

# Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiografie collaborative

Caterina Romeo

La domanda che pone John Beverley in *The Margin at the Center: On Testimonio* (1989), se cioè nuove lotte sociali diano origine a nuove forme letterarie, costituisce il punto di partenza della mia analisi del genere delle autobiografie collaborative che, nei primi anni Novanta, segna l'inizio della letteratura postcoloniale italiana<sup>1</sup>. Questo genere letterario, infatti, è spesso legato a movimenti migratori e a processi di deterritorializzazione in cui i soggetti scriventi hanno una scarsa conoscenza della lingua di arrivo. Esso si sviluppa in Italia in quegli anni proprio come conseguenza di un profondo cambiamento sociale – le immigrazioni transnazionali diventano un fenomeno di massa – e dà voce a immigrati e immigrate recenti che scrivono le proprie autorappresentazioni in risposta alle rappresentazioni (negative) che di loro diffondono tanto i media, quanto i testi legali (Parati 1998, 2005).

Il fatto che, a differenza di altri paesi come Gran Bretagna e Francia, i primi testi della letteratura postcoloniale italiana siano di tipo collaborativo è da attribuirsi principalmente a due fattori. Il primo, come sottolinea Cristina Lombardi-Diop, è da ricollegarsi alle politiche culturali

---

<sup>1</sup> L'uso dell'espressione "letteratura postcoloniale italiana" si deve in principio a Sandra Ponzanesi (2004) e Tiziana Morosetti (2004). Per una trattazione del dibattito avvenuto negli anni intorno a termini come "letteratura italoфона", "letteratura della migrazione", "letteratura afroitaliana", "letteratura postcoloniale italiana" etc., si veda Romeo 2011. Per un'ampia trattazione del concetto di "postcoloniale italiano", si vedano Lombardi-Diop – Romeo 2014a, 2014b.

italiane nelle colonie. Le prime migrazioni verso Gran Bretagna e Francia arrivavano principalmente dalle ex-colonie, paesi in cui, durante il colonialismo, era stato instaurato un sistema di istruzione in lingua inglese e francese. Gli scrittori e le scrittrici, quindi, avevano una conoscenza non soltanto dell'uso quotidiano della lingua coloniale, ma anche di quello letterario e non avevano pertanto bisogno di intermediazioni. Un sistema di istruzione simile non venne mai instaurato nelle colonie italiane, dove non si sviluppò alcun bilinguismo e l'italiano non divenne mai lingua letteraria (Lombardi-Diop 2005b: 220). Il secondo motivo è da ricondursi al fatto che l'Italia è caratterizzata da un "postcolonialismo indiretto" (Lombardi-Diop – Romeo 2014a, 2014b), cioè da migrazioni postcoloniali che non provengono in modo significativo dalle ex-colonie italiane (con la sola eccezione dell'Albania), bensì da ex-domini coloniali di altri paesi europei. La necessità dell'intermediazione nella prima fase della letteratura postcoloniale, dunque, rende necessario analizzare le politiche culturali sia nell'Italia coloniale, sia nell'Italia contemporanea.

Con il termine "autobiografia collaborativa" si definisce ogni tipo di autobiografia che è il risultato di una collaborazione tra un autore e un coautore<sup>2</sup>. La composizione di questo tipo di testo di solito avviene sotto forma di narrazione orale a un giornalista/scrittore che poi mette la storia per iscritto. Le modalità di collaborazione possono essere anche diverse dalla narrazione orale, e il testo può giungere all'editor già in forma scritta, come nel caso dell'autobiografia di Nasser Chohra che analizzo in questo saggio. Un termine spesso usato per riferirsi a questi tipi di narrazione, "autobiografie a quattro mani", risulta improprio non soltanto perchè a volte le "mani" che intervengono possono essere più di quattro, simultaneamente o in fasi successive, ma perchè l'immagine di un duo pianistico non riconosce la differenza dei

---

<sup>2</sup> Questa espressione è mutuata dal mondo anglofono in cui si parla di "collaborative autobiographies". Si veda, tra gli altri, Goldman 1993.

ruoli di quanti partecipano alla creazione della narrazione<sup>3</sup>. La mediazione del collaboratore non è solo linguistica ma anche culturale, volta a favorire la comprensibilità e la leggibilità del testo e a fornire ausilio agli autori e alle autrici per stabilire un contatto con il mercato editoriale.

Il genere delle autobiografie collaborative pone una serie di questioni, alcune delle quali saranno affrontate in questo articolo. Queste si sviluppano in primo luogo intorno alla condivisione della funzione autoriale, questioni di natura non solo letteraria, ma anche etica, politica, ed economica<sup>4</sup>: si deve considerare il narratore l'autore del testo, in quanto è la sua storia che leggiamo, e l'editor come meramente colui che mette per iscritto ciò che viene (nella maggior parte dei casi esaminati in quest'articolo) raccontato a voce? Oppure dobbiamo considerare anche l'editor come autore, in quanto l'opera come la leggiamo non può prescindere dal suo intervento? Di chi è la proprietà intellettuale di un testo collaborativo? Di chi la proprietà economica e la responsabilità giuridica? Quali sono i rapporti di forza all'interno di una collaborazione, e quali i meccanismi di censura che vengono messi in atto, specialmente se i testi prodotti sono marcati da differenze di razza, etnicità, classe sociale, religione e cittadinanza? Fino a che punto si può parlare di collaborazione e quando invece il processo creativo diventa sfruttamento della storia del narratore da parte del collaboratore? Si può affermare che queste collaborazioni ripropongano un tipo di rapporto coloniale in cui la narrazione di un "soggetto debole" ha bisogno dell'autorizzazione del "soggetto forte"? Oppure è vero il contrario, cioè che i narratori si appropriano del lavoro del collaboratore per mettere in atto una resistenza di tipo

---

<sup>3</sup> Questa espressione è usata comunemente in ambito italiano. Si veda, tra gli altri, Vattimo 2006.

<sup>4</sup> G. Thomas Couser (2001) sostiene che non ha senso discutere delle questioni etiche che riguardano la scrittura di autobiografie collaborative indipendentemente dalle questioni politiche ed economiche che queste collaborazioni pongono in essere.

postcoloniale attraverso la riscrittura di un genere letterario “alto” e la denuncia da parte di un singolo degli abusi subiti dalla propria comunità? Infine, considerato che tutti gli autori e le autrici sono soggette alla mediazione degli editor e delle case editrici, in che modo è diverso questo rapporto nelle autobiografie collaborative?

La questione del rapporto di potere tra autore e coautore è centrale nell’analisi su questo genere letterario. Secondo G. Thomas Couser (2001) si può immaginare l’autobiografia collaborativa come una linea continua formata da punti: tali punti sono le diverse tipologie di testi incluse in questo genere letterario e la posizione che occupano su detta linea dipende dal rapporto di potere esistente tra narratore e collaboratore. A un’estremità si trova l’autobiografia etnografica (molto vicina ai testi presi in esame in questo saggio), in cui il rapporto di potere è decisamente sbilanciato a favore del coautore/editor, mentre all’estremità opposta si trovano le autobiografie di celebrità, dove la persona in posizione di potere è sicuramente l’autore/narratore<sup>5</sup>. La riflessione sulla terminologia nella prossima sezione non è quindi un puro discorso di classificazione, ma una riflessione su molte delle questioni teoriche sopra menzionate.

Nel presente saggio ho scelto di analizzare due coppie di tesi: i primi due sono *Volevo diventare bianca*, della scrittrice francese algerina Nassera Chohra (con Alessandra Atti Di Sarro, 1993) e *Rosa: Life of an Italian Immigrant* (raccontata da Rosa Cassettari a Marie Hall Ets, 1970), una delle prime autobiografie di donne italoamericane. Gli altri due testi sono quelli che convenzionalmente segnano l’inizio della letteratura italiana postcoloniale: *Io, venditore di elefanti* di Pap Kouma (con Oreste Pivetta, 1990) e *Immigrato* di Salah Methnani (con Mario Fortunato, 1990). Centrale nel saggio è l’analisi dei rapporti di potere su cui si articolano le relazioni tra autori e coautori. Tale approccio

---

<sup>5</sup> Al centro di questa linea, secondo Couser, si trovano le autobiografie duali, in cui due persone che hanno un rapporto paritetico scrivono sezioni diverse di un’unica narrazione (2001: 213).

nella prima coppia di testi si combina con una critica femminista alla nozione di “affiliazione tra donne” proposta da Caren Kaplan (1992). Attraverso l’analisi dei materiali paratestuali e del lavoro di critici e teorici, il saggio si propone di analizzare la problematicità di questo tipo di scrittura per quanto concerne i meccanismi di censura nella scelta dei materiali e nel modo di presentarli e il pericolo di appropriazione della storia del narratore da parte dell’editor.

I testi che ho scelto di esaminare in questo saggio provengono per la maggior parte dalla prima fase della letteratura postcoloniale italiana. La scelta di inserire anche un testo che rappresenta una pietra miliare nella letteratura italoamericana, e di riferirsi quindi a un diverso contesto geopolitico e storico, è dettata dalla volontà di promuovere una visione transnazionale della cultura nazionale italiana che sottolinei la continuità esistente tra le emigrazioni del passato e le immigrazioni del presente. Se Donna Gabaccia (9) suggerisce di utilizzare il termine “diaspora” perché esso suggerisce che tutte le emigrazioni italiane e gli effetti che esse hanno prodotto nel mondo debbano essere considerate come un continuum piuttosto che una serie di frammenti, Clarissa Clò (2012: 276-277), citando anche Avtar Brah, suggerisce di collegare i flussi migratori in uscita del passato con i flussi migratori in entrata del presente, perché questo permette di cogliere “forms of relationality within and between [different] diasporic formations” (Brah 183). La scelta di analizzare testi che provengono da letterature italiane della diaspora intende quindi sottolineare proprio i rapporti di continuità esistenti tra movimenti migratori di varia natura che hanno interessato l’Italia e il modo in cui essi informano la nozione stessa di cultura italiana.

## **Questioni terminologiche, questioni teoriche**

L’espressione “autobiografia collaborativa” incontra spesso resistenze in quanto entrambi i termini che la compongono risultano problematici. La prima considerazione necessaria è che l’autorialità condivisa «inficia la definizione di autobiografia in quanto essa, nella

tradizione letteraria occidentale che l'ha generata, si definisce attraverso l'unicità del soggetto narrante» (Lombardi-Diop 2005a: 99). Il termine "autobiografia", inoltre, può essere considerato improprio perché il genere della così detta "autobiografia tradizionale" è molto legato a un concetto di soggettività individuale occidentale e dominante (racconto di vita illustre), di solito maschile, bianca, eterosessuale, che non trova corrispettivo in racconti come le autobiografie collaborative, in cui il singolo spesso dà voce a un'intera comunità che di solito occupa una posizione sociale in qualche modo "marginale." Kathleen Sands (2001) e G. Thomas Couser (2001) mettono in discussione l'uso del termine "autobiografia" per i testi scritti in collaborazione con nativi americani in quanto questo termine euro-americano accomuna queste scritture del sé al genere tradizionale dell'autobiografia e, di conseguenza, oblitera la forte resistenza politica e culturale che questi testi mettono in atto (Sands utilizza "collaborative personal narratives" e Couser "collaborative life writing"). Di parere in certo modo opposto sono invece teoriche femministe come Barbara Harlow (1987), Caren Kaplan (1992), Sidonie Smith e Julia Watson (1992), che ritengono che utilizzare il termine che designa il genere alto dell'"autobiografia" per definire testi di donne in posizioni "marginali" (e quindi anche testi collaborativi del tipo qui analizzato) metta in atto una forma di resistenza *all'interno* del genere autobiografico, operando una decolonizzazione e una ridefinizione del genere stesso.

La funzione autoriale condivisa pone questioni rilevanti sulla possibilità di una reale collaborazione tra autore e coautore, rendendo il termine "collaborativa" problematico. Couser pone tale questione come una questione etica che riguarda tanto il coautore quanto il critico:

The ethical difficulties of collaborative autobiography are rooted in its nearly oxymoronic status; the single narrative voice – a simulation by one person of the voice of another – is always in danger of breaking, exposing conflicts of interest that

are not present in solo autobiography. Although the process by which the text is produced is dialogical, the product is monological; the two voices are permitted to engage in dialogue only in supplementary texts – forewords and afterwords – and even there, the dialogue is managed and presented by one party, the nominal author [...]. The vast majority of collaborative life stories result from partnerships that are voluntary, amicable, and mutually beneficial. Still, there is a thin and not always clear line between making, taking, and faking the life of another person in print. Coauthoring another's life can be a creative or a destructive act, a service or a disservice, an act of homage or of appropriation. (2001: 210)

Couser sottolinea quanto sia sottile la linea che separa una collaborazione proficua e non prevaricativa – in cui l'editor mette a disposizione le proprie capacità linguistiche, culturali e scritte affinché una storia altrui, alla quale riconosce un valore intrinseco, possa essere raccontata – da un rapporto che inizia come una collaborazione e diventa invece un'appropriazione da parte dell'editor che finisce per considerare la storia come un testo che può manipolare e modificare a proprio piacimento<sup>6</sup>. Couser assume quindi una posizione fortemente critica nei confronti di John Beverley che, nella sua analisi del *testimonio*, considera l'autorialità condivisa come la scomparsa di fatto dell'autore che decreta la fine dei "grandi scrittori" a beneficio di soggetti narranti subalterni, i quali si ergono a portavoce di un popolo o di una comunità attraverso collaborazioni con intellettuali radicali (Beverley 1989, 2004). La posizione di Beverley, osserva Couser, rischia di rendere la funzione del collaboratore trasparente e di oscurare le relazioni di potere presenti all'interno delle scritture collaborative di questo tipo.

---

<sup>6</sup> Per un'analisi di questo slittamento, si veda più avanti l'analisi del rapporto tra Salah Methnani e Mario Fortunato che ha portato alla pubblicazione di *Immigrato*.

Le problematiche di natura tanto letteraria quanto etica/politica che la condivisione della funzione autoriale pone si riflettono sul vivace dibattito a proposito dei termini con cui indicare le due parti della collaborazione, che dipendono anche dalla natura specifica dei testi collaborativi. Tale dibattito verte principalmente sull'interrogativo se l'editor debba essere considerato anche autore, ovvero se la sua funzione debba essere considerata come una mera funzione editoriale. Anche in questo caso, dunque, la questione terminologica è anche questione teorica, etica e politica. Tra i termini più usati ci sono "autore", "narratore", "speaker", "storyteller" da una parte, e "coautore", "scrittore", "collaboratore" ed "editor" dall'altra<sup>7</sup>. Cristina Lombardi-Diop, ad esempio, opta (principalmente) per autore/coautore, a segnalare che la persona che ha vissuto la storia e la racconta è l'unica ad avere *piena* autorialità su di essa (2005a, 2005b). Tale terminologia segnala la volontà di concentrarsi sulla resistenza postcoloniale che questi testi mettono in atto e la determinazione a denunciare l'imperialismo culturale – messo in atto attraverso l'appropriazione delle storie di soggetti "subalterni" – che il dibattito sull'autorialità nei testi collaborativi può autorizzare. G. Thomas Couser utilizza i termini *narrator* e *subject* per indicare una delle parti, e *writer* per l'altra, cosciente del fatto che «"writer" may overstate the interviewer's role, while "editor" usually understates it» (2001: 224). La terminologia – in questo caso forse più che in altri – varia nell'uso che ne fanno i diversi critici non soltanto perché il genere letterario esaminato è molto ampio e include tipi di testi molto diversi, ma perché i termini adottati variano a seconda della prospettiva culturale e soprattutto etica e politica del critico.

---

<sup>7</sup> Per una interessante discussione su alcuni dei termini usati e sui limiti insiti nel loro uso, cfr. la nota 3 dell'articolo di Couser (2001). Lombardi-Diop (2005b) utilizza anche i termini "storyteller" e "compiler" quando analizza la specifica collaborazione tra Khouma e Pivetta. Il termine "storyteller" pone l'accento sull'oralità del racconto, mentre il termine "compiler" è mutuato da John Beverley (1989).



Sul ruolo dell'editor negli scritti collaborativi e sui rischi che le collaborazioni si trasformino in luoghi di prevaricazione riflette Graziella Parati nell'editoriale (1995b) al numero monografico della rivista *Italian Studies in Southern Africa* dedicato alla letteratura della migrazione in Italia (1995a). Il volume esce quando questa letteratura è proprio agli albori ed è composta principalmente di testi collaborativi. Dal momento che Parati pubblica testi inediti di alcuni scrittori e scrittrici e che alcune collaborazioni recenti hanno suscitato dibattiti e polemiche, Parati riflette sul ruolo dell'editor in generale e sul proprio ruolo in particolare in questo volume:

In my initial interviews and discussions with individual authors, I had become aware of the problems inherent in their collaboration with Italians, experiences which were, in some cases, viewed negatively in retrospect. Therefore, I decided to put strict limitations on my role as editor: Nasserah Chohra is the only contributor who requested, and received, a direct collaboration. After writing her story, we discussed at length each individual paragraph, and created a final version for this issue. The other short stories are published in the form in which I received them: editorial changes were made only in the format, or in a few cases for tense agreement. My insistence upon defining my role as editor is predicated by the context in which I found myself; in occupying a position of privileged white power, I felt that the limitations to my role must be strictly defined (1995b:4).<sup>8</sup>

Parati, dunque, pone di nuovo la questione etica al centro del dibattito, sottolineando la necessità di definire e di limitare il ruolo dell'editor in un rapporto di collaborazione.

Se da una parte esiste il pericolo di appropriazione della storia da parte dell'editor, esiste anche la possibilità di sfruttamento dell'editor (delle sue capacità scritte, delle sue capacità linguistiche, dei suoi

---

<sup>8</sup> Parati afferma che una collaborazione si può considerare positiva solo se narratore ed editor sono unanimi nel dichiararla tale (1995b: 8).

contatti con il mercato editoriale) da parte del narratore. Questa possibilità, ci rammenta John Beverley, introduce una visione utilitaristica del processo collaborativo e ci rammenta che il possibile sfruttamento dell'editor da parte del narratore attribuisce al narratore una *agency*. Beverley in tal modo capovolge la visione costantemente vittimizzante dei soggetti "subalterni" che narrano, rifiutandosi di attribuire al narratore nel rapporto di collaborazione lo stesso ruolo di vittima che di solito gli viene assegnato nella società (1989).

La posizione di privilegio in cui si trova l'editor del tipo di testi considerato in questo articolo – dal punto di vista sociale, economico, culturale, razziale – e il conseguente rischio di appropriazione della storia del narratore da parte dell'editor, ma anche il modo in cui un narratore/autore acquisisce *agency* sia politica, sia culturale, attraverso questi testi collaborativi, sono le due linee principali su cui si sviluppa l'analisi dei testi nella sezione seguente.

## **Collaborazioni, affiliazioni, appropriazioni**

I primi due testi qui esaminati sono incentrati su migrazioni che si svolgono in tempi diversi e viaggiano in direzioni opposte: il primo è l'autobiografia della scrittrice francese di origini algerine saharawi Nassera Chohra, *Volevo diventare bianca* (1993), scritta dall'autrice in italiano e pubblicata al termine di un difficile e tormentato processo di editing da parte della giornalista Alessandra Atti di Sarro. Il secondo, invece, è il frutto di una collaborazione apparentemente armonica (che non vuol dire aproblematica): l'autobiografia di Rosa Cassettari raccontata all'assistente sociale Marie Hall Ets, *Rosa: Life of an Italian Immigrant* (1970), un testo centrale della tradizione autobiografica italo americana che narra eventi svoltisi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. L'idea di base nel mettere a confronto due testi che hanno origine da movimenti migratori opposti è quella, come detto in precedenza, di sottolineare la continuità esistente tra le varie diaspore che hanno coinvolto, e che continuano a coinvolgere, l'Italia e osservare

come esse trasformino la nozione stessa di identità e cultura italiana. In questi testi le due donne italiane – una l’editor giornalista, l’altra la donna migrante analfabeta – si trovano in posizioni opposte rispetto alla funzione autoriale e quindi ai meccanismi di censura messi in atto dalla cultura dominante – italiana nel primo testo, statunitense nel secondo. L’accostamento di questi due testi, inoltre, offre la possibilità di mettere in discussione la nozione di “affiliazione tra donne” in questo tipo di collaborazione proposta da Caren Kaplan, sia che il rapporto tra autrice e coautrice sia stato conflittuale, sia che esso sia stato (apparentemente) armonico.

Nell’autobiografia *Volevo diventare bianca*, Nassera Chohra racconta delle origini saharawi della propria famiglia, della loro vita in Francia nelle periferie urbane ai margini della cultura dominante, ma più di tutto del proprio desiderio di diventare bianca come conseguenza del modo in cui il suo colore di pelle era percepito dal mondo esterno. Il testo di Chohra, organizzato in ordine cronologico, si apre con la scoperta dell’autrice bambina di essere nera e si snoda poi attraverso un’infanzia e un’adolescenza difficili. Non senza umorismo e autoironia, l’autrice narra di come l’interiorizzazione del razzismo del luogo in cui viveva – la periferia di Marsiglia – l’aveva indotta a rifiutare non soltanto il proprio colore di pelle, ma anche le proprie origini, la propria religione e la propria famiglia, e di come in Francia si sentisse “a casa” soltanto in presenza di altre “minoranze” (81). L’autobiografia si conclude con l’incontro in certo modo casuale di Chohra con l’Italia, dove l’autrice si reca come turista e dove finisce poi per stabilirsi.

La genealogia di questa autobiografia collaborativa è molto complessa<sup>9</sup>: la giornalista Alessandra Atti di Sarro figura come editor di *Volevo diventare bianca*, ma di fatto il suo intervento è posteriore a quello del marito di Nassera Chohra, belga di origini italiane, che aveva aiutato l’autrice nella prima stesura del testo. Questo vuol dire che esiste un processo di editing precedente a quello della giornalista di Sarro, di cui

---

<sup>9</sup> Per un’attenta analisi della collaborazione tra Chohra e di Sarro, cfr. Parati 1997 e 2005.

nulla si conosce. Sulla genesi dell'opera, inoltre, non esiste materiale paratestuale che fornisca informazioni e osservazioni sul processo di collaborazione dalla viva voce di autrice e/o coautrice: tutte le informazioni su tale processo sono desunte da Graziella Parati (1997), che ha intervistato sia Nasser Chohra, sia Alessandra Atti di Sarro, ma le interviste non sono pubblicate e quindi il materiale paratestuale è presentato attraverso un ulteriore grado di intermediazione, quello dell'intervistatrice/critica. Infine, il manoscritto consegnato a di Sarro, che avrebbe consentito il confronto tra le diverse versioni, non è consultabile. A Graziella Parati sono stati affidati alcuni capitoli del manoscritto prima dell'intervento dell'editor e due brevi estratti sono stati da lei pubblicati<sup>10</sup>.

Parati racconta che il difficile rapporto di Chohra con di Sarro si riflette anche nella diffidenza che l'autrice ha nei confronti di Parati intervistatrice. Chohra rifiuta di essere ridotta a testo da interrogare e richiede che i ruoli di intervistata e intervistatrice vengano continuamente rovesciati, decostruendo in tal modo il binomio teoria/pratica – e il primato della prima sulla seconda<sup>11</sup>.

Sia Chohra, sia di Sarro, secondo quanto sostiene Parati, avrebbero ammesso che il processo collaborativo di *Volevo diventare bianca* è stato molto difficile. Chohra lamentava che di Sarro avesse profondamente

---

<sup>10</sup> La nota 9 dell'articolo di Parati "Looking Through Non-Western Eyes" (Parati 1997) contiene questi due estratti dal testo originale prima dell'intervento di di Sarro, messi a confronto con gli stessi brani del testo pubblicato (dopo, quindi, l'intervento di di Sarro). Nel confronto tra i due testi è evidente l'intervento che di Sarro ha operato soprattutto al livello del tempo della narrazione – da Chohra scritta al presente, nel testo pubblicato è invece al passato – e della prosa, resa più morbida e omogenea. I due estratti del testo originale non sono però presentati nella lingua originale – cioè in italiano – ma nella traduzione di Parati in inglese, cioè attraverso un'altra forma di mediazione.

<sup>11</sup> Questa intervista, secondo quanto afferma Graziella Parati (1997) nella nota 6, è stata condotta l'8 giugno 1993 e non è pubblicata.

cambiato la struttura del testo, quando invece lei avrebbe voluto che il ruolo dell'editor si limitasse alle correzioni grammaticali. Di Sarro ha invece cercato di rendere l'opera omogenea dal punto di vista temporale, rendendo lo stile meno frammentario, e ha cambiato il tempo della narrazione dal presente, in cui il testo era stato scritto in origine, al passato; l'uso del presente rimane soltanto nell'ultimo capitolo intitolato *Italia* – aggiunto su consiglio dell'editor – nel quale Chohra scrive della propria vita al tempo della narrazione. Secondo quanto Chohra dice a Parati, di Sarro voleva creare un testo che soddisfacesse le esigenze del mercato editoriale, proponendo una storia di facile lettura per il pubblico italiano (da qui l'ordine cronologico e il tentativo di rendere il testo meno frammentato). Secondo Chohra, l'intervento di di Sarro sembra volto principalmente alla "stabilizzazione" del testo, attraverso l'uso del passato, il tempo del romanzo, e attraverso l'elaborazione di una narrazione fluida, che cancella quei segni di discontinuità narrativa che, presumibilmente, riflettevano una discontinuità nella vita dell'autrice.

Il testo di Nasser Chohra appartiene alla categoria che Caren Kaplan (1992) definisce "generi fuori legge", perché resistono alla *loi du genre* di Derrida mettendo in discussione le categorie fondamentali dell'autobiografia tradizionale; e appartiene anche a quella che Barbara Harlow (1987) definisce "resistance literature", che mette in atto una resistenza culturale e politica dando voce a soggetti tradizionalmente ai margini. Se per Kaplan queste affiliazioni tra donne resistono a modalità patriarcali, coloniali e imperialistiche di concepire la letteratura, la cultura e la storia, Chohra rifiuta però quest'affiliazione e le imposizioni che da essa derivano, facendo riflettere le femministe bianche occidentali sul fatto che tali collaborazioni non diano vita necessariamente a progetti politici femministi o a "rapporti di sorellanza" tra donne. Come molte femministe nere, chicane e postcoloniali hanno osservato – Audre Lord, bell hooks, Gloria Anzaldúa e Chandra Talpade Mohanty, solo per citarne alcune – il termine "sorellanza" può essere molto problematico. Se questo termine, usato di solito per indicare la solidarietà politica di *tutte* le

donne in una lotta *comune* contro l'oppressione patriarcale, senza considerare l'intersezione del genere con altre categorie di oppressione come razza, classe, cittadinanza, religione, etc., la sorellanza, per usare un termine di Nkiru Nzegwu, si può trasformare in "sisterarchy" (viii).

Un tipo diverso di affiliazione tra donne è quella presente nel processo di scrittura dell'autobiografia di Rosa Cassettari raccontata a Marie Hall Ets, *Rosa: Life of an Italian Immigrant*, testo pubblicato nel 1970 dalla University of Wisconsin Press a testimoniare l'importanza che viene riconosciuta a storie come quelle di Rosa per una più generale riscrittura della Storia ufficiale. Rosa Cassettari – nel testo Rosa Cavalleri – era nata nel 1866 in un piccolo villaggio in Lombardia e ancora molto giovane era stata obbligata a sposarsi e a diciotto anni a raggiungere il marito migrato negli Stati Uniti. Come apprendiamo dalla stessa Marie Hall Ets – l'assistente sociale che per anni raccolse e poi trascrisse le storie di Rosa – le due donne si erano incontrate per la prima volta nel 1918 nelle case popolari dei Chicago Commons, e per molti anni, fino al 1931, Rosa le aveva raccontato la storia della propria vita, prima in Lombardia e poi in America, intrecciandola ai racconti, alle storie e alle leggende della tradizione popolare italiana. Helen Barolini (1999; 1985) pone in modo centrale la questione di genere per questa autobiografia collaborativa e afferma che essa occupa una posizione importante nella tradizione culturale italoamericana fortemente patriarcale, in quanto decostruisce lo stereotipo sulle donne italoamericane e costituisce un modello per la loro tradizione autobiografica. Anche questa autobiografia può essere letta come una "storia di successo", nella tradizione delle autobiografie italoamericane, ma, come afferma Maddalena Tirabassi, è una storia di successo che non ha a che fare con la ricchezza materiale ma piuttosto con un processo di affermazione personale «too subtle to be tested empirically» (606).

Il materiale paratestuale che permette al lettore di gettare uno sguardo sul processo di collaborazione è tutto a firma della curatrice Marie Hall Ets, che sulla genesi dell'opera scrive nell'introduzione a Rosa:

Since Mrs. C. could read and write no English and very little Italian, she could make no notes. She just had to tell me things as she remembered them, and let me put them in order. First I took down her words in heavy dialect, as she spoke them. But this proved too difficult for the reader. Thus in this more recent version I have corrected and simplified the text, trying at the same time not to lose the character and style of her spoken words. (7)

Ets ha il grande merito di aver mantenuto il carattere orale della narrazione, la passione di Rosa per lo *storytelling* e per il teatro, e la forza che Rosa riusciva a infondere nelle proprie storie, che aveva imparato a raccontare nei fienili del paesino d'origine. Si può inoltre presumere che la collaborazione tra le due donne sia stata armonica non soltanto da quanto Ets scrive nella prefazione al libro, ma anche da alcuni commenti di Rosa che Ets ha lasciato nelle storie che trascriveva, i quali segnalano una relazione di complicità e di armonia tra le due donne, e dal fatto che la collaborazione tra le due donne durò per ben tredici anni. Esistono inoltre materiali d'archivio depositati all'Immigration History Research Center presso la University of Minnesota, a St. Paul, i quali, oltre a costituire una fonte di inestimabile ricchezza per gli storici e i letterati, fanno luce sulla collaborazione tra le due donne<sup>12</sup>. Ad esempio, nella seconda sezione dei materiali d'archivio, che include i racconti popolari di Rosa e che si intitola "These Stories I Know Them from Italia", alla fine delle storie sono spesso inclusi i commenti di Rosa, che rivelano un'atmosfera di complicità. Nonostante l'armonia che apparentemente regnava tra le

---

<sup>12</sup> La collezione completa include 24 fascicoli di materiale che riguarda *Rosa: Life of an Italian Immigrant*, che sono stati organizzati in quattro sezioni:  
I) Corrispondenza (Fascicolo 1)  
II) Storie raccontate a Marie Hall Ets da Rosa Cassettari (Fascicoli 2-12)  
III) Schema e appunti di ricerca per *Rosa* (Fascicoli 13-19)  
IV) Stesure del manoscritto di *Rosa* (Fascicoli 20-24).

due donne e che si intravede nei testi che sono giunti fino a noi, questa collaborazione – come *ogni* collaborazione – presenta degli elementi problematici che è necessario analizzare. Rosa era analfabeta e pertanto a noi non è giunta alcuna testimonianza scritta direttamente dalla narratrice. Una foto sulla copertina dell'edizione del 1999 la ritrae mentre racconta una storia a delle bambine; ma se il suo nome è presente nel titolo, esso è completamente escluso dalla posizione autoriale che invece è riservata soltanto a Marie Hall Ets. Ciò segnala un'operazione di marginalizzazione del soggetto che racconta la propria storia – ridotto a oggetto di studio – mentre l'editor assume la posizione autoriale nel testo, e sul testo stesso – e sull'autrice – esercita la propria autorità.

Fred Gardaphé considera inoltre discutibile che Ets abbia scelto di escludere le storie di Rosa dalla sua autobiografia e attribuiscono a questa operazione un profondo significato politico. Ciò mostra «Ets's cultural bias toward what it is that constitutes autobiography. For Ets, it is Rosa's story as an individual that is worth writing down. Rosa creates her self, not only through her personal stories but also through the stories she relates about her culture and her people» (Gardaphé 1996: 32). È però necessario riconoscere che a Ets rimane il grande merito di aver raccolto e messo in salvo una storia che sarebbe altrimenti stata ignorata o dimenticata, come è successo a tante altre storie di donne migranti, e che lo ha fatto mantenendo nel testo scritto il carattere di oralità originario e lo spirito con cui Rosa presumibilmente raccontava le proprie storie.

Gli altri due testi che prendo in esame presentano elementi di continuità ma anche di discontinuità con i primi due presentati fin qui. Anche questi testi fanno parte della letteratura della migrazione italiana e danno voce a nuovi soggetti – da un punto di vista tanto sociale che letterario – che mettono in atto un processo di autodefinizione e offrono delle autorappresentazioni che contrastano con le rappresentazioni dominanti. Il genere dei due protagonisti è determinante perché è al genere, e ai lavori ad esso associati, che è



legata la questione della visibilità. Essa è cruciale nel periodo iniziale dell'immigrazione italiana perché, come osserva Jacqueline Andall, l'ostilità nella popolazione italiana ha avuto inizio quando i migranti sono diventati visibili (non quando hanno cominciato ad arrivare in Italia). La migrazione di donne nere e asiatiche negli anni Settanta e Ottanta non aveva provocato resistenza perché il fatto che esse svolgessero lavori domestici le aveva di fatto rese invisibili. Negli anni Ottanta, fu la presenza di uomini nordafricani e subsahariani che lavoravano come venditori ambulanti per le strade delle città italiane, e quindi la loro presenza negli spazi pubblici piuttosto che in quelli domestici, a creare visibilità e poi a generare ostilità (Andall 398). Pap Khouma e Salah Methnani arrivano in Italia proprio negli anni in cui i migranti diventano socialmente visibili e ciò ha un effetto profondo sulla natura dei testi che scrivono, volti a raccontare agli italiani la storia della loro migrazione e dell'emarginazione sociale che subiscono quotidianamente.

Le autobiografie *Io, venditore di elefanti* del senegalese Pap Khouma (con Oreste Pivetta) e *Immigrato* di Salah Methnani (con Mario Fortunato) costituiscono la primissima fase della letteratura postcoloniale italiana e, come afferma Pap Khouma, il mezzo per i migranti di «prendere la parola» e avviare un dialogo con gli italiani che fino a quel momento sono stati gli unici a narrare di migranti e migrazioni (Khouma 1995: 115)<sup>13</sup>. Entrambi i testi, usciti nel 1990, sono stati ripubblicati nel 2006 da importanti case editrici e ciò testimonia il crescente interesse per la letteratura postcoloniale sia a livello accademico, sia a livello di pubblico, e mostra come questi due testi siano stati “canonizzati” come iniziatori di una nuova letteratura. I testi di Khouma e Methnani, che narrano storie allo stesso tempo individuali e collettive, hanno una funzione importante nel panorama culturale italiano: essi mostrano ai lettori italiani le condizioni in cui vivono gli immigrati nel loro paese, denunciano il modo in cui gli ex-

---

<sup>13</sup> Per un'attenta analisi della collaborazione tra Khouma e Pivetta, cfr. Lombardi-Diop 2005a e 2005b.

imperi europei controllano i flussi migratori attraverso una mappatura degli spazi che trasforma cittadini stranieri in immigrati clandestini, e rendono manifesta la resistenza degli italiani ad accettare la natura sempre più plurale della loro società.

Il viaggio di Khouma parte dal Senegal per finire in Costa D'Avorio, poi di nuovo in Senegal, poi in Italia, Francia, e poi di nuovo in Italia dove per molti anni Khouma continua a lavorare come venditore ambulante di oggetti d'arte provenienti dall'Africa. Il racconto si articola intorno al binomio ipervisibilità/invisibilità: da una parte c'è la necessità di mantenere un profilo di invisibilità per evitare, una volta divenuti clandestini, di essere espulsi dall'Italia; dall'altra, ciò è difficile a causa dell'ipervisibilità dei corpi neri degli immigrati senegalesi che non si conformano alla "norma cromatica" italiana (Romeo 2014: 211).

I materiali paratestuali attraverso cui i lettori apprendono del rapporto di collaborazione tra Pap Khouma e il giornalista Oreste Pivetta includono un'intervista fatta da Graziella Parati a Khouma (Khouma 1995) e le brevi introduzioni scritte da Pivetta alle due edizioni del testo (1990 e 2006). Khouma definisce il proprio rapporto con Oreste Pivetta come una collaborazione senza imposizioni: il racconto orale di Khouma veniva registrato e poi sbobinato da Pivetta, ma a Khouma spettava l'ultima parola su ciò che alla fine sarebbe stato incluso ed escluso dal testo scritto (Khouma 1995). Le informazioni contenute nelle due introduzioni di Pivetta riguardano soprattutto l'incontro tra narratore e collaboratore e le motivazioni che avevano spinto il giornalista a imbarcarsi in questa impresa, e contestualizzano la vita di Khouma nell'Italia contemporanea multiculturale. Nell'introduzione alla seconda edizione, a distanza di sedici anni dalla prima e in un contesto di politiche migratorie sempre più restrittive, Pivetta inserisce anche delle considerazioni di massima su queste politiche e sulla globalizzazione delle migrazioni. Sul rapporto di collaborazione tra i due autori, Pivetta rende chiaro che aveva subito pensato a questo libro come ad una «prova tangibile di solidarietà», offerta attraverso le armi che possedeva, quelle del giornalista (Pivetta 2006: 8), denunciando la miopia dei governi nel considerare le

migrazioni sempre e solo come emergenze. Pivetta di sé narra solo tutto ciò che ha imparato nella sua collaborazione con Khouma, e del processo collaborativo dice:

Pap cominciò a raccontare la sua vita italiana e io cominciai a scrivere, cercando di rappresentare al meglio la velocità e la mobilità della sua esistenza [...] Scrisi tenendomi nelle orecchie qualcosa del rock senegalese o africano che avevo appena conosciuto: contaminazioni fortunate, tra culture diverse. Il rock dettava un po' i tempi alle frasi, come battere i piedi correndo. Finito di scrivere cominciammo a leggere e a rileggere. (*Ibid.*, 7-8)

Secondo G. Thomas Couser (210) la rilettura del testo da parte del narratore prima della pubblicazione è un principio imprescindibile per assicurarsi che la relazione tra narratore/autore e scrittore/autore sia equa. Anche in questo caso, tuttavia, dove un collaboratore ha prestato la propria voce affinché una narrazione che altrimenti non avrebbe mai visto la luce fosse scritta e pubblicata, la questione ha bisogno di un'ulteriore analisi. Come osserva Cristina Lombardi-Diop, si può in certo modo affermare che Khouma sfrutti le capacità di scrittura di Oreste Pivetta giornalista. Questo, d'altro canto, implica anche l'accettazione da parte di Khouma delle scelte di Pivetta che fa scomparire ogni traccia di oralità dal testo e iscrive l'esperienza di Khouma in una narrazione autobiografica tradizionale attraverso l'uso di un linguaggio standard – che oscura tanto la sua tradizione africana, quanto il suo linguaggio da immigrato – compromettendo in tal modo la *agency* di Khouma nel racconto (Lombardi-Diop 2005b; 223-224). Il fatto, però, che questo sia a tutti gli effetti un testo scritto fa sì che esso «divent[i] fondatore di una tradizione scritta la cui misura è oggi la vasta e proficua produzione letteraria della seconda generazione di scrittori africani» (Lombardi-Diop 2005a: 99), tradizione letteraria africana italiana ormai venticinquennale in Italia, che oggi molto si distanzia dai primi testi collaborativi, ma per la quale essi costituiscono un'origine imprescindibile.

Il testo di Salah Methnani, *Immigrato*, è articolato secondo modalità spazio-temporali molto precise: la narrazione avviene in modo coerentemente cronologico e si sposta da Tunisi all'Italia, che il narratore percorre da Mazara del Vallo fino a Milano, per tappe successive che lo portano sempre più a nord, per terminare poi di nuovo in Tunisia, a Kairouan. Nel testo si assiste alla trasformazione del personaggio centrale da nordafricano istruito e laureato in Lingue, che va in Italia con il miraggio dell'Occidente come terra di libertà e opportunità, a immigrato clandestino, marginalizzato e sfruttato, costretto a fare i lavori più faticosi e umili in cambio di misere retribuzioni, in ambienti rurali e urbani in cui gli spazi degli immigrati sono organizzati secondo una mappatura parallela a quella della città ufficiale, «un'autentica topografia di secondo livello» (Fortunato – Methnani 1990: 57).

Le informazioni sulla collaborazione tra narratore e scrittore in questo testo si ricavano unicamente dall'introduzione di Mario Fortunato all'edizione del 2006. La vicinanza che Fortunato sente con Methnani già dal primo incontro non è soltanto anagrafica o spirituale, ma si fonda anche sull'appartenenza a un Sud globale («io venivo dalla Calabria, lui da un po' più a Sud», Fortunato 2006: iii) e sulla provenienza da luoghi che condividono, seppure in misura diversa, una condizione di subalternità postcoloniale (Lombardi-Diop – Romeo 2014). È interessante notare come la vicinanza anagrafica crei un senso di complicità tra autore e coautore basata anche sul genere e su atteggiamenti velatamente o apertamente sessisti. In un testo come questo, che denuncia più o meno apertamente la marginalizzazione dei migranti e il razzismo contro di loro, le donne sono spesso identificate attraverso i propri attributi fisici e relegate al ruolo di oggetto di desiderio sessuale («forse per via dei suoi occhi piccoli e neri, forse perché i suoi fianchi sono larghi come piacciono a me», Fortunato 2006: 95). Questo atteggiamento è rinforzato nell'introduzione di Mario Fortunato, che fa più volte riferimento al successo di Methnani con le donne.

Methnani e Fortunato avevano prima scritto un articolo per *L'Espresso* che narrava la storia di migrazione di Methnani, e poi, visto il grande interesse destato dagli argomenti trattati, l'articolo era diventato un libro (Fortunato 2006: iii-iv). La genesi del testo rivela un processo di identificazione e di appropriazione da parte del curatore che appare molto problematico. I due si erano incontrati per mesi e Fortunato aveva ascoltato i racconti di Methnani prendendo qualche appunto e raramente facendo delle registrazioni, ma la scrittura l'aveva poi effettuata di getto, durante un periodo di quattro settimane trascorso in Calabria, a casa dei suoi e lontano dal narratore: «Lo avevo scritto *come si trattasse di una storia interamente mia*. Il clima, il paesaggio, l'atmosfera della Calabria avevano potenziato l'immedesimazione. Con sincera, direi perfino un po' *medianica* adesione, sciorinavo la storia di Salah *come fosse la mia propria storia*» (*ibid.*: vi, corsivo mio). Questo processo di appropriazione appare anche nel modo in cui il binomio autoriale viene segnalato: se il patto tra i due ai tempi dell'articolo uscito su *L'Espresso* era stato che questo sarebbe uscito a firma di Methnani e il nome di Fortunato sarebbe apparso soltanto alla fine in qualità di curatore (*ibid.*: iv), quando viene pubblicato il libro il nome di Fortunato sulla copertina precede addirittura quello di Methnani, né il curatore, che racconta di questo patto nell'introduzione del 2006, spiega come mai questa decisione sia stata ribaltata. Ciò che a prima vista potrebbe apparire come semplice ordine alfabetico sembra invece segnalare un processo di appropriazione di una storia che il narratore ha scritto come se, secondo quanto afferma lui stesso, fosse la propria. Il coautore opera la precisa scelta di porre se stesso al centro dell'introduzione, parzialmente oscurando la figura del narratore (scelta molto diversa da quella operata da Oreste Pivetta nelle introduzioni al testo di Khouma) e la centralità del curatore nell'apparato paratestuale fa rimpiangere il fatto che non sia Methnani – a distanza di anni quando sicuramente non avrebbe più bisogno di intermediari linguistici e culturali – a narrarci la genesi dell'opera. Nell'introduzione del 2006 Fortunato parla sostanzialmente del libro come di un lavoro suo (così ben fatto

che Methnani aveva apportato solo pochissimi cambiamenti), e poi parla di se stesso e della propria vita, in cui Methnani finisce per avere il ruolo di comparsa, esprimendo opinioni sociali e politiche per lo più superficiali e generiche. Verso la fine dell'introduzione, infine, la distanza tra narratore e scrittore appare evidente non soltanto nel fatto che le loro strade si siano da lungo tempo separate, ma anche nell'importanza molto relativa che Fortunato attribuisce all'ottenimento della cittadinanza italiana da parte di Methnani: «Non saprei dire se il caso di Salah possa rappresentare un buon esempio di integrazione. Salah è divenuto cittadino italiano ormai da un pezzo: ma davvero si tratta di una bella conquista?» (viii). Il raggiungimento di un traguardo così importante, che per un immigrato segna un cambiamento di *status* fondamentale tanto al livello pratico (sociale, economico, politico) della vita quotidiana, quanto a livello simbolico, diviene secondario rispetto a un generale scoramento del coautore rispetto alla totale inadeguatezza italiana – seppure reale – ad affrontare la formazione di una società multiculturale. La conclusione di questa introduzione segna tra i due una lontananza che appare incolmabile.

## Conclusioni

La presente riflessione sulle autobiografie collaborative qui analizzate, che scaturiscono da movimenti migratori transnazionali in entrata e in uscita dall'Italia, mostra come profondi cambiamenti sociali diano origine a nuove tipologie di testi e voce a nuovi soggetti di scrittura. Questo genere letterario pone molte questioni teoriche e metodologiche in diretta relazione con problematiche di tipo etico e politico. Tali scritture hanno il grande merito di rendere fruibili storie di soggetti "subalterni" che altrimenti rimarrebbero invisibili: attraverso tali testi soggetti migranti acquisiscono autorità attraverso l'autorialità, trasformando se stessi da oggetto a soggetto di scrittura. Allo stesso tempo è sempre necessario ricordare che la funzione del coautore non può essere considerata trasparente e deve continuamente

essere messa in discussione. Se Karen Caplan vede nei testi collaborativi la possibilità di una resistenza femminista attraverso un'affiliazione tra donne provenienti da diversi contesti geopolitici, e John Beverley interpreta le scritture collaborative in senso postmoderno/postcoloniale, cioè come la decostruzione dell'autorialità – e quindi dell'autorità – dei soggetti forti e la nascita di nuovi soggetti di scrittura, è necessario ricordare che le scritture collaborative possono anche dare vita a processi di appropriazione e di manipolazione. L'autorialità condivisa di un genere "individuale" per eccellenza come l'autobiografia necessita di continui processi di sorveglianza, da parte di editor e critici, per evitare o almeno limitare il rischio, sempre in agguato, che i meccanismi di censura messi in atto nella scelta dei materiali e nelle modalità della narrazione ripropongano anche a livello culturale processi di tipo imperialistico presenti a livello economico/politico negli assetti globali.

## Bibliografia

- Andall, Jacqueline, "Second-Generation Attitude? African-Italians in Milan", *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 28.3 (2002): 389-407.
- Barolini, Helen, *Introductory Note*, in Marie Hall Ets, *Rosa: Life of an Italian Immigrant*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999: xiii-xv.
- Barolini, Helen (ed.), *The Dream Book: An Anthology of Writings by Italian American Women*, Schocken Books, New York, 1985.
- Beverley, John, "The Margin at the Center: On *Testimonio* (Testimonial Narrative)", *Modern Fiction Studies*, 35.1(1989): 11-28.
- Beverley, John, "'Through All Things Modern': Second Thoughts on *Testimonio*," *Testimonio: On the Politics of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2004: 45-61.
- Brah, Avtar, *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*, London and New York, Routledge, 1996.
- Chohra, Nassera (con Alessandra Atti di Sarro), *Volevo diventare bianca*, Roma, Edizioni e/o, 1993.
- Clò, Clarissa, "Hip Pop Italian Style: The Postcolonial Imagination of Second-Generation Authors in Italy", *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*, Eds. Cristina Lombardi-Diop – Caterina Romeo, New York, Palgrave Macmillan, 2012: 275-291.
- Couser, G. Thomas, "Making, Taking, and Faking Lives: Ethical Problems in Collaborative Life Writing", *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, Eds. Todd F. Davis – Kenneth Womack, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 2001: 209-226.
- Ets, Marie Hall, (1970) *Rosa: Life of an Italian Immigrant*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- Fortunato, Mario, "Introduzione. 16 anni dopo", in *Immigrato*, Mario Fortunato – Salah Methnani, Milano, Bompiani, 2006: i-ix.
- Fortunato, Mario – Methnani, Salah (Roma, Teoria, 1990) *Immigrato*, Milano, Bompiani, 2006.



- Gabaccia, Donna R., *Italy's Many Diasporas*, Seattle, University of Washington Press, 2000.
- Gardaphé, Fred, "Rosa: The Voice of the Emergent Self", in *Italian Signs, American Streets: The Evolution of Italian American Narrative*, Durham and London, Duke University Press, 1996: 31-7.
- Goldman, Anne E., "Is That What She Said? The Politics of Collaborative Autobiography", *Cultural Critique* 25 (Autumn 1993): 177-204.
- Harlow, Barbara, *Resistance Literature*, New York, Routledge, 1987.
- Kaplan, Caren, "Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects", *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, Eds. Sidonie Smith – Julia Watson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992;115-38.
- Khouma, Pap, "Intervista di Graziella Parati a Pap Khouma", *Italian Studies in Southern Africa* 8.2 (1995): 115-120.
- Khouma, Pap (con Oreste Pivetta), (Milano, CDE, 1990) *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006.
- Lombardi-Diop, Cristina, "Dall'oralità alla scrittura e dalla scrittura all'oralità. La nascita di una tradizione narrativa africana in lingua italiana", *Africa e Orienti. Rivista di studi ai confini tra Africa Mediterraneo e Medio Oriente*, 3 (2005a), pp. 98-108.
- Lombardi-Diop, Cristina, "Selling/Storytelling: African Autobiographies in Italy", *Italian Colonialism: Legacy and Memory*, Eds. Jacqueline Andall – Derek Duncan, Bern, Peter Lang, 2005b: 217-238.
- Lombardi-Diop, Cristina – Romeo, Caterina, "Il postcoloniale italiano. Costruzione di un paradigma", *L'Italia postcoloniale*, Eds. Cristina Lombardi-Diop – Caterina Romeo, Firenze: Le Monnier-Mondadori Education, 2014a: 1-38.
- Lombardi-Diop, Cristina – Romeo, Caterina, "The Italian Postcolonial: A Manifesto", *Italian Studies*, 69.3 (2014b): 425-33.

- Morosetti, Tiziana, (ed.), *La letteratura postcoloniale italiana. Dalla letteratura d'immigrazione all'incontro con l'altro*, special issue of *Quaderni del '900*, IV (2004).
- Nzegwu, Nkiru, "Sisterhood", *African Women and Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood*, Ed. Oyèrónké Oyèwùmi, Africa World Press, Trenton (NJ) 2003: vii-viii.
- Parati, Graziella, (ed.), *Margins at the Centre: African Italian Voices*, numero monografico di *Studi d'italianistica nell'Africa Australe/Italian Studies in Southern Africa*, 8.2 (1995a).
- Parati, Graziella, "Editoriale: Italophone Voices", *Margins at the Centre: African Italian Voices*, Ed. Graziella Parati, numero monografico di *Studi d'italianistica nell'Africa Australe/Italian Studies in Southern Africa*, 8.2 (1995a): 1-15.
- Parati, Graziella, "Looking Through Non-Western Eyes: Immigrant Women's Autobiographical Narratives in Italian", *Writing New Identities: Gender, Nation, and Immigration in Contemporary Europe*, Eds. Gisela Brinker-Gabler – Sidonie Smith, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997: 118-42.
- Parati, Graziella, "The Legal Side of Culture: Notes on Immigration, Laws, and Literature in Contemporary Italy", *Annali d'Italianistica*, 16 (1998): 297-313.
- Parati, Graziella, *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Toronto and London, University of Toronto Press, 2005.
- Pivetta, Oreste, "Introduzione", *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, Pap Kouma (con Oreste Pivetta), Milano, CDE, 1990: 7-9.
- Pivetta, Oreste, "Introduzione", *Io, venditore di elefanti. Una vita per forza tra Dakar, Parigi e Milano*, Pap Kouma (con Oreste Pivetta), Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006: 7-9.
- Romeo, Caterina, "Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus", *La letteratura italiana e l'esilio*, Ed. Alberto Asor Rosa), numero monografico del *Bollettino di italianistica* VIII.2 (2011), pp. 381-407.

- Romeo, Caterina, "Evaporazioni. Costruzioni di razza e nerezza nella letteratura postcoloniale afroitaliana", *L'Italia postcoloniale*, Eds. Cristina Lombardi-Diop – Caterina Romeo, Firenze: Le Monnier-Mondadori Education, 2014: 207-222.
- Sands, Kathleen M., "Cooperation and Resistance: Native American Collaborative Personal Narrative?", *Native American Representations: First Encounters, Distorted Images, and Literary Appropriations*, Ed. Gretchen M. Bataille, Lincoln and London, Nebraska University Press, 2001: 134-49.
- Smith, Sidonie – Watson, Julia (eds.), *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992.
- Tirabassi, Maddalena, "Not to Be Afraid: Rosa's Travel", *Methodologies of Gender*, Eds. Mario Corona – Giuseppe Lombardo, Atti dell'Undicesimo Convegno Biennale dell'A.I.S.N.A. Università di Messina, (24-26 Ottobre 1991), Roma, Herder, Roma, 1993: 603-13.
- Vattimo, Gianni, *Non essere Dio. Un'autobiografia a quattro mani*, Reggio Emilia, Aliberti, 2006.

## **L'autrice**

### **Caterina Romeo**

Caterina Romeo è Ricercatrice confermata presso l'Università La Sapienza di Roma, dove insegna Introduzione alla Critica letteraria e Studi di genere.

Email: [caterina.romeo@uniroma1.it](mailto:caterina.romeo@uniroma1.it)

## **L'articolo**

Data invio: 15/01/2015

Caterina Romeo, *Meccanismi di censura*

Data accettazione: 15/04/15

Data pubblicazione: 15/05/2015

### **Come citare questo articolo**

Romeo, Caterina, "Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiografie collaborative", *Censura e autocensura*, Eds. Antonio Bibbò, Stefano Ercolino, Mirko Lino, *Between*, V.9 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>