazione di maggior successo in Italia, vantando anche una partecipazione al Festival di Sanremo nel 2024 con il singolo *Casa mia* (giunto al quarto posto nella classifica finale generale). Il richiamo alle origini nordafricane è spesso presente. Se si considera l'album *Sensazione Ultra* del 2022 (Figura 4), si può notare come tre canzoni delle dodici totali hanno per titolo una parola araba: *Bayna* 'vedere chiaramente', *Wallah* 'giuro', *Drari* 'ragazzi' (slang). L'identità ibrida è trasmessa anche dalla cover, appositamente disegnata dal *visual artist* Nabil Elderkin (già collaboratore di grandi artisti pop americani), che sembra voler trasformare Ghali in un'icona "ultra", densa di emotività, che rappresenta chi, appunto, "vede chiaramente" ad occhi chiusi, perché vede con la mente.



Figura 4. La copertina e la track list dell'album *Sensazione Ultra* di Ghali.

Ma le vette più elevate di sperimentalismo linguistico, con funambolici incastri di italiano, francese e arabo, Ghali le ha raggiunte nella fase

⁷ Un'analisi linguistica approfondita della canzone di Ghali *Cara Italia* si legge in De Iaco 2024, che delinea anche una proposta didattica basata sul testo. Un'intera sezione del numero della rivista «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata (RILA)» (n. 1/2024) è stata dedicata al tema *La canzone (t)rap per l'educazione linguistica plurilingue e interculturale*, a cura di Yahis Martari e Borbala Samu, con diversi contributi intorno alla fruibilità di testi rap e trap nelle classi di italiano L2 (cfr. Martari, Samu 2024).

aurorale della sua carriera, con canzoni come *Wily Wily*, contenuta nella raccolta *Lunga vita a Sto* (2017):

Ndiro lhala sans pitìè, fratello ma 3la balich
 En ma vie ho visto bezaf quindi adesso rehma lah (Rrah)
 Ndir lhala sans pitìè, fratello ma 3la balich
 En ma vie ho visto bezaf quindi adesso rehma lah, Baba men-
 choufuch
 (Wily Wily, Nari Nari) 3andi dra gaddech, 3andi dra gaddesh,
 3andi dra gaddech
 (Nari Nari, Wily Wily) W y golouly kifech, w y golouly kifech, w
 y golouly
 kifech
 (Wily Wily, Nari Nari, rrah) Sa7by lascia stare, non voglio più
 stress
 (Nari Nari, Wily Wily) Khoya, come sto? (Sto) Hamdoullah lebes
 (Ghali, *Wily Wily*, 2017)

La lingua araba, presente già nel titolo (l'espressione *nari nari, wily wily* è traducibile come 'oh mamma mia, oddio mio'), occupa buona parte dei versi. Anzi, è nel tessuto arabo che si innestano parole italiane e francesi, non viceversa: l'italiano spunta qua e là con singoli termini (*fratello*) o brevissime frasi (*lascia stare, non voglio più stress; come sto?*). Singolare è soprattutto la costruzione del secondo verso (*en ma vie ho visto bezaf quindi adesso rehma lah*, traducibile 'in vita mia ho visto di tutto quindi adesso nessuna pietà') dove si susseguono una accanto all'altra parole francesi, italiane e arabe⁸.

È questo uno dei più estremi esempi reperibili nel rap italiano di *translanguaging*, una pratica creativa sfruttata in primo luogo dai cantanti di origine straniera che hanno competenza in più lingue, ma ormai ricreata anche da artisti italiani di origine italiana. Come riassume Angelucci 2025 (da cui sono tratte le citazioni seguenti), il *translanguaging* in queste canzoni può assumere diverse funzioni: in primo luogo permette di «moltiplicare le possibilità di trovare rime, assonanze, allitterazioni e altre figure sonore attingendo a più lingue» (e porta l'esempio di allitterazioni e assonanze nell'apertura della canzone *Leily* di Maruego: «Wesh homie / Je le jure sur la vie di mia ommy», con l'alternarsi di quattro lingue: arabo marocchino, inglese americano, francese e italiano); c'è poi un «aspetto ludico [...] da non sottovalutare», la volontà cioè di «giocare con la lingua italiana» e in particolare con l'italiano standard percepito «come la lingua del potere costituito»; molto sfruttata è anche la possibilità di ripetere la stessa parola

⁸ Al testo della canzone è dato ampio spazio nel recente volume di Mari D'Agostino e Giuseppe Paternostro, con un "quadro" di approfondimento dedicato (D'Agostino, Paternostro 2025: 277).

traducendola con passaggio da una lingua all'altra (del tipo: «Giuro, wallah» nella canzone *Wily Wily* di Ghali vista sopra), «che può essere visto come un modo per familiarizzare il pubblico con le diverse lingue che stanno entrando nel panorama culturale italiano»; infine, il *translanguaging* può svolgere anche una funzione criptica, come «marcatore di gruppo», con l'intento di «precludere la comprensione da parte degli outsider», una funzione questa ampiamente in uso nel rap fin dalle origini, con la novità che un tempo tale obiettivo era perseguito tramite il ricorso al gergo o al dialetto, mentre oggi è soprattutto il ricorso a lingue straniere come l'arabo e il francese a segnalare l'identità del gruppo cui appartiene e a cui si rivolge il rapper di seconda generazione. In conclusione,

Se è vero che per i rapper G2 il *translanguaging* è un atto spontaneo che riflette la realtà di crescere in contesti plurilingui, esso diventa anche un atto linguistico che consente di rappresentare le proprie identità transculturali in musica [...] ampliando ciò che viene considerato “cultura italiana” tramite pratiche linguistiche senza precedenti in questo contesto. (Angelucci 2025)

4.2. IL “MAROCCO-POP” DI MAHMOOD⁹

L'altra figura di spicco nel panorama musicale italiano di seconda generazione è quella di Mahmood, pseudonimo di Alessandro Mahmoud, artista emblematico per la sua capacità di fondere identità multiculturali e linguaggi musicali eterogenei. Nato a Milano nel 1992 da padre egiziano e madre sarda, Mahmood incarna l'intersezione tra radici mediterranee e una formazione urbana tipicamente milanese. La sua ascesa artistica inizia nel 2018 con la partecipazione a Sanremo Giovani con il brano *Gioventù Bruciata*, per poi esplodere nel 2019 con la vittoria del 69° Festival di Sanremo grazie al singolo *Soldi*. Questa canzone, arrivata poi seconda all'Eurovision Song Contest dello stesso anno, è entrata nella Top 50 dei brani più ascoltati al mondo su Spotify, diventando un caso internazionale. La consacrazione definitiva arriva nel 2022, quando vince nuovamente Sanremo in collaborazione con Blanco con *Brividi*, un inno generazionale che esplora tematiche di vulnerabilità e amore liquido.

⁹ Questo e il successivo paragrafo riprendono, riscrivendoli sostanzialmente per i tanti e necessari aggiornamenti, due miei brevi articoli ormai datati scritti per la serie *Parole, storie e suoni dell'italiano senza frontiere*, ideata e curata da Gabriella Cartago, per il magazine «Lingua Italiana» del portale online Treccani. I saggi sono ancora reperibili agli indirizzi: https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_244.html e https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_237.html.

Nonostante le numerose collaborazioni con esponenti di spicco della scena nazionale rap e trap – tra cui Fabri Fibra (*Luna*, 2017), Sfera Ebbasta (*Calipso*, 2019; *Dorado*, 2021), Guè (*Doppio Whisky*, 2018), Marracash (*Non è Marra – La pelle*, 2019), Geolier (*Personale*, 2024), Capo Plaza (*Neve sulle Jordan*, 2024), Mahmood sfugge a qualsiasi categorizzazione e non è considerabile propriamente un rapper. I suoi tre album in studio (*Gioventù Bruciata*, 2019; *Ghettolimpo*, 2021; *Nei letti degli altri*, 2024) rivelano uno stile ibrido, sintetizzato nel suo stesso nome d'arte: un *mash-up* tra il cognome paterno (Mahmoud) e l'inglese *my mood* ('il mio modo, il mio stato d'animo'). Il suo genere è programmaticamente non etichettabile e difficilmente incanalabile, come lui stesso ha dichiarato in un'intervista a *La Stampa* (23/12/2018):

Quando me lo chiedono non so mai se collocarmi nel pop, nell'indie o nel rap. Non mi voglio catalogare, chiudermi in uno scaffale, la musica è tante cose. Il mio è un pop strano, l'ho definito "marocco-pop" perché nei miei pezzi c'è un'influenza araba.

Il "marocco-pop" in lingua italiana di Mahmood esprime l'eterogeneità delle culture e delle influenze musicali che in lui convivono, come ha ribadito in un'altra intervista (*Corriere della Sera*, 11/02/2019):

Sono cresciuto con mamma che ascoltava i cantautori: Battisti, De Gregori, Carboni e Antonacci erano i suoi preferiti. Nei viaggi in macchina papà metteva le cassette delle cantanti arabe, soprattutto marocchine, come Sherine.

Il lessico utilizzato da Mahmood nei suoi testi si caratterizza per una semplicità immediata, lontana da sperimentalismi linguistici eccessivi o da un vocabolario ricercato. Tuttavia, ciò che rende unica la sua scrittura è l'impiego sapiente e misurato di un immaginario esotico, che funge da filo conduttore tra le sue radici culturali e la sua produzione artistica. A differenza di molti artisti del rap e pop italiano, Mahmood spesso evita riferimenti troppo diretti ed espliciti alla quotidianità urbana, preferendo invece metafore e simboli legati a mondi lontani e affascinanti. Questa tendenza emerge chiaramente in brani dal titolo evocativo come *Baci dalla Tunisia* (2021), ma soprattutto nei versi che attingono alla cultura egizia: «Nefertiti è la collana» (*Dorado*, 2021), «sul terrazzo prega, guarda il sole, vedi Ra» (*Talata*, 2021), «Nefertiti sul dente» (*Bakugo*, 2024). Questi riferimenti, seppur discreti, creano un ponte tra passato e presente, tra Oriente e Occidente, riflettendo la doppia identità dell'artista. L'uso di un linguaggio semplice ma arricchito da elementi esotici non solo distingue Mahmood dai suoi contemporanei, ma gli permette di trattare temi universali – come l'amore,

la solitudine e la ricerca di sé – con una profondità che va oltre la superficie. In questo modo, trasforma ogni canzone in un viaggio simbolico, dove Milano e il Mediterraneo si incontrano in un immaginario poetico unico nel panorama musicale italiano. A favorire ciò intervengono anche alcuni comparanti inediti adoperati nella costruzione di similitudini, soprattutto nelle prime canzoni: «c'è qualcosa che non capisco / come fare un tuffo nel Mar Rosso» (*Gioventù Bruciata*, 2018), «cadiamo giù come Cartagine», «non sparire mai come Iside» (*Barrio*, 2019), «vorrei correre come un giaguaro» (*Sabbie mobili*, 2019), «Dov'è la fiducia? Diventata arida, è come l'aria del Sahara» (*Tuta gold*, 2024). A volte le similitudini sono sapientemente intrecciate dimostrando un'ottima padronanza tecnica della scrittura per musica: «Leggeri come elefanti in mezzo a dei cristalli / Zingari come diamanti tra gang latine» (*Barrio*, 2019). Non sono rare le metafore, anche queste favorite da fantasie originali:

Sembra di affogare, affondare, affondare, andare giù
 Qui dentro al fiume non voglio nuotare, nuotare più
 Resto qui e butto un'altra notte,
 cerco il Nilo nel Naviglio
 (Mahmood, *Il Nilo nel Naviglio*, 2019)

L'arte compositiva di Mahmood raggiunge la sua massima espressione nell'uso strategico di assonanze, rime imperfette e cambi di codice linguistico, tecniche che contribuiscono a creare un'atmosfera insieme evocativa e intimista. Versi come «Oggi taglierò i capelli da Mustafa / Sono di Milano Sud, ma sembra l'Africa» (*Mai figlio unico*, 2019) dimostrano la sua abilità nel giocare con le sonorità, con l'accostamento in rima imperfetta tra "Mustafa" e "Africa" che crea un ponte tra identità personale e immaginario collettivo. Allo stesso modo, l'ipermetro «che ne fanno loro della Sfinge / [...] / che a volte ridere è come fingere» (*Gioventù Bruciata*, 2019) rivela una padronanza della metrica che sfida le convenzioni, usando rime imperfette per trasmettere un senso di incompiutezza emotiva. Anche i riferimenti alla religione islamica (*Ramadan*, *Allah*), seppur rari, aggiungono profondità simbolica, mentre l'inserimento di frasi in arabo in *Soldi* con improvvisi cambi di codice («Waladi waladi habibi sembrava vera») e inedite rime arabo-italiano (ta'aleena : fiera) non porta solo ad un arricchimento del testo sul piano sonoro, ma anche alla riproposizione della natura ibrida dell'artista, sospesa tra culture e linguaggi:

Mi chiedevi come va come va come va
 Adesso come va come va come va
 Waladi waladi habibi ta'aleena¹⁰

¹⁰ La traduzione letterale del verso è 'Figlio mio, figlio, amore, vieni qui'.

Mi dicevi giocando giocando con aria fiera
Waladi waladi habibi sembrava vera
La voglia la voglia di tornare come prima
(Mahmood, *Soldi*, 2019)

L'uso dell'arabo nella produzione di Mahmood assume un valore profondamente emotivo e memoriale piuttosto che linguistico. Come l'artista stesso ha spiegato in un'intervista (*La Repubblica*, 6/02/2019),

Ho solo memorizzato alcune frasi nella mia infanzia. La canzone dice: "Waladi waladi habibi ta'aleena" ovvero "Figlio mio, figlio mio, amore, vieni qua", sono le frasi che mi diceva mio padre quando eravamo al parco a giocare.

I versi in arabo rappresentano dunque frammenti sonori dell'infanzia, espressioni affettive del padre egiziano che risuonano ancora nella mente del figlio. Questo approccio all'arabo come lingua dell'intimità familiare piuttosto che come strumento di comunicazione fluida rivela una relazione complessa con le proprie radici: non una piena appartenenza linguistica, ma un legame affettivo tradotto in arte. L'unico altro caso è in *Talata* (2021), dove Mahmood canta «Aleikum salama» (forma dialettale per 'Addio') e conta in arabo («wahed, tnin, talata» 'uno, due, tre'). Questa economia di utilizzo rende ogni apparizione dell'arabo un evento poetico carico di significato: non un esercizio di stile, ma un atto di ricostruzione identitaria attraverso la musica:

Si saluta, ciao, buonasera
Ti rispondo: "Aleikum salama"
[...]
Quelle belle le posso contar sulle dita
Baby, wahed, tnin, wahed, tnin, wahed, tnin, talata
Baby, wahed, tnin, wahed, tnin, wahed, tnin, talata
Tnin, talata
(Mahmood, *Talata*, 2021)¹¹

La scelta di inserire queste isole linguistiche – sempre brevi, sempre evocative – trasforma la lingua paterna in un repertorio di echi emotivi, dove il significato letterale diventa secondario rispetto al potere rievocativo del suono. In questo modo, Mahmood cristallizza nella sua arte il rapporto ambiguo tra memoria e identità che caratterizza molti figli di migranti di seconda generazione.

¹¹ *Talata* significa 'tre' in arabo. La resa letterale degli ultimi versi sarebbe 'baby, uno, due, uno, due, uno, due, tre; baby, uno, due, uno, due, uno, due, tre; due, tre'.

Il plurilinguismo non risulta accentuato neppure se si guarda oltre gli inserti dall'arabo. L'inglese compare in qualche titolo (*Milano good vibes*, 2019; *Tuta gold*, 2024), mentre nei testi è di solito in perfetta contiguità con l'italiano («Fumo solo marijuana all night», *Karate*, 2019; «Riprenditi le cose che hai lasciato, abbandonato / Con un goodbye», *Milano good vibes*, 2019; «Soffrire può sembrare un po' fake», *Tuta gold*, 2024) o emerge tramite l'inserzione di termini tipici dello *slang* hip hop come *flow*, *sound*, *nigga*, *baby*, *bitch*, *hype*. Molto poco, quindi, anche se si sommano lo spagnolo che fa capolino in un paio di titoli (*Barrio*, *Pesos*) e qua e là nei testi («nel cappotto di Prada sento nada», *Ghettolimpo*, 2021; «nelle tasche avevo nada», *Dorado*, 2021; «Te quiero si me matas», *Klan*, 2021) e il francese che compare in due sole occasioni: «Cerchi per strada miracoli / Gli altri ti dicono: "C'est la vie"» (*Calipso*, 2019, ft. Fabri Fibra e Sfera Ebbasta), «Je ne parle pas français» (*Karma*, 2021). Compare isolata anche la lingua sarda, in omaggio alle origini materne, nel ritornello di *T'amo* (2021), dove è ripreso un tradizionale canto sardo:

Non potho reposare amore 'e coro
 Pensendte a tie so donzi momentu
 T'assicuro che a tie solu bramo
 Ca t'amo forte e t'amo, t'amo e t'amo
 (Mahmood, *T'amo*, 2021)¹²

Tanto l'immaginario esotico quanto gli incastri interlinguistici sono funzionali alla rappresentazione dei temi cari al cantante. A cominciare dalla multiculturalità, vissuta sulla propria pelle ed esperita quotidianamente nella propria realtà sociale milanese, che rientra abbondantemente nei suoi testi: c'è Mustafa, il parrucchiere citato in *Mai figlio unico* (2019); c'è la China Town dei sushi bar cantata in *Uramaki* (2019); ci sono i sogni «fatti seduto dal kebabbaro» (*Sabbie mobili*, 2019); ci sono «quelli come me, la faccia mulatta, bocca mitraglia» (*Ra Ta Ta*, 2024); ci sono, insomma, i volti, i luoghi e le sensazioni di una Milano multietnica, nella quale Mahmood è cresciuto e dalla quale trae ispirazione. Tuttavia, la produzione di Mahmood è al contempo attraversata da un senso profondo di solitudine e dolore esistenziale, espresso attraverso immagini quotidiane che diventano metafore universali. Versi come «bevevo acqua con Oki / soltanto per calmarmi» (*Barrio*, 2019), «fumo nella cucina da mesi» (*Uramaki*, 2019), «bevevo Cuba in un baretto pessimo» (*Kobra*, 2021) rivelano un malessere interiore che trasforma e offusca la quotidianità, mentre l'amara constatazione «confondi

¹² La traduzione proposta sul sito Genius.com alla pagina dedicata alla canzone (<https://genius.com/23247635>) è la seguente: 'Non posso riposare, amore del mio cuore / Sto pensando a te ogni momento / Non essere triste, gioiello d'oro / Né addolorata o preoccupata / Ti assicuro che desidero solo te / Perché ti amo forte, ti amo, ti amo, ti amo'.

l'aspirina con la felicità» (*Milano good vibes*, 2019) denuncia la ricerca di sollievo in rimedi effimeri.

In questo panorama emotivo, i videogiochi emergono come rifugio ambivalente: da un lato, rappresentano una passione genuina, come testimoniano i frequenti riferimenti a Nintendo e Pokemon, cartone e videogioco giapponese omaggiato dalla copertina del suo primo album, *Gioventù Bruciata* (2019), dove indossa una maglietta con disegnato appunto un Pokemon (*Figura 5*).



Figura 5. La copertina e la track list dell'album *Gioventù Bruciata* di Mahmood.

Dall'altro lato, però, i videogiochi diventano spesso metafora di isolamento e fuga dalla realtà. Le immagini di un artista «senza il coraggio di premere play» (*Pesos*, 2017), che «giocava per non uscire» (*Barrio*, 2019) e preferiva restare «a casa solo per giocare con la Nintendo» (*Karate*, 2019), dipingono un ritratto complesso, dove l'intrattenimento si trasforma in barriera protettiva. Questi elementi – dolore, solitudine, evasione virtuale – si intrecciano per raccontare una generazione sospesa tra desiderio di connessione e incapacità di affrontare il reale. Mahmood, con la sua poetica cruda e introspettiva, diventa così portavoce di un malessere contemporaneo e generazionale, restituendoci un'immagine tanto personale quanto collettiva del disagio giovanile.

L'intero secondo album di Mahmood, *Ghettolimpo* (2021), può essere interpretato come un viaggio simbolico e narrativo, in cui ogni traccia rappresenta un tassello di un universo concettuale più ampio. Come ha spiegato lo stesso artista, «ogni brano rimanda a una sua simbologia e alla storia di un personaggio che, come nei vari livelli di un videogioco, si rivela all'ascoltatore

passo dopo passo»¹³. Questa struttura ludico-narrativa trasforma l'album in un'esperienza quasi interattiva, dove l'ascoltatore è invitato a scoprire strati di significato aggiuntivi con ogni riproduzione. Accanto ai videogiochi, che hanno sempre rappresentato per Mahmood un rifugio emotivo, *Ghettolimpo* attinge anche al mondo dei manga. Un esempio emblematico è *Inuyasha* (2021), brano ispirato all'omonimo manga giapponese, che racconta le avventure di un giovane mezzo-demone. La scelta di questo riferimento non è casuale: come il protagonista del manga, Mahmood sembra navigare tra due mondi identitari – quello italiano e quello egiziano – in una continua ricerca di equilibrio. Anche la traccia *Bakugo* (2024), che fa parte dell'album successivo (*Nei letti degli altri*, 2024), ripropone un riferimento al mondo dei manga ed in particolare a Katsuki Bakugo, supereroe dell'anime giapponese *My Hero Academia*.

L'album, quindi, non è solo una raccolta di canzoni, ma un progetto artistico coerente, dove musica, gaming e cultura pop giapponese si fondono per esplorare temi universali come l'appartenenza, la crescita personale e la lotta interiore. Segna anche una svolta "geografica": dopo *Gioventù bruciata* (2019), album profondamente radicato nell'identità milanese, Mahmood ha progressivamente ampliato i suoi orizzonti geografici e musicali, pur senza abbandonare del tutto i riferimenti alla sua città natale (che riaffiorano, ad esempio, in *Rapide*). Una svolta significativa in questo percorso è già rappresentata da *Calipso* (2019), brano realizzato in collaborazione con Sfera Ebbasta e Fabri Fibra, con la produzione di Charlie Charles e Dardust. La canzone, così come il videoclip che l'accompagna, si allontana dagli scenari urbani milanesi per immergersi «sulle strade di Napoli», tra vicoli «scomodi» dove corrono ragazzini in fuga:

corri ragazzo nei vicoli
cento sirene negli angoli
Nessuno cercherà nel tuo cuor
(Mahmood, *Calipso*, 2019)

Questa scelta artistica segna un momento di transizione nella carriera di Mahmood: da un lato, conferma la sua capacità di raccontare storie universali legate alle periferie e alle difficoltà giovanili; dall'altro, dimostra una volontà di esplorare nuovi contesti urbani e sonori, senza perdere la profondità narrativa che lo caratterizza. Anche la collaborazione con Marracash in *Non sono Marra - La pelle* (2019) segna un ulteriore allontanamento dai confini milanesi, proiettando Mahmood nelle notti romane, come testimoniano i versi «Stanotte griderò, griderò in tutta Roma / Ma domani chiederò, chiederò scusa al Papa». Con il brano *Ghettolimpo* (2021), titolo eponimo del secondo album, Mahmood compie un ulteriore passo in avanti, proponendosi

13 Cfr. <https://archive.vn/vxHrY#selection-457.0-460.0>.

come artista di caratura internazionale: il verso «canto a Madrid, tutto sold out fino a qui» non è solo un'affermazione di successo, ma un manifesto della sua nuova identità artistica, che supera i confini nazionali.

Questa dimensione globale trova piena realizzazione nel terzo album, *Nei letti degli altri* (2024), dove le collaborazioni con artisti internazionali come la DJ brasiliana Slim Soledad (*NLDA Intro*) e la cantante belga Angèle (*Sempre / Jamais*) confermano il suo status di artista cosmopolita. Attraverso questi featuring, Mahmood non solo consolida la sua presenza sulla scena musicale europea, ma dimostra anche una crescente maturità artistica, capace di dialogare con diverse culture musicali senza perdere la sua autenticità. In questo percorso, da Milano a Madrid, da Roma al mondo, Mahmood ha saputo trasformare le sue radici multiculturali in un linguaggio universale, diventando un simbolo della musica italiana contemporanea nel panorama globale.

Oltre alla sua carriera da interprete, Mahmood si è affermato come autore di testi per altri importanti artisti italiani, dimostrando una versatilità che completa il suo profilo artistico. Ha collaborato con Marco Mengoni alla stesura di diverse tracce dell'album *Atlantico* (2019), contribuendo alla profondità lirica del progetto. Il suo talento si è rivelato decisivo anche nel successo di *Nero Bali* (2018), singolo scritto per Elodie, Guè Pequeno e Michele Bravi, che ha dominato le classifiche italiane del periodo. La sua penna ha arricchito inoltre i repertori di cantanti affermate come Chiara, Noemi e Francesca Michielin, confermando la sua capacità di adattarsi a diversi stili e sensibilità artistiche. Questa doppia veste di cantante e autore, unita a una poetica che esplora le periferie esistenziali e urbane con uno sguardo privo di edulcorazioni, lo ha reso un cantautore moderno per eccellenza. Le sue influenze musicali – che spaziano dal pop al rap, dalle sonorità arabe alla tradizione italiana – si fondono in un linguaggio unico, capace di parlare a un pubblico vasto e trasversale. Non a caso, in pochi anni Mahmood è riuscito a conquistare non solo il mercato italiano, ma anche quello internazionale, diventando un caso emblematico di come la musica possa superare confini geografici e culturali, mantenendo intatta la propria autenticità. La sua storia artistica, tra hit personali e collaborazioni, lo conferma come una delle voci più originali e rappresentative della scena musicale contemporanea.

4.3. RAPPARE È RAPPRESENTARE

La rappresentazione del proprio territorio è un elemento fondante della cultura hip hop, tanto che il verbo “rappare” sembra quasi evocare – pur senza legami etimologici – l’atto di “rappresentare”. Questa connessione concettuale ha plasmato l’intera storia del genere: dalle faide tra West Coast ed

East Coast in America, dove Tupac, The Notorius B.I.G. e le altre leggende dell'epoca divennero icone di Los Angeles e Brooklyn, alla scena italiana degli anni '90, quando *mutatis mutandis* ogni città sviluppò un'identità hip hop distinta. Milano con Sangue Misto e Joe Cassano, Roma con Colle der Fomento, Napoli con La Famiglia e Bologna con Porzione Massiccia Crew crearono mappe sonore urbane, trasformando i propri quartieri in manifesti artistici. Ogni crew diventava ambasciatrice del proprio territorio, con stili, slang e tematiche radicati nel contesto locale; ogni città poteva vantarsi di essere una "scuola" hip hop con i propri rapper-rappresentanti fortemente legati al territorio.

A livello testuale, questa volontà di rappresentazione del proprio territorio si rivela attraverso atti linguistici di localizzazione, individuati già da Arno Scholz nel suo saggio *Un caso di prestito a livello di genere testuale: il rap in Italia* (Scholz 2002). Lo studioso faceva rientrare nella medesima categoria della 'localizzazione' ogni «riferimento a luoghi geografici», ogni «indicazione dell'anno della rappresentazione/registrazione», ogni «affermazione che il rapper rappresenta l'hip hop per un determinato gruppo» e ogni volta che il rapper nomina «il proprio nome di battaglia o quello dei membri del proprio gruppo» (ivi: 226).

Il primo "atto" («riferimento a luoghi geografici») oggi è certamente il più ricorrente. Ma l'emergere di una scena rap G2 – composta da artisti multietnici e pluridentitari – ridefinisce il tradizionale rapporto tra hip hop e territorio e i tradizionali atti di localizzazione assumono significati più compositi. Mentre i rapper italiani hanno storicamente rappresentato quartieri e città attraverso un'ottica monocentrica, i nuovi artisti di seconda generazione elaborano una geografia emotiva più stratificata. Per rapper come Ghali, Baby Gang o lo stesso Mahmood, il territorio non è mai un'identità fissa, ma uno spazio ibrido dove si sovrappongono influenze culturali diverse. Questa doppia appartenenza produce mappe alternative: i luoghi non sono più solo fisici (vie, piazze, quartieri), ma anche psicologici e transnazionali. Il quartiere diventa così un palcoscenico dove recitare identità multiple, come dimostrano i testi di Medy (napoletano con radici tunisine) o Simba La Rue (comasco nato a Tunisi). In questo senso, il rap G2 non nega la tradizione territoriale dell'hip hop, ma la complica con nuove coordinate esistenziali.

Il racconto di Milano nei testi di Ghali e Mahmood, come visto in precedenza, va decisamente in questa direzione aperta e multidentitaria. Ma i semi di questa svolta multiculturale erano già osservabili nel rap dei primi anni Duemila di Zanko, soprannominato "El arabe blanco", rappresentante precoce e significativo di come il rap italiano abbia cominciato a raccontare un'appartenenza plurale già in quegli anni. Siriano di nascita ma milanese d'adozione dopo aver vissuto a Parigi e Montréal, Zanko incarna una identità *glocal* che anticipa di un decennio l'ascesa della scena G2. Nel suo album *MetroCosmoPoliTown* (2009), il brano *Essere normali* diventa un manifesto

identitario in cui l'artista arriva a dichiararsi simultaneamente palestinese, siciliano, albanese, africano, cinese, latinoamericano, napoletano, culminando nell'auto-definizione di «siriano di Milano, metrocosmopolitano»:

son palestinese, sono siciliano
sono albanese, sono africano
sono cinese, sono latinoamericano, sono napoletano
sono il siriano di Milano, metrocosmopolitano
(Zanko, *Essere normali*, 2009)

La relazione di Zanko con Milano è complessa e stratificata: se da un lato celebra la città adottiva attraverso inserti in dialetto milanese (*sciura* 'signora', *damm a trà* 'prestami attenzione', *tel disi mi* 'te lo dico io'), dall'altro la trasforma in un crogiolo linguistico dove convivono italiano, arabo («te la immagini o no una società così sadik? Storie arabe akid, fi min bisro' u fi min bi rid»¹⁴), inglese («everything is gonna be all right») e forme gergali come *ghettuso* ('proveniente dal o appartenente al ghetto'). Questo plurilinguismo performativo non è solo una scelta stilistica, ma un vero atto politico (inedito per l'epoca) che decostruisce i confini identitari¹⁵.

Il medesimo intento è ravvisabile anche in Tommy Kuti, nome d'arte di Tolulope Olabode Kuti. Nato in Nigeria ma cresciuto a Brescia, Kuti utilizza la lingua come strumento per decostruire stereotipi e ridefinire i confini dell'italianità. Nel brano *#afroitaliano* (2018)¹⁶, ribaltando l'ingenua equazione per cui essere italiani significherebbe necessariamente avere la pelle bianca, Kuti afferma con orgoglio:

Ho la pelle scura, l'accento bresciano
Un cognome straniero e comunque italiano
(Tommy Kuti, *#afroitaliano*, 2018)

Quello di Kuti è un manifesto linguistico-identitario in cui l'accento – elemento fonetico profondamente radicato nel territorio – diventa la prova tangibile di un'appartenenza che trascende i tratti somatici. Mentre il rap tradizionale tendeva a rappresentare il territorio attraverso riferimenti geografici espliciti, Kuti sceglie di farlo attraverso l'adesione a un codice linguistico locale, dimostrando come l'identità sia prima di tutto una questione di prassi quotidiana più che di origine biologica. La sua opera si inserisce così

¹⁴ La traduzione sarebbe: 'Te la immagini o no una società così amico, storie arabe sicuro, c'è chi ruba e chi desidera lavorare pulito'. Cfr. https://nuovitaliani.corriere.it/2010/08/06/zanko_il_siriano_di_milano/.

¹⁵ Sull'esperienza artistica di Zanko si rimanda alla puntuale già citata analisi in Cartago 2015.

¹⁶ Su questa canzone e sulla diffusione del termine 'afroitaliano' anche grazie alle canzoni rap si rimanda a Ferrari 2024b.

nel solco tracciato da altri artisti G2, ma con una consapevolezza politica più marcata, trasformando ogni verso in un atto di rivendicazione. In un contesto sociale dove il dibattito sulla cittadinanza resta irrisolto, Kuti usa la musica per affermare ciò che la legge spesso nega: l'italianità come esperienza vissuta, non come dato anagrafico.

Spostandoci in Veneto, in questo *tour* tra le città italiane raccontate e rappresentate da rapper di origine straniera, troviamo a Verona e a Vicenza due importanti autori di musica trap. A Verona è nato Jamil, padre siciliano e madre iraniana, che alla città ha dedicato il singolo *Verona* (2018):

Più famoso dei Sonohra, yah
 [...]

Puoi chiamarmi nuovo sindaco
 Baida sono il nuovo Tosi, yah
 [...]

Ora suono in tutta Italia e faccio
 Sì, più foto di Romeo e Giulietta, mhm
 [...]

Alzo i soldi, faccio grana
 Baida, fra', è Giovanni Rana, mhm
 Il tuo tipo non è santo, no
 Sì, come Lory del Santo
 [...]

Verona, Verona, Verona
 Scrivo e descrivo la zona, yaya
 Da San Vito lì a Porta Nuova, uouo
 [...]

Sì, come Cassano, sì, come Pazzini
 Luca Toni punta di diamante
 Cento date, sì, come Damante
 (Jamil, *Verona*, 2018)

Nel singolo passa in rassegna le personalità note della città, dai Sonohra (duo di cantanti italiani costituito dai fratelli Fainello, originari di Verona) all'ex sindaco Flavio Tosi, da Romeo e Giulietta all'imprenditore Giovanni Rana, dalla showgirl Lory del Santo a vari calciatori che hanno militato nelle file dell'Hellas Verona, fino al Dj Luca Damante, al fine di inserire sé stesso nella lista delle celebrità locali.

Di Vicenza è invece Mambolosco, all'anagrafe William Miller Hickman III. Rappresenta un caso unico nel panorama trap italiano per il suo bilinguismo organico e l'ibridazione culturale che caratterizza la sua produzione. Nato a Vicenza da padre statunitense e madre italiana, l'artista fonde slang americano e riferimenti locali in un mix che ridefinisce l'identità urbana in

chiave globale. Espressioni come «plug Vicenza 24h» (*Guarda come flexo*, 2017)¹⁷ dimostrano come Mambolosco trasferisca nel contesto vicentino modelli linguistici trap statunitensi, mentre versi come «porta pazienza, sai che ormai siamo Vicenza» (*Piano piano way*, 2017) rivelano un legame viscerale con la sua città, che rivendica anche con versi come «San Pio è casa mia» (*No cap*, 2019), dove il quartiere diventa spazio identitario primario, seppur filtrato attraverso una sensibilità culturale transatlantica.

Da segnare sull'atlante del rap G2 italiano è anche Parma, dove a dodici anni è arrivato con la famiglia da Accra (Ghana) Paul Yeboah, artisticamente noto come Bello FiGo. Autore di vari singoli divenuti virali sul web (e di un libro: *Swag negro. Non ce la fa nessuno*, Rizzoli, 2018), spesso al centro di critiche per i contenuti *trash* delle sue canzoni, è stato tuttavia definito dalla rivista musicale "Rolling Stone" «l'artista più politicizzato in Italia»¹⁸, forse un po' provocatoriamente, cioè lasciando intendere che il rap italiano di oggi è in generale molto, troppo, lontano da contenuti di critica sociale e politica. Per quanto anche lui, al pari di Mambolosco, sembri rifarsi soprattutto a modelli americani nell'immaginario e nello *slang*, non è comunque esente dal rappresentare, in modo al solito scherzoso e irriverente, il *Formaggio di Parma* (2016), né dal dichiarare con certo vanto che «tutti sanno che sono parmigiano». A metà tra l'irriverenza divertita e la provocazione verso il buon costume si collocano album come *Primo nero in Italia* (2022) e *Prima ero in Africa* (2023), in cui, ben lungi dalla riflessione critica sull'immigrazione in Italia, fin dalle copertine sono ostentate marche e accessori americani, ma con l'espressione di chi, al di là del successo, non si sente ancora soddisfatto e realizzato (*Figura 6*).

¹⁷ Con *plug* si intende «a person who has everything u need» e, nello specifico, «a source from which to score drugs, principally marijuana» (UrbanDictionary.com). Il verbo *flexare* in gergo giovanile (molto di moda nei social) significa 'ostentare, esibire con orgoglio' e deriva dall'inglese *to flex* 'flettere, piegare'.

¹⁸ Cfr. <https://www.rollingstone.it/musica/news-musica/bello-figo-e-lartista-piu-politicizzato-in-italia/340465/>. L'articolo, a firma di Claudio Biazzetti, è stato pubblicato in data 22/11/2016, a seguito del rilascio del singolo di Bello Figo *Referendum Costituzionale*. Altri pezzi della sua discografia sono definibili ironicamente e provocatoriamente 'politici', ad esempio *Io non pago affitto* (2016), *Sono bello come profugo* (2016), *Non faccio opraio* (2022). Sostanzialmente ignorato dalla critica, probabilmente a causa dei contenuti spesso osceni delle sue canzoni, rimane tuttavia un artista dal linguaggio estremamente singolare e sperimentale, in grado di riprodurre artisticamente il *migrant talking* più basso e gergale.



Figura 6. Le copertine degli album *Primo nero in Italia* (2022) e *Prima ero in Africa* (2023) di Bello Figo.

Approdando nella Capitale incontriamo il già citato, perché tra i pionieri del rap G2, Amir Issaa, nato da padre egiziano e madre italiana, che nei suoi testi ha sempre insistito sul rapporto autentico che lo lega alla sua città: «vengo da Roma, la città eterna che splende sotto il sole» (*Questa è Roma*, 2008), «Roma presidente / il mio hip hop è giù in strada per tutta la gente» (*Più cash*, 2006). Ma non diversamente dalla Milano di Ghali, anche la Roma di Amir presenta un ponte diretto con l’Egitto:

Nato in Italia Amir scritto sulla sabbia
prendi il mio nome e lo traduci principe d’Arabia
una voce che strilla da Roma fino a Taba
(Amir, *Straniero nella mia nazione*, 2006)

Amir non rinuncia a esprimersi in romanesco, di cui ha pieno possesso, per rendere i propri versi più aderenti alla realtà locale che descrive:

Questa è Roma che te chiama
sono io il verdetto che ve incastra, non se discute
(Amir, *Questa è Roma*, 2008)

Nel suo libro autobiografico *Vivo per questo* (Issaa 2017), Amir, ripensando ai primi anni da rapper, dichiara: «Tutti noi in quel periodo rivendicavamo con forza l’appartenenza alla città, rappando in dialetto» (ivi: 117). L’approdo all’italiano è successivo, connesso a necessità lavorative e commerciali: «cominciai a scrivere testi in italiano e a pensare che quella poteva essere

una strada per trasformare la mia passione per l'hip hop in un lavoro» (ivi: 119). Il romanesco resta comunque un tratto distintivo delle sue canzoni, ravvisabile ad esempio nella conservazione della *e* protonica in preposizioni e pronomi personali monosillabi:

Questa è Roma che *te* chiama
 sono io il verdetto che *ve* incastra, non *se* discute
 [...]

 Al Pacino dentro un film con i chili *de* coca
 piscelli che s'ammazzano *pe'* 'n pezzo *de* robba
 (Amir, *Questa è Roma*, 2008; corsivi miei)

Nell'ultimo verso la "romanità" si esplicita anche nella resa intensa della bilabiale intervocalica in «robba», la preposizione abbreviata «pe'», l'articolo indeterminativo singolare maschile ridotto a «'n» e l'uso di «pischello» per 'ragazzino'.

Della parlata vernacolare fa ampio uso anche il giovane rapper Speranza, nome d'arte di Ugo Scicolone, una delle voci più originali del nuovo rap italiano grazie al suo plurilinguismo creativo che fonde francese, dialetto casertano e italiano. Nato a Strasburgo da padre casertano e madre francese, ha vissuto alcuni anni in Francia, prima di stabilirsi in Campania e intraprendere la carriera musicale. Speranza è capace di giocare brillantemente con il proprio singolare bilinguismo francese-casertano e di inserire, secondo l'occorrenza, anche inserti alloglotti in altre lingue. Basti l'esempio della seconda strofa di una delle sue tracce più note, con l'incastro di italiano, dialetto e francese:

Generazione Wi-Fi, i' 'e chella "fa i guaje"
 Te schiatto l'hi-fi, a Mamaia stongo â Hawaii
 Stongo sempe a guaje e marco a peste
 Broom-broom, tutto fummo e niente arresto
 Donne-moi meme le reste, ou j'te braque dans les temps
 Moi j'te rappe dans les temps, j'te mets une droite dans les dents
 Il faut qu'la monnaie tombe et ce, dans pas longtemps
 L'argent fait pas l'bonheur mais j'ai de l'argent comptant
 Diceva Totò: "È la somma che fa il totale"
 Ô grilletto faccio 'o ditalino, fino e Matalune il colpo è fatale
 Vestuto ch'è tute avvascio a Matalena
 Asciuto da poco 'a galera, 'int'â gabbia toracica l'anima
 Mariuolo serie A, l'aniello mancante tra l'ommo e l'animale
 Maschera 'e Hannibal, fammo 'e gire c' 'o passamontagna
 Taglio coca e cape a talebbano
 Hashish, hashtag, te chiavo una castagna

Nun t'ha dato 'o passaggio? Nun t'hê preoccupá
 Nun te guarda manco 'nfaccia? Nun t'hê preoccupá
 Nun ha luato 'a denuncia? Nun t'hê preoccupá
 Tanno t'hê preoccupá
 (Speranza, *Sparalo!*, 2018)¹⁹

Localizzazione e rappresentazione sono schiette («chest' è Caserta», *Sparalo!*, 2018), ma anche allegoriche, come nel singolo *Spall a Sott* (2017), un'espressione tipica casertana che si riferisce alla processione della statua di Sant'Anna, portata in spalla dai fedeli per le vie della città. Speranza incarna insomma una mobilità culturale radicale, dimostrando come il rap italiano stia evolvendo verso forme sempre più complesse di rappresentazione identitaria. Le sue canzoni confermano che nella scena musicale contemporanea l'autenticità non si misura più solamente nella fedeltà a un territorio, ma nella capacità di sintetizzare influenze multiple in una voce riconoscibile.

Infine, merita una citazione anche la Sardegna di Hell Raton (anche: El Raton; oggi: Manuelito), vero nome Manuel Zappadu, nato a Olbia da padre sardo e madre dell'Ecuador (paese dove lui stesso ha vissuto diversi anni da piccolo), raro esempio di rapper con origini sudamericane in Italia. Non si trovano, in realtà, precisi riferimenti alla sua regione natale nell'unico album prodotto in italiano (*Rattospy*, 2014), ma la sua produzione si distingue comunque per il mistilinguismo italiano-spagnolo, soprattutto nelle collaborazioni con il collettivo *Machete*, di cui è stato co-fondatore nel 2010 con Salmo, DJ Slait ed Enigma. Si vedano alcuni esempi tratti dagli album *Rattospy* e da *Machete Mixtape II*:

Escucha mi pana, tu resta in campana
 Se crepo mañana controlla la bara
 [...]
 Yo soy el desaparecido
 Vago senza un obiettivo
 Vivo come un evasivo
 Yo soy el desaparecido
 (Hell Raton, *Frank Morris*, 2014)

Mucho gusto, Manuelito from Latino America
 24 su 7 sforno prodotti Machete come cura medica
 Sul palco con la steadicam
 Ma il diablo che si vendica
 Lucifero non scambio nada per droga sintetica

¹⁹ Testo riportato tale e quale a come reperito online all'indirizzo <https://genius.com/Speranza-sparalo-lyrics>, a cui rimanda anche per la traduzione letterale.

[...]

Mierda vuoi sapere come yo mi campo
Sotto il palco insieme a Carlo vendo il merch di Salmo
Cash sul banco!
Maglie Machete di contrabbando
(Hell Raton *ft.* Machete, *Santa Paziienza*, 2015)

In definitiva, i rapper multietnici e plurilingui della prima fase (2000 - 2020) mostrano pienamente di voler rappresentare sé, il proprio gruppo e la propria città, omaggiandola e ricorrendo talvolta anche al dialetto come strumento espressivo di appartenenza locale, ma allo stesso tempo distinguendosi dai rapper “autoctoni” e rivendicando la propria origine altra, attraverso l’inserimento frequente di sonorità, parole, espressioni, locuzioni, frasi o intere strofe in una lingua altra rispetto all’italiano. L’inserzione plurilingue assume nei loro testi un valore identitario: rappresentare il proprio territorio con parole non tipiche del territorio stesso è un modo per segnalare la propria presenza e rivendicare la propria appartenenza nonostante l’alterità delle origini. I rapper di origine straniera non rinunciano affatto all’identificazione con il territorio e alla sua rappresentazione, né alla costruzione di una identità locale, che passa, secondo un procedimento tipico del mondo hip hop, attraverso la citazione dei luoghi geografici cui sentono di appartenere. Anzi, questa loro espressione della localizzazione risulta innovativa proprio perché non oscura, bensì esalta, il background migratorio che possiedono.

Il medesimo procedimento, ancora più estremizzato, si riscontra nei nomi nuovi che dominano la fase più recente (post 2020) e che, a differenza di molti loro predecessori, dominano anche le vette del mercato di ascolti streaming, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo.

4.4. L’APPORTO DELLA LINGUA FRANCESE

I rapper di origine straniera fino ad ora citati non hanno mai raggiunto successi commerciali e non sono molto noti al grande pubblico. In linea generale, il rap G2 in Italia non ha conosciuto, fino almeno al 2020, eco e risonanza mediatica. Hanno cambiato le regole del gioco Ghali e Mahmood, grazie anche alle loro esibizioni sanremesi, ma il successo del primo non è certo giunto con canzoni sperimentali e di accentuato plurilinguismo, che anzi ha quasi del tutto abbandonato negli anni dell’affermazione per poi riscoprirlo in seguito (in particolare con l’album *Sensazione Ultra* del 2022); il secondo, come visto, non fa del plurilinguismo una sua arma, puntando semmai sulla varietà degli orizzonti narrativi che gli è data da un’identità aperta alla pluralità.

Negli ultimi anni, però, i nuovissimi rapper di seconda generazione hanno saputo raggiungere un pubblico vastissimo (soprattutto giovanile) e dominare le vette delle classifiche di ascolti musicali in streaming. Nel 2024 i dischi di Baby Gang (pseudonimo di Zaccaria Mouhib, nato a Lecco nel 2001 da genitori marocchini) e di Simba La Rue (pseudonimo di Mohamed Lamine Saida, nato a Tunisi nel 2001 e giunto in Italia per ricongiungimento all'età di otto anni) sono stati certificati dalla FIMI Dischi di platino, entrambi hanno raggiunto il primo posto in classifica nazionale nella settimana d'uscita e si sono collocati nella top 20 degli album più ascoltati in Italia a fine anno. Anche negli anni appena precedenti Baby Gang aveva dominato le classifiche, raggiungendo un pubblico vastissimo in Italia e all'estero: «nel 2023, secondo i dati riportati dalla piattaforma di streaming Spotify, è stato l'artista italiano più ascoltato all'estero, e nel 2024 ha superato gli otto milioni di ascoltatori mensili» (Mirabella 2024c: 159).

La specificità per certi versi addirittura storica delle canzoni di questi due artisti – più volte interessati da provvedimenti giudiziari, ma tali fatti esulano totalmente dall'analisi qui condotta e saranno perciò del tutto accantonati – risiede in un certo progressivo allontanamento dal modello linguistico e stilistico dei rapper americani, a favore di un rap “europeo” con influenze che provengono da nazioni quali Francia, Belgio, Svizzera e Germania, dove i rapper di origine straniera sono da tempo di grande richiamo, in una sorta di internazionale rap delle seconde generazioni. Di conseguenza, in questi giovanissimi e ascoltatissimi (e seguitissimi sui social: su Instagram Baby Gang ha tre milioni di follower, Simba La Rue oltre il milione) rapper di origine nordafricana il francese sta assumendo un peso maggiore dell'inglese e questo cambio di passo, se la tendenza verrà confermata in futuro, sarebbe di portata storica per il genere. Perché, come noto, il rap italiano è nato in inglese ed è solo a partire dai primi anni Novanta che è cominciato quello che Arno Scholz ha efficacemente chiamato il «volgarizzamento» del rap in Italia, vale a dire il passaggio dall'uso dell'inglese all'uso dell'italiano (o di un dialetto) nella scrittura dei testi rap (Scholz 2002: 230). Nei trent'anni successivi, l'inglese è rimasta di gran lunga la lingua di riferimento e il rap americano il modello di successo cui accostarsi. La preferenza accordata oggi al francese è dovuta a diverse ragioni: la conoscenza pregressa dell'idioma, che è la lingua coloniale in Marocco e Tunisia, paesi dai quali provengono questi rapper o i loro genitori; c'è poi sicuramente una ragione fonetica e musicale che rende il francese (almeno tanto quanto l'inglese) non solo agevole ma anche particolarmente funzionale ai testi rap, per via delle tante parole tronche che favoriscono rime e ritmiche. Ma è evidente che a incidere sia soprattutto un certo cambio di “ambientazione” in cui il richiamo alla *banlieue* dove vivono i figli degli immigrati e all'immaginario connesso è molto forte. Le loro canzoni sono piene di parole francesi che avrebbero un pieno corrispettivo in italiano: *Sacoche* ('borsa'), *Détail* ('dettaglio'), *Cagoule*

(‘cappuccio’), *Benef* (‘beneficio, guadagno’), *Batiment* (‘edificio, palazzo’) sono tutti titoli di canzoni di Simba La Rue (che ha il francese già nel nome d’arte); *Ma Chérie* (‘mia cara’) e *Mentalité* (‘mentalità’) sono titoli invece di Baby Gang.

Sabrina Alessandrini ha prontamente notato questa «sorta di idealizzazione della cultura francese» (2020: 183) presso i giovani adolescenti figli di migranti in Italia:

generi come il rap o l’hip hop francese testimoniano [...] l’adattamento delle nuove generazioni al loro ambiente socioculturale, la varietà delle loro costruzioni identitarie, la vitalità dei discorsi di rappresentazione di sé e degli altri e di una costante rivendicazione sociale. (ivi: 184)

Se, infatti, «da un punto di vista spaziale, i giovani rapper francesi collocano la cultura in una precisa area geografica e locale» (*ibidem*), ovvero lo spazio dei quartieri di periferia, dei “palazzoni” delle *banlieue*, anche «da un punto di vista temporale, essi sottolineano la distanza che separa la cultura dei figli da quella dei padri, lontani dal loro mondo e dalle loro problematiche» (*ibidem*). Una distanza spazio-temporale che si riflette nella lingua utilizzata e si percepisce a partire da essa: francese con contaminazioni arabe (in Italia: italiano con contaminazioni arabo/francesi), laddove la musica ascoltata in famiglia è tuttavia ancorata alla lingua d’origine (arabo/berbera). Insomma, «descrivendo tale universo, questi artisti ne ritraggono la complessità dando voce ai disagi, alle delusioni e alle speranze della loro generazione» (ivi: 185) e di riflesso i giovani G2 (in Francia come ormai anche in Italia) hanno sviluppato una «predilezione per il rap francese rispetto a quello statunitense, più noto o di più largo consumo» (*ibidem*).

È interessante rilevare come il ricorso al francese sembra essere oggi una caratteristica generazionale che interessa anche rapper italiani “autoctoni”²⁰. L’esempio più lampante è quello di Samuel Roveda, in arte Rhove, nato a Rho (in provincia di Milano), classe 2001, “esploso” nel 2022 con il tormentone *Shakerando*, certificato sette volte Disco di Platino dalla FIMI e seconda canzone più ascoltata in assoluto in Italia quell’anno. Nel testo della canzone, nonostante il titolo sia un prestito adattato dall’inglese *to shake* ‘agitare, scuotere’, il francese è quantitativamente molto più presente nelle strofe e soprattutto fa capolino nel ritornello (che è il motivo del tormentone). Si

20 Ci si limita a qualche esempio di canzoni del *trap king* italiano Sfera Ebbasta, nome d’arte di Gionata Boschetti (nato in provincia di Milano): *Cartine Cartier* (2016, con il rapper francese SCH), *Mademoiselle* (2019), *Je ne sais pas* (2021, con la cantante congo-belga Lous and the Yakuza), *Téléphone* (2022, con il rapper francese di origine senegalese Booba), *Bon Ton* (2023, con il DJ producer italiano Drillionaire). A questi si aggiungano la canzone dal titolo in arabo *Salam Alaikum* (2020) e *Calcolatrici* che ha visto la collaborazione di Baby Gang, Simba La Rue e Geolier.

riportano le due strofe e il ritornello con evidenziati in corsivo i termini e le espressioni in francese:

Shakerando, non parlo, lei mi ha tolto *les paroles*
Fuori ho tre amici in meno e non ci sto pensando
Tanto li avrei persi tutti nel giro di un anno
(Tanto li avrei persi tutti nel giro di un anno, oh, *maman*, oh, *maman*)
Non parlo più con *maman*
Dovrei dirle tante di quelle cose che ho fatto
Quelle notti lunghe le passavo sotto la *pluie*
Nel frattempo non aspettavo nessuna *voiture*
Ora, se mi muovo, ce ne sono sotto quattro
E *un ami* mi parla come se fosse di un altro
Io mi sveglio un giorno bene, uno incazzato
Dormo assieme agli angeli e mi sveglio con un altro

Io e cinque *garçons*, un Casio
Tre moto e un casco *intégral*
Oh, *maman, maman*, ho sentito che ti stavi preoccupando
Tranquilla, *maman*, son con lei che sta shakerando
Shakerando, ah, shakerando
*Poto*²¹ stase' non c'è, sta shakerando
Shakerando, ah, shakerando

Bébé è su di me sta shakerando
I *problèmes* pian piano stanno passando, eh
Bébé, scotta come il fumo caldo
Qua è silenzio e fuori è un assalto
Lei è calda solo a letto
Fuori è una *plage* vuota d'inverno
Riempie la Louis Vuitton come niente
Con due cazzate prese in centro (Eh)
Bébé, so che sai tutto di me
Tieni il giubbotto che con la tuta hai freddo
Bébé, so che sai com'è *la vie*
[...]
Da *bébé* piangevo, era tutto un disastro
Non tornavo a casa un giorno e poi un altro
Ho perso *un ami* e poi un altro
(Rhone, *Shakerando*, 2022; corsivi miei)

²¹ Il termine gergale francese *poto* significa 'amico, fratello'. Non è registrato nei dizionari della lingua francese consultabili online, ma diverse occorrenze si riscontrano in blog e siti dedicati alla traduzione come *Reverso*.

Successivamente, con l'uscita del primo EP *Provinciale* (2022) e del primo album in studio *Popolari* (2024), Rhove ha cominciato a scegliere titoli in francese, come *Couple* (2022), *LaProvince* (2022), *Seignosse* (2022), *La haine* (2022), *Complicqué* (2022), *Bébé* (2022), *Petit fou fou* (2024, ft. Anna), *Alé* (2024), mentre nel singolo *Pelé* (2023; poi inserito nell'album *Popolari*, 2024; canzone certificata doppio Platino dalla FIMI), il ricorso al francese diviene martellante: «scappava dalla police», «sacoche sulla destra», «petit ride», «casque integral, ho preso regali alla zone», «i rapper a far la dance», «da petit rubavo», «Brutto fils de puttanà, nique ta mère», «palazzo numéro neuf, c'è silence», «Alcuni poto a mamma non hanno mai detto: “Merci”», c'è anche una frase che esplicita l'intento di influenzare la musica italiana con quella francese («ho portato [...] la Francia in Italia») e in chiusura una serie di versi con catena rimica in francese:

E ci sono dei bâtard, mon ami, sì, dei bâtard
 Hanno lo sguardo di chi ha bevuto dei liquide
 Torna a casa mamma in discoteca, papà esce la nuit
 Conosci Tia e Riki, non siamo nati ricchi
 Un bébé cucina da solo la cena per tutta la sua famille
 (Rhove, *Pelé*, 2023)

Se dunque le canzoni di Rhove lasciano intendere che il francese si stia facendo largo tra i giovani italiani, quale lingua di ispirazione in grado di creare un immaginario – quello dei “palazzoni” e delle piazze di periferia frequentate da giovani di ogni provenienza (*Figura 7*) – che oggi sembra fare breccia nelle nuove generazioni di ascoltatori musicali, tornando ai rapper di origine straniera, la lingua d'oltralpe ancor di più si incastra con estrema naturalezza nei loro versi. Alcuni esempi da canzoni di Simba La Rue:

Ho sempre la sacoche con me [...] entro in locale in survette²²
 (*Sacoche*, 2020)

Giornata di paga ho riempito la sacoche, casquette²³ con Moncler
 in giro (*Cagoule*, 2021)

Entro ed esco da una cella, six fois per me è normale (*Soldi a casa*, 2024)

²² *Survette* è la tuta da ginnastica, indumento tipico dello stile trap.

²³ *Casquette* è il cappellino, immancabilmente griffato, altro elemento imprescindibile nella moda trap.

Braquer sopra a un TMAX²⁴, casque Arai, casco nero, Pétasse²⁵, guadagno legal, ma il giudice non mi crede (*Submariner*, 2024)

Nique la misère²⁶, non mi manca, si stava male a casa (*Latitante*, 2024).



Figura 7. Un *frame* del videoclip della canzone *Pelé* di Rhove, girato tra i palazzi dei quartieri popolari di Marsiglia.

Altre volte, in francese è il ritornello, come nella canzone *Je veux rien* di Axell, rapper di origine senegalese, in cui si ripete diverse volte «De tout ça, je veux rien / C'est pour ça, je m'éloigne» ('di tutto questo non voglio niente / è per questo che me ne vado'). Interessanti sono poi quei casi in cui, all'incastro tra italiano e francese, si aggiunge una terza lingua, l'arabo, come in questi versi di Zefe, novarese di origine marocchina, che sono quasi un decalogo del lessico malavitoso delle *banlieue*:

A fare troppi sogni d'oro poi ti accontenti dei sogni
A fare troppo oro, non ti accontenti del rame
La drogue, la hebs, la guerre, la heuss
La fam, la fem, arret, racist
Police, petasse, nique ta race
Cagoule, P9, vite fait, braquage
(Zefe, *Click*, 2022)

²⁴ *Braquer* è il verbo francese che vale 'fare rapine, borseggiare'. Il TMAX è un noto modello di scooter prodotto dall'azienda giapponese Yamaha.

²⁵ Insulto che vale 'puttana, stronza'.

²⁶ Espressione scurrile che vale 'fanculo la povertà'.

Dopo i primi due versi in italiano, i quattro successivi incrociano parole ed espressioni francesi (*la drogue* ‘la droga’, *la guerre* ‘la guerra’, *la fam* ‘la famiglia’, *la fem* ‘la donna’, *arrêt* ‘fermare’, *racist* ‘razzista’, *police* ‘polizia’, *petasse* ‘puttana’, *nique ta race* ‘fanculo la tua razza’, *cagoule* ‘cappuccio’, *vite fait* ‘fatto rapidamente’, *braquage* ‘rapina’) e arabe (ma con articolo francese: *la hebs* ‘la prigionie’, *la heuss* ‘il senso’).

Le parole arabe più diffuse nei testi qui presi in considerazione sono *belek* ‘attenzione’, *flus* ‘denaro, soldi’, *halal* ‘consentito dal Corano’, *haram* ‘proibito dal Corano’, *hebs* ‘prigionie’, *kho* ‘fratello’ (forma slang; già nel titolo della canzone di Maruego *Per i miei kho*, 2015), *wallah* ‘giuro’, inserite in frasi in francese («sorti du hebs», ‘uscito di prigionie’, Simba La Rue ft. Baby Gang, *Sacoche*) o in francese e italiano:

Non parlarmi, bâtard,
che sono un po’ malade, malade mentale
Arrêt, basta haram,
Voglio fare halal,
basta soldi haram
(Simba La Rue, *Bâtiment*, 2024)

che ricordano gli intrecci di certe prime canzoni di Ghali (si veda sopra § 4.1.), il quale peraltro spesso collabora con i nuovi artisti, creando duetti e giochi di parole:

[Ghali] Sto con Simba La Rue, mamma, serve una duaa
[Simba] Ghali, khoya, di duaa ne servono due
(Simba La Rue ft. Ghali, *Soldi a casa*, 2024)

Che può essere reso: “serve una preghiera (*duaa* in arabo), no, Ghali, amico (*khoya*) di preghiere ne servono due” con gioco fonico-semantic: due *duaa*).

Alcune parole arabe sono peraltro ormai riscontrabili anche nei testi di rapper italiani: Guè («siamo kho», *Putà*, 2023), Ernia («halal», *Lewandowski VIII*, 2021), Tedua («senza fluss», *Solletico*, 2018, e «smezza i fluss», *Vita vera*, 2020), Jake la Furia («tutti vogliono fare questi fluss», *Milly*, 2024).

L'impressione generale è di un plurilinguismo diffuso e di una varietà linguistica capace di fare da contraltare ad una semantica testuale piuttosto piatta e ripetitiva. Quanto ha scritto Matteo Mirabella analizzando puntualmente i testi di due album di Baby Gang (*Innocente*, 2023; *L'angelo del male*, 2024) può essere generalizzato e valere in senso assoluto per il “nuovissimo” rap italiano:

A contraddistinguere una scrittura semanticamente monocolore, contribuisce sensibilmente il plurilinguismo, in alcune occorrenze rappresentativo dell'identità multiculturale del rapper, ma in altre sfruttato con finalità meramente espressive: oltre agli anglicismi distintivi del gergo del rap e, più generalmente, del giovanilese, le lingue straniere riscontrate nel campione sono il francese, l'arabo marocchino o darija, lo spagnolo, il dialetto napoletano e l'albanese. (Mirabella 2024c: 163)

E, soprattutto, i dati commerciali confermano che è un plurilinguismo che non “disturba” l'ascoltatore italiano e internazionale, anzi:

Nel caso di Baby Gang, lo sperimentalismo plurilingue, a metà fra rivendicazione delle proprie radici ed espressionistico esercizio di stile, non solo non ha compromesso la fruizione del pubblico italofono, ma, accordato ad uno stile di scrittura immediato e arricchito da stereotipi diffusi nella cultura di massa, [...] è stato determinante per la sua affermazione all'estero come uno dei rapper europei più rilevanti degli ultimi anni. (ivi: 171)

In conclusione, l'evoluzione degli ultimi anni lascia intravedere un cambiamento nel mondo rap, grazie all'impatto degli artisti di seconda generazione, ormai al *top* nelle vendite e in grado di collaborare con i rapper più affermati in Italia e in Europa. A convincere il pubblico, prevalentemente giovanile, è il loro stile diretto e schietto, con frequenti cambi di idioma e la presenza, sempre più incisiva e ricorrente, di lingue come il francese e l'arabo, che assumono oggi il valore di lingue di strada. Ciò è immediatamente ravvisabile nelle loro strofe, in cui è molto forte il richiamo alla vita della *banlieue* e all'immaginario delle periferie francesi o belghe, già descritte da rapper europei di seconda generazione con cui la nuova ondata del rap G2 nostrano sembra essere alquanto in sintonia. Non è improbabile, insomma, che si sviluppi una corrente “marocco-trap” o “afro-trap” molto seguita e influente nella musica italiana, dove l'incontro tra parole e melodie afro o nord-africane e sonorità trap dia vita a un genere musicale nuovo e apprezzato soprattutto dalle generazioni più giovani.

5. CINEMA E FUMETTO DI SECONDA GENERAZIONE

5.1. DAI ROMANZI AI FILM

Sono diversi i romanzi scritti da immigrati in Italia che hanno avuto una trasposizione cinematografica. Il primo libro “migrante” ad essere stato adattato per il grande schermo è stato probabilmente *Princesa*, autobiografia della transgender brasiliana Fernanda Farias de Albuquerque scritta insieme all'ex brigatista Maurizio Iannelli mentre si trovavano nel carcere di Rebibbia a Roma. Edito da Sensibili alle Foglie nel 1994, il romanzo è stato tradotto anche in spagnolo, poi riedito in Italia da CDE nel 1995 e da Tropea nel 1997. La sua fortuna si deve anche al fatto che Fabrizio De André ne ha tratto ispirazione per la canzone di apertura del suo album *Anime Salve* del 1996. Come ultimo atto della trafila transmediale del testo, nel 2001 è uscito il film *Princesa* del regista brasiliano Henrique Goldman¹.

Del 2009 è invece il primo film con regia e produzione italiane tratto da un libro scritto da un autore immigrato: *La straniera*, regia di Marco Turco, dall'omonimo romanzo di Younis Tawfik edito da Bompiani nel 1999. L'anno successivo Isotta Toso ha diretto *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, adattamento del romanzo di Amara Lakhous edito nel 2006 dall'editore e/o. Vi è stato, invece, un cambiamento di titolo in *Babylon Sisters* (2017, regia di Gigi Roccati) nel film ricavato dal libro *Amiche per la pelle* di Laila Wadia, uscito sempre per e/o nel 2007².

¹ A vent'anni dalla prima edizione del libro è stato avviato il progetto *Princesa20* con l'obiettivo di mettere in connessione, attraverso un apposito sito (<https://www.princesa20.it/>), i manoscritti del romanzo, le sue varie edizioni e mostrare le relazioni fra diverse forme di scrittura, dalla narrazione autobiografica e documentaria al racconto cinematografico e in forma di canzone.

² Il film presenta «un esempio di interlingua ricostruita», in cui «le interlingue dei protagonisti della scena sono ricostruite in base alle caratteristiche psicologiche e caratteriali del personaggio [...] e alla distanza culturale e linguistica percepita», con forme idiomatiche

Il debutto di un regista immigrato che abbia già anche pubblicato almeno un romanzo in italiano è avvenuto con il film *Io, l'altro* di Mohsen Melliti (regista e autore della sceneggiatura insieme a David Colantoni) nel 2007, con la partecipazione di Raoul Bova. Melliti aveva pubblicato in precedenza il racconto-reportage *Pantanella canto lungo la strada*, scritto in arabo e tradotto in italiano da Monica Ruocco per Edizioni Lavoro nel 1992, e il romanzo *I bambini delle rose* uscito per lo stesso editore nel 1995, scritto direttamente in italiano e tra i libri protagonisti della prima fase della letteratura italiana dell'immigrazione. Si segnala, sempre in questo ambito a metà tra letteratura migrante e cinema, anche Yvan Sagnet, ex bracciante e attivista impegnato nella lotta al caporalato, che dalla propria esperienza personale ha tratto ispirazione per il libro *Ama il tuo sogno. Vita e rivolta nella terra dell'oro rosso* e il saggio *Ghetto Italia. I braccianti stranieri tra capolarato e sfruttamento* (scritto in collaborazione con il sociologo Leonardo Palmisano), entrambi pubblicati da Fandango. Nel 2019 Sagnet ha interpretato il ruolo di Gesù – primo attore di colore nella storia del cinema ad interpretare un inedito Gesù nero – nel film *Il Nuovo Vangelo* del regista Milo Rau.

Venendo al cinema di seconda generazione, l'opera prima di Sumaya Abdel Qader, *Porto il velo, adoro i Queen* (2008) è diventata un cine-documentario nel 2016 diretto da Luisa Porrino, cui la stessa Abdel Qader ha collaborato per la realizzazione del soggetto. L'anno successivo, durante la 35ª edizione del Torino Film Festival, ha ricevuto una menzione speciale della giuria il docufilm *Talien*, presentato in anteprima assoluta in quell'occasione. Si tratta dell'opera prima del regista Elia Mouatamid, nato in Marocco nel 1982 ed emigrato ad un anno di età in provincia di Brescia insieme alla famiglia. La pellicola si configura come un intenso *road movie* autobiografico, che segue il viaggio in camper del regista e di suo padre, Abdelouahab (detto Aldo), dalla Lombardia al Marocco, attraverso Francia e Spagna. Dopo oltre trent'anni di vita in Italia, il ritorno alla terra d'origine si trasforma in un percorso esistenziale, tra dialoghi profondi sulla migrazione, sul senso dell'appartenenza e le contraddizioni identitarie. Il docu-film gioca sapientemente con i linguaggi: i protagonisti alternano l'arabo marocchino a un italiano colorito, ricco di inflessioni bresciane e regionalismi marcati³, riflesso di un'identità ibrida e complessa:

di contatto che presentano interessanti «tratti di creatività interlinguistica: *avere il coltello in mano*» (Benucci, Grosso 2024: 79).

³ Come ha sottolineato Simone Brioni nella sua analisi del film, «il bresciano è usato per i momenti più comici del film, al contrario l'arabo interviene nei momenti più drammatici o introspettivi» (Brioni 2022: 138). Brioni ha poi collaborato attivamente con Elia Mouatamid al lungometraggio *Maka* (2023). Si veda a tal proposito, all'interno del numero speciale della rivista «Altre Modernità» dedicato al progetto *TikTok Mundi. Raccontare la Milano città-mondo attraverso i nuovi media*, il contributo di Brioni (2024) e l'intervista a Elia Mouatamid (De Angeli, Prada, Rubini 2024).

Elia: Se tu fossi un trentenne oggi cosa faresti?

Aldo: Emigro.

Elia: Ancora? Sempre emigrare!

Aldo: Sempre... Pota se non trovi niente in Italia, cosa resti qui a fare? Va be' che il tuo paese è questo, è logico, però...

Elia: Io non so se ho voglia di farle queste cose, boh.
(trascrizione mia)

Il termine “*talien*” – usato dai marocchini per indicare gli italiani – diventa metafora di questa doppia appartenenza, né totalmente italiana né completamente marocchina. Attraverso le conversazioni tra padre e figlio, il film esplora il carattere degli italiani visto con occhi stranieri, ma al tempo stesso familiari. Le riflessioni si intrecciano a momenti di humour e tenerezza, rivelando come la migrazione non sia solo un atto geografico, ma un processo emotivo e culturale continuo.

Lo stesso anno è uscito al cinema il film *Per un figlio*, opera prima del regista e filmmaker Suranga Deshapriya Katugampala, classe 1987, nato in Sri Lanka e trasferitosi con la famiglia in Italia da piccolo. Il film racconta il difficile rapporto tra Sunita, immigrata srilankese che lavora come badante, e il figlio adolescente, evidenziando «il valore dello sguardo di un migrante sulla propria comunità e sul tema dello scontro culturale tra generazioni» (Benucci, Grosso 2024: 84). Il conflitto madre-figlio è causato dalla decisa volontà del ragazzo di abbracciare integralmente la cultura italiana, ovvero del paese a cui sente di appartenere, che esprime attraverso «richieste veementi, caratterizzate dall'uso di un linguaggio giovanile e turpiloquio, [...] in italiano, ad aumentare la distanza con la madre» (*ibidem*). Anche il secondo film del regista, *Still here* (2024), tratta il tema dei conflitti vissuti all'interno della comunità srilankese in Italia, optando per una modalità filmica quasi documentaristica.

Se *Talien* è dunque incentrato su un tema caro alla rappresentazione della migrazione, ovvero il momento del ritorno nella terra d'origine (con permanenza di solito solo provvisoria, quasi mai definitiva, giusto il tempo di rendersi conto di quanto si è cambiati e ormai si riesca a vivere solo nella terra d'adozione), i film di Katugampala osservano da vicino un altro *topic* classico delle seconde generazioni, ovvero il dissidio generazionale tra figli nati e cresciuti in Italia e genitori rimasti tradizionalisti, poco integrati e poco propensi ad accettare il *modus vivendi* dei giovani italiani.

Negli stessi anni ha mosso i primi passi nel mondo del cinema anche Bagya Lankapura, classe 1996, anche lui di origine srilankese ma nato a Napoli. Nel 2019 è uscito *La voliera*, un cortometraggio (32 minuti) scritto e girato da Lankapura. La voliera del titolo è metafora della condizione di chi si sente allo stesso tempo libero e prigioniero, sospeso tra il desiderio

di emancipazione e il legame familiare, in un conflitto intergenerazionale difficile da risolvere.

Sia Katugampala che Lankapura hanno realizzato le loro opere prime anche grazie al contributo economico ottenuto vincendo il Premio Mutti – AMM, un concorso per registi di origine migrante residenti in Italia (Katugampala lo ha vinto nel 2015, Lankapura nel 2018). Questo premio, organizzato dall'associazione Amici di Giana, in collaborazione con la Fondazione Cineteca di Bologna, l'Archivio delle Memorie Migranti (AMM)⁴, e con il sostegno della Fondazione Pianoterra e del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, rappresenta un'iniziativa fondamentale nel panorama cinematografico italiano contemporaneo. Nato con l'obiettivo di finanziare progetti cinematografici e sostenere la creatività di artisti emergenti, il Premio Mutti-AMM offre un'opportunità concreta a registi che, altrimenti, potrebbero faticare a trovare spazi e risorse per realizzare le proprie opere.

Con cadenza annuale, il premio ha ormai raggiunto una notevole rilevanza: nel 2024 è stata indetta la sedicesima edizione, segno di un impegno costante nel promuovere il cinema migrante. Nel corso degli anni, il Premio Mutti-AMM ha contribuito alla creazione di un vero e proprio cantiere artistico, un laboratorio di idee e linguaggi cinematografici innovativi, capaci di raccontare l'Italia da prospettive inedite. Grazie a questo sostegno, registi come Lankapura hanno potuto sviluppare progetti che esplorano temi centrali per le seconde generazioni, come il conflitto generazionale, l'integrazione, e la ricerca identitaria, portando sullo schermo storie spesso marginalizzate dal mainstream⁵.

Il Premio Mutti-AMM ricorda i concorsi letterari dedicati agli scrittori migranti negli anni Novanta, quando la letteratura dell'immigrazione in Italia muoveva i suoi primi passi. In quel periodo, associazioni come Eks&Tra – fondata nel 1994 grazie all'impegno di Alessandro Ramberti e Roberta Sangiorgi – crearono premi specifici per autori migranti, offrendo

4 L'Archivio delle memorie migranti (AMM) raccoglie interviste, racconti, autonarrazioni di migranti. Si definisce una "comunità di pratica" che mette in dialogo chi ha vissuto l'esperienza della migrazione e vuole condividerla e chi è interessato a conoscerne il vissuto e le riflessioni. Una sezione del sito è dedicata ai film (documentari, cortometraggi e lungometraggi) nati da progetti promossi direttamente da AMM, non in commercio ma da richiedere all'associazione appositamente per proiezioni pubbliche o private. L'elenco è disponibile a questo indirizzo: <https://www.archiviomemoriemigranti.net/film/produzioni-amm/>. Ci sono anche film di AMM in co-produzione con altri enti: <https://www.archiviomemoriemigranti.net/film/co-produzioni/>.

5 Il Premio Gianandrea Mutti fu creato nel 2008 da Officina Cinema Sud-Est, in collaborazione con la Cineteca di Bologna, per agevolare filmmakers di origine migrante a trovare fondi in Italia per finanziare le proprie opere. Il Premio ha cadenza annuale e l'elenco dei vincitori (aggiornato al 2024) è disponibile al seguente link: [https://cinetecadibologna.it/programmazione/festival/visioni-italiane/premio-mutti/#:~:text=Il%20Premio%20Mutti%20%2C%20A8%20promosso,\(Italia%20Tunisia%2C%20film%20documentario\)](https://cinetecadibologna.it/programmazione/festival/visioni-italiane/premio-mutti/#:~:text=Il%20Premio%20Mutti%20%2C%20A8%20promosso,(Italia%20Tunisia%2C%20film%20documentario).).

loro una piattaforma per esprimersi e sperimentare⁶. Il Premio Eks&Tra non fu solo un concorso letterario riservato ma un canale preferenziale affinché scrittrici e scrittori migranti avessero uno spazio libero per esprimersi, sperimentare e giungere alla pubblicazione di poesie e racconti. Allo stesso modo, oggi il Premio Mutti-AMM svolge una funzione analoga per il cinema, sostenendo registi che raccontano l'Italia attraverso sguardi plurali, spesso ignorati dai circuiti tradizionali.

Iniziative ormai consolidate come il Premio Mutti dimostrano che il cinema delle seconde generazioni sta vivendo una fase di crescita che necessita di finanziamenti e risorse riservate per poter giungere alla piena maturità artistica. I casi di Phaim Bhuiyan e Antonio Dikele Distefano, registi G2 che hanno già saputo raggiungere un pubblico più ampio e mainstream, come si vedrà nei prossimi paragrafi, sono solo la punta emersa dell'iceberg. Guardando al futuro, è probabile che il cinema migrante italiano continuerà a guadagnare spazio, sia in festival internazionali che nel dibattito culturale italiano. L'impegno di premi, fondazioni e istituzioni⁷, sarà cruciale per garantire che queste voci trovino sempre più visibilità, innestandosi in una tradizione cinematografica come quella italiana, storicamente attenta al tema delle (e)migrazioni⁸.

5.2. LE LINGUE DEI BANGLA ROMANI

Una prima caratteristica ravvisabile in queste prove cinematografiche delle seconde generazioni è che il regista è spesso anche autore della sceneggiatura e attore protagonista. L'opera nasce dall'impulso di un giovane filmmaker, coraggioso e visionario, che costruisce e reperisce in prima persona tutto ciò che è necessario per realizzare la propria idea. Così è avvenuto anche per *Bangla*, il primo film G2 di successo commerciale in grado di arrivare al grande pubblico. Regista e protagonista è Phaim Bhuiyan, nato a Roma nel

⁶ Sul concorso letterario per migranti ideato e promosso dall'Associazione Eks&Tra, si rimanda sopra alla nota 17 del capitolo 3.

⁷ Per alcuni anni, tra il 2015 e il 2018, è stato bandito dal Ministero della Cultura (all'epoca Mibac) il Premio MigrArti con l'obiettivo di sostenere attraverso un finanziamento iniziative nel campo dello spettacolo (teatro, danza e musica dal vivo) e del cinema (rassegne, cortometraggi e documentari) che valorizzassero le diverse culture presenti in Italia. MigrArti aveva un focus speciale per i giovani di seconda generazione, con appositi riconoscimenti. Dopo tre edizioni, il Ministero non ha più rinnovato i fondi.

⁸ Dalla fine degli anni Novanta non sono pochi i registi italiani che hanno girato film o documentari sull'immigrazione. Esempi di rilievo sono almeno *Io sono Li* (2011, regia di Andrea Segre), *Terraferma* (2011, regia di Emanuele Crialese), *Fuocoammare* (2016, regia di Gianfranco Rosi). Sul cinema italiano che racconta e rappresenta l'immigrazione e il nuovo plurilinguismo si veda almeno, in ordine cronologico, Parati 2005, Corrado, Mariottini 2013, Coviello 2014, Gianturco, Peruzzi 2015, Gheller 2016, Orrù 2017, Idini 2019, Rossi 2020b e 2022, Benucci, Grosso 2022, Brioni 2022, Diadori 2022b, Clemenzi 2024.

1995 da genitori immigrati dal Bangladesh e cresciuto nel quartiere multietnico di Tor Pignattara⁹, come si ricava direttamente dalle prime battute:

PHAIM (*over*): Mi chiamo Phaim, ho ventun anni, e anche se mi vedete un po' negro, in realtà so' italiano...¹⁰

Phaim imbocca via Casilina, congestionata dal traffico della mattina. Raggiunge la fermata del 105 stracolma di gente e, come tutti, comincia a guardare senza speranza nella direzione dalla quale dovrebbe arrivare l'autobus.

PHAIM (*over*): ... diciamo più 'na via de mezzo, tipo cappuccino. 50% bangla, 50% Italia. E 100% Torpigna. [...] Sono nato qui, un paio di anni dopo che i miei si sono trasferiti in Italia. (Bhuiyan, Picciarelli 2019: 4)¹¹

E più avanti aggiunge:

PHAIM (*over*): Sono musulmano e praticante. Non bevo, non fumo, non mangio maiale e ovviamente – che ve lo dico a fare – niente sesso prima del matrimonio. (Bhuiyan, Picciarelli 2019: 13)

Il film è una commedia che narra con umorismo e (auto)ironia le vicende sentimentali e le distanze culturali tra Phaim e la sua famiglia (musulmana praticante e tradizionalista), da una parte, e la sua fidanzata Asia e la sua famiglia (una famiglia “aperta” con genitori separati), dall'altra. La pellicola, prodotta e distribuita dalla Fandango di Domenico Procacci, non nuova a lanciare giovani registi esordienti (Catolfi, Nencioni 2023), ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui il Globo d'oro 2019 come migliore opera prima, il Nastro d'Argento per migliore commedia 2019 e il David di Donatello 2020 per miglior regista esordiente. Sull'onda del successo del film è stata prodotta una mini-serie intitolata *Bangla – La serie* di una sola stagione in

9 Lo stesso quartiere romano dove è nato e cresciuto il rapper e scrittore Amir Issaa (su cui si veda sopra § 3.1 e § 4.3).

10 Le battute introdotte dalla dicitura (*over*) indicano nella sceneggiatura originale che si tratta di voce fuori campo (*voice over*).

11 Del film è disponibile la sceneggiatura originale, pubblicata online sul sito *Sceneggiature Italiane. Dalla parola all'immagine* all'indirizzo https://www.sceneggiatureitaliane.it/bangla_sceneggiatura/. Salvo quando diversamente specificato, le citazioni sono tratte dalla sceneggiatura (Bhuiyan, Picciarelli 2019): il testo della sceneggiatura non corrisponde infatti integralmente al recitato effettivo del film. Basti un unico esempio: qui si legge «ho ventun anni», nel film si sente «ho ventidue anni» (nella serie diventerà «ho ventitré anni»). Sulla “distanza” tra sceneggiatura e parlato filmico, da non trascurare in sede di analisi linguistica perché dà conto dalla ricerca di naturalezza espressiva degli attori, si veda Santoro, da Costa 2024.

8 brevi episodi di circa 30 minuti ciascuno, pensata come sequel del film e ideata dallo stesso Bhuiyan con Emanuele Scaringi e Vanessa Picciarelli, distribuita sulla piattaforma RaiPlay nel 2022.

Nel film colpisce l'attenta rappresentazione di diverse varietà linguistiche. Vi è innanzitutto il polo rappresentato da Phaim e i suoi amici, tutti bengalesi di seconda generazione nati a "Torpigna" (come è familiarmente chiamato il quartiere romano di Tor Pignattara) che parlano con forte accento romano. Si nota ad esempio la tendenza alla conservazione della *e* proto-nica in preposizioni e pronomi personali monosillabi (fin dalla prima scena: «*me* sbrigo sì», «se torno senza soldi *me* licenziano», Bhuiyan, Picciarelli 2019: 1¹²; poi: «pensavo *de* torna», ivi: 82; corsivi miei); la prima plurale in *-emo* («allora qui tocca che se mettemo d'accordo», ivi: 41); troncamenti («i gatti so' così», ivi: 37; «'na cifra», ivi: 33); l'immancabile *mejo* per 'migliore' («hai rotto le palle co' sta Londra che è la mejo città del mondo», ivi: 83)¹³; la forma *glie* per 'a loro' («fanno come glie pare», ivi: 37); intercalari tipici del romanesco non solo giovanile («avoja», ivi: 33¹⁴; «daje», ivi: 20¹⁵); espressioni scurrili («non me se 'incula nessuna [...] lavoro in quel kebabbaro demmerda», ivi: 83) e figurate («ce sbattono ar gabbio», ivi: 14¹⁶); locuzioni marcate in diatopia, la cui comprensione non risulterebbe sempre immediata senza il supporto del contesto («te la devi senti calla», ivi: 21¹⁷; «perché sennò io scapoccio», ivi: 41¹⁸; «c'ho impicci qua», ivi: 54, e «impicci», ivi: 64¹⁹; «ma quali ragazze? Fino ai vent'anni pure pure, ma poi svaccano», minuto 63, dove *pure pure* vale 'ancora ancora, tutto sommato' e *svaccare* 'ingrassare

12 In questo caso, come in molti altri, nella sceneggiatura originale si trova la forma standard: «se torno senza soldi *mi* licenziano» (Bhuiyan, Picciarelli 2019: 1; corsivo mio). Nel recitato l'inflessione romana è molto più accentuata.

13 *Mejo* con valore di aggettivo, quando preceduto da articolo determinativo, come in questo caso, forma un superlativo relativo (D'Achille, Giovanardi 2023, s.v. *mèjo*).

14 *Avoja* è intercalare che può assumere valore confermativo o intensificativo di un'affermazione (ivi, s.v. *avòja*). Il caso in questione è del primo tipo: all'inizio della relazione Phaim e Asia parlano dei propri genitori e lei dice «Beh, me li devi far conoscere», lui risponde «Avoja. Quando vuoi» (ma la didascalia indica «Phaim suda freddo e annuisce», Bhuiyan, Picciarelli 2019: 33).

15 Anche l'intercalare *daje* può assumere diversi valori, ma in questo caso («Daje, spacciamo tutto!»), 'esprime incitamento verso qlcu. per fargli intraprendere o continuare un'azione' (D'Achille, Giovanardi 2023, s.v. *dàje*).

16 *Gabbio* vale 'carcere, prigionia' (ivi, s.v. *gàbbio*) ed è, a causa delle attestazioni della voce nei romanzi pasoliniani, tra i romaneschismi registrati in alcuni vocabolari italiani (cfr. D'Achille, Altissimi, De Vecchis 2022, che scelgono il termine 'romaneschismi' essendo la loro una ricerca sul lessico passato dal *romanesco* all'italiano: ivi: 17).

17 L'espressione è registrata nel vocabolario del romanesco D'Achille, Giovanardi 2023 sotto la voce verbale *sentissela*: '*sentissela calla*, essere partic. fiducioso'.

18 Il verbo *scapoccià(re)* può assumere anche il significato, come nel caso in esame, di 'uscire di senno; dare segni di squilibrio'. Questa accezione è marcata come giov. (giovanile) in D'Achille, Giovanardi 2023.

19 Qui *impicci* vale 'impedimento; ostacolo; faccenda complicata' (ivi, s.v. *impicci*), ma in altre situazioni, specialmente al plurale, vale 'affare, attività illeciti' (*ibidem*).

molto; lasciarsi andare nell'aspetto', D'Achille, Giovanardi 2023, s.v. *svac-càsse*; ma nella sceneggiatura si legge: «ma quali ragazze? Fino ai vent'anni pure carucce, ma poi svaccano», ivi: 83; altre volte, più di frequente, è usato «pischelle» per 'ragazze'). Altre espressioni del gergo giovanile romanesco "in bocca di bangla" fanno capolino nella serie: «c'ho una punta con gli altri»²⁰, «strafregna»²¹, «anvedi»²², «sono una pippa al sugo»²³ ('inetto, incapace'), «fatto come una pigna» ('ubriaco fradicio', o anche 'sballato per effetto di droghe'), «l'orecchio appizzato»²⁴, «pizza»²⁵.

La romanità così accentuata della dizione e dei modi di dire, oltre che in linea con la tradizione della buona commedia italiana al cinema, è senza dubbio funzionale anche a identificare questi ragazzi come nuovi italiani, anzi come nuovi romani. In un momento delicato della serie TV, quando Phaim sta cercando le parole giuste per confessare alla fidanzata che l'ha tradita (ma poi si scoprirà che il tradimento non è avvenuto), per giustificarsi dice «dai per scontato che io sto a mio agio con tutti perché mi vesto così e parlo romano», volendo esprimere come il vestire all'occidentale e il parlare come i romani doc sono atteggiamenti tanto naturali quanto in realtà necessari per non sentirsi diversi, per attenuare il più possibile le differenze con i coetanei. In effetti, la parlata romana è addirittura più marcata in Phaim che nella stessa Asia, sua fidanzata, interpretata da un'attrice romana sua coetanea, Carlotta Antonelli (già impegnata su altri set "romani" come le serie TV *Suburra* e *Immaturi*) o nel padre di lei, Olmo, interpretato da un altro attore romano (Pietro Sermonti); solo Matteo (Simone Liberati, pure lui di Roma), amico e confidente di Phaim, di mestiere spacciatore di periferia, presenta un italiano alquanto caratterizzato in diatopia e diastratia, con forte accento romano e zeppo di espressioni marcate, forse allo scopo di identificarlo come uno della vera "Torpigna", lontano dalla "Roma bene" dove vivono Asia e le sue amiche e il romanesco è meno stretto²⁶.

20 *Punta* per 'appuntamento' è segnalato come giov. (giovanile) in *ibidem*, s.v. *pùnta*².

21 *Fregna*, per estensione, come qui, indica una 'bella donna', ma propriamente sarebbe l'espressione volgare per indicare l'organo genitale femminile (*ibidem*, s.v. *frégna*). È tra i romaneschismi registrati in alcuni vocabolari italiani (cfr. D'Achille, Altissimi, De Vecchis 2022) al pari dei suoi derivati *fregnaccia* 'sciocchezza, fandonia', *fregnacciaro* 'chi racconta fandonie', *fregnaccione* o *fregnone* 'sciocco, stupido'.

22 L'interiezione *anvedi!*, che esprime meraviglia ed è tipica del romanesco, è registrata nel GDU, per via di occorrenze letterarie novecentesche, nonostante la sua «accoglienza in un dizionario italiano appare discutibile» (ivi: 49).

23 Il termine *pippa* «indica l'atto della masturbazione maschile, ma anche, fig. una persona incapace, buona a nulla (la voce è considerata genericamente volg. in GDU, ma è a Roma diffusissima» (ivi: 38).

24 *Appizzare* vale 'appuntire, tendere, aguzzare' ed è registrato anche nel GDU e in Devoto-Oli (ivi: 33).

25 *Pizza* in romanesco vale 'sberla, schiaffo' e questa accezione è registrata anche in Devoto-Oli (ivi: 56-57).

26 Ma non andranno sottovalutati anche valori legati alla variabile disessuale che, come osservato nello studio di Kevin De Vecchis (2022), incide soprattutto a livello di realizzazione

Phaim è comunque al confine tra italiano di Roma e lingua bengalese, che lui non parla ma che comprende pienamente quando è parlata in famiglia. Nelle scene domestiche domina infatti il bengali, lingua della quotidianità familiare per i suoi genitori, che quando devono esprimersi in italiano fanno fatica. L'italiano dei *bangla* è bonariamente irriso da Phaim, che segna le distanze linguistiche tra sé, italofono con accento del luogo dove è nato, e i bengalesi «made in Bangladesh», ossia nati là e immigrati in Italia: parlando del suo quartiere dice che «la maggioranza sono bangla. Ma non blangla come me» (ivi: 6) e, incontrandoli presso un'attività commerciale che gestiscono in quartiere, scherza sul loro modo di esprimersi in italiano:

PHAIM: I Bangla made in Bangladesh parlano di merda e se vestono anche peggio. (*al gestore*) Quanto costa una Peroni grande?

GESTORE NEGOZIO: Dui ieuro.

PHAIM: Dui ieuro. E l'ombrello?

GESTORE NEGOZIO: Scinque ieuro.

Phaim allarga le braccia come a dire "che vi dicevo"?

PHAIM: Hanno sempre freddo. Anche a giugno. E questa fissa assurda di legarsi la sciarpa sulle orecchie? Ma compratelo un cappellino, zì!

(Bhuiyan, Picciarelli 2019: 6)

Anche i suoi genitori se parlano in italiano si esprimono in un maldestro *migrant talking* e in generale prediligono ricorrere al bengali. La distanza linguistica segnala una differenza di storia personale:

NASIMA (*in bengalese*): Non dimenticare mai da dove vieni, la tua cultura, la tua storia —

PHAIM: Capirai, ma': so' nato al Vannini che sta qua dietro. Ho fatto le elementari alla Pisacane, le medie al Laparelli e il liceo al Kant. Praticamente non sono mai uscito da 'sto chilometro quadrato. Non è che c'ho tutta 'sta storia!

(ivi: 40)

Phaim li comprende e per questo teme la loro reazione alla notizia della sua relazione con una ragazza italiana:

fonetica di tratti marcati, con gli uomini che «tendono a realizzare alcuni fenomeni più delle donne» (De Vecchis 2022: 313).

PHAIM: È che sono un po' tradizionalisti. Per loro devo sposare una brava ragazza bengalese, fare due-tre figli, trovarmi un lavoro serio. Anzi (*con accento bengalese*) "prima lavoro, poi matrimonio".

(ivi: 72)

Il loro essere tradizionalisti è rappresentato anche attraverso la proposizione di proverbi che esprimono saperi tradizionali bengalesi:

PADRE PHAIM (*in bengalese*): "La barca con la vela ben fissata non ha paura dell'uragano"²⁷

(ivi: 82)

Ma la reazione alla notizia del fidanzamento del figlio sarà invece inaspettatamente positiva e ben accolta, con gioiose parole in italiano:

Phaim! Tu pensa noi scemo? [...] Tu prende tanti tempo per dire la cosa [...] Quando tu fai doccia, lavare, profumato, noi capito subito [...] tu fai contento, anche noi contento.

(episodio 5 della serie)

Tuttavia, al di là delle spiritose irrisioni, buona parte del dramma comico del film e della serie è giocato proprio sulla difficoltà di Phaim di abbandonare del tutto tradizioni e convenzioni della sua cultura e della religione cui aderisce convintamente. Convenzioni legate al mondo bengalese e all'Islam caratterizzano la sua quotidianità e si riflettono nel lessico suo e dei suoi amici, con l'emersione non infrequentemente sia di parole che rimandano alla cucina tradizionale del Bangladesh (*biryani, moghlai, singara, khichuri, samosa, dāl̥puri, mutton korma, dāl̥palak, haleem, holud*)²⁸, che incuriosiscono e sono "studiate" da Olmo, padre di Asia, in vista di un pranzo italo-bengalese; sia di nomi di abiti (*hijab* e *sari* sono presenti in alcune didascalie della sceneggiatura, ma nel film non sono mai nominati ma solo indossati); sia ancora di islamismi religiosi (*Allah Akbar, Ramadan, Fard, Haram, Makruh, sure, rakat, niyya, ka'ba* e la «festa di fine Ramadan, che è l'*Eid*»)²⁹ che vengono spiegati ad Asia quando prova ad avvicinarsi al mondo musulmano. Un largo spazio è dato nel film e nella serie alla rappresentazione delle pratiche religiose musulmane. In particolare, nell'episodio 7 della serie viene inscenata la preghiera collettiva dell'*Eid* in un grande spiazzo di Roma, dove

27 Ma nel film è pronunciata direttamente in italiano, non in bengali con sottotitoli come lascerebbe intendere la didascalia della sceneggiatura.

28 Sono tutti piatti tipici della cucina bengalese. Solamente *biryani* e *samosa* sono registrati nel glossario di migratismi allestito in Ferrari 2023.

29 Tutte le voci sono registrate in Ferrari 2023, cui si rimanda.

numerosi musulmani sono convenuti per la cerimonia, cui assiste anche Asia con la sua famiglia³⁰.

Una frase forse racchiude meglio di altre questa commistione tra romanesco e universo islamico, quando Phaim scrive per messaggio ad Asia: «Oh, se beccamo dopo all'Eid?» (Figura 8), dove convivono in poche parole forme marcate come *se beccamo* (in luogo di 'ci becchiamo' per 'ci vediamo') e il migratismo *Eid* (in arabo 'festa', in senso religioso)³¹.

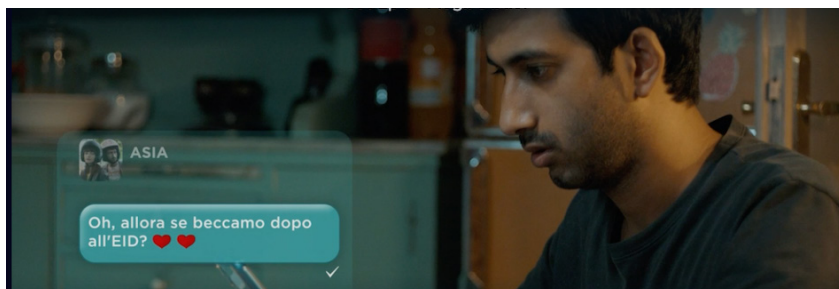


Figura 8. Phaim scrive un messaggio ad Asia. Fotogramma tratto da *Bangla – La serie*.

Bangla è, insomma, anche una storia di possibile integrazione attraverso la curiosità e l'apertura verso la cultura bengalese, coronata dalla coniazione di simpatici neologismi come *aperibangla* o di un piatto "integrato" («la cury-bonara») o ancora del nome del ristorante *Eurobangla*. Nel film convive, ben assortita, una pluralità di lingue e soprattutto di sfumature e gradazioni di lingue – dall'italiano formale al romanesco marcato, all'interlingua dei «bangla made in Bangladesh», al bengali vero e proprio – che caratterizza in primo luogo Phaim e ne esprime l'identità *glocal*: da una parte strettamente legato al quartiere romano, dall'altra influenzato dalla cultura di provenienza dei genitori. Si noti, per altro, che in *Bangla* il ricorso alla lingua straniera (in questo caso il bengali) non ha pura funzione di realismo comico, come spesso avveniva nella cinematografia passata con inserzioni da altre lingue straniere (in particolare l'inglese). È piuttosto una «funzione di caratterizzazione socioambientale» (Piotti 2016: 160) che contribuisce a identificare uno specifico gruppo di immigrati a Roma, cui il protagonista appartiene.

A conclusione del discorso su *Bangla*, è possibile ipotizzare anche una nota di intertestualità "migrante". In apertura di film, infatti, Phaim sta presentando il suo quartiere:

³⁰ Sulla scena si è soffermato in particolare Brook 2024.

³¹ Sulla circolazione del migratismo in italiano e sulle varianti grafiche (*Aid, Aid, Aiid, Eid, Id*) cfr. Ferrari 2023: 118 s.v. *Aid* e 165 s.v. *Eid el-Fitr*.

PHAIM (*over*): Torpignattara, per gli amici Torpigna: il quartiere più multietnico di Roma. Da quando Piazza Vittorio è diventata tutta precisa, siamo noi la zona di frontiera. [...] Ultimamente Torpigna va parecchio di moda. Soprattutto quando si parla di negri, immigrazione, attentati e cose così. Vero è che ci sta un sacco di gente, ma proprio tanta. Tutta diversa. Come una specie di globalizzazione. Qui cammini e a tutte le ore senti odore di lasagne, curry, kebab, tutto mischiato. È un'esperienza psichedelica. [...] Altro che scontro di civiltà.
(Bhuiyan, Picciarelli 2019: 4-5)

Nel film è stato espunto il disappunto finale («altro che scontro di civiltà»), presente invece nella sceneggiatura. Ma il riferimento a Piazza Vittorio e l'espressione «scontro di civiltà» non possono non richiamare il romanzo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* dello scrittore algerino in italiano Amara Lakhous (su cui si veda sopra, § 2.3) e l'omonimo film girato da Isotta Tosa. I due prodotti hanno vari aspetti in comune: l'ambientazione romana, i protagonisti di origine straniera, l'ironia di fondo; perciò non sembrerebbe una citazione polemica, in contrasto, ma piuttosto un omaggio che gioca, e scherza, sul titolo, rivendicando un'appartenenza orgogliosa al quartiere: Torpigna, altro che Piazza Vittorio!

5.3. IL PERCORSO ARTISTICO DI ANTONIO DIKELE DISTEFANO

Tra gli scrittori di seconda generazione citati nel capitolo dedicato alla narrativa (cfr. sopra § 3.1) si è fatto il nome anche di Antonio Dikele Distefano, nato a Busto Arsizio, in provincia di Varese, da genitori angolani, classe 1992, autore di sei romanzi, dal best seller giovanile *Fuori piove, dentro pure, passo a prenderti?*, autopubblicato nel 2014 e nel 2015 riedito da Mondadori (con varie ristampe negli anni successivi), al più recente e al momento ultimo *Qua è rimasto autunno*, edito da Rizzoli nel 2022.

Oltre che alla scrittura, però, Distefano ha legato il suo nome anche al mondo del cinema. La serie tv *Zero*, prodotta da Fabula Pictures e Red Joint Film per Netflix e uscita nel 2021 (8 brevi episodi di circa 25 minuti ciascuno), è liberamente ispirata al suo quinto libro, intitolato *Non ho mai avuto la mia età* (Distefano 2018). La serie è interpretata prevalentemente da giovani attori italiani afrodiscendenti e Distefano ha collaborato in qualità di sceneggiatore e direttore artistico, mentre alla regia si sono alternati quattro registi. L'unica sovrapposizione con il libro è nei nomi dei personaggi: la ragazza Anna, gli amici di quartiere Sharif, Momo e Inno, il protagonista Zero, che lavora come *rider* e scopre di avere un superpotere perché sa diventare invisibile. Insieme ai suoi amici sfrutterà questo potere per combattere la

gentrificazione in atto al Barrio, come è fantasiosamente chiamato il quartiere dove vivono. Le differenze invece sono svariate. In primo luogo, la città in cui la serie è ambientata, che è Milano e non Ravenna come nel libro; poi il fatto che il protagonista Zero è senegalese e non angolano, e la lingua in famiglia è il wolof, non il lingala. Nel primo episodio, si sente il padre di Zero parlare in wolof (così è scritto nei sottotitoli in sovrimpressione) e il ragazzo, con voce fuori campo, commenta «io e lui parliamo lingue diverse ma non è per colpa del wolof che non ci capiamo. La lingua non conta, conta quello che comunica». Tra ragazzi si parla solo in italiano, un italiano giovanile, pieno di espressioni come «raga», «hai spaccato», «che sbatti», «che peso» e un più particolare (e raro) «ti ha cuzzato»³². Solo in una scena l'italiano parlato in compagnia accoglie un termine della lingua d'origine, quando gli amici di Zero scherzano sul colore della propria pelle e Inno, originario del Ghana, dice a Sharif, nigeriano dalla pelle meno scura degli altri, «sei talmente bianco che se vai in Nigeria ti scambiano per turista» e tutti in coro, ridendo, aggiungono «Oiybo! Oiybo» che significa 'occidentale, bianco, europeo'³³.

A differenza della compagnia di Zero, composta da afrodiscendenti che padroneggiano senza problemi l'italiano e lo usano in maniera colloquiale tra di loro, la banda nemica, formata da ragazzi cubani al soldo di affaristi milanesi senza scrupoli, fa uso dello spagnolo molto più che dell'italiano, dando così un'idea di separazione, di non mescolanza, di gang chiusa nella propria diversità³⁴. Il risultato è quindi una serie in cui il plurilinguismo risulta accentuato, pregno di significati diversi tra loro, in una rappresentazione, però, piuttosto stereotipata della realtà linguistica di certi contesti giovanili milanesi di oggi. D'altronde, come ha osservato Ramona Onnis, «l'intento della serie Zero è decisamente politico» (2023: 112) e pure l'elemento sovranaturale che contraddistingue la serie, soprattutto negli episodi finali dell'unica stagione rilasciata, «sembra non essere che un pretesto per affrontare temi di carattere socio-politico» (ivi: 117). Insomma, l'obiettivo

32 Il verbo *cuzzare*, secondo quanto si legge in Slengo (dizionario online dedicato ai neologismi e al gergo in lingua italiana), sarebbe di area ligure, sinonimo di 'sgamare', 'bec-care', 'essere preso con le mani nel sacco'. Un blog dedicato allo slang genovese aggiunge che *cuzzare* significa anche 'Chiamare per l'interrogazione.' (<https://giorgioagliano82.wordpress.com/2006/03/07/vocabolario-slang-genovese/>).

33 La parola deriverebbe dalla lingua yoruba, parlata da decine di milioni di persone in Nigeria, e significherebbe 'bianco, europeo'. Cfr. <https://en.wiktionary.org/wiki/oyibo>.

34 Piuttosto simile è l'ambientazione e la situazione socio-linguistica rappresentata nella serie TV *Blocco 181* (2022) e nel sequel *Gangs of Milano – Le nuove storie del Blocco* (2025), ambientate a Milano, nel Blocco (come è chiamato un complesso di palazzoni, che rappresenta la realtà chiusa e periferica, teatro di scontri tra gang rivali, che fa da sfondo alle vicende, con qualche punto di contatto con il Barrio di Zero). Si contrappongono ai ragazzi del Blocco i sudamericani della Misa, che tra loro parlano solo in spagnolo. Nonostante i possibili parallelismi con Zero, le stagioni del *Blocco* rientrano solo parzialmente nell'argomento qui trattato, dato che ideatori e registi sono italiani. Solo alcuni attori (in particolare nella seconda stagione) sono di origine straniera.

è principalmente quello di dare voce e immagine ad una micro-comunità che è afrodiscendente e milanese allo stesso tempo, rappresentare i problemi che i ragazzi di seconda generazione si trovano ad affrontare con la burocrazia (poiché non riconosciuti come cittadini italiani), con la polizia (che aprioristicamente li ritiene colpevoli), con i ragazzi dei quartieri del centro (che tendono a ghettizzarli), con la società tutta che si macchia di un (solo in parte) inconsapevole razzismo nei loro confronti:

forse è proprio la dimensione eccessivamente ideologica della serie ad averle impedito di avere un grande successo di pubblico, un pubblico ampio e diversificato che [...] avrebbe forse preferito una serie meno pedagogica, meno edificante, dalla qualità artistica maggiore. (ivi: 121)

La serie *Zero*, infatti, nonostante le aspettative e la diffusione planetaria garantita dall'uscita sulla piattaforma streaming Netflix, si è fermata alla prima stagione, senza una vera e propria conclusione, a differenza del libro a cui si ispira, che è stato ideato come prodotto concluso e senza spazio per ipotetici sequel³⁵.

L'anno successivo Distefano ha compiuto un secondo e più incisivo approccio al mondo cinematografico. Nel 2022 è infatti uscita sul canale televisivo Nove e sulla piattaforma streaming Discovery+ (entrambi proprietà della Warner Bros) la miniserie documentaristica *2016 – L'anno della trap*, ideata da Distefano e prodotta da Esse Magazine, rivista (oltre che pagina social con circa 1 milione di follower) fondata dallo stesso Distefano e dedicata alla musica rap e trap. La miniserie in quattro episodi ripercorre l'ascesa della musica trap in Italia attraverso le voci dei protagonisti (tra cui Sfera Ebbasta, Ghali, Tedua, Izi, Ernia, Rkomi) e la narrazione consapevole del rapper Jake la Furia.

Un'altra produzione di Distefano legata al piccolo schermo riguarda il programma "*Quello che è – nuove storie italiane*" – *Raccontate da Antonio Dikele Distefano*, una mini-serie in sei puntate andata in onda nel 2020 sul canale della Feltrinelli *laF* (disponibile su Sky). La scelta del titolo "Quello che è" gioca con il nome Dikele che significa "quello che è stato"³⁶. Nel

35 Segnatamente politico è anche l'intento di un altro film G2, *Sta per piovere* (2013), del regista Haider Rashid, nato a Firenze nel 1985 da madre italiana e padre iracheno, incentrato sullo *ius soli* e il diritto alla cittadinanza dei figli degli immigrati. In seguito, Rashid si è occupato di migrazione con il documentario *No borders* (2016), che racconta la vita in due centri di accoglienza per profughi a Roma, e con il film *Europa* (2021), che segue le vicende di un giovane iracheno mentre tenta di attraversare il confine tra Turchia e Bulgaria. Sul tema della lotta politica delle seconde generazioni attraverso il grande e piccolo schermo si rimanda a De Franceschi 2018.

36 Leggo l'informazione in un articolo di presentazione del programma: <https://www.actionaid.it/press-area/quello-che-e-nuove-storie-italiane/>.

programma Distefano incontra e dialoga con cantanti (Elodie), chef (Misha Sukyas), attori (Mehdi Meskar), sportivi (Maxime Mbanda), scrittrici (Espérance Hakuzwimana), imprenditori (Hicham Ben'Mbarek) italiani con background migratorio, divenuti eccellenze nell'Italia odierna multietnica e pluridentitaria.

L'opera cinematografica più consapevole e matura di Dikele Distefano è però il film *Autumn Beat*, prodotto con la collaborazione di diverse case di produzione (Wildside, Fandango, Medusa Film, Rai Cinema, o1 Distribution) e distribuito esclusivamente in streaming sulla piattaforma Amazon Prime Video. Distefano in questo caso è regista, autore del soggetto e della sceneggiatura (ma non attore, a differenza di quanto visto sopra per diverse opere cinematografiche prodotte in ambito G2). Il film è uscito in sostanziale contemporaneità con il suo ultimo libro, intitolato *Qua è rimasto autunno* (Distefano 2022), nell'ottobre '22 il libro, nel novembre '22 il film, che veniva anche "pubblicizzato" da una fascetta sulla copertina del libro. Le differenze nella trama non sono sostanziali, ma solo di prospettiva: il libro si apre con i funerali di Paco, un rapper di seconda generazione, e tutta la storia è narrata da due voci intersecantesi, quella del fratello minore Tito, che dovrà prendersi cura di Aisha, la figlia del defunto Paco, e quella di Ife, ex ragazza di Paco e madre di Aisha, che da qualche anno si è allontanata e vive in Svizzera con un nuovo compagno. Nel film, i ruoli sono gli stessi, ma il funerale di Paco (che è presente in scena e non solo raccontato dagli altri personaggi *in absentia*) arriva alla fine, dopo che ha avuto un certo successo come cantante e la trama ha potuto mostrare le prime fasi della sua carriera emergente.

La musica, che è una cifra stilistica di rilievo nella narrativa di Distefano dato che spessissimo nei suoi libri sono citate canzoni e altrettanto di frequente titoli di canzoni danno il titolo a capitoli, anche in questo caso gioca un ruolo importante. Nel libro è nominato il rapper Guè Pequeno (Distefano 2022: 19, 108), che nel film compare come attore, nel ruolo di sé stesso, sia come cantante che come produttore che propone un contratto discografico a Paco. Nel film, poi, varie scene sono girate in uno studio di registrazione o in sale concerto; si assiste ad una *battle freestyle* (2 rapper che si sfidano con rime improvvisate a tema libero su una base cadenzata); ognuno dei tre capitoli in cui è suddiviso il film (*Fratelli, Figli, Padri*) è chiuso con una canzone originale cantata da Tito che si conclude con il verso «qua è rimasto autunno» (che richiama evidentemente il titolo del libro, dove però non c'è traccia di queste canzoni), mentre il titolo *Autumn Beat* riprende quello di una canzone di successo di Paco, anche questa ideata appositamente per il film.

Oltre a Guè, ci sono anche altri rapper italiani di spicco che entrano in scena nel film, come Ernia e Sfera Ebbasta. La loro presenza basta a identificare l'ambientazione del film a Milano (tutti e tre sono milanesi e hanno

“cantato” Milano in alcune loro canzoni) mentre nel libro i riferimenti sono più espliciti: «Viale Tibaldi, seduti per terra, fissare la strada, e i semafori e le auto iniziano a sfocarsi.» (ivi: 88), «Tito ha raccontato a Dave che sua madre era uscita di casa e stava vagando per viale Monza a piedi nudi» (ivi: 90) e l'appartenenza al quartiere di Milano dove sono cresciuti si trasforma in qualcosa di più grande quando, da ragazzini, Paco e Tito hanno festeggiato la vittoria della nazionale di calcio della Coppa del mondo, sentendosi per la prima volta italiani, non solo milanesi:

Questi palazzi erano il nostro mondo, il resto della città e del Paese per noi erano lontanissimi. La nazionale del 2006 per la prima volta ci ha fatto sentire parte di qualcosa di più grande e più importante. Quel nove luglio siamo diventati italiani, per davvero. Abbiamo festeggiato con milioni di persone, per le strade di Milano, tutti uniti dallo stesso orgoglio. (ivi: 136)

Quanto al plurilinguismo, generalmente poco presente nei libri di Distefano, è infatti assai ridotto anche in questo caso, mentre nel film, un po' come già visto sopra per *Bangla*, risulta più rappresentato con numerose battute in lingua straniera. Nel libro il ricorso a migratismi è limitato ad un solo caso di ambito culinario:

I ricordi del mio vecchio quartiere, del mondo in cui ho vissuto, restano lì. Ce li ho sotto pelle, pronti a spuntare fuori quando meno me l'aspetto. Basta l'odore di una spezia particolare, per ricordare la vicina di casa che preparava il jollof. (ivi: 49-50)³⁷

Nel film, invece, la madre di Paco e Tito, immigrata di prima generazione, parla a fatica in italiano (con forte accento straniero) e preferisce esprimersi in «bantu», o almeno così è scritto nei sottotitoli in sovrimpressione quando parla e quando prega –evidentemente un'impresione perché il bantu non è una lingua ma una famiglia di lingue – ma la trascrizione letterale delle sue parole non è fornita e non permette di recuperare il dettaglio sulla vera lingua parlata. Anche Paco, seppure in un solo caso, si esprime in «bantu» con suo fratello, in un momento di rabbia, ma è comunque una scena che lo caratterizza linguisticamente e dà profondità al personaggio. Il parlato di Paco è anche arricchito da intercalari in francese (si rivolge sempre a suo fratello minore chiamandolo in modo affettuoso *petit* 'piccolo') mentre Tito ad un certo punto dichiara alla piccola figlia di suo fratello «il francese io lo conosco ma non lo so scrivere». Convivono insomma tre poli familiari, ciascuno linguisticamente differenziato: la madre immigrata con il suo

³⁷ Sulle occorrenze di *jollof* nella narrativa G2 cfr. sopra § 3.4.

italiano zoppicante e le preghiere in lingua madre; i figli con il loro italiano colloquiale e giovanile, raramente influenzato dalla lingua dei genitori; la nipotina, figlia di Paco, che rappresenta la terza generazione, integralmente italoфона, che conserva però una traccia della propria ascendenza nel nome, Aisha, come la moglie di Maometto.

L'incontro tra lingue e culture è altresì favorito dal fatto che Tito, tanto nel libro quanto nel film, svolge la professione di insegnante di italiano per stranieri. Nonostante un difetto di pronuncia causatogli da un incidente subito da bambino, Tito è a suo agio quando insegna l'italiano «a chi è arrivato in Italia da poco e sta cercando di sentirsi al proprio posto [...] Qui tutti faticano con i suoni della lingua italiana, quindi il mio difetto non è grave» (ivi: 45). Tuttavia, il mestiere di Tito rimane molto sullo sfondo rispetto al resto della vicenda, sebbene vi sia una certa originalità in questa rappresentazione dell'insegnamento L2, che si riscontra anche nel libro di Hakuzwimana *Tutta intera*, edito nello stesso 2022 (cfr. sopra § 3.3): in quel caso il personaggio di Sara lavorava come insegnante in una classe di studenti di origine straniera, mentre gli alunni di Tito sono apprendenti adulti, come «Fatima, sbarcata in Italia dal Marocco con sua madre nove mesi fa, decisa a imparare l'italiano abbastanza per iscriversi all'università dopo l'estate» (ivi: 78). Anche nel film il mestiere di Tito è solo accennato, ma c'è una scena (minuto 69) che porta lo spettatore direttamente in classe, durante una sua lezione che viene interrotta per comunicargli la morte del fratello Paco. Nei brevi istanti in cui la telecamera inquadra la classe e riprende la lezione si vede una discente adulta con accento straniero e dizione incerta fare una prova di lettura:

ALUNNA: “Con questo nome è nato e con questo nome è destinato a esistere”.

TITO: Ok, basta così. Vai pure a sederti. A me sei piaciuta, eh. Il pubblico non capisce niente (*ridendo*)... Allora, vedete? La Scego già in questa prima pagina lascia che a parlare siano i ricordi perché è questo che ci porta a...

SEGRETARIA (*interrompendolo*): Professore, può venire un attimo?

(trascrizione mia)

Si riesce a cogliere come Tito stia proponendo in classe la lettura dell'incipit del romanzo *Adua* di Igiaba Scego, creando una situazione di intertestualità e richiami tra opere e autori di seconda generazione, simile a quella vista sopra nelle prime scene di *Bangla* quando il rimando, certamente più velato rispetto a questo caso, sembrava riferirsi allo *Scontro di civiltà* di Amara Lakhous (o al film di Isotta Toso ricavato dal libro). Qui invece l'opera di Scego è esplicitamente citata e un suo libro è testo di riferimento per

la classe L2. La stessa Scego, in precedenza, aveva citato Distefano nella sua *Nota della curatrice* al volume *Future* (2019), tracciando un breve bilancio del movimento artistico G2:

Quella finestra che ha permesso a me, Cristina Ali Farah, Gabriella Kuruvilla, Amara Lakhous e a tutte e tutti gli altri di entrare si era chiusa dietro di noi ermeticamente. Nuove storie, nuovi volti, nuove generazioni erano tenute fuori. Qualcuno poi nel tempo ha spinto più forte ed è riuscito a rompere quella barriera. Soprattutto in campo musicale si sono registrate le novità migliori, da Ghali a Mahmood. Se devo pensare al mondo letterario è interessante l'exploit di Antonio Dikele, che è riuscito a pubblicare le sue storie e a coronare il sogno di creare una serie TV interpretata da afroitaliani. (Scego 2019: 14)

Scego si riferiva alla serie TV *Zero*, all'epoca in realtà non ancora uscita su Netflix, ma la notizia era evidentemente già in circolazione. E probabilmente, dovesse aggiornare le sue parole, Scego inserirebbe anche l'esperimento cinematografico di *Autumn Beat* che vede Dikele impegnato direttamente alla regia, in un film considerabile per certi aspetti un *summa* artistica del movimento G2, non solo perché ideato e interpretato da afrodiscendenti, ma anche perché in grado di intrecciare musiche rap, realismo linguistico (dal bantu all'italiano "in bocca di immigrati"), fino all'insegnamento dell'italiano L2 e all'intertestualità G2, nuova frontiera della consapevolezza artistica raggiunta dal movimento.

5.4. NON-FICTION COMICS: BEN MOHAMED E KHALEGHPOUR

Negli ultimi anni si assiste ad un progressivo e costante avvicinamento al genere del *graphic novel* da parte di scrittrici e scrittori migranti e di seconda generazione³⁸. Anche Pap Khouma, tra i pionieri della prima fase della letteratura italiana migrante con il romanzo *Io, venditore di elefanti* (Khouma 1990) ha realizzato nel 2021 un racconto grafico riadattando un suo testo, *Ventimila viventi sotto il Mar Mediterraneo*, già pubblicato in precedenza nella raccolta curata da Claudia Gualtieri *Migration and the Contemporary Mediterranean* (Gualtieri 2018). La nuova veste del racconto (Khouma 2021),

³⁸ Per una bibliografia ragionata sul fumetto, tra transnazionalità e migrazioni, si rimanda a Spadaro 2022a, dove la studiosa riunisce i dati bibliografici raccolti per la ricerca in Spadaro 2023, che si apre con una dichiarazione forte e condivisibile: «Dall'inizio di questo secolo, in particolare nell'ultimo decennio, il rapporto tra fumetto e migrazioni si è fatto sempre più intenso, esplicito e diversificato; esplorare alcune dimensioni di questo rapporto – in particolare attraverso il caso italiano – permette di fare luce su vent'anni di cambiamenti della scena globale di questo medium» (Spadaro 2023: 217).

con il passaggio dalla prosa al fumetto, è resa possibile grazie ai disegni di Paolo Loreto, giovane (classe 1996) fumettista milanese, e grazie alla consulenza artistica di Roberto Gallo. Edito da Kanaga Edizioni, di cui Khouma è co-fondatore assieme ad un altro scrittore immigrato, Cheikh Tidiane Gaye, questo breve *graphic novel* (una quindicina di pagine) è ambientato a Lampedusa e racconta la “scoperta” da parte di due giovani ragazzi di migliaia di *viventi* sotto il mare della Sicilia, in attesa di essere aiutati e salvati. I migranti sono guardati con gli occhi degli italiani, senza prendere la parola, e la loro presenza si riduce a corpi (e anime) da salvare.

Ben diverso è il caso dei fumetti di Takoua Ben Mohamed, nata in Tunisia nel 1991 e cresciuta a Roma, dove si è trasferita all'età di otto anni per ricongiungimento con il padre rifugiato politico, vivendo prima nell'entroterra laziale, a Valmontone, e poi a Roma in quartieri periferici spiccatamente multiculturali³⁹. Ben Mohamed è «la prima figlia di migrazioni ad esprimersi a fumetti» (Spadaro 2023: 235); all'età di quattordici anni ha fondato il blog *Fumetto intercultura* cominciando così a sperimentare le possibilità di una convergenza tra la sua passione artistica per il fumetto e il suo attivismo per il dialogo interculturale e interreligioso. Si è specializzata in cinema d'animazione alla Nemo Academy of Digital Arts di Firenze e ha esordito pubblicando il catalogo della mostra *Woman Story* con tavole in bianco e nero che illustrano la quotidianità di una donna italiana che porta il velo. L'anno successivo, nel 2016, esordisce nel cinema, recitando nel già citato (§ 5.1.) docufilm *Porto il velo, adoro i Queen* della regista Luisa Porrino, basato sull'omonimo romanzo di Sumaya Abdel Qader. Nello stesso 2016 pubblica il suo primo romanzo grafico, *Sotto il velo* (Ben Mohamed 2016), uno scanzonato diario di pregiudizi e imprevisti quotidiani che una giovane musulmana con il velo si trova a dover affrontare e sopportare, seguito a due anni di distanza da *La rivoluzione dei gelsomini* (Ben Mohamed 2018), che racconta la storia della sua famiglia sullo sfondo della situazione sociale e politica in Tunisia durante il regime di Ben Ali, e dal successivo *Non stuzzicate la musulmana! Brevi fumetti per prevenire razzismo, maschilismo e islamofobia* (Ben Mohamed 2024), tutti per l'editore specializzato in *graphic journalism* e *comics* BeccoGiallo, con cui ha pubblicato anche due fumetti-reportage: *Un'altra via per la Cambogia* (Ben Mohamed 2020) e *Crescere in Mozambico* (Ben Mohamed 2022); questi ultimi sono entrambi nati dalla collaborazione con la ONG WeWorld che ha realizzato progetti di contrasto

39 Le notizie bio-bibliografiche qui riportate sono ricavate dalle quarte di copertina dei suoi libri e dalle numerose interviste reperibili sul web. Si segnala almeno quella per RaiNews risalente al 2015: <https://www.rainews.it/archivio-rainews/articoli/strage-tunisia-bardo-takoua-ben-mohammad-fumetto-italia-77e7153a-947a-4f25-b9e8-b6ff45e98c2a.html>; e la più recente per Lo Spazio Bianco del dicembre 2024: <https://www.lospaziobianco.it/una-musulmana-da-non-stuzzicare-intervista-a-takoua-ben-mohamed/>. Si rimanda anche al dialogo tra l'autrice e Simone Varisco per il XXXIII Rapporto Immigrazione Caritas e Migrantes (Varisco 2024).

e sensibilizzazione al fenomeno del traffico di esseri umani (in Cambogia) e delle devastazioni del cambiamento climatico (in Mozambico). Il suo fumetto più noto al grande pubblico è però stato pubblicato per Rizzoli, *Il mio migliore amico è fascista* (Ben Mohamed 2021), che con l'ironia che contraddistingue le sue opere racconta l'amicizia tra i banchi di scuola tra Takoua e Marco, un bullo che si professa fascista, senza sapere bene cosa significhi. Nel 2025, confermando una notevole prolificità, è uscito, ancora per Rizzoli, *Italiana, con permesso* (Ben Mohamed 2025), nuovo capitolo della storia di amicizia tra Takoua e Marco.

Per i suoi sforzi artistici di dare rappresentazione a temi politici e umanitari di rilievo internazionale, Takoua Ben Mohamed ha ricevuto diversi premi, tra cui il Premio Prato Città Aperta, il MoneyGram Award come migliore fumettista (2016), il Muslim International Book Award per la miglior opera a fumetti per il dialogo interreligioso ed interculturale (2017) e un riconoscimento da parte della Comunità tunisina a Roma. Insieme a Liliana Segre e Ambra Sabatini è stata nominata "Donna dell'anno" nel 2021 dalla rivista *D-la Repubblica delle donne*, in quanto «meraviglioso esempio di integrazione degli immigrati di seconda generazione»⁴⁰.

Takoua Ben Mohamed è autrice sia dei testi che dei disegni delle sue opere, che raccontano «storie vere a fumetti su tematiche sociali, per la promozione del dialogo interculturale e interreligioso», come si legge nella sua presentazione al termine dell'opera prima (Ben Mohamed 2016: 107), e «storie di realtà a fumetti su tematiche sociali e a sfondo politico», come si legge al termine della seconda (Ben Mohamed 2018: 245). Il volume d'esordio è incentrato, con scherzosa (auto)ironia, sul velo (*hijab*), indumento e simbolo della femminilità islamica, portato per scelta e con convinzione, tra mille piccoli-grandi inconvenienti⁴¹. Il velo è eletto a protagonista della narrazione fin dal titolo del libro (*Sotto il velo*) e di molti capitoli (ovvero gruppi di vignette, solitamente di 1 o 2 pagine, incentrati su un argomento esplicitato in principio, a mo' di titolo, che funge soprattutto da didascalia contestualizzante), dove emergono anche neologismi e accostamenti inediti, in particolare con termini inglesi: *Burkini (e mille modi di usare il hijab)* (ivi: 19), *Hijab style e i mille e uno modi di portare il velo* (ivi: 21), *Hair style (capelli vs hijab, un'infinita guerra)* (ivi: 25), *Rimmel vs hijab (un'altra eterna guerra)* (ivi: 29), *Fashion blogger: hijabista fashionista* (ivi: 31), *Summer hijab* (ivi: 51), *Pizza e hijab (il vero stile)* (ivi: 67), *Shopping (Rainbow hijab)* (ivi: 73), *Magic hijab (e i suoi superpoteri)* (ivi: 85), *Cuffie e hijab (e le mille trappole)* (ivi: 93). Il ricorso a titoli che intrecciano arabo e inglese è assai frequente, presentando così al lettore espressioni che avranno forse buon corso a livello internazionale ma

40 Cfr. la pagina <https://ladonnad.repubblica.it/2021/>.

41 Come scriverà nell'opera successiva: «dopo gli attentati dell'11 settembre del 2001, tutto è cambiato... ho scelto di indossare il velo come gesto di ribellione al forte clima di pregiudizi e razzismo nei confronti dei musulmani nel mondo» (Ben Mohamed 2018: 190).

che ad oggi risultano sostanzialmente inedite in italiano: ai già citati titoli che giocano con il termine *hijab*, si aggiungano altri esempi come *Welcome Ramadan (il riassunto della mia giornata durante il mese di Ramadan)* (ivi: 47) e *The adhan time (pericolo pubblico)* (ivi: 63). Quest'ultimo, più di altri, può essere di non immediata comprensione: l'*adhan* è il richiamo alla preghiera recitato dai muezzin, che Takoua (come la maggior parte dei musulmani in Italia) segue dal cellulare, in vari momenti della giornata e in vari luoghi (per strada, sull'autobus, in aula studio) con l'invocazione *Allah Akbar* che risuona attorno a lei, tra i mormorii preoccupati di chi la ascolta («oddioo una terroristaa!», «aiutoooo», «oohhh è pericolosaa!», «si salvi chi può!», ivi: 63), abituato ad associare tale invocazione sacra al grido dei terroristi jihadisti. In questo caso, dunque, la parola *adhan* non è spiegata e rimane piuttosto evocativa per il lettore che non abbia già una certa conoscenza pregressa della preghiera musulmana. È semmai l'immagine che accompagna la scritta a fungere da didascalia: così vale anche per altri arabismi presenti nel libro: «suhur: durante l'alba si mangia come se non ci fosse un domani!» (ivi: 46; *suhur* è l'ultimo pasto consentito prima dell'avvio del digiuno quotidiano durante il mese di Ramadan), «maghreb: e al tramonto si mangia... si mangia... si mangia... e si mangia!» (*ibidem*; *maghreb* è il pasto serale con cui si interrompe il digiuno), «salam alikom» (ivi: 92; formula di saluto, anche questa senza traduzione).

La mancata spiegazione di tali parole contribuisce alla loro messa in evidenza, ponendo così le parti scritte su un piano superiore rispetto a quelle disegnate, relegate il più delle volte a semplici accompagnamenti stilizzati, con il codice verbale che assume netta preponderanza, in controtendenza rispetto a quanto osservato in generale per i fumetti, dove «l'elemento essenziale del *medium* è dato dall'immagine, mentre le parole hanno un ruolo sussidiario e non sempre strettamente indispensabile» (Morgana 2016: 222)⁴².

Più in linea con le caratteristiche consolidate del genere sono invece le ripetizioni in sequenza di esclamazioni e grafie tese a rendere una pronuncia enfatica (quando si sveglia la mattina, prima di indossare il velo, urla: «oh mio dio oh mio dio oh mio dio che capelliiiiiii! dannazione dannazione dannazione dannazione», Ben Mohamed 2016: 9); le interiezioni di incredulità accompagnate da segni di interpunzione "emotivi" («e ora che faccio? mmmmmh mmmmmhh?» *ibidem*); i puntini di sospensione che

⁴² Sulle caratteristiche linguistiche del fumetto e del *graphic novel* si rimanda almeno agli studi più sintetici: Rossi 2010, Ricci 2013: 117-125, Morgana 2016. La citazione riportata a testo, valida senz'altro per il fumetto tradizionale, stride forse con le caratteristiche del più recente *graphic novel* («il termine si riferisce a storie a fumetti non seriali d'autore, di solito in formato libro, ma anche al fumetto 'di realtà' e d'informazione e a forme ibride di giornalismo a fumetti», Morgana 2020: 167, in nota) che «rispetto all'italiano del fumetto seriale, [...] si muove con maggiore libertà e sperimentalismo anche sul terreno del linguaggio verbale» (ivi: 195).

collegano vignette diverse («si inizia con un risveglio perfetto... si beve un caffè perfetto... finalmente si inizia una giornata perfetta! Però, dopo essere uscita di casa incontri soggetti del genere... [...] oppure questo soggetto...», ivi: 11-13; il primo “soggetto” è un musulmano integralista che critica il velo troppo fashion, il secondo un ragazzo italiano che critica «quello straccio in testa»).

L'autrice risulta comunque in linea con le scrittrici di seconda generazione per il suo auto-definirsi a metà tra due culture, abbracciando tanto l'Italia e l'italiano, ovvero la nazione e la lingua in cui è cresciuta, quanto la sua identità arabo-tunisina, con il risultato di non sentirsi totalmente né tunisina né italiana: «ogni volta che vado in Tunisia mi dicono: sei italiana! E quando sono in Italia mi dicono: sei tunisina!» (ivi: 87). E la lingua riflette questa doppia appartenenza, utilizzando all'occorrenza islamismi e affondando con naturalezza nell'italiano regionale (nel suo caso, il romanesco): «Aoo, paro una de l'isis!» (ivi: 70), «...so quei momenti (ivi: 71), «mo nevica» (ivi: 84)⁴³.

Piuttosto diversa, a partire dal rapporto, assai più stretto, tra parola e immagine, è la seconda prova, *La rivoluzione dei gelsomini* (Ben Mohamed 2018), autobiografia che ripercorre i primi anni di vita in Tunisia, fino all'approdo in Italia per ricongiungimento con il padre emigrato molti anni prima come rifugiato politico, in quanto invisibile al regime. I titoli dei capitoli sono in doppia versione, italiano e arabo, così come la lettera ricevuta dal carcere dallo zio (*Figura 9*) e quella ricevuta dal padre (*Figura 10*), oltre alla poesia del poeta tunisino Abu al-Qasim al-Shabi che compare sul retro della copertina.

43 Nel libro successivo, l'autrice racconterà il primo incontro con la lingua che sentiva a Roma da piccola, appena arrivata: «le persone che passano parlano una lingua così strana...» (Ben Mohamed 2018: 187). E il suo fratellino che nascerà poco dopo, Zeid, sarà «il “romano de Roma”, se così si può dire!» (ivi: 191).

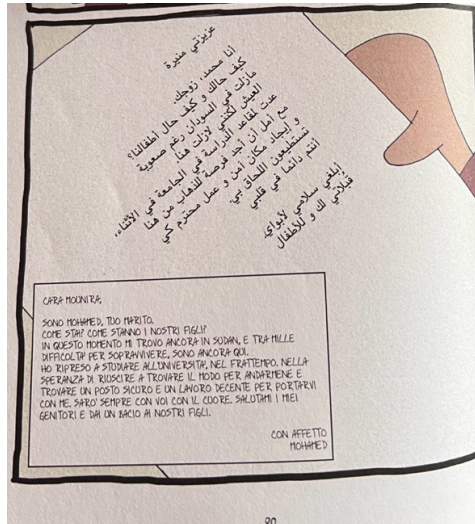
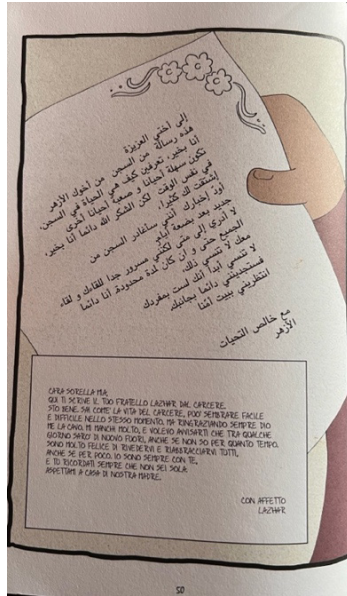


Figura 9 e 10. Vignette in arabo e italiano.
Ben Mohamed 2018: 50 e 80.

C'è anche il francese (lingua coloniale in Tunisia), che si legge nei cartelli (insieme all'arabo) delle manifestazioni studentesche e delle rivolte sociali (ivi: 140, 214, 218, 222). L'arabo, dunque, rispetto al libro precedente è rappresentato più fedelmente, ricorrendo ai caratteri propri dell'alfabeto, mentre gli arabismi presenti nei testi in italiano sono limitati ad un solo *salam* (ivi: 84). Come osserva Spadaro,

l'uso della lingua araba nei fumetti di Ben Mohamed rivela alcuni aspetti del potenziale del fumetto come linguaggio di (auto) rappresentazione per figli e figlie delle migrazioni. Ad esempio in *Sotto il Velo* [...], le parole arabe sono prevalentemente traslitterate e utilizzate a scopo informativo, ma in altre storie (come *Arabofona*) le lettere arabe sono adottate in funzione visuale e metaforica. La lingua araba, quindi, non è usata soltanto in funzione documentaria, informativa e pedagogica, ma in una funzione ibrida che cementa la dialettica tra testo e immagine nell'esprimere le relazioni sociali, i sentimenti e gli atteggiamenti dei personaggi del libro [...]. Anche l'uso dell'arabo standard al posto dei dialetti è significativo: in alcune storie nate per raccontare la realtà delle donne che portano il velo in Europa, ad esempio, con l'impiego dell'arabo standard l'autrice intende sottolineare l'universalità di alcuni episodi di islamofobia di cui sono vittime musulmane e arabofone. Ne risulta un quadro volutamente generico che da un lato protegge l'identità delle testimoni vittime di aggressione, dall'altro facilita l'identificazione e la presa di responsabilità da parte di lettrici e lettori dentro e fuori il mondo arabo. (Spadaro 2023: 235-236)

Il titolo di questo secondo fumetto fa riferimento alla Rivoluzione dei gelsomini, come è stata nominata sui media internazionali la rivolta tunisina del 2010-2011 che portò all'allontanamento del Presidente Ben Ali in carica dal 1987. Nella cultura araba il gelsomino è simbolo di amore, purezza e pace (la parola deriva dal persiano *yāsamīn*, da cui l'arabo *yazmīn* 'bianco') e l'autrice gioca con questa immagine floreale, notando ad esempio come, prima della Rivoluzione, a Tunisi «le persone sono come i fiori dei gelsomini appassiti» (ivi: 166) e, a causa della forte censura imposta dal regime, «le persone sono come dei gelsomini che si sono appassiti prima ancora di sbocciare» (ivi: 208). Va infatti sottolineato, come ha opportunamente fatto Renata Pepicelli nella Postfazione, che questo *graphic novel* è da inserire nel contesto della recente e crescente fortuna del genere nel mondo arabo:

Anche quella regione del mondo chiamata MENA – da un acronimo inglese che sta per Middle East and North Africa (Medio

Oriente e Nord Africa) – viene raccontata sempre più spesso attraverso il fumetto. [...] Negli ultimi dieci anni nel mondo arabo c'è stata una tale esplosione di autori e autrici che hanno scelto fumetti e graphic novel per raccontarsi, che l'edizione 2018 del festival del fumetto di Angoulême, uno dei principali appuntamenti europei, è stata dedicata al fumetto arabo. [...] È all'interno di questo mercato globale e in crescita che va collocato il percorso artistico di Takoua Ben Mohamed. (Pepicelli 2018: 237-238)⁴⁴

Dal Medio Oriente proviene anche un'altra giovane fumettista di seconda generazione, Saghar Khaleghpour, nata a Milano nel 1989 da genitori iraniani. La differenza principale rispetto a Takoua Ben Mohamed è che Khaleghpour è autrice solo dei testi, mentre i disegni dell'unico *graphic novel* che ha pubblicato al momento sono di Lelio Bonaccorso, con il *lettering* di Luca Bertele. Il libro ha un titolo che subito inserisce il testo nell'ambito delle creazioni artistiche G2, *La mia seconda generazione* (Khaleghpour 2024) ed è stato edito da Feltrinelli Comics⁴⁵. Il libro non presenta numeri di pagina né divisione in capitoli⁴⁶. È un blocco unico con vignette in bianco, nero e rosa per le pagine ambientate nel presente; bianco, nero e giallo per le scene ambientate nel passato.

Il libro è autobiografico e racconta la vita dell'autrice da figlia di iraniani a Milano fino al viaggio alla scoperta delle proprie origini e alla decisione di

44 All'importanza che il fumetto sta assumendo come *medium* in grado di rappresentare storie individuali e collettive attraverso lingue e culture del mondo globalizzato è dedicato Spadaro 2020, che si sofferma proprio sul caso dei fumetti di Takoua Ben Mohamed, su cui tornerà di nuovo in Spadaro 2022b. Al *Transnational Italian Comics* è stato poi dedicato nel 2023 un numero speciale della rivista «Journal of Graphic Novels and Comics» curato dalla stessa Barbara Spadaro e Daniele Comberiat. Come sottolineano i curatori nell'Introduzione, la produzione fumettistica migrante e transculturale in Italia, rispetto ad altri contesti europei, è rimasta un po' ai margini del discorso critico rispetto ad altri media («Transnational Italian Studies have taken the cue from literature and cinema, with comics long marginalised from discussions about the canon of Italian culture» Comberiat, Spadaro 2023: 493), nonostante questo genere sia radicato nella tradizione italiana. Di qui l'esigenza di uno studio più attento e analitico, favorito dalla crescita esponenziale di scrittrici e scrittori che scelgono il fumetto come mezzo di espressione artistica. Ad esempio anche la scrittrice Nadeesha Uyangoda, autrice di due libri (2021 e 2024, su cui cfr. sopra capitolo 3), ha sperimentato la scrittura per racconti illustrati, lavorando per l'editore effequ al volumetto per bambini intitolato *Casa*, illustrato da Sara Manetti (Uyangoda 2022). Nella stessa collana editoriale chiamata «Scatoline» troviamo anche un volume illustrato da Takoua Ben Mohamed, *Bellezza* (testo di Giovanna Cosenza), e un altro, *Falso*, con testi di Mauro Adil, giornalista nato a Roma da padre italiano e madre somala, a conferma dell'interesse e dello spazio riservato dalla casa editrice effequ a scrittori e scrittrici con background migratorio.

45 Diversa, e più esplicita della condizione dell'autrice, è stata invece la scelta del titolo nell'edizione francese (editore Cambourakis) dove si specifica *Iranienne de deuxième génération* (Khaleghpour, Bonaccorso 2025).

46 Per questa ragione mancheranno nell'analisi proposta di seguito le consuete indicazioni al numero di pagina delle citazioni che si riporteranno, fermo restando che sono tutte ricavate da Khaleghpour 2024.

intraprendere alcune attività di sostegno e sensibilizzazione a favore delle donne iraniane, partecipando e incentivando manifestazioni in Italia e in Europa contro le ingiustizie perpetrate dal governo iraniano nei confronti delle donne e dei dissidenti. Il volume si chiude con la dedica a tutte le «persone morte per ordine del regime durante le manifestazioni, a seguito delle torture in carcere, per mano del boia di Stato e per via dell'ignoranza. Nel 2023 sono state eseguite oltre 800 pene capitali in Iran», che mostra la finalità anche politica del libro stesso, diversa però rispetto a quella perseguita da altre scrittrici o registi di seconda generazione in Italia, che era maggiormente incentrata sul diritto alla cittadinanza e al superamento del razzismo di matrice coloniale degli italiani. In questo caso, invece, ciò che preme è soprattutto sensibilizzare l'opinione pubblica sulla condizione delle donne nel suo paese d'origine e lottare perché anche in Iran ci sia una piena libertà di espressione.

Dal punto di vista linguistico, con questo testo si affaccia nel *corpus* il farsi: «a casa mia si parlavano regolarmente due lingue», ma siccome da piccola Saghar si ostinava a non voler parlare la lingua d'origine dei suoi («io parlo solo l'italiano!»), viene mandata «alla scuola iraniana di Milano per fare pratica con la lingua». La comprensione del farsi è comunque buona, come dimostra il racconto del viaggio in Iran, dove viene ospitata da una zia, che le parla solo in lingua: «senti, ma mi capisci bene in farsi?», le chiede. «Sì, ma a volte mi sfugge qualche parola», risponde. L'alfabeto farsi non è rappresentato fedelmente (come invece avveniva per l'arabo nella seconda opera di Ben Mohamed), ma appare stilizzato, con puro valore simbolico e rappresentativo, mescolato all'inglese, in qualche vignetta relativa alle manifestazioni in Iran (*Figura 11*), oppure con traduzione in italiano (*Figura 12*)⁴⁷.

47 Sugli inserti plurilingui nel paesaggio linguistico rappresentato nei fumetti si è soffermato Giuseppe Sergio: «all'evocazione ambientale concorrono i forestierismi rintracciabili nel paesaggio linguistico disegnato, nel quale la parola si fa immagine, e viceversa, realizzando uno dei momenti di maggior compenetrazione sinergica fra codici diversi. Quando si impiegano lingue presumibilmente ignote al lettore medio [...] le scritte hanno puro valore iconico e mimetico» (Sergio 2020b: 232-233). Si parla in questi casi di pertestualità: «Con "pertesto" ci si riferisce a un testo realizzato su un supporto specifico (ad esempio la scritta su un muro, un giornale, la copertina di un libro, un'insegna, eccetera) che venga rappresentato in un testo figurativo, come ad esempio un fumetto o una pubblicità» (Manco 2018: 93).



Figure 11 e 12: Vignette con scritte in farsi. Khaleghpour 2024.

Non poche invece sono le parole iraniane riportate in alfabeto latino, sempre senza traduzione: sui cartelli delle manifestazioni («zan zendegi azadi» ‘donna vita libertà’, divenuto lo slogan delle manifestazioni contro la Repubblica Islamica iraniana a seguito della morte di Mahsa Amini nel settembre 2022), nei dialoghi con i genitori o con persone incontrate in Iran (*azizam* ‘mia cara’, *khanum* ‘signorina’, *joon* ‘tesoro’), nomi di pietanze tipiche (*naan*, *befarmaeed*, *zerezhk polo*) e di festività (*nowruz* ‘capodanno persiano’)⁴⁸. Fanno capolino anche alcuni islamismi (*salam*, *mullah*, *hijab*).

Il secondo *graphic novel* di Ben Mohamed (2018) e quello di Khaleghpour (2024) lasciano poco o nessuno spazio alle inflessioni regionali e non scivolano mai nel parlato più libero e scanzonato che caratterizzava l’opera prima di Ben Mohamed. È piuttosto un italiano sostanzialmente prosastico, con lunghe didascalie di carattere storico o socio-politico e scarsa dialogicità naturale. Ad esempio, Khaleghpour dedica ampio spazio alle elezioni presidenziali iraniane del 2009 (Khaleghpour e i suoi votarono a distanza presso il consolato iraniano a Milano), mettendo una a fianco all’altra due lunghe descrizioni dei candidati, sopra ad alcune vignette squadrate con la loro immagine a mezzo busto:

Il primo candidato, Mahmud Ahmadinejad, era un ingegnere, conosciuto per essere stato colui che aveva baciato la mano della guida suprema del paese. Evento accaduto solo ai tempi di Khomeyni. Faceva parte del partito ultraconservatore. Il secondo, Mir-Hoseini Musavi, era un riformista, conosciuto all’inizio della Rivoluzione per essere stato il direttore del quotidiano del partito della Repubblica Islamica, il “jomhour-i- eslami”. Ex primo ministro.

⁴⁸ Nel glossario di migratismi in Ferrari 2023 i termini derivati dal farsi con almeno una attestazione nella letteratura migrante italiana sono 23. Tra questi l’unico che si riscontra anche in Khaleghpour è *nowruz* (nella forma *nou-roz*, ma la grafia più attestata nei giornali e sul web è *newroz*). Il pane *naan*, diffuso in tutto il medio-oriente, deriva in realtà dall’hindi *nān*.

In maniera simile, Ben Mohamed nelle prime pagine racconta la storia recente della Tunisia, con lunghi *ballons* squadrati:

Nel 1956, l'assemblea costituente presieduta da Bourguiba aveva approvato il codice dello statuto della persona. E di lì a poco, nel 1957, il governo avrebbe concesso il diritto di voto alle donne e reso pubblica l'istruzione, senza discriminazioni.

Ma qualche anno dopo, il 19 marzo 1975, Bourguiba modificò la costituzione tunisina sospendendo il diritto di candidarsi alla presidenza della Repubblica e proclamando se stesso come presidente a vita. In economia, egli provò inizialmente ad aprire al socialismo, ma il tentativo fallì. E nel corso degli anni cercò di liberarsi di tutte le opposizioni politiche, sia laiche sia islamiste, che crescevano nel paese. Nel 1978 le sue azioni portarono a un violento conflitto con i sindacati, che causò diversi morti e feriti. (Ben Mohamed 2018: 10)

Le autrici prediligono, insomma, un tono serio e alto, a tratti saggistico, in linea con l'intento di denuncia politica che le accomuna e che primariamente ricercano, facendo emergere sempre più il peso di una dimensione non limitabile ai confini del *novel* (dato che si tratta di storie vere, documentate), per cui si dovrebbe più appropriatamente parlare di *non-fiction comics* in merito a tali prove.

6. CONCLUSIONI E SPUNTI PER RICERCHE FUTURE

A conclusione della sua lezione sul plurilinguismo che da sempre caratterizza la città di Roma, Luca Serianni offriva una descrizione rapida ma efficace del profilo linguistico tipico delle seconde generazioni:

La realtà di oggi ci proietta in un contesto plurilingue, ed è significativo valutare il grado di integrazione delle lingue di minoranza. Il processo inevitabilmente avviene un po' a senso unico: sono le comunità straniere, varie e di varia tradizione, di diverse culture, di diverse religioni che si adeguano alla lingua del luogo, mantenendo, spesso gelosamente, altri aspetti della cultura di provenienza, come la religione e le abitudini alimentari. Naturalmente l'italiano funge, anche attraverso la scolarizzazione dei figli, come una lingua veicolare all'interno dei rapporti tra gli stranieri e il resto d'Italia e poi, nel caso di una residenza stabile nel territorio nazionale, finisce con l'essere la lingua usata nell'arco di due o al massimo tre generazioni. È un'esperienza comune osservare come gli adolescenti stranieri scolarizzati in Italia parlino un italiano indistinguibile da quello dei loro coetanei che si chiamano *Rossi* o *Ceccarelli*: con quel tanto di connotazione regionale – nel nostro caso il tipico accento romanesco – che lo contrassegna come autentico. (Serianni 2021: 34-35)

L'italiano delle figlie e dei figli dei migranti, «indistinguibile» da quello dei loro coetanei perché «autentico», è stato oggetto di indagine nei capitoli di questo libro, sulla scia degli studi linguistici dedicati agli scrittori migranti e dei più recenti contributi sulla produzione delle seconde generazioni. L'analisi si è concentrata sull'uso espressivo della lingua, impiegata con finalità artistiche ben precise, in ambiti diversi: dalla narrativa alla musica, dal cinema al fumetto. Solo attraverso questa prospettiva molteplice e variegata

è possibile cogliere uno scarto rispetto ai coetanei figli di italiani, uno scarto che non riguarda la correttezza grammaticale, ma piuttosto una diversa sensibilità linguistica, immaginari di riferimento più complessi e stratificati, un plurilinguismo “congenito” che si riflette nelle scelte stilistiche. A tutto ciò si aggiunge – e forse rappresenta l’elemento più significativo – un intento politico, una volontà di autorappresentazione che spinge questi autori e autrici a rivendicare, in modo più o meno esplicito, la loro piena italianità per *diritto di lingua*: l’italiano, posseduto con naturalezza, non è solo strumento di espressione artistica, ma anche terreno di affermazione identitaria e di negoziazione culturale. I figli dei migranti sono infatti «quelli che parlano l’italiano come gli italiani» (Scego 2019: 11), che ne hanno perfetta padronanza, nonostante «la mia pelle e il mio accento agli occhi di molti sono in diretta collisione» (Uyangoda 2021: 30); rimarcano con orgoglio che «l’italiano lo so davvero, e pure bene» (Hakuzwimana 2020: 109), «ho imparato a dire “ragazza” in almeno nove dialetti italiani» (ivi: 180), e in nome di questo:

noi, in Italia, volevamo [...] usare tutti i modi e i tempi verbali come e quando ci pareva, senza limitarci al presente com’era successo a quelli prima di noi. (Ouedraogo 2019: 120)

Quelli “prima di noi”, ovvero i loro genitori migranti, hanno dato vita a una produzione letteraria fortemente segnata dall’autobiografia, dominata dall’io narrante e spesso confinata ai margini del mercato editoriale. A questa marginalità si aggiungeva, in molti casi, l’ombra di una scrittura “assistita”, realizzata in collaborazione con un coautore madrelingua, percepita come necessaria per garantire la correttezza formale del testo. La narrativa delle seconde generazioni si colloca agli antipodi rispetto a questo modello. In primo luogo, non si riscontra nemmeno un’opera scritta a quattro mani: le autrici e gli autori di seconda generazione rivendicano piena autonomia creativa e linguistica. Poi, le grandi case editrici non solo pubblicano, ma promuovono attivamente queste voci emergenti: Efonayi con Einaudi e Feltrinelli, Distefano con Mondadori e Rizzoli, Osei con Mondadori, Hakuzwimana con Einaudi e Mondadori, Gehnyei e Raja con Fandango, Uyangoda con 66thand2nd e Einaudi. Inoltre, il discorso narrativo qui assume una dimensione corale, collettiva, che si manifesta anche attraverso il ricorso non infrequente alla prima persona plurale:

perché io sono lui, lei, loro ma soprattutto noi. E noi siamo tantissimi e umani, e spaventati sì ma anche forti, e chiari e scuri; i nostri figli di domani, i vostri stranieri di ieri. Ci stiamo ritrovando e riconoscendo e poi ci organizzeremo. Sdoganeremo le vostre bugie di zucchero, abatteremo i muri che avete messo in giro. (Hakuzwimana 2020: 194-195)

La loro scrittura non si esaurisce nel medium tradizionale del romanzo: si espande, si frammenta e diventa pluridimensionale, assumendo una natura dichiaratamente transmediale. Le autrici G2 si distinguono proprio per questa versatilità espressiva, capaci di muoversi con naturalezza tra linguaggi e piattaforme diverse. Passano con disinvoltura dalla scrittura online – che si concretizza in articoli, blog, post e contenuti digitali – alla narrativa più classica, fino ad arrivare a format innovativi come i podcast. Il loro stile, fluido e adattabile, si rimodella in funzione delle caratteristiche di media sempre nuovi, consentendo loro non solo di valorizzare le proprie creazioni di fronte a pubblici eterogenei, ma anche di costruire un rapporto di continuità e “fidelizzazione” con i lettori.

Questa coerenza interna, una sorta di “aria di famiglia” che si percepisce leggendo il *corpus* delle loro opere, non viene meno nemmeno quando si osserva la dimensione linguistica. Considerando i dati relativi alle parole derivate dalle pur diverse lingue familiari, la differenziazione appare limitata. Rispetto alle indagini condotte sugli scrittori migranti (Ferrari 2023), emerge infatti che nella narrativa G2 il ricorso a termini stranieri è decisamente più contenuto. Le voci individuate riguardano soprattutto il lessico gastronomico, con riferimenti alla cucina africana (*cheebu jën, fufu, jollof, ogbono soup, yam*), termini che, tuttavia, non hanno trovato un radicamento stabile nell’italiano, se non in contesti specifici come i menu dei ristoranti etnici. A questi si aggiungono poche espressioni di carattere religioso, quasi esclusivamente islamismi (*adhan, Allah Akbar, Eid, fard, maghreb, suhur*), che riflettono la crescente presenza musulmana in Italia, dove – tra i giovani di origine straniera in Italia – l’Islam è oggi la religione più diffusa.

Ulteriori spunti di riflessione provengono dalle analisi dei testi delle canzoni rap, probabilmente il genere artistico dove i giovani di seconda generazione stanno riscontrando il maggior successo commerciale (non solo in Italia, perché il discorso vale a livello europeo). Uno degli aspetti più interessanti e innovativi riscontrati nei testi di rapper come Ghali, Baby Gang e Simba la Rue, è il fenomeno del *translanguaging*, una pratica creativa sfruttata in primo luogo dai cantanti di origine straniera che hanno competenza in più lingue, ma ormai ricreata anche da artisti italiani di origine italiana. Si tratta del passaggio, spesso repentino, da una lingua all’altra, che può assumere diverse funzioni: moltiplicare le possibilità di rime e assonanze (come in *Leily* di Maruego: «Wesh homie / Je le jure sur la vie di mia ommy», con rima anglo-araba *homie* : *ommy* e l’alternarsi in rapida successione di arabo marocchino *wesh*, inglese americano *homie*, francese *je le jure sur la vie*, italiano *mia*, arabo *ommy*); c’è poi la volontà cioè di “giocare” con le lingue tramite accostamento di parole simili nel suono ma diverse nel significato (come nel duetto tra Ghali e Simba: «serve una duaa [...] di duaa ne servono due», dove l’arabo *duaa* vale ‘preghiera’) oppure ripetizione di equivalenti in lingue diverse (del tipo: «giuro, wallah»). Ma il

translanguaging può anche assumere una funzione criptica, tradizionalmente ricercata nel linguaggio rap, con la novità che un tempo tale obiettivo era perseguito tramite il ricorso al gergo o al dialetto, mentre oggi è soprattutto il ricorso a lingue straniere a segnalare l'identità del gruppo cui appartiene e a cui si rivolge il rapper di seconda generazione.

A conquistare il pubblico – composto in larga parte da giovani, in un contesto in cui i rapper multietnici dominano oggi le classifiche internazionali degli ascolti in streaming – non è tanto la piena comprensione del testo, né tantomeno il contenuto delle canzoni, spesso accusato di sessismo e volgarità. Ciò che convince è piuttosto lo stile: diretto, schietto, immediato, caratterizzato da frequenti cambi di registro e di idioma, e dalla presenza sempre più marcata di lingue straniere che assumono il ruolo di vere e proprie “lingue di strada”. Se in passato tale funzione era prerogativa quasi esclusiva dell'inglese – o meglio dell'anglo-americano – e del dialetto, oggi il panorama si è ampliato. Accanto all'inglese, si fanno strada lingue come il francese, che richiama l'immaginario delle banlieue e delle periferie abitate dai figli degli immigrati, e l'arabo, lingua internazionale dei rapper di origine maghrebina. Questa tendenza è ormai talmente radicata da diventare una cifra generazionale, al punto che il ricorso al francese e all'arabo non riguarda più soltanto gli artisti provenienti da contesti migratori, ma si estende anche ai rapper italiani “autoctoni”, segnalando un processo di contaminazione linguistica che riflette dinamiche culturali più ampie. L'esempio più lampante è quello di Samuel Roveda, in arte Rhove, nato a Rho (in provincia di Milano), classe 2001. Il suo tormentone, *Shakerando* (certificato 7 volte Disco di Platino nel 2022), nonostante il titolo sia costruito dall'inglese *to shake* ‘agitare, scuotere’, presenta una dozzina di termini francesi nell'arco di due strofe, perfettamente incastrati nei versi in italiano («lei mi ha tolto les paroles», «non aspettavo nessuna voiture»). E numerosi titoli della sua produzione musicale successiva sono in francese: *Couple* (2022), *La Province* (2022), *Seignosse* (2022), *La haine* (2022), *Compliqué* (2022), *Bébé* (2022), *Petit fou fou* (2024, ft. Anna), *Alé* (2024). Quanto all'arabo, alcune parole sono ormai riscontrabili anche nei testi di rapper italiani: Guè («siamo kho», *Putà*, 2023), Ernia («halal», *Lewandowski VIII*, 2021), Tedua («senza fluss», *Solletico*, 2018, e «smezza i fluss», *Vita vera*, 2020), Jake la Furia («tutti vogliono fare questi fluss», *Milly*, 2024).

L'evoluzione più recente del panorama rap lascia intravedere un cambiamento significativo, determinato anche dall'impatto crescente degli artisti di seconda generazione. Questa trasformazione non si limita alla creazione di nuove e più ibride sonorità, ma sembra destinata a ridefinire le coordinate testuali del genere. Non appare affatto improbabile, infatti, che nei prossimi anni si affermi una corrente musicale fortemente caratterizzata dall'incontro tra culture, una sorta di “marocco-trap” (lo stesso Mahmood ha definito il suo stile “marocco-pop”) o “afro-trap” capace di imporsi con

forza. In questo nuovo filone, le parole e le melodie di matrice africana o nordafricana si intreccerebbero con le sonorità tipiche della trap, dando vita a un linguaggio musicale innovativo e profondamente identitario. Un genere che, proprio per la sua capacità di fondere radici culturali diverse con ritmi contemporanei, potrebbe riscuotere un successo particolare tra le generazioni più giovani, sempre più attratte da forme espressive che riflettono la pluralità e la contaminazione del mondo in cui vivono.

I medesimi processi di contaminazione si cominciano ad osservare anche sul versante cinematografico, seppure le prove di registi migranti o di seconda generazione non siano ancora molte. Esiti particolarmente felici ha raggiunto il film *Bangla* di Phaim Bhuiyan (regista, coautore della sceneggiatura e attore protagonista), ambientato nel quartiere popolare romano di Torpignattara e tutto giocato su multiculturalità e plurilinguismo. Partendo da una riflessione sui migratismi presenti nel film, Fabio Rossi, in una conversazione con Valeria Noli, ha potuto rilevare come «sarebbe ambizioso e bellissimo fare un dizionario dei migratismi» utilizzando come *corpus* le pellicole cinematografiche più recenti. Inoltre,

l'interesse linguistico stricto sensu di quel film inviterebbe a un simile progetto, perché anche l'italiano dei bengalesi che vediamo qui è straordinariamente variegato e ricco. [...] Il protagonista Phaim parla un italiano formale, ne conosce anche uno super formale, domina poi, ovviamente, l'italiano di tutti i giorni, il romanesco e anche la varietà dei suoi genitori. È interessante perché è un fenomeno reale, la ricchezza dello spettro linguistico dei ragazzi rispetto a quella dei genitori linguisticamente attardati perché si sono trasferiti da adulti. "Bangla" dimostra infine come dovrebbe essere un perfetto parlante italofono, Phaim potrebbe essere preso come esempio di perfetto alfabetizzato funzionale. (Rossi 2020a: 70-71)

La caratterizzazione linguistica di Phaim riflette alla perfezione la sua identità di italiano di seconda generazione, romano di "Torpigna": parla con cadenza fortemente locale, usa espressioni gergali in romanesco («ce sbattono ar gabbio», «te la devi senti calla», «perché sennò io scapoccio»), sfoggia qualche parola in inglese all'occorrenza sul lavoro («please, keep the distance»), irride l'italiano dei "bangla made in Bangladesh" («parlano di merda e se vestono anche peggio»), ha piena competenza passiva della lingua bengali parlata dai genitori e fa uso dei termini della religione islamica per raccontare le sue pratiche di culto (*Allah Akbar*, *Eid*, *fard*, *haram*, *ka'ba*, *makruh*, *rakat*, *niyya*, *Ramadan*, *sure*). Ma l'esempio di *Bangla* resta sostanzialmente un *unicum* attualmente nel panorama cinematografico italiano. Iniziative ormai consolidate come il Premio Mutti, che finanzia

registri emergenti con background migratorio, dimostrano che il cinema delle seconde generazioni sta vivendo una fase di crescita potenziale che però necessita di finanziamenti e risorse riservate per poter giungere alla piena maturità. Guardando al futuro, è probabile che questo cinema italiano continuerà a guadagnare spazio, sia in festival internazionali che nel dibattito culturale. L'impegno di premi, fondazioni e istituzioni, sarà cruciale per garantire che queste voci trovino sempre più visibilità, innestandosi in una tradizione cinematografica come quella italiana, storicamente attenta al tema delle (e)migrazioni.

Infine, il panorama artistico delle seconde generazioni va esteso almeno anche al genere del *graphic novel*, un tipo di scrittura sempre più sfruttata da parte di autrici e autori migranti e G2. Non si tratta di un semplice interesse occasionale, ma di un movimento costante e progressivo che ha aperto nuove possibilità di narrazione e di rappresentazione identitaria. Il fumetto diventa in queste mani uno strumento di riflessione politica e sociale, capace di coniugare immediatezza visiva e profondità concettuale. Tra i casi più significativi spiccano la prolifica fumettista Takoua Ben Mohamed, che cura sia i testi sia i disegni, e Saghar Khaleghpour, di origine iraniana, autrice dei testi ma non delle illustrazioni. Le loro opere si distinguono per una scelta stilistica precisa: le parole assumono un peso determinante, talvolta persino superiore alle immagini, ribaltando la gerarchia tradizionale del fumetto. Questa centralità del testo si accompagna a un tono serio, alto, a tratti saggistico, coerente con l'intento di denuncia politica che accomuna entrambe le autrici. Non si tratta di storie evasive o di intrattenimento, ma di racconti che interrogano la società, affrontano discriminazioni, rivendicano diritti e identità. Sul piano linguistico, le voci straniere sono selezionate e funzionali. Nei lavori di Ben Mohamed compaiono soprattutto termini legati alla sfera religiosa – *adhan*, *Allah Akbar*, *maghreb*, *Ramadan*, *suhur* – e alla moda, come *burkini*, *hijab* e il derivato *hijabista*. Queste parole non sono semplici inserti esotici, bensì elementi che contribuiscono a definire il contesto culturale e a rafforzare il messaggio politico delle opere. Con Khaleghpour, invece, si entra in contatto con il farsi, attraverso i cartelli delle manifestazioni di piazza (al grido: «*zan zendegi azadi*», 'donna vita libertà'), nei dialoghi familiari (*azizam*, *khanum*, *joon*), nei nomi di pietanze tipiche (*befarmaeed*, *zereshk polo*) e nelle festività come *nowruz*, il capodanno persiano. Ogni termine è un frammento di memoria e di identità, che si intreccia con la lingua italiana per raccontare storie di appartenenza plurale. Questo ricorso calibrato alle lingue d'origine, unito alla scelta di un registro alto e alla forza delle immagini, conferisce alle opere un carattere ibrido e innovativo. Il *graphic novel* diventa così un terreno di sperimentazione narrativa, dove la dimensione visiva non annulla ma amplifica la potenza del discorso verbale, e dove la contaminazione linguistica si fa segno tangibile di una condizione transculturale. In tal senso, le autrici non si limitano a

raccontare esperienze individuali, ma contribuiscono a ridefinire il panorama del fumetto italiano, inserendovi temi e prospettive che fino a pochi anni fa erano marginali o del tutto assenti.

La categoria interpretativa della “post-migrazione” è forse la più adatta, in definitiva, a interpretare la produzione artistica delle nuove generazioni nel suo complesso. Tale prospettiva, ancora poco esplorata in ambito italiano, si sta facendo largo nei *migrant studies* a livello internazionale, segnando una svolta rispetto ai precedenti studi su migranti e migrazioni. Il termine “postmigrante” non vuole indicare semplicemente la conclusione di un percorso migratorio, bensì offrire una chiave di lettura capace di affrontare conflitti, narrazioni, politiche identitarie e trasformazioni in atto, che si sviluppano dopo la migrazione. L’obiettivo è quello di favorire l’accettazione sociale delle appartenenze postmigranti e transculturali, offrendo nuovi punti di vista per comprendere i meccanismi dell’alterità e contrastare la persistente razzializzazione di chi viene percepito come “altro” rispetto ad una norma condivisa. Il “post” non va dunque inteso come un semplice “dopo” cronologico, ma come un “oltre” concettuale: un superamento della dicotomia migrante/non migrante, a vantaggio di una visione transculturale che riflette la realtà delle società europee contemporanee. Accogliere questa prospettiva non implica rinunciare a un’analisi delle caratteristiche linguistiche, stilistiche o letterarie degli autori con origini migratorie, che restano dati innegabili, innovativi e influenti. Piuttosto, significa collocare tali elementi in un quadro più ampio, capace di cogliere la complessità delle identità e di leggere le pratiche culturali come strumenti di negoziazione e trasformazione.

Questi fenomeni confermano la portata della trasformazione culturale in atto: le seconde generazioni non si limitano a partecipare alla vita culturale italiana, ma ne ridefiniscono i confini. La loro produzione artistica, letteraria e musicale si configura come un vero e proprio laboratorio di sperimentazione linguistica e simbolica, capace di incidere profondamente sull’immaginario collettivo e di aprire nuove prospettive per il futuro.

7. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Abdel Qader S., 2008, *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono*, Milano, Sonzogno.
- , 2019, *Quello che abbiamo in testa*, Milano, Mondadori.
- , 2023, *In cerca di me*, Milano, Mondadori.
- Addazzi G., Poroli F., 2019, 'Basta la metà'. Osservazioni sulla lingua della trap italiana, in B. Aldinucci et al. (a cura di), *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena: 213-223, https://edizioni.unistrasi.it/236/581/Parola._Una_nozione_unica_per_una_ricerca_multidisciplinare.htm. (consultato il 7/10/2025)
- Ahad A. M., 2006, *Corno d'Africa. L'ex impero italiano*, in A. Gnisci (a cura di), *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta: 241-293.
- Aissa B., 2023, "Seconde generazioni" tra identità, spazi e nuove narrazioni, in T. Casadei, L. Pierini, B. Rossi (a cura di), *Sconfinamenti: confronti, analisi e ricerche sulle seconde generazioni*, Torino, Giappichelli: 13-24.
- Alessandrini S., 2020, *G2: figli d'immigrati o nuovi italiani? Una ricerca qualitativa pluridisciplinare*, Roma, Aracne.
- Ali Farah C. U., 2007, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli.
- Al Said A., 2018, *Sabun*, Jesolo, Zambon.
- , 2025, *Il ragazzo con la kefia arancione*, Milano, Ponte alle Grazie.
- Ambrosini M., 2004, *Il futuro in mezzo a noi. Le seconde generazioni scaturite dall'immigrazione nella società italiana dei prossimi anni*, in M. Ambrosini, S. Molina (a cura di), *Seconde generazioni: un'introduzione al futuro dell'immigrazione in Italia*, Torino, Fondazione Agnelli: 1-53.
- Ambrosini M., Molina S. (a cura di), 2004, *Seconde generazioni: un'introduzione al futuro dell'immigrazione in Italia*, Torino, Fondazione Agnelli.
- Andall J., 2002, *Second Generation Attitude? African-Italians in Milan*, «Journal of Ethnic and Migration Studies» 83: 389-407.

- Angelucci M., 2025, G2, in A. Gagliani, M. Mirabella, R. Grasso R. (a cura di), *La lingua del rap italiano: parole chiave e nuove prospettive*, «Lingua italiana», portale online Treccani, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/la-lingua-del-rap-italiano/g2.html. (consultato il 7/10/2025)
- Arquinigo Pardo E., 2018, *Lettera agli italiani come me*, Gallarate, People.
- Bandirali L., 2013, *Nuovo rap italiano. La rinascita*, Viterbo, Stampa Alternativa.
- Barile L., Feroldi D., Prete A. (a cura di), 2009, *Scrittura e migrazione: una sfida per la lingua italiana*, Siena, Fieravecchia.
- Barile L., 2010, *Scrittori migranti in un incontro a Siena*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura» 12.1: 105-112.
- Barni M., Villarini A. (a cura di), 2001, *La questione della lingua per gli immigrati stranieri. Insegnare, valutare e certificare l'italiano L2*, Milano, FrancoAngeli.
- Barra F., 2016, *Il mare nasconde le stelle. Storia vera di Remon, il ragazzo venuto dalle onde*, Milano, Garzanti.
- Bazin H., 1995, *La culture hip hop*, Paris, Desclée de Brouwer.
- , 2019, *La cultura hip hop*, Nardò, Besa.
- Benasso S., 2023, *Seconde generazioni nelle produzioni di musica trap e drill*, in G. Paganini, C. Savi (a cura di), *Italianità in migrazioni. Immagini, narrazioni, diritti delle seconde generazioni*, Firenze, Cesati: 99-110.
- Benasso S., Benvenga L. (a cura di), 2024, *Trap! Suoni, segni e soggettività nella scena italiana*, Roma, Novalogos.
- Ben Jelloun T., 1980, *Hospitalité française. Racisme et immigration maghrébine*, Paris, Editions du Seuil.
- , 1991, *Dove lo stato non c'è. Racconti italiani*, Torino, Einaudi.
- Ben Mohamed T., 2016, *Sotto il velo*, Padova, BeccoGiallo.
- , 2018, *La rivoluzione dei gelsomini*, Padova, BeccoGiallo.
- , 2020, *Un'altra via per la Cambogia*, Padova, BeccoGiallo.
- , 2021, *Il mio migliore amico è fascista*, Milano, Rizzoli.
- , 2022, *Crescere in Mozambico*, Padova, BeccoGiallo.
- , 2024, *Non stuzzicate la musulmana! Brevi fumetti per prevenire razzismo, maschilismo e islamofobia*, Padova, BeccoGiallo.
- , 2025, *Italiana, con permesso*, Milano, Rizzoli.
- Benucci A., Contarini S., Pias G. (a cura di), 2022, *Transculturalità e plurilinguismi nella letteratura italiana degli anni Duemila*, Firenze, Cesati.
- Benucci A., Grosso G. I., 2022, *Rappresentazioni e autorappresentazioni degli immigrati nel cinema italiano: codici linguistici, extralinguistici e rappresentazioni discorsive dal film al documentario*, in M. D'Angelo, M. Ožbot (a cura di), *Lingue, testi e discorsi. Studi in onore di Paola Desideri*, Firenze, Cesati: 65-86.
- , 2024, "Noi abbiamo..." "Non è come qui": immaginario e usi linguistici nel cinema della migrazione, in E. Nuzzo, E. Santoro, I. Vedder (a cura di), *L'italiano dello schermo. Rappresentazioni del reale nel parlato filmico contemporaneo*, Firenze, Cesati: 77-86.

- Benussi C., Cartago G., 2009, *Scritture multietniche*, in F. Brugnolo (a cura di), *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*. Convegno internazionale di studi (Padova, 20-21 marzo 2009), Padova, Unipress: 395-420.
- Benvenuti G., 2015, *La letteratura italiana contemporanea e le scritture della migrazione*, «La modernità letteraria» 8: 65-80.
- Bernabei F., 2014, *Hip hop Italia. Dalla breakdance alle rapstar*, Reggio Emilia, Imprimatur.
- Besozzi E., Colombo M., Santagati M. (a cura di), 2009, *Giovani stranieri, nuovi cittadini: le strategie di una generazione ponte*, Milano, FrancoAngeli.
- Bhuiyan P., Picciarelli V., 2019, *Bangla. Sceneggiatura*, Roma, Fandango, https://www.sceneggiatureitaliane.it/bangla_sceneggiatura/. (consultato il 7/10/2025)
- Biffi M., Cartago G., 2022, *La lingua degli altri. L'italiano degli scrittori non madrelingua*, 8/01/2022, <https://accademiadellacrusca.it/it/contenuti/la-lingua-degli-altri-l-italiano-degli-scrittori-non-madrelingua/19526>. (consultato il 7/10/2025)
- Bouchane M., 1991, *Chiamatemi Ali*, Milano, Leonardo.
- Braccini B., 2000, *I giovani di origine africana. Integrazione socio-culturale delle seconde generazioni in Italia*, Torino, L'Harmattan Italia.
- Bravi A., 2018, *La mia valigia aperta*, «Mondi Migranti. Rivista di studi e ricerche sulle migrazioni internazionali», I: 252-254.
- Bregola D., 2001, *La narrativa italiana scritta da stranieri*, «Fernandel» 30.
- Brioni S., 2022, *L'Italia, l'altrove. Luoghi, spazi e attraversamenti nel cinema e nella letteratura sulla migrazione*, Venezia, Ca' Foscari-Venice University Press.
- , 2024, *Maka: distribuzione e circolazione di un film indipendente*, «Altre Modernità» numero speciale: 56-60.
- Brook C., 2024, *Postsecular Cinema and Television: Islam in Phaim Bhuiyan's Bangla*, «Italice» 101.III: 443-459.
- Brugnolo F., Orioles V. (a cura di), 2002, *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, Roma, Il Calamo.
- Brugnolo F., 2009, *La lingua di cui si vanta amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci.
- Burns J., 2003, *Frontiere nel testo: autori, collaboratori e mediazioni nella scrittura italoфона della migrazione*, in J. Burns, L. Polezzi (a cura di), *Borderlines. Migrazioni e identità nel Novecento*, Isernia, Cosmo Iannone: 203-211.
- Cacciatori R., 1991, *Il libro in nero. Storie di immigrati*, in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature '91*, Torino, Einaudi: 164-173
- Camarota F. R., 2018, *Dal tarantamuffin allo sciallarap passando per il Metrocosmopolitown: il rap come veicolo privilegiato delle nuove, plurime e complesse identità anche linguistiche dei ragazzi G2*, in C. Carotenuto et al. (a cura di), *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*. Atti del Convegno internazionale (Macerata-Recanati, 10-11 dicembre 2015), Eum, Macerata: 235-243.
- Camilotti S., *A dieci anni da Pecore nere, continuità e svolte*, «mediAzioni» XIX: 1-29.

- Cartago G., 2015, *Ius Music*, in I. Bonomi, V. Coletti (a cura di), *L'italiano della musica nel mondo*, Firenze, Accademia della Crusca-goWare: 140-150.
- , 2017, *Lecture interlinguistiche*, Firenze, Franco Cesati Editore.
- , 2018, *La lingua degli scrittori italiani multietnici*, «Mondi Migranti. Rivista di studi e ricerche sulle migrazioni internazionali» II: 223-233.
- , 2019, *Dismatria e le altre (formazioni neologiche di autori stranieri in italiano)*, «Italiano LinguaDue» II.1: 105-111, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/12204>. (consultato il 7/10/2025)
- , 2020a, *Italiano e altre lingue: due omografi e un neologismo*, in M. Piotti, M. Prada (a cura di), *A carte per aria: problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Firenze, Cesati: 191-198.
- , 2020b, *L'italiano dei racconti della migrazione*, in V. Noli (a cura di), *Lettere migranti. Culture, parole, popoli incammino*, Annuario della Società Dante Alighieri: 17-24.
- , 2025, *L'italiano "giusto"*, in S. Sorrentino (a cura di), *Italiano dei semicolti, italiano popolare: ieri, oggi, domani*, Firenze, Cesati: 169-178.
- Cartago G., Rovere G. (a cura di), 2016, *Verso nuove frontiere dell'eteroglossia / The new frontiers of heteroglossia*, «Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation» 3.1, <https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/issue/view/77>. (consultato il 7/10/2025)
- Cartago G., Fabbri F., 2016, *La lingua della canzone*, in I. Bonomi, S. Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci: 257-290.
- Cartago G., Ferrari J. (a cura di), 2018, *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milano, LED, <https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/pages/view/qlcm-10-Autotraduzione>. (consultato il 7/10/2025)
- , 2020, *Sulla lingua del rap*, in L. Coveri, P. Diadori (a cura di), *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Cesati: 105-111.
- Casadei T., 2023, «*Seconde generazioni*»: un'espressione in questione, in T. Casadei, L. Pierini, B. Rossi (a cura di), *Sconfinamenti: confronti, analisi e ricerche sulle seconde generazioni*, Torino, Giappichelli: 27-44.
- Catolfi A., Nencioni G., 2023, *Produrre altro. Giovani, multiculturalità e periferie. La Fandango di Domenico Procacci da Il Grande Black (1987) a Bangla (2019)*, in G. Paganini, C. Savi (a cura di), *Italianità in migrazioni. Immagini, narrazioni, diritti delle seconde generazioni*, Firenze, Cesati: 133-143.
- Cavatorta B., 2008, *Fuori dal ghetto della letteratura: Tahar Lamri e I sessanta nomi dell'amore. Per una letteratura migrante integrata*, «Scritture migranti» 2: 65-82.
- CeDAP, 2025, *Certificato di Assistenza al Parto (CeDAP). Analisi dell'evento nascita. Anno 2023*, Ufficio di Statistica del Ministero della Salute, https://www.salute.gov.it/new/sites/default/files/imported/C_17_publicazioni_3524_allegato.pdf. (consultato il 7/10/2025).
- Cerbasi D., 2017, *Scegliere l'italiano. Autori stranieri che scrivono nella nostra lingua*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.

- Checucci E., 2022, *L'islamofobia nella letteratura della postmigrazione in Norvegia*, «LEA. Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 11: 301-316.
- Clemenzi L., 2024, *Le voci dei migranti nei documentari degli anni Duemila*, in E. Nuzzo, E. Santoro, I. Vedder (a cura di), *L'italiano dello schermo. Rappresentazioni del reale nel parlato filmico contemporaneo*, Firenze, Cesati: 87-95.
- Colucci M., 2018, *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai nostri giorni*, Roma, Carocci.
- Comberiat D., 2007, *La quarta sponda, scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*, Roma, Pigreco.
- (a cura di), 2010a, *Roma d'Abissinia. Cronache dai resti dell'Impero: Asmara, Mogadiscio, Addis Abeba*, Cuneo, Nerosubianco.
- , 2010b, *La letteratura postcoloniale italiana: definizioni, problemi, mappatura*, in L. Quaquarelli (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morellini: 161-178.
- , 2010c, *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang.
- Comberiat D., Van Camp B., 2018, *La figura del coautore nelle letterature testimoniali in Italia*, «Incontri. Rivista europea di studi italiani» 33.1: 89-104.
- Comberiat D., Mengozzi C. (a cura di), 2022, *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci.
- Comberiat D., Spadaro B., 2023, *Introduction: transnational Italian comics: memory, migration, transformation*, in D. Comberiat, B. Spadaro (eds.), *Transnational Italian Comics*, «Journal of Graphic Novels and Comics» 14.IV: 489-501.
- Commare G., 2006, *I figli africani di Dante: sulla letteratura migrante italoфона*, Catania, CUEM.
- CoNNGI, 2025, *Il manifesto delle nuove generazioni*, CoNNGI - Coordinamento Nazionale delle Nuove Generazioni Italiane, <https://conngi.it/wp-content/uploads/2024/12/CoNNGI-Manifesto-2025.pdf>. (consultato il 7/10/2025)
- Contarini S., 2019, *Scrivere al tempo della globalizzazione. Narrativa italiana dei primi anni Duemila*, Firenze, Cesati.
- Corrado A., Mariottini I., 2013, *Cinema e autori sulle tracce delle migrazioni*, Roma, Ediesse.
- Coveri L., 2022, *Cantare giovane, parlare (e scrivere) giovane. Sulle tracce dei linguaggi giovanili nella canzone italiana recente*, in A. Nesi (a cura di), *L'italiano e i giovani. Come scusa? Non ti followo*, Firenze, Accademia della Crusca-goWare: 77-90.
- , 2024, *Linguaggi giovanili e lingua della canzone italiana recente*, in P. Diadori, G. Mattarucco, D. Troncarelli (a cura di), *La canzone italiana di oggi fra lingua, cultura e didattica*, Firenze, Cesati: 61-80.
- Coviello M., 2014, *Emigrazione*, in R. De Gaetano (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Forme di rappresentazione e forme di vita*, Vol. I, Milano, Mimesis: 309-371.

- Cristalli B., 2020, *Di cosa parliamo quando parliamo di trap*, «Lingua italiana», portale online Treccani, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_233.html. (consultato il 7/10/2025)
- D'Achille P., Giovanardi C., 2023, *Vocabolario del romanesco contemporaneo. Le parole del dialetto e dell'italiano di Roma*; con la collaborazione di K. De Vecchis, Roma, Newton Compton.
- D'Achille P., Altissimi E., De Vecchis K., 2022, *Ma che ce stanno a fa? Le parole di Roma nella lessicografia italiana*, Firenze, Cesati.
- D'Agostino M., 2012, *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- D'Agostino M., Paternostro G., 2025, *Lingue e società nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
- De Angeli E., Prada A., Rubini J., 2024, *Il film come testo collaborativo: Elia Moutamid sul suo cinema*, «Altre Modernità» numero speciale: 61-66.
- De Caldas Brito C., 2004, *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, Salerno-Milano, Oèdipus.
- De Franceschi L., 2018, *La cittadinanza come luogo di lotta. Le seconde generazioni in Italia fra cinema e serialità*, Roma, Aracne.
- De Iaco M., 2024, *Cara Italia di Ghali. Un'analisi linguistica e socioculturale del testo come proposta didattica per la classe di italiano L2*, in Y. Martari, B. Samu (a cura di), *La canzone (t)rap per l'educazione linguistica plurilingue e interculturale*, «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata» 66.1: 109-129.
- Dekhis A., 1995, *La preghiera degli altri*, in A. Ramberti, R. Sangiorgi (a cura di), *Le voci dell'arcobaleno*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara: 163-172.
- Delli Umuhoza M., 2020, *Negretta. Baci razzisti*, Roma, Red star.
- , 2023a, *Pizza Mussolini*, Roma, Red star.
- , 2023b, *Lettera di una madre afrodiscendente alla scuola italiana: per un'educazione decoloniale, antirazzista e intersezionale*, Busto Arsizio, People.
- , 2024, *Storia vera dell'Italia nera. Gli afrodiscendenti che hanno fatto la storia d'Italia, dall'Impero romano a oggi*, Milano, Piemme.
- , 2025a, *Chi ha paura del lupo bianco? C'era una volta il razzismo inconsapevole*, Trento, Il Margine.
- , 2025b, *Rosa Parks che restò seduta*, San Dorligo della Valle, Einaudi Ragazzi.
- Denti C., 2017, *La letteratura italiana della migrazione: un patrimonio della nazione, a che prezzo?*, «Scritture migranti» 11: 51-66.
- De Rienzo N., 2008, *Hip hop: parole di una cultura di strada*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- De Vecchis K., 2022, *Il romanesco periferico: un'indagine sul campo*, Pisa, Pacini.
- Devoto-Oli, 2025, G. Devoto, G. C. Oli, L. Serianni, P. Trifone, *Nuovo Devoto-Oli: il vocabolario dell'italiano contemporaneo*, Milano, Le Monnier.
- Diadori P. (a cura di), 2022a, *Insegnare italiano L2*, Milano, Le Monnier.
- , 2022b, *Il personaggio 'straniero' nel cinema italiano*, in E. Nuzzo, E. Santoro, I. Vedder (a cura di), *Cinema e lingua. Le caratteristiche pragmatiche e linguistiche del linguaggio filmico italiano*, Firenze, Cesati: 69-79.

- Diadori P., Palermo M., Troncarelli D., 2025, *Insegnare l'italiano come lingua seconda. Contesti di apprendimento e metodologie di insegnamento*, Roma, Carocci.
- Di Stefano P., 2013, *I pesci devono nuotare*, Milano, Bompiani.
- Distefano A. D., 2014, *Fuori piove, dentro pure, passo a prenderti?*, Youcanprint.
- , 2015, *Fuori piove, dentro pure, passo a prenderti?*, Milano, Mondadori.
- , 2018, *Non ho mai avuto la mia età*, Milano, Mondadori.
- , 2022, *Qua è rimasto autunno*, Milano, Rizzoli.
- di Valvassone L., 2020, *Mi sogno in un posto in cui mi sopporto. Indagini semantiche e lessicali dall'album X2 di Sick Luke*, in A. Nesi (a cura di), *L'italiano e i giovani. Come scusa? Non ti followo*, Firenze, Accademia della Crusca-goWare: 91-108.
- Dusi P., Majorano M., Nitti P., 2022, *Intrecciando linguaggi, tessendo cammini. Il plurilinguismo per la scuola inclusiva*, Parma, Edizioni Junior.
- Efionayi S., 2022, *Addio, a domani. La mia incredibile storia vera*, Torino, Einaudi.
- , 2024, *Padrenostro*, Milano, Feltrinelli.
- Ega F., 2024, *Lettere a una nera*, Roma, Fandango.
- Ehsani A., 2016, *Stanotte guardiamo le stelle*, Milano, Feltrinelli.
- Ehsani A., Casolo F., 2018, *I ragazzi hanno grandi sogni*, Milano, Feltrinelli.
- Ferrari J., 2018, *La lingua dei rapper figli dell'immigrazione in Italia*, «Lingue e Culture dei media» 2.I: 155-172, <https://riviste.unimi.it/index.php/LCdM/article/view/10309>. (consultato il 7/10/2025)
- , 2020, *Migratismi di moda*, «Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation» 7.II: 91-111, <https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/article/view/2161>. (consultato il 7/10/2025)
- , 2021a, *Tra lessico e stile nell'italiano della migrazione*, «Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento» 9.I: 321-343, <https://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/article/view/15584>. (consultato il 7/10/2025)
- , 2021b, *'Sbarcò clandestinamento nel Lazio'. Scrittori migranti a colloquio con la tradizione letteraria*, «LTO - Lingua e testi di oggi» 1: 29-40.
- , 2023, *Parole migranti in italiano*, Milano, Milano University Press, <https://libri.unimi.it/index.php/milanoup/catalog/book/106>. (consultato il 7/10/2025)
- , 2024a, *Trent'anni dopo. Nuove autobiografie di immigrati africani in Italia*, in R. Siebetchu (a cura di), *La lingua italiana in Africa. L'Africa nella lingua italiana*, Siena, Edizioni Università per stranieri di Siena: 147-155, https://edizioni.unistrasi.it/volume?id_sez=1300. (consultato il 7/10/2025)
- , 2024b, *Imparare parole e concetti nuovi attraverso il rap. Il caso di 'afroitaliano'*, in Y. Martari, B. Samu (a cura di), *La canzone (t)rap per l'educazione linguistica plurilingue e interculturale*, «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata» 66.I: 93-107.
- Fortunato M., Methnani S., 1990, *Immigrato*, Roma, Theoria.

- Fracassa U., 2010, *Strategie di affrancamento: scrivere oltre la migrazione*, in L. Quaquarelli (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morellini: 179-199.
- , 2017, *Nuove frontiere della letteratura italiana della migrazione*, «Scritture migranti» II: 231-266.
- , 2022, *Migrans in fabula. Cronaca di un'approssimazione critica (per eccesso)*, in D. Comberiat, C. Mengozzi (a cura di), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci: 39-62.
- Gadji M., 2000, *Pap, Ngagne, Yatt e gli altri*, Milano, Edizioni Dell'Arco.
- Gagliani A., Mirabella M., Grasso R. (a cura di), 2025, *La lingua del rap italiano: parole chiave e nuove prospettive*, «Lingua italiana», portale online Treccani, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/la-lingua-del-rap-italiano/. (consultato il 7/10/2025)
- Gallico V., 2023, *Le seconde generazioni di Pecore nere: punti di riferimento, ambivalenze e ricongiungimenti nei racconti di Kuruvilla, Mubiayi, Scego e Wadia*, in G. Paganini, C. Savi (a cura di), *Italianità in migrazioni. Immagini, narrazioni, diritti delle seconde generazioni*, Firenze, Cesati: 145-154.
- GDLI, 1961-2002, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia e poi diretto da G. Bàrberi Squarotti, XXI voll., Torino, UTET.
- GNU, 1999, *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, a cura di T. De Mauro, VI voll. e 2 supplementi (VII 2003, VIII, 2007), Torino, Utet.
- Geda F., 2010, *Nel mare ci sono i coccodrilli. Storia vera di Enaiatollah Akbari*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- Geda F., Akbari E., 2020, *Storia di un figlio. Andata e ritorno*, Milano, Baldini+Castoldi.
- Gehnyei A. M., 2023, *Il corpo nero*, Roma, Fandango.
- Gendolavigna L., 2023, *Storie di identità: un viaggio letterario nella Svezia postmigrante*, Roma, Aracne.
- Ghazy R., 2002, *Sognando Palestina*, Milano, Fabbri.
- , 2007, *Oggi forse non ammazzo nessuno. Storie minime di una giovane musulmana stranamente non terrorista*, Milano, Fabbri.
- Gheller E., 2016, *Il cinema italiano di fronte alle migrazioni (1994-2014): da uno sguardo personale a uno sguardo politico*, «Transalpina», 19: 159-172, <https://journals.openedition.org/transalpina/452?lang=it>. (consultato il 7/10/2025)
- Gianturco G., Peruzzi G. (a cura di), 2015, *Immagini in movimento. Lo sguardo del cinema italiano sulle migrazioni*, Parma, Gruppo Spaggiari.
- Gilberti L., Sarli A., Semprebbon M., 2025, *Scuola, università e giovani con background immigratorio. Introduzione alla Special Issue*, «Mondi Migranti. Rivista di studi e ricerche sulle migrazioni internazionali», II: 9-29.
- Gjurčinova A., 2018, *Intrecci linguistici e autotraduzione nelle opere degli autori migranti e bilingui*, in G. Cartago, J. Ferrari (a cura di), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milano, LED: 97-111.
- Gnisci A., 1992, *Il rovescio del gioco*, Roma, Carucci.

- , 1995, *Testi degli immigrati extraeuropei in Italia in italiano*, in AA.VV., *Gli spazi della diversità*. Atti del Convegno Internazionale Rinnovo del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992 (Leuven, Louvain-la-Neuve, Namur, Bruxelles, 3-8 maggio 1993), II voll., Roma, Bulzoni / Leuven, Leuven University Press: 499-515.
- , 1996, *La letteratura dell'immigrazione*, in AA.VV., *Cultura e culture degli italiani*. Atti del Convegno di studi A.I.S.L.L.I (Perugia, Palazzo Gallenga, 18-19 maggio 1995), Perugia, Guerra: 67-73.
- , 1998a, *La letteratura italiana della migrazione*, Roma, Lilit.
- , 1998b, *Creoli meticci migranti clandestini ribelli*, Roma, Meltemi.
- , 2002, *Editing (doppiaggio)*, «Kúma. Creolizzare l'Europa», 4.
- , 2003, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi.
- (a cura di), 2006, *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta.
- Gnisci A., Moll N. (a cura di), 2002, *Diaspore europee e Lettere migranti*, Roma, Edizioni Interculturali.
- Granata A., 2011, *Sono qui da una vita. Dialogo aperto con le seconde generazioni*, Roma, Carocci.
- Groppaldi A., 2012, *La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous*, «Italiano LinguaDue», 4.II: 35-59, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/2814>. (consultato il 7/10/2025)
- Groppaldi A., Sergio G., 2016, *Scrivere "in altre parole". Jhumpa Lahiri e la lingua italiana*, «Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation» 3. I: 79-97, <https://www.ledonline.it/index.php/LCM-Journal/article/view/1001/821>. (consultato il 7/10/2025)
- Gualtieri C. (eds.), 2018, *Migration and the contemporary Mediterranean. Shifting cultures in twenty-first-century Italy and beyond*, Oxford, Peter Lang.
- Hakuzwimana E., 2019, *Lamiere*, in I. Scego (a cura di), *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, Firenze, Effequ: 187-207.
- , 2020, *E poi basta. Manifesto di una donna nera italiana*, Gallarate, People.
- , 2022, *Tutta intera*, Torino, Einaudi.
- , 2023, *La banda del pianerottolo*, illustrazioni di S. Venturi, Milano, Mondadori.
- , 2024, *Tra i banchi di scuola. Voci per un'educazione accogliente*, Torino, Einaudi.
- , 2025, *Mentiroso*, Milano, Mondadori.
- Hill M., Yildiz E. (a cura di), *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*, Bielefeld, Trascript verlag.
- Hubert R., Pieropan L. (a cura di), 2025, *Postmigration*, «Textyles. Revue des lettres belges de langue français», 68, <https://journals.openedition.org/textyles/7055>. (consultato il 12/12/2025).
- Ibba A., Taddeo R. (a cura di), 1999, *La lingua strappata: testimonianze e letteratura migranti*, Milano, Leoncavallo Libri.
- Idini M., 2019, *Italiano in variazione: realizzazioni filmiche della lingua dei nuovi migranti*, «Italiano LinguaDue», II.I: 28-56.

- Issaa A., 2017, *Vivo per questo*, Milano, Chiarelettere.
- , 2021, *Educazione rap*, Torino, Add.
- , 2025, *Rap in classe. Strumenti e percorsi per la scuola secondaria*, Trento, Erickson.
- Ivic D. 2010, *Storia ragionata dell'hip hop italiano*, Roma, Arcana Edizioni.
- Kan D., 2019, *Il mio nome*, in I. Scego (a cura di), *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, Firenze, Effequ: 55-65
- , 2020, *Ladri di denti*, Gallarate, People.
- Khaleghpour S., 2024, *La mia seconda generazione*, illustrazioni di L. Bonaccorso, Milano, Feltrinelli Comics.
- Khaleghpour S., Bonaccorso L., 2025, *Iranienne de deuxième génération*, trad. Brune Seban-Desideri, Paris, Cambourakis.
- Khider A., 2024, *Lo schiaffo*, Roma, Fandango.
- Khouma P., 1990, *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, a cura di Oreste Pivetta, Milano, Garzanti.
- , 2005, *Nonno Dio e gli spiriti danzanti*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- , 2021, *Ventimila viventi sotto il Mar Mediterraneo*, illustrazioni di P. Loreto, Arcore, Kanaga Edizioni.
- Koçirai 2002, *Il gommista di Valona*, in AA.VV., *Il doppio sguardo. Culture allo specchio*, Roma, AdnKronos: 59-63.
- Komla-Ebri K., 1997, *Quando attraverserò il fiume*, in A. Ramberti, R. Sangiorgi (a cura di), *Memorie in valigia*, Santarcangelo in Romagna, Fara: 55-66.
- Kubati R., 2000, *Va e non torna*, Nardò, Besa.
- Kuruvilla G., 2008, *È la vita, dolcezza*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- , 2012, *Milano, fin qui tutto bene*, Roma-Bari, Laterza.
- Lahiri J., 2015, *In altre parole*, Parma, Guanda.
- , 2025, *Perché l'italiano? Storia di una metamorfosi*, Torino, Einaudi.
- Lakhous A., 2006, *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio*, Roma, e/o.
- , 2010, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Roma, e/o.
- , 2013, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*, Roma, e/o.
- , 2014, *La zingarata della verginella a via Ormea*, Roma, e/o.
- Librandi R. (a cura di), 2025, *Gli incontri dell'italiano* (Firenze, 6-9 novembre 2024), Firenze, Accademia della Crusca.
- Lo Prejato M., 2011, *La lingua italiana tra identità nazionale e migrazioni*, «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica» 2: 409-423.
- Lubello S., Nobili C., 2018, *L'italiano e le sue varietà*, Firenze, Cesati.
- Manco A., 2018, *La pertestualità: principi teorici, applicazioni, traduzione*, «Cahiers d'Études Romanes», nouvelle série, n. 37.2: 93-101.
- Martari Y., Samu B. (a cura di), 2024, *La canzone (t)rap per l'educazione linguistica plurilingue e interculturale*, «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata» 66.1: 39-175.
- Martinas A., 2009, *Dalla Romania senza amore*, Roma, Robin Edizioni.

- Mauceri M. C., Negro M. G., 2009, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri a confronto nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, Sinnos.
- Mazzucco M., 2016, *Io sono con te. Storia di Brigitte*, Torino, Einaudi.
- Meini M., 2019, *Verso una governance interculturale in Italia? Questioni aperte tra migrazione e postmigrazione*, «Geotema» 61: 25-33.
- Melliti M., 1992, *Pantanello. Canto lungo la strada*, traduzione di M. Ruocco, Roma, Edizioni Lavoro.
- , 1995, *I bambini delle rose*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Meneghelli D., 2006, *Finzioni dell'io nella letteratura italiana dell'immigrazione*, «Narrativa (Nanterre)» 28: 39-51
- Mengozi C., 2013, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci.
- , 2018, *Il romanzo degli altri: postcoloniale e migrazione*, in G. Alfano, F. De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, Roma, Carocci: 435-447.
- Menna L., 2001, *Il tallone di Achille, la leva di Archimede: la questione della lingua nei testi letterari della migrazione*, in Barni M., Villarini A. (a cura di), *La questione della lingua per gli immigrati stranieri. Insegnare, valutare e certificare l'italiano L2*, Milano, FrancoAngeli: 209-231.
- Menonna A., 2024, *Mobilità e fede*, in *Caritas e Migrante. XXXIII Rapporto Immigrazione 2024. Popoli in cammino*, redazione a cura di M. De Marco e S. Varisco, Todi, Tau Editrice: 244-255.
- Meta E., 2022, *Domani e per sempre*, Milano, La Nave di Teseo.
- , 2025, *Le camelie invernali*, Milano, La Nave di Teseo.
- Miglietta A., 2019, *Sulla lingua del rap italiano. Analisi quali-quantitativa dei testi di Caparezza*, Firenze, Cesati.
- MIM, 2024, *Alunni con cittadinanza non italiana. A.S. 2022/2023*, Ufficio di Statistica del Ministero dell'istruzione e del merito,
https://www.mim.gov.it/documents/20182/8426729/NOTIZIARIO_Stranieri_2223.pdf/d5e2aa0c-cbde-b756-646d-a5279e2b980d?version=1.0&t=1723104803484. (consultato il 7/10/2025)
- Mirabella M., 2024a, *Tempi e modi nella canzone rap italiana: note linguistiche sulle narrazioni di rivalsa individuale e sociale*, in L. Lala, E. Castro (a cura di), *Il verbo in italiano. Morfologia, sintassi, semantica e testualità*, Firenze, Cesati: 351-364.
- , 2024b, *Ambiguità semantica e formale nel rap italiano: la punchline tra scrittura e improvvisazione orale*, in Paternostro G., Pinello V. (a cura di), *Teoria e pratica del testo. Grammatica, nuovi media, didattica e letteratura*, Palermo, Palermo University Press: 67-84.
- , 2024c, *“Nuova generazione. Da poveri a milionari”. Note linguistiche sul rap di Baby Gang*, in Y. Martari, B. Samu (a cura di), *La canzone (t)rap per l'educazione linguistica plurilingue e interculturale*, «Rassegna Italiana di Linguistica Applicata» 66.1: 157-175.
- Molinarolo G., 2022, *Scritture migranti e mercato editoriale. Per una morfologia delle strategie di produzione e promozione*, in D. Comberiat, C. Mengozzi (a cura di),

- Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci: 63-82.
- Morace R., 2012, *Letteratura-mondo italiana*, Pisa, ETS.
- Morgana S., 2016, *La lingua del fumetto*, in I. Bonomi, S. Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci: 221-255.
- , 2020, *Avventure dell'italiano a fumetti*, in C. Ciociola e P. D'Achille (a cura di), *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni e fumetti*, Firenze, Accademia della Crusca-goWare: 167-206.
- Morgana S., Sergio G., 2020, *Sul linguaggio del graphic journalism: quando il fumetto fa informazione*, in M. Piotti, M. Prada (a cura di), *A carte per aria. Problemi e metodi dell'analisi linguistica dei media*, Firenze, Cesati: 31-78.
- Moussa Ba S., Micheletti A., 1991, *La promessa di Hamadi*, Novara, De Agostini.
- Mussa K. R., 2011, *Forme dell'oralità nella narrativa dei migrant writers italiani*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB: 231-246.
- Nacer R., 2022, *The truth untold. La verità nascosta*, Milano, Salani.
- , 2023, *Sindrome*, Milano, Salani.
- , 2024, *Guilty. Drunk in love*, Milano, Salani.
- , 2025, *Guilty. Burn in love*, Milano, Salani.
- Negro M. G., 2015, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze Cesati.
- Nigrisoli S., 2018, *Walk this way. Subcultura hip hop dagli Stati Uniti all'Italia*, Roma, Europa edizioni.
- Nitti P., 2022, *Insegnare italiano nella classe plurilingue*, Brescia, La Scuola.
- Onnis R., 2023, *(In)visibilità ai margini: la serie TV Zero*, in G. Paganini, C. Savi (a cura di), *Italianità in migrazioni. Immagini, narrazioni, diritti delle seconde generazioni*, Firenze, Cesati: 113-123.
- Orioles V. (a cura di), 2000, *Documenti letterari del plurilinguismo*, Roma, Il Calamo.
- (a cura di), 2001, *Nuovi saggi sul plurilinguismo letterario*, Roma, Il Calamo.
- Orrù P., 2017, *Plurilinguismo e innovazione nel cinema sulle migrazioni da Terraferma a Fuocoammare*, «Nuova Corvina», 12: 61-71.
- Osei A., 2021, *Sotto lo stesso sole*, Milano, Mondadori.
- Ouedraogo L., 2019, *Nassan Tenga*, in I. Scego (a cura di), *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, Firenze, Effequ: 97-123.
- Pacoda P. 1996, *Potere alla parola. Antologia del rap italiano*, Milano, Feltrinelli.
- , 2000, *Hip hop italiano. La CNN dei poveri*, Torino, Einaudi.
- Palermo M., 2020, *Linguistica italiana*, Bologna, il Mulino.
- Panzarella G., 2017, *L'editing di un testo di letteratura migrante in lingua italiana*, «InVerbis. Lingue Letterature Culture» I: 203-211.
- Parati G., 1995, *Italophone Voices*, «Studi di Italianistica nell'Africa Australe / Italian Studies in Southern Africa» 7.II: 1-15.
- , 1999, *Mediterranean Crossroads*, Madison-London, Fairleigh Dickinson University Press – Associated University Press.

- , 2005, *Migration Italy. The art of talking back in a destination culture*, Toronto, University of Toronto Press.
- Pas Bagdadi M., 2002, *A piedi scalzi nel kibbutz. Dalla Siria a Israele all'Italia: vita singolare di un'ebrea araba diventata psicologa dell'infanzia*, Milano, Bompiani.
- Paternostro G., Capittummino E., 2023, *La lingua della canzone italiana*, Firenze, Cesati.
- Pepicelli R., 2018, *Postfazione*, in T. Ben Mohamed, *La rivoluzione dei gelsomini*, Padova, BeccoGiallo.
- Pepponi E., 2024, *Il lessico della musica rap e trap femminile italiana. Indagine su un corpus di brani di artiste delle generazioni Millennials e Z*, «Lingue e culture dei media» 8.I: 188-209.
- Perazzolo P., 2005, *La letteratura ai tempi della globalizzazione*, in «Treccani Scuola», portale online Treccani (link non più disponibile).
- Perrone C., 2009, *Loro e noi. L'esperienza letteraria in italiano degli immigrati: la sindrome del ritorno in Nonno Dio e gli spiriti danzanti di Pap Khouma*, in AA.VV., *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria*. Atti del Convegno di Montepulciano (8-10 ottobre 2007), Roma, Salerno: 463-504.
- Petrocchi S., Pizzoli L. et al., 1996, *Potere alla parola. L'hip-hop italiano*, in Accademia degli Scrausi, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano, Rizzoli: 285-356.
- Pezzarossa F. – Rossini I. (a cura di), 2011, *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB.
- Pezzarossa F., 2018, «*Il 'dopo' che alcuni leggono e celebrano non è ancora arrivato*». *La breve parabola delle scritture di migrazione italiane*, in C. Carotenuto et al. (a cura di), *Pluriverso italiano: incroci linguistico-culturali e percorsi migratori in lingua italiana*, Macerata, EUM: 305-335.
- , 2021, «*Libri in attesa*». *Trent'anni di pagine migranti*, in *Words4link - Scritture migranti per l'integrazione. Viaggiare nella poesia*: 30-52, https://www.words4link.it/wp-content/uploads/2021/01/volume2-web_w4l.pdf. (consultato il 7/10/2025)
- Picco M., 2017, *La protesta è tutta un rap*, Vignate, BookaBook.
- Pierini L., 2022, *Minori con background migratorio in Italia: l'inclusione educativa come strumento di cittadinanza*, in «Democrazia e diritto» 3: 73-89.
- Piotti M., 2016, *Le lingue del cinema*, in I. Bonomi, S. Morgana (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Roma, Carocci: 117-165.
- Piro R., 2019, *L'italiano dei nuovi italiani*, in R. Librandi, *L'italiano: strutture, usi, varietà*, Roma, Carocci: 277-284.
- Pizzoli L., 2018, *La politica linguistica in Italia. Dall'unificazione nazionale al dibattito sull'internazionalizzazione*, Roma, Carocci.
- Portelli A., 2005, *Postfazione*, in A. Gnisci, *Allattati dalla lupa. Scritture migranti*, Roma, Sinnos.

- Privitera D., 2016, *La musica rap tra integrazione e multiculturalità. Un'indagine tra i giovani*, in E. Dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, Roma, Società Geografica Italiana: 193-204.
- Quaquarelli L., 2006, *Salsicce, curry di pollo, documenti e concorsi. Scritture dell'immigrazione di seconda generazione*, «Narrativa (Nanterre)», 28: 53-66.
- (a cura di), 2010, *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morellini.
- , 2011, *Definizioni, problemi, mappature*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB: 53-64.
- Rapporto Immigrazione, 2024, *XXXIII Rapporto Immigrazione 2024. Popoli in cammino*, Todi, Tau Editrice.
- Rati S., 2023, *I giovani e l'italiano*, Firenze, Cesati.
- Ravecca A., 2012, *Introduzione: gli attori della scuola plurale*, «Mondi Migranti. Rivista di studi e ricerche sulle migrazioni internazionali», II: 35-40.
- Ricci L., 2009, *Lingua matrigna. Multidentità e plurilinguismo nella narrativa postcoloniale italiana*, in G. Frenguelli, L. Melosi (a cura di), *Lingua e cultura dell'Italia coloniale*, Roma, Aracne: 159-192.
- , 2013, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci.
- , 2015, *Neoislamismi e altri 'migratismi' nei romanzi di Amara Lakhous*, «Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana», 8: 115-141.
- , 2017, *Parole migrate nel lessico italiano. Neoesotismi dal blog 2G YallaItalia*, in M. Vedovelli (a cura di), *L'Italiano dei nuovi italiani*. Atti del XIX Convegno nazionale del Giscel (Siena, 7-9 aprile 2016), Roma, Bulzoni: 127-145.
- , 2019a, *Neoplurilinguismo in rete. Nuovi spazi di visibilità per le seconde generazioni*, «LId'O. Lingua italiana d'oggi» 13: 85-102.
- , 2019b, *Migratismo*, «Lingua italiana», portale online Treccani, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Migratismo.html. (consultato il 7/10/2025)
- Ring Petersen A., Moritz S., 2017, *(Post-)Migration in the age of globalisation: new challenges to imagination and representation*, «Journal of Aesthetics & Culture» 9.II: 1-12.
- Rollo A., 2008, *Broken Italian, letteratura migrante*, in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature '08*, Milano, il Saggiatore: 66-73
- Rossi F., 2010, *Fumetti, linguaggio dei*, in *Enciclopedia dell'italiano*, consultato online all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-dei-fumetti_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/linguaggio-dei-fumetti_(Enciclopedia-dell'Italiano)/). (consultato il 7/10/2025)
- , 2020a, *Immaginare l'altro. Stereotipi linguistici nel cinema*, in V. Noli (a cura di), *Lettere migranti. Culture, parole, popoli in cammino*, Annuario della Società Dante Alighieri, Roma, Società Dante Alighieri.
- , 2020b, *La filmologia linguistica e il nuovo cinema italiano plurilingue*, in F. Rossi, P. Minuto (a cura di), *Parole filmate: le lingue nel/del cinema italiano contemporaneo*, numero monografico di «Quaderni del CSC1», 16: 8-16.

- , 2022, *Dall'occultamento all'enfasi dell'altro. Cafon Street e il nuovo plurilinguismo audiovisivo italiano del XXI secolo*, in E. Nuzzo, E. Santoro, I. Vedder (a cura di), *Cinema e lingua. Le caratteristiche pragmatiche e linguistiche del linguaggio filmico italiano*, Firenze, Cesati: 15-25.
- , 2024, *La lingua della canzone italiana: dalla tradizione lirica alla creatività plurilingue, globale e intermediale*, in P. Diadori, G. Mattaruccio, D. Troncarelli (a cura di), *La canzone italiana di oggi fra lingua, cultura e didattica*, Firenze, Cesati: 47-60.
- Rumbaut R. G., 1997, *Assimilation and its discontents: between rhetoric and reality*, in «International Migration Review», 31.IV: 923-960.
- Sabelli S., 2005, *Transnational Identities and the Subversion of the Italian Language in Geneviève Makaping, Christiana de Caldas Brito, and Jarmila Očkayová*, «Dialectical Anthropology» 39: 439-451.
- Salem S., 1993, *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese*, a cura di L. Maritano, Firenze, Giunti.
- Santagostini M., 1991, *Senza parola dopo l'esilio*, «l'Unità» 26/08/1991: 14.
- Santoro E., da Costa S.M.M., 2024, *Alla ricerca della naturalezza: l'italiano cinematografico dalla sceneggiatura alla messa in scena*, in E. Nuzzo, E. Santoro, I. Vedder (a cura di), *L'italiano dello schermo. Rappresentazioni del reale nel parlato filmico contemporaneo*, Firenze, Cesati: 55-65.
- Savi C., 2023, *Le seconde generazioni in Italia: quale cittadinanza e quale identità?*, in G. Paganini, C. Savi (a cura di), *Italianità in migrazioni. Immagini, narrazioni, diritti delle seconde generazioni*, Firenze, Cesati: 31-39.
- Scego I. et al., 2005, *Pecore nere*, Roma-Bari, Laterza.
- , 2010, *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli.
- , 2012, *La mia casa è dove sono*, Torino, Loescher.
- (a cura di), 2019, *Future. Il domani narrato dalle voci di oggi*, Firenze, Effequ.
- Scholz A., 2002, *Un caso di prestito a livello di genere testuale: il rap in Italia*, in F. Baasner (a cura di), *Poesia cantata 2: Die italienischen Cantautori zwischen Engagement und Kommerz*, Berlino, De Gruyter: 220-252.
- , 2004, *Subcultura giovanile e lingua giovanile in Italia. Hip hop e dintorni*, Roma, Aracne.
- Seel M., 2024, *Niente dura davvero a lungo*, Roma, Fandango.
- Sergio G., 2019, *È un paese per donne. Scrittrici migranti in lingua italiana*, in V. Spinazzola (a cura di), *Tirature '19. Tuttestorie di donne*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori: 43-51.
- , 2020a, *Italiani di scrittori. Sondaggi linguistici dal primo Novecento a oggi*, Milano, LED.
- , 2020b, *Giù dalle nuvole. La realtà raccontata dal giornalismo a fumetti*, in C. Ciociola e P. D'Achille (a cura di), *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni e fumetti*, Firenze, Accademia della Crusca-goWare: 219-237.
- Serianni L., 2021, *Le mille lingue di Roma*, Roma, Castelveccchi.
- Simionel A., 2022, *Male a est*, Trieste-Roma, Italo Svevo.

- Smari A., 2000, *Fiamme in paradiso*, Milano, Il Saggiatore.
- Soumahoro A., 2019, *Umanità in rivolta. La nostra lotta per il lavoro e il diritto alla felicità*, Milano, Feltrinelli.
- Spadaro B., 2020, *The transcultural comics of Takoua Ben Mohamed: memory and translation a fumetti*, «Modern Italy» 25: 177-197.
- , 2022a, *Migrazioni, memoria e transnazionalità nel fumetto italiano del XXI secolo*, in D. Comberiat, C. Mengozzi (a cura di), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci: 217-240.
- , 2022b, *Sotto il velo dell'Italiano con i fumetti di Takoua Ben Mohamed, tunisina de Roma*, in S. Bartoli Kucher, F. Iurlano (a cura di), *Quo vadis, italiano 2020? Letteratura, cinema, didattica e fumetti*, Peter Lang, Wien: 126-39.
- , 2023, *Fumetto, transnazionalità, migrazioni: una bibliografia ragionata e multilingue. Fumetto, transnationalism and migration: an annotated and multilingual bibliography*, H-TransItalianStudies, <https://networks.h-net.org/system/files/contributed-files/bibliografiafumettomigrazionitransitalianstudies.pdf>. (consultato il 7/10/2025)
- Spina A., 2006, *I confini dell'ombra. In terra d'oltremare*, Brescia, Morcelliana.
- Stoppioni L., 2016, *Una politica per le lingue di immigrazione: una politica per l'italiano. Spunti di riflessione*, in R. Librandi, R. Piro (a cura di), *L'italiano della politica e la politica per l'italiano*. Atti del XI Convegno ASLI, Associazione per la storia della lingua italiana (Napoli, 20-22 novembre 2014), Firenze, Cesati: 729-739.
- Taddeo R., 2018, *Caratteristiche letterarie nella letteratura della migrazione*, «Mondi Migranti. Rivista di studi e ricerche sulle migrazioni internazionali» I: 256-264.
- Tamimi W., 2012, *Il caffè delle donne*, Milano, Mondadori.
- , 2016, *Le rose del vento. Storia di destini incrociati*, Milano, Mondadori.
- Tawfik Y., 1999, *La straniera*, Milano, Bompiani.
- Tellini G., 2023, *Scritture della migrazione: per una prospettiva globale della letteratura italiana*, Milano, Le Monnier.
- Treccani Neologismi, *Neologismi*, «Lingua Italiana», portale online Treccani, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/neologismi/. (consultato il 7/10/2025)
- Treccani online, *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, consultato sul portale online Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/>. (consultato il 7/10/2025)
- Uyangoda N., 2021, *L'unica persona nera nella stanza*, Roma, 66thand2nd.
- , 2022, *Casa*, illustrato da Sara Manetti, Firenze, effequ.
- , 2024, *Corpi che contano*, Roma, 66thand2nd.
- , 2025, *Acqua sporca*, Torino, Einaudi.
- Vanvolsem S., 2011, *Dagli elefanti a nonno Dio. Il rinnovo del codice linguistico italiano con le scritture migranti*, in F. Pezzarossa, I. Rossini (a cura di), *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Bologna, CLUEB: 1-14.
- Varisco S., 2024, *Testimonianze. Il mio jihād attraverso il fumetto*, in *Caritas e Migrante. XXXIII Rapporto Immigrazione 2024. Popoli in cammino*, redazione a cura di M. De Marco e S. Varisco, Todi, Tau Editrice: 73-77.

- Vedovelli M., 2016, *L'italiano degli stranieri; l'italiano fuori d'Italia (dall'Unità)*, in S. Lubello (a cura di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlino, DeGruyter: 459-483.
- Wong M., 2010, *Nettare rosso. Storia di un'ossessione sessuale*, Roma, Compagnia delle Lettere.
- Zingarelli N., 2026, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, a cura di M. Cannella, B. Lazzarini e A. Zaninello, Bologna, Zanichelli.
- Zukar P., 2017, *Rap. Una storia italiana*, Milano, Baldini+Castoldi.

INDICE DEI NOMI

A

Abdel Qader, Sumaya 19, 36, 61, 69, 79, 128, 145, 166
Abraham, Tezetà 84
Accademia degli Scrausi 177
Addazzi, Giulia 97, 165
Adebayo, Ayòbàmi 84
Adil, Mauro 151
Ahad, Alin Mumin 37, 44, 165
Ahmadinejad, Mahmud 154
Aissa, Basma 15, 17, 165
Akbari, Enaiatollah 26, 79, 172
Al Said, Alae 19, 71, 79-80, 88-89, 93, 165
Alatas, Masturah 63-64
Aldinucci, Benedetta 165
Alessandrini, Sabrina 16, 120, 165
Alfano, Giancarlo 175
Ali Farah, Cristina Ubax 19, 36-37, 69-70, 144, 165
Altissimi, Elisa 133-134, 170
Ambrosini, Maurizio 18, 60, 165
Amdouni, Ghali 19, 84, 100-103, 111, 115, 118, 124, 140, 144, 159, 170
Amini, Mahsa 154
Andall, Jacqueline 60, 165
Angèle (pseudonimo di Angèle

Joséphine Aimée Van Laeken) 110
Angelou, Maya 84
Angelucci, Margherita 97, 99, 102-103, 166
Antonacci, Biagio 104
Antonelli, Carlotta 134
Antoniotti, Eva 27
Arquinigo Pardo, Elizabeth 80, 166
Artie 5ive (pseudonimo di Ivan Arturo Baroli) 19
Axell (pseudonimo di Maip Diop) 123

B

Baasner, Frank 179
Baby Gang (pseudonimo di Zaccaria Mouhib) 19, 111, 119-120, 124-125, 159, 175
Bakolo Ngoi, Paul 30
Bandirali, Luca 97, 166
Barile, Laura 30-31, 166
Barni, Monica 29, 166, 175
Barra, Francesca 79, 166
Bartoli Kucher, Simona 180
Basagoitia Dazza, Gladys 30
Battisti, Lucio 104
Bazin, Hugues 98, 166
Bello Figo (pseudonimo di Paul Yeboah)

- 19, 114-115
 Bellone, Luca 97
 Ben Jelloun, Tahar 17, 78, 166
 Ben'Mbarek, Hicham 141
 Ben Mohamed, Takoua 20, 85, 144-152, 154-155, 162, 166, 177, 180
 Benasso, Sebastiano 97, 99, 166
 Benucci, Alessandro 50-51, 129, 166
 Benucci, Antonella 128-129, 131, 166
 Benussi, Cristina 30, 32-33, 42
 Benvenga, Luca 97, 166
 Benvenuti, Giuliana 49, 167
 Bernabei, Fabio 97, 167
 Bertele, Luca 151
 Besozzi, Elena 17-18, 167
 Beyoncé, Giselle Knowles 84
 Bhuiyan, Phaim 20, 81, 131-133, 135, 138, 161, 167
 Biazzetti, Claudio 114
 Biffi, Marco 69-70, 167
 Blanco (pseudonimo di Riccardo Fabbriconi) 103
 Bonaccorso, Lelio 151, 174
 Bonomi, Ilaria 168, 175, 177
 Booba (pseudonimo di Élie Yaffa) 120
 Bouchane, Mohamed 30, 40, 167
 Bourguiba, Habib 155
 Bova, Raoul 128
 Braccini, Barbara 60, 167
 Bravi, Adrian 58-59, 167
 Bravi, Michele 110
 Bregola, Davide 47, 167
 Brioni, Simone 128, 131, 167
 Brook, Clodagh 137, 167
 Brugnolo, Furio 33, 167
 Burns, Jennifer 28, 167
 Butcovan, Miahî Mircea 58-59
- C
 Cacciatori, Remo 23-24, 167
 Camarota, Francesca Romana 99, 167
 Camilleri, Andrea 50
 Camilotti, Silvia 79, 167
 Cannella, Mario 181
 Capitummino, Eugenia 97, 177
 Capo Plaza (pseudonimo di Luca D'Orso) 104
 Carboni, Luca 104
 Carotenuto, Carla 167, 177
 Cartago, Gabriella 11, 30, 32-36, 41-42, 52, 58-60, 64-67, 69-70, 74, 88, 97, 99, 103, 112, 167-168, 172
 Casadei, Thomas 15, 60, 165, 168
 Casolo, Francesco 79, 171
 Cassano, Antonio 113
 Cassano, Giovanni (Joe) 111
 Castellari, Marco 11
 Castiglione, Marina 97
 Castro, Enrico 175
 Catolfi, Antonio 132, 168
 Cavatorta, Beppe 24, 168
 Cerbasi, Donato 58, 168
 Charlie Charles (pseudonimo di Paolo Monachetti) 109
 Checcucci, Edoardo 62, 169
 Ciociola, Claudio 176, 179
 ClarineJay (pseudonimo di Rokia Nacer) 74
 Clemenzi, Laura 131, 169
 Colantoni, David 128
 Colle der Fomento (gruppo musicale) 111
 Colombo, Maddalena 17, 167
 Colucci, Michele 53, 169
 Comberinati, Daniele 25-26, 37, 39-42, 44, 50-51, 59, 151, 169, 172, 175, 180
 Commare, Giuseppina 28, 169
 Contarini, Silvia 48-51, 166, 169
 Corbolante, Licia 57
 Corrado, Andrea 131, 169
 Cosenza, Giovanna 151
 Coveri, Lorenzo 97, 168-169
 Coviello, Massimiliano 131, 169
 Cozzitorto, Francesca 97
 Cristalli, Beatrice 97, 170

- D
 D'Achille, Paolo 133-134, 170, 176, 179
 D'Agostino, Mari 53, 102, 170
 D'Angelo, Mariapia 166
 Da Costa, Sulamita Maria Mattos 132, 179
 Damante, Luca 113
 Dardust (pseudonimo di Dario Faini) 109
 Davies, Viola 84
 Davis, Angela 84
 de Albuquerque, Fernanda Farias 127
 De André, Fabrizio 127
 De Angeli, Elisa 128, 170
 de Caldas Brito, Christiana 27, 59, 170, 179
 De Cristofaro, Francesco 175
 De Franceschi, Leonardo 140, 170
 De Gaetano, Roberto 169
 De Gregori, Francesco 104
 De Iaco, Moira 101, 170
 De Luca, Erri 50
 De Marco, Manuela 175, 180
 de Montaigne, Michel Eyquem 33
 De Rienzo, Nicola 97, 170
 De Vecchis, Kevin 133-135, 170
 Dekhis, Amor 30, 170
 Del Santo, Loredana (Lory) 113
 Dell'Agnese, Elena 177
 Dell'Oro, Erminia 37
 Delli Umuhoza, Marilena 80, 86-87, 170
 Denti, Chiara 79, 170
 Di Patrizi, Elodie 110, 141
 Di Stefano, Paolo 79, 171
 Di Valassone, Luisa 97, 171
 Diadori, Pierangela 14, 131, 168-171, 179
 Distefano, Antonio Dikele 20, 70-71, 77-78, 80, 90, 93-94, 131, 138, 140-142, 144, 158, 171
 DJ Enzo (pseudonimo di Vincenzo Cerciello) 98
 DJ Slait (pseudonimo di Ignazio Pisano) 117
 Drillionaire (pseudonimo di Diego Vincenzo Vettrano) 120
 Dusi, Paola 14, 171
- E
 Efonayi, Sabrina 19, 70-75, 79, 83, 87-90, 93-94, 158, 171
 Ega, Françoise 81, 171
 Ehsani, Ali 79, 171
 Elderkin, Nabil 101
 Elisha, Esther 84
 Enigma (pseudonimo di Francesco Marcello Scano) 117
 Ernia (pseudonimo di Matteo Professione) 124, 140-141, 160
- F
 Fabbri, Franco 97, 168
 Fabri Fibra (pseudonimo di Fabrizio Tarducci) 104, 107, 109
 Fallaci, Oriana 56
 Feroldi, Donata 30-31, 166
 Ferrari, Jacopo 23, 26, 34, 56, 58-59, 70, 88, 93-95, 97, 99, 112, 136-137, 154, 159, 168, 171-172
 Fois, Marcello 50
 Folena, Gianfranco 33
 Fortunato, Mario 23, 26, 171
 Fracassa, Ugo 18, 34, 79, 172
 Frenguelli, Gianluca 178
- G
 Gadji, Mbacke 34-35, 172
 Gagliani, Annibale 97, 166, 172
 Galiazzo, Chiara 110
 Gallico, Vittoriano 79, 172
 Gallo, Roberto 145
 Garcia, Sonia 85
 Gargiulo, Marco 97
 Gaye, Cheikh Tidiane 145
 Gazoia, Alessandro 75
 Geda, Fabio 26, 79, 172

- Gehnyei, Anna Maria 19, 71, 75-76, 80-81, 83-84, 88, 92-94, 158, 172
 Gendolavigna, Luca 62, 172
 Geolier (pseudonimo di Emanuele Palumbo) 104, 120
 Ghazy, Randa 19, 61, 70, 172
 Gheller, Enrico 131, 172
 Ghermandi, Gabriella 37, 70
 Gianturco, Giovanna 131, 172
 Gilberti, Luca 13, 172
 Giovanardi, Claudio 133-134, 170
 Gjurčinova, Anastasiha 58, 172
 Gnisci, Armando 25, 29, 34, 37-38, 44, 69, 78, 165, 172-173, 177
 Goldberg, Whoopi 84
 Goldman, Henrique 127
 Grace, Loretta 84
 Granata, Anna 17, 61, 173
 Grasso, Rachel 97, 166, 172
 Groppaldi, Andrea 47, 59, 173
 Grosso, Giulia Isabella 128-129, 131, 166
 Gualtieri, Claudia 144, 173
 Guè (pseudonimo di Cosimo Fini) 104, 110, 124, 141, 160
 Gyasi, Yaa 84
- H
- Hajdari, Gezim 41
 Hakuzwimana Ripanti, Espérance 17, 19, 70-71, 76, 80, 82-85, 87-88, 93-94, 141, 143, 158, 173
 Hell Raton (pseudonimo di Manuel Zappadu) 19, 117-118
 Hill, Mark 62, 173
- I
- Iannelli, Maurizio 127
 Ibba, Alberto 27, 173
 Ibrahim, Anilda 79
 Idini, Marta 131, 173
 Issaa, Amir 19, 70, 75, 115, 132, 174
 Iurlano, Fabrizio 180
 Ivici, Damir 97, 174
- Iyere, Ikhifa 30
 Izi (pseudonimo di Diego Germini) 140
- J
- Jake la Furia (pseudonimo di Francesco Vigorelli) 124, 140, 160
 Jaralla, Yousif 43
 Jesus, Maria de Lourdes 30
 Jones, Tayari 84
 Joyce, James 33
- K
- Kan, Djarah 19, 70-71, 75, 80, 82-85, 88, 93, 174
 Karima 2g (pseudonimo di Anna Maria Gehnyei) 76
 Karkadan (pseudonimo di Sabri Jemel) 99
 Katugampala, Suranga Deshapriya 129-130
 Khaleghpour, Saghar 20, 144, 151, 154, 162, 174
 Khider, Abbas 81, 174
 Khomeyni, Ruhollah 154
 Khouma, Pap 23, 30, 32-33, 41, 70, 78, 144-145, 174, 177
 Koçirai, Vladimir 41, 174
 Komla-Ebri, Kossi 41-42, 174
 Kubati, Ron 27, 174
 Kureishi, Hanif 66
 Kuruvilla, Gabriella 19, 69-70, 79, 144, 172, 174
 Kuti, Tolulope Olabode (Tommy) 18-19, 112-113
- L
- La Famiglia (gruppo musicale) 111
 Lahiri, Jhumpa 47, 58, 173-174
 Lakhous, Amara 46, 54-55, 57-59, 65, 79, 127, 138, 143-144, 173-174, 178
 Lala, Letizia 175
 LamaIslam (pseudonimo di Issam Mrini) 98-99
 Lamri, Tahar 30, 41, 43, 168

- Lankapura, Bagya 129-130
 Lazzarini, Beata 181
 Lejeune, Philippe 25
 Lepri, Laura 27
 Liberati, Simone 134
 Librandi, Rita 52, 70, 174, 177, 180
 Lo Prejato, Manuela 47, 174
 Loreto, Paolo 145, 174
 Lous and the Yakuza (pseudonimo di Marie-Pierra Kakoma) 120
 Lubello, Sergio 52, 174, 180
- M**
- Mahmood (pseudonimo di Alessandro Mahmoud) 19, 103-111, 118, 144, 160
 Majorano, Marinella 14, 171
 Mambolosco (pseudonimo di William Miller Hickman III) 19, 113-114
 Manco, Alberto 152, 174
 Manetti, Sara 151, 180
 Mariottini, Igor 131, 169
 Maritano, Laura 26, 179
 Marracash (pseudonimo di Fabio Rizzo) 98, 104, 109
 Martari, Yahis 101, 170-171, 174-175
 Martelli, Claudio 25, 52
 Martinas, Anca 27, 174
 Martins, Julio Monteiro 34
 Masslo, Jerry Esslan 25
 Mastandrea, Ilaria 27
 Mattarucco, Giada 169, 179
 Mauceri, Maria Cristina 30, 34, 37-39, 44, 59, 174
 Mazzucco, Melania 79, 174
 Mbanda, Maxime 141
 Medy (pseudonimo di Mehdi El-Marbough) 111
 Meini, Monica 62, 174
 Melliti, Mohsen 40, 128, 175
 Melosi, Laura 178
 Meneghelli, Donata 25, 175
 Mengoni, Marco 110
 Mengozzi, Chiara 24-25, 28, 34, 43-44, 47, 50-51, 66, 81, 169, 172, 175, 180
 Menna, Luciana 29-30, 175
 Menonna, Alessio 95, 175
 Meskar, Mehdi 141
 Meta, Ermal 75, 175
 Methnani, Salah 23, 26, 171
 Micheletti, Alessandro 78, 176
 Michielin, Francesca 110
 Miglietta, Annarita 97, 175
 Milton, John 33
 Minuto, Paolo 178
 Mirabella, Matteo 97, 119, 124-125, 166, 172, 175
 Moïse, Marie 85
 Molina, Stefano 18, 165
 Molinarolo, Giulia 80, 175
 Moll, Nora 34, 173
 Monaco, Rossella 79
 Monssif, Bahija 55
 Morace, Rosanna 49, 175
 Morgana, Silvia 147, 168, 176-177
 Moritz, Schramm 62, 178
 Morrison, Toni 84
 Mouatamid, Abdelouahab 128
 Mouatamid, Elia 128
 Moussa Ba, Saidou 41, 78, 176
 Mubiay, Ingy 64, 70, 79, 172
 Musavi, Mir-Hoseini 154
 Mussa, Kombola Ramadhani 42-43, 176
 Mutti, Gianandrea 130-131, 161
- N**
- Nacer, Rokia 19, 71, 74, 176
 Naipaul, Vidiadhar Surajprasad 36
 Negro, Maria Grazia 31, 34, 37-39, 41, 44-46, 59, 88, 93, 174, 176
 Nencioni, Giacomo 132, 168
 Nesi, Annalisa 169, 171
 Ngozi Adichie, Chimamanda 84
 Niffoi, Salvatore 50
 Nigrisoli, Simone 97, 176

Nitti, Paolo 14, 171, 176
 Nobili, Claudio 52, 174
 Noemi (pseudonimo di Veronica Scopelliti) 110
 Noli, Valeria 161, 168, 178
 Notorius B.I.G. (pseudonimo di Christopher George Latore Wallace) 111
 Nuzzo, Elena 166, 169-170, 178-179
 Nwapa, Flora 84
 Nyong'o, Lupita 84

O

Očkayová, Jarmila 52, 179
 Onnis, Ramona 139, 176
 Orioles, Vincenzo 33, 167, 176
 Orrù, Paolo 131, 176
 Osei, Anna 19, 70-71, 80, 83, 87, 90, 93-94, 158, 176
 Ouedraogo, Leaticia 19, 50, 70-71, 82, 86, 93, 158, 176
 Ožbot, Martina 166

P

Pacoda, Pierfrancesco 97, 176
 Paganini, Gloria 166, 168, 172, 176, 179
 Palermo, Massimo 14, 51, 171, 176
 Palmisano, Leonardo 128
 Panzarella, Gioia 34, 176
 Parati, Graziella 27-28, 37, 131, 176
 Pas Bagdadi, Masal 27, 177
 Paternostro, Giuseppe 53, 97, 102, 170, 175, 177
 Pazzini, Gianluca 113
 Pepe, Anna 122, 160
 Pepicelli, Renata 150-151, 177
 Pepponi, Elena 97, 177
 Perazzolo, Paolo 47, 177
 Perrone, Carlachiara 31-33, 41, 59, 177
 Peruzzi, Gaia 131, 172
 Petrocchi, Stefano 97, 177
 Pezzarossa, Fulvio 40, 42, 44, 47-48, 176-178, 180

Pias, Giuliana 50-51, 166
 Picciarelli, Vanessa 132-133, 135, 138, 167
 Picco, Marco 97, 177
 Pierini, Leonardo 14, 165, 168, 177
 Pinello, Vincenzo 175
 Piotti, Mario 137, 168, 176-177
 Piro, Rosa 52, 177, 180
 Pivetta, Oreste 23, 174
 Pizzoli, Lucilla 52-53, 97, 177
 Poroli, Fabio 97, 165
 Porrino, Luisa 128, 145
 Portelli, Alessandro 24, 177
 Porzione Massiccia Crew (gruppo musicale) 98-99, 111
 Pound, Ezra 32-33
 Prada, Alessia 128, 170
 Prada, Massimo 168, 176
 Prete, Antonio 30-31, 166
 Privitera, Donatella 99, 178
 Procacci, Domenico 132, 168

Q

Quaquarelli, Lucia 40, 63-64, 169, 172, 178

R

Ramberti, Alessandro 130, 170, 174
 Ramzanali Fazel, Shirin 30
 Rana, Giovanni 113
 Rashid, Haider 140
 Rati, Silvia 97, 178
 Rau, Milu 128
 Ravecca, Andrea 13, 178
 Rehman Raja, Saif ur 19, 70
 Rhove (pseudonimo di Samuel Roveda) 120-123, 160
 Ricci, Laura 31, 36-37, 41, 44, 46, 48, 54-60, 64-65, 93, 147, 178
 Riga, Andrea 97
 Ring Petersen, Anne 62, 178
 Rkomi (pseudonimo di Mirko Manuele Martorana) 140

- Roccati, Gigi 127
 Rollo, Alberto 33, 178
 Rossi, Benedetta 165, 168
 Rossi, Fabio 97, 131, 147, 161, 178
 Rossini, Ilaria 40, 42, 44, 176-178, 180
 Rovere, Giovanni 58, 168
 Rubini, Jason 128, 170
 Rumbaut, Rubén G. 15, 179
 Ruocco, Monica 40, 128, 175
- S
- Sabatini, Ambra 146
 Sabelli, Sonia 47, 179
 Sabrynex (pseudonimo di Sabrina Efionayi) 71-73
 Sagnet, Yvan 128
 Salem, Salwa 26, 78, 179
 Salmo (pseudonimo di Maurizio Pisciotto) 117-118
 Salvezza, Anna Silvia 27
 Samu, Borbala 101, 170-171, 174
 Sangiorgi, Roberta 130, 170, 174
 Sangue Misto (gruppo musicale) 111
 Santagati, Mariagrazia 17, 167
 Santagostini, Mario 24, 179
 Santoro, Elisabetta 132, 166, 169-170, 179
 Sapio, Jamil 19, 113
 Sarli, Annavittoria 13, 172
 Savi, Caroline 15, 166, 168, 172, 176, 179
 Scaringi, Emanuele 133
 Scego, Igiaba 19, 37, 50, 52, 61, 64, 69-70, 75, 79, 81, 84-85, 143-144, 158, 172-174, 176, 179
 SCH (pseudonimo di Julien Schwarzer) 120
 Scholz, Arno 97, 111, 119, 179
 Seban-Desideri, Brune 174
 Seel, Matthieu 81, 179
 Segre, Andrea 131
 Segre, Liliana 146
 Selasi, Taiye 84
 Semprebbon, Michela 13, 172
 Sergio, Giuseppe 11, 23, 47, 52, 152, 173, 176, 179
 Serianni, Luca 157, 170, 179
 Sermonti, Pietro 134
 Sfera Ebbasta (pseudonimo di Gionata Boschetti) 104, 107, 109, 120, 140-141
 Sherine (pseudonimo di Sherine Sayed Mohamed Abdel Wahab) 104
 Sibhatu, Ribka 37
 Siebetcheu, Raymond 171
 Simba La Rue (pseudonimo di Mohamed Lamine Saida) 19, 111, 119-120, 122, 124, 159
 Simionel, Andrea 19, 70-71, 89, 91, 179
 Slim Soledad (pseudonimo di Slina Da Soledade) 110
 Smari, Abdelmalek 30, 180
 Smith, Zadie 84
 Songwe, Vera 84
 Sonohra (gruppo musicale) 113
 Soumahoro, Aboubakar 79
 Spadaro, Barbara 144-145, 150-151, 169, 180
 Speranza (pseudonimo di Ugo Scicolone) 116-117
 Spina, Alessandro (pseudonimo di Basili Shafik Khouzam) 44, 180
 Spinazzola, Vittorio 167, 178-179
 Stoppioni, Luca 53, 180
 Sukyas, Misha 141
- T
- Tabusi, Massimiliano 178
 Taddeo, Raffaele 27, 42, 59, 173, 180
 Tamimi, Widad 19, 70, 180
 Tawfik, Younis 79, 127, 180
 Tedua (pseudonimo di Mario Molinari) 124, 140, 160
 Tellini, Gino 50, 180
 Toni, Luca 113
 Tosi, Flavio 113

- Toso, Isotta 127, 143
 Trifone, Pietro 170
 Troncarelli, Donatella 14, 169, 171, 179
 Tupac (Tupac Amaru Shakur) 111
 Turco, Marco 127
- U
- Uyangoda, Nadeesha 19, 71, 75, 80, 85, 87, 90-92, 94, 151, 158, 180
- V
- Van Camp, Bieke 26, 169
 Vanvolsem, Serge 40-42, 180
 Varisco, Simone 145, 175, 180
 Vedder, Ineke 166, 169-170, 179
 Vedovelli, Massimo 53, 178, 181
 Viarengo, Maria Abbebù 37
 Villarini, Andrea 29, 166, 175
 Voltaire (pseudonimo di François-Marie Arouet) 33
 Volterrani, Egi 78
- Vorpsi, Ornela 58
- W
- Wadia, Laila 63-64, 70, 79, 127, 172
 Wii (pseudonimo di Wissal Houbabi) 50
 Williams, Serena 84
 Wong, Marco 19, 69, 181
- Y
- Yildiz, Erol 62, 173
- Z
- Zammarchi, Enrico 97
 Zaninello, Andrea 181
 Zanko (pseudonimo di Fahle Zuhdi) 36, 65, 99, 111-112
 Zefe (pseudonimo di Siffedine Kazir) 123
 Zukar, Paola 97, 181

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)
Filigrane

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)
Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese

| 36 |

Camilla Binasco
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri
*'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*

| 38 |

Emilia Perassi (a cura di)
in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini
Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi

| 39 |

Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli (a cura di)
*Il lettore per amico:
strategie di complicità nella scrittura di finzione*

| 40 |

Moira Paleari (a cura di)
Gelebte Intermedialität: Doppelbegabung(en) in den Künsten

| 41 |

Elisa Alberani, Angela Andreani, Cristina Dozio, Laila Paracchini (a cura di)
Sui sentieri delle lingue. Sistemi linguistici tra movimento e complessità

| 42 |

Sandra Lorenzano
Antígonas de America latina: po/éticas y políticas en diálogo

| 43 |

Paolo Cherchi
Studi ispanici. Fonti, topoi, intertesti

| 44 |

Claudia Di Sciacca, Andrea Meregalli (eds.)
Feeding the Dragon. An Eschatological Motif in Medieval Europe

| 45 |

Raul Ciannella
Roberta Rambelli e la sua fantascienza

| 46 |

Alessandra Preda, Nicoletta Vallorani (a cura di)
La fabbrica dei classici.
La traduzione delle Letterature straniere e l'editoria milanese (1950-2021)

| 47 |

Nicoletta Brazzelli, Simone Cattaneo (a cura di)
Voci oltre la soglia.
Cartografie degli spazi chiusi tra memoria, letterature e culture

| 48 |

Tiziano Faustinelli (a cura di)
Vicente Cervera Salinas
La scalata e altre poesie

| 49 |

Alice Nagini, Irene Orlandazzi e Eugenio Verra (a cura di)
Schermi tra lingue, letterature e culture

| 50 |

Maurizio Pirro e Alessandra Preda (a cura di)
Gli Essais in altra lingua: traiettorie europee di Montaigne

| 51 |

Maria Vittoria Calvi
Diálogo, conversación y otros hilos en la narrativa
de Carmen Martín Gaité

| 52 |

Laila Paracchini e Linda Torresin (a cura di)
Il russo oggi: tendenze e prospettive
nella didattica linguistico-culturale in ambito RKI