



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Filologia, Linguistica e
Letteratura Italiana –
Curriculum europeo

Tesi di Laurea

**Figli dei margini: vivere gli affetti
nelle *banlieues* da Charef a Razane e
Guène**

Relatrice

Prof.ssa Paola Salerni

Correlatrice

Prof.ssa Andreina Lavagetto

Laureanda

Elisa Florian

Matricola 907795

Anno Accademico

2025 / 2026

*Ai miei affetti,
che partecipano di ogni mia esperienza
e plasmano la mia persona.*

SOMMARIO

RIFLESSIONE PERSONALE SU MEHDI CHAREF	4
INTRODUZIONE STORICA, SOCIALE E CULTURALE.....	5
1920-1954 – L’era coloniale e le radici del nazionalismo	6
1954-1974 - Ricostruzione e segregazione urbana: tra le baraccopoli e le <i>cités de transit</i>	8
1974-1984 – La crisi e il risveglio dell’identità e della scrittura	11
1984-1995 - Dalla “ <i>beuritude</i> ” alla rivolta sociale.....	14
1995-anni Duemila - Nuove resistenze e il rifiuto delle etichette.....	17
Obiettivi dell’elaborato	20
CAPITOLO PRIMO	21
1.1 L’estetica del margine: genealogia, forme e superamento del genere “ <i>beur</i> ” ...	21
1.2 Biografie di autori ai margini.....	30
Mehdi Charef – La prima voce.....	30
Mohamed Razane - Scrittore, educatore ed abitante della Seine-Saint-Denis	33
Faïza Guène - Voce di ragazza.....	37
CAPITOLO SECONDO	41
2.1 Madri che resistono, madri che proteggono.....	42
2.2 Fratellanza e solidarietà: l’amicizia come sopravvivenza.....	52
2.3 L’assenza paterna come struttura narrativa.....	61
2.4 Sessualità, corpo e identità di genere	67
2.5 Violenza e risposta al sistema	77
CAPITOLO TERZO	88
3.1 Voci narranti e punti di vista	88
3.2 La lingua come azione: socioletto, ritmo e veicolazione di significato.....	97
3.3 Le scelte traduttive dal francese all’italiano	108
CONCLUSIONE	123
BIBLIOGRAFIA	135
Fonti primarie.....	135
Bibliografia critica.....	135
Sitografia	137

RIFLESSIONE PERSONALE SU MEHDI CHAREF

Mentre la scrittura di questo elaborato volgeva al suo termine, nella notte tra il 9 e il 10 giugno 2026 Mehdi Charef si è spento nella sua casa di Parigi. La notizia ha portato con sé grande tristezza e l'amara consapevolezza che l'eredità letteraria dell'autore, già posta al centro di questa tesi, sarà ora da raccogliere, custodire e interrogare considerando l'opera charefiana nella sua forma ormai compiuta.

Ho avuto l'opportunità di incontrare di persona l'autore il 17 aprile 2026, durante un convegno organizzato dalla professoressa Paola Salerni che qui ringrazio non solo per la disponibilità e l'attenzione con cui mi ha affiancata nel mio progetto di tesi, ma per avermi permesso di conoscere letterariamente e personalmente Mehdi Charef: occasione per me di incalcolabile valore umano oltre che accademico.

Ho potuto conoscere ed ascoltare in quel contesto le parole di un uomo aperto e disponibile, pronto a condividere la propria esperienza senza riserve e a lasciarsi raggiungere dalle parole di chi ha voluto condividere le proprie riflessioni. Quell'apertura, quel modo di portare il suo interlocutore all'interno del proprio vissuto invece di tenerlo a distanza, mi è parsa la stessa cifra che avevo già incontrato leggendo la sua opera, la cui scrittura non spiega le emozioni dall'esterno ma le fa abitare e conoscere "da dentro", chiedendo al lettore di sentirle prima ancora di comprenderle.

È questo, secondo la mia opinione, uno dei doni più rari della sua scrittura e della letteratura che è stata prodotta seguendo le sue orme (come ho sottolineato anche in occasione dell'incontro di aprile e come ho voluto esprimere nell'elaborato che segue): la capacità di trasformare la letteratura in un'esperienza empatica, capace di far avvicinare il lettore a vite e contesti lontani dai propri con una comprensione che la sola analisi critica "oggettiva" non permetterebbe. Per questo motivo, accanto alla gratitudine per l'autore che ho studiato e sulla cui opera ho potuto lavorare, rimane quella per l'uomo che ho avuto il privilegio di incontrare: un ricordo breve nel tempo, ma destinato ad accompagnare in modo duraturo il mio percorso di vita e di studio.

INTRODUZIONE STORICA, SOCIALE E CULTURALE

La Francia ha, rispetto agli altri Stati europei, una storia di immigrazione molto più antica e radicata; con numeri che per oltre un secolo l'hanno portata ad occupare il gradino più alto del podio nella proporzione tra nuovi residenti provenienti dai flussi migratori rispetto alla popolazione totale riconosciuta sul suolo nazionale¹.

A varcare i confini sono stati *in primis* gli abitanti delle colonie ed ex-colonie di quello che è stato l'Impero Francese, fungendo da apripista per l'intenso e duraturo esodo che ha portato milioni di persone a cercare un lavoro e offrire la propria manodopera nella Francia del secondo dopoguerra.

Dagli ultimi decenni dell'Ottocento infatti l'immigrazione per scopi lavorativi è stata la principale ragione di spostamento di persone, uomini prima di tutto. La necessità di manovalanza non è mai calata fino alla metà degli anni '70 del Novecento, tenendo aperte le porte all'espatrio di operai provenienti dall'Europa "del Sud" così come dall'Africa, in maggioranza rispetto alla prima categoria, di origine subsahariana e magrebina (particolare attenzione sarà riservata all'interno di questo elaborato all'esperienza di giovani di origine algerina e marocchina).

Il costante afflusso dettato dalla richiesta tuttavia non è sempre coinciso con un atteggiamento necessariamente accogliente da parte delle istituzioni la cui politica è stata definita «un'alternanza disordinata di misure tese ad attrarre e poi a respingere i lavoratori stranieri, in base al susseguirsi della crescita economica e della recessione. Un approccio così opportunistico, che abbiamo definito "utilitarismo migratorio"»². Infatti ciò che contraddistingue la linea di condotta degli organismi statali francesi, fondamentale invariata con il passare dei decenni, è la tensione tra il reclutamento di manodopera e il rifiuto di una migrazione di popolamento.

I lavoratori immigrati, e persino le famiglie che con il passare degli anni li hanno raggiunti, sono stati a lungo considerati "passeggeri" e destinati a tornare prima o poi nei loro paesi di origine; questo ha contribuito al ritardo nello sviluppo di soluzioni abitative consone alla natura ormai innegabilmente permanente dei loro soggiorni in Francia.

Alla, scarsa, considerazione dal punto di vista sociale ha inoltre faticato ad affiancarsi un insieme di politiche culturali che potessero valorizzare la pluralità etnico-culturale che si

¹ A. MAURICE, *Le mouvement des sans-papiers ou la difficile mobilisation collective des individualismes*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, a cura di Ahmed Boubeker e Hajjat Abdellali, Éditions Amsterdam, Paris, 2008, p.126.

² *Ibidem*. Traduzione propria.

stava andando a creare dentro ai confini nazionali. Sia durante le presidenze di destra che di sinistra, la Francia ha continuato a concepire l'immigrazione e il suo apporto culturale più come una questione sociale e di ordine pubblico che come un elemento strutturale della propria nuova identità nazionale. La presenza di una pluralità composta dalle minoranze legate ai flussi migratori è stata spesso rinnegata in nome dell'universalismo repubblicano che tendeva a negare le differenze culturali considerate incompatibili con l'idea di una cittadinanza indivisibile, raggiungibile solo per assimilazione delle culture "diverse" nella sfera centrale francese. Solo gradualmente è emersa la consapevolezza che l'immigrazione ha contribuito a trasformare in maniera irreversibile il tessuto sociale e culturale della Francia contemporanea.

Fu pertanto alla luce dell'intento di integrazione, assimilativo come appena chiarito, che la cultura francese si aprì all'immigrazione.

La politica culturale del Ministero della Cultura è una politica simbolica che contribuisce alla costruzione nazionale di un patrimonio artistico e alla sua diffusione [...] non si discosta mai veramente dalla sua ambizione iniziale: rappresentare la Francia. Incontra il tema dell'immigrazione quando diventa più profondamente legato alla questione nazionale [...]. Al di fuori di questi periodi, il silenzio del Ministero della Cultura sulle culture degli immigrati dimostra che l'immigrazione non viene presa in considerazione dalle politiche culturali finché non fa parte del simbolismo nazionale.³

All'interno di questo clima di ricerca di riconoscimento da parte degli espatriati e di tentativo di dialogo con le istituzioni si crearono comunità raccolte dal punto di vista spaziale, sociale e culturale.

1920-1954 – L'era coloniale e le radici del nazionalismo

La comunità nordafricana fu tra le prime a unirsi in una propria organizzazione dal forte sentimento nazionalista, l'ENA (*Étoile Nord-Africaine*). L'organizzazione nacque nel 1926 come evoluzione della branca dell'*Union Intercoloniale* (gruppo filocomunista fondato nel 1921 da uno dei futuri leader dell'indipendenza vietnamita per riunire ed organizzare gli emigrati dalle colonie) composta dai lavoratori giunti in Francia dalla zona amministrativa dell'Africa francese del Nord e in particolar modo dall'Algeria⁴. All'interno dell'organizzazione militavano sia giovani legati sensibilmente all'ideale

³ A. ESCAFRE-DUBLET, *Immigration et politiques culturelles*, La documentation française, Paris, 2016. Traduzione propria.

⁴ M. HARBI, *Immigration algérienne et nationalisme*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p.58.

puramente nazionalista che membri del Partito Comunista Francese (PCF), questi ultimi accusati nel 1928 dai primi di essere troppo attenti alla questione integrativa e di lotta di classe in Francia e di nutrire invece troppo poco interesse per l'elemento nazionalista⁵: i magrebini appartenenti alle fila del PCF sembravano aver dimenticato di essere prima che lavoratori in Francia, dei nativi delle colonie.

In Francia nell'estate del 1924 si contavano già più di 100.000 lavoratori algerini, motivo per cui il timore di una loro politicizzazione aveva spinto lo Stato alla creazione di forze di polizia dedicate alla gestione e alla sorveglianza di questa classe di lavoratori, persino nei momenti di preghiera⁶. La consistente presenza di gruppi religiosi, di preghiera, ancora una volta in gran parte composti da algerini, ha segnato la società dei lavoratori in Francia per tutti gli anni '20 e parte dei '30 quando l'Associazione degli Ulema (i teologi dell'islam) algerini mise in mano allo sceicco Fodil Ouarthilani la gestione della vita religiosa e culturale dei compatrioti. La conseguenza diretta è stata la creazione di *nadi* (circoli) con scopo educativo (alfabetizzazione sia in arabo che in francese) e di coinvolgimento degli operai musulmani nella vita pubblica, facendo concorrenza anche all'ENA⁷ e aprendo altresì la strada a progetti di educazione, e in qualche modo di "rieducazione", dei lavoratori alla cultura francese da parte di gruppi pienamente francesi.

Un esempio di progetto di questo tenore è quello portato avanti da Amana (*Aide morale aux Nord-Africains*), associazione fondata nel 1945 dal sacerdote missionario Padre Ghys, impegnata nel fornire assistenza morale e alfabetizzazione. L'obiettivo del religioso era quello di formare uomini consapevoli e ben integrati nella società attraverso un approccio pragmatico all'adattamento ai costumi francesi, convinto della decadenza dell'ideale imperialista-colonialista e della necessità di riconoscere i lavoratori immigrati come cittadini⁸.

Di fatto, nell'agosto del 1947 venne approvato lo Statuto Organico dell'Algeria proposto dal Ministro degli interni francese Édouard Depreux, che prevedeva il riconoscimento di una maggiore possibilità di partecipazione politica da parte dei cittadini algerini, riconosciuti allora anche come "francesi musulmani d'Algeria" (FMA). È

⁵ S. BOUAMAMA, *Extrême gauche et luttes de l'immigration postcoloniale*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p.239.

⁶ S. SELLAM, *Islam et nationalisme dans l'immigration*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., pp.74-75.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. ESCAFRE-DUBLET, *Immigration et politiques culturelles*, cit., pp.21-22.

importante notare anche che, in seguito alla Liberazione, la popolazione algerina godette di libera circolazione, potendo entrare in Francia come cittadini a tutti gli effetti, cittadini che tuttavia continuano ad essere considerati “di seconda classe”. Si trattava chiaramente di una condizione privilegiata, interdetta a tutti gli altri operai stranieri ancora controllati dall’Ufficio nazionale dell’immigrazione (ONI), ma non per questo accettata di buon grado dallo Stato francese⁹ che vedeva la libertà di spostamento nei territori della Francia metropolitana da parte dei lavoratori di origine algerina solo come un’ulteriore causa del boom di crescita dei fenomeni di migrazione.

1954-1974 - Ricostruzione e segregazione urbana: tra le baraccopoli e le *cités de transit*

Il trentennio che intercorre all’incirca tra il 1945 e il 1975 è conosciuto dalla storia francese come i “Trenta Gloriosi”, un periodo di forte sviluppo economico che vede il modificarsi anche dell’assetto sociale: all’incremento dei posti di lavoro che è necessario ricoprire nelle fiorenti fabbriche, risponde subito l’aumento di manodopera coinvolta nei flussi migratori verso la Francia.

Le baraccopoli “provvisorie” che avevano ospitato gli operai stranieri sin dagli anni ’20, dopo la Seconda Guerra Mondiale e nel periodo della Guerra di Algeria (1954-1962) si fecero sempre più affollate e sempre meno salubri, dovendo costruire alloggi per tutti i nuovi arrivati con materiali che mantenessero i costi bassi. Gli operai stranieri, così come i FMA che in linea teorica avrebbero potuto godere di maggiori diritti, si ritrovarono spesso costretti a vivere in *bidonvilles* (baraccopoli) costruite nel fango, con lamiere e legno o altri materiali di recupero: accampamenti militari¹⁰ senza accesso garantito ad elettricità ed acqua potabile se non a livello comunitario. Famiglie intere stipate in spazi angusti, troppo povere (alcune nonostante il privilegio di essere “francesi bianchi”) per potersi permettere condizioni migliori e troppo bisognose per poter pretendere qualcosa di diverso in un momento in cui la penuria di alloggi era tale da non poter che considerare una fortuna l’averne un tetto sopra la testa per quanto fisicamente e metaforicamente instabile.

Ad accentuare l’effetto *shock* provocato dall’aspetto e dall’estensione delle baraccopoli concorre il fatto che queste sorgevano nelle periferie anche immediate (*banlieue*, nel medioevo letteralmente i luoghi di bando appena fuori i confini della città) dei grandi

⁹ P. SALERNI, *Introduzione: L’immigrazione, la situazione urbanistica e degli alloggi nella periferia parigina*, in Mehdi Charef: *Il Teorema d’Archi Ahmed*, Edizioni Tab, Roma, 2025, p.90.

¹⁰ *Ivi*, p.89.

centri economici e culturali francesi come Lione, Marsiglia e la capitale Parigi (è nei sobborghi parigini che si diramano le esperienze di vita che verranno chiamate in causa in questo elaborato).

Per gestire la crescita degli immigrati algerini “celibi” (emigrati senza le famiglie) in Francia e il peggioramento della crisi abitativa che questa comportava, nel 1956 fu creata la Sonacotral (*Société nationale de construction pour les travailleurs algériens*, dal 27 luglio 1963 Sonacotra, con l’ampliamento degli aiuti a tutti gli operai a prescindere dalla nazionalità), una società incaricata di costruire ostelli per i lavoratori. Tuttavia anche questa iniziativa si rivelò presto inadeguata e i lavoratori a cui era stato trovato un alloggio si ribellarono all’ente parastatale (la Sonacotra), lamentando la mancanza di spazi e di servizi associata al sistema dei dormitori definiti dagli stessi residenti “dormitori-prigione”¹¹.

In quello stesso periodo nacquero anche le *cités de transit*, aree destinate al rialloggio delle famiglie immigrate e alla loro “educazione” prima di un eventuale passaggio alle case popolari dei *grands ensembles* HLM (*Habitation à Loyer Modéré*) nelle periferie. Persisteva dunque l’idea della correzione per l’assimilazione, come ricordato da Cohen e David:

È all’inizio degli anni Settanta, quando il sistema stava conoscendo la sua fase di diffusione più intensa, che l’amministrazione lo ha definito come “insiemi di alloggi destinati alla dimora provvisoria delle famiglie, occupanti a titolo precario, il cui accesso a un’abitazione definitiva non può essere previsto senza un’azione socio-educativa volta a sostenerne l’inserimento sociale e la promozione”¹².

Durante la Guerra d’Algeria (1954-1962) lo sgombero delle baraccopoli, o meglio lo spostamento delle famiglie algerine nei quartieri di transito, serviva anche come operazione politica di propaganda per dimostrare a queste che anche loro facevano parte della società francese, cercando di tenerle lontane in questo modo dall’ideologicamente pericoloso, per la Francia, Fronte di Liberazione Nazionale (FLN) i cui rappresentanti si trovavano numerosi nelle *bidonvilles*¹³. Ciononostante, anche questi agglomerati “subivano” l’eredità coloniale: la loro gestione è stata assunta da enti quali Sonacotral e

¹¹ L. PITT, «*Travailleurs de France, voilà notre nom*»: *Les mobilisations des ouvriers étrangers dans les usines et les foyers durant les années 1970*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p.107.

¹² M. COHEN, C. DAVID, *Les cités de transit: le traitement urbain de la pauvreté à l’heure de la décolonisation*, in *Métropolitiques*, 2012, p.1. Traduzione propria.

¹³ P. SALERNI, *Introduzione: L’immigrazione, la situazione urbanistica e degli alloggi nella periferia parigina*, cit., p.95.

la Cetrafa (*Centres de transit familiaux*), ai cui consigli d'amministrazione prendeva parte un gran numero di ex prefetti o ufficiali che avevano prestato servizio in Algeria e in Marocco, portando nell'area metropolitana metodi di controllo e inquadramento tipici delle colonie e dell'esperienza bellica. Le torri e i palazzoni, semplici da costruire in massa, sorgevano in luoghi isolati, separati dai grandi centri da autostrade, ferrovie, caserme e centri commerciali che gli stessi immigrati avevano contribuito a costruire: il loro lavoro li aveva divisi dai cittadini "veri" relegandoli in zone "ghetto" da cui non ci si aspettava più se ne andassero a breve.

I condomini costruiti per durare dieci anni e per "garantire che tutti i dipendenti beneficiassero di igiene e modernità [...] e dare a tutti i bambini aria, luce e sole"¹⁴ finirono per essere considerati soluzioni permanenti per famiglie che non si provava nemmeno più ad ammettere nella società. Così la *cité* Gutenberg a Nanterre diventò "*Alger la Blanche*" (Algeri la bianca)¹⁵. La promessa di uno slancio verso l'integrazione lasciò il posto alla segregazione, al blocco dell'immigrazione e al tentativo di rimpatrio.

In aggiunta, non sorprende che in quegli stessi anni le politiche culturali che tenevano conto degli immigrati fossero del tutto assenti dall'agenda del Ministero della Cultura. La situazione non differiva poi molto da quella di vent'anni prima: le attività culturali e i luoghi destinati all'aggregazione e al coinvolgimento dei giovani erano ancora in mano alle organizzazioni caritatevoli come Amana, intrise della visione paternalistica del servizio come aiuto per una correzione della cultura minoritaria (che non può che essere vista come un "problema"). Anche le iniziative socio-culturali promosse tra gli anni '60 e '70, come l'associazione *Logement et promotion sociale* (LPS), per coinvolgere i giovani (fascia in crescita, con lo spostamento delle famiglie e l'emergere di una "seconda generazione") in modo diretto come animatori per rianimare le realtà comunitarie vennero abbandonate nell'arco di pochi anni per lo scarso supporto da parte delle istituzioni e la conseguente perdita di interesse da parte dei soggetti implicati.

I giovani e i bambini nati o trasferitisi negli anni finirono per vivere la loro infanzia e adolescenza nel fango e nel cemento: tutt'altro che «aria, luce e sole», la vita nelle baracche e nei palazzoni li opprimeva tanto quanto soffocava adulti e anziani. Per le

¹⁴ A. FOURCAUT, *Les banlieues populaires ont aussi une histoire*, in *Revue Projet*, 299, 4, 2007, p.11. Traduzione propria.

¹⁵ M. COHEN, C. DAVID, *Les cités de transit: le traitement urbain de la pauvreté à l'heure de la décolonisation*, cit., p.6.

“seconde generazioni” vennero, tardivamente, costruite scuole¹⁶ ma si era ancora ben lontani dall’integrazione, che aveva smesso di essere un obiettivo e tantomeno una priorità per lo Stato nonostante la “plasmabilità” dei piccoli “stranieri”. Se l’abbandono e il rinnego dei lavoratori da parte delle istituzioni provocava tensioni socio-politiche immediate, la mancata attenzione alla componente giovanile ne comportò il totale spaesamento e senso di non-appartenenza che sarebbe sfociato nella crisi e nelle rivolte che caratterizzeranno i decenni a seguire.

1974-1984 – La crisi e il risveglio dell’identità e della scrittura

Il ricongiungimento familiare fu autorizzato ufficialmente nel 1976 con il decreto del 29 aprile, punto culminante dell’azione politica di Lionel Stoleru, trasformando l’immigrazione da un fenomeno di flussi temporanei a uno stanziamento stabile e multigenerazionale. Nello stesso periodo, come reazione all’aumento demografico della popolazione immigrata residente nelle HLM, lo Stato iniziò a favorire l’acquisto di case monofamiliari per i francesi¹⁷, portando all’abbandono dei grandi complessi di edilizia sociale da parte di questi e alla definitiva “ghettizzazione” delle zone di transito, fenomeno già in atto nel decennio precedente.

Nel decennio ’70-’80, lo Stato implementò le proprie strategie culturali al fine di mantenere e consolidare il legame con i paesi d’origine delle famiglie immigrate, con la speranza implicita di favorirne un futuro ritorno per nostalgia (negli adulti) o per desiderio di riappropriazione identitaria (per i più giovani “strappati” alla terra di origine o che non avevano mai messo piede nel paese dei genitori, ma ne vivevano le tradizioni di riflesso). Il 1976, fu anche l’anno di lancio del programma televisivo *Mosaïque*, finanziato dal Fondo d’Azione Sociale (FAS) e in seguito dall’organizzazione ICEI (*Information Culture et Immigration* diventata poi ADRI) e mandato in onda per dieci anni ogni domenica dalle 10 e 30 alle 12 e 30 sul terzo canale della rete nazionale¹⁸. Il programma era dedicato ai lavoratori immigrati e presentava scorci sul mondo; sebbene popolare, veniva criticato dai militanti per il suo tono forzato e per la censura e tendenziosità dei contenuti politici a favore di un intrattenimento folkloristico¹⁹.

¹⁶ A. FOURCAUT, *Les banlieues populaires ont aussi une histoire*, cit., p.7.

¹⁷ P. SALERNI, *Introduzione: L’immigrazione, la situazione urbanistica e degli alloggi nella periferia parigina*, cit., p.97.

¹⁸ A. ESCAFRE-DUBLET, *Immigration et politiques culturelles*, cit., p.32.

¹⁹ *Ivi*, pp.35-36.

L'obiettivo profondo della trasmissione era quello di mantenere aggiornati gli immigrati sulla condizione dei loro paesi natali, istruirli (si sa, la televisione è stata a lungo considerata anche in Italia uno strumento utile per l'apprendimento della lingua e per l'acculturazione) e prepararli al reinserimento nel caso di un auspicato ritorno in patria.

Un intento analogo aveva anche il progetto ELCO per l'insegnamento delle lingue e delle culture d'origine nelle scuole. Gestito dal Ministero dell'Istruzione e dal Ministero degli Affari Esteri attraverso accordi diplomatici con i paesi nordafricani come Marocco e Algeria oltre a Portogallo e Turchia, il sistema era finalizzato a preparare i figli degli immigrati a un ipotetico reinserimento nel paese d'origine. Il progetto fu portato avanti per quasi dieci anni, sebbene i giovani che vi presero parte non fossero particolarmente numerosi: nel 1976 (due anni prima della chiusura del programma) la partecipazione «ha raggiunto il 3% degli studenti algerini, il 10% degli studenti marocchini, il 20% degli studenti tunisini, il 6% degli studenti portoghesi e il 13% degli studenti italiani»²⁰.

L'arrivo al potere della sinistra nel 1981 con l'elezione di François Mitterrand alla presidenza della Repubblica introdusse il “diritto alla differenza” e la libertà di associazione per gli immigrati (legge del 9 ottobre) senza dover passare per il Ministero degli Interni, scatenando un fermento culturale che portò alla nascita di numerose radio libere come “Radio *Beur*” e organizzazioni culturali gestite dai giovani immigrati per i coetanei dei quartieri.

Grazie a quello che è stato definito il “diritto alla differenza”, queste iniziative potevano godere del supporto economico del FAS e del Ministero della Cultura²¹, benché il fatto che venissero finanziate in quanto inusuali rispetto al panorama culturale francese (in origine era infatti definito “diritto all'eccezione culturale”) non permettesse davvero l'integrazione nel blocco tradizionale dei valori culturali²².

Il mancato inserimento dei giovani nella realtà francese era una questione che continuava a persistere anche dal punto di vista sociale. L'opinione pubblica discuteva della nazionalizzazione dei giovani immigrati e il governo di sinistra, da poco al potere, dichiarava la riabilitazione delle periferie una priorità urgente per venire incontro ai

²⁰ *Ivi*, p.37.

²¹ *Ivi*, pp.45-46.

²² P. SALERNI, *Introduzione: L'immigrazione, la situazione urbanistica e degli alloggi nella periferia parigina*, cit., p.98.

giovani delle *banlieues* e fare gli interessi dello Stato, per cui sarebbe stato necessario rinnovare la politica di sviluppo sociale per questi quartieri²³.

Tuttavia nulla cambiò a favore degli immigrati, anzi, dall'estate del 1981 gli scontri tra giovani dei quartieri disagiati e le forze di polizia si moltiplicarono e si inasprirono fino agli avvenimenti del 1983.

In tutte le periferie più estese dedicate all'alloggio delle famiglie disinserite, violenze e soprusi erano all'ordine del giorno, due in particolare sono stati gli avvenimenti che fecero scattare la rivolta pacifica dei giovani immigrati: l'omicidio a sfondo razziale di un tredicenne residente fuori Marsiglia e il grave ferimento del giovane presidente dell'associazione "SOS Avenir Minguettes" da parte di un poliziotto nella notte del 20 giugno 1983.

La leggenda narra che fu sul suo letto d'ospedale che concepì [il presidente di "SOS Avenir Minguettes", Toumi Djaïdja] l'idea di una "grande marcia" per mobilitare le forze sociali democratiche in un contesto segnato dall'aumento dei crimini di matrice razzista e delle politiche securitarie²⁴.

La "Marcia per l'uguaglianza e contro il razzismo" partì dalle periferie di Marsiglia il 15 ottobre 1983, con soli diciassette partecipanti, e arrivò a Parigi il 3 dicembre radunando più di centomila persone²⁵. La stampa rinominò la marcia "dei *beurs*" ovvero degli arabi in *verlan* (contrario del francese "*à l'envers*" ovvero, appunto, "al contrario"), forma di linguaggio giovanile e "di strada", in quanto portata avanti proprio dai ragazzi di origine nordafricana nati o cresciuti in Francia dopo l'espatrio dei genitori a metà del secolo.

Sorprendentemente una rappresentanza formata da otto manifestanti fu ricevuta dal Presidente della Repubblica François Mitterrand che concesse agli immigrati il permesso di soggiorno decennale: una novità assoluta dopo anni di lotta.

Tornati nei propri quartieri però la vita dei giovani nordafricani non si rivelò affatto mutata; nonostante l'attenzione dei media e lo slancio socio-culturale e politico degli stessi appartenenti alla "seconda generazione" il riconoscimento delle loro richieste e dei loro diritti faticava ad emergere.

²³ A. BOUBEKER, *La «petite histoire» d'une génération d'expérience. Du mouvement beur aux banlieues de l'islam*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p. 181.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ N. BEAU, D. SCHNEIDERMAN, *Frisés ou pas, marchons ensemble*, in *Le Monde.fr*, 06 /12/1983. URL: www.lemonde.fr/archives/article/1983/12/06/frises-ou-pas-marchons-ensemble_2850710_1819218.html (Ultima consultazione: 05/03/2026).

In questo contesto emerse Mehdi Charef, la cui opera letteraria possiamo considerare fondamentale per lo sviluppo di una letteratura e cultura *beur*.

In cuor mio, mi dicevo che ci meritavamo qualcos'altro. Era quella l'atmosfera dell'83: dirsi che i nostri genitori erano sempre stati sottomessi e che noi, invece, saremmo stati gli insubordinati. Alcuni hanno deciso di marciare, io ho scelto di scrivere²⁶.

Charef, la cui biografia verrà approfondita in seguito, al momento della marcia aveva 31 anni ed era in Francia da vent'anni. Il 1983 fu anche l'anno in cui scrisse il suo primo libro *Le thé au harem d'Archy Ahmed* che segnò la nascita della "letteratura *beur*", intrisa di "neorealismo popolare" che dà voce ai figli delle periferie. L'oggetto della sua scrittura è il tentativo di rappresentare il malessere della "seconda generazione" divisa tra due culture ma anche quello di tutte le altre categorie sociali che abitavano le *cités*. Di fatto l'autore cercò di staccarsi dall'etichetta di "scrittore (e in seguito di regista) immigrato", identificandosi invece in un portavoce dei "senza-voce"²⁷ ai margini dello Stato, a prescindere dall'appartenenza etnica.

1984-1995 - Dalla "beuritude" alla rivolta sociale

Gli anni tra l'84 e la metà degli anni Novanta segnarono il passaggio dall'entusiasmo seguito alla "Marcia per l'uguaglianza" a una profonda crisi sociale e politica, caratterizzata dalla svalutazione dell'identità "*beur*" e dall'emergere, o meglio dalla riaffermazione, delle periferie come zone di conflitto permanente.

Il trasporto dei giovani rivoltosi organizzatisi nel 1983 in movimenti autonomi fu sfruttato come trampolino dal governo socialista che cercò di incanalarne la spinta in una struttura più controllabile. Nacque dunque nel 1984 l'organizzazione *SOS Racisme*, che trasformò le rivendicazioni politiche dei giovani marciatori per l'uguaglianza dei diritti in un antirazzismo moraleggiante generico e di toni a "caccia di consenso", come testimoniano gli slogan "*touche pas à mon pote*" (non toccare il mio amico) e "*j'aime qui je veux*" (amo chi voglio)²⁸. Molti movimenti "sinceri" come quello dei JALB (*Jeunes Arabes de Lyon et banlieue*) si opposero duramente a questa operazione statale, riavvicinandosi alla causa originale delle organizzazioni composte dalle minoranze nelle

²⁶ E. ROULIN, *L'hiver '83 de Mehdi Charef*, in *Presse et cité. Journal officiel des banlieues*, 09/01/2014. URL: <https://www.presse-et-cite.info/journal-officiel-des-banlieues/culture/lhiver-83-de-mehdi-charef> (Ultima consultazione: 08/04/2026).

²⁷ P. SALERNI, *Introduzione: L'immigrazione, la situazione urbanistica e degli alloggi nella periferia parigina*, cit., p.82.

²⁸ S. BOUAMAMA, *Extrême gauche et luttes de l'immigration postcoloniale*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p.244.

banlieues, accusando *SOS Racisme* di averne “folklorizzato” la lotta e di aver svuotato di senso la memoria delle battaglie dei quartieri popolari in nome della ricerca del consenso nazionale.

L'azione di JALB mirava apertamente alla riattivazione di una rete di associazioni dall'evidente radicalismo politico, la loro politica stabiliva il rifiuto di qualsiasi concessione a *SOS Racisme* e alle altre iniziative istituzionali che seguivano la stessa linea, opponendo al concetto di “*beuritude*”, di cui queste si riempivano la bocca, la propria vera e radicata “*arabitude*”²⁹.

In questo decennio, il termine “*beur*” passò dall'essere una bandiera identitaria a diventare un'etichetta mediatica spesso rifiutata dagli stessi giovani che avrebbe dovuto rappresentare. Percepita come indicatore di una moda passeggera, la denominazione veniva rifiutata da coloro che sentivano la lotta per superare la marginalizzazione non solo come appartenente al passato e risolvibile nel presente, ma che non potevano far altro che percepirla come la grigia prospettiva anche del proprio futuro.

Si creò una frattura sociale tra una piccola élite immigrata più integrata e istruita (i cosiddetti “*beurgeois*”) e la massa dei giovani rimasti prigionieri delle periferie (i “*lascars*” o “*galériens*”)³⁰, immersi nella precarietà economica e per cui la disoccupazione di massa era una forma di esclusione sistematica. Benché entrambi i gruppi avessero le stesse origini, la differenziazione nelle esperienze di vita portò a una separazione anche ideologica: come ben formulato da Boubeker «i primi propugnano l'alleanza con gli ambienti di sinistra per trovare un posto nello spazio politico o culturale, i secondi difendono [...] la costruzione dell'autonomia attorno a questioni di polizia e di giustizia identificate come un conflitto sociale centrale»³¹.

I *media* e la politica francese iniziarono a strumentalizzare anche la figura specifica della donna di origine magrebina (“*beurette*”), fino ad allora non tenuta particolarmente in considerazione. La donna immigrata veniva presentata come l'unico soggetto “assimilabile” e contrapposta alla figura del ragazzo arabo (il *lascar*, teppista), visto invece come una minaccia per la sicurezza all'interno della società. Alla base di questa differenziazione c'era chiaramente un ragionamento di tipo patriarcale e sessista per cui

²⁹ A. BOUBEKER, *La «petite histoire» d'une génération d'expérience. Du mouvement beur aux banlieues de l'islam*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p. 182.

³⁰ *Ivi*, p.187.

³¹ *Ibidem*. Traduzione propria.

le donne non potevano che essere fragili o nel migliore dei casi emancipate rispetto a una figura maschile indubbiamente soverchiatrice, caratterizzazione fissa “rassicurante” per i francesi benpensanti.

A ben vedere, organizzazioni al femminile erano presenti ed operanti già dall’inizio degli anni ‘80, parallele ai movimenti operai o dei giovani (uomini), l’azione dei gruppi di donne nordafricane come *Expressions maghrébines au féminin*, l’*Association des femmes arabes immigrées* e *Les Nanas Beurs* (gruppo attivo fino al 2002) si sviluppava sul doppio binario della lotta “etnica” e del femminismo³².

La componente femminile dei giovani arabi venne coinvolta nel 1989 anche nella prima grande controversia sull’uso del velo islamico da parte delle studentesse a Creil. Evidentemente le istituzioni repubblicane iniziarono a percepire l’identità dei figli dei migranti non più come una risorsa culturale, ma come un problema di ordine pubblico e di minaccia alla laicità. L’Alto Consiglio all’Integrazione (HCI) venne istituito nel 1989 per definire un modello francese ufficiale, riaffermò la necessità per gli immigrati di accettare le norme repubblicane rispettandole e riorientando l’attenzione sull’idea di integrazione³³ (considerata nuovamente il giusto mezzo tra volontà assimilativa e necessità di rispetto della pluralità); questo segnò la fine della breve parentesi del “diritto alla differenza” dei primi anni ‘80.

Fu proprio questo timore del radicalismo religioso che segnò la svolta: come reazione, i giovani accettarono l’immagine fino ad allora non fondata che era stata dipinta del loro rapporto col Credo e fecero dell’Islam una rivendicazione identitaria, di una gioventù che non si sentiva riconosciuta dalla Repubblica.

L’*Affaire Kelkal* nel 1995, legato agli attentati a Parigi, cristallizzò nell’opinione pubblica l’idea che le periferie fossero un terreno di coltura per l’integralismo, portando a una gestione sempre più poliziesca e securitaria del contesto delle “periferie immigrate” e disegnando un nesso rafforzato tra banlieue-Islam-terrorismo³⁴. I discorsi mediatici si concentrarono quindi sulla contrapposizione ipotetica tra “*beurs* laici” e attivisti musulmani, basata sul rifiuto dell’integrazione da parte dei secondi.

³² C. LESSELIER, *Mouvements et initiatives des femmes des années 1970 au milieu des années 1980*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p.164.

³³ A. ESCAFRE-DUBLET, *Immigration et politiques culturelles*, cit., p.56.

³⁴ A. BOUBEKER, *La «petite histoire» d’une génération d’expérience. Du mouvement beur aux banlieues de l’islam*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p.185.

Quello che veniva presentato come un rigetto autonomo era però lo specchio del fallimento degli investimenti edilizi e dei tentativi di riforma sociale all'interno delle periferie: le violenze continuavano a riproporsi ciclicamente, le rivolte seguivano, la segregazione sociale restava invariata e senza alcuna prospettiva di soluzione.

1995-anni Duemila - Nuove resistenze e il rifiuto delle etichette

Il periodo che inizia con la metà degli anni Novanta e si estende fino ad almeno la fine del primo decennio degli anni Duemila è stato caratterizzato dal consolidamento di movimenti autonomi che rifiutano le mediazioni istituzionali e rivendicano il diritto di definire la propria identità, passando dal sentirsi dei “senza-voce” a soggetti storici fondamentali della Francia contemporanea.

Negli anni '90, il *Comité national contre la double peine* (CNDP) diventò un punto di riferimento per migliaia di persone, lottando contro l'espulsione di residenti stranieri che avevano già scontato pene detentive evitando così, come suggerisce il nome, la doppia pena. I più colpiti dal meccanismo della doppia pena erano gli individui nelle situazioni più precarie, come si può immaginare più “sfruttabili” nelle aule di tribunale: il Comitato si occupava della difesa di questi individui ingiustamente condannati al rimpatrio e in caso di necessità si dedicavano anche alle procedure di riammissione in Francia degli espulsi. Come spiegato da Tarik Kawtari, uno dei fondatori del Comitato, in un'intervista³⁵ «alcuni si accontentano di parlare di disobbedienza civile. Noi l'abbiamo messa in pratica»: l'azione del CNDP si configurava come una vera e propria ribellione al sistema sbagliato e corrotto denunciandone il principio. Nei tribunali tutti conoscevano i membri del comitato e anche se non schierati dalla stessa parte ne rispettavano il lavoro; a “mettere i bastoni tra le ruote” erano talvolta le stesse altre associazioni, che volevano che si tracciasse un limite alla difesa di determinate categorie di criminali a cui era stata imposta anche l'espulsione dal territorio francese (un esempio riportato da Kawtari è quello delle femministe, che accusavano il *Comité* di difendere degli stupratori se impugnavano il ricorso all'espulsione di chi aveva precedentemente scontato una pena per violenza sessuale³⁶).

Dall'esperienza del CNDP nel 1995 nacque il *Mouvement de l'immigration et des banlieues* (MIB), uno strumento di espressione politica autonoma che metteva al centro

³⁵ *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, a cura di Ahmed Boubeker e Hajjat Abdellali, Éditions Amsterdam, Paris, 2008, p.210. Traduzione propria.

³⁶ *Ivi*, p.212.

il rifiuto dell'arbitrarietà della polizia e della giustizia. Il loro slogan «*Pas de justice, pas de paix!*», in piena continuità di pensiero con il Comitato contro la doppia pena, sottolinea come senza una parità reale la pace sociale sia impossibile. Di fatto il MIB è ancora un movimento con fine di autoaffermazione e difesa delle identità minoritarie. Per la generazione dei giovani di origine nordafricana così come per i poveri, i disoccupati e tutti gli altri reietti, l'accesso al lavoro, all'alloggio o al riconoscimento sociale rimanevano diritti "esclusivi" a cui non avevano accesso e per i quali non potevano lottare da soli per timore dei soprusi inflitti dalle forze di polizia³⁷.

Gli obiettivi del MIB, perseguibili anche grazie all'aiuto delle generazioni precedenti di rivoltosi (come quella della Marcia del decennio precedente), sono apertamente dichiarati dal movimento stesso e riportati da Tarik Kawtari nella stessa intervista³⁸: creare un luogo di risorse, di informazione e uno sportello di consulenza giuridica dove si sarebbero messe in comune le conoscenze e le esperienze.

Decenni di segregazione e disoccupazione strutturale, hanno portato la nuova gioventù in età da lavoro, non "necessaria" a livello professionale a differenza della generazione dei loro padri, a nuove ondate di scontri e rivolte nei quartieri popolari. «I cambiamenti nel sistema produttivo francese, la deproletarizzazione e gli effetti della rivoluzione conservatrice»³⁹ conducono questa generazione definita del "precariato" a vivere l'instabilità economica come un ennesimo ostacolo alla piena partecipazione politica e come un motivo di rinnovo dei propri scontenti e della loro sete di ribellione. La persistenza di una "frattura sociale" e spaziale rimane il principale ostacolo alla coesione nazionale, che tiene i giovani delle *banlieues* relegati ai margini non solo fisicamente, ma anche a livello comunitario. Il termine "integrazione" sembra suscitare disagio, ciò principalmente grazie al meccanismo della protesta collettiva tramite cui gli esclusi si prendono lo spazio che meritano e «costruiscono il proprio posto»⁴⁰. L'obiettivo ancora da raggiungere è quello di riuscire a partecipare collettivamente in modo concreto e riconosciuto alle trasformazioni della società, trovando il modo per mettersi in prima linea, superando il timore del rigetto da parte delle istituzioni.

³⁷ A. BOUBEKER, *La «petite histoire» d'une génération d'expérience. Du mouvement beur aux banlieues de l'islam*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p.184.

³⁸ *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p.213.

³⁹ *Ivi*, p.233.

⁴⁰ A. BOUBEKER, *La «petite histoire» d'une génération d'expérience. Du mouvement beur aux banlieues de l'islam*, in *Histoire politique des immigrations (post) coloniales en France (1920-2008)*, cit., p.190.

Un primo passo per il riconoscimento socio-politico si può fare, e si è fatto, in campo culturale: inaugurato nel 2007, il museo “*Cité nationale de l’histoire de l’immigration*” segna il passaggio dalle politiche di “integrazione” a quelle di “rappresentazione”. L’obiettivo è integrare l’esperienza migratoria nel patrimonio artistico e storico nazionale, riconoscendo che la storia dei migranti è parte integrante della storia di Francia: la mostra permanente instaura un dialogo tra arte, storia e una componente di testimonianze personali in forma di documenti, donazioni personali e fotografie⁴¹ che permette di dimostrare quanto le culture minoritarie portino valore aggiunto nel confluire insieme nella “cultura francese”.

Dal punto di vista letterario, il neorealismo popolare francese di cui abbiamo individuato in Mehdi Charef il fondatore, continua nei decenni successivi a ricercare il giusto mezzo per dare dignità narrativa ai “marginati”. L’opera di Charef ha permesso di convertire il “mormorio” (citando Salerni⁴²) degli emarginati in rumore che scuote la sfera pubblica, trasformando la sofferenza delle *cités* in una testimonianza storica universale. L’eredità di Charef è stata accolta da numerosi altri autori appartenenti alla stessa generazione e alle successive, accomunati dal desiderio e dalla necessità impellente di mostrare la propria realtà e quella di amici, famiglie e vicini di casa ai margini dello Stato francese.

Nel 2007 l’interesse per la scrittura neorealista popolare è al centro della formazione del collettivo letterario *Qui fait la France?* (“Chi fa la Francia?”). Benché il nome sottolinei volontariamente con il plurilinguismo dei giovani magrebini tramite il gioco di parole basato sull’omofonia tra il francese standard “*qui fait*” e il verbo gergale “*kiffer*” (amare) basato sulla radice araba “*kif*” (gioia), gli autori affiliati al collettivo rifiutano il determinismo etnoculturale che li vorrebbe nella categorizzazione fissa di “scrittori *beur*” per rivendicare invece il proprio ruolo di autori francesi, aperti alla visione della realtà francese in tutta la sua interezza e complessità: al centro del loro operato e della loro identità si trova innanzitutto il concetto di valorizzazione di pluralità e diversità⁴³.

⁴¹ A. ESCAFRE-DUBLET, *Immigration et politiques culturelles*, cit., p.62.

⁴² P. SALERNI, *Introduzione: L’immigrazione, la situazione urbanistica e degli alloggi nella periferia parigina*, cit., p.83.

⁴³ I.VITALI, «*À l’avant-garde du réel*» entretien avec Mohamed Razane et Karim Amellal du collectif «*Qui fait la France?*», in *Francofonia*, 59, 2010, p.123. URL: <http://www.jstor.org/stable/43016556> (Ultima consultazione: 22/05/2026).

L'aggettivo *beur* “stava stretto” già alla generazione dell'83, ma è proprio negli anni Duemila che si assiste al ripudio totale di questo titolo, che consisteva per i giovani in un vincolo che li teneva ancorati alla concezione dell'immigrazione come categoria “a parte”; il superamento di quest'ottica richiede una revisione critica del grande racconto nazionale francese e una costante rinegoziazione dei modelli per includere ciclicamente le storie e le memorie plurali di chi è stato considerato di troppo e di peso per la Repubblica, per arrivare a costruire e poter mantenere vivo un “vivere insieme”, fondato sulla parità reale dei diritti e della dignità di ogni membro della società.

Obiettivi dell'elaborato

Il seguente elaborato si pone l'obiettivo di osservare l'evoluzione della letteratura “dei margini” prodotta da autori magrebino-francesi, calati nella realtà delle periferie parigine, a partire dall'opera di Mehdi Charef. Il romanzo *Le thé au harem d'Archy Ahmed* verrà considerato il primo esempio di questo filone letterario, apripista per gli scritti successivi di Mohamed Razane e Faïza Guène (membri del collettivo Qui fait la France?) in cui è possibile rintracciare tracce di “ereditarietà” rispetto all'opera di Charef.

L'analisi e il confronto si baseranno *in primis* sulle tematiche toccate dai tre autori, prestando particolare attenzione al contesto e alla componente fondamentale degli affetti, mettendo in luce il ruolo dei genitori, degli amici e in generale delle relazioni interpersonali nelle esperienze dei giovani *banlieusards*.

A partire dall'aspetto tematico si analizzeranno poi le scelte linguistiche e stilistiche messe in atto dai tre autori, così come le scelte traduttive attuate nel passaggio alla lingua italiana da parte delle traduttrici di *Le thé au harem d'Archy Ahmed* e *Dit violent* (Razane) e dal traduttore di *Kiffe kiffe demain* (Guène).

È infine mio interesse osservare come le diverse prospettive degli autori si manifestino nelle conclusioni dei loro romanzi, ponendole in dialogo tra loro e con la visione socio-culturale tipica dei decenni in cui le opere sono state concepite e pubblicate, per individuare, a partire da tali esiti narrativi, alcune possibili direzioni di evoluzione della “letteratura *beur*”.

CAPITOLO PRIMO

1.1 L'estetica del margine: genealogia, forme e superamento del genere “*beur*”

Come già stabilito, quella di “letteratura *beur*” è un’etichetta nata negli anni Ottanta come estensione sul fronte culturale del tentativo di categorizzazione degli individui appartenenti alle seconde generazioni di famiglie francesi di origine magrebina, coinvolti nei movimenti antirazzisti e pacifisti che in quegli anni stavano scuotendo la Francia. È importante però notare che la nascita di un genere letterario a sé stante non si motiva solo come risposta sociologica alla Marcia per l’uguaglianza e contro il razzismo (1983), ma rappresenta la necessità concreta della comparsa di una “voce nuova” in grado di rompere l’invisibilità della seconda generazione. Si erano finalmente create le condizioni adatte per far emergere le testimonianze di quei giovani rimasti invisibili dagli anni Settanta, e il termine autoreferenziale che usavano i giovani francesi di origine nordafricana (*beur*) arriva ad «acquisire un vero e proprio status, a vedere la propria esistenza riconosciuta nel dizionario Robert»⁴⁴. A dimostrare ulteriormente la sostanziale distinzione tra il concetto politico di comunità *beur* e il genere letterario associato alla stessa, è il fatto che, come sottolineato da Elisabetta Quarta⁴⁵ nella sua ricostruzione della storia di questo filone letterario, è proprio dalla graduale dissoluzione dell’aspetto politico e in qualche modo dai suoi insuccessi che si concretizza e si afferma la sua “forma” culturale e letteraria in particolar modo.

La scelta interna alla comunità di riferirsi a se stessi con il termine “*beur*” (benché non esista alcuna forma associazionistica concreta che raccolga gli autori di questo genere letterario), accettata ed adottata poi anche dai *media* ed entrata a far parte del linguaggio comune, costituisce il primo atto espressivo “miscelaneo” di creazione linguistica. Come sintetizzato da Vitali⁴⁶, il vocabolo contiene in sé i tre aspetti chiave dell’identità e dei contenuti letterari del genere: *arabité*, *francité* e *marginalité*. Di fatto *beur* non significa altro che *arabe* (arabo), identità etnica imprescindibile nei contenuti del genere letterario, almeno in questa prima fase del suo sviluppo. Il fatto che si tratti di una parola in *verlan*

⁴⁴ I. VITALI, *De la littérature beur à la littérature urbaine: Le Regard des « Intrangers »*, in *Nouvelles Études Francophones*, 24, 1, 2009, p.173. URL: <http://www.jstor.org/stable/25702194> (Ultima consultazione: 02/04/2026).

⁴⁵ E. QUARTA, *Beur. Da movimento a fenomeno letterario*, in *Zapruder*, 21, 2010, p.96. URL: https://storieinmovimento.org/wp-content/uploads/2017/08/Zap21_9-Schegge3.pdf (Ultima consultazione: 02/04/2026).

⁴⁶ I. VITALI, «*Au-delà de la littérature beur?*» dossier coordonné par Alec G. Hargreaves et Anne Marie Gans-Guinoune, in *Studi Francesi*, 163, 2011. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6119> (Ultima consultazione: 03/04/2026).

denota il radicamento del mezzo espressivo nella lingua francese, comprendendone e sfruttandone appieno il lessico, le strutture e i procedimenti di formazione lessicale per avvicinarli a sé. Il *verlan*, però oltre ad essere una variazione linguistica tipicamente francese, è anche tipicamente appartenente alle periferie, ed è proprio questo il contesto urbano da cui provengono e a cui ritornano gli autori *beurs* nei propri romanzi; gli scrittori come la parola che li descrive racchiudono in loro questi tre aspetti: hanno origine araba, sono francesi e sono *banlieusards*.

La letteratura *beur* si sviluppa al fianco di quella francese “tradizionale” alla quale però non riesce ad essere assimilata dalla critica e dall’accademia, che di fronte a questa produzione stando alle parole dello studioso Alec G. Hargreaves⁴⁷ «sono messe a disagio»: resta un genere che si sviluppa ai margini della letteratura nazionale trattando le vite di margini sociali. Non essendo completamente ascrivibile nemmeno alla tradizione letteraria magrebina, la letteratura *beur* crea per se stessa uno spazio intermedio che riempie con le innumerevoli forme di produzione che si sono andate a sommare negli ultimi quarant’anni.

In questo spazio interstiziale, di non-appartenenza, il genere *beur* risponde ai tentativi di definizione basati sui tre criteri chiave definiti da Deleuze e Guattari per la “letteratura minore”, come riconosciuto da Maazaoui⁴⁸. *In primis* è evidente il rispetto del criterio di deterritorializzazione della lingua: l’uso del *verlan*, così come di altre forme di parlata popolare e i prestiti linguistici dalla lingua araba “francesizzati”, operano una frattura all’interno della lingua “maggiore” o standard, portando le parlate marginali allo stesso livello di questa e creando una commistione linguistica che si pone come norma interna al genere. Il secondo criterio che colloca la letteratura *beur* all’interno delle coordinate della “letteratura minore” è il suo legame, e il legame dei singoli individui, con la politica. Ciò si rivela valido sia per quanto riguarda coloro che producono letteratura, gli scrittori che vivevano sulla propria pelle le ingiustizie politiche e sociali, sia per quanto concerne i personaggi anche non pienamente autobiografici che si muovono negli stessi «spazi esigui», in cui ogni violenza subita dal singolo si riverbera nella vita ed esperienza collettiva comune e interconnessa delle *banlieues*. Per questo stesso motivo, il genere si fa carico del valore collettivo della formulazione (o

⁴⁷ A. G. HARGREAVES, *La littérature issue de l’immigration maghrébine en France: une littérature mineure?*, in *Études Littéraires maghrébines*, L’Harmattan, Paris, 1996, p.17.

⁴⁸ A. MAAZAOU, *Poétique des marges et marges de la poétique*, in *L’Esprit Créateur*, 38, 1, 1998, pp.80-82. URL: <http://www.jstor.org/stable/26288088> (Ultima consultazione: 02/04/2026).

enunciazione), terzo carattere riconosciuto dalla teoria di Deleuze e Guattari: il soggetto che scrive e che parla non si esprime solo per sé, ma porta alla luce una significazione comunitaria, facendosi portavoce per un intero gruppo sociale.

Come ogni definizione, questa categorizzazione impone dei limiti. La riduzione dei romanzi a testimonianze sociologiche o politiche di protesta significa senza dubbio limitarne la portata letteraria, relegando la letteratura *beur* a una forma di “paraletteratura” segregata ai margini⁴⁹, che al posto di portare alla luce le voci degli autori ne sminuisce l’opera, mantenendo la distanza dalla letteratura “ufficiale”. A tal proposito, Maazaoui sostiene sia necessario considerare come fondamentale del genere anche il carattere della letterarietà⁵⁰, ovvero la consapevolezza che il testo *beur* è uno spazio regolato da leggi estetiche proprie e non solo un riflesso cronachistico della realtà, in difesa della specificità dell’opera come testo letterario a pieno titolo.

Per superare le etichette costringenti basate su criteri etnocentrici carichi di giudizio, si propongono svariate denominazioni alternative al termine “letteratura *beur*” la maggior parte delle quali mantiene un’indicazione dell’origine e del contesto culturale di appartenenza degli autori, ma che veicolano tali informazioni con termini standard ritenuti più “rispettabili” rispetto al vocabolo gergale. Diverso è il caso della proposta avanzata da Myriam Geiser, che propone il concetto di “letteratura della post-migrazione”⁵¹. Questa definizione, legata al concetto di “*littérature-monde*” (letteratura-mondo), per il quale l’identità non è un dato fisso e inalterabile ma una dinamica in divenire, valorizza il collegamento e la contaminazione tra identità culturali a prescindere dalla classificazione puramente etnica dell’autore, per cui la scrittura può diventare uno strumento di arricchimento esperienziale ed estetico.

L’ansia tassonomica, che spinge alla costante rivalutazione dell’identità del genere letterario sia da parte degli scrittori che vi fanno riferimento che da parte della critica, è un elemento ricorrente della sua storia. Nonostante la tendenza dei nuovi appellativi a non fissarsi, negli anni più recenti, che si approfondiranno in seguito, si è fatta strada l’etichetta di “letteratura urbana” o “di *banlieue*”, che tenta di essere ancora più inclusiva comprendendo sotto il suo ombrello tutti gli scrittori che si esprimono dai margini,

⁴⁹ E. QUARTA, *Beur. Da movimento a fenomeno letterario*, in Zapruder, cit., p.104. (Ultima consultazione: 02/04/2026).

⁵⁰ A. MAAZAOU, *Poétique des marges et marges de la poétique*, cit., p.82. (Ultima consultazione: 02/04/2026).

⁵¹ M. GEISER, *La «littérature beur» comme écriture de la post-migration et forme de «littérature-monde»*, in *Expressions maghrébines*, 2008, pp.121-139.

indipendentemente dalla loro origine etnica (includendo quindi anche i “francesi bianchi-biondi-occhi azzurri”, ovvero ironicamente i francesi per eccellenza in Carollo⁵²) ma tenendo conto della diffusa situazione di disagio ed esclusione dalla società oltre che dal canone. Sebbene questa “identità di traverso”, nel centro non definito tra l’istituzione letteraria e i suoi margini, permetta simultaneamente agli scrittori di abitare più culture e lingue, trasformando lo sradicamento in una risorsa creativa, molti degli autori contemporanei rifiutano anche le definizioni più recenti ed inclusive del movimento letterario, chiedendo di essere considerati “solo” scrittori *tout court* respingendo ogni grado di categorizzazione.

Volendo però approfondire ulteriormente l’identità trasversale del genere così come si era presentato fin dal principio, è interessante notare come il linguaggio adottato dai primi autori e conservato in realtà anche nei decenni successivi, sia un elemento significativo per l’arricchimento estetico, letterario e culturale sopra menzionato. Come dimostrato dall’analisi dello stesso termine “*beur*”, la lingua usata nei testi non è affatto una forma degradata di francese ma piuttosto, usando le parole di Salerni⁵³, un “socioletto generazionale” in grado di trasmettere un messaggio specifico tramite una consapevole strategia letteraria. Per i giovani autori l’uso del gergo non è un errore, ma un atto di “controlegittimità”⁵⁴ che dimostra la coesione interna alla comunità dei margini, la quale a sua volta ne valida l’espressione come alternativa a quella dei centri (ovvero il francese standard). Il linguaggio giovanile e di periferia ricorre a due forme principali di “modifica” della lingua: l’*argot* e il *verlan*. Del secondo si è già parlato, consiste in una trasgressione delle regole fonetiche e morfosintattiche della lingua francese invertendone lettere o sillabe all’interno delle singole parole e spesso attuando delle modifiche dove necessarie per la facilitazione della resa fonetica. Il *verlan* agisce come una “lingua parassita”⁵⁵ che si basa sulle strutture linguistiche francesi modificandone il lessico ma non le norme di formazione delle frasi, creando un codice formalmente allineato alla lingua standard ma intrinsecamente criptico per chi non appartiene alla comunità delle *cités*. In questo modo gli “esclusi” si appropriano simbolicamente degli spazi⁵⁶ e al contempo erigono una propria barriera. Anche l’*argot* funge da difesa verso l’esterno e

⁵² K. CAROLLO, *Impossible Returns: The State of Contemporary Francophone Literary Production*, in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 39, 2, 2006, p. 121. URL: <https://doi.org/10.2307/20464190> (Ultima consultazione: 02/04/2026).

⁵³ P. SALERNI, *Introduzione: Aspetti linguistici*, cit., p.71.

⁵⁴ *Ivi*, p.69.

⁵⁵ *Ivi*, p.73.

⁵⁶ D. LEPOUTRE, *Coeur de banlieue: Codes, rites et langages*, Odile Jacob, Paris, 1997, p.122.

come strumento di legittimazione interna. Come in ogni parte del mondo, il gergo specifico è utilizzato per velocità, familiarità e segretezza; ma ciò che contraddistingue l'*argot* è che alle sue origini, nel XIII secolo, era la parlata specifica dei malfattori e dei mendicanti. La sua diffusione e la successiva imposizione culturale nel XIX secolo si devono in gran parte alla “grande letteratura”, che ne ha mediato il passaggio da codice criptico e legato ai bassifondi a stilema espressivo: Victor Hugo lo ha introdotto nel romanzo a partire dal 1829 cercandone l'autenticità per scopi pittoreschi, mentre Balzac ne ha sfruttato il fascino per conferire realismo alle sue descrizioni dei bassifondi⁵⁷. È con Émile Zola e il suo *L'Assomoir* che l'*argot* subisce una vera rivoluzione “filologica”: lo scrittore non si limita ad arricchire i dialoghi ma contamina la voce narrativa stessa con la lingua del popolo, servendosi di dizionari specializzati come il *Dictionnaire de la langue verte* di Alfred Delvau (1866)⁵⁸. Questo percorso di legittimazione letteraria culmina nel XX secolo con Louis-Ferdinand Céline, che rompe definitivamente con la tradizione standard integrando totalmente il registro gergale e popolare nello stile narrativo⁵⁹. Grazie a questa spinta autoriale “dall'alto”, l'*argot* si è riversato nel francese popolare urbano arricchendolo di una forza metaforica e di una vitalità che può sfidare la lingua ufficiale. Non dovrebbe dunque stupire che l'uso venga portato avanti dagli autori *beur* per veicolare il proprio rifiuto, e quello dei loro giovani personaggi, dell'ordine stabilito dalle istituzioni e in generale da parte degli adulti.

Ad *argot* e *verlan* si aggiunge, per dare ulteriore colore al codice linguistico della letteratura *beur*, un consistente utilizzo della pratica del *code-switching*, ovvero il passaggio dall'uso di una lingua (il francese) a quello di un'altra (prevalentemente l'arabo, ma negli ultimi decenni anche lo spagnolo, l'inglese e molte altre come sottolineato nel volume sul parlato giovanile diretto da Gadet, in cui tuttavia si tiene a distinguere i prestiti dall'inglese da quelli dalle «lingue di immigrazione» per via delle diverse implicazioni che hanno a livello emotivo nell'uso⁶⁰) all'interno del discorso o della stessa frase. La scrittura infatti è per gli autori di questo genere luogo di contatto e convivenza delle proprie influenze; l'inserimento di termini arabi all'interno del discorso in francese serve a rappresentare la quotidianità dei giovani di seconda generazione, immersi nella lingua e nella cultura francese a legittimo titolo ma al tempo stesso rinnegati

⁵⁷ F. GADET, *Le française populaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p.12.

⁵⁸ *Ivi*, p.15.

⁵⁹ *Ivi*, p.12.

⁶⁰ É. GUERIN, S. WACHS, *Dynamique des mots*, in F. GADET (dir.), *Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Ophrys, Paris, 2017, p.117.

da questa e rimandati alla cultura dei paesi d'origine dei genitori, i quali parlando arabo in casa fungono da costante promemoria di questa dualità e non completa assimilazione. La "paratopia linguistica" che questo sdoppiamento identitario e verbale crea, diviene una risorsa creativa all'interno del testo per creare shock e rafforzare la creazione di un ritmo scandito dalle pause generate dalle parole brevi e dal ricorso a parole "inusuali" all'interno del flusso narrativo. Il registro urbano fatto di gergo contratto, termini arabi inseriti *ex abrupto* nel discorso, l'uso della punteggiatura che si fa progressivamente sempre più rado nella produzione degli scrittori *beur* più recenti e il loro uso ricorrente di intercalari, donano al testo una vitalità orale e un ritmo rapido che simula la freneticità della vita dei giovani nelle *banlieues*. Le parole concorrono a mettere in primo piano le emozioni e i corpi in movimento, riflettendo il disgregamento della realtà percepito dai protagonisti.

A livello contenutistico, il racconto dell'esclusione sociale è rafforzato dal tratteggio della struttura chiusa, "ghettizzata", delle *cités* come metafora della condizione esistenziale dei protagonisti. La periferia diventa parte integrante del carattere di chi ci vive, bloccato come in uno stato di sospensione in quell' "intermezzo" privo di orientamento e prospettiva. La periferia è nella concezione di Marc Augé⁶¹ un "non-luogo" della surmodernità, caratterizzato dalla provvisorietà, dal transito e dalla privazione della carica affettiva che lascia i suoi residenti a un individualismo solitario. La letteratura *beur* porta alla luce le vite claustrofobiche e cariche di miseria degli abitanti delle *banlieues*, relegati dall'autorità nelle proprie zone e talmente legati psicologicamente e biologicamente a queste da costringersi anche da soli. Tutte le attività di rivolta dei giovani dei quartieri si svolgono letteralmente al buio, di notte, negli scantinati, nascosti tra i meandri delle baraccopoli e dei palazzoni; o si svolgono nel buio metaforico dell'anonimato e dell'illegalità, all'oscuro dalla legge dello Stato e della famiglia. Ruhe⁶² conduce un'interessante analisi che dimostra come alla vita abitudinaria "in basso" si contrapponga nei giovani di seconda generazione un desiderio di fuga che ha i suoi luoghi di riflessione "in alto" (un alto relativo, pur sempre contenuto alla "orizzontalità" delle *cités*), sui tetti e sui balconi. Sui tetti, comunque protetti dall'altezza dallo sguardo indiscreto di chi è fuori dal gruppo, si può evadere dalla consuetudine e dall'atteggiamento di chiusura-protezione per aprirsi alla confessione (o alla crisi), alla

⁶¹ M. AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992.

⁶² E. RUHE, *La légende de la ville: L'espace urbain dans la culture francophone issue de l'immigration*, in *L'Esprit Créateur*, 41, 3, 2001 p.67. URL: <http://www.jstor.org/stable/26288454> (Ultima consultazione: 02/04/2026).

ricerca della novità e del progresso oltre l'orizzonte delle «altre torri decapitate»⁶³. Al di là dei progetti di “elevazione” però persiste la condizione di stabilità radicata nel cemento, che diventa più che semplice materiale da costruzione e si trasforma in matrice identitaria dei giovani che «assomigliano al cemento» e si «ammalano» di questo⁶⁴. Nel cemento i giovani personaggi della letteratura *beur* trovano un proprio spazio, pur sentendolo opprimente, diverso sia da quello della cultura d'origine familiare a cui spesso non sentono più di appartenere che dagli spazi della cultura di “accoglienza” che ancora non li include totalmente.

La sospensione tra le due realtà produce negli autori *beur* e nei loro personaggi, trasposizione di sé e dei propri conoscenti, quattro tipologie di comportamento identitario riconosciute dal sociologo Adil Jazouli⁶⁵: affermazione, in coloro che abbracciano pienamente la cultura francese escludendo la componente ereditaria, spesso perché motivati dal desiderio di assimilazione totale e dalla propria buona riuscita negli studi; eteronomia, da parte di coloro che sentono e soffrono una «totale mancanza di identità» non sentendosi né arabi né francesi; la ricerca di una nuova identità che coniughi entrambi gli aspetti in cui i giovani possono riconoscersi, cercando di forgiare secondo Jazouli nuovi spazi sociali attraverso le arti; per ultimo il rimpianto del paese di origine e la predilezione del mondo culturale della famiglia, di cui mantengono le norme e il «senso dell'esilio».

L'ultimo atteggiamento è quello meno comune nei romanzi *beur*, ed è caduto particolarmente in disuso con la generazione di autori emersa negli anni Duemila, che per motivi anagrafici è meno legata al sentimento opprimente di sradicamento dal Maghreb percepito dai primi migranti. Negli autori del nuovo millennio l'interesse maniacale per le origini dei genitori si affievolisce, lasciando spazio alla ricerca del proprio posto stabile nella Francia in cui vivono e in cui vogliono costruire un futuro. Alla ricerca delle proprie radici si sostituisce in loro l'osservazione e l'attenzione per i propri «rami»⁶⁶: l'identità non è più percepita come un'origine fissa, perduta e da rimpiangere, ma come un incontro di eredità e influenze continue che portano alla dinamicità e alla produttività. Al cambio di prospettiva tematica si accompagna anche un aggiustamento dal punto di vista del tono

⁶³ Ivi, p.68.

⁶⁴ P. SALERNI, *Introduzione: La Maison d'Alexina e i romanzi «beur»*, in Mehdi Charef: *La casa di Alexina.*, Edizioni universitarie romane, Roma, 2018, p.13.

⁶⁵ A. JAZOULI, *La Nouvelle génération issue de l'immigration maghrébine: essai d'analyse sociologique*, L'Harmattan, Paris, 1982, pp.25-32.

⁶⁶ I. VITALI, *De la littérature beur à la littérature urbaine: Le Regard des «Intrangers»*, cit., p.174. (Ultima consultazione : 02/04/2026).

impiegato nella scrittura. Se il linguaggio utilizzato dagli autori degli anni Ottanta tendeva spesso al cupo, al tragico e al «miserabilista»⁶⁷ pur “abbassando il tono” con il registro gergale, nei romanzi più recenti si punta a raggiungere l’effetto “realistico” nel racconto dell’esclusione tramite l’ironia e il linguaggio più leggero e falsamente disinteressato mutuato dalla cultura pop a cui sono esposti i giovani.

La letteratura di questo periodo è segnata da un netto rifiuto di ogni identità precostituita e irrevocabile. I personaggi, riflettendo l’interesse dei loro autori, rivendicano il diritto alla *désappartenance* (dis-appartenenza intesa a livello culturale) non più come effetto dell’esposizione alla doppia cultura senza reale radicamento in alcuna⁶⁸, ma come libertà di non essere rinchiusi in etichette etnocentriche cercando di posizionarsi, come già menzionato, come “scrittori *tout court*” all’interno di una società francese ormai stabilmente pluriethnica.

Dopo le rivolte delle *banlieues* del 2005, nel 2007 viene fondato il collettivo Qui Fait la France? che nello stesso anno pubblica il suo manifesto⁶⁹ e lo include in apertura alla prima raccolta collaborativa *Chroniques d’une société annoncée*⁷⁰. La missione del gruppo è la rivendicazione di uno statuto estetico e politico dato dal realismo estremo del racconto dei «figli di una Francia pluralista», per i quali la diversità «è risorsa e un’opportunità per il futuro, una forza collettiva». Il collettivo non si dà limiti etnici, ma si pone l’obiettivo di esprimere il disagio di tutti i “senza voce” provenienti o meno dall’immigrazione, la cui indignazione per le ingiustizie si allarga a livello globale e generazionale⁷¹.

Perché questa generazione, la nostra, ha il fuoco per riuscire, la grinta per sfondare le porte, la rabbia per arrivare al traguardo, il carisma per bucare lo schermo, l’intelligenza per conquistare i titoli, la forza per sollevare le barricate, la determinazione dello sportivo, la bellezza del libro, il carattere dell’Africa, l’odore del Maghreb, l’amore per la bandiera tricolore e per la poesia della Francia⁷².

⁶⁷ Il termine è tratto da un’intervista ad Azouz Begag del 2 dicembre 1987, in A. G. HARGREAVES, *Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction*, Berg, New York/Oxford, 1991, p.139.

⁶⁸ P. SALERNI, *Introduzione: Rappresentazione e discorso ne «Il Teorema d’Archi Ahmed»*, in Mehdi Charef: *Il Teorema d’Archi Ahmed*, cit., p.54.

⁶⁹ QUI FAIT LA FRANCE?, *Notre manifeste*, 2007. URL: <https://quifaitlafrance.com/content/view/45/59/> (Ultima consultazione: 03/04/2026).

⁷⁰ QUI FAIT LA FRANCE?, *Chroniques d’une société annoncée*, Stock, Paris, 2007.

⁷¹ I. VITALI, «À l’avant-garde du réel» *entretien avec Mohamed Razane et Karim Amellal du collectif «Qui fait la France?»*, cit., p.126. (Ultima consultazione: 22/05/2026).

⁷² QUI FAIT LA FRANCE?, *Notre manifeste*, cit. Traduzione propria. (Ultima consultazione: 03/04/2026).

Benché tenuta in considerazione (sarebbe incongruente rifiutare parte integrante di sé), l'origine nordafricana degli autori che fanno parte del collettivo viene messa in secondo piano a favore del "generico" posizionamento marginale in prospettiva di inclusione. Per questo motivo si assiste allo spostamento terminologico nella definizione del genere letterario, rifiutando in modo radicale la controversa etichetta di "letteratura *beur*" considerata un dispositivo editoriale ghettizzante e riduttivo. Le designazioni come "letteratura urbana" o "letteratura di periferia" hanno l'obiettivo di liberare il genere dagli schemi di lettura prettamente sociologici ed etnologici che ne limitano l'accesso al campo letterario canonico. Con il collettivo, e con l'evoluzione del pensiero letterario anche esterno a questo, la traiettoria del genere mostra negli anni Duemila un passaggio fondamentale dalla scrittura intesa come "grido" di testimonianza neorealista, com'era negli anni '80, a una voce attiva di affermazione del ruolo di ogni cittadino nella società, interrogando le crisi profonde della Repubblica francese. È un processo naturale, frutto dei tempi e delle coscienze che maturano: i membri fondatori del collettivo sottolineano che è insita in loro la volontà di dipingere le vite delle *banlieues* con realismo totale (parlare «di prigione, violenza, droga, sesso, quartieri popolari, d'amore e anche di belle storie»⁷³) rifiutando di avvicinarsi alla mercificazione culturale che ne vorrebbero fare le case editrici e tantomeno di ricadere nell'«ombelicalismo pieno di autofinzioni» che riconoscono nella letteratura francese contemporanea.

Chiaramente nell'evoluzione del genere *beur* esiste un paradosso intrinseco: mentre gli autori rifiutano prima ogni forma di associazionismo ufficiale e in seguito le definizioni "ghettizzanti", i loro testi hanno contribuito alla creazione di un modello estetico e contenutistico così potente da essersi posto in relazione con la "*littérature-monde*"⁷⁴ in una posizione esemplare. Ciò che si può affermare senza dubbio alcuno è che l'esperienza degli autori di seconda generazione ha dato anche ad autori non provenienti dall'immigrazione l'opportunità di esprimere il proprio senso di "dis-appartenenza". La singola specificità marginale degli autori di origine nordafricana si è trasformata nel tempo, grazie proprio alla loro scrittura, in una voce condivisa, universale e pluriethnica: parlare dei margini dai margini non è più solo una "questione *beur*" ma è una solida

⁷³ I. VITALI, «À l'avant-garde du réel» entretien avec Mohamed Razane et Karim Amellal du collectif «Qui fait la France?», cit., p.126. (Ultima consultazione: 22/05/2026).

⁷⁴ I. VITALI, «Au-delà de la littérature beur?» dossier coordonné par Alec G. Hargreaves et Anne Marie Gans-Guinoune, cit., p.3. (Ultima consultazione: 03/04/2026).

eredità letteraria che affonda in questa comunità le sue radici e che da questa fa crescere robusti i propri rami.

1.2 Biografie di autori ai margini

Mehdi Charef – La prima voce

Mehdi Charef è nato il 24 ottobre 1952 nel distretto di Maghnia (chiamata così dopo l'Indipendenza, durante il periodo di dominazione francese nominata Marnia) nell'Algeria nord-occidentale a qualche decina di chilometri dal confine col Marocco e a poco più di cento chilometri da Orano, importante città portuale algerina nel Mediterraneo. Ha passato la sua infanzia tra i borghi di Ouled Charef e Beni Ouassine (Bettaïn) nel pieno della Guerra d'Indipendenza algerina, esperienza che ha lasciato un'impronta duratura nella sua memoria personale e nella sua successiva sensibilità artistica. Gli eventi traumatici vissuti durante questo periodo, non solo la violenza coloniale che scuote il paese e tocca anche gli individui vicini a lui, ma altresì la prematura morte della sorellina Amaria, contribuiscono a costruire già nel giovane Charef un immaginario legato alla perdita, allo sradicamento e alla precarietà esistenziale.

Questo retroterra storico si inserisce nel più ampio quadro della decolonizzazione francese, che porterà come già visto a partire dagli anni Sessanta, a un'intensificazione dei flussi migratori dall'Algeria verso la Francia. Nel 1962 infatti, lo stesso Mehdi Charef lascia con i fratelli e la madre l'Algeria per ricongiungersi con il padre emigrato anni prima per lavorare come operaio edile in Francia. La famiglia viene collocata nel corso degli anni in diverse strutture abitative precarie individuate dal comune nei dintorni di Parigi: prima in una delle *cités de transit*, ideate per ospitare momentaneamente le famiglie degli operai, in seguito a Nanterre nella baraccopoli delle Pâquerettes (di cui Charef parlerà in modo specifico in un romanzo) e successivamente in una "*cit  HLM*" a Gennevilliers nella periferia nord-ovest parigina. L'esperienza della vita nelle *cités* e nei quartieri popolari ha segnato profondamente la formazione dell'autore, cresciuto in un contesto di forte disagio e di difficile integrazione. L'impatto con la societ  francese   stato complesso: alla povert  materiale si aggiungono sentimenti di estraneit  e paura, che riflettono la condizione di molti immigrati nordafricani di prima e seconda generazione. Pur avendo lui stesso onorevolmente lavorato in fabbrica, coprendo il ruolo di operaio affilatore, per aiutare a sostenere la famiglia numerosa dal 1970 al 1983, scoraggiato dalla realt  in cui si trovava immerso ha avuto dei problemi con le forze

dell'ordine che l'hanno portato a scontare un periodo di reclusione terminato all'età di vent'anni e mai più replicato.

Questo periodo di lavoro in fabbrica rappresenta una fase fondamentale della vita di Charef: da un lato consolida il suo legame con il mondo operaio e periferico, dall'altro contribuisce alla maturazione di uno sguardo critico sulla società francese e sulle condizioni degli immigrati. Durante questi anni, Charef sviluppa progressivamente un interesse per la scrittura, fino a inviare nel 1983 un manoscritto allo scrittore Georges Conchon (autore nel 1965 del romanzo "Lo stato selvaggio", che esplora le tensioni tra la cultura occidentale e quella dell'Africa post-coloniale), che ne favorisce la pubblicazione nel febbraio dello stesso anno presso la casa editrice Mercure de France (dal 1958 proprietà di Gallimard). Così ha visto la luce *Le thé au harem d'Archimède*, quello che è considerato il testo fondatore della letteratura *beur*, di cui Charef, appena diventato un autore, è visto come pioniere: «il primo uomo»⁷⁵.

L'opera ottiene rapidamente attenzione nel panorama culturale francese, grazie anche alle apparizioni televisive in cui Charef "consolida" la sua immagine di testimone privilegiato del suo oggetto letterario⁷⁶, e viene adattata per il cinema (con un lieve cambiamento nel titolo, che diventa *Le Thé au harem d'Archimède*) dallo stesso autore (che si fa sceneggiatore e regista del lungometraggio) un anno dopo, su richiesta dei coniugi Costa-Gavras (Konstantínos Gavrás) e Michèle Ray-Gavras. Tra il 1985 e il 1986 il film vince sia il *Prix de la Jeunesse* che il premio *Un certain regard* al festival di Cannes, il premio Jean Vigo per il regista ("per la sua indipendenza di spirito e la sua originalità nello stile"⁷⁷), il premio speciale della giuria al festival di Madrid, il premio *SOS Racisme* e il premio per la migliore opera prima ai *César* (accompagnato anche da una nomina per l'attore protagonista Kader Boukhanef); riconoscimenti che concorrono a consacrare Charef come una nuova voce significativa nel panorama artistico francese.

Dopo il successo iniziale, Charef sviluppa una carriera articolata tra letteratura, cinema e teatro, affermandosi come artista poliedrico. Nei successivi trent'anni si occupa della sceneggiatura e della regia di altri dieci film: *Miss Mona* (1986), *Camomille* (1987), *Au pays des Juliets* (1991), *Pigeon vole* (1995), *La Maison d'Alexina* (1999), *Marie-Line*

⁷⁵ E. ROULIN, *L'hiver '83 de Mehdi Charef*, cit. (Ultima consultazione: 08/04/2026).

⁷⁶ K. KLEPPINGER, *L'invention du roman beur: Mehdi Charef, Leïla Sebbar, Azouz Begag et Farida Belghul*, in *Intrangers (I). Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*, a cura di Ilaria Vitali, L'Harmattan, Paris, 2011, pp.28-33.

⁷⁷ S. XAVIER, *Mehdi Charef and the Politics of French Immigration*, in *The French Review*, 84, 2, 2010, p.328. URL: <http://www.jstor.org/stable/25758410> (Ultima consultazione: 23/04/2026).

(1999), *La Fille de Keltoum* (2001), *Cartouches gauloises* (2007), *Les Enfants invisibles*, «Tanza» (2008, parte di un progetto collettivo legato a Unicef a cui avevano preso parte anche Spike Lee, Ridley Scott, John Woo e Emir Kusturica), *Graziella* (2015)⁷⁸ oltre alla serie televisiva *Aime-toi toujours* (1995).

Sul piano letterario, la sua produzione si estende ad altri sette romanzi, una *pièce* teatrale, due testi brevi e ad un contributo per un romanzo collettivo. Gli scritti di Charef si confrontano con i temi forti della sua infanzia, della sua adolescenza e maturano con l'avanzare dell'età adulta. Il suo secondo romanzo, *Le Harki de Meriem*, ci pone davanti al ricordo della guerra in Algeria e allo spaesamento di chi troppo giovane per averla vissuta deve fare i conti con ciò che rimasto nelle persone e nei luoghi (in Africa come in Francia). Nel 1999 pubblica *La Maison d'Alexina* (tradotto in italiano da Paola Salerni nel 2018) che nello stesso anno viene anche adattato per la televisione, un romanzo che riprende il tema dell'isolamento educativo dei giovani in difficoltà, già trattato marginalmente nell'opera prima dell'autore, approfondendolo e esplorandone ancora più nel profondo le cause e le conseguenze. Nel 2005 riprende in mano il tema della fine della guerra d'Algeria, ponendolo al centro del copione teatrale di *1962 - Le dernier voyage* e l'anno successivo approfondisce il suo ricordo della terra natia nel romanzo *À bras-le-cœur* (l'ultimo pubblicato con Mercure de France), una (quasi) autobiografia della sua infanzia dai borghi algerini fino ai primi mesi nella periferia parigina. Nel 2016 ha scritto tre testi brevi: *Ce que je voudrais*, *Histoire des couleurs de l'âme* e il racconto *Karima*, con cui ha contribuito alla raccolta di Leïla Sebbar *Une enfance dans la guerre. Algérie 1954-1962*, in cui ha potuto descrivere le tragedie e la violenza che hanno colpito la sua stessa famiglia durante la guerra per l'indipendenza. Dal 2019 pubblica con l'editore Hors d'Atteinte; i suoi ultimi quattro romanzi si sono concentrati sul ripercorrimiento dei momenti della sua infanzia in Algeria e in Francia, circondato dagli affetti eppure così solo negli spazi della sua vita. *Rue des Pâquerettes* (2019, vincitore del premio de la *Porte Dorée*) e *Vivants* (2020) esplorano il tema dell'arrivo in Francia e della vita nelle baracche, della difficoltà nel capire sia la Francia che non accoglie lui e la sua famiglia che il padre che sente averli abbandonati, ma mettono in luce anche la solidarietà e l'amicizia che ha conosciuto negli alloggi. La relazione con il padre, la sua assenza nell'infanzia e la sua “abnegazione”⁷⁹ in Francia sono trattati in modo specifico in *La cité*

⁷⁸ *Archives de Mehdi Charef*. URL: <https://horsdatteinte.org/auteur/mehdi-charef/> (Ultima consultazione: 08/04/2026).

⁷⁹ P. SALERNI, *Introduzione: Biografia e produzione artistica di Mehdi Charef*, in *Mehdi Charef: Il Teorema d'Archi Ahmed*, cit., p.12.

de mon père (2021), a cui segue come una sorta di risposta e rovesciamento *La Lumière de ma mère* (2023), raccolta di capitoli brevi in cui Charef ricorda la forza di fronte a tutto della madre.

L'emergere di Charef sulla scena culturale francese negli anni Ottanta coincide con un momento di forte tensione legato alle politiche migratorie e all'integrazione delle seconde generazioni, il perpetuarsi del suo interesse per la scrittura e la regia di soggetti strettamente legati a quello stesso contesto si pone invece come riconferma del fatto che la sensibilità e l'urgenza nel trattare le questioni aperte al tempo restano vive e attuali anche nel panorama culturale del quarantennio che è seguito. Secondo lo studio di Subha Xavier⁸⁰, il suo successo rappresenta un caso emblematico: da operaio immigrato a figura riconosciuta nel mondo artistico, Charef diventa simbolo delle possibilità di integrazione, ma anche delle contraddizioni della società francese contemporanea. Il suo percorso contribuisce inoltre a legittimare la presenza di registi e scrittori provenienti dall'immigrazione nel panorama culturale nazionale, aprendo la strada a una nuova generazione di artisti franco-magrebini. La traiettoria personale dell'autore, profondamente radicata nella storia dell'immigrazione algerina in Francia, costituisce il contesto fondamentale per comprendere la sua produzione letteraria e cinematografica, attenta alle esperienze personali di migrazione, marginalità e altresì accorta nei confronti delle tematiche sociali e umanitarie a livello più ampio che interesseranno maggiormente gli autori dei decenni successivi.

Il giorno 10 giugno 2026 Mehdi è venuto a mancare, a Parigi, dopo sessantaquattro anni dal suo arrivo in Francia.

Mohamed Razane - Scrittore, educatore ed abitante della Seine-Saint-Denis

Nato il 22 agosto 1968 a Casablanca, Marocco, Mohamed Razane è cresciuto in un quartiere popolare della città nordafricana ed è arrivato in Francia all'età di circa nove anni, a Gagny, in Seine-Saint-Denis (Parigi), nel quadro delle politiche di ricongiungimento familiare. Questo passaggio precoce dall'infanzia marocchina alla realtà delle periferie parigine costituisce il nucleo biografico attorno al quale si costruisce tutta la sua sensibilità artistica e intellettuale. La Seine-Saint-Denis, dipartimento periferico storicamente associato all'immigrazione di massa e alle politiche di edilizia popolare, diventa non soltanto il suo territorio di residenza, ma un vero e proprio spazio

⁸⁰ S. XAVIER, *Mehdi Charef and the Politics of French Immigration*, cit. (Ultima consultazione: 23/04/2026).

vissuto, conosciuto a fondo e poi raccontato. Razane cresce dunque nello stesso contesto di Mehdi Charef, segnato dalle tensioni strutturali date dalle condizioni abitative precarie e dalle difficoltà di inserimento scolastico e lavorativo, che lasceranno un'impronta duratura sulla sua visione del mondo. La doppia appartenenza, marocchina per nascita e francese per formazione, lo colloca in una posizione identitaria complessa, che egli non cercherà di risolvere né di occultare, ma che diventerà una risorsa narrativa e politica. Differentemente rispetto all'approccio sociologico-letterario della "letteratura *beur*" degli anni Ottanta, che tendeva a tematizzare il conflitto tra due culture, Razane rivendica nei suoi scritti una francesità piena e non negoziabile, rivendicando al tempo stesso il diritto a raccontare una Francia spesso ignorata dai discorsi ufficiali e dal canone letterario tradizionale.

Razane non si colloca come un osservatore esterno della marginalità sociale, bensì partecipa attivamente alla vita del quartiere come operatore che lavora quotidianamente a contatto con le fragilità del territorio e dei suoi abitanti. Sul piano professionale infatti, risulta aver ricoperto ruoli nel campo dell'*Aide Éducative à Domicile* (AED) e in attività di inserimento sociale e professionale per giovani⁸¹. Ha conseguito inoltre un DEIS (*Diplôme d'État en Ingénierie Sociale*), una qualifica di alto livello nel campo del lavoro sociale, che conferma la serietà e la competenza del suo impegno professionale nel settore e che gli fornisce strumenti analitici per leggere i territori in cui opera. Parallelamente alla carriera nel sociale, Razane coltiva una formazione artistica polivalente all'interno del contesto urbano: è scrittore (chiaramente), pugile, attore e autore di diversi soggetti per il settore audiovisivo. Questa molteplicità di ruoli non si presenta come una contraddizione, ma come l'espressione coerente di un impegno totale verso le comunità in cui vive e lavora. Delle attività non letterarie, la pratica della boxe richiama una tradizione di disciplina fisica e mentale che attraversa anche la cultura popolare delle banlieues, dove lo sport rappresenta spesso uno dei pochi canali di riconoscimento sociale (elemento che sarà di fondamentale importanza anche nel suo romanzo di esordio); la formazione come attore e la vocazione per la produzione di sceneggiature testimoniano invece un interesse verso le forme narrative che vanno oltre la pagina scritta e si proiettano verso una comunicazione più ampia, capace di raggiungere una moltitudine di pubblici variegati.

⁸¹ Il profilo professionale di Razane è consultabile online. URL: <https://viadeo.journaldunet.com/p/mohamed-razane-4319933> (Ultima consultazione: 11/04/2026).

Per comprendere l'emergere di Razane come scrittore, è indispensabile collocare la sua opera nel contesto delle grandi rivolte urbane del novembre 2005. Come negli anni Ottanta e Novanta, le "ondate" produttive dei romanzi nel primo decennio del terzo millennio coincidono in particolar modo con quelle di violenza e di rivolta: dopo i disordini urbani del 2005 emersi nel contesto delle nuove elezioni che hanno posto l'immigrazione e l'identità nazionale al centro dei dibattiti pubblici e politici⁸², la risposta letteraria si concretizza in una serie di romanzi pubblicati l'anno successivo, in cui gli autori, per lo più provenienti dai quartieri periferici, collocano la marginalità al centro del dibattito letterario e nazionale.

Nel giugno del 2006, Razane ha pubblicato il romanzo *Dit violent* presso Gallimard, nella prestigiosa collana *Blanche*, che sancisce l'ingresso di una voce proveniente dalle periferie nel cuore dell'istituzione letteraria nazionale, in un momento in cui il dibattito sulle *banlieues* era al centro dell'attenzione pubblica. Razane si definisce scrittore realista, che promuove una scrittura come specchio della società e dei suoi esclusi, elementi che conosce intimamente come protagonista e come osservatore privilegiato dall'attività professionale e sociale svolta. *Dit violent* riceve attenzione critica prima di tutto nel contesto del dibattito più ampio sulla cosiddetta "letteratura di *banlieue*" emersa in quel periodo come "evoluzione" della "letteratura *beur*", allontanandosi dai requisiti-limiti etnici insiti nella denominazione dell'ultima. Il romanzo di Razane è stato analizzato in studi accademici, insieme ad altre opere del 2006 la cui scrittura è stata spinta dagli stessi presupposti, nel quadro di una riflessione sulla rappresentazione letteraria contemporanea dei quartieri periferici e della rappresentazione della violenza come mezzo e come atteggiamento di difesa da parte dei giovani delle *cités*. Benché i contenuti e la forma dell'opera prima di Razane verranno trattati in modo specifico nei capitoli successivi, è importante sottolineare già come il romanzo non sia il prodotto di un'ambizione letteraria isolata, ma il frutto di un'esperienza diretta dei luoghi e delle persone di cui parla, maturata in anni di lavoro educativo e di vita (propria) nella *banlieue*.

Se il 2006 con *Dit violent* rappresenta il suo esordio individuale sulla scena letteraria, il momento fondativo del suo impegno intellettuale collettivo si situa nell'aprile 2007, con la nascita del collettivo Qui Fait La France?, di cui Razane è stato fondatore con Karim Amellal e Marbrouck Rachedi e di cui è diventato presidente. I dieci autori

⁸² M. LE BRETON, *De la littérature beur à la littérature de banlieue: un changement de paradigme*, in *Présence francophone: revue internationale de langue et de littérature*, 80, 4, 2013, p.20.

che fanno parte del collettivo, al di là della loro affermazione (per alcuni già avvenuta mentre altri sono emergenti) e delle loro origini, condividono l'ideale della letteratura come strumento di rappresentazione sensibile di immaginari, aspirazioni collettive e appelli alla considerazione e alla dignità, spesso ignorati o disprezzati:

condividono il gusto per una letteratura del reale, sociale e rivendicativa, militante per un riconoscimento sensibile dei territori in sofferenza e dei loro abitanti, e più in generale di tutti coloro che non hanno voce in capitolo in Francia⁸³.

L'opera collettiva e collaborativa *Chroniques d'une société annoncée*, pubblicata da Stock, costituisce l'atto di nascita del collettivo. Razane vi inserisce due novelle: *Garde à vue*, nella quale narra di un giovane di *banlieue* picchiato in una stazione di polizia e *Abdel Ben Cyrano*, in cui si segue un dibattito tra un sindaco e un giovane di periferia di nome Abdel circa il tema dei giovani, in cui lo stereotipo linguistico e di violenza viene rovesciando dimostrando l'inciviltà dei rappresentanti delle istituzioni di fronte ai giovani che richiedono solo il dovuto rispetto. Il volume collettivo e il manifesto hanno soprattutto attirato l'attenzione su ciò che costituiva il principale stigma gravante sui firmatari, ovvero la loro etichettatura come "scrittori di *banlieue*", categorizzazione che lo stesso Razane ha più volte contestato, rivendicando per sé e per i suoi colleghi lo statuto pieno di scrittori francesi, senza aggettivi riduttivi.

La letteratura di Razane non è mai autobiografica in senso stretto, ma è sempre situata (ed è questa "contestualizzazione fissa" che la rende soggetta alla categorizzazione): radicata in luoghi definiti, in corpi precisi, in conflitti sociali determinati. Per abbracciare il reale, secondo Razane, la scrittura è per forza di cose politica e profondamente democratica e richiede «volontà di *engagement* nella sfera pubblica»⁸⁴. Razane si iscrive nella genealogia del naturalismo zoliano, della letteratura postcoloniale francofona e delle esperienze di testimonianza militante senza rinunciare alla specificità radicalmente locale della periferia parigina degli anni Duemila, con le sue dinamiche di segregazione spaziale, esclusione economica e invisibilità mediatica. La dimensione plurimediale della sua produzione artistica riflette la consapevolezza che la letteratura, da sola, non basta: è necessario moltiplicare i canali e i linguaggi per

⁸³ M. RAZANE, *Naissance du Collectif «Qui fait la France?»*, 19/04/2007. Traduzione propria. URL: <https://razane.blogg.org/naissance-du-collectif-qui-fait-la-france-a116217450> (Ultima consultazione: 11/04/2026).

⁸⁴ I. VITALI, *Ripensare la banlieue*, in *Violento*, eum edizioni Università di Macerata, Macerata, 2019, p.175.

raggiungere chi normalmente non legge romanzi, tanto meno se appartenenti a collane considerate particolarmente “elitarie”.

Mohamed Razane incarna la tensione irrisolta tra l’apertura dell’istituzione letteraria francese verso voci marginali e la persistenza di categorie classificatorie che di fatto relegano tali voci in uno spazio separato e subordinato, analogo allo spazio geografico da cui provengono e a cui fanno riferimento. Questa tensione non è soltanto biografica ma è strutturale al funzionamento del campo letterario francese e l’opera dell’autore ne è insieme sintomo e critica.

Faïza Guène - Voce di ragazza

Faïza Guène è l’unica degli autori osservati in questo elaborato ad essere nata all’interno dell’Esagono. Guène è venuta al mondo il 7 giugno 1985 a Bobigny, in Seine-Saint-Denis, ed è cresciuta con i due fratelli maggiori nella *cit  des Courtilli res* a Pantin, comune situato nello stesso dipartimento nel nord-est parigino. I suoi genitori sono entrambi algerini, originari di A n T mouchent, una borgata di 75 000 abitanti ad una settantina di chilometri da Orano, nell’ovest dell’Algeria, emigrati a trent’anni di distanza l’uno dall’altra: il padre, arrivato in Francia nel 1952, ha lavorato come minatore e poi come muratore, mentre la madre arriva in Francia nel 1981, ben dopo l’indipendenza algerina⁸⁵. Gu ne si nutre dunque nell’infanzia dei racconti talvolta contrastanti, date le diverse traiettorie di immigrazione, dei suoi genitori che forgiavano il suo sguardo sull’identit  e sull’esilio. Distante dall’esperienza e dalla memoria diretta del Maghreb, la “terza generazione” di algerini in Francia «non ha memoria di tempi migliori nel passato e non ha speranza nel miglioramento futuro»⁸⁶:   questa la condizione che Gu ne ha tradotto in materia narrativa.

Il contatto con la scrittura   avvenuto presto nella vita dell’autrice, grazie a uno zio venuto dall’Algeria che le ha insegnato a leggere e a scrivere e grazie ai racconti dei genitori che trasforma nella sua mente e unisce a ci  che vedeva intorno a lei per trasformarli in storie scritte⁸⁷. Gi  negli anni del *coll ge* (scuola media) inizia a scrivere

⁸⁵ M. P. SUBTIL, *Fa za Gu ne, la sale même qui écrit des best-sellers*, in *Le Monde*, 12/09/2006. URL: https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/09/12/faiza-guene-la-sale-mome-qui-ecrit-des-best-sellers_812185_3260.html (Ultima consultazione: 13/04/2026).

⁸⁶ A. G. HARGREAVES, *Third-Generation Algerians in France: Between Genealogy and History*, in *The French Review*, 83, 6, 2010, p.1292. URL: <http://www.jstor.org/stable/40650637> (Ultima consultazione 13/04/2026).

⁸⁷ F. KELLEHER, *An Interview with Fa za Gu ne*, in *Wasafiri*, 28, 4, 2013. URL: <https://doi.org/10.1080/02690055.2013.826783> (Ultima consultazione: 13/04/2026).

per il giornale scolastico e il suo talento e la sua dedizione vengono riconosciuti dal suo professore di francese, Boris Seguin, a cui la stessa autrice riconosce di dovere molto⁸⁸ e che la indirizza verso un atelier di scrittura diretto dall'organizzazione *Les Engraineurs* fondata nel 1998 proprio con lo scopo di far «emergere la parola artistica a Pantin»⁸⁹. È lo stesso Seguin che dopo aver letto dei racconti di Guène ha mandato delle pagine di quello che sarebbe poi diventato il primo romanzo dell'autrice, *Kiffe kiffe demain*, alla sorella Isabelle Seguin (editrice presso le edizioni Hachette Littératures) che le propone un contratto di edizione da 1 500 copie.

Il romanzo viene pubblicato nel 2004, quando Guène ha diciannove anni, e raggiunge un successo mondiale: in Francia e all'estero il romanzo ha venduto più di 400 mila copie ed è stato tradotto in ventisei lingue. Il successo immediato dell'opera comporta un doppio meccanismo di etichettatura per Guène: da un lato ci si è concentrati molto sulla sua giovanissima età per cui è stata definita, dai media come dai colleghi, «la Sagan delle *banlieues*»⁹⁰, e dall'altro è stato impossibile anche per lei fuggire dalla categorizzazione come scrittrice di periferia apertamente rifiutata dagli scrittori del periodo, di cui dice di non capire la motivazione dato che «è come se per qualcuno che viene dal XVI *arrondissement* si dicesse che è uno scrittore borghese»⁹¹. Vista dai lettori, dalla stampa e dalle élite politiche che ne cavalcavano l'onda della notorietà letteraria come portavoce di donne, giovani, musulmani e *banlieusards*, le è stata chiesta la sua opinione «sul velo, sull'immigrazione, sulle rivolte nelle banlieues...le si parlava di tutto tranne che del suo libro»⁹².

Per proseguire i suoi studi, Guène si è iscritta alla facoltà di sociologia presso l'Università di Parigi 8, nel cuore geografico della Seine-Saint-Denis: ateneo storicamente associato alle lotte per l'accesso all'istruzione e alla critica sociale e chiaramente l'istituzione universitaria più prossima, fisicamente e simbolicamente, al territorio che Guène racconta nei suoi scritti e nei suoi cortometraggi. La formazione

⁸⁸ N. DENDOUNE, *Faïza Guène, écrivain à part et entière*, in *Jeune Afrique*, 16/04/2014. URL: <https://www.jeuneafrique.com/133739/societe/faeza-gu-ne-crivain-part-et-enti-re/> (Ultima consultazione: 13/04/2026).

⁸⁹ Association « *Les Engraineurs* », in *Journal Officiel*. URL: <https://www.journal-officiel.gouv.fr/pages/associations-detail-annonce/?q.id=id:199800272430> (Ultima consultazione: 13/04/2026).

⁹⁰ I. VITALI, «*À l'avant-garde du réel*» *entretien avec Mohamed Razane et Karim Amellal du collectif « Qui fait la France? »*, cit., p.128. (Ultima consultazione: 22/05/2026).

⁹¹ N. DENDOUNE, *Faïza Guène, écrivain à part et entière*, cit. (Ultima consultazione: 13/04/2026).

⁹² *Les auteurs des quartiers cassent les codes de la littérature*, in *Le Point*, 30/08/2012. URL: https://www.lepoint.fr/culture/les-auteurs-des-quartiers-cassent-les-codes-de-la-litterature-30-08-2012-1500661_3.php (Ultima consultazione: 13/04/2026).

sociologica, per quanto interrotta per dedicarsi pienamente all'attività artistica, ha lasciato tracce evidenti nella sua scrittura, amplificandone la rilevanza per molteplici aspetti: la capacità di osservazione delle strutture sociali, l'interesse spiccato per i meccanismi di classe e di genere e la diffidenza per le semplificazioni mediatiche, provata anche sulla propria pelle. Oltre che con la prosecuzione del suo impegno con l'associazione *Les Engraineurs*, la sensibilità per le tematiche di rivalutazione del suo distretto di appartenenza si sono manifestate anche con l'impegno civile dimostrato da Guène con la firma dell'*Appel des 93*, collettivo formato da novantatré personalità di spicco emerso nell'aprile del 2005 con l'obiettivo di modificare la concezione negativa che si aveva della Seine-Saint-Denis e promuovere convegni sull'uguaglianza e il successo.

Nel 2007, nel momento della fondazione, Faïza Guène è entrata a far parte anche del collettivo *Qui Fait La France?*, di cui era all'origine l'unico membro di sesso femminile, partecipando alla raccolta *Chroniques d'une société annoncée* con un racconto dal titolo *Je suis qui je suis* (*Sono chi sono*) centrato su un bugiardo patologico per cui i confini tra reale e fittizio si sfumano nell'invenzione di molteplici identità. Come i compagni, Guène riconosce le ingiustizie nell'accesso alla cultura e allo spazio di riconoscimento letterario; nondimeno precisa che per la sua opera la classe sociale è fondamentale: «le sue origini algerine, modeste, *banlieusardes*, proletarie e popolari le offrono gli spunti [...] è lì che si colloca»⁹³.

Dopo il successo di *Kiffe kiffe demain*, Guène ha costruito una carriera letteraria caratterizzata da una notevole coerenza a livello tematico e da una innegabile progressiva maturazione stilistica. Negli anni successivi pubblica *Du rêve pour les oufs* (2006), *Les Gens du Balto* (2008), *Un homme, ça ne pleure pas* (2014), *Millénium blues* (2018), *La Discretion* (2020), partecipa alla raccolta *Ceci est mon corps* (2020) e nel 2024 pubblica *Kiffe kiffe hier?* in cui riprende in mano il personaggio principale della sua opera prima a vent'anni di distanza, diventate entrambe donne adulte. Nella sua produzione, l'autrice mantiene il doppio approccio sociologico e letterario al tema dell'identità, sfruttando il *medium* della scrittura per la creazione di riflessioni e “ponti” tra culture ed ideali. Il successo a livello editoriale e di riconoscimento accademico dell'opera di Faïza Guène, che evidenzia il passaggio da una condizione puramente periferica a una piena legittimazione culturale, riflette la sua peculiare posizione di scrittrice “popolare” in

⁹³ H. ARTUS, *Faïza Guène, «Je n'insulte en rien la noblesse de la littérature»*, in *Cabinet de lecture*, 16/09/2008. URL: <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cabinet-de-lecture/20080916.RUE6634/faiza-guene-je-n-insulte-en-rien-la-noblesse-de-la-litterature.html> (Ultima consultazione: 13/04/2026).

grado di parlare a un pubblico ampio e vario senza rinunciare alla profonda riflessione sociale (come è stato messo in luce anche per gli autori precedentemente trattati).

CAPITOLO SECONDO

Prima di procedere ad un'analisi comparativa delle tematiche legate alla percezione del sé e degli altri così come sono presentate e si sono evolute nei romanzi, è opportuno introdurre una presentazione sinottica del ristretto *corpus* considerato, non approfondita nel capitolo precedente.

Come già segnalato più volte all'interno di questo elaborato, *Le thé au harem d'Archy Ahmed* di Mehdi Charef, pubblicato nel 1983, è generalmente riconosciuto come il testo fondativo della letteratura “*beur*”, novità assoluta nel campo della narrazione della vita quotidiana e familiare dei giovani nelle *banlieues*. Il protagonista è il giovane Madjid, un adolescente di origine algerina cresciuto in una *cité* HLM della periferia parigina denominata *Cité des Fleurs*, dato che tutte le vie portano il nome di un fiore. La sua esistenza, non avendo completato gli studi e non riuscendo a trovare un lavoro, si snoda tra la famiglia numerosa, segnata dall'invalidità del padre e dal completo tradizionalismo della figura della madre, e la strada. È l'amicizia con altri ragazzi del quartiere e in particolare con Pat, ragazzo francese di origine operaia, che costituisce l'asse portante della sua vita affettiva e delle sue considerazioni sul presente e sul futuro, agendo in maniera simbiotica col gruppo. Il romanzo non propone una trama nel senso convenzionale del termine ma è piuttosto una sequenza più o meno ordinata di scene quotidiane, di micro-eventi della vita di quartiere e di ricordi del passato che, accumulandosi, restituiscono il quadro completo di un'esistenza vissuta ai margini. La violenza e la criminalità sono la normalità, la povertà è strutturale e la speranza è assente a tal punto da lasciare un vuoto nei personaggi e nella narrazione, in cui l'apatia fa sì che non si produca nemmeno una tragedia esplicita.

Il romanzo cronologicamente successivo tra quelli presi in considerazione, ma anche quello che più si differenzia a livello contenutistico dagli altri due, è *Kiffe kiffe demain* di Faïza Guène (2004). Il primo romanzo di Guène è quello che nel nuovo millennio ha contribuito maggiormente a spostare le coordinate del “genere *beur*” verso una voce femminile, adolescente e ironica che pone i punti cardine del genere sotto una luce radicalmente differente, segnata da una svolta verso l'ottimismo. A narrare le vicende è Doria, una quindicenne figlia di immigrati marocchini, che vive con la madre Yasmina in una HLM della Seine-Saint-Denis dopo che il padre ha lasciato la famiglia per tornare in Marocco in cerca di una nuova moglie e di un figlio maschio. Anche in questo caso la struttura del romanzo non è tradizionale e lineare; il testo è strutturato come un diario

personale in cui Doria si rivolge direttamente al lettore, parlando della sua quotidianità con un registro che mescola l'*argot* della *cit  *, i riferimenti alla cultura popolare e una caustica lucidit   sulle strutture sociali che portano la comunit   di cui fa parte all'esclusione dalla collettivit   della capitale.

La quotidianit   di Mehdi, il protagonista del romanzo di Mohamed Razane *Dit violent* (2006),    invece raccontata con tutt'altro tono. Pubblicato nell'immediato post-rivolte del 2005, il testo di Razane    il pi   politicamente esplicito del trittico, oltre ad essere il pi   legato alla violenza (come evidente fin dal titolo). La storia del ragazzo, il suo passato e gli ultimi tre giorni della sua breve vita sono raccontati in prima e in terza persona con un ritmo spezzato, attraverso una prosa che porta nella sua stessa sintassi l'urgenza e la violenza del contenuto. Anni di soprusi e di violenze tra gruppi di quartieri diversi e all'interno della stessa *cit  *, della stessa casa e addirittura della stessa famiglia portano il giovane allo scoppio: poco importano allora l'affetto della madre, l'amore di Marie e il senso di fratellanza provato nei confronti di Zacarias, la vita    violenza e non si pu   fare altro che uscirne con la stessa brutalit  . Tra i tre romanzi, *Dit violent*    quello che meno concede alla speranza e che pi   chiaramente situa la propria denuncia all'interno del discorso politico sulle periferie francesi.

Messi in dialogo, i tre romanzi tracciano un arco che copre ventitr   anni di letteratura delle *banlieues*: dal 1983, anno della Marcia per l'uguaglianza e contro il razzismo e della prima codificazione letteraria del vissuto *beur*, al 2006, anno successivo alle nuove rivolte che avevano scosso la Francia e ancora influenzato dalle conseguenze dell'ondata islamofobica a livello mondiale susseguita all'attacco alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001. Ognuno dei tre testi e dei tre autori porta la propria voce, il proprio genere e la propria generazione nella scrittura; ci   che li unisce    la centralit   degli affetti (familiari, amicali e corporei) come spazio in cui si gioca la possibilit   o l'impossibilit   di vivere con dignit   ai margini, in una lotta costante per il riconoscimento tramandata di generazione in generazione.

2.1 Madri che resistono, madri che proteggono

Messa da parte in molte narrazioni, in cui i legami familiari non sono approfonditi o vengono privilegiati sull'asse maschile concentrando l'attenzione del narratore e del lettore sulla figura paterna, la madre    nei tre romanzi analizzati il personaggio che concentra la maggiore densit   affettiva. Spesso nella "letteratura *beur*" la figura materna    stata ignorata o ridotta a funzione catalizzatrice del tradizionalismo nel nucleo

domestico, marginale e di ostacolo per la dimensione identitaria del protagonista (a lungo prevalentemente maschile).

Di fatto, il ruolo di “rappresentante” della tradizione magrebina in famiglia, è attribuito alle donne e in particolar modo alle madri anche dai discorsi politici e sociologici come sottolineato da Geesey⁹⁴, in una tendenza a polarizzare queste figure come vittime delle strutture religiose e patriarcali dei loro paesi di origine e che pertanto potrebbero “assorbire” passivamente anche gli insegnamenti, o imposizioni, forniti loro in Francia. Questa valutazione sviluppata dalle istituzioni non si è rivelata del tutto errata, per lo meno se si considera che con il passare del tempo le dimensioni e le necessità economiche delle famiglie ricongiunte in Francia cambiano e obbligano spesso anche le donne a inserirsi nel mercato del lavoro, con la conseguenza implicita di un’esigenza di omologazione (o almeno un tentativo verso quella direzione).

È proprio su questa base cronologica di cambiamento dei paradigmi familiari e sociali che si può osservare come i tre autori, peculiarmente attenti alla figura delle madri rispetto a molti colleghi, declinino in modo radicalmente diverso quella stessa presenza colmando la lacuna rappresentativa. Se in Charef la madre è rappresentata come uno sfondo strutturante che mantiene le caratteristiche tradizionali ed è personificazione delle radici familiari, in Razane mantiene l’elemento di “schermo” per il figlio, offrendo la sua protezione ma nel tentativo di integrarsi nella società dimostra la sua impotenza di fronte alle violenze sistematiche di cui il ragazzo si fa portavoce e denunciatore; è in Guène, non a caso donna lei stessa e penna dietro alla voce della giovane narratrice, che la madre si eleva quasi a coprotagonista emancipata e partecipe.

Come evidenziato nello studio di Geesey già citato⁹⁵, nel momento del contatto tra le donne nordafricane e il contesto socio-culturale francese gli elementi a cui viene rivolta l’attenzione sono quelli che ne denotano l’“arabità”. Risulta inevitabile per gli autori, suggestionati dall’opinione pubblica, partire da queste stesse caratteristiche per fornire un quadro dell’economia degli affetti all’interno delle famiglie, in cui l’identità materna è luogo di cristallizzazione delle contraddizioni tra interno ed esterno, tra desiderio di integrazione (per sé e per i figli) e volontà di preservazione: il lavoro “invisibile”,

⁹⁴ P. GEESEY, *North African Women Immigrants in France: Integration and Change*, in *SubStance*, 24,1/2, 1995, p.137. URL: <https://doi.org/10.2307/3685096> (Ultima consultazione: 21/04/2026).

⁹⁵ *Ivi*, p.140.

l'incertezza linguistica e la cura come sacrificio quotidiano sono le cifre significative da cui partono tutte e tre le rappresentazioni.

Nel 1983, la memoria del viaggio che l'aveva condotto in Francia con la madre e i fratelli è ancora ben viva in Charef. A partire dall'esperienza personale viene quindi costruita la storia migratoria che porta il protagonista Madjid in Europa con la madre Malika, mettendo in luce le aspettative di questa prima della migrazione e come la vita in Francia si fosse rivelata molto distante da queste.

Quando aveva fatto venire sua moglie e suo figlio dall'Algeria, il padre di Madjid non aveva detto loro nelle sue lettere che avrebbero alloggiato in baracche fumose e fredde. Appena visto quello che era, Malika pianse per la miseria e Madjid si chiese se non fosse uno scherzo. Al paese, non avevano abbastanza da mangiare, d'accordo, ma avevano una casetta di pietra, di paglia, un riparo pulito. Una pancia vuota, si può tenere nascosta, ma un tugurio, lo vedono tutti. E la dignità, dove va a finire! Malika rimpiangeva il suo viaggio, stringendo il suo piccolo tra le braccia.⁹⁶

Malika in Francia è destinata a condurre una vita estremamente umile, a vivere la propria povertà in modo ancora più evidente di quanto non facesse in Algeria. Nella difficoltà però il narratore non la mette mai al centro della scena, eppure è lei a costruire lo spazio domestico come unico luogo di calore in un mondo ostile. Non solo si prende cura dei figli e del marito, ma offre uno spazio di protezione anche per gli altri "soggetti deboli" presenti nel palazzo: si occupa di portare a scuola il piccolo Stéphane e di farlo giocare in casa sua mentre la madre lavora, corre dalla stessa Josette ("Chosette") per impedirne il suicidio quando perde il lavoro e protegge Elise Levesque e i suoi figli dalla violenza di papà Levesque. La madre in *Le thé au harem d'Archy Ahmed* è il collante che tiene unita la famiglia e che con la sua bontà e il suo affetto sincero tiene in piedi un'intera comunità che fatica a sorreggersi da sola.

È possibile leggere in due modi la marginalità narrativa attribuita nel romanzo alla figura così significativa della madre: da un lato, l'esperienza messa in evidenza è quella del figlio adolescente e suo è il punto di vista sulle cose che tende quindi ad escludere la madre per pura insofferenza giovanile e per spirito di ribellione all'autorità tanto esterna quanto interna alla famiglia. Dall'altro, considerando la voce del narratore esterno come affine a quella dell'autore, le cui esperienze di vita l'hanno già portato a una più profonda maturazione, è interpretabile come rispetto silenzioso nei confronti di chi porta il peso di

⁹⁶ M. CHAREF, *Il Teorema d'Archy Ahmed*, traduzione di Paola Salerni, Edizioni Tab, Roma, 2025 (ed. originale *Le thé au harem d'Archy Ahmed*, Mercure de France, Paris, 1983).

più generazioni e di più categorie sociali soggette alla discriminazione (Malika non è solo schiacciata dal razzismo che opprime lei e i figli, ma è una donna e in quanto tale deve far fronte anche a sfide che Madjid non vive in prima persona).

Come indicato da Hargreaves⁹⁷, i conflitti con i genitori marcano momenti significativi nelle vite di molti autori *beurs* che tendono a trasportare sulla pagina gli elementi autobiografici che più hanno avuto rilievo per la loro crescita e formazione personale e artistica. Lo studioso nota che i due punti di scontro principali sono quelli relativi alla religione islamica e alla lingua araba, la cui importanza fondamentale per i genitori è fortemente attenuata nelle prospettive di integrazione dei figli. L'elemento dell'identità culturale, dell'appartenenza alla tradizione algerina che per Malika significa anche impegno e dedizione alla famiglia, è ricorrente negli scambi tra madre e figlio all'interno del romanzo.

Nel preoccuparsi per Madjid, perché è un «fannullone», perché «si perderà», la madre dimostra affetto sincero che corrisponde alla fedeltà ai suoi valori e alla spontaneità delle sue parole. Malika all'interno delle mura domestiche parla in modo spontaneo in arabo con il figlio: quella è la lingua della loro storia, il punto di contatto tra i due. Il figlio però dice di non capire cosa gli stia dicendo, porta l'incomprensione generazionale a un livello più profondo e invalicabile, quello linguistico. Il tentativo di soluzione a questa incomunicabilità è portato avanti dalla madre, che tenta di adeguarsi alla “nuova lingua” del figlio esprimendosi in un francese imperfetto, segnato da interferenze con l'arabo, con termini mescolati e costruzioni grammaticali incerte. Il suo modo di parlare è costellato di richiami alla religione e ad Allah, inseriti con naturalezza nel discorso quotidiano, proprio come avrebbe fatto in arabo, sintomo del suo impegnativo lavoro di traduzione dal pensiero (in arabo) alla parola (in francese) e segnale della sua non-rinuncia alla propria identità. Questo francese “ibrido” non è solo indice di difficoltà linguistica, ma diventa espressione identitaria: attraverso di esso, Malika tenta di colmare la distanza con il figlio senza rinunciare a sé stessa.

Nonostante la relazione madre-figlio fatichi a trovare un terreno stabile di comunicazione, la determinazione della madre, che continua a cercare un contatto nonostante tutto, porta Madjid a interiorizzarne le parole. I timori espressi a più riprese per il futuro del figlio si rivelano infatti fondati, a testimonianza di un'attenzione vigile e

⁹⁷ A. G. HARGREAVES, *Immigration and Identity in Beur Fiction: Voices from the North African Immigrant Community in France*, cit., p. 84.

di una saggezza concreta, maturata nella fatica quotidiana che non le viene mai esplicitamente riconosciuta. Nella finale rassegnazione di Madjid è osservabile che il giovane, pur opponendosi e dichiarando di non comprendere i rimproveri e gli sfoghi della madre, finisca per riconoscere tacitamente la verità delle parole di questa, lasciando intravedere una comprensione e una prossimità emotiva più profonde di quanto le parole esprimano.

Alla sofferenza di Madjid si accostano dunque, solidali e a proprio modo “motivanti”, le fatiche personali della madre esausta, che si esprime dicendo:

Fatigui, me, malata. Ji lavora la mattina, pulisce l’icola e tu dormi. Ji fa le pulizie in ufficio la sera e a casa. Fatigui me, fatigui. Eh fannullone, va. E ji corre al municipio, ai servizi sociali, all’assistenza sociale... mi fanno male le gambe a mi... e ti vai a spasso... Oh, mio Dio...⁹⁸

Il corpo e lo spirito di Malika, stanchi ma tenaci, funzionano come correlativo oggettivo della *cit * stessa: anch’essa logorata e al tempo stesso anch’essa capace di resistere.

La stessa immagine di madre resiliente, come pilastro domestico per il figlio,   tracciata anche da Razane in *Dit violent*, in cui l’autore dipinge con maggiore profondit  e cura dei dettagli emotivamente pregnanti la relazione familiare. Nonostante nel romanzo non ne venga specificato il nome (privandola di una parte fondamentale dell’identit ), a differenza di Malika in *Le th  au harem d’Archi Ahmed* e Yasmina in *Kiffe kiffe demain*, la madre di Mehdi ha una personalit  e una storia di vita complesse che il figlio non trascura nella sua denuncia al mondo brutale e corrotto.

La figura materna in Razane ha un ruolo pi  integrato sul piano narrativo rispetto a Malika, ma le due donne sono paragonabili per importanza simbolica. La protezione dei figli dal male che il mondo e le persone potrebbero infliggere loro   la cifra significativa di queste raffigurazioni: la figura materna si costruisce intorno ad una continua tensione tra la difesa dei figli e la propria fragilit . La madre di Mehdi non si limita a tutelare e incoraggiare il benessere del figlio verbalmente, ma interviene anche fisicamente ponendosi come barriera tra lui e la violenza del padre, la prima che il ragazzo   costretto a conoscere, prima ancora di uscire dalle mura domestiche: il corpo della donna diventa

⁹⁸ «Fatigui, moi, malade. Ji travaille li matin, li ménage   l’icole et toi ti dors. Ji fi li ménage dans li bureau li soir et   la maison. Fatigui moi, fatigui. Hein finiant, va. Et ji cours   la mairie,   21 l’ide sociale,   l’assistance sociale... j’ai mal   mi jambes... et ti prom nes... Ah mon Dieu...». M. CHAREF, *Il Teorema d’Archi Ahmed*, cit., p. 121.

un vero e proprio scudo, esposto e vulnerabile che non solo subisce le percosse destinate a lei, ma cerca anche di assorbire i colpi indirizzati al figlio. Questa protezione concreta e immediata rivela un amore profondo, istintivo, che si esprime più nei gesti che nei discorsi (qui sta la differenza più evidente tra questa relazione e quella analizzata in precedenza) e che è ricambiato, allo stesso modo, dal figlio. Tuttavia, a questa forza affettiva si accompagna una fragilità evidente: si tratta di una donna stremata da lavoro, dalla fatica quotidiana e da una vita segnata dalla sofferenza, il cui margine d'azione appare sempre più ristretto e che ad ogni modo ha imparato a sue spese che spesso per non patire ulteriormente la soluzione più semplice è non reagire. Nella descrizione della madre che Mehdi fornisce al lettore emerge il contrasto tra i due: non un contrasto ideologico, ma un contrasto caratteriale, di attitudine, tra la quieta rassegnazione della madre e l'impulsività del figlio.

mia madre ha appena sbattuto la porta per andare a lavorare. Fa la donna delle pulizie, ha quarantadue anni e ne dimostra sessanta. Si spacca la schiena alla Défense, sgobba come una matta per dei tizi che, seduti dietro a una scrivania, fanno milioni con una telefonata. Si fa il culo perché gli uffici di questi tizi siano lindi e puliti per un part-time al minimo sindacale. Passa un'ora all'andata e una al ritorno sui mezzi. La fanno sgobbare dalle sei alle nove del mattino, e poi da mezzogiorno alle due, un buco di tre ore senza poter tornare a casa, allora aspetta fuori, nei dedali della Défense. Le rovinano la giornata per cinque ore di lavoro! Mi sale una rabbia, ti giuro, e come se non bastasse trovano il modo di romperle le palle, di prendersela con lei quando salta un contratto, di umiliarla perché non sa ribellarsi. [...] Mia madre è depressa, spesso piange all'improvviso, senza ragione apparente, e io non so cos'altro fare se non urlarle contro, perché non sopporto di vederla in quel modo, così infelice.⁹⁹

Il legame tra madre e figlio è intenso, fatto di cura e di silenzi condivisi, ma si trova progressivamente schiacciato da una violenza esterna che lo supera e lo travolge. È forse proprio l'estrema dimensione di sacrificio di questo legame che ne segna il fallimento sull'asse comunicativo: Mehdi non è davvero in grado di esprimere apertamente i suoi tormenti, non riesce a parlare o a sciogliersi tra le braccia della madre perché questo significherebbe cedere al suo stesso atteggiamento fatalista; allo stesso modo la madre, nonostante ne sia testimone, non può o non vuole riconoscere la ferocia che cresce nel figlio. Questa difficoltà non nasce dunque dall'assenza di amore tra i due, bensì da un contesto che lo rende impraticabile: la violenza, la durezza della vita, la fatica

⁹⁹ M. RAZANE, *Violento*, traduzione di Ilaria Vitali, eum edizioni Università di Macerata, Macerata, 2019, pp.73-74 (ed. originale *Dit violent*, Gallimard, Paris, 2006).

di ogni giorno, impediscono ai due di concedersi anche solo il semplice gesto di un abbraccio. La madre, pur essendo una figura di protezione, non può sottrarre il figlio a questa realtà: il suo amore si infrange contro una dimensione più ampia e inesorabile che travolge entrambi. In questo senso, la loro storia è attraversata da una consapevolezza fondamentale, ovvero l'assenza di colpa: la madre non ha fallito nel suo ruolo, il figlio non l'accusa (quando lei si sente in colpa e chiede perdono, Mehdi non sente di doverlo concedere e gli «piange il cuore e ho urlato che dovevano lasciarla stare, a mia madre»¹⁰⁰), e la madre sa che in fondo non ci sarebbe potuta essere per il figlio altra via di uscita. Proprio per questo quando Mehdi si avvicina alla sua scelta estrema di compiere una strage e mettere fine anche alla propria esistenza, il suo pensiero si rivolge alla madre in termini di protezione inversa:

Mamma, perché non riuscivamo mai a prenderci tra le braccia? Lo sai, tu? Che cosa ce lo impediva? Sappi, mamma, che non è trascorso un giorno senza la voglia e il bisogno di prenderti tra le mie braccia, ma le cose stavano così, non sapevamo farlo, non abbiamo mai saputo farlo. Non importa, mamma, nel mio cuore ogni giorno ti ho stretto tra le braccia, ogni giorno tu mi hai stretto tra le tue.

La vita è complicata, mamma, per un ragazzo come me.

Non devi avere sensi di colpa, mamma, nelle tue stesse condizioni altre madri non avrebbero fatto neppure un decimo di quello che tu hai fatto per me. Sii fiera, mamma, di aver fatto tutto quello che potevi.¹⁰¹

Mehdi vuole preservarla, sottrarla al peso di ogni responsabilità, come se riconoscesse pienamente la sua bontà e la sua impotenza insieme. Dire che «la vita è complicata, per un ragazzo come me» suona allora come una giustificazione dolente ma anche come un atto d'amore: Mehdi cerca di spiegare senza accusare nessuno se non le istituzioni che escludono le famiglie delle *banlieues* dagli strumenti ufficiali di tutela (non accusa nemmeno se stesso), cerca di farsi comprendere senza ferire. In questo scambio mai avvenuto, se non nella testa del ragazzo e nella lettera che scrive, ma profondissimo, madre e figlio restano uniti da un affetto che, pur non riuscendo a salvarli dalla crudeltà del mondo, continua ad esistere come spazio interiore condiviso: ultimo rifugio contro una realtà che non lascia scampo.

Lo stesso concetto di legame affettivo e supporto incondizionato tra gli adolescenti e le proprie madri, pur in una forma meno tragica e dolorosa, si ritrova anche in *Kiffe kiffe*

¹⁰⁰ *Ivi*, p.29.

¹⁰¹ *Ivi*, p.163.

demain, dove il contesto, pur segnato dalle difficoltà sociali, non raggiunge il livello di violenza estrema presente in Razane. Se in Mehdi l'amore per la madre si esprime soprattutto come tentativo di proteggerla, simbolicamente e non, e di sollevarla da ogni senso di colpa, nella protagonista di Guène lo stesso affetto si traduce invece in una presenza quotidiana, fatta di ironia, di complicità e di piccoli gesti di cura reciproca. Ciò che non muta è che la figura materna rappresenta un punto di riferimento fondamentale per gli adolescenti, non tanto in quanto soluzione alle difficoltà imposte dal contesto, quanto piuttosto come risorsa affettiva che permette di resistere (almeno "moralmente") ad esse. La differenza risiede allora non nell'intensità del legame, ma nelle condizioni che ne determinano gli esiti: laddove in Razane l'affetto resta confinato in uno spazio interiore incapace di contrastare la violenza del mondo, in Guène esso trova ancora un margine di espressione concreta e contribuisce alla costruzione di uno sguardo sul futuro meno disperato.

In *Kiffe kiffe demain*, la relazione familiare tutta al femminile tra Doria e Yasmina è uno degli assi portanti del romanzo. Lo spazio femminile all'interno delle *banlieues* è limitato, socialmente tanto quanto letterariamente: molti studi hanno evidenziato che la maggior parte delle raffigurazioni che vengono offerte delle donne immigrate residenti nelle periferie è prevalentemente legata al loro ruolo di mogli, «analfabete e sottomesse all'autorità maschile» come sintetizzato da Niang¹⁰². Lo spazio dedicato alle figlie femmine è in qualche modo ancora più ristretto, soggette al controllo e all'autorità dei padri ancor più dei corrispettivi maschili, alle ragazze sembrano essere tolti gli spazi di ribellione più comuni nelle vite degli ultimi. Con la conquista di uno spazio autoriale per sé, Faïza Guène riesce a rovesciare queste "norme" interne al genere: la quindicenne Doria parla da un pulpito precedentemente non molto affollato, offrendo al lettore una prospettiva nuova e privilegiata sulle vere esperienze di vita delle giovani donne e delle loro madri, con un senso di solidarietà del tutto diverso da quello che traspare o più spesso fa da sfondo alla narrativa al maschile.

Come riportato da Ahonen¹⁰³, nel romanzo le donne sono connesse l'una all'altra (al di là di madre e figlia, una "zia", le vicine di casa e altre donne con ruoli istituzionali) a creare una rete di supporto e aiuto reciproco che crea parte dell'identità culturale

¹⁰² M. NIANG, *Mères migrantes et filles de la République: identité et féminité dans le roman de banlieue*, in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 80, 1, 2013, p.77. URL: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol80/iss1/7> (Ultima consultazione: 12/05/2026).

¹⁰³ M. AHONEN, *Redefining stereotypes: The banlieue and female experience in Faïza Guène's Kiffe kiffe demain*, in *French Cultural Studies*, 27, 2, 2016, p.174.

positiva della *banlieue*. Non solo, a ognuna è attribuita e ben messa in evidenza l'individualità specifica che le allontana dalla generica rappresentazione di "angeli del focolare". Yasmina non è solo la madre di Doria: è una donna sola, immigrata, che lavora come addetta alle pulizie e porta su di sé il peso dell'abbandono del marito (che tuttavia attribuisce al destino, *mektoub*) e della responsabilità della figlia. Il romanzo le dà voce, indirettamente, attraverso lo sguardo amorevole e a tratti esasperato di Doria, che ne osserva la stanchezza e al tempo stesso la caparbietà nel cercare di migliorare la propria situazione.

Così come nei due romanzi precedentemente trattati, anche in *Kiffe kiffe demain* è messo in evidenza il ruolo di lavoratrice della madre, motivo di stima e orgoglio per la figlia. Come Malika e la madre di Mehdi, anche Yasmina lavora come donna di servizio: benché molte delle sue colleghe siano in sciopero lei non può farsi coinvolgere rischiando di perdere il lavoro *in primis* perché analfabeta e in secondo luogo poiché in assenza del padre di Doria non c'è altro modo per sopravvivere che accettare il lavoro umile e spesso umiliante, anche agli occhi della figlia:

Di recente la mamma ha cominciato a lavorare. Fa le pulizie in un albergo della catena Formule 1 a Bagnolet, aspettando di trovare qualcosa di meglio (spero presto). A volte, quando torna a casa tardi la sera, si mette a piangere. Dice che è la stanchezza. Durante il Ramadan è anche più dura perché alle cinque e mezzo, quando finisce l'orario di lavoro, sta ancora trafficando. Così, per mangiare qualcosa, deve nascondere dei datteri nel grembiule. [...] Al Formule 1 di Bagnolet tutti la chiamano "Fatma". Non la mollano un istante, la sorvegliano per essere sicuri che non sparisca qualcosa dalle camere.¹⁰⁴

È grazie all'assistente sociale che le segue, anch'essa una donna, che Yasmina può lasciare il lavoro e frequentare un «corso di formazione alternata» per imparare la lingua, essere assistita nella ricerca di un impiego migliore e continuare intanto a percepire uno stipendio per sostenere se stessa e Doria. Grazie a questa opportunità la madre intraprende un percorso di emancipazione che la porta ad abbandonare una condizione di passività e precarietà, trasformandosi progressivamente in una figura più autonoma e consapevole. Questo cambiamento contribuisce a riequilibrare il rapporto madre-figlia: se inizialmente Doria appare spesso come più matura e responsabile di quanto ci si aspetterebbe da una ragazza della sua età, quasi costretta a compensare le fragilità materne, con il tempo Yasmina recupera appieno il proprio ruolo genitoriale, permettendo di conseguenza alla

¹⁰⁴ F. GUÈNE, *Kif kif domani*, traduzione di Luigi Maria Sponzilli, Arnoldo Mondadori, Milano, 2006, pp.9-10 (ed. originale *Kiffe kiffe demain*, Hachette Littératures, Paris, 2004).

figlia di riappropriarsi della sua posizione di “dipendenza”, aiutando la madre con i suoi compiti per il corso non per dovere ma per affetto e orgoglio.

La relazione tra Doria e Yasmina è il luogo in cui il tema dell’identità culturale dei ragazzi nati o cresciuti quasi interamente in Francia, già trattato in Charef, si fa più complesso: Doria è divisa tra due lingue, due culture, due approcci generazionali agli eventi, mentre Yasmina rappresenta nella sua lenta integrazione il mondo delle origini, con cui occorre fare i conti senza rinnegarlo. Se consideriamo il ruolo della madre come in Charef legato alla trasmissione del patrimonio linguistico arabo, saremo sorpresi dal notare un rovesciamento della pratica nel romanzo di Guène dovuto probabilmente allo slittamento di ruoli dato dalla perdita di autorità, corrispondente in questo caso all’assenza, della figura paterna¹⁰⁵: dovendosi occupare autonomamente della sussistenza del nucleo familiare, la madre perde il ruolo di “insegnante” permettendo così la maggiore assimilazione nel sistema scolastico da parte della figlia e in ultima istanza l’assunzione da parte di questa del compito di acculturazione tra le due.

Ciò che subisce meno variazioni a livello tematico nella rappresentazione materna in Guène rispetto al resto del *corpus beur* analizzato, è la disillusione nel passaggio dal Maghreb alla vita nelle *banlieues* parigine. Sotto questo punto di vista, l’esperienza migratoria e le aspettative di Yasmina, radicate nell’immagine che senza informazioni attendibili la popolazione nordafricana si era costruita della Francia, non differiscono affatto dalle raffigurazioni “tradizionali”. Nelle parole di Doria possiamo leggere un’eco di quanto raccontato da Madjid:

Mia madre si era immaginata che la Francia fosse come nei film in bianco e nero degli anni Sessanta. Quelli con l’attore figo che racconta un sacco di scemenze alla sua donna, tenendo fissa la sigaretta in bocca. [...] Così, quando è arrivata con mio padre a Livry-Gargan nel febbraio del 1984, ha pensato che avevano scambiato nave e sbagliato paese. Mi ha detto che, appena arrivata in quel minuscolo bilocale, per prima cosa ha vomitato. Non ho mai capito se fosse l’effetto del mal di mare o un presagio del suo futuro in questo paese.¹⁰⁶

In entrambi i brani, il progetto di emigrazione si fonda su un’immagine idealizzata dello stato europeo come spazio di riscatto, che viene però rapidamente smentita dalla realtà delle periferie segnata da precarietà, isolamento e marginalizzazione. Questa

¹⁰⁵ M. NIANG, *Mères migrantes et filles de la République: identité et féminité dans le roman de banlieue*, cit., p.81. (Ultima consultazione: 12/05/2026).

¹⁰⁶ F. GUENE, *Kif kif domani*, cit., p.14.

frattura tra aspettativa e realtà si traduce in un avvilito profondo, che le due donne interiorizzano senza riuscire ad esprimere pienamente ma con cui finiscono per influenzare, inevitabilmente, le vite dei figli. Se nel romanzo di Mehdi Charef la rassegnazione agli eventi di Malika assume la forma di una presenza silenziosa e quasi invisibile, ridotta a sfondo strutturante della narrazione, in quello di Faïza Guène emerge invece attraverso momenti di fragilità e passività che ne rendono percepibile il peso emotivo. Collocandosi nel mezzo tra queste due esperienze, nel tentativo di farsi invisibile ma impossibilitata nel far ciò dall'attenzione rivolta alla sua sofferenza dal figlio, anche la madre di Mehdi in *Dit violent* si inserisce in questa equazione di "passaggio" del peso emotivo. Mentre in Charef la disillusione appare cristallizzata in una rassegnazione senza sbocchi condivisa anche dal figlio, il timore di cambiare la propria situazione presente nella madre dell'opera di Razane spinge il giovane Mehdi a correre ogni rischio (in modo opposto alla madre) e in Guène si apre, seppur timidamente, alla possibilità di trasformazione suggerendo un'evoluzione della figura materna da presenza invisibile a soggettività ed esempio in via di emersione.

2.2 Fratellanza e solidarietà: l'amicizia come sopravvivenza

Se la figura materna ricopre in questi romanzi il nucleo affettivo verticale, un legame intergenerazionale che precede e supera l'individualità del soggetto, l'amicizia è il legame orizzontale che il protagonista sceglie per affinità o per necessità di sopravvivenza comunitaria impostagli dalla *cit  *. Questa relazione *inter pares* ha all'interno della narrativa *beur* un ruolo di spicco, sviluppandosi come struttura narrativa che organizza la trama e categoria etica che orienta le azioni dei personaggi in assenza di altre istituzioni di riferimento.    pertanto ricorrente nella letteratura analizzata la presenza di relazioni di profonda amicizia, sintomo e conseguenza (positiva) di uno stesso vuoto istituzionale legato al riconoscimento per questioni sociali e razziali, a cui gli affetti "orizzontali" si contrappongono come forma alternativa di riconoscimento interno e di appartenenza.

Oltre al sincero valore sentimentale, l'amicizia all'interno di questi romanzi va considerata anche come un dispositivo di sopravvivenza. Pierre Bourdieu in *La distinction* (1979)¹⁰⁷ e pi   approfonditamente in *Le capital social* (1980)¹⁰⁸ ha sviluppato il concetto di «capitale sociale», inteso come l'insieme delle «risorse reali o potenziali

¹⁰⁷ P. BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les   ditions de minuit, Paris, 1979.

¹⁰⁸ P. BOURDIEU, *Le capital social*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 31, 1980, pp.2-3.

che derivano dall'appartenenza a una rete duratura di relazioni di reciproca conoscenza e riconoscimento». La nozione è applicabile al contesto delle *banlieue* e della loro rappresentazione letteraria, specificando però che il capitale sociale accumulato attraverso i legami di amicizia nel quartiere non è convertibile nelle stesse forme di vantaggio che il sociologo descrive per la classe media e la classe borghese: un adolescente della periferia può certamente possedere un capitale socio-relazionale denso e funzionale all'interno dello spazio di vita condiviso (con legami di solidarietà, reciprocità e accesso a risorse informali), ma questo non è spendibile nei campi in cui si distribuisce tradizionalmente il potere sociale (nel mercato del lavoro, nel sistema scolastico e nelle istituzioni) e che permetterebbero l'uscita dalla prospettiva "ghettizzata".

È in questa paradossale economia relazionale che si inscrivono le amicizie nei tre romanzi analizzati: non come compensazione sentimentale della marginalità, o almeno non solo come tale, ma come sistema di scambio alternativo dotato di proprie regole, valori e costi. La scelta di un amico, o di un gruppo di amici, per i protagonisti, è più di una scelta individuale dettata dalla simpatia e dall'affinità ma risponde anche a un ragionamento sociale e politico: si potrebbe dire che chi ci si sceglie come amico nella *cit * comunica qualcosa di fondamentale sulle forme di riconoscimento che ci si aspetta.

Il legame tra Madjid e Pat in *Le th  au harem d'Archibald* pu  essere letto come un "approfondimento" di quello che lega il ragazzo alla madre: anche in questo caso la solida complicit  non si basa tanto sul dialogo quanto pi  sulla presenza l'uno per l'altro e su pratiche corporee condivise. Sono le esperienze comuni a formare la base per la costruzione dell'amicizia tra i due, nata tra i banchi di scuola in una situazione di estremo disagio e vergogna poich  non solo i ragazzi frequentano una scuola media considerata adatta solo alla classe operaia (come descritto nel passo che segue), ma si ritrovano anche a condividere i banchi in un'aula "di recupero" dedicata ai casi considerati al limite dell'irrecuperabilit .

Pat e Madjid sono diventati amici in una scuola media con indirizzo tecnico, l'universit  del figlio-del-povero-che-non-ha-avuto-fortuna. Si conoscevano gi  da un pezzo, ma prima non avevano mai avuto l'occasione di beccarsi. Hanno diffidato l'uno dell'altro per anni, ma al secondo anno delle medie si sono stretti la mano una volta per tutte. Pi  si   matti, pi  ci si diverte. Ma questi legami sono terribili. Questo tipo di unioni   strano.   la paura

dell'uno e dell'altro che all'inizio prevale nella relazione, soprattutto quando si è nella stessa classe.¹⁰⁹

Negli anni di scuola, realtà che verrà presto abbandonata da entrambi così come da molti altri giovani appartenenti alla loro compagnia, i ragazzi si ritrovano uniti in una sorta di microcosmo chiuso, dove i due si riconoscono simili non tanto per scelta quanto per condizione: l'amicizia tra Madjid e Pat attraversa anche il confine razziale, unendo un ragazzo arabo e uno francese di origine operaia, nel momento in cui lo Stato e la scuola come luogo di inclusione e di pari opportunità falliscono. Se «la paura dell'uno e dell'altro» prevalgono all'inizio della relazione, questo stesso timore dell'estraneo e del “subnormale” diviene ciò su cui si basa l'unione mostrandosi come un *unicum* “temibile” da parte di chi non ne fa parte. La solidarietà tra i due, come anticipato, si basa sulla condivisione totale delle pratiche, per non sentirsi più soli di fronte alle difficoltà che la vita pone loro davanti.

Benché non marchiati dallo stigma della migrazione, è necessario tenere presente per comprendere l'intreccio tra le vite dei ragazzi, che anche il passato e il presente di Pat sono segnati da dolori e insostenibili difficoltà all'interno del nucleo familiare. L'abbandono da parte del padre, fuggito con un'altra donna dopo aver apertamente tradito la moglie, non costituisce soltanto una frattura affettiva ma anche una rottura simbolica che incrina profondamente l'idea di stabilità e di autorità in Pat, alimentando nel ragazzo una precoce sfiducia nei confronti delle figure istituzionali e più in generale delle figure adulte di riferimento. Accanto a questa assenza si colloca la presenza silenziosa e faticosa della madre, paragonabile a quella della madre dell'amico. Questa svolge un umile lavoro in una mensa che rappresenta al contempo sia una forma di dignità quotidiana che il segno tangibile di una condizione sociale difficilmente superabile, benché ampiamente condivisa all'interno della comunità. In questo contesto Pat, interiorizza la marginalità che, pur non legata alla componente etnica, si manifesta come esclusione economica e affettiva, avvicinando la sua esperienza a quella di Madjid su un piano convergente.

Le difficoltà scolastiche e il disinvestimento nello studio e nel lavoro non appaiono allora come semplice mancanza di volontà da parte degli studenti della classe speciale, bensì come il riflesso del rapporto problematico con il sistema, percepito come distante e incapace di offrire prospettive concrete di riscatto senza dover uscire dalla sfera della legalità. L'assenza di modelli paterni, per assenza fisica o mentale, e la fatica materna

¹⁰⁹ M. CHAREF, *Il Teorema d'Archi Ahmed*, cit., p.145

contribuiscono a restringere l'orizzonte di possibilità del futuro, spingendo Madjid e Pat a vivere in una dimensione schiacciata sul presente priva di reali proiezioni e di ambizioni idilliache. La quotidianità dei ragazzi, privati di ogni fiducia nella possibilità di miglioramento della propria condizione, si nutre di piccola criminalità e di ozio, in un circolo vizioso e solidale che ne impedisce il mutamento di rotta. Questa complicità si rivela essere anche un freno al tentativo individuale di modifica della condizione, reputando la fratellanza più importante e in fin dei conti più certa e sicura. Un esempio chiave di questa dinamica emerge in maniera particolarmente esplicita dalla scena del congedo di Pat dalla fabbrica di giradischi prima ancora del termine della giornata di prova, dall'abbandono del posto da parte del solidale Madjid e dal dialogo che ne segue:

Si voltò e vide Madjid, che arrivava correndo. Pat scosse la testa.

- Ha scaricato anche te?

- Diciamo così, disse Madjid.

- Non venirmi a dire che è perché non vuoi mollarmi che te la sei svignata!

- Non ho detto questo.

- Sei un coglione, davvero!

Madjid si ferma, fissa il suo amico con uno sguardo di cattiveria:

- Ah bene! Sono io il coglione! Mentre tu, tu non sai neppure saldare tre fili su un giradischi?

- Cosa? Cosa stai blaterando, coglione? Ascolta bene: non mi interessa, ecco tutto!

- Qual è il lavoro che interesserebbe al signore?

- Fottiti... Merda..., gridò Pat.

- Va bene... finito!

Ma non si parlavano più. Si tenevano il muso.¹¹⁰

L'amicizia incondizionata in questo quadro assume il valore di una forza di resistenza comunitaria: è un legame concreto, talvolta ruvido e sconveniente, ma essenziale per fronteggiare la solitudine e l'esclusione. Lontana da ogni idealizzazione, la solidarietà "di strada" va letta come una sorta di "paracadute", una rete di salvataggio che consente ai ragazzi di sentirsi sicuri e legittimati in quanto non più soli nella difficoltà, evitando loro di soccombere completamente alla precarietà materiale ed esistenziale in cui sono immersi. Tuttavia questa funzione protettiva si iscrive in un orizzonte profondamente limitato: l'incapacità di riconoscere delle prospettive future e la pressione esercitata da una società ed economia dei margini finiscono per spingere i giovani verso le uniche "soluzioni" considerate utili per quanto non formalmente legittime, poiché

¹¹⁰ *Ivi*, pp. 246-247.

«quando si è disoccupato e senza aiuti, non ci si preoccupa di come fare per permettersi un panino e un pacchetto di sigarette»¹¹¹. In tal senso, l'opera di Mehdi Charef mette in discussione il sistema che, invece di offrire alternative, contribuisce a riprodurre le dinamiche di esclusione che conducono alla caduta e ricaduta nella criminalità, sottolineando la necessaria dualità dell'amicizia radicata in questa realtà: da un lato un rifugio utile e indispensabile e al tempo stesso il segnale chiaro di un fallimento collettivo.

Non a caso tale ambivalenza trova un'eco significativa anche nel passaggio conclusivo del romanzo, in cui si assiste finalmente alla “restituzione” per mano di Pat della fedeltà in precedenza dimostrategli da Madjid. Ciò che è più significativo è che se il passo analizzato in precedenza sottolinea l'aspetto di rassegnazione all'ozio e al ricorso alla criminalità da parte del duo, la forza dell'unione è nelle ultime righe rivolta invece alla denuncia di tale atteggiamento e ad un primo passo, condiviso, verso il rispetto delle istituzioni. Concretamente, Pat sceglie di consegnarsi alle forze dell'ordine subito dopo la volontaria decisione di costituirsi del protagonista, trasformando un atto potenzialmente individuale in una scelta condivisa. Questo gesto, pur iscrivendosi in un contesto di fallimento sociale e personale, assume una valenza simbolica più ampia, riecheggiando nel contesto letterario gli ideali di solidarietà e fratellanza interraziale promossi da *SOS Racisme* (ciò è già stato sottolineato da Xavier nello studio già citato¹¹²), traducendoli in una dimensione vissuta, lontana dai meri *slogan* e radicata nella durezza dell'esperienza quotidiana. In tale prospettiva l'atto di Pat non solo suggella la forza del legame tra i due ragazzi, già ampiamente dimostrata nel resto del romanzo, ma evidenzia anche lo scarto tra le proclamazioni ideali di coesione sociale e la realtà dei margini, in cui l'amicizia resta una risorsa fragile.

Il vincolo di protezione reciproca che si instaura tra *potes* (compari) è testimoniato anche in Razane, il cui romanzo porta all'estremo nell'ottica della violenza che lo caratterizza il concetto di sostegno incondizionato tra amici. In *Dit violent* la fratellanza maschile all'interno del quartiere consiste in tutto per tutto in un codice d'onore, un sistema di lealtà assoluta che, in continuità con quanto descritto da Charef ventitré anni prima, si sostituisce ai dispositivi di validazione che le istituzioni falliscono nell'offrire, non solo compensando queste mancanze, ma implicitamente criticandole. Il gruppo funziona come l'unica realtà in grado di riconoscere e proteggere i propri membri e di

¹¹¹ *Ivi*, p.190.

¹¹² S. XAVIER, *Mehdi Charef and the Politics of French Immigration*, cit., pp.331, 337. (Ultima consultazione: 23/04/2026).

conseguenza come unica “istituzione” riconosciuta da questi come legittima; la cerchia ristretta prevede inoltre dinamiche interpersonali tra i membri che vanno oltre la comune appartenenza al gruppo, sviluppando amicizie e dedizioni più strette tra i membri più affini.

In questo contesto di predilezione va inquadrata la dinamica affettiva quasi fraterna tra Mehdi e Zacarias, che può non costituire propriamente il cuore del romanzo ma che è senza dubbio da riconoscere come la spinta decisiva dietro alle azioni del protagonista nei giorni ripercorsi nel testo. Dopo lo scontro tra i membri di un gruppo del dipartimento 94, quello dei *Moulins*, e Zacarias (appartenente al 93, ma in quel momento colpevole da solo di aver fatto la corte alla ragazza di un “avversario”) terminato con la violenta uccisione del ragazzo di fronte al pubblico immobile della centralissima *Châtelet-Les Halles*, Mehdi non sente di poter far altro che vendicarsi. Il suo progetto, quello che cova per tre giorni, che è «una cosa mia [di Mehdi] e di nessun altro»¹¹³, è di compiere un massacro contro chi ha fatto del male all’amico e contro la società che non ha fatto nulla per impedirlo e, infine, riservare per sé l’ultimo colpo del kalashnikov:

“...ve lo faccio io, l’epilogo, eliminerò il vostro malessere...dopo le iene, eccomi qua, il leone dai denti made Mikhail T. Kalashnikov, beccatevi l’epilogo su quelle facce da vigliacchi, coraggio, e una, e due e tre mitragliate punitive...adesso gridate, urlate, ah una festa all’aria aperta, è il ballo del qua qua, nanana nanana nah...”. E il mio amico giace in una pozza di sangue rosso porpora, giace come una bestia sgozzata in una macelleria, e tutta ‘sta gente lo guarda come davanti allo schermo di un cinema.¹¹⁴

Il legame tra Mehdi e Zacarias assume i tratti di un’amicizia quasi devozionale, costruita sulla stessa solidarietà che aveva caratterizzato i personaggi dei primi romanzi *beurs*, ma portata all’exasperazione dagli anni passati senza cambiamenti. Nel romanzo di Razane la dinamica affettiva porta in sé il germe della violenza: la protezione può trasformarsi in trappola, la lealtà al gruppo può diventare complicità nel crimine o un vincolo così forte da portare all’estremo. Il rapporto tra i due ragazzi si carica di una dimensione quasi sacra e sacrale che rende altrettanto significativa la missione vendicativa di Mehdi, mutuata dal suo dolore coltivato in una vita e giunto al punto di rottura; il malessere viscerale del protagonista è portato all’apice dalla privazione violenta dal suo punto di ancoraggio affettivo, della cui esistenza spezzata si fa depositario e

¹¹³ M. RAZANE, *Violento*, cit., p.110.

¹¹⁴ *Ivi*, p.137.

continuatore, elevando Zacarias a simbolo di ciò che la violenza sociale distrugge ma non può cancellare.

Il “culto della memoria” dedicato a Zacarias dall’amico ne dipinge il ritratto come di una figura idealizzata: non è un ragazzo come gli altri ma è un poeta e sognatore:

Il mio amico Zacarias è la dolcezza in un mondo di squilibrati. Zacarias il poeta, Zacarias il romantico, l’Alfred de Musset del quartiere che ama comporre versi, è il suo modo di adornare il cemento di brughiera. A volte capita che qualcuno rida delle sue poesie definendole buffonate, ma lui li zittisce subito facendo l’elenco di tutte le tipe, le fighe che ha beccato grazie alla sua dialettica e sulle quali l’intero quartiere ha tanto sbavato. Zacarias è un selvaggio pieno di sensibilità. Dietro i suoi occhi dolci e misteriosi si nasconde qualche lacrima che non ha mai lasciato scendere per pudore e per orgoglio.¹¹⁵

L’amico rappresenta per Mehdi, la cui vita ruota attorno al crimine e allo sport violento della thai boxe, una possibilità alternativa alla brutalità quotidiana, una sorta di purezza fragile in un mondo degradato. Con il personaggio di Zacarias, Tchumkam dice che Razane «infrange il mito del selvaggio abitante di periferia aprendo una finestra sulla sensibilità di cui questo gruppo marginalizzato può essere soggetto»¹¹⁶, mettendo in luce i tratti positivi dei giovani emarginati che la narrazione giornalistica delle *banlieues* tiene nascosti privilegiando l’immagine degli esclusi-violenti. In *Dit violent* la sensibilità poetica di Zacarias, significativa anche a livello metanarrativo poiché riconosce la letteratura come strumento di rivalsa, rappresenta una fragilità luminosa ma esposta, incapace di sopravvivere in un contesto dominato ineluttabilmente dalla brutalità, la cui fine tragica sancisce il fallimento di questa via alternativa, lasciando Mehdi prigioniero della realtà violenta che conosce meglio.

Questa stessa sensibilità poetica conosce un contesto e un esito diametralmente opposti all’opera di Razane in *Kiffe kiffe demain*, in cui la figura di Hamoudi, anch’essa legata alla letteratura e alla “bella parola”, si inserisce in un universo narrativo nel quale le relazioni amicali assumono valenza fortemente positiva per il miglioramento della propria condizione di vita: non legate alla morte e al crimine ma alla costruzione di legami solidali in ottica ottimistica. La cultura, in particolare la dimensione letteraria, e la cura per ciò che c’è di buono nel mondo non appaiono in questo caso come una fragile eccezione destinata al fallimento, bensì come uno strumento quotidiano di resistenza e

¹¹⁵ Ivi, p.76.

¹¹⁶ H. TCHUMKAM, *Violence, altérité de l’intérieur et citoyenneté de seconde zone*, in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 80, 1, 2013, p.113. Traduzione propria. URL: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol80/iss1/9> (Ultima consultazione: 05/05/2026).

ridefinizione identitaria. Nel passaggio dall'ottica "tradizionale" di Razane alla riscoperta dell'ottimismo da parte di Guène si coglie un cambiamento significativo: dalla poesia come segno di vulnerabilità individuale alla concezione della stessa come pratica condivisa che contribuisce a scardinare, perlomeno in parte, l'immagine stereotipata delle *banlieues* come spazio esclusivo di devianza e criminalità.

Il rapporto tra Doria e Hamoudi, un ragazzo quasi trentenne che vive nello stesso palazzo della protagonista, si configura come un legame profondo in cui il giovane assume il ruolo di una sorta di fratello maggiore. Hamoudi rappresenta per Doria una presenza rassicurante e stabile, in cui può trovare la comprensione e il supporto sincero di cui necessita nella sua fase di crescita. La passione per la letteratura (spesso recita alla ragazzina delle poesie di Arthur Rimbaud «o quel che ne ricorda»¹¹⁷) e il suo impegno nel cercare una strada diversa da quella che l'aveva condotto in carcere qualche anno prima, lo portano a sentire una responsabilità implicita nei confronti della ragazza; non vuole solo proteggerla, elemento cardine nelle amicizie osservate fino ad ora, ma desidera anche darle il buon esempio dimostrando che è possibile trovare un futuro lontano dagli stereotipi di marginalità e devianza. In questo senso la loro amicizia si fonda su una dinamica di cura e trasmissione, in cui Hamoudi si fa guida discreta ma significativa, contribuendo alla crescita di Doria e rafforzando l'idea di solidarietà positiva e di possibilità di maturazione personale che attraversa l'intero romanzo.

Poiché il cerchio affettivo di Doria è ampio e variegato, è possibile entrare in contatto con molteplici esempi che confermano questa idea, così come avviene con storie di vita che ne dimostrano la difficoltà, che Guène non vuole negare. Lo stesso Hamoudi, prima che la situazione si risolva positivamente a favore del suo messaggio, fatica nei primi capitoli del romanzo a trovare un lavoro poiché segnato dallo stigma e dai precedenti penali che vengono tenuti in maggiore considerazione rispetto alla sua attuale buona condotta. La vicenda dell'arresto di Youssef, il figlio di zia Zohra, con cui Doria è cresciuta è che ha sempre reputato come un «un ragazzo gentile», permette a Faïza Guène di restituire una visione complessa e sfumata della realtà della *banlieue*. Attraverso questo episodio l'autrice include anche le traiettorie, esplorate nel dettaglio da Charef e riviste da Razane, di quei giovani che pur non essendo intrinsecamente corrotti finiscono per adattarsi, spesso per necessità, a forme di microcriminalità come strategia di sopravvivenza.

¹¹⁷ F. GUÈNE, *Kif kif domani*, cit., p.18.

Era zia Zohra nel panico perché dei poliziotti sono andati da lei alle sei del mattino per arrestare Youssef. Hanno sfondato la porta, l'hanno tirato giù dal letto a calci, mettendo sottosopra tutta la casa, e l'hanno portato al commissariato. Al telefono zia Zohra non la smetteva di piangere. Spiegava alla mamma che è coinvolto in un traffico droga e in strane storie di macchine rubate. Credo che si stesse dando tutta la colpa per non essersi sufficientemente occupata di suo figlio. Alla fine della telefonata anche la mamma si è messa a piangere. In questo momento Youssef lo stanno di sicuro interrogando in un ufficio grigio che sa di chiuso. Io so che Youssef è un ragazzo gentile. Non è giusto. Quando la mamma ha riattaccato abbiamo parlato un po', ma alle volte anche le parole non bastano. Guardavamo fuori dalla finestra e non c'era bisogno di dire altro. Fuori era tutto grigio, come il cemento delle case, e veniva giù una pioggia fine, come se Dio ci stesse sputando addosso.¹¹⁸

Trattando il fatto in questi termini, Guène evita una rappresentazione semplicistica e moralizzante, mostrando come certe scelte siano spesso il prodotto di condizioni sociali ed economiche limitanti più che di una reale inclinazione alla criminalità.

Doria può conoscere la possibilità concreta di un miglioramento, desiderata e predicata da Hamoudi, anche tramite l'amicizia con la vicina Lila e la figlioletta Sarah. Questo legame affettivo introduce nella vita della ragazza un'ulteriore figura femminile adulta capace di incarnare in una forma concreta la tenacia quotidiana. Madre sola trasferitasi nella *cit  du Paradis*, Lila si distingue per il suo atteggiamento ottimista e la sua determinazione che la portano ad affrontare le difficoltà senza rinunciare a una visione positiva del futuro. Per Doria il rapporto con lei rappresenta un punto di riferimento per molti aspetti analogo all'amico Hamoudi: non solo una presenza affettuosa ma anche un modello femminile, come sono anche la madre e zia Zohra, di indipendenza e forza, a prescindere dalla vulnerabilità. Attraverso questa amicizia, Fa za Gu ne valorizza il ruolo delle solidarietà femminili, mostrando come il sostegno reciproco possa diventare uno strumento fondamentale per costruire equilibrio e speranza anche in contesti segnati dalla precarietà; Ahonen ha osservato nello studio gi  citato che «queste amicizie tra donne, e il supporto della comunit  circostante, ricoprono un ruolo fondamentale nella trasformazione dell'immaginario della *banlieue*»¹¹⁹.

Il cerchio affettivo nel romanzo di Gu ne si apre verso l'esterno, superando i confini generazionali e di genere oltre che di "casta", includendo nella rete di supporto e

¹¹⁸ *Ivi*, pp. 45-46.

¹¹⁹ M. AHONEN, *Redefining stereotypes: The banlieue and female experience in Fa za Gu ne's Kiffe kiffe demain*, cit., p.174. Traduzione propria.

ascolto sincero di Doria anche la psicologa Madame Burlaud e l'assistente sociale. Questa apertura di orizzonti permette ai personaggi, così come ai lettori, di intravedere in maniera più nitida delle possibilità di cambiamento che non passano più soltanto attraverso il gruppo dei pari, ma si costruiscono nel dialogo tra esperienze diverse e complementari

In questa prospettiva i legami affettivi all'interno dei tre romanzi possono essere letti come un vero e proprio "termometro" del livello di speranza. Dalla posizione "neutra" (sebbene tendente al negativo) del primo romanzo *beur*, in cui il cerchio affettivo di Madjid rimane stretto ma non restrittivo, permettendo un lento cammino verso l'accettazione e l'uscita dalla sensazione di dover rispondere ad un'immagine fissa e negativa che chi non apparteneva a quella realtà si era costruito delle periferie, negli anni duemila il termometro conosce con Razane e Guène oscillazioni opposte. Laddove il cerchio resta chiuso, omogeneo e autoreferenziale, come in *Dit violent*, il futuro non può che apparire bloccato e privo di vie d'uscita; al contrario quando si amplia e si diversifica, nel caso di *Kiffe kiffe demain*, si possono aprire spiragli di trasformazione e mobilità che allontanano dalla sensazione di oppressione data dall'uso sistematico della violenza come mezzo di controllo, riconoscendo che «anche l'amore è un modo per venirme fuori»¹²⁰.

2.3 L'assenza paterna come struttura narrativa

L'identità paterna e il rapporto con questa è presentata all'interno dei romanzi degli autori *beurs*, non solo dei tre presi in analisi in questo elaborato, come un elemento chiave per l'architettura narrativa e la descrizione delle vite ai margini. Di fatto, in linea generale, ogni storia che può essere raccontata dalle *banlieues* e su di queste deve la propria esistenza a un uomo, patriarca, che per primo è arrivato in Francia in cerca di fortuna e di lavoro: tutto ciò che il ricongiungimento familiare ha comportato per le famiglie, dipende inevitabilmente da quel primo atto migratorio paterno. Data la centralità della figura maschile nella cultura tradizionale nordafricana, a livello familiare così come in termini di comunità, è stato inevitabile che questa deferenza si protraesse anche una volta cambiato il contesto.

I padri che si erano conosciuti in Algeria o in Marocco però non sono gli stessi che vengono ritrovati in Francia: l'esperienza migratoria spesso segnata da lunghi anni di separazione familiare, i lavori alienanti e le condizioni di vita precarie hanno trasformato

¹²⁰ F. GUENE, *Kif kif domani*, cit., p.101.

i padri sia dal punto di vista psicologico che sul piano relazionale. I figli che li raggiungono dopo una distanza prolungata si trovano così di fronte a figure indebolite, incapaci di esprimere affetto, o portate alla violenza dalla fatica e dallo sfruttamento; lontane dall'immagine idealizzata costruita durante l'infanzia. La distanza geografica conosciuta nei primi anni di vita si prolunga così in una distanza affettiva e culturale, rendendo il ricongiungimento non un ritorno all'unità familiare ma l'inizio di una relazione nuova, fragile e spesso conflittuale con una figura ormai estranea.

Appoggiandosi a uno studio di Anne Marie Miraglia è possibile notare che la produzione *beur* consta di «testi provocatori che esprimono rivolta, persino odio, contro il padre e la sua autorità dispotica, che ostacola l'evoluzione della società magrebina e il miglioramento della condizione delle donne»¹²¹, in aperta opposizione a ogni forma di autorità e come simbolo della crisi della paternità prodotta dall'immigrazione che la prima generazione non ha avuto gli strumenti per elaborare lasciando questo compito alle generazioni successive, che si sono ritrovate di fronte a un problema ormai plurigenerazionale.

Nei testi di Charef, Razane e Guène qui osservati, la critica alla figura paterna si configura come una negazione di questa basata su differenti forme di assenza: le diverse articolazioni del discorso rispecchiano anche l'evoluzione del discorso sulla famiglia immigrata e sulla struttura familiare patriarcale nella letteratura *beur* da tema rimosso e sensibile a tema centrale esplorato in maniera politica e culturale. La mancanza fisica, simbolica ed emotiva costituisce uno dei mattoni alla base della psicologia dei protagonisti e ne orienta le azioni alla ricerca di figure alternative di riconoscimento. Alla luce di questa funzione strutturale, nel momento in cui si analizzano le forme e le funzioni degli affetti all'interno dei tre romanzi, risulta necessario riservare uno spazio (commisurato a quello dedicatovi dagli autori stessi) anche alla dimensione dell'affettività negata da parte dei padri. La presa in considerazione di questa mancanza consente di cogliere con maggiore precisione l'equilibrio tra privazione e ricostruzione che caratterizza l'universo sociale e relazionale di queste opere; le eterogenee cause della distanza dalla figura paterna, e le conseguenze specifiche di ciascuna modalità, producono effetti narrativi differenti.

¹²¹ A. M. MIRAGLIA, *Les figures du père immigré dans le texte dit «beur»*, in *Francofonia*, 55, 2008, p.21. Traduzione propria. URL: <http://www.jstor.org/stable/43016471> (Ultima consultazione: 25/04/2026).

L'assenza fisica è quella più dolorosamente evidente ma è anche, in un certo senso, la più comune e pertanto più "semplice" da metabolizzare. Dovuta a una partenza, alla morte o ad una mancanza di coinvolgimento nella vita dei figli fin dalla nascita, questo genere di carenza non lascia ai figli altra scelta che l'accettazione e il superamento, senza possibilità di immaginare una realtà affettiva diversa ma raggiungibile. L'assenza fisica si configura infatti come una realtà concreta e tangibile, difficilmente contestabile o modificabile: il genitore non è presente e la sua mancanza si manifesta quotidianamente attraverso gesti non compiuti, occasioni condivise che non hanno luogo e momenti significativi vissuti senza la sua partecipazione. Proprio perché questa assenza è evidente e immediatamente riconoscibile, i figli sono costretti a confrontarsi con essa fin da subito, sviluppando nel tempo strategie di adattamento che consentano loro di costruire un equilibrio emotivo nonostante la perdita. Non essendoci la costante illusione di una relazione recuperabile o la speranza quotidiana di un cambiamento imminente, poiché l'assenza stessa costituisce una condizione manifesta e difficilmente equivocabile, l'assenza fisica può risultare più "facilmente elaborabile" rispetto ad altre forme di carenza genitoriale meno tangibili nell'immediato, nelle quali il genitore è presente sul piano materiale ma incapace di offrire un autentico sostegno emotivo. Questo è il caso presentato in *Kiffe kiffe demain*, in cui l'abbandono del nucleo familiare da parte del padre è il motore narrativo esplicito di gran parte della narrazione. Nel primo capitolo del romanzo, Doria racconta che il padre se n'è andato da sei mesi, «così, senza preavviso [...] ho sentito la porta sbattere e, dalla finestra, ho visto un taxi grigio che filava via. Nient'altro»¹²²: è tornato in Marocco per risposarsi e cercare di avere un figlio maschio.

Papà, lui, voleva un maschio. Per un fatto di dignità, per il suo buon nome e per l'onore della famiglia, e penso anche per un sacco di altri stupidi motivi. Ma ha avuto solo un figlio, che poi è una figlia. Io. Diciamo che non ho pienamente corrisposto alle aspettative del cliente.¹²³

La partenza improvvisa del padre è un atto che la ragazzina deve elaborare nel corso dell'intero romanzo passando dal giustificato dolore per l'abbandono a una progressiva indipendenza dalla figura paterna. Il «blocco» che prova inizialmente, delusa dall'uomo e presa dai sensi di colpa (l'unica colpa sarebbe quella di essere una femmina), è ciò attorno a cui lavorerà per tutta la narrazione grazie al supporto di tutti gli altri personaggi che la circondano e alla scoperta del proprio valore. L'assenza del padre

¹²² F. GUÈNE, *Kif kif domani*, cit., p.8.

¹²³ *Ivi*, p.7.

accelera infatti il processo di autonomia di Doria che, costretta a confrontarsi precocemente con le difficoltà economiche e sociali della sua nuova «mezza famiglia», sviluppa uno sguardo critico e disincantato sulla realtà che la circonda. Doria impara progressivamente a costruire da sé le proprie prospettive future, ma conosce anche il supporto incondizionato da parte della madre e della comunità che le permette di non sentirsi mai davvero abbandonata a se stessa.

Dalla mancanza del padre si sviluppa la riorganizzazione degli equilibri affettivi descritta nei sottocapitoli precedenti, sostituendo al vuoto insanabile che la partenza avrebbe potuto significare un rafforzamento di tutti gli altri legami. Come osservato nella prima sezione di questo capitolo, il legame tra Doria e la madre si rafforza in modo significativo nel medio periodo: private della figura maschile tradizionale, diventata negli anni Duemila oggetto frequente di scherno nella scrittura femminile¹²⁴, le due costruiscono una relazione basata sulla solidarietà quotidiana e sulla condivisione delle difficoltà, invece di abbandonarsi alla disperazione o di provare a replicare schemi autoritari. La ridefinizione dei modelli di riferimento per la giovane protagonista di allarga anche alla considerazione delle altre figure maschili presenti nella sua vita come esempi da seguire: a differenza del padre autoritario e assente, Hamoudi offre a Doria sensibilità e ascolto e la introduce al mondo della poesia rappresentando una mascolinità non oppressiva, impersonata anche dal buon negoziante Aziz.

In un'ottica di rivalsa da parte della ragazza, il gesto del padre conosce un risultato opposto a quello previsto. Vale a dire che nel tentativo di affermare un modello patriarcale fondato sulla preferenza per il figlio maschio e la centralità del ruolo paterno nella vita familiare, l'uomo non solo perde totalmente l'influenza nella vita della figlia, ma contribuisce involontariamente alla formazione della stessa come donna forte, autonoma e capace di emanciparsi dal sistema di valori che lui stesso incarnava.

Benché fisicamente presente, l'autorità paterna è sfumata e sostituita dall'influenza della madre e del gruppo anche nel caso di *Le thé au harem d'Archy Ahmed*, in cui l'assenza del padre è percepita da Madjid a livello simbolico. Nel primo romanzo di Charef il padre è un uomo esausto, sconfitto dall'esilio e dal duro lavoro che l'ha portato a non essere più autonomo dopo una caduta da un tetto in costruzione. La sua presenza corporea non corrisponde più per i figli e per la moglie a una presenza effettiva, mentale:

¹²⁴ A. M. MIRAGLIA, *Les figures du père immigré dans le texte dit «beur»*, cit., p.21. (Ultima consultazione: 25/04/2026).

l'uomo è diventato il fantasma vivente della promessa mancata dell'immigrazione (slancio che si vedrà invece arrivare ad un esito positivo nei romanzi più tardi dell'autore, in particolare in *La cité de mon père*, in cui il figlio riconosce pienamente al padre il suo ruolo fondamentale nella ricostruzione della Francia e nella creazione di un futuro diverso per la sua famiglia), l'unico esempio che può dare è quello dell'uomo che avrebbe voluto e dovuto costruire un futuro migliore per sé e i suoi cari e che invece si è consumato nel tentativo.

Il vecchio prende la sigaretta con la stessa eterna espressione nello sguardo, un misto di vuoto e di lontano. Madjid lo osserva per un istante, pietà e tenerezza lo colgono, lo commuovono per quel padre malato. Suo papà ha perso la ragione da quando è caduto dal tetto che stava coprendo. Sulla testa. Non ha più la testa, come dice sua moglie che se ne prende cura come con un bambino, uno in più. Lo lava, lo veste, lo rade, e gli dà qualche soldo per il suo pacchetto di *gauloises*, il suo bicchiere di rosso.

-Com'era buono e coraggioso, e per niente pigro prima di questa disgrazia, non come te! si lamenta con Madjid, la Malika. Ah! Se solo fossi come tuo padre prima dell'incidente! gli ripete spesso.¹²⁵

Senza che subentrino la morte o la fuga (come nei casi del romanzo di Guène o del padre dell'amico Pat nello stesso romanzo di Charef), Madjid e la sua famiglia subiscono già la drammatica perdita del padre mentre questo è ancora in casa con loro. L'assenza "interna" è una forma destabilizzante di mancanza, proprio perché non offre appigli emotivi né le occasioni di elaborazione che l'assenza completa potrebbe permettere. Non c'è un conflitto aperto, né nostalgia dichiarata da parte di Madjid, né un lutto effettivo da attraversare: c'è soltanto la percezione quotidiana interiorizzata del vuoto che si è sedimentato nel tempo fino a diventare parte integrante della realtà. Incapace di essere un modello da seguire e a cui ispirarsi per il figlio, la figura del padre si dissolve in una forma di invisibilità relazionale che priva Madjid di un punto di riferimento maschile stabile all'interno del nucleo domestico. Tale mancanza contribuisce a generare un senso diffuso di disorientamento che si riflette nel rapporto con il mondo esterno e con se stesso sviluppata dal figlio a livello del subconscio: all'autorità maschile paterna si sostituiscono l'autorità del gruppo e il rapporto di vicinanza e reciproco esempio costruito con Pat, che non potendo davvero sopperire alla mancanza di insegnamenti paterni sfociano invece in incitamento all'insubordinazione.

¹²⁵ M. CHAREF, *Il Teorema d'Archi Ahmed*, cit., p.138.

L'incomunicabilità pratica tra padre e figlio non implica ad ogni modo una mancanza di affetto. Al contrario, proprio nella rarefazione del dialogo e nell'assenza di scambi espliciti l'affetto del figlio emerge in modo indiretto ma costante, attraverso piccoli gesti concreti che ne rivelano la persistenza. Madjid non verbalizza il suo attaccamento, come non esprime apertamente l'affetto che prova per la madre, ma lo dimostra nei fatti: quando va a prendere il padre o quando lo difende dagli scherzi degli amici manifesta una forma di lealtà silenziosa che contraddice l'apparente distacco emotivo filtrato da pudore, durezza e difficoltà espressive. Questi gesti, insieme alle parole di incoraggiamento della madre centrate anche sul confronto con il l'etica del padre, assumono anche valore prodromico dell'evoluzione emotiva del ragazzo, nonostante i comportamenti ambigui, le derive e le fragilità che segnano il suo percorso, Madjid lascia intravedere la sua indole di "bravo ragazzo" in formazione, che il finale quasi aperto lascia sperare possa prevalere.

Al lato opposto rispetto a questa dinamica si colloca quella tra Mehdi e il padre in *Dit violent*, per i quali la violenza prende il posto dell'affetto reciproco. Il ragazzo si sente emotivamente distante dall'uomo che sembra non averlo mai amato, capace solo di incutere paura nel figlio e nella moglie che non lo rispettano ma lo temono. Il ruolo del padre nella crescita di Mehdi non è mai stato di esempio positivo o di incoraggiamento, ma si è rivelato solo una riconferma della violenza della vita, quotidiana e proveniente dalla famiglia che dovrebbe proteggere i propri membri. Nel contestualizzare la sua storia e l'origine di quella «bestiolina dentro la sua testa», il diciottenne parla così della sua nascita:

Così sono un figlio dell'umiliazione, un figlio del dovere e dell'amarezza, un figlio che non sarebbe mai esistito senza la rassegnazione e la sottomissione di una madre, un figlio escluso fin dal suo concepimento dal mondo dell'amore. [...] Sono cresciuto come ho potuto, sono stato nutrito con la boxe e tirato su a colpi di violenza paterna. Mio padre, o il vecchio, come lo chiamo io, perché non basta sborrare per diventare padre, aveva l'abitudine di sfogarsi su di me senza che io sapessi il perché, c'è da credere che mi odiasse.¹²⁶

La violenza è l'unica forma di rapporto che Mehdi riesce ad intrattenere con il padre, tanto da diventare anche la cifra distintiva della fine del loro rapporto: il distacco emotivo si fa talmente grave da trasformarsi senza troppo rimorso in privazione definitiva

¹²⁶ M. RAZANE, *Violento*, cit., p.23.

quando la rabbia del figlio «come un'esplosione atomica»¹²⁷ lo porta ad uccidere il padre prendendolo a pugni. Il fatto che i due non abbiano mai provato affetto l'uno per l'altro rende le azioni di Mehdi meno emozionalmente significative per il ragazzo: la sua preoccupazione è solo per la tutela di se stesso e della madre, non c'è in lui alcun riguardo per un padre che non ha mai percepito come tale, che non l'ha mai protetto ed aiutato, la cui presenza è stata violenta e distruttiva.

Alla figura paterna si sostituisce la comunità maschile della *cit  *, che offre riconoscimento, protezione e un codice valoriale ma lo fa in un modo intrinsecamente fragile e contraddittorio, basandosi sullo stesso codice di forza. Il gruppo di pari funziona come una sorta di “famiglia allargata” ma non possiede n   la stabilit   n   l'intimit   necessarie per costruire un legame che possa essere formativo. Piuttosto che sostituire il padre, la comunit   ne sottolinea ulteriormente l'assenza amplificando la tensione costante tra il bisogno di una guida e il rifiuto dell'autorit  . Nel progetto di regolamento dei conti di Mehdi, radicale e volontariamente individuale, che termina con la sua stessa morte,    dimostrata l'incapacit   di questa “paternit   collettiva” nel proteggere i propri membri dalla violenza strutturale interna ed esterna al quartiere. Parallelamente, il rapporto con Zacarias emerge come uno dei pochi legami autentici e che avrebbe potuto avere nel tempo un risvolto positivo per la lucida riconsiderazione del sistema, proprio perch   la loro amicizia si basava sulla vulnerabilit   condivisa. Poich   «l'odio del genitore    una cosa che io [Mehdi] e il mio amico Zacarias abbiamo in comune», la distanza emotiva originaria che faceva sentire entrambi i ragazzi come degli estranei nelle proprie famiglie si sarebbe potuta colmare con il riconoscimento reciproco tra i due, ma ormai il sistema violento di cui anche i loro padri facevano parte aveva gi   avuto la meglio sui loro destini.

2.4 Sessualit  , corpo e identit   di genere

Il corpo    lo spazio in cui l'affermazione di s   e la percezione della propria vulnerabilit   si incontrano: nella scoperta e nell'esplorazione delle proprie emozioni e delle proprie pulsioni, i protagonisti cos   come i personaggi secondari dei romanzi cercano per loro stessi uno spazio significativo, incontrandosi e scontrandosi non solo con l'esterno, le altre persone, ma anche con loro stessi e la propria realt   interiore. Sara Ahmed in *The Cultural Politics of Emotion* ha mostrato come il corpo sia il luogo in cui le emozioni sociali si sedimentano, «le emozioni plasmano la superficie stessa dei corpi [...] prestare attenzione alle emozioni potrebbe mostrarci come tutte le azioni siano

¹²⁷ Ivi, p.28.

reazioni, nel senso che ciò che facciamo è tornito dal contatto che abbiamo con gli altri»¹²⁸ implicandone oltre alla socializzazione la politicizzazione. Alla luce di questo concetto, la corporeità nei tre romanzi può essere letta in una prospettiva che superi quella di semplice fatto biologico o psicologico da cui si parte, coinvolgendo la concezione della stessa come campo di forze in cui si giocano appartenenza, esclusione e resistenza.

Nei tre romanzi il trattamento dell'aspetto pulsionale legato alla corporalità a livello sessuale e di indagine dell'identità di genere rivela in maniera nitida l'evoluzione e la variazione interna al *corpus beur* sia in termini di progressiva franchezza e veemenza della manifestazione che in termini di costruzione di una prospettiva femminile autonoma, in cui la donna (in formazione) è soggetto e non oggetto. Nei due romanzi a soggetto maschile, la corporalità appare spesso segnata da frustrazione, marginalità e bisogno di affermazione, inscritta in un contesto sociale che spinge i protagonisti a vivere il desiderio in modo conflittuale, talvolta aggressivo o in modo disilluso. In questi casi il corpo è vissuto spesso come "compensazione" rispetto alla condizione di precarietà identitaria, per cui il corpo è l'unica risorsa non ancora colonizzata dall'esclusione: la virilità permette la legittimazione della propria sfera personale non riconosciuta a livello socio-politico, facendo leva anche sulla componente di disciplina e resistenza, mentre il rapporto fisico con il corpo femminile, frequentemente oggetto di fantasie o tensioni irrisolte, permette l'imposizione dell'autorità personale maschile.

Al contrario, in *Kiffe kiffe demain*, la sessualità femminile si inserisce in una dinamica più intima e riflessiva, filtrata attraverso l'ironia che accompagna Doria in ogni fase della progressiva presa di coscienza di sé a livello corporale così come emotivo. La protagonista non è oggetto passivo ma soggetto che osserva, interpreta e ridefinisce le relazioni affettive e i codici di genere, la cui rivendicazione soggettiva e politica del proprio corpo e del proprio spazio la pongono in relazione "di continuità" con gli altri protagonisti (maschili) della letteratura *beur*. Emerge da questa narrazione al femminile una diversa economia del desiderio e dello spazio corporale, che sposta il focus o meglio aggiunge una dimensione all'analisi rispetto all'esplorazione svolta dalle voci maschili; dalla pulsione proiettata verso l'esterno, performativa e spesso irrisolta, si fa spazio con Guène un desiderio interiorizzato capace di negoziare con la quiete identità, autonomia e appartenenza.

¹²⁸ S. AHMED, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, p.4.

Il punto comune che si può osservare, e da cui la letteratura *beur* parte con Charef, è dunque quello del corpo adolescente come unico territorio di resistenza e affermazione in un mondo che nega ai giovani ogni forma di potere sociale. La sessualità non si impone come semplice istinto, ma si presenta come risposta alla «malattia del cemento»¹²⁹ lì dove gli affetti familiari ed amicali non arrivano. Per Madjid la *cité* “preme” sul suo corpo, diventando essa stessa ciò che «plasma la superficie»: riprendendo lo studio di Ahmed, si può dire che il ragazzo riconosca il proprio corpo, la propria superficie poiché ne «avverte sensazioni di disagio [...] che si trasformano in dolore attraverso un atto di lettura e riconoscimento, che è anche giudizio»¹³⁰. L'atto sessuale si presenta quindi come un tentativo di ridefinire le pressioni e le sensazioni a proprio favore, per spostare i confini percepiti di una soggettività necessariamente “sociale” altrimenti privata del proprio peso.

In Charef il paesaggio della periferia diventa materia che penetra nell'organismo dei personaggi, influenzando sulla propria considerazione di sé e degli altri che sono visti come «grigi, freddi e secchi» come il materiale che li circonda. Riprendendo il discorso portato avanti dalla stampa fin dal 1963, il romanzo dimostra gli effetti della “malattia dei grandi insediamenti abitativi” che vede nella piattezza e sgradevolezza delle zone urbane la causa “tangibile” di depressione, delinquenza e di prostituzione¹³¹, associando alla dimensione contestuale l'esito personale delle azioni e delle direzioni di vita intraprese dai personaggi. I giovani sono immersi letteralmente nei meandri del palazzo e del quartiere, nascosti per potersi lasciar andare a forme diverse di degradazione che porta i loro corpi ad unirsi al disfarsi dell'ambiente. Se il caso di Farid (“Sniffo”), disteso tra i rifiuti e l'urina nello scantinato del palazzone in costante stato semicosciente per via dell'abuso di alcol e droghe, è quello che più concretamente mostra il corpo che si dissolve sopraffatto dall'ostilità del mondo, il contatto con la stessa fa percepire al protagonista un «formicolio alla bocca dello stomaco» e un «freddo nella schiena»¹³²: sensazioni somatiche precise registrate come impressioni fisiche delle emozioni.

Il corpo che accumula sofferenze senza poterle esprimere è destinato a «esplodere» in violenza per rifiutare il soffocamento imposto dal cemento; per evitare l'esplosione è

¹²⁹ P. SALERNI, *Introduzione: La Maison d'Alexina e i romanzi «beur»*, cit., p.13

¹³⁰ S. AHMED, *The Cultural Politics of Emotion*, cit., p.24. Traduzione propria.

¹³¹ P. SALERNI, *Introduzione: L'immigrazione, la situazione urbanistica e degli alloggi nella periferia parigina*, in Mehdi Charef: *Il Teorema d'Archi Ahmed*, cit., p.96.

¹³² M. CHAREF, *Il Teorema d'Archi Ahmed*, cit., p.113.

necessario trovare altre forme di sfogo corporeo che rispondano sia alle pressioni che allo stesso tempo all'assenza di stimoli.

C'è la noia, le abitudini, il desiderio di qualcosa di diverso per uscire dalla routine. Bisogna pur sconfiggere una certa desolazione. Questo grigiore si impossessa e soffoca stringendo con forza il corpo a poco a poco come una piovra. Avvolge, tira e sale fino alla gola. Nella mediocrità, bisogna essere il meno mediocre.¹³³

Con queste parole si parla della diffusione dei rapporti extraconiugali e, nel caso degli adolescenti, con donne adulte e con prostitute all'interno del quartiere per ricercare una forma di potere che è negato in ogni altro ambito dal mondo esterno al microcosmo della *banlieue*. Nonostante cerchino liberazione dai pregiudizi, il protagonista e i suoi compagni spesso riproducono le stesse dinamiche di oppressione nei confronti di soggetti ancora più vulnerabili: lo sfruttamento della prostituzione rende evidente la contraddizione, portando alla luce la miseria umana incarnata da Solange (una giovane madre) e Chantal (la sorella di Pat) costrette a vendere il proprio corpo per restare a galla nella realtà di emarginazione. Altrettanto significativa è la parabola dell'ex compagno di scuola Balou, che arrivando a diventare lenone incarna il compimento di questa interiorizzazione della violenza sistemica: da oppresso a oppressore egli riproduce fedelmente i meccanismi di sfruttamento e di annientamento di ogni possibilità di autodeterminazione che segnano la sua stessa origine.

Per Madjid, Pat e i loro amici, l'esplorazione della sessualità ha funzione di iniziazione sia a un potere esplicitamente fisico a livello generale che a una costruzione di soggettività tipicamente maschile, che vede la donna come oggetto e strumento per la propria affermazione e soddisfazione. Per via della dimensione "di genere" della scoperta della sessualità e dello sfruttamento di questa per l'autoaffermazione, si può osservare che nel romanzo l'esperienza non è pressoché mai intima e personale ma si presenta come condivisa, o meglio spesso come "pubblica". La scoperta del «sesso femminile» con Madeline che «amava le carezze [che] dovevano sicuramente mancarle a casa»¹³⁴ accomuna tutti i ragazzi che si raccolgono nello scantinato, si configura come momento di introduzione condivisa e di "conoscenza del corpo", come spazio personale alternativo al contesto degradato e agli ambienti di esclusione delle istituzioni ufficiali quali la scuola. La dimensione collettiva di questa esperienza sottolinea come la sessualità non

¹³³ *Ivi*, pp. 152-153.

¹³⁴ *Ivi*, p.171

sia vissuta tanto in termini individuali o affettivi (per seguire questo *focus* tematico all'interno del romanzo), quanto come pratica sociale che legittima attraverso la pluralità la sovranità simbolica: storicamente, la pratica degli stupri di gruppo (*“tournantes”*) è considerata “tipica” del contesto sociale delle *banlieues* e viene associata dalla politica e dai *media* (che portano la questione alla ribalta soprattutto in corrispondenza delle presidenziali del 2002) ai temi dell'oppressione delle donne e spesso del timore xenofobo dell'Islam¹³⁵. La “caccia” in gruppo rimanda anche alla funzione di rinforzo del legame maschile, particolarmente significativa nel caso di Madjid e Pat, in cui le connessioni forti che si vogliono creare non sono quelle col genere femminile ma quelle solidali tra uomini. Partecipare insieme alle esperienze di scoperta e di affermazione corporale, raccontare, vantarsi e confrontarsi danno alla dimensione performativa virile la stessa importanza dell'atto stesso, ridotto a tappa di un percorso collettivo che non tiene conto dell'“autenticità” degli incontri: da queste dinamiche sono regolati nel testo i rapporti con la vicina di casa Joséphine, che ricevendo in casa Pat si sorprende non ci sia anche Madjid con lui, e con le due ragazze conosciute durante una serata allo *Chalet du Lac* “scambiate” dopo che ognuno dei ragazzi ha consumato con «la propria».

L'unica altra prospettiva di sfogo corporale della violenza repressa, che pone il romanzo di Charef in dialogo diretto con la successiva opera di Razane, è l'impegno nello sport:

È così che nascono i grandi calciatori; sui terreni incolti. Una finta con il corpo, un supercontrollo, non s'impara per mettersi in mostra, ma per egoismo, per poterselo tenere, il pallone, nel formicaio. E anche il dribbling. I grandi tecnici del calcio, quelli che fanno alzare in piedi la folla per le loro gesta gloriose, non crediate, sono stati quel genere di piccoli egoisti.¹³⁶

Attraverso il movimento, la fatica e la competizione i giovani dei quartieri periferici possono impiegare la conoscenza del proprio corpo, della propria forza, non come strumento di sopraffazione ma come risorsa. Questa presa di coscienza del proprio vigore apre la strada a una proiezione diversa per il futuro: lo sport diventa una possibile via di fuga dal “ghetto”, senza dover necessariamente riprodurre le logiche oppressive che segnano il loro quotidiano, permettendo la descrizione senza giudizio esplicito di ogni possibilità che i giovani sentono di poter avere.

¹³⁵ L. MUCCHIELLI, *Le scandale des «tournantes». Dérives médiatiques, contre-enquête sociologique*, La Découverte, Paris, 2005.

¹³⁶ *Ivi*, p.199.

Anche in Razane il corpo è il luogo in cui convivono disciplina sportiva e impulsi fisici, sessuali e violenti, difficili da controllare. Mehdi descrive la boxe thai come la sola pratica attraverso cui il suo corpo acquista forma e rispetto nella disciplina e nella resistenza: lo sport porta il ragazzo a una forma di relazione con il proprio corpo che produce identità e autocontrollo, dovendo rispettare regole chiare e potendo ambire a una reale vittoria. Ex campione dell'Ile-de-France, Mehdi si è dedicato alla boxe fin dall'infanzia, in un contesto in cui il suo corpo è stato a lungo bersaglio della violenza paterna e che ha dovuto imparare a usare come arma disciplinata, incanalando l'aggressività altrimenti ingovernabile e potendo riappropriarsi del suo spazio fisico ed emotivo violato dall'abitudine domestica. La pratica sportiva è l'unica istituzione funzionante, in quanto dotata di norme e punizioni rispettate dagli atleti, che il ragazzo ha avuto e che, come in Charef, si propone di offrire un futuro per lui lontano dalla miseria delle *banlieues*. Si tratta però di una disciplina basata sulla violenza che non si allontana da quella sistematica esterna ai palazzetti, che Mehdi descrive così:

La verità è che nella thai boxe, come nelle altre boxe, la miseria è sul ring per divertire il popolo e permettergli di sfogare l'aggressività accumulata al ritmo delle frustrazioni. A dire il vero, non siamo molto lontani dall'epoca delle arene dell'antica Roma, dove i gladiatori in schiavitù combattevano bestie feroci per la gioia dei romani. Dopo le celebrazioni, questi se ne andavano con lo sguardo sazio di carne insanguinata, le orecchie piene di grida di dolore e le narici soddisfatte dall'odore di morte.¹³⁷

La forza e il talento nella boxe, unico capitale del personaggio, non potendo essere convertite in risposta alla violenza strutturale che non riconosce meriti, finisce per deflagrare verso l'esterno, in un fallimento chiaro di quell'ipotesi di mutamento delle circostanze. Dopo aver litigato con l'allenatore, che «era come un fratello maggiore», e aver fatto a botte anche con lui fuori dalla palestra, il «tarlo» che il *coach* gli aveva rimproverato di non saper tenere a bada si scatena, facendo prevalere le emozioni sull'autoformazione che gli permetteva di contenere l'affermazione della violenza nella vita di tutti i giorni, portandolo alla riproduzione degli schemi comportamentali comuni.

Il riemergere degli impulsi fisici, che lo sport poteva in parte contenere, si iscrive nella stessa logica con cui è vissuta la sessualità da Mehdi: il corpo è sopraffatto dalle pulsioni, diventando luogo di un'espressione immediata e non mediata dove il desiderio si manifesta come forza brutta, sganciata da legami affettivi o da una costruzione relazionale stabile. Il registro esplicito e a tratti brutale con cui sono descritti i numerosi

¹³⁷ M. RAZANE, *Violento*, cit., pp.34-35.

incontri sessuali del protagonista riflette dunque la medesima tensione già osservata nella violenza sportiva per cui il corpo di Mehdi, incapace di trovare un riconoscimento duraturo oscilla tra disciplina e perdita di controllo, tra il tentativo di “miglioramento” e la ricaduta in una dimensione pulsionale che replica le dinamiche sociali di dominio e sopraffazione.

La brutalità della dimensione fisica legata alla sessualità è esperita dal protagonista di *Dit violent* in più occasioni in cui emerge come, a differenza del caso del romanzo di Charef, a imporre le logiche del controllo e dell'imposizione non sia solo il personaggio maschile ma anche la vasta componente femminile interessata in questi rapporti. Gli atti sessuali intrapresi con ragazze giovani così come con donne adulte, le ultime in netta maggioranza come accadeva anche a Madjid e Pat, si impostano sulla riproduzione di schemi di potere basati sull'imposizione e sullo sfruttamento del corpo altrui da parte di entrambe le parti coinvolte, dimostrando come la mancanza di sentimenti faccia prevalere la “ferocia” anche nell'intimità. La veemenza dei gesti è rispecchiata anche dalle parole decise, volgari e distaccate, pronunciate da Mehdi (e scritte dallo stesso in *chatroom* web) e molto più spesso dalle donne con cui si intrattiene per sfogarsi.

Ho bisogno d'amore e con questo corpo attiro solo ragazze vogliose che non hanno nessuna poesia sulle labbra. L'unica cosa che gli importa è palparmi i muscoli e urlarmi “sfondami, ficcamelo tutto dentro...” mentre si allargano le labbra della vagina. È così che parlano le ragazze oggi, sono volgari, senza rispetto per i sentimenti, vogliono solo farsi sfondare e basta, ‘ste cagne, un mucchio di cosce buone da sfondare e basta! Avrò pure un corpo e un muso da selvaggio, ma sono comunque un essere con un bisogno vitale di sentimenti. Voglio amore, ma ogni volta, non appena scorgo e accarezzo quella carne rosa e umida, non appena le mie dita scivolano nel calore di quel frutto succoso e le guance della ragazza di turno diventano tutte rosse perché il suo corpo brucia di desiderio, non posso fare a meno di afferrare il mio uccello dritto come un palo e piantarlo in quel vulcano impazzito, anche se ho anche voglia di prenderla a schiaffi per la sua volgarità.¹³⁸

Mehdi distingue nettamente la componente sessuale priva di sentimento («una meccanica priva di ogni piacere») della sua vita da ciò che prova quando è con Marie, la professoressa di sociologia trentasettenne che ama e con la quale voleva «fare l'amore» (definizione che implica del coinvolgimento emotivo). Questa distinzione tra rapporto fisico come violenza e amore come tenerezza possibile è lo spiraglio che accompagna Mehdi e il lettore durante tutto il romanzo e che si chiude, negativamente, nella sua ultima

¹³⁸ *Ivi*, p.41.

pagina. Nell'introdurre il personaggio di Marie, il narratore dice di «provare affetto solo per lei» che non ha niente a che vedere con le altre:

una donna semplice, vestita di una dolcezza da farti singhiozzare e rannicchiare tra le sue braccia per raccontargli le tue pene. [...] È calma, di una calma naturale, autentica, che non ha niente a che vedere con la calma formale dello strizzacervelli. Oh Marie, mia dolcezza, mia assenza, mio assenzio. Se ero un poeta ti scrivevo una bella poesia.¹³⁹

La delicatezza del sentimento porta a un addolcirsi degli atti e delle parole, segnando una frattura evidente rispetto alla brutalità fisica e verbale della fisicità sportiva e della sessualità disimpegnata di Mehdi. Con Marie la dimensione corporea diventa anche spazio di ascolto e reciprocità in cui il protagonista può sottrarsi, forse per la prima volta, alla logica dell'urgenza pulsionale. Il desiderio, pur rimanendo fisico, si carica di una dimensione emotiva che ne modifica il senso e le reazioni: non si tratta più di semplice «meccanica» ma di una relazione completa in cui l'obiettivo non è più scaricare la tensione ma la ricerca di un contatto (fisico e psicologico) reale. Tuttavia anche questa apertura al cambiamento di paradigma resta precaria, invece di essere una via di uscita dalla sofferenza opprimente anche questo rapporto si sviluppa come tensione irrisolta: Mehdi intravede la possibilità di un'esperienza affettiva non violenta, ma non possiede gli strumenti per sostenerla e integrarla stabilmente all'interno della propria identità. Il contrasto tra questa realtà quasi idilliaca e la sessualità "esterna" fatta di violenza e controllo incarna la rappresentazione della dissociazione affettiva prodotta nel protagonista dai maltrattamenti subiti nell'ambiente domestico, facendo prevalere su di lui la pressione dell'universo di violenza e frustrazione da cui solo Marie si dissocia. La stessa intensità emotiva con cui egli nomina e idealizza la donna, trasformandola in figura quasi poetica, aonia, segnala in controluce l'impossibilità di abitare pienamente quella forma di relazione, destinata a rimanere eccezione e infine a chiudersi nel respingimento e nella perdita.

Ancora una volta, *Kiffe kiffe demain* si posiziona come voce fuori dal coro nel trattare la dimensione corporea dello sviluppo dei personaggi e delle dinamiche tra questi. Più giovane rispetto ai suoi corrispettivi maschili, la protagonista del romanzo di Guène si approccia alla scoperta del proprio corpo e del corpo altrui con più cautela e con una curiosità vicina all'innocenza. I suoi primi approcci romantici sono raccontati con un tono che intreccia pudore e ironia, rivelando al tempo stesso interesse e insicurezza per la

¹³⁹ Ivi, pp.52-53.

sfera del contatto fisico ancora non esplorata: le relazioni non sono idealizzate ma filtrate da una consapevolezza precoce delle difficoltà sociali e relazionali. In questo senso la voce di Doria riflette pienamente la condizione di adolescente femmina cresciuta nelle *cités*, dove le relazioni affettive sono influenzate da norme culturali, precarietà economica e aspettative di genere spesso restrittive. La ragazza si muove quindi tra il desiderio di emancipazione e il timore del giudizio da parte dei padri come il suo che pensava «che le donne sono deboli, servono solo a piangere e lavare i piatti»¹⁴⁰, utilizzando il sarcasmo come strumento di difesa e aiuto per la propria autoaffermazione.

Nella storia personale di Doria non c'è segno della drammaticità, della miseria, che nei romanzi di Charef e Razane obbligano le adolescenti alla prostituzione (come nel caso di Chantal, la sorella di Pat) o alla silenziosa sopportazione di abusi (a cui era costretta Aïcha, la sorella di Zacarias); la sentimentalità, i primi contatti che non sono ancora sessuali, i primi baci rubati, si collocano in una dimensione non violenta della quotidianità, permettendo che la negoziazione identitaria che ne consegue non sia vittima di coercizioni ma si inserisca in una “normalità” che trascende confini e modelli culturali.

Insomma, abbiamo parlato un po' di tutto. Anche di della cosa di cui mi vergognavo. Sapete di cosa sto parlando. Nabil si è detto molto dispiaciuto per avermi baciata di sorpresa, sperava solo di non avermi offeso. Gli ho detto di no. Allora ci ha riprovato. Solo che questa volta è stato più bello, eravamo più esperti. Forse si è esercitato a Djerba, nel villaggio vacanze, con una tedesca di diciassette anni in vacanza con i genitori, giornalisti di un tabloid scandalistico bavarese. Una bionda con gli occhi verdi, di nome Petra e con due tette così.¹⁴¹

Il primo bacio, inizialmente vissuto con imbarazzo e quasi come un'invasione (tant'è che la ragazza avrebbe voluto fingere di aver perso la memoria per non ammettere di essere stata baciata da Nabil) diventa occasione di rielaborazione emotiva: è lei a decidere di non considerarlo offensivo, riappropriandosi del controllo sul proprio corpo e della situazione. Quando l'amico «ci riprova» il momento assume un significato diverso perché è la stessa Doria a desiderarlo e a sentirsi «più esperta» dopo aver ragionato sui suoi sentimenti e su come poterli esprimere anche coi gesti.

Il corpo femminile nella *cit  * è sempre oggetto dello sguardo degli altri (delle famiglie, del quartiere, della scuola e della societ   francese) perci   riappropriarsene parlandone con autoironia e senza vergogna assume per le giovani donne una dimensione

¹⁴⁰ F. GU  NE, *Kif kif domani*, cit., p.91.

¹⁴¹ *Ivi*, pp.119-120.

politica all'interno di quella che si presenta come semplice narrazione di crescita. Conoscere se stesse e il proprio corpo è quindi per le ragazze come Doria il primo passo da fare e il più importante per conquistarsi uno spazio e non vivere il proprio corpo come vittime di questo e di come è visto dagli altri. Per questo una parte fondamentale, sebbene non particolarmente estesa, dello spazio narrativo dedicato alla dimensione del corpo riguarda i cambiamenti fisici portati dall'età in un'ottica che comprende anche il rafforzamento dell'identità di genere. Un fatto emblematico è la conversazione con la psicologa Madame Burlaud in occasione del menarca:

Poi abbiamo parlato di una cosa nuova che mi è successa. Mi sono venute le mestruazioni. A dire il vero sono un po' in ritardo rispetto alle mie compagne. L'infermiera della scuola mi ha detto che è ereditario. Ereditario vuol dire che è colpa di tua madre. Anche alla mamma sono venute intorno ai quindici anni. [...] Madame Burlaud mi ha fatto un sacco di domande sembrava che le mestruazioni l'appassionassero. Ma a lei non sono mai venute?

Mi ha detto che a moltissime ragazze le prime perdite di sangue provocano una specie di trauma. Mi ha spiegato che le mestruazioni sono solo l'inizio di un processo, che fra poco avrò anche dei dolori al petto perché spunteranno i seni, e pure dei foruncoli sulla faccia. Sì! E perché non anche i capelli grassi, la goffaggine e lo sguardo spento, come a tutti gli adolescenti? Tanto vale buttarsi dalla finestra della nostra casa popolare.¹⁴²

Il ciclo mestruale e i cambiamenti ormonali collegati a questo rafforzano in Doria una consapevolezza nuova del proprio corpo, che smette progressivamente di essere percepito come un limite o una fonte di disagio per diventare uno spazio di riconoscimento e trasformazione. Se inizialmente tali mutamenti sono descritti con il già osservato registro ironico e iperbolico, come a esorcizzarne la portata destabilizzante, essi segnano man mano che il racconto procede una significativa maturazione emotiva circa il suo essere donna. Ciò non è più soltanto sinonimo di svantaggio e di costrizione, come suggerivano i suoi iniziali ragionamenti dopo l'abbandono del padre, ipotizzando che se fosse stata un maschio tutto sarebbe stato più facile, ma si arricchisce di una dimensione più complessa fatta di possibilità di costruzione identitaria che si aprono attraverso la scoperta.

In prospettiva comparativa, l'evoluzione dell'"economia corporea" all'interno del *corpus* mostra un progressivo spostamento di senso che va dalla funzione compensatoria del corpo maschile alla sua frammentazione, fino alla sua riappropriazione soggettiva al

¹⁴² Ivi, pp.31-32.

femminile. I tre romanzi non si dispongono tanto in una progressione lineare che mantiene inalterata la struttura tematica, ma come un dialogo fatto di motivi ricorrenti e rielaborati e di variazioni specifiche per ogni casistica specifica. In *Le thé au harem d'Archibald* il corpo maschile è già attraversato da tensioni che anticipano la frattura tematizzata più esplicitamente in *Dit violent*: se in Charef esso appare come risorsa di compensazione e strumento di affermazione collettiva, la sua esposizione alla violenza strutturale e alla frustrazione ne rivela anche la fragilità latente destinata a scoppiare in Razane. Allo stesso modo, la dimensione pulsionale e aggressiva che domina Mehdi trova un controcanto parziale negli embrionali tentativi di ricerca affettiva presenti nel primo romanzo e nella tensione verso la tenerezza che in Razane resta incompiuta ma che rappresenta la cifra significativa dei rapporti interpersonali, di ogni genere, in *Kiffe kiffe demain*. La corporeità di Doria conserva tracce della pressione sociale e delle norme di genere che gravano sui protagonisti maschili ma le riformula attraverso la pratica discorsiva e ironica e attraverso un punto di vista radicalmente differente. Se nei personaggi di Charef e Razane il corpo tende a esplodere o a “scindersi” sotto il peso delle contraddizioni della società e della psiche dei ragazzi stessi, in Doria esso diventa spazio di mediazione in cui le tensioni vengono riconosciute ed elaborate senza sfociare nella violenza. Emerge dunque da questa osservazione un’economia corporea “ibrida” in cui coesistono continuità e trasformazione; il corpo resta luogo di pressione sociale e di conflitto ma si apre a narrazioni di sé differenti che ne definiscono confini e funzioni diversi in base a quanto radicati sono gli ideali della società nei personaggi.

2.5 Violenza e risposta al sistema

Come emerge chiaramente dall’analisi tematica appena compiuta, tesa a sottolineare la presenza centrale e la varietà degli affetti all’interno della narrazione della vita giovanile nelle *banlieues* negli anni Ottanta del Novecento così come nei decenni successivi, ogni aspetto della vita dei giovani protagonisti, delle loro famiglie, dei loro amici e in generale della “società marginale” è intriso da un profondo disagio dettato in gran parte dalla violenza dilagante. Comprendere come questa violenza sia percepita e trattata nei tre romanzi è dunque di fondamentale importanza per la piena comprensione dell’opera e per la messa in prospettiva degli affetti già trattati alla luce dell’interpretazione specifica da parte degli autori dei contesti di violenza e sopruso. Le differenti concezioni e reazioni a questo tema di fondo rivelano la distanza storica, generazionale e di genere che marca come conseguenza la trattazione degli interi romanzi,

seguendo l'evoluzione e il mutamento dei concetti trattati in questo capitolo (e delle risposte estetiche a tali) nell'arco di ventitré anni di letteratura delle *banlieues*.

L'evoluzione del tema della violenza nella letteratura *beur* va oltre la mera concezione fisica dell'aggressione, richiedendo una lettura e un'analisi che tengano conto delle distinzioni interne al tema elaborate *in primis* da Johan Galtung e riprese da Pierre Bourdieu. Ancora una volta i tre romanzi analizzati fungono da “bussola” disponendosi lungo l'asse di distinzione tra la violenza fisica diretta, la violenza strutturale o psicologica (prodotta dalle istituzioni e dalla distribuzione ineguale delle risorse da parte di queste) e la violenza simbolica (prodotta dalla naturalizzazione dell'esclusione); alcune delle categorie, qui semplificate, identificate dai due studiosi che possono naturalmente intrecciarsi e sovrapporsi ma che danno impronte diverse alla narrazione in base al carattere dominante negli atti bruti.

Per comprendere al meglio gli aspetti preponderanti della violenza nei romanzi è utile riassumere la complessa griglia interpretativa emersa dagli studi di Galtung e Bourdieu. Per il sociologo norvegese, «la violenza si manifesta ogniqualvolta gli esseri umani sono influenzati in modo che la loro realizzazione somatica e mentale effettiva sia al di sotto della loro realizzazione potenziale»¹⁴³; in questa prospettiva, come anticipato, la violenza diretta (o personale, usando il termine scelto dallo studioso) caratterizzata da un attore concreto che compie l'atto e da un soggetto specifico che lo subisce rappresenta solo la punta visibile di un fenomeno più radicato. Essa è infatti indissociabile dalla violenza strutturale, ovvero la forma di «coercizione silenziosa», integrata nel sistema sociale che si manifesta attraverso la distribuzione ineguale di potere e possibilità e che a differenza della violenza personale è talmente naturalizzata da non essere più quasi percepita¹⁴⁴. Questa distinzione tra “tipologie” di violenza viene ulteriormente affinata da Bourdieu in *La Domination masculine (Il dominio maschile)* nel 1998, in cui si introduce il concetto fondamentale di violenza simbolica: una forma di dominio

dolce, insensibile, invisibile per le stesse vittime, che si esercita essenzialmente attraverso le vie puramente simboliche della comunicazione e della conoscenza o, più precisamente, della mis-conoscenza, del riconoscimento e della riconoscenza o, al limite, del sentimento.¹⁴⁵

¹⁴³ J. GALTUNG, *Violence, Peace, and Peace Research*, in *Journal of Peace Research*, 6, 3, 1969, p.168. URL: <http://www.jstor.org/stable/422690> (Ultima consultazione: 05/05/2026).

¹⁴⁴ *Ivi*, p.173.

¹⁴⁵ P. BOURDIEU, *Il dominio maschile*, traduzione di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano, 2009, pp.7-8 (ed. originale, *La Domination masculine*, Édition du Seuil, Paris, 1998).

La violenza simbolica si compie per Bourdieu quando i dominati, nello studio le donne, applicano alle proprie condizioni schemi di pensiero che sono prodotto del dominio stesso («per pensare il suo rapporto col dominante, dispone soltanto di strumenti di conoscenza che ha in comune con lui»¹⁴⁶) rendendo le disuguaglianze istituzionalizzate non solo accettabili ma persino “naturali”. In tale maniera il «paradosso della *doxa*» permette la perpetuazione quasi senza trasgressioni dell’ordine ingiusto stabilitosi, poiché le istituzioni (famiglia, scuola, stato e religione, sebbene quella presa in considerazione da Bourdieu sia diversa da quella interna ai romanzi *beur*) collaborano alla «somatizzazione» dei rapporti di potere.

Le tre opere soggette alla comparazione si inseriscono in questa cornice non come meri oggetti di analisi sociologica ma come esempi pratici e “laboratori” autonomi di una fenomenologia letteraria della violenza, che hanno saputo offrire al lettore una comprensione viscerale di come la violenza passi dal piano strutturale delle istituzioni a quello simbolico e fisico dell’identità. Smascherando i meccanismi del dominio e del controllo, l’invisibilità delle minoranze viene trasformata dai romanzi in parola pubblica rivendicativa, che sottolinea il divario tra «una Francia che gioisce e un’altra che sopravvive senza la possibilità di vivere»¹⁴⁷.

Il “passaggio” tra diverse accentuazioni della violenza non implica che ci sia una forma più “vera” o “pesante” rispetto alle altre, ma semplicemente tre registri di nomina del concetto che rispecchiano altrettante posture politiche degli autori, condizionate soprattutto dai dettagli biografici personali. Risulta quindi chiaro che in *Le thé au harem d’Archy Ahmed*, pubblicato nel 1983, lo stesso anno della Marcia per l’uguaglianza e contro il razzismo, dall’autore più anziano tra i tre, risalti prepotentemente la violenza strutturale emersa dal fallimento dei progetti di integrazione degli anni ’80, in cui lo spazio marginalizzato delle HLM diventa la materializzazione di un futuro negato. In Charef la violenza non si manifesta come un’eccezione o un evento catartico, ma è ordinaria e banale, fatta delle piccole ingiustizie quotidiane: il freddo, la fame, le risse di quartiere, furti e prostituzione come strategia di sopravvivenza. Non c’è un atto violento centrale che strutturi la trama, ma semplicemente il racconto della violenza come tessuto stesso della vita nelle *cités*, incorporata nella struttura stessa che togliendo potere, o meglio negandolo alla base, agli abitanti delle *banlieues* ne causa come conseguenza

¹⁴⁶ Ivi, p.45.

¹⁴⁷ H. TCHUMKAM, *Violence, altérité de l’intérieur et citoyenneté de seconde zone*, cit., p.104. (Ultima consultazione: 05/05/2026).

«l'inuguaglianza delle opportunità di vita»¹⁴⁸. Il potenziale degli abitanti della *cit  *    negato non solo dalle istituzioni statali centrali, la Francia “per bene”, ma anche dalla periferia che si configura come un’istituzione totale e totalizzante a s  , relega chi vi vive a ricoprire i ruoli di dominati ad essi tradizionalmente associati. Le case popolari nate originariamente come promessa di modernit   e igiene, si trasformano in luoghi, o “non-luoghi”, di abbandono alle leggi della sopravvivenza; il cemento delle torri di periferia diventa una metafora della «coercizione silenziosa»: Madjid e i suoi compagni crescono in un ambiente «secco e freddo» che finisce per penetrare nei loro gesti, nella loro voce e persino «fino in fondo agli occhi»¹⁴⁹. Il cemento vince su tutto, in particolare sui Fiori che danno il nome alla *cit  *, provando a mascherarne la struttura coercitiva: ma    proprio nella pesante immobilit   e nel grigiore delle periferie che si colloca “per natura” la violenza strutturale: citando Galtung «in una societ   statica, la violenza personale sar   percepita maggiormente, mentre la violenza strutturale potr   essere vista come naturale come l’aria che ci circonda»¹⁵⁰.

Come gi   stabilito, le categorizzazioni suggerite non sono fisse e univoche nei romanzi, ma lasciano spazio a sovrapposizioni. Per questo motivo    possibile affermare che questa forma di violenza strutturale trova un complemento teorico essenziale nel concetto di «violenza simbolica» elaborato da Bourdieu. In questa prospettiva, la condizione psicologica di Madjid appare come un caso emblematico di interiorizzazione dell’esclusione: egli non subisce soltanto una marginalizzazione esterna, ma finisce per percepirla come naturale, quasi inevitabile. In quanto «soggetto migrante presentato come doppiamente diviso, alienato, estraneo»¹⁵¹, Madjid vive una frattura identitaria profonda che si traduce nel comportamento identitario riconosciuto da Adil Jazouli¹⁵² come «eteronomia»: «non    n   arabo n   francese.    figlio di immigrati, perso fra due culture, due storie, due lingue, due colori della pelle, n   bianco n   nero, a inventarsi le sue radici, i suoi legami, a fabbricarsi»¹⁵³. Questa sospensione tra identit   inconciliabili lo colloca in una posizione liminale, priva di un riconoscimento pieno da parte di qualsiasi comunit  

¹⁴⁸ J. GALTUNG, *Violence, Peace, and Peace Research*, cit., p.171. (Ultima consultazione: 05/05/2026).

¹⁴⁹ M. CHAREF, *Il Teorema d’Archi Ahmed*, cit., p.154.

¹⁵⁰ J. GALTUNG, *Violence, Peace, and Peace Research*, cit., p.173. Traduzione propria. (Ultima consultazione: 05/05/2026).

¹⁵¹ P. SALERNI, *Introduzione: Rappresentazione e discorso ne «Il Teorema d’Archi Ahmed»*, cit., p.16.

¹⁵² A. JAZOULI, *La Nouvelle génération issue de l’immigration maghrébine: essai d’analyse sociologique*, cit.

¹⁵³ M. CHAREF, *Il Teorema d’Archi Ahmed*, cit., p.117.

di riferimento; tale mancanza di radici e di legittimazione pubblica rappresenta una delle forme più sottili e pervasive di violenza simbolica, poiché non si impone apertamente ma agisce attraverso l'interiorizzazione di schemi e categorie dominanti. Madjid assimila inconsapevolmente i criteri che lo escludono, guardandosi con lo sguardo dell'altro e non percependo più l'esclusione e la marginalizzazione come un'ingiustizia, ma come una condizione normale, inscritta nell'ordine naturale delle cose. La violenza sistematica (strutturale) e simbolica si manifestano anche attraverso la somatizzazione del fallimento sociale e la difficoltà nei legami familiari. Il padre di Madjid, inabile al lavoro e incapace di svolgere anche le mansioni quotidiane di cura personale, è l'emblema di un'intera generazione di operai immigrati "usati" per la ricostruzione della Francia e poi abbandonati: la sua follia è il risultato diretto di una violenza strutturale che ne ha trasformato il corpo di lavoratore in un "rottame". Anche la violenza domestica, come quella della famiglia Levesque, non è trattata come un evento eccezionale, ma come un «circo» quotidiano, un modo brutale e disperato di comunicare in uno spazio dove la dominazione sessuale e l'alcolismo sono l'unica via d'uscita dalla mediocrità. La fuga nell'alcolismo, così come nell'abuso di droghe, è la cifra significativa anche dell'effetto della violenza strutturale su "Sniffo", la cui risposta alla violenza non spettacolarizzata dell'indifferenza sociale prende la forma della violenza inflitta contro se stesso, lasciandosi andare in modo drammatico all'isolamento a cui la società lo ha costretto.

La violenza simbolica, anche con la stessa chiave di lettura basata sull'imposizione maschile nella società osservata da Bourdieu nel suo studio, è al centro della rappresentazione della brutalità nel "romanzo al femminile" di Guène. Doria e i personaggi che le ruotano attorno non vivono tanto la violenza come fenomeno fisico ma come un elemento interiorizzato nella loro psiche e nel loro rapporto con se stessi e con le istituzioni di riferimento. La violenza è percepita ogni giorno negli aspetti quotidiani della vita: nell'abbandono paterno vissuto da Doria e dai figli di zia Zohra, nella marginalità economica che obbliga le famiglie al risparmio e all'accettazione nella vergogna dei tagliandi CAF, nell'inefficacia delle istituzioni testimoniata dalla difficoltà negli scioperi e dalla mancanza di stabilità nel supporto degli assistenti sociali e nel razzismo quotidiano vissuto anche a scuola e sul lavoro (i luoghi in cui si manifesta più apertamente). Si tratta di atteggiamenti espliciti e micro-esclusioni spesso difficili da denunciare proprio perché normalizzati, agenti come un sistema di eventi continui e comunicanti tra loro nella ripetizione del quotidiano che alimentano autonomamente e ciclicamente la propria efficacia. In questo caso ciò che colpisce, stando silenziosamente

al centro di tutto, è l'assenza di una rottura evidente di un precedente equilibrio: non c'è un momento in cui la violenza esplode o si trasforma in aggressioni personali fisiche e dirette, ma essa produce in quanto tessuto dell'esistenza della protagonista e degli altri personaggi l'effetto cumulativo che ne costruisce e mantiene intatto il senso di inferiorità e di non appartenenza. La continuità della violenza simbolica rende l'esperienza di chi la subisce particolarmente significativa, mostrando come questa possa agire in modo discreto (soprattutto per le seconde e terze generazioni, le cui vite sono iniziate già sotto il segno della doppia esclusione) ma pervasivo, fino a diventare quasi impercettibile sia per chi la subisce che per chi la osserva poiché viene progressivamente interiorizzata e percepita come parte naturale dell'ordine sociale.

Nel rapporto di Doria con l'assistente sociale, o meglio i vari assistenti sociali che frequentano la casa dopo la partenza del padre, figura che incarna in maniera emblematica l'ambivalenza delle istituzioni all'interno dell'universo delle *banlieues* dipinto in *Kiffe kiffe demain*, l'imposizione dei ruoli dominato-dominante tipico della violenza simbolica si manifesta in modo particolarmente evidente. Presentata formalmente come un sostegno (così come la psicologa Mme. Burlaud), una guida che accompagni Doria e sua madre verso una possibile integrazione, l'assistente sociale può essere intesa in realtà anche come uno strumento di controllo e normalizzazione attraverso cui le istituzioni centrali esercitano una forma sottile ma incisiva di dominio. Nel corso dei colloqui, l'atteggiamento e il linguaggio utilizzato dall'assistente sociale Madame «Duqualcosa» (Dubois, Dupont, Dupré: per Doria in un rovesciamento della classica concezione del razzismo tutti i cognomi francesi sono indistinguibili) e dall'uomo che l'aveva preceduta rivelano una distanza sociale difficilmente colmabile.

Una volta ha detto a mia madre che in dieci anni di onorato servizio era la prima volta che si trovava di fronte «a gente come noi, famiglie con un figlio solo». Non l'ha detto ma deve averlo pensato “arabi”. Quando veniva a trovarci gli sembrava tutto molto esotico. Guardava allibito i vari soprammobili, quelli che mia madre si è portata dietro dal Marocco dopo il matrimonio.¹⁵⁴

Le parole apparentemente neutre e benevole sono cariche di presupposti impliciti su come si presenti una vita “normale” e riuscita senza tenere conto della realtà materiale e culturale in cui vivono le due donne. In questa discrepanza si annida la violenza simbolica, che si manifesta nell'introduzione di norme e aspettative che appaiono naturali

¹⁵⁴ F. GUÈNE, *Kif kif domani*, cit., pp.11-12.

e universali ma che in realtà riflettono una posizione sociale dominante opposta a quella delle famiglie delle *cités*. Doria percepisce più o meno consapevolmente il giudizio che grava su di lei, già impegnata come tutti gli adolescenti a sentirsi al centro del giudizio di tutti; il suo ambiente familiare, il suo percorso scolastico, le sue prospettive future vengono costantemente misurati ad uno standard implicito rispetto a cui risultano carenti. Anche quando l'operatrice sembra voler aiutare, il suo intervento contribuisce a rafforzare questa posizione di inferiorità e la percezione della stessa, suscitando il fastidio e la delusione di Doria, che non riesce mai a fidarsi davvero.

Anche se per me è una scema, Madame Duqualcosa è molto più brava nel suo ruolo di assistente sociale che aiuta i poveri del quartiere. Molto più brava a far finta che gliene importi qualcosa delle nostre vite. A volte ti viene quasi da crederle. Ti fa delle domande con quella sua voce stridula.¹⁵⁵

Doria non è presentata come una vittima passiva, attraverso il filtro della prima persona la protagonista rielabora gli incontri con sguardo ironico e disincantato, cercando così di rovesciare lo squilibrio di potere; Madame «Duqualcosa» viene spesso descritta con tratti caricaturali e il suo linguaggio viene implicitamente smascherato nella sua artificialità. Chiaramente l'ironia non annulla la violenza, ma ne rivela i meccanismi permettendo a Doria di mantenere una certa distanza critica e una simbolica resistenza, pur non potendo modificare concretamente le condizioni materiali e la posizione sociale della protagonista. In definitiva, la figura dell'assistente sociale mostra come la violenza simbolica possa esercitarsi proprio nei contesti che si presentano come protettivi e inclusivi (non a caso, la «dominazione dolce» è già profondamente naturalizzata da Doria che l'ha esperita anche nel contesto domestico con il padre). È nella tensione tra aiuto e controllo, tra benevolenza e giudizio, che la capacità della violenza simbolica di orientare profondamente le traiettorie individuali si rende particolarmente visibile.

Le traiettorie individuali sono profondamente segnate anche dalla violenza strutturale che si infiltra nel tessuto dell'ordinario attraverso la silenziosa pervasività del razzismo. Doria e la madre Yasmina la attraversano ogni giorno nella diffidenza e degli sguardi senza che nessuno di questi gesti assuma mai la forma riconoscibile di un'aggressione dichiarata. È nel contesto lavorativo che la violenza strutturale si rivela con maggiore nitidezza nelle dinamiche di discriminazione razziale. Al Formule 1, l'hotel in cui lavora, Yasmina non viene chiamata con il proprio nome: il suo capo, Monsieur

¹⁵⁵ *Ivi*, p.12.

Demaude, «gode da pazzi a chiamare Fatma tutte le arabe, Mamadou tutti i neri e Ping-Pong tutti i cinesi»¹⁵⁶. La cancellazione del nome, nella sua simbolicità, è la forma più radicale di violenza strutturale che nega l'individualità e riconduce la persona alla sola categoria etnica di appartenenza, rendendola "sostituibile". Analoga dinamica struttura la vicenda di Hamoudi, licenziato senza prove per un ammanco in magazzino e amaramente consapevole che «l'unica cosa che possono rinfacciarmi è questa sporca faccia»¹⁵⁷. La violenza strutturale presentandosi non come ingiustizia ma come sfortuna, non come discriminazione ma come sospetto legittimo, costringe persino chi la subisce a dubitare della propria percezione, rendendo il razzismo quotidiano non solo difficile da denunciare, ma difficile innanzitutto da riconoscere.

Dit violent chiama in causa, a fianco alla violenza strutturale, la violenza fisica diretta non evidente negli altri due romanzi, che invece caratterizza profondamente l'opera di Razane come si è già potuto osservare nell'analisi dei legami affettivi e corporali. Il romanzo si apre il 25 luglio 2002, data caricata immediatamente di senso storico-politico: è l'anno del ballottaggio presidenziale che ha visto Jean-Marie Le Pen raggiungere il secondo turno, l'anno di uragani e di rivolte, l'anno in cui si hanno impresse da poco nella memoria le immagini degli attentati dell'11 settembre e dell'inizio della guerra in Afghanistan, di una Francia che nella percezione di Mehdi celebra l'alba del terzo millennio avendo dimenticato nelle proprie *banlieues* un'intera frazione della propria popolazione.

È l'alba del terzo millennio, la cosiddetta alba di tutte le speranze e di tutti i sogni. Solo cosiddetta, perché una parte della popolazione francese è stata dimenticata nei dedali delle nostre banlieue straziate, condannata a sopravvivere di lavoretti in *black* perché non ha i lineamenti compatibili con il mondo delle imprese, e se ne va a dormire con l'amarezza e l'odio nella pancia.¹⁵⁸

Questa apertura mette in scena, fin dalle prime pagine, il meccanismo di violenza strutturale così come si era realizzato in Guène e come era stato teorizzato da Galtung: il divario sistematico tra le realizzazioni potenziali di un soggetto e quelle che gli sono concretamente permesse dalla struttura sociale in cui è inserito, nonché la causa dell'impossibilità di chiudere questo divario¹⁵⁹. Per il contesto specifico della *banlieue*

¹⁵⁶ *Ivi*, p.10.

¹⁵⁷ *Ivi*, p.80.

¹⁵⁸ M. RAZANE, *Violento*, cit., p.16.

¹⁵⁹ J. GALTUNG, *Violence, Peace, and Peace Research*, cit., p.168. (Ultima consultazione: 05/05/2026)

postcoloniale di cui Mehdi si fa interprete, Hervé Tchumkam ha proposto una lettura convergente che fa di *Dit violent* la teorizzazione di quella che la sociologa Nacira Guénif-Souilamas chiama «*alterité de l'intérieur*»¹⁶⁰: la condizione di soggetti che sono cittadini francesi a pieno titolo sul piano formale ma che vengono trattati come indigeni dell'epoca coloniale sul piano concreto, oscillando tra inclusione ed esclusione in una «aporia situazionale» strutturalmente analoga a quella dei colonizzati. La considerazione dei *banlieusards* come “altri”, soggetti a una «cittadinanza di seconda zona» (formula che dà il titolo, in parte, all'articolo di Tchumkam) è la traduzione sociologica interna alla narrativa di Razane della concezione di Galtung di violenza strutturale, che nega ai soggetti l'accesso alle risorse, alla rappresentazione e di conseguenza all'“esistenza” pubblica.

Il romanzo costruisce a partire dal quadro strutturale una genealogia della violenza che intreccia questa dimensione con la violenza personale nella forma intima, sviluppata fisicamente nel contesto familiare e della comunità. Mehdi si descrive come «un figlio escluso fin dal suo concepimento dal mondo dell'amore» cresciuto non nell'affetto ma «nutrito con la boxe e tirato su a colpi di violenza paterna»¹⁶¹: il genitore esercita sul protagonista una violenza fisica quotidiana, improvvisata e gratuita che istituisce nel testo la catena causale di violenza che scatena violenza teorizzata anche da Galtung. «La violenza strutturale spesso genera altra violenza strutturale, e la violenza personale spesso produce violenza personale» e tra le due esiste una possibilità, come evidente, di contaminazione incrociata¹⁶². In *Dit violent* tale sovrapposizione implica il rovesciamento dell'attribuzione di violenza dal soggetto *banlieusard* su cui ricade nell'immaginario dominante alla struttura sociale che lo ha formato, partendo dal presupposto sostenuto da Tchumkam che «un giovane detto violento è sempre un giovane vittima di violenza»¹⁶³. La violenza non è quindi un atto scelto ma una struttura cognitiva, un sistema di codifica del mondo che passa dall'esperienza personale e si riproduce spostando il peso del dominio: la violenza subita nell'infanzia si sedimenta come l'unica grammatica relazionale disponibile applicabile “al prossimo”.

¹⁶⁰ H. TCHUMKAM, *Violence, altérité de l'intérieur et citoyenneté de seconde zone*, cit., p.104. (Ultima consultazione: 05/05/2026).

¹⁶¹ M. RAZANE, *Violento*, cit., p.23.

¹⁶² J. GALTUNG, *Violence, Peace, and Peace Research*, cit., p.178. (Ultima consultazione: 05/05/2026)

¹⁶³ H. TCHUMKAM, *Violence, altérité de l'intérieur et citoyenneté de seconde zone*, cit., p.114. (Ultima consultazione: 05/05/2026).

Ho finito per sentire soltanto violenza dentro di me, ero sempre aggressivo con la gente, sempre con quello sguardo cupo che m'impedisce di esistere al di fuori del mio quartiere. Ogni mattina mi alzavo con un solo desiderio, diventato più forte di tutto, quello di picchiare, picchiare quando aspiravo solo a una vita tranquilla [...]. La violenza si è impadronita della mia mente, è diventata il mio modo di comunicare, sono incapace di comportarmi diversamente e mi sarebbe piaciuto tanto essere in grado di parlare normalmente con la gente e con te.¹⁶⁴

Nel testo, costruito come conto alla rovescia verso un atto violento irreversibile, il momento più produttivo sul piano narrativo come su quello teorico è la lettera (da cui è estrapolata la lunga citazione precedente) che Mehdi scrive alla madre nella notte che precede la sparatoria pianificata nel quartiere dei *Moulins* e il suicidio. La stessa scelta di scrivere, di liberarsi nella narrazione, assolve nel romanzo una funzione duplice: da un lato Mehdi dichiara di raccontare la propria storia «per dimenticare che, da stamattina, ho tra le mani un Kalashnikov»¹⁶⁵ traducendo la violenza fisica imminente in discorso; ma la parola stessa è un atto politico di autorappresentazione in risposta all'invisibilità imposta dal discorso dominante, con funzione «terapeutica»¹⁶⁶. Nella lettera la violenza personale subita e quella che il ragazzo sta per esercitare vengono esplicitamente ricondotte alla responsabilità del sistema; Mehdi non individua un colpevole singolo (come già detto scarica il peso della colpa dalle spalle della madre e dalle proprie), ma una struttura diffusa di abbandono e negazione dell'esistenza che può ricevere come risposta solo la brutalità fisica. L'atto di violenza imminente viene concepito non come vendetta interpersonale ma come gesto politico di visibilizzazione rendendo il ragionamento di Mehdi coerente con la teorizzazione di Galtung dell'assenza di percezione della violenza strutturale nella «staticità»; il riconoscimento da parte di Mehdi avviene, ma l'unico strumento che possiede per rendere visibile la violenza strutturale che lo governa è paradossalmente la violenza personale, registrabile e pertanto più facilmente narrabile.

Mi chiamano violento, ma che cosa mi dite di questo sistema di merda in cui viviamo? Un sistema che è tra le prime potenze economiche del mondo mentre nella mia palazzina delle case popolari stiamo nel terzo mondo, se non addirittura nel quarto mondo, e più della metà dei genitori sono senza uno straccio di lavoro... non è violento, questo? Un sistema in cui quelli che occupano le cariche politiche più alte trafficano con il denaro pubblico in totale

¹⁶⁴ M. RAZANE, *Violento*, cit., pp.162-163.

¹⁶⁵ *Ivi*, p.22.

¹⁶⁶ H. TCHUMKAM, *Violence, altérité de l'intérieur et citoyenneté de seconde zone*, cit., p.109. (Ultima consultazione: 05/05/2026).

impunità, mentre gli ufficiali giudiziari si accaniscono come iene sui poveracci [...]... non è violento, questo? Constatate che i poveri sono sempre più poveri dei ricchi sempre più ricchi; [...] ridurre alla miseria intere famiglie che hanno dedicato la loro vita all'azienda... non è violento, questo? E l'accanimento della pubblicità alla TV, sulle riviste, sui manifesti e dappertutto, che ti spinge al consumo di cose per cui non c'hai la grana... non è violento, questo? E la lista è lunga, come voi ben sapete, e come fai a non perdere le staffe quando la scorri? E come si fa a parlare di violenza senza parlare di quella più terribile, quella del nostro sistema?¹⁶⁷

Dit violent è il testo in cui il corpus *beur* smette di subire la violenza nel silenzio del quotidiano e la trasforma in accusa politica diretta. Questo scarto non è soltanto tematico ma si riflette anche sull'aspetto linguistico. Se Charef scrive dal di dentro della condizione senza una "ostile" distanza critica e Guène costruisce la propria resistenza attraverso l'ironia e il filtro della voce femminile adolescenziale, Razane forgia una prosa percussiva, orale, deliberatamente esasperata, in cui lo stesso registro (franto, urgente, ibrido di *argot* e di invettiva politica) è il veicolo di un significato che non potrebbe essere espresso in altro modo. Il vocabolario della violenza preesiste ai romanzi delle *banlieues*, ma viene conquistato progressivamente dalla letteratura, romanzo dopo romanzo, come acquisizione specifica di uno spazio di parola e di una postura enunciativa. L'analisi di quali scelte lessicali, quali strategie stilistiche, quale uso della lingua come corpo e come gesto vengano messe in campo letterariamente in questa conquista sarà l'oggetto del capitolo seguente, dedicato alla politicizzazione e alla personalizzazione della lingua nel nominare e dare spazio all'esperienza *beur*.

¹⁶⁷ M. RAZANE, *Violento*, cit., pp.39-40.

CAPITOLO TERZO

In questo terzo capitolo l'asse dell'analisi è spostato dal contenuto tematico alla forma, indagando le modalità in cui i tre romanzi costruiscono la propria voce attraverso scelte linguistiche, stilistiche e retoriche. Anche in questo caso l'obiettivo è quello di partire dall'indagine e dalla descrizione dello stile individuale di ciascun autore per poter mettere in dialogo tre soluzioni formali diverse rispetto alla stessa questione: come si può rappresentare letterariamente una realtà sociale ed emotiva che si distanzia dall'esperienza tradizionale francese e dalla lingua standard che era atta a contenerla.

All'interno del capitolo si farà dunque riferimento non solo agli strumenti della narratologia classica, concentrandosi su voce e focalizzazione, ma anche all'aspetto linguistico legato alla scelta di codici specifici e al quadro semiotico-passionale elaborato da Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille in *Semiotica delle passioni*¹⁶⁸ che offre una chiave interpretativa per leggere le scelte formali non come puri fatti stilistici ma come organizzazioni del passionale discorsivo: il modo in cui la forma produce effetti di senso emotivo e politico nei lettori.

Nell'ultima sezione di questo capitolo verranno inoltre prese in considerazione le traduzioni italiane. Particolare attenzione sarà dunque rivolta alle scelte lessicali, sintattiche e interpretative compiute dai traduttori, al fine di evidenziare in che modo esse abbiano cercato di preservare il significato, il tono e le peculiarità dell'originale, adattando al contempo espressioni idiomatiche e determinati riferimenti culturali, espressivi e contestuali alle esigenze e alle aspettative del pubblico italiano.

3.1 Voci narranti e punti di vista

L'osservazione del tessuto narrativo dei tre romanzi *beur* presi in considerazione esige, in prima istanza, il ricorso alla griglia tassonomica di Gérard Genette necessaria per mappare la complessa modalità di restituzione dell'informazione all'interno del tempo. La nozione di «modo narrativo»¹⁶⁹ («*mode du récit*») si rivela fondamentale, poiché definisce come il racconto moduli la distanza e la prospettiva rispetto ai fatti narrati per cui risulta cruciale operare una distinzione rigorosa tra la voce (o voci) narrante e la focalizzazione. Attraverso l'impiego della focalizzazione (zero, interna o esterna),

¹⁶⁸ A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, traduzione di Francesco Marsciani e Isabella Fezzini, Bompiani, Milano, 1996 (ed. originale *Semiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Éditions du Seuil, Paris, 1991).

¹⁶⁹ G. GENETTE, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, pp.183-184.

l'autore stabilisce un filtro percettivo che determina ciò che viene comunicato al lettore e di conseguenza anche ciò che gli viene momentaneamente occultato e svelato solo quando viene percepito anche dal focalizzatore, delineando il perimetro di conoscibilità dell'universo del racconto e costruendo un rapporto tra il soggetto percipiente e l'oggetto focalizzato.

Per comprendere il significato più profondo di queste narrazioni è necessario integrare la prospettiva di Genette con la concezione di Alain Rabatel del rapporto tra focalizzatore, oggetto della focalizzazione ed enunciatore. Rabatel definisce l'*Homo narrans* (titolo del suo saggio) come un «soggetto co-autore, soggetto, eterogeneo, soggetto polifonico»¹⁷⁰ capace di far dialogare una pluralità di punti di vista all'interno del medesimo racconto. In quest'ottica il punto di vista corrisponde alla costruzione di una postura enunciativa specifica per la voce narrante, che colloca quest'ultima in una precisa posizione fisica e psicologica nel mondo che abita e che trasmette ai lettori. Ogni scelta linguistica che crea un «effetto-punto di vista» guida il lettore nell'interpretazione e nella comprensione del mondo del personaggio-osservatore, attraverso meccanismi di messa a fuoco e di empatia che favoriscono l'assimilazione del punto di vista.

In questo apparato narratologico si innesta, come chiave interpretativa sovraordinata, la semiotica delle passioni teorizzata da Greimas e Fontanille nell'omonimo testo. Le «passioni» non sono intese come singole unità lessicali e dei singoli soggetti, ma come effetti di senso globali che emergono dall'intero complesso discorsivo, «di configurazioni e di ruoli patemici, in analogia ai ruoli tematici»¹⁷¹. Greimas e Fontanille suggeriscono che dal testo si sprigioni un particolare «sentore», un “profumo” specifico che risulta non da una singola parola ma dall'organizzazione complessiva delle strutture modali, «si potrebbe dire che questo effetto di senso proviene da un certo arrangiamento molecolare: non essendo la proprietà di nessuna molecola in particolare, risulta dalla loro disposizione d'insieme»¹⁷². Questo concetto permette di distinguere tra la conoscenza legata alle strutture modali categorizzate e il “sentire” che appartiene a una massa emotiva continua che precede la riflessione razionale. Il «sentore» agisce come l'atmosfera che avvolge il racconto e orienta la reazione emotiva del lettore

¹⁷⁰ A. RABATEL, *Homo narrans. Pour analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Lambert-Lucas, Limoges, 2008, p.14.

¹⁷¹ F. MARSCIANI, I. PEZZINI, *PREMESSA Verso una semiotica delle passioni*, in A. J. Greimas, J. Fontanille, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, cit., p.XXXIII.

¹⁷² A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, cit., p.13.

prima ancora che egli comprenda i fatti narrati, risultando quindi indissolubilmente legato alla funzione del punto di vista. Nel passaggio dal sentire al conoscere, la voce narrante non riporta solo gli eventi, ma crea anche un «simulacro passionale» che coinvolge la sensibilità emotiva e il corpo (è già stato osservato come le due sfere siano codipendenti) del lettore nel discorso.

Ogni voce produce un sentore diverso, dei precisi effetti emotivi messi in moto dalle posture individuate da Rabatel e da Genette. Se la narratologia fornisce gli strumenti per analizzare la “grammatica” del racconto, la distribuzione delle focalizzazioni e la posizione della voce narrante, la semiotica delle passioni di Greimas e Fontanille consente di comprendere anche il modo in cui tali scelte producano una particolare atmosfera affettiva e orientino l’adesione emotiva del lettore. L’organizzazione linguistica delle esperienze sensibili, la modulazione delle distanze costruendo prossimità o estraneità e l’attribuzione ai fatti trattati di un preciso valore emotivo permettono la resa concreta da parte degli autori dell’universo in cui è immersa la narrazione. Ciascuno degli autori *beur* citati infatti costruisce un rapporto specifico tra voce, esperienza e mondo sociale, facendo emergere le differenti modalità di percezione della marginalità, dell’appartenenza e del conflitto identitario emerse già nell’analisi tematica. La voce narrante si fa quindi espressione degli autori e delle proprie generazioni, creando nel racconto focalizzato e soggettivo il luogo in cui si articolano tensioni intime e collettive: il desiderio di integrazione, il sentimento di esclusione sistematica, la nostalgia per la terra perduta o immaginata, la rabbia viscerale, ma anche i legami sociali e le altre strategie di resistenza quotidiana. L’analisi dei tre romanzi terrà dunque in considerazione l’idea che le differenze tra le loro voci narranti non rappresentino solo varianti stilistiche o scelte puramente linguistiche individuali, ma che implicino differenti modalità di organizzazione e trasmissione dei sentimenti e della memoria.

La voce narrante in *Le thé au harem d’Archibald* si pone come un’istanza di mediazione in relazione al rapporto con l’ambiente urbano, che assume il ruolo di depositaria di una «verità ontologica negativa»¹⁷³ come rilevato già da Salerni nella sua introduzione alla traduzione del romanzo. Charef sceglie per il locutore la terza persona, una «non-persona», e prima ancora un non-personaggio, che garantisce il distacco e l’imparzialità andando a riprendere la narrativa ottocentesca del romanzo realista e

¹⁷³ P. SALERNI, *Introduzione: Rappresentazione e discorso ne «Il Teorema d’Archibald»*, in Mehdi Charef: *Il Teorema d’Archibald*, cit., p.36.

naturalista¹⁷⁴, di cui Charef è un continuatore ispirato in quanto esponente del neorealismo “popolare”. Questa voce esterna si fa trascrittrice dei frammenti di realtà vissuta dai personaggi, potendo collocarsi al fianco di tutti questi per adottarne quando necessario i diversi punti di vista; questa funzione di multi-focalizzazione è rafforzata anche dall’uso del presente indicativo che situa gli eventi nella contemporaneità rispetto al discorso per “mostrarli” al lettore e accelerarne l’urgenza emotiva. Attraverso la focalizzazione multipla, variabile, interna il narratore può seguire e far seguire l’evoluzione dei personaggi (in particolar modo Madjid e Pat, ma non di meno la vicina Josette) avvicinandosi alla conoscenza dei loro destini senza mai sovrapporsi interamente ai singoli personaggi andando così a creare un effetto di prossimità discreta. Il fatto che le passioni, nella teoria di Greimas e Fontanille, non sono proprietà esclusive dei soggetti ma pregnanti delle intere strutture discorsive fa sì che nella narrazione charefiana il «sentore» della disperazione di Madjid non nasca da parole brutali ma dalla disposizione d’insieme delle tensioni della materia e dell’anima, registrate dalla voce narrativa ma non da essa giudicate, seguendo l’ondulazione tra la sobrietà della descrizione e la sensibilizzazione del flusso di coscienza (il «discontinuo categoriale» e il «continuo tensivo»¹⁷⁵).

Un esempio di questo “slittamento” che agevola il passaggio dal vedere al sentire, nell’istanza di mediazione stabilita dal corpo che trasforma gli «stati di cose» in «stati d’animo»¹⁷⁶, è dato dalla consistente descrizione della sofferenza attraverso le reazioni somatiche (il freddo, il formicolio, il soffocamento). Anche la confusione e lo spaesamento contribuiscono a questo effetto di sensibilizzazione passionale, come nel caso del primo passo riguardante le reazioni di Madjid di fronte all’inerzia di “Sniffo”:

Madjid si spazientisce. Ragnatele polverose pendono dal soffitto sudicio di questa cantina che Farid ha fatto casa sua. I muri sono coperti di graffiti, disegni, slogan. Nell’oscurità, si possono leggere, intravedere, parole o mezze parole, “fottere”, “grido”, “ci andrei volentieri”, “che palle!”, col gesso rosso. Madjid cerca di leggere, di capire. Non c’è nulla da capire, merda! Niente da dire! Niente da fare! È meglio non tornare più in questa cazzo di cantina, dice a sé stesso. La disperazione, ce l’ha tutta davanti a sé, fa paura, formicola alla bocca dello stomaco e fa freddo nella schiena. Bisogna mettere un paio di stivali santiago e non chiedere nient’altro. Madjid lascia Sniffo che si fuma una gitane.¹⁷⁷

¹⁷⁴ *Ivi*, p.46.

¹⁷⁵ A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d’animo*, cit., p.101.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp.6-7.

¹⁷⁷ M. CHAREF, *Il Teorema d’Archi Ahmed*, cit., p.113.

Il passo mette in evidenza la momentanea chiusura della distanza tra narratore e personaggio poiché il primo smette di descrivere la condizione e le lente azioni di Farid per associarsi all'angoscia del protagonista. A livello tecnico il passaggio dall'imparzialità narrativa al punto di vista del personaggio è segnato dall'irruzione del registro basso e gergale che frattura il discorso insieme al più chiaro uso di esclamative e della nominalizzazione: la voce del narratore acquisisce qui il ritmo affannoso del parlato periferico e della manifestazione pura del sentire. L'aspetto che più avvicina il passo all'analisi di Greimas e Fontanille risiede come anticipato nella descrizione somatica della disperazione che «formicola alla bocca dello stomaco e fa freddo nella schiena»: i segnali fisici sono l'espressione della categoria timica o «propriocettiva» che dà il «sentore» al discorso. Il lettore non legge solo la disperazione ma la sente attraverso la sensibilizzazione del corpo del personaggio che reagisce all'ambiente circostante interiorizzandolo. La percezione fisico-emotiva della disperazione di Madjid è supportata anche dall'uso del tempo presente (e delle frasi nominali) che ricostruisce l'universo di relazioni e di sensazioni del protagonista come «*exemplum*»¹⁷⁸ universale della condizione dei figli delle *banlieues*.

Sebbene Madjid rappresenti il fulcro della narrazione, la focalizzazione variabile permette al narratore di espandersi verso una dimensione collettiva che raccoglie più voci provenienti dalla stessa realtà marginale. Attraverso lo sguardo centrato su Josette, colta nella sua solitudine interiore, o su Malika che si fa carico delle sofferenze della famiglia e dei vicini, Charef costruisce un'identità di gruppo basata sul sentire comune. La sobrietà *super partes* del narratore in terza persona crea «trasparenza affettiva, il libero accesso alla vita interiore dell'altro»¹⁷⁹ senza il filtro del giudizio morale o della parzialità personale.

In modo diametralmente opposto rispetto alla coralità di Charef, la voce è affidata da Razane a un narratore autodiegetico, il protagonista Mehdi, che riporta in tempo reale la propria *débâcle* personale facendo coincidere l'istanza narrativa con il personaggio principale annullando ogni distanza tra chi parla e chi agisce. Il tempo della narrazione e il tempo dell'azione procedono anche in questo romanzo parallelamente, grazie all'uso del presente indicativo; ciò che differenzia questa «scrittura dell'urgenza» in cui il

¹⁷⁸ P. SALERNI, *Introduzione: Rappresentazione e discorso ne «Il Teorema d'Archi Ahmed»*, in *Mehdi Charef: Il Teorema d'Archi Ahmed*, cit., p.46.

¹⁷⁹ A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, cit., p.222.

narratore subisce gli eventi e li riporta nell'immediatezza dalla testimonianza al presente di *Le thé au harem d'Archi Ahmed* è che in questo caso il tempo verbale non serve a fornire un *exemplum* ma a produrre un senso di mancanza di respiro nella simultaneità dei fatti: il lettore è forzato in questo modo a vivere la corsa verso la violenza e la morte di Mehdi nel momento stesso in cui queste vengono annunciate, vivendone intensamente ogni tappa. Di fatto, lo sguardo di Mehdi è l'unico filtro attraverso cui il mondo della *citè* viene percepito e raccontato, seguendo una focalizzazione interna e unica; in *Dit violent* non c'è spazio per la molteplicità di punti di vista (eccezion fatta per l'intero capitoletto in cui la parola è ceduta ad Aïcha), per lo sguardo laterale o per la comprensione delle ragioni altrui: il lettore è qui "rinchiuso" nella coscienza del protagonista, la cui "claustrofobia narrativa" alimentata dal ritmo spezzato e incalzante porta alla percezione di imminenza del pericolo. In Razane la voce procede per «discretizzazione»¹⁸⁰ del sentire; ogni istante delle ultime quarantotto ore di vita del protagonista, e degli eventi che l'hanno portato a quel punto, è narrato come importante per sé, separato da una frattura netta dagli eventi precedenti e identificato per il proprio singolo stato discreto e violento. Questo «arrangiamento molecolare», per usare l'espressione di Greimas e Fontanille, del discorso produce nella globalità un effetto di senso che prefigura l'irrimediabile non tanto per ciò che viene detto, ma per il modo in cui la voce frammenta e discretizza l'esperienza vissuta attribuendo a questa maggior peso psicologico.

L'osservazione di questo fenomeno può partire fin dalle prime righe del lungo monologo di Mehdi; questo esordio si presenta come una dichiarazione dell'urgenza di scrivere e del sollievo, per cui l'atto di enunciare diventa vitale per non soffocare, e come «eredità per un lettore che sarà condotto a leggere il diario una volta che l'irreparabile sarà stato commesso»¹⁸¹:

Non ce n'è. Devo liberarmi, devo parlarne, anzi, devo inciderlo su carta alla maniera del pugile thai, *high kicks*, ginocchiate e cazzi vari. Come vivere senza sopravvivere? Come risolvere questo problema? Il problema che uccide, che mi uccide. Coi pugni e le parole, alla fine ho scelto di raccontarmi. Una voglia urgente di svuotarmi le budella, scaricare i

¹⁸⁰ Ivi, p.3.

¹⁸¹ R. BEN TANFOUS, *L'Ethos beur dans Dit violent de Mohamed Razane*, in *Littératures francophones et comparées. Postures postcoloniales*, curato da Sonia Zlitni-Fitouri, Latrach éditions, Tūnis, 2019, p.1. URL: https://www.academia.edu/27035409/LEthos_beur_dans_Dit_violent_de_Mohamed_Razane_in_Litt%C3%A9ratures_francophones_et_compar%C3%A9es_Postures_postcoloniales_Sonia_Zlitni_Fitouri_coord_Tunis_Latrach_%C3%A9ditions_2019 (Ultima consultazione: 22/05/2026).

nervi che mi succhiano il cervello e fare quello che va fatto. Le parole, devo tirarle come tiro pugni e calci sul ring.¹⁸²

Tecnicamente l'urgenza è prodotta da una sintassi non canonica e dislocata: Razane utilizza frequentemente il complemento oggetto anteposto, una struttura che trasporta la violenza del gesto atletico del pugile (similitudine usata nello stesso testo) direttamente nella forma della frase¹⁸³ e che come sottolineato da Salerni¹⁸⁴ colloca il conflitto interiore del narratore «simultaneamente su due livelli: quello del contenuto e quello della struttura conversazionale». Inoltre, sul versante tecnico, la brevità estrema delle frasi e l'assenza di subordinate complesse eliminano ogni pausa riflessiva, aumentando la temperatura emotiva e la violenza frenetica del testo. La critica francofona che si è già espressa su questo tema ha inoltre sottolineato l'uso ripetuto del verbo *balancer* (sostituito in italiano con “liberarmi”, “svuotarmi” e “tirare”), investito di un triplice significato: in primo luogo mima la costanza del ritmo della boxe, suggerisce inoltre il rifiuto morale (utilizzato nel senso standard di “gettare”) e introduce il gergo della criminalità (all'interno del quale indica il “fare la spia” o, mantenendo la sfumatura gergale in italiano, “cantare”)¹⁸⁵. Questa scelta lessicale trasforma il *logos* in un'arma fisica, in un «pugno bello grosso e che si sente»¹⁸⁶, che configura il «sentore» del romanzo non come continuità ma come sensibilizzazione passionale nuda che emerge dai singoli colpi-frasi.

La voce narrante e le tecniche stilistico-linguistiche non cambiano fino alle ultime quattro pagine del romanzo, che formano il capitolo finale in cui l'intenzione di Mehdi si concretizza. A questo punto la voce autodiegetica di Mehdi viene bruscamente sostituita da un narratore eterodiegetico onnisciente che, comunque, segue la focalizzazione del protagonista. In questo modo la narrazione assume maggiore oggettività, trasformando il diario personale nella testimonianza esterna che era stata l'opera di Charef; mentre la forma in prima persona, diaristica, ha costruito nel testo una “familiarizzazione” e un senso di identificazione del lettore col personaggio, il finale crea una distanza che chiede al lettore di prendere una propria posizione circa le azioni di Mehdi senza essere

¹⁸² M. RAZANE, *Violento*, cit., p.13.

¹⁸³ R. BEN TANFOUS, *L'Ethos beur dans Dit violent de Mohamed Razane*, cit., p.3. (Ultima consultazione: 22/05/2026).

¹⁸⁴ P. SALERNI, *Le dépassement génératif sémio-narratif de Mohamed Razane dans Dit violent. Le dit souffrant et le dit charnel par les prépositions de l'orientation et de la contenance*, in *Studi di letteratura francese*, XLIX, 2024, p.132.

¹⁸⁵ R. BEN TANFOUS, *L'Ethos beur dans Dit violent de Mohamed Razane*, cit., p.3. (Ultima consultazione: 22/05/2026).

¹⁸⁶ M. RAZANE, *Violento*, cit., p.13.

irrimediabilmente vincolato alla sua narrazione. La voce esterna agisce come osservatore che porta al riequilibrio verso la neutralità riportando i gesti di Mehdi, così come i suoi pensieri, con assoluta precisione descrivendone lo stato di trance mentre «il suo sguardo flirta con la follia»¹⁸⁷: la prospettiva esterna trasforma Mehdi da soggetto enunziante a oggetto di una ricostruzione meccanica dei fatti che culmina in un momento di tragica ironia quando il narratore onnisciente riferisce al lettore il messaggio lasciato nella segreteria telefonica di Mehdi da Marie per comunicargli la sua inaspettata gravidanza, che il protagonista non può sentire a causa della musica ad alto volume che inonda la macchina e copre i suoi pensieri. Questo scarto di conoscenza tra il lettore e il personaggio acuisce la drammaticità della scelta poiché il simulacro esistenziale di Mehdi, basato sulla convinzione che non ci sia più niente di positivo per il suo futuro («non c'è stato amore nella mia vita e sono stanco della mia guerra»¹⁸⁸), potrebbe crollare davanti a una realtà che offrirebbe una via di uscita salvifica che però lui non può, o meglio non sembra riuscire, cogliere: in Salerni questa è definita «la continuità di Mehdi, la sua rigenerazione»¹⁸⁹.

Il punto di vista interno, con una narrazione in prima persona, è mantenuto interamente anche all'interno di *Kiffe kiffe demain*, in cui Guène opera una rivoluzione narrativa affidando il racconto a Doria, che rivendica il proprio spazio personale nella *banlieue* abitando lo spazio fisico e metaforico della periferia parigina con intelligenza critica e autonoma. La scelta della prima persona in forma di “pseudo-diario” non è propriamente finalizzata a un ripiegamento intimista, ma serve a costruire un'enunciazione che convoca il lettore come esplicito interlocutore privilegiato. L'*ethos* della protagonista si manifesta in modo sfacciato attraverso l'uso di linguaggio ironico e provocatorio nel racconto e nelle descrizioni creando complicità immediata. Questo «sentore» proprio del romanzo si distanzia chiaramente dall'*exemplum* di Charef e dalla discretizzazione violenta di Razane, utilizzando l'ironia come modulazione continua che confonde i confini tra euforia e disforia, trasformando l'esperienza nella *banlieue* in un'esperienza intersoggettiva condivisa che si gioca anche sul fattore estetico. Questo «arrangiamento molecolare» del testo produce una trasparenza affettiva che va oltre la psiche del singolo personaggio e si concentra sui rapporti umani condivisi e sul valore

^{187 187} M. RAZANE, *Violento*, cit., p.166.

¹⁸⁸ *Ivi*, p.22.

¹⁸⁹ P. SALERNI, *Le dépassement génératif sémio-narratif de Mohamed Razane dans Dit violent. Le dit souffrant et le dit charnel par les prépositions de l'orientation et de la contenance*, cit., p.141.

che si può restituire all'umanità umiliata, permettendo alla protagonista di abitare il modo attraverso il proprio sentire e al lettore di condividere "pacificamente" questo sentimento.

Osservare il modo in cui Doria si esprime all'interno dell'intero romanzo permette di rilevare i meccanismi impiegati per la demitizzazione delle istituzioni e la modulazione del dolore sociale della ragazzina e della sua comunità, attraverso la trasformazione del racconto in un atto di resistenza linguistica giocato su toni ironici e forti contrasti tra l'evidenza e la sua interpretazione. Nei passaggi che trattano gli incontri con la psicologa Madame Burlaud, sparsi all'interno del testo a cominciare dalla prima pagina, Guène utilizza segnali formali precisi come la comparazione degradante e la nominalizzazione sarcastica: i test sono «giochi» (in francese definiti *trucs*) o «proposte oscene» (*trucs chelou* in *verlan*), le macchie Rorschach sono paragonate a «vomito secco» e l'approvazione della professionista a «quei cagnolini di pezza che si vedono sul dietro delle macchine»¹⁹⁰. In questo modo la protagonista opera una conversione attanziale in cui il canonico soggetto del sapere istituzionale viene spogliato della sua autorità e trasformato in un oggetto del "ridicolo" per l'osservatrice "periferica" e i suoi lettori. Questa tecnica di demitizzazione è riprodotta anche nel riferirsi implicitamente al padre («un uomo» o «l'altro») e alla nuova moglie immaginata da Doria come una «biondazza sui tacchi a spillo»¹⁹¹, sminuendone le figure per gestire il trauma: Doria protegge il proprio corpo e la propria psiche dalla violenza dell'abbandono. L'ironia, sia quando è manifesta che quando si presenta in modo latente, amplifica l'effetto emotivo poiché evita la retorica della commiserazione, stabilendo un «minimo fiduciario» (nello studio di Marsciani e Pezzini «presupposto per l'intersoggettività»¹⁹²) tra narratrice e interlocutore che restituisce valore all'esperienza che ha minato la dignità dei personaggi. In questo senso, la voce ironica di Doria non è evasione o drammatica denuncia, ma un atto di sensibilizzazione del lettore e di propria presa di coscienza attraverso una trasparenza affettiva onesta senza ricorsi al drammatico.

Questa impronta discorsiva permette alla protagonista e al lettore che la segue di abitare il mondo della *cité* non come vittima passiva del suo «*kif-kif*» ("tran tran") ma come soggetto dotato di intelligenza critica che riformula le istituzioni repubblicane (la scuola, il lavoro-sfruttamento, i servizi sociali) e le norme sociali imposte. L'effetto che

¹⁹⁰ F. GUÈNE, *Kif kif domani*, cit., p.7.

¹⁹¹ *Ivi*, p.51.

¹⁹² F. MARSCIANI, I. PEZZINI, *PREMESSA Verso una semiotica delle passioni*, in A. J. Greimas, J. Fontanille. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, cit., p.XXXVIII.

questa focalizzazione restituisce al lettore è di partecipazione emotiva non violenta, segnata dalla stessa vena di ottimismo che caratterizza i contenuti del testo: l'ironia evolve così da semplice scudo difensivo a segno di crescente consapevolezza e di ricostruzione identitaria. Nell'arco del racconto Doria agisce come un «garante» (ruolo che Niang attribuisce allo «schema del ruolo di mediazione dei figli nell'integrazione dei genitori immigrati»¹⁹³) non solo per la madre Yasmina ma per l'intera comunità della *cit *, trasformando la materia inerte del cemento (particolarmente significativa in Charef) in uno spazio di parola libera e consapevole.

È possibile ora osservare che la scelta della voce narrante all'interno dei romanzi rappresenta l'approccio degli autori all'organizzazione semiotica del passionale che orienta la percezione del lettore: già prima di qualsiasi tema o lessico, la focalizzazione e il narratore implicano come verrà fatta sentire la *banlieue* al lettore. Riassumendo le tre posture e i tre «sentori» prodotti, ci troviamo di fronte a tre differenti «arrangamenti molecolari del discorso» (nel senso greimasiano) che producono raffigurazioni delle *banlieues* ontologicamente diverse: quella della verità ontologica negativa in Charef, la frattura viscerale in Razane e infine la resistenza (anche linguistica) consapevole in Gu  ne.

3.2 La lingua come azione: socioletto, ritmo e veicolazione di significato

La produzione letteraria dei romanzieri *beur* segna un netto superamento della funzione puramente descrittiva o “folkloristica” spesso attribuita al linguaggio popolare: nei testi di questi autori la lingua non si limita a riflettere passivamente uno stato di cose esterno e in cui non si è coinvolti, ma opera una transizione fondamentale verso la configurazione di «stati d'animo» complessi come sottolineato nella sezione precedente. Alla luce di ci , ogni scelta formale, dall'uso dell'*argot* alla punteggiatura, non va intesa come ornamento estetico o scelta casuale, bens  come un «fare sintattico» che la semiotica delle passioni definisce come «azione semiotica». La lingua cessa cos  di essere mezzo neutro per farsi luogo di mediazione dialettica in cui il senso, il messaggio, emerge dalla tensione tra le strutture universali e il corpo percipiente del soggetto narrativo.

Il *corpus* preso in considerazione si configura come uno strumento di sfida e di rivolta nei confronti della societ  ufficiale e delle sue norme linguistiche mostrandosi come “laboratorio” di «antilingua». Per Charef, pioniere del neorealismo popolare, l'uso

¹⁹³ M. NIANG, *Mères migrantes et filles de la République: identit  et f minit  dans le roman de banlieue*, cit., p.65. (Ultima consultazione: 12/05/2026).

del registro «più basso»¹⁹⁴ è un atto conoscitivo che mira a restituire valore e dignità alla comunità esclusa e umiliata delle *cités*; Guène trasforma l'uso del *verlan* e del linguaggio familiare in una strategia di difesa e di rivendicazione identitaria “al femminile”, rendendo la parola uno spazio di resistenza quotidiana; Razane invece, attraverso la “scrittura d’urgenza”, assimila l’atto verbale alla dimensione fisica tesa a svuotare i nervi e liberare una verità viscerale.

Queste linee di azione a livello stilistico e strutturale, scelte con attenzione dagli autori, portano la significazione ad eccedere la semplice somma delle componenti lessicali per produrre il «sentore» globale già introdotto nella sezione precedente. Il particolare «arrangiamento molecolare» degli elementi testuali, da considerare quindi come un insieme armonico portatore di senso e non come singoli tratti di punteggiatura o parole in *verlan* cariche di peso specifico, porta alla creazione di uno «stile semiotico»¹⁹⁵ interno al singolo (intero) romanzo che lega indissolubilmente il contenuto alle forme dell’espressione. Questo processo di «sensibilizzazione passionale» del testo permette a ogni scelta formale di contribuire attivamente alla configurazione del mondo sensibile dell’opera e dei suoi personaggi. La sensibilizzazione trasforma i dispositivi modali in «disposizioni» cariche di tensività, dove il mormorio di sofferenti, le denunce scritte sui muri delle *cités* e i discorsi rapidi e concitati di chi non viene mai ascoltato acquistano uno spessore visivo e una consistenza fisica.

La lingua dei romanzi *beurs* non si limita a riflettere la realtà fatta di ingiustizie esperite dagli autori e di chi era loro vicino, ma mette spesso in atto una “rivelazione” di verità radicate nel sensibile, mirando a rendere il testo il luogo per eccellenza di una mediazione somatica che porta all’esplosione della propriocettività e alla più profonda comprensione della condizione altrui.

Se il «sentore» rappresenta l’esito sensibile di una disposizione molecolare d’insieme, occorre ora definire la natura dei materiali linguistici che sostanziano questo arrangiamento. Questo passaggio richiede di guardare alla lingua non solo come espressione estetica ma come, citando ancora Greimas e Fontanille, una «prassi enunciativa»¹⁹⁶ che attinge a un serbatoio di forme già sedimentate nella memoria

¹⁹⁴ P. SALERNI, *Introduzione: “Il Teorema d’Archi Ahmed” e il neorealismo popolare di Mehdi Charef*, in *Mehdi Charef: Il Teorema d’Archi Ahmed*, cit., p.18.

¹⁹⁵ A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d’animo*, cit., p.13.

¹⁹⁶ *Ivi*, p.72.

collettiva; il lettore reagisce dunque a una competenza semantica stratificata e condivisa. Si delinea così la necessità di indagare il confine tra questo patrimonio comune e l'originalità dei singoli gesti di scrittura, introducendo la tensione dialettica tra l'universo passionale sociolettale e quello idiolettale¹⁹⁷.

La dialettica costruita tra questi due universi passionali costruisce di fatto un'impalcatura teorica fondamentale per comprendere la lingua, o meglio le molteplici lingue, dei romanzi *beurs*. Secondo la prospettiva di Greimas e Fontanille, l'universo sociolettale non è una semplice classificazione linguistica ma un «repertorio di “primitivi” culturali»¹⁹⁸: questi sono forme stereotipate, “blocchi” di significazione prodotti dall'uso e dalla prassi enunciazionale, che si manifestano nella *cit  * come una griglia di interpretazione del mondo che permette di nominare in termini condivisi un'esperienza segnata dalla marginalit  , dalla frattura sociale e dal conflitto. In questo contesto il *verlan*, l'*argot* e il *code-switching* cessano di essere considerati semplici “curiosit   folkloristiche” per rivelarsi come vere e proprie «antilingue». Questi codici non servono solo a criptare il messaggio per escludere l'autorit  , l'adulto o l'esterno, ma agiscono come dispositivi semiotici di difesa e rivendicazione identitaria in opposizione alle categorie elencate. Tuttavia il senso del testo non si esaurisce nella riproduzione delle sole forme sociolettali, ma interviene nei romanzi della periferia anche l'universo passionale idiolettale, ovvero la rielaborazione individuale che ciascun autore opera sul materiale condiviso. Se il socioletto fornisce i tipi e gli stereotipi, l'idioletto definisce lo «stile semiotico» unico di ogni scrittore, configurando quello che la critica definisce il «mito personale dell'opera»¹⁹⁹. Per la costruzione di questo, lessico, sintassi e ritmo agiscono congiuntamente: la carica passionale di un termine sociolettale    inseparabile dalla specifica curvatura idiolettale che l'autore gli conferisce nella specifica frase, cos   come    costruita.

La struttura ritmica dell'opera, nell'economia dei romanzi di Charef, Gu  ne e Razane, cos   come il lessico non rappresenta un dato prettamente ornamentale, ma costituisce un livello in cui il senso si fa immediatamente corporeo. Integrando la prospettiva di Meschonnic²⁰⁰, il ritmo non deve essere letto solo con gli occhi, ma sentito con il corpo che legge, trasformando il testo in una mediazione somatica dove la

¹⁹⁷ *Ivi*, pp.81, 84.

¹⁹⁸ *Ivi*, p.5.

¹⁹⁹ *Ivi*, p.84.

²⁰⁰ H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.

significazione si manifesta come “viva”. Secondo quest’ottica la carica passionale di un termine risulta imprescindibile dal respiro della frase che lo ospita, che agisce sulla dimensione timica della relazione soggetto-ambiente.

L’analisi che segue è tesa a dimostrare come la fusione dei diversi livelli (lessico e codici, ritmo, sintassi) miri a ridurre lo iato tra il sentire e il conoscere, ancora una volta da intendersi in prospettiva greimasiana, elevando la parola a spazio di resistenza e verità somatica radicata nel sensibile. Se, come si è visto, il «sentore» passionale emerge dall’arrangiamento molecolare del testo, tale configurazione non può prescindere dalla natura storica e materiale dei segni impiegati. In questa prospettiva, la lingua dei romanzi *beurs* è una prassi enunciativa che accoglie il peso del vissuto facendosi corpo attraverso il ritmo. Il passaggio dalla teoria alla testualità si compie nell’indagine di come la stratificazione dei codici (francese standard, *verlan*, francese popolare e arabo) diventi il veicolo privilegiato di questa attività viscerale, trovando nel romanzo d’esordio di Mehdi Charef il suo primo, fondamentale laboratorio.

Le thé au harem d’Arché Ahmed inaugura una lunga stagione letteraria in cui la lingua agisce come sedimento storico, riflettendo sulle stratificazioni dell’esperienza migratoria della periferia parigina. Situato cronologicamente in una fase “fondativa” per la scrittura *beur*, il testo non utilizza il *verlan* o l’*argot* come tocchi di “colore locale” per compiacere il lettore esterno; al contrario questi codici circolano come una lingua organica. I personaggi di Charef parlano in questo modo perché questa è la lingua composita in cui pensano e in cui il loro universo sensibile viene categorizzato, portando la prassi verbale alla fusione dell’elemento sociolettale specifico delle periferie parigine degli anni Ottanta con quello idiolettale dei loro abitanti. Questa stratificazione linguistica è visibile nella convivenza di due flussi storici divergenti: da un lato l’*argot* operaio, assorbito dai padri immigrati nelle fabbriche degli anni Sessanta e Settanta (si pensi in questo caso al gergo legato alla fabbrica e ai cantieri), e dall’altro il *verlan* di strada della prima generazione nata o cresciuta in Francia (ovvero quella che è comunemente definita la “seconda generazione”). Termini come *keuf* (da *flic*, “sbirro”), *meuf* (da *femme*, “donna”) o lo stesso *beur* (da *arabe*, “arabo”)²⁰¹ poi “riverlanizzato” come *rebeu*, appaiono qui nella loro freschezza neologica, non ancora irrigiditi in etichette mediatiche ma carichi di una funzione conoscitiva che mira a nominare una realtà marginale.

²⁰¹ P. SALERNI, *Introduzione: Aspetti linguistici*, in Mehdi Charef: *Il Teorema d’Arché Ahmed*, cit., pp.71-72.

Significativamente, la fluidità semantica di questa prima fase permette usi linguistici che oggi, così come agli inizi del terzo millennio in cui si situa la scrittura degli altri due romanzi osservati, apparirebbero anomali. È il caso ad esempio del termine “*pédé*” (“omosessuale”), che nel 1983 circola nel parlato di quartiere come un descrittore quasi neutro, per quanto gergale, appartenente al repertorio condiviso senza essere ancora cristallizzato in una formula di esclusione ideologica e insulto. Tale mobilità di lessico è di sé un dato passionale che indica un universo sociolettale ancora plastico, capace di portare più valori contemporaneamente e di ridurre lo spazio tra parola ed esperienza: la lingua di Charef “fa esistere” la *cit  * attraverso un impasto di segni che sono al contempo impronte storiche e strumenti di rivendicazione identitaria.

L’abbondanza di codici non standard in *Le th   au harem d’Archi Ahmed* si addensa, come rilevato dall’analisi di Paola Salerni, in precisi nuclei tematici che definiscono l’orizzonte della marginalit  , includendo il mondo dei traffici e del denaro attraverso termini come *fric* o *pognon*, le sostanze del degrado, la sessualit   vissuta come rapporto di forza e gli oggetti “improntati” dalla pesantezza del cemento come la *bagnole* o le *godasses*²⁰². A questo proposito, il ricorso al registro popolare risponde a quella che Françoise Gadet definisce «una capacit   specifica di organizzare la significazione propria»²⁰³ delle classi sfavorite, elevando il gergo a una vera e propria antilingua capace di manifestare il conflitto con la societ   ufficiale. Charef agisce dunque come un etnografo anatomico che utilizza *argot* e *verlan* quali dispositivi di difesa e sfida, volti a escludere l’autorit   esterna e a rinsaldare la complicit   interna al gruppo di pari: tanto potente    questa capacit   di determinazione proveniente dalla lingua giovanile dei margini, che Gadet la riconosce come risorsa identitaria che viene invidiata o imitata dall’esterno come segno di una “verit  ” di strada²⁰⁴.

Per comprendere come tali codici veicolino significati passionali, occorre analizzare la loro stratificazione molecolare, a partire da termini come *keuf*, esempio di *verlan* trisillabico troncato²⁰⁵, che porta in s   la carica passionale della sfida simbolica verso il potere repressivo dello Stato. Linguisticamente, il ritmo secco e la caduta della vocale muta si inseriscono in quella velocit   di flusso del parlato delle periferie dove la

²⁰² Ivi, pp.63-66.

²⁰³ F. GADET, *Le français populaire*, cit., p.3.

²⁰⁴ F. GADET, *Pour   tudier les «parlers jeunes»*, in F. GADET (dir.), *Les parlers jeunes dans l’  le-de-France multiculturelle*, cit., p.48.

²⁰⁵ P. SALERNI, *Introduzione: Aspetti linguistici*, in Mehdi Charef: *Il Teorema d’Archi Ahmed*, cit., p.72.

parola diventa un'arma di lotta. Al contrario, un termine come *bagnole* ("utilitaria", "automobile") rivela la lingua come sedimento storico, appartenente al repertorio operaio dei padri e caricato di una frustrazione propria del luogo e del periodo²⁰⁶. Anche il lemma *beur*, colto nella sua genesi letteraria, opera una neutralizzazione dello stigma e manifesta un'inquietudine identitaria che funge da perno per una nuova soggettività, prima di venire caricato di nuovo di significati discriminanti e di oppressione.

Tuttavia, la carica passionale di questi codici non agisce in isolamento poiché, come anticipato, la loro significazione si compie pienamente solo nel respiro ritmico della frase che li ospita; il passaggio dalla stratificazione del socioletto alla verità somatica del testo avviene infatti attraverso la modulazione sintattica. La gestione della sintassi e del ritmo costituisce il terreno privilegiato per la modulazione tra i due poli dell'organizzazione discorsiva: l'«ondulazione continua» e la «discretizzazione»²⁰⁷. Il romanzo di Charef non si fissa in una frammentazione totale né in una fluidità indistinta, ma calibra gli aspetti per giungere a quel «sentore» di prossimità discreta attribuito nella prima sezione di questo capitolo anche alla voce narrativa. Nelle scene caratterizzate dalla violenza e dall'urgenza, la prosa procede per discretizzazione, producendo stati netti e confini marcati tra i momenti dell'azione; questo si traduce in una sintassi spezzata, in cui i punti fermi sono collocati con precisione per isolare l'evento e trasmettere la tensione del corpo sociale. Un esempio chiaro è lo scontro tra i giovani e i vicini adulti (o «vecchi» dal punto di vista dei primi), dove la scrittura si fa sincopata:

Madjid sfondò per primo il mucchio. Fu preso da un terribile colpo di manganello che deviò con il braccio. Gli altri seguirono decisi. I vecchi indietreggiarono. Langlois prese un colpo al basso ventre e crollò. I giovani si fecero coraggio, più rapidi, più esperti in materia. Il pastore tedesco abbaia, ma non attaccava.²⁰⁸

Tale ritmo trova una sponda teorica nelle analisi di Françoise Gadet sulla velocità di flusso del francese popolare, dove la brevità delle sequenze e l'uso di «*ponctuants*», o appoggi discorsivi, non sono errori ma marcatori ritmici²⁰⁹ che scandiscono il respiro affannoso della lotta. In questi frangenti la lingua si solleva dalla descrizione della violenza per farsi essa stessa «azione semiotica» che libera la verità viscerale dei personaggi e dell'ambiente.

²⁰⁶ *Ivi*, p.63.

²⁰⁷ A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, cit., pp.6-12.

²⁰⁸ M. CHAREF, *Il teorema d'Archi Ahmed*, cit., p.226.

²⁰⁹ F. GADET, *Le français populaire*, cit., p.32.

Al contrario, nelle sequenze descrittive della *cit  * o nelle pause contemplative la sintassi di Charef si distende in un'«ondulazione continua» che mira alla sensibilizzazione della pesantezza del mondo vissuto dai personaggi; qui il ritmo non cede all'ansia, ma   controllato, capace di far aderire la forma dell'espressione alla materia descritta. Il gi  osservato passaggio sul cemento che “si espande” ne   il vertice:

Non ci si riprende dal cemento.   presente ovunque, pesante, nei gesti, nella voce, nel linguaggio, fino in fondo agli occhi, fino alla punta delle unghie. Sulle braccia si trasforma in un quadrifoglio tatuato in verde bottiglia e dedicato a sua madre, con una rosa. Per sempre. Segue ovunque come un'ombra. Perfino in Per  seguir  chi c'  nato dentro. Perfino nel letto della pi  bella, della pi  ricca.²¹⁰

In questo stesso contesto descrittivo e di ragionamento, Charef utilizza massicciamente il dispositivo della nominalizzazione («L'incubo» p.125, «Il rifiuto» p.154, «La depressione» p.157, «La stanchezza» p.204) che permette di fissare lo stato d'animo come una realt  oggettivata, ineluttabile e chiaramente percepibile e conoscibile.

Con la pubblicazione di *Kiffe kiffe demain* nel 2004, Fa za Gu ne segna un'evoluzione significativa rispetto al modello neorealista fondato da Mehdi Charef ventun anni prima: se nel 1983 la lingua di Charef agiva come un sedimento storico, nel romanzo di Gu ne essa si trasforma in una vera e propria *performance* identitaria, dinamica e multiculturale. Non si tratta pi  soltanto di riflettere passivamente un “universo sociolettale” depositato nella memoria collettiva della *cit  *, ma di mettere in scena una soggettivit  che agisce attivamente sul codice linguistico per ridefinire i propri confini esistenziali, privilegiando l'emergere del senso non dalla descrizione dello stato “fisso” delle cose ma dalla messa in scena del soggetto. Il testo di Gu ne supera la funzione documentaristica del primo “neorealismo popolare” per configurarsi invece a pieno titolo come una “lingua-laboratorio”, un luogo in cui il socioletto tradizionale si apre alle sollecitazioni della cultura globale, del cinema e dei nuovi *media*²¹¹. Riferimenti televisivi, slogan pubblicitari e l'universo di internet si intrecciano con il *verlan* e il francese popolare, dando vita a quello che Françoise Gadet definisce “*Vernaculaire Urbain Contemporain*” (VUC)²¹²: un codice in cui i segni circolano liberamente oltre i confini etnici, diventando strumenti di una comunit  di destino. Gu ne trasforma

²¹⁰ M. CHAREF, *Il teorema d'Archi Ahmed*, cit., p.154.

²¹¹ P. CAPPEAN, C. SCHNEDECKER, *L'oral des jeunes fait-il  voluer la langue?*, in F. GADET (dir.), *Les parlers jeunes dans l' le-de-France multiculturelle*, cit., pp.129-131.

²¹² F. GADET, *Pour  tudier les «parlers jeunes»*, in F. GADET (dir.), *Les parlers jeunes dans l' le-de-France multiculturelle*, cit., p.45.

l'insicurezza linguistica tipica delle periferie in una risorsa estetica, dove l'ibridazione dei codici diventa il veicolo necessario per narrare il conflitto generazionale e la ricerca di una "terza via" per il riconoscimento e l'accettazione identitaria.

Come già osservato in precedenza, diversamente dal narratore-osservatore di Charef, Doria si rivolge al lettore invitandolo a farsi interlocutore complice, inserendolo direttamente nel flusso delle sue passioni e dei suoi dubbi. Questo spostamento del baricentro enunciativo richiede di indagare come tale complicità venga tecnicamente orchestrata, attraverso l'intersezione tra un repertorio sociolettale che integra il gergo mediatico della cultura globale e una specifica curvatura idioletale che utilizza il *code-switching* e l'ironia come dispositivi di contatto tra il sentire e il conoscere. Per comprendere il «sentore» dell'universo discorsivo di Doria, occorre dunque analizzare come la stratificazione dei nuovi codici giovanili e la gestione di una sintassi ondulatoria (scandita da brevi frasi coese e battute fulminanti) trasformino la marginalità della *cit  * in uno spazio di resistenza estetica e verit   somatica.

L'osservazione dei singoli lemmi rivela come il socioletto che si era andato a diffondere a partire dagli anni '80 tra i giovani delle *banlieues* si sia progressivamente fissato in formule e stereotipi pronti all'uso. Un esempio utile alla ricostruzione storica di questo processo    offerto dal termine "*p  d  *"²¹³, gi   rilevato nell'opera prima di Charef: mentre nel 1983 l'autore lo utilizzava come descrittore neutro interno al parlato di quartiere, nel 2004 il termine appare in Gu  ne come una battuta usurata, una formula consumata appartenente al repertorio degli adolescenti, che ha perso la sua fluidit   semantica originaria per farsi puro marcatore di un gruppo da cui ci si vuole dissociare (in italiano    tradotto come "culo"), non usato da Doria e dalle ragazze con cui condivide il viaggio in bus come insulto ma indubbiamente con connotazione di giudizio. Accanto a questa tipizzazione del lessico emerge anche il fissarsi di un massiccio ricorso a intensificatori che Gadet associa alla cultura della «*Teen Talk*»²¹⁴; espressioni come «*truc de ouf*» («roba da matti», in cui il termine *fou*    verlanizzato) o l'uso avverbiale ricorrente di *grave* si fanno veicoli di un'intensit   timica che mira a sensibilizzare il testo attraverso l'eccesso espressivo. L'espressivit   passionale di Doria passa anche attraverso la risemantizzazione di termini arabi o che ricalcano l'arabo, come nel caso (che verr   approfondito nel sottocapitolo successivo) del passaggio dall'uso dell'espressione *kif-kif*

²¹³ F. GU  NE, *Kiffe kiffe demain*, cit., p.120-121, 145.

²¹⁴ F. GADET (dir.), *Les parlers jeunes dans l'  le-de-France multiculturelle*, cit., p.161.

per indicare l'immobilità dell'esperienza nella *banlieue* alla vitalità soggettiva del verbo *kiffer*, trasformando un'eredità culturale passiva in atto performativo di rivendicazione del proprio futuro.

Questa tensione non solo emotivo-psicologica ma anche linguistica tra radici magrebine e presente francese si manifesta con chiarezza nel *code-switching* applicato alle conversazioni tra Doria (parlante prevalentemente francese) e la madre (gergalmente la *daronne*) che ricorre a più riprese ad un uso domestico dell'arabo. Il passaggio tra i due codici non è mai neutro, poiché ogni incursione dell'arabo porta con sé il peso di una competenza linguistica e semantica stratificata, legata alla memoria familiare e a una visione del mondo e delle dinamiche sociali che lo muovono con una base culturale specifica. L'intromissione della lingua araba funziona qui come un «primitivo culturale» che il soggetto enuncia per ridurre lo iato tra il sentire e il conoscere, istituendo un'equivalenza tra il corpo materno e lo spazio della *cit  *, che nel suo essere radicato offre protezione cos   come limiti da valicare.

La presa di coscienza di s   e della comunit   che la circonda sperimentata dalla protagonista,    riflessa anche nell'«ondulazione continua» della prosa, che recupera la libera associazione con frasi lunghe, ricche di coordinate e digressioni parentetiche che simulano l'andamento del parlato adolescenziale, dove il senso non si frammenta in stati discreti ma procede per variazioni di intensit  . In questo contesto, i puntini di sospensione assumono una funzione semiotica precisa: lungi dal segnalare un'esitazione o un vuoto di senso, essi agiscono come *ponctuants* discorsivi carichi di una valenza ironica, preparando il terreno per la battuta finale o segnalando un'implicita complicit   con il lettore. La struttura ritmica del periodo infatti prevede spesso un'espansione descrittiva che culmina improvvisamente in una frase nominale breve e fulminante; questa alternanza tra accumulo ondulatorio e chiusura secca trasforma l'ironia in un dispositivo di mediazione che permette al soggetto di "sentire" la propria marginalit   senza restarne schiacciato, protetto dallo schermo deformante del sarcasmo. Questa modulazione ironica e flessibile del discorso sembra preludere a un'ulteriore evoluzione, o meglio diramazione sincrona, del socioletto urbano in cui la parola cessa di essere schermo per farsi corpo contundente. Si apre cos   la strada verso altre forme di sensibilizzazione passionale, come quelle che emergeranno pochi anni dopo in *Dit violent*. Se Gu  ne trasforma la marginalit   in un laboratorio di *performance*, Razane porter   all'estremo la tensione tra il sentire e il conoscere, spostando il baricentro verso una scrittura dell'urgenza e della rabbia, per

veicolare le quali il ritmo del testo non cercherà più la complicità del sorriso, ma l'impatto fisico e viscerale.

Razane nel 2006 segna il passaggio fondamentale dall'espressione ironica di sé di Guéne all'atto politico inteso come intervento storico e guerriglia simbolica: la lingua di Razane non si limita a descrivere la marginalità come uno stato di cose, ma esprime il concetto di «*littérature au miroir*» auspicato dal collettivo *Qui fait la France?*²¹⁵, uno specchio deformante che restituisce alla società francese l'immagine della violenza e dell'esclusione che essa stessa ha generato ignorando le proprie periferie. Razane abbandona deliberatamente la mediazione ironica di Doria per approdare a una prassi enunciativa che traspone la violenza direttamente nella struttura della frase. Questa metamorfosi linguistica riflette un universo passionale in cui il ricorso al *verlan* o ai codici gergali viene gestito con «onestà e parsimonia»²¹⁶ per rendere conto di una realtà brutale senza scadere nel compiacimento folkloristico. Non solo la lingua di *Dit violent* rappresenta la violenza delle *banlieues*, ma è a sua volta intrinsecamente violentata nel suo ritmo e nella sua sintassi per restituire al lettore l'impatto brutale di una realtà periferica che non possiede quasi più alcun "altrove" linguistico a cui appoggiarsi.

Ventitré anni dopo l'esordio di Mehdi Charef, il repertorio gergale ha ampiamente superato la sua base di sedimento storico e si è affermato come un dispositivo ellittico e sincopato che assorbe l'estetica del rap e i ritmi della comunicazione digitale, trasformando il parlato in una griglia di interpretazione del mondo ferocemente politica. La radicalizzazione linguistica si manifesta nel passaggio a un vero e proprio idioletto dell'attacco, dove il lessico si addensa attorno a nuclei di urgenza distruttiva. Lemmi come *kalach* (da "Kalashnikov", in francese scritto con la [c]) o l'uso del verbo *fumer* (nel senso di uccidere o annientare) diventano operazioni metonimiche per cui l'oggetto tecnico e l'azione passionale si fondono in un unico «sentore» di urgenza. Un'ulteriore dimostrazione dell'affermazione della parola come arma è data anche dal compimento della traiettoria storica di irrigidimento semantico dei termini gergali che sostituiscono "omosessuale", usati ancora una volta come cartina tornasole di questa evoluzione. In Razane, nel 2006, esso cade definitivamente nella categoria d'uso dell'insulto. La parola (in questo caso non "*pédé*" ma "*tantouze*"²¹⁷) non ammette più sfumature descrittive nella

²¹⁵ I.VITALI, «*À l'avant-garde du réel*» entretien avec Mohamed Razane et Karim Amellal du collectif «*Qui fait la France?*», cit., p.123. (Ultima consultazione: 22/05/2026).

²¹⁶ *Ivi*, p.127.

²¹⁷ M. RAZANE, *Dit violent*, cit., p.31.

voce del giovane protagonista, trasformandosi in un gesto di violenza verbale riflessa che sancisce l'appartenenza a un codice d'onore maschile ferocemente difensivo e discriminante. Tale cristallizzazione marca evidentemente i confini di un universo passionale sociolettale chiuso, dove l'altro è percepito esclusivamente come minaccia o bersaglio di esclusione come riflesso della condizione provata in prima persona; rispetto alla fluidità descrittiva delle origini, il lemma assume in Razane una funzione puramente antagonista e di radicalizzazione politica del linguaggio.

A differenza di Madjid e Doria; Mehdi non dispone della conoscenza per fare affidamento su quell'arabo domestico che nei romanzi precedentemente presi in considerazione fungeva da memoria fiduciaria e spazio di decompressione affettiva; il protagonista di Razane lamenta esplicitamente la propria carenza nella lingua materna, restando intrappolato in un francese reso violento a livello lessicale e sonoro, che non ammette zone di transizione o di rifugio. La scarnificazione del francese popolare viene integrata, in un crescendo di aggressività, solo dal ricorso frequente a un inglese stereotipato e volgare associato anche in questo caso alla scena rap e della cultura mediatica globale. Incursioni verbali come «*What da fuck you want?*», «*Fuck that shit*» o l'insulto «*mother fucker*» funzionano nel testo come interiezioni che agiscono per «discretizzazione radicale», spezzando il ritmo della frase e annullando ogni possibile zona di transizione passionale tra i soggetti. Questi prestiti rappresentano quello che Guerin e Wachs definiscono nell'opera curata da Gadet un «uso allogenico» della lingua straniera²¹⁸: i termini inglesi sono caricati di un *surplus* di senso e fatti diventare strumenti di sfida identitaria. Persino una formula apparentemente distensiva come «*Keep cool men*»²¹⁹ viene risemantizzata da Razane come un atto di guerriglia simbolica e di sarcasmo, inserita in un contesto di urgenza distruttiva in cui la parola è elevata in ogni sua forma a corpo contundente che cerca e provoca la sensibilizzazione forzata del lettore attraverso l'impatto fisico di parole e ritmo.

La gestione del ritmo in *Dit violent* opera una «discretizzazione radicale», che segna una rottura definitiva con la modulazione ondulante e la complicità ironica del romanzo di Faïza Guène; Razane sceglie la via di una scrittura dell'urgenza che annulla ogni mediazione rassicurante. La divergenza tra i due approcci, vicinissimi a livello cronologico, si manifesta anche nell'uso dei puntini di sospensione: lungi dal fungere da

²¹⁸ É. GUERIN, S. WACHS, *Dynamique des mots*, in F. GADET (dir.), *Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, cit., p.118.

²¹⁹ M. RAZANE, *Violento*, cit., p.74.

ponctuants che preparano il terreno per la battuta fulminante, in Razane diventano tracce traumatiche e non prevedibili del collasso psichico in cui il reale irrompe nel testo senza filtri. Come il lessico, anche il ritmo del romanzo ricalca la tecnica della boxe, in cui la narrazione avanza per giustapposizione di frasi brevi e nominali che colpiscono come calci e pugni: un movimento pulsante e ripetitivo che mima il respiro affannoso di un soggetto in preda al delirio paranoico e al «tarlo» che gli divora il cervello. Questo «arrangiamento molecolare» di segni aggressivi, in cui le ellissi non rappresentano pause riflessive ma interruzioni violente, converge verso la produzione del già stabilito effetto di senso globale di urgenza. La sequenza finale del romanzo, dominata dalla ripetizione ossessiva di ordini e insulti (contro di sé e contro gli altri) e dal vuoto lancinante dei puntini di sospensione, sensibilizza il testo fino all'esplosione: la forma stessa del discorso "conosce" l'irreparabile prima ancora che il contenuto espliciti il massacro imminente (che di fatto non si arriva davvero a vedere descritto).

È quindi possibile leggere l'arco temporale 1983-2004-2006 non come segnato da un'evoluzione lineare del socioletto, ma come una stratificazione storica in cui ogni romanzo rielabora i codici del proprio tempo attraverso un idioletto individuale fortemente connotato. Ciò che si è voluto dimostrare tramite l'analisi svolta in questa sezione è l'assoluta inseparabilità dei livelli: il *verlan* di Charef non produce il proprio «sentore» da solo, ma in simbiosi con una sintassi modulata e un ritmo controllato che aderisce alla pesantezza del cemento; l'ironia di Guène non risiede nel solo lessico, ma nell'«ondulazione continua» di una frase che protegge il soggetto attraverso lo schermo del sarcasmo; infine, la violenza di Razane si manifesta prima nella «discretizzazione radicale» della sintassi e solo successivamente nella parola come corpo contundente. L'arco cronologico tracciato segna inoltre una progressiva esplicitazione politica: dalla memoria storica depositata nel lessico-sedimento di Charef, alla tensione identitaria e fiduciaria del *code-switching* di Guène, fino a giungere all'urgenza somatica della scrittura "specchio" di Razane, dove il ritmo mima l'impatto fisico della guerriglia.

3.3 Le scelte traduttive dal francese all'italiano

L'analisi delle traduzioni italiane dei tre romanzi permette di osservare in modo concreto il rapporto tra lingua, cultura e rappresentazione delle periferie urbane parigine non potendo semplicemente trasferire un insieme di parole da una lingua all'altra, ma dovendo trovare un modo efficace per ricostruire l'intero universo culturale, emotivo e politico profondamente radicato nel contesto di partenza. Ogni scelta traduttiva rivela una

precisa concezione della traduzione stessa, un'idea del lettore che fruirà del lavoro e una valutazione implicita del valore letterario del testo originale, che comportano effetti diversi sul piano stilistico, culturale e passionale.

La trasposizione di un socioletto, inteso come micro-universo linguistico e passionale legato a una specifica comunità così come Greimas e Fontanille definivano «la lingua, [...] sistema relativo a una cultura particolare»²²⁰, solleva interrogativi teorici e pratici che non possono essere limitati a soluzioni standardizzate. Ogni traduttore nel confrontarsi con la marcatezza linguistica del testo di partenza opera scelte e strategie che non sono mai neutre ma, al contrario, che scaturiscono da una complessa negoziazione tra la poetica individuale, le conoscenze circa il contesto di partenza e le aspettative riguardo l'ambiente di arrivo. Nei casi delle traduzioni di *Le thé au harem d'Archibald*, *Dit violent* e *Kiffe kiffe demain* la valutazione del contesto letterario originale è particolarmente difficile proprio per via dei codici e degli strumenti linguistici usati in abbondante misura e con frequente alternanza osservati nelle sezioni precedenti. Come già stabilito a più riprese, nella letteratura delle *banlieues* il linguaggio supera la semplice funzione comunicativa per diventare dispositivo identitario e politico attraverso cui i personaggi costruiscono la propria appartenenza, marcano distanze sociali e articolano forme di resistenza simbolica. Il *verlan*, il gergo giovanile e della periferia, gli arabismi e i prestiti da altre lingue non funzionano solo come indicatori realistici ma come segnali di una memoria collettiva e di una storia sociale condivisa: per questo motivo la traduzione implica che chi se ne occupa debba confrontarsi con il problema della trasferibilità cercando di non incorrere nella neutralizzazione dell'italiano standard, nel nostro caso, o al contrario nella folklorizzazione impropria (da cui gli stessi autori vogliono ad ogni costo allontanarsi).

Per venire incontro a queste sfide, la riflessione traduttologica di Antoine Berman offre un primo quadro teorico essenziale. Nella sua opera, legata alla traduzione nel contesto del romanticismo tedesco²²¹, Berman la concepisce come esperienza di alterità; tradurre significa mettere in contatto due sistemi culturali differenti senza cancellare completamente la distanza che li separa: «[la traduzione] è messa in rapporto o non è nulla»²²². La traduzione non può quindi essere ridotta a un semplice trasferimento

²²⁰ A. J. GREIMAS, J. FONTANILLE, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, cit., p.80.

²²¹ A. BERMAN, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Éditions Gallimard, Paris, 1984.

²²² *Ivi*, p.16.

semantico poiché inevitabilmente comporta una trasformazione del testo e un confronto con ciò che, nella lingua straniera, resiste all'assimilazione. Applicato alla letteratura *beur* ciò comporta che il traduttore debba rendere l'opera accessibile al lettore senza eliminare la patina culturale che costituisce uno degli elementi fondamentali della sua sforzo espressiva.

Accanto alla prospettiva bermaniana risulta significativa anche la riflessione di Umberto Eco sulla traduzione come negoziazione, per cui non è mai possibile una completa sovrapposizione tra il testo originale e le sue traduzioni²²³. Per Eco tradurre non significa «dire la stessa cosa» bensì produrre un equilibrio giocato tra perdite, compensazioni ed effetti equivalenti. La difficoltà non risiede dunque, chiaramente, nel riprodurre meccanicamente il contenuto del testo fonte ma nel ricostruire effetti di senso e di emozione comparabili all'interno di un diverso sistema linguistico e culturale, decidendo quali elementi dell'originale privilegiare e quali “sacrificare”. Questa riflessione è particolarmente utile per affrontare il tema della resa del linguaggio nei romanzi *beurs* perché mette in evidenza la necessità di lavorare sugli effetti discorsivi piuttosto che sulle sole corrispondenze lessicali pedissequae. Affermando che tradurre significa «costruire un doppio del sistema testuale che, *sotto una certa descrizione*, possa produrre effetti analoghi nel lettore»²²⁴ il problema della ricezione culturale del testo risulta evidente. L'uso alternato di codici linguistici differenti produce nel lettore francese, tantopiù se vicino all'esperienza delle *banlieues*, riconoscimenti immediati: evoca la periferia urbana, le tensioni postcoloniali, la marginalità sociale ed economica oltre a precise forme di solidarietà comunitaria e costruzione della dimensione affettiva. Il lettore italiano però non dispone dello stesso orizzonte di riferimenti che pertanto andranno almeno parzialmente ricostruiti o adattati per permettere effetti di riconoscimento.

In questo scenario di “ricostruzione” le linee guida della *Semiotica delle passioni* di Greimas e Fontanille circa la «sensibilizzazione» forniscono una chiave di lettura particolarmente utile per il problema dato dai socioletti: grazie a questa operazione culturale la sequenza discorsiva acquisisce il suo «sentore» specifico che potrà poi essere trasposto in qualsiasi lingua a prescindere dal lessico. Vero è che se i lettori italiani dovessero incontrare traduzioni che normalizzano termini gergali perderebbero l'accesso

²²³ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003.

²²⁴ *Ivi*, p.16.

a una rete di risonanze che il lettore francese riconosce istantaneamente come parte di un universo condiviso; il compito dei traduttori diventa quindi quello di attuare strategie di «re-sensibilizzazione» nel contesto di arrivo trovando equivalenti linguistici, mantenendo eventualmente lemmi e ricostruendo la «disposizione passionale» che permette al lettore di “sentire” il testo. Considerando valide tutte le strategie messe in campo dai traduttori dei romanzi presi in considerazione in questo elaborato, è importante riconoscerne le differenze e cercare di capirne le motivazioni.

L'edizione tradotta in italiano di *Le thé au harem d'Archibald Ahmed*, pubblicata nel 2025 con il titolo *Il teorema d'Archibald Ahmed* dall'editore Tab, ha il pregio di essere accompagnata da un apparato critico redatto dalla stessa traduttrice Paola Salerni, che chiarisce gran parte delle scelte traduttive messe in atto, con l'obiettivo di esplicitare le sfide poste da un testo intriso del codice linguistico storicamente situato e privo di un equivalente diretto in italiano che è il linguaggio giovanile delle periferie parigine negli anni Ottanta. In questa prospettiva, l'apparato critico aiuta la re-sensibilizzazione arrivando dove il solo atto traduttivo non può giungere: la nota iniziale, non solo traduttologica ma anche nelle sue sezioni di inquadramento storico e letterario, interviene per offrire al lettore la sensibilizzazione culturale necessaria a comprendere l'universo delle *banlieues* laddove la lettura diretta della traduzione non può restituire ed evidenziare l'intera rete di risonanze passionali del testo originale.

Il problema centrale affrontato da Salerni riguarda la natura dell'*argot* e del *verlan*, usati da Charef e descritti come vere e proprie «antilingue»²²⁵, il cui uso è favorito dall'«insicurezza linguistica», che permettono ai gruppi marginali di manifestare il proprio conflitto con la società ufficiale. La traduttrice deve negoziare tra la fedeltà storica e la funzionalità, ricostruendo tramite la scelta delle parole in italiano la «disposizione» passionale che permetta di sentire, nel senso greimasiano, il disagio e la sfida identitaria vissuti dalla seconda generazione di immigrati magrebini. A ciò si aggiunge la componente dell'influenza della lingua araba sul discorso che sostituisce o modifica il francese nel testo originale e che deve trovare il giusto impiego anche nell'italiano.

Osservando la nota metodologica di Salerni e alcuni passi chiave tratti dal romanzo è possibile rilevare diverse soluzioni messe in campo per gestire la densità gergale originale. Dal resoconto offerto dalla stessa traduttrice è possibile ricostruire un universo

²²⁵ P. SALERNI, *Introduzione: Aspetti linguistici*, in *Mehdi Charef: Il Teorema d'Archibald Ahmed*, cit., pp.62, 71.

linguistico gergale vasto e legato alla quasi totalità degli ambiti della vita quotidiana nelle *cités*, la cui traduzione richiede la messa in pratica di numerose strategie per preservare il vigore linguistico dell'originale, ritrovandosi però a scontrarsi con la diversa produttività gergale tra francese e italiano che ribadisce la difficoltà. Le principali tecniche utilizzate sono: la ricerca e l'impiego di terminologia gergale equivalente in italiano, il ridotto uso di regionalismi quali «sgalmare», termine legato alla zona settentrionale italiana (p. 202), per tradurre il gergo legato alle calzature come «godasses» (pp.77, 117, 124, 161) e «pompes» (pp.73, 107, 117, 127), la conservazione di anglicismi e prestiti dall'arabo, il mantenimento del solo termine *verlan* «renoi» (per “noire”), l'adattamento grammaticale dei costrutti con il pronome impersonale francese *on* con la forma “si + verbo plurale” o con il soggetto plurale “noi” o forme impersonali legate al punto di vista del personaggio e infine il rispetto ove possibile delle dislocazioni sintattiche utilizzate da Charef per mimare il parlato popolare²²⁶. Nei casi in cui non è possibile l'approccio conservativo, la negoziazione rende evidente l'importanza del «quasi» di Eco per la scorrevolezza e comprensibilità della traduzione. Le scelte strategiche di mantenimento operate da Salerni, invece, tendono alla preservazione della specificità morfologica e sociale degli agglomerati operai francesi evitando la neutralizzazione portata dall'estraneità e permettendo di mantenere viva la sensibilizzazione e la sensibilità originali legate all'emarginazione e alla chiusura sociale e fisica degli spazi di periferia: questo è particolarmente evidente dal mantenimento dello stesso termine “*cité*”, non tradotto e “addomesticato” e pertanto messo in evidenza puntando sullo straniamento linguistico che colpisce i lettori italiani.

La traduttrice spiega che nessuna parola italiana come “quartiere” o “periferia” (che infatti si sono cercate di usare con parsimonia anche all'interno di questo elaborato) sarebbe realmente in grado di rievocare la specifica morfologia urbana racchiusa nel termine francese (“*cité*”). Tali parole, infatti, non possiedono i connotati linguistici e socioculturali necessari per identificare la «“porzione” di un grande agglomerato periurbano francese, con determinate caratteristiche di emarginazione sociale, di chiusura spaziale, di bisogno, caratterizzanti i suoi occupanti dalle origini multietniche, legate in particolare all'immigrazione postcoloniale»²²⁷. La *cité* descritta nel romanzo non è un semplice scenario narrativo ma un «non-luogo» personificato che condiziona i corpi e le

²²⁶ P. SALERNI, *Introduzione: Rappresentazione e discorso ne “Il Teorema d'Archi Ahmed”*, in Mehdi Charef: *Il Teorema d'Archi Ahmed*, cit., pp. 44-47, 54.

²²⁷ Ivi, p.44.

menti dei suoi abitanti. Attraverso la scelta di mantenere il termine in francese con tutto il suo carico originale di significato, il testo tradotto preserva «l'isotopia della chiusura»²²⁸ spaziale e mentale che Charef descrive come una prigione di cemento, impedendo che la specificità del disagio delle *banlieues* venga neutralizzata in una generica descrizione della periferia, priva di riferimenti specifici e ridotta a condizione geografica, ma interpretandola come soggetto e risultato di dinamiche storiche, economiche e sociali ben precise.

La re-sensibilizzazione attuata da Salerni è evidente anche nell'adattamento del socioletto familiare rappresentato dal linguaggio di Malika, la madre di Madjid. La donna incarna linguisticamente l'archetipo del «soggetto migrante» diviso tra due culture, la cui erranza si manifesta fisicamente con l'insicurezza linguistica che porta all'uso "scorretto" della lingua standard, ibridata da strutture sintattiche provenienti dalla lingua araba parlata in Algeria. Per restituire il «sentore» passionale legato al sentimento di esilio e alla sofferenza non solo della seconda ma anche della prima generazione di migranti, padri ma non di meno madri, la traduzione non può fare a meno di "ricalcare" gli errori grammaticali commessi in francese per mantenerne il significato; Salerni sceglie quindi di non normalizzare questo parlato ma di ricostruire in italiano un'alterità analoga: «*Ti la entendi ce quou ji di?*» (p.16 dell'edizione originale) viene reso con «Ti a senti che ji ti di?» (p.115), il già citato sfogo «*Fatigui, moi, malade. Ji travaille li matin, li ménage à l'icole et toi ti dors. Ji fi li ménage dans li bureau li soir et à la maison. Fatigui moi, fatigui. Hein finiant, va. Et ji cours à la mairie, à l'ide sociale, à l'assistance sociale... j'ai mal à mi jambes... et ti promènes... Ah mon Dieu...*» (pp.21-22) è adattato all'italiano ibridato come «Fatigui, me, malata. Ji lavora la mattina, pulisce l'icola e tu dormi. Ji fa le pulizie in ufficio la sera e a casa. Fatigui me, fatigui. Eh fannullone, va. E ji corre al municipio, ai servizi sociali, all'assistenza sociale... mi fanno male le gambe a mi...e ti vai a spasso... Oh, mio Dio...» (p.121). La sensibilizzazione greimasiana è qui massima: la lingua di Malika non è solo un modo di esprimersi ma uno «stile semiotico» vero e proprio che definisce la sua identità di "senza-voce". La traduzione conservativa della lingua ibrida preserva l'intenzione del testo originale di mostrare Malika come un soggetto che, pur vivendo in Francia da anni, è rimasta ancorata a una «disposizione» passionale mista e amplificata, che la lingua standard non potrebbe contenere. È importante notare anche che, a tale scopo, Salerni non cerca l'ibridazione con forme di

²²⁸ Ivi, p.36.

italiano regionale che non sarebbero corrette né a livello di senso né a livello di tempo e luogo, ma punta a creare o meglio a ricalcare la creazione di una “lingua altra” che mantenga viva la tensione patemica del testo originale.

Un ultimo elemento significativo del passaggio all’italiano che reputo fondamentale analizzare è la negoziazione dello stesso titolo dell’opera. L’originale *Le thé au harem d’Archy Ahmed* si basa su un gioco omofonico operato dal personaggio di Balou²²⁹ che trasforma un concetto chiave dell’insegnamento scolastico della matematica, il teorema di Archimede (*le théorème d’Archimède*), in una frase che evoca l’universo culturale arabo per omofonia di tutti i componenti delle due frasi. Poiché in italiano la corrispondenza sonora tra «*le thé au harem*» [ləte.ɔ.ɑʁɛm] e «*le théorème*» [ləte.ɔ.ʁɛm]²³⁰ non è riproducibile, Salerni ha scelto di abbandonare la conservazione dell’effetto acustico non chiaro ai lettori italiani e privilegiare la fedeltà al pretesto narrativo reso esplicito all’interno del romanzo. La traduttrice sceglie di rinunciare alla reversibilità fonetica per puntare a quella semantica e narrativa, riecheggiando significativamente la scelta dello stesso Charef che per l’adattamento cinematografico della sua opera aveva scelto proprio il titolo *Le théorème d’Archy Ahmed*, confermando la centralità dell’errato concetto scolastico come isotopia portante del racconto. Modificando in questo modo il titolo del romanzo, Salerni sposta l’attenzione del lettore dall’ironia e “confusione” acustica al disordine logico-esistenziale dei personaggi, permettendo anche al pubblico italiano di esperire la stessa curiosità davanti alla sovversione dell’aspettativa e dell’ordine ufficiale: citando Eco, «ecco dunque come un’apparente infedeltà (non si traduce alla lettera) si rivela alla fine un atto di fedeltà»²³¹.

La fedeltà all’originale è dimostrata nella traduzione di *Dit violent*, pubblicata nel 2019 dalle Edizioni Università di Macerata con il titolo di *Violento* grazie al contributo di Ilaria Vitali, tramite strategie linguistiche differenti. Se la traduzione del romanzo di Charef pone al centro il recupero di un micro-universo lessicale ben situato a livello storico e geografico e l’attenzione per il significato dei singoli termini, *Violento* pone una sfida diversa a livello formale. Come già osservato, nel romanzo di Razane il linguaggio della *banlieue* contemporanea non si affida all’uso dei singoli termini gergali per veicolare il senso, ma si incarna in una lingua spezzata, aggressiva, la cui carica eversiva

²²⁹ M. CHAREF, *Il teorema d’Archy Ahmed*, cit., p.189.

²³⁰ P. SALERNI, *Introduzione: Rappresentazione e discorso ne “Il Teorema d’Archy Ahmed”*, in Mehdi Charef: *Il Teorema d’Archy Ahmed*, cit., p.43.

²³¹ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, cit., p.16.

emerge dalla sintassi prima ancora che dal lessico. La struttura stessa della frase si fa portatrice di violenza ed elemento portante per il registro narrativo: tramite la prosa sincopata, priva di mediazioni connettive e che riflette l'urgenza e l'immanenza del disagio del protagonista, il lettore può vivere sulla propria pelle attraverso l'esperienza di lettura quelle stesse sensazioni e l'urgenza della rivolta di Mehdi. Tradurre un simile testo, con questa struttura, implica una serie di scelte che porti a una traduzione fedele sul piano del ritmo, rispettando gli effetti del testo a costo di sacrificare in parte la fluidità e comprensibilità grammaticale. Il compito della traduttrice quindi è stato in questo caso quello di preservare la discretizzazione passionale della prosa e non solo della terminologia, permettendo ai lettori italiani di percepire la mancanza di coesione logico-razionale nell'universo in cui sono immersi i personaggi (disordine esistenziale che, come è stato fatto notare, in Charef emergeva già nelle scelte semantiche operate per il titolo originale e tradotto).

Di fatto, la traduzione di Vitali mette in luce una negoziazione traduttiva focalizzata sulla conservazione della scansione tensiva originale, senza snaturare la sintassi per renderla più immediatamente fruibile e privilegiando la preservazione delle strategie originali come la nominalizzazione e la dislocazione per fissare i momenti di assoluta sofferenza senza ricorrere alla fluidità "lieve" data dai verbi e mettendo in evidenza i concetti più significativi ponendoli in posizione incipitaria. Questa impostazione traduttiva permette una «re-sensibilizzazione» efficace, proiettando il lettore italiano in uno stato di immanenza pura dove la stessa struttura del testo si fa portatrice di significato: preservando l'accumulo di verbi e sostantivi isolati, la traduzione italiana riesce a mantenere viva la carica d'urto del codice linguistico e della dimensione sintattica della «morfologia, [...] la sintassi di quella data lingua [francese]»²³². La fedeltà della traduzione risiede infatti proprio nel rifiuto di una prosa armoniosa ma non autentica, che minerebbe la sensibilizzazione originale trasformando la rabbia dirompente del protagonista in una narrazione didascalica e rassicurante.

Un primo esempio di questo atteggiamento traduttivo è dimostrato dalla preservazione in italiano della frammentazione sintattica e dell'enfasi data dall'uso ripetuto dei punti di sospensione e di pause lunghe veicolate dalla punteggiatura, specialmente nei passaggi ad alta densità emotiva, in cui il corpo del protagonista reagisce alla violenza dell'ambiente circostante. Il ritmo affannoso del parlato e le sue improvvise

²³² U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, cit., p.49.

interruzioni sono restituiti dai periodi brevi che compongono la quasi interezza del romanzo, privi di coordinate e subordinate o posti in connessione dai punti di sospensione senza tuttavia avere alcuna connessione logica esplicita. Le pagine finali dell'opera, in cui l'exasperazione del protagonista ha raggiunto l'apice e sta per essere sfogata contengono l'esempio più "denso" di questa sintassi interrotta, che simula la freneticità e la confusione nei pensieri di Mehdi:

...Abbassa lo sguardo, abbassa lo sguardo, brutto stronzo, ti prendi troppa confidenza, bastardo, abbassa quello sguardo o te la faccio vedere io! Seh, così, e sei fortunato che c'ho fretta... figlio di puttana... Che cazzo ti prende, Mehdi, controlla quelle lacrime, non sei una checca, cazzo!... Freestyle Mehdi, dai sparati un po' d'improvvisazione rap, seh vai così, sfodera il suono, alza i bassi, ecco... mi metto in posizione, il Kalashnikov a disposizione, fanculo ogni situazione, lascia stare, figlio di puttana, il mio Kalashnikov è proprio vero, manda tutti al cimitero, le chiacchiere stanno a zero.. smettila con queste lacrime da frocio, Mehdi...cazzo... a palla gli NTM, "che aspettiamo ad appiccare il fuoco, ma che, ma che, ma che aspettiamo a non seguire più le regole del gioco?"²³³

Qui la traduzione opera una ri-significazione della dimensione timica, facendo sì che la violenza non sia solo raccontata, ma agisca anche sulla superficie del significante attraverso la resa sincopata, "sacrificando" in parte gergo specifico e abbreviazioni (come «*kalach*» per kalashnikov) per mantenere invece intatta l'intenzione del testo. Lo stesso avviene nella gestione dei dialoghi composti da battute brevissime e delle interiezioni e imprecazioni cariche di aggressività, come nel passo

"OK OK festeggiamo, ma cosa vieni a saltare sul cofano della mia Uno, brutto figlio di puttana, e per di più col sorriso sulla faccia! Eccoti uno, due e tre fuochi d'artificio sul muso, bastardo, adesso tiri subito fuori la Mastercard e, *fissa fissa*, svelto svelto, te ne vai a ritirare trecento sacchi per il cofano, altrimenti te le faccio vedere io le stelle, a calci in faccia"²³⁴

²³³ M. RAZANE, *Violento*, cit., pp.167-168. In francese «... *Baisse les yeux, baisse les yeux, baisse les yeux connard, tu prends trop la confiance bâtard, baisse les yeux ou je te mets à l'amende ! Ouais comme ça, et t'as de la veine que je sois pressé fils de... nique mouk... Qu'est-ce qui t'arrive putain, Mehdi, contrôle ces larmes, t'es pas une gonzesse merde !... Freestyle Mehdi, vas-y tape le peur impro, c'est ça ouais, balance le son, monte les basses, voilà, je me place, ma kalach en place, nik la poufiasse, et terrasse la tasse (pée), laisse laisse, ma kalach va trouer la carcasse de ces faces de tarbas, face à face je tire dans le tas, pas de blabla, c'est la chasse aux tarbas... arrête ces larmes de gon- zesse Mehdi, putain... à fond les Nik Mouk, "qu'est-ce qu'on attend pour foutre le feu, mais qu'est-ce, mais qu'est-ce, mais qu'est-ce qu'on attend pour ne plus suivre les règles du jeu ?"».*

²³⁴ Ivi, p.16. In francese «OK, OK c'est la fête, mais qu'est-ce que tu viens sautiller sur le capot de ma Uno enforé de ta reum, et le sourire sur la gueule en plus ! Tiens, et un, et deux, et trois feux d'artifice dans ta gueule, bâtard, maintenant tu vas vite sortir ta MasterCard et aller retirer *fissa fissa* trois cents keuss pour le capot, sinon je vais t'en faire voir des étoiles moi à coups de semelle dans la tronche».

che dimostra come la traduzione non cerchi di “ripulire” o fluidificare il discorso ma ne preservi la natura di «antilingua» rivendicativa.

Lo stesso approccio riguarda anche la gestione delle dislocazioni, tramite cui sono fissati alcuni dei momenti assoluti di conoscenza e affermazione, svincolandoli dalla struttura tipica della prosa narrativa e che fanno rimando alla tipicità del parlato popolare che Razane (e Vitali conseguentemente) eleva a risorsa letteraria che scardina la linearità. Alla pari della frammentazione sintattica, la dislocazione agisce sulla dinamica espressiva sottolineando la caratterizzazione linguistica incerta del protagonista e la sua instabilità e impulsività a livello fisico e di pensiero. Sintassi interrotta e spostamento del focus della frase «accompagna[no] il paragone tra il parlare e il colpire, trasponendo la violenza del gesto pugilistico del narratore nella struttura della frase»²³⁵; l'intento di simulare il movimento del *boxeur* sul ring è dichiarato nella prima dichiarazione di intenti, già citata in precedenza, di Mehdi che «Le parole, devo tirarle come tiro pugni e calci sul ring»²³⁶ in cui significativamente è utilizzato sia in italiano che in francese un primo esempio di dislocazione. Nella traduzione, la lealtà verso l'*intentio operis* si misura nella capacità di mantenere per l'intera lunghezza del romanzo il disgregamento della realtà e del pensiero del protagonista, seguendone il «delirio psicotico» (usando le parole di Ben Tanfous) e la tensione tra il caos e la necessità di riportare anche violentemente una forma di ordine.

Il sentore di imminenza e di dolore vivo è mantenuto anche dall'uso dei tempi verbali originali, l'indicativo presente in particolar modo, nelle sequenze dedicate alla riflessione e alla testimonianza, tra le quali figura anche la memoria di Aïcha presentata come scena onirica sebbene traumatica:

Sente dei lamenti, delle grida soffocate nella nebbia della penombra. È la voce di una ragazza che fatica a trovare le parole. Percepisce del sangue che scorre lungo una coscia. Si delinea un volto, è triste. Chino verso il basso, quel volto segue il percorso sinuoso di una linfa rossa che trova la sua radice in una ferita che deve essere profonda. Gli occhi sembrano assenti, immersi nel nulla. Sono occhi che hanno bisogno di piangere ma che non trovano lacrime.

L'immagine si fa più nitida, è il volto di Aïcha, la sorella di Zacarias.²³⁷

²³⁵ R. BEN TANFOUS, *L'Ethos beur dans Dit violent de Mohamed Razane*, cit., p.3. (Ultima consultazione: 22/05/2026). Traduzione propria.

²³⁶ M. RAZANE, *Violento*, cit., p.13.

²³⁷ *Ivi*, p.94. In francese «*Il entend des lamentations, des cris étouffés dans le brouillard de la pénombre. C'est la voix d'une jeune fille qui a peine à trouver ses mots. Il perçoit du sang qui coule lentement le long d'une cuisse. Un visage se dessine, il est triste. Penché vers le bas, ce visage suit le parcours sinueux de la sève rouge qui trouve sa source dans une blessure qui doit être profonde. Les yeux*

L'impiego del presente indicativo («sente», «percepisce», «si delinea», «segue», «sembrano», «non trovano», «si fa») contribuisce infatti a conservare la sensazione di un trauma ancora in atto, impedendo che l'esperienza venga percepita come un ricordo distante ormai elaborato. Anche la struttura sintattica, segnata dalla paratassi e dalle frasi brevi e scollegate, permette di preservare la durezza emotiva del romanzo e di far emergere il disagio interiore dei personaggi attraverso pause, omissioni e brusche giustapposizioni; pur assumendo in italiano una tonalità che si avvicina alla lirica, più di quanto emerga nel testo francese, la traduttrice si approccia alle sequenze di questo genere senza sacrificare la tensione espressiva né normalizzare completamente l'irregolarità sintattica del testo di partenza.

Se la buona resa della traduzione italiana di *Dit violent* dipende soprattutto dall'osservazione e dalla conservazione della struttura delle frasi, limitando così i problemi creati dal rispetto del lessico specifico, la traduzione di *Kiffe kiffe demain* rappresenta invece una sfida di particolare complessità sotto questo punto di vista, poiché la forza comunicativa dell'opera di Guène fa affidamento in ampia misura alla costruzione coerente della voce narrante della quindicenne protagonista. Tradurre questa voce richiede di trovare un equilibrio che suoni, anche cambiando lingua e pubblico, come un'adolescente reale, scaltra e disincantata, che possa incarnare la periferia "femminile" parigina del 2004 senza scadere in un registro artificioso o in un addomesticamento eccessivo che ne neutralizzi la carica sovversiva personale. Il problema traduttivo è dunque duplice: da un lato il socioletto giovanile francese non possiede equivalenti immediati in italiano, dall'altro gran parte dell'ironia della narratrice nasce da meccanismi ritmici e sintattici che (come nel caso dell'aggressività di pensiero, parola e azione nel romanzo di Razane) rischiano facilmente di perdere efficacia se normalizzati. La questione centrale diviene quindi quella di capire se la traduzione italiana, che per ironia della sorte è l'unica delle tre analizzate compiuta da un uomo, riesca a preservare quel «sentore» di complicità che il testo originale instaura con i lettori francesi, facendo percepire Doria e il suo racconto come autentici e non come una costruzione letteraria artificiosa.

Un elemento cruciale per la messa in evidenza delle difficoltà comunicative intergenerazionali, e della specificità giovanile del linguaggio usato dalla ragazza, è dato

semblent absents, plongés dans le néant. Ce sont des yeux qui ont besoin de pleurer mais qui ne trouvent pas de larmes. L'image se précise, c'est le visage d'Aïcha, la sœur de Zacarias».

dal rapporto con la psicologa Madame Burlaud, che dovrebbe basarsi sul dialogo aperto ma da cui emerge chiaramente un problema di incommensurabilità comunicativa. Doria esprime la sua frustrazione per l'impossibilità di esprimersi autenticamente, con parole gergali che potrebbero esprimere appieno il potenziale del suo pensiero e dei suoi sentimenti, perché la sua interlocutrice è percepita come «vecchia», «d'altri tempi»: «Me ne accorgo quando le parlo, devo stare attenta a tutto quello che dico. Non posso dire una parola in *verlan*, o usare un'espressione familiare per farle capire bene quello che provo...»²³⁸. La traduzione di Luigi Maria Sponzilli mantiene intatto il termine *verlan*, mantenendolo come segnale di un'antilingua di difesa che il lettore italiano deve imparare a riconoscere come parte dell'universo di Doria, tuttavia nella parte successiva del periodo, in cui Guène porta esempi concreti della terminologia non compresa da Mme. Burlaud, il traduttore si ritrova a dover abbassare il livello di gergalità per andare incontro al lettore. La frase «*Quand ça m'échappe et que je dis "vénère" ou "chelou", elle comprend autre chose*»²³⁹ diventa «Quando mi scappano [le parole], capisce un'altra cosa»²⁴⁰, semplificando il concetto togliendo i termini effettivamente in *verlan*. La traduzione ritorna poi a citare testualmente il gergo originale, di cui anche in francese è fornita una spiegazione:

[...] o fa la sua faccia da perf. Fare la faccia da perf è come dire fare una faccia da scemo, perché le classi di perfezionamento, alle elementari, erano le classi dei bambini ritardati, quelli che avevano delle grosse difficoltà. Così si dice perf per segnalare a qualcuno che è un idiota...²⁴¹

Grazie alla spiegazione inserita anche nel testo originale, il lettore italiano può leggere il termine «*perf*» e cogliere il senso di esclusione e di umiliazione pedagogica che Doria avverte davanti alla griglia interpretativa istituzionale. La «re-sensibilizzazione» in questo passaggio esemplare si gioca sulla doppia linea della conservazione dei termini originali e della loro carica di significato e dell'adattamento alla realtà italiana operato tramite tagli e non con anacronistiche sostituzioni dialettali.

Come già stabilito, la carica passionale della narrazione di Doria dipende oltre che dalla scelta degli specifici termini anche dalla modalità di impiego che ne viene fatto:

²³⁸ F. GUÈNE, *Kif kif domani*, cit., p.117. In francese: «*Je le vois bien quand je lui parle, je suis obligée de faire attention à tout ce que je dis. Je peux pas placer un seul mot de verlan ou un truc un peu familier pour lui faire comprendre au mieux ce que je ressens...*».

²³⁹ F. GUÈNE, *Kiffe kiffe domani*, cit., p.176.

²⁴⁰ F. GUÈNE, *Kif kif domani*, cit., p.117.

²⁴¹ *Ibidem*.

pertanto l'efficacia della traduzione si misura in modo determinante anche nella resa dell'ironia, dispositivo che dipende da quei precisi meccanismi sintattici di «discretizzazione passionale». Il tono ironico con cui si esprime la protagonista funge da strumento di critica sociale e di difesa contro l'ipocrisia delle istituzioni, manifestandosi con quello che Greimas e Fontanille definirebbero uno «stile semiotico» fatto di urti e rotture ritmiche che nell'atto traduttivo va mantenuto intatto per preservarne il significato. Un esempio emblematico della strategia di preservazione e adattamento della forma nel passaggio dal francese all'italiano messa in atto da Sponzilli è visibile nella presentazione già riportata dell'assistente sociale, la cui benevolenza è percepita come falsa, e nell'analogia descrizione di Monsieur Werber, il professore dai modi condiscendenti:

Stessa cosa con Monsieur Werbert, e le sue arie da profeta. Dice che, se ho bisogno, mi può dare un appuntamento... Così si mette a posto la coscienza e può raccontare agli amici in un bar trendy di Parigi com'è difficile insegnare nella banlieue. Che schifo!²⁴²

Sebbene con lievi modifiche alla disposizione delle frasi e delle loro componenti, il traduttore rispetta la struttura originale del discorso formata da una sequenza relativamente lunga e coesa troncata bruscamente da una frase nominale sprezzante; la scelta di mantenere la brevità, nonostante sia resa più chiara, e l'isolamento dell'esclamazione finale («Che schifo!») evita il rischio, corso anche negli altri romanzi, della fluidificazione narrativa che potrebbe trasformare la reazione viscerale in descrizione “di costume”.

Come osservato in precedenza, il testo di Guène gioca costantemente sul contrasto tra il mondo delle *cités* e quello della Parigi “per bene”, simboleggiato nel brano precedente dai «bar trendy» («*bar parisien branché*»). La traduzione mantiene viva la tensività del discorso prestando fede al testo originale nell'uso di espressioni che solidifichino l'immagine di uno scarto sociale. Il lettore italiano è così indotto a provare la stessa complicità del lettore francese nei confronti delle differenze e delle ingiustizie percepite da Doria, garantendo che la sua voce venga sentita come un lascito autentico dell'esperienza personale e di resistenza culturale.

L'attenzione linguistica alla dimensione identitaria e alla componente di critica sociale legata alla prima si fa particolarmente evidente anche nella trasformazione del titolo del romanzo, anche in questa occasione (come era avvenuto nel caso di *Il teorema*

²⁴² Ivi, p.18. In francese: «*M. Werbert, c'est pareil. Il se la joue prophète social. Il me dit que si j'ai besoin, je peux prendre rendez-vous avec lui... Tout ça pour se donner bonne conscience et raconter à ses potes dans un bar parisien branché comme c'est difficile d'enseigner en banlieue. Beurk.*».

d'Archi Ahmed) basata su un gioco di omofonia spiegato anche nelle pagine finali dell'opera: «Adesso, kif kif domani lo scriverò diversamente. Sarà kiffe kiffe domani, dal verbo *kiffer*, cioè baciare»²⁴³. Il titolo originale gioca dunque su una doppia lettura estremamente importante per il romanzo: da una parte l'idea della ripetizione e dell'immobilità (“domani sarà uguale a oggi”, *kif kif*), dall'altra una sfumatura più ironica e affettiva legata all'universo linguistico adolescenziale della protagonista. Il gioco di parole rappresenta una difficoltà quasi invalicabile per la traduzione, perché nessuna espressione italiana possiede contemporaneamente la stessa ambivalenza semantica, la stessa musicalità e lo stesso radicamento socioculturale. La scelta di trasformare *kiffe kiffe* in *kif kif* appare quindi come una strategia di compromesso: il traduttore rinuncia inevitabilmente alla componente verbale legata al verbo *kiffer*, ma conserva la sonorità originale e soprattutto l'origine magrebina dell'espressione. In questo modo il titolo continua a evocare immediatamente un contesto linguistico ibrido, legato alla realtà multiculturale della *banlieue* francese, evitando una completa domesticazione del testo. Tuttavia, in questo modo inevitabilmente si perde qualcosa nel passaggio, difficilmente il lettore italiano può cogliere il richiamo implicito al verbo *kiffer* e dunque quella sfumatura ironica che sovrappone desiderio, piacere e fatalismo che è in grado di scoprire, come abbiamo osservato accadere anche nella lettura del romanzo di Charef, solo attraverso la narrazione stessa. Nonostante questa perdita di ricchezza, la soluzione adottata da Sponzilli appare coerente con la strategia traduttiva adottata dallo stesso per l'intero romanzo, che privilegia il mantenimento dell'alterità linguistica e culturale rispetto alla totale trasparenza semantica, preservando almeno in parte quella sensazione di immediatezza e di appartenenza alla cultura della *banlieue* che costituisce il nucleo identitario dell'opera di Guène.

L'osservazione delle tre traduzioni dimostra come la traduzione della letteratura *beur* non possa accontentarsi di trasferire contenuti linguistici da un sistema all'altro, ma implichi la necessità di ricreare una precisa identità passionale, sociale e ritmica. Le tre opere mettono in scena soggettività marginali la cui identità passa soprattutto attraverso la voce fatta di tensione sintattica e scelte di codice; di conseguenza il lavoro dei traduttori si configura inevitabilmente come una negoziazione tra leggibilità e conservazione dell'alterità. Per fare ciò è possibile riconoscere poetiche traduttive differenti ma non meno efficaci l'una rispetto all'altra. Nel caso della traduzione di *Le thé au harem d'Archi*

²⁴³ Ivi, p.123.

Ahmed si è vista privilegiata una strategia meta-testuale che alla conservazione relativa ai termini della *banlieue* accosta un ampio apparato critico, permettendo al lettore italiano di percepire la specificità culturale e storica del testo senza dover ricorrere a troppi termini “neutri”. In *Dit violent* la traduzione e la fedeltà all’originale invece lavorano soprattutto sul piano ritmico, cercando di preservare la frammentazione sintattica e la violenza emotiva dell’originale attraverso la paratassi, le sospensioni e la brevità delle sequenze narrative. La traduzione di *Kiffe kiffe demain* potrebbe porsi come punto di incontro tra queste due linee, cercando di ricostruire in italiano un’oralità adolescenziale credibile fatta di sarcasmo a livello ritmico così come di scelte lessicali. Il confronto tra queste tre opere e tra le metodologie di resa in traduzione dimostrano che il «passionale» del genere *beur* non risiede solo nei temi trattati ma anche, con peso quasi superiore, nella forma linguistica attraverso cui quelle stesse esperienze vengono percepite e riportate. Tradurre questi testi significa quindi tradurre una relazione emotiva con il mondo, preservandone il più possibile il nucleo profondo di tensione tra durezza sociale e vitalità espressiva.

CONCLUSIONE

Ogni opera letteraria porta impressa, nella sua conclusione, la postura dell'autore che si è andata a definire nel corso dello svilupparsi del testo: una scelta di senso che rispetto al mondo descritto e ai legami affettivi che lo abitano. I finali dei romanzi non sono soltanto conclusioni narrative, ma vere e proprie prese di posizione rispetto al futuro e alla storia contemporanea e passata, capaci di trasformare il destino dei personaggi in un emblema epocale. In *Le thé au harem d'Archibald*, *Kiffe kiffe demain* e *Dit violent* le ultime pagine sanciscono il passaggio definitivo dalla narrazione del quotidiano alla dichiarazione dei personaggi (e degli autori che stanno dietro alla loro creazione) della propria visione del mondo. Partire dalle conclusioni che gli stessi autori traggono sul loro contesto di riferimento permette di portare a termine l'analisi dell'evoluzione della letteratura dei figli delle *banlieues*, come sono stati nominati nel titolo di questo elaborato per sottolineare la componente affettiva e generazionale, per giungere alla creazione di un dettagliato quadro complessivo di ciò che questi hanno voluto esprimere fino ad ora.

Per la creazione di questo mosaico interpretativo finale, è doveroso esplicitare che il punto di vista da cui è stata costruita l'intera analisi e che segna ovviamente le conclusioni che stanno per essere sviluppate è uno sguardo critico esterno al contesto socio-culturale francese degli ultimi quarant'anni, il cui rapporto con la letteratura francese "*beur*" è mediato dai testi (in lingua e in traduzione) e dallo studio della storia sociale e culturale di quello che è a tutti gli effetti un paese straniero. Questa distanza geografica non vuole essere messa in evidenza con funzione apologetica, ma come dato metodologico fondamentale e consapevole: la distanza dalle dinamiche interne all'Esagono può certamente costituire un limite (dal punto di vista linguistico e di conoscenza storica, per quanto si sia cercato di approfondire ogni questione in modo oggettivo) ma offre anche una distanza produttiva tale da poter svincolare la testualità specifica dagli automatismi delle dispute identitarie nazionali. Questa postura ermeneutica riconosce chiaramente la parziale "cecità" legata all'impossibilità di cogliere e riportare appieno la portata sociale ed affettiva di parte della terminologia gergale usata, *in primis* del termine "*beur*" divenuto nel tempo un'etichetta stigmatizzante e rifiutata all'interno della comunità che dovrebbe rappresentare, ma che viene utilizzato in questo elaborato in prospettiva storicizzata. Laddove l'istituzione letteraria ha spesso utilizzato la categorizzazione per territorializzare questi autori, lo sguardo esterno può valorizzarne la dimensione estetica e il contributo al rinnovamento dei generi letterari. Questa prospettiva permette di leggere le opere oltre il mero dato sociologico, cogliendo come la

scrittura stessa diventi l'unico vero territorio di cittadinanza e la descrizione delle traiettorie finali dei tre protagonisti la risposta estrema al tempo sociale e affettivo descritto nelle opere.

A partire da queste premesse metodologiche, le pagine di chiusura dei tre romanzi possono essere lette ancora una volta come diverse modalità di risposta alla stessa frattura storica e affettiva. Le conclusioni narrative condensano infatti le tensioni che attraversano l'intero percorso dei protagonisti e rendono visibile il modo in cui ciascun autore immagina la possibilità di uscita (reale, simbolica o illusoria che sia) dalla marginalità delle *banlieues*: attraverso le parole di Charef, Guène e Razane si delinea la genealogia dello sguardo delle seconde generazioni (per quanto profondamente diverse tra loro a causa della distanza temporale) sulla periferia, capace di mostrare come mutino nel tempo non solo le rappresentazioni della marginalità, ma anche le capacità stesse di immaginare il futuro.

Il finale di *Le thé au harem d'Archy Ahmed* non concede ai personaggi né risoluzione né catarsi, sigillando l'opera in una drammatica chiusura circolare che ne conferma l'immobilità nonostante i tentativi di cambiamento. Madjid e Pat rimangono intrappolati in un presente continuo che non sembra contenere alcuna proiezione di riscatto, lasciando ai ragazzi solo la propria rassegnazione alla realtà conosciuta e immutabile. L'ultima scena, che vede l'arresto, o meglio la consegna su base volontaria, dei due amici, rappresenta un ritorno alla loro condizione originaria di reclusi (prima della *cit  * e poi della cella a cui sono destinati), confermando quell'impossibilit   di spostamento (sociale) simboleggiata gi   nelle primissime righe del romanzo dalla «vecchia moto, una Norton, [che] oramai arrancava ad ogni sforzo»²⁴⁴ e la stasi che l'intera struttura del testo formato dal susseguirsi di micro-eventi riflette, riportando costantemente i protagonisti all'orizzonte limitato della *cit  *. Di fatto, Salerni definisce il narratore del romanzo come il depositario di una «verit   ontologica negativa»²⁴⁵ che lascia sia la realt   a parlare da s  , nella propria ineluttabilit  . In tale prospettiva, la circolarit   del finale assume una valenza politica dirompente: nel 1983, anno della Marcia per l'uguaglianza e contro il razzismo, mentre la Francia viveva l'illusione di uno slancio verso l'integrazione, Charef preferisce non alimentare l'ottimismo del momento ma restare fedele alla disillusione che aveva potuto osservare fino a quel momento. La stasi di Madjid (e Pat)    lo specchio di un

²⁴⁴ M. CHAREF, *Il teorema d'Archy Ahmed*, cit., p.111.

²⁴⁵ P. SALERNI, *Introduzione: Rappresentazione e discorso ne «Il Teorema d'Archy Ahmed»*, cit., p.36.

sistema che non ha mai realmente concepito un'apertura al cambiamento, confermando la persistenza di una frattura sociale che relega i giovani che hanno appena cominciato il loro percorso verso la sollevazione per non essere più relegati ai margini della Repubblica. Per lo Charef emergente, vicino alla prima generazione, il futuro è un dato schiacciato su una quotidianità di precarietà e di “non-luoghi” in cui solo i legami affettivi possono fornire una sensazione di simbolica fuga, ma l'uscita dalla marginalità è ancora radicalmente assente dalle prospettive maturate fino ad allora nel labirinto di cemento e polvere che è la *cité*.

Ventitré anni dopo l'esordio di Charef, Mohamed Razane compie una scelta di segno ugualmente negativo, ma con una differenza dinamica cruciale: se in Madjid il destino era una immutabile reclusione, in Mehdi è esplosione violenta. Il finale di *Dit violent* rappresenta il compimento della traiettoria brutale annunciata fin dall'incipit, trasformando la narrazione in un conto alla rovescia soffocante verso l'irreparabile. Nelle ultime pagine dell'opera, Razane non arriva a descrivere la vera e propria strage lasciando in qualche modo il finale aperto ma comunque improntato al pessimismo, introducendo anche l'elemento di tragica ironia della chiamata senza risposta da parte di Marie, sovrastata dai decibel del brano rap dei NTM che riempiono l'abitacolo della macchina coprendo ogni suono esterno e sancendo l'incapacità di comunicazione. Questa “sordità” finale di Mehdi si lega strettamente alla sua perdita totale delle speranze e delle radici rappresentate dal padre e dalla prima generazione di migranti che questo simboleggia. Autodefinitosi «figlio dell'umiliazione» e «escluso fin dal suo concepimento dal mondo dell'amore», Mehdi si convince di essere il bersaglio (così come tutti i suoi amici) di una violenza strutturale che l'ha reso sordo al domani e lo ha costretto a concludere con la violenza che l'ha sempre circondato la sua esistenza. In quest'ottica un futuro diverso non è accessibile, e in quanto tale ne viene negata *in toto* l'esistenza: il sistema, dopo decenni di lotte e di sistematiche esclusioni, ha disabilitato la percezione di giustizia e possibilità di cambiamento lasciando i giovani nella più completa disperazione.

Il contrasto tra l'esito tragico di *Dit Violent* e la risemantizzazione affermativa di *Kiffe kiffe demain* appare particolarmente significativa se si considera che le pubblicazioni dei due romanzi sono quasi simultanee, separate solo da due anni e dalle violenze e dalle rivolte che si sono svolte nel 2005. Questa vicinanza cronologica suggerisce che la differenza tra il “vicolo cieco” verso la violenza di Mehdi e l'apertura all'immaginazione di un domani migliore di Doria non sia imputabile a un drastico

mutamento delle condizioni materiali e sociali nelle *cités*, rimaste sostanzialmente immutate nella loro precarietà, ma derivi piuttosto dalle diverse posture ermeneutiche e dalle interpretazioni fortemente personali degli autori. Mentre Razane, influenzato dalla sua esperienza di educatore, sceglie di testimoniare l'indifferenza del sistema che nega attivamente il futuro ai giovani delle periferie, Guène opera un ribaltamento prospettico attraverso la lente dell'ironia e della soggettività femminile. L'opera di Guène è simbolo di una narrazione che non subisce del tutto passivamente l'impatto della storia ma che rivendica il diritto di abitarla e sfidarla. Per Doria la porta per il futuro è ancora aperta: le cose per lei, sua madre e Hamoudi sono già cambiate e non c'è motivo quindi di rassegnarsi e pensare che non possano migliorare ancora perché «forse hanno ragione quelli che dicono sempre che la ruota gira. Gira davvero questa ruota malefica»²⁴⁶. La ragazza stessa sa che per vedere il cambiamento c'è bisogno di una rivolta, inscrendosi nella linea tracciata dagli altri protagonisti e autori, ma è anche lei stessa a dire che

Ma non sarà una rivolta violenta come nel film *L'odio*, dove non finisce proprio bene. Sarà una rivolta intelligente, senza alcuna violenza, dove ci si ribellerà per essere riconosciuti, tutti. Non ci sono solo il rap e il calcio nella vita. Come Rimbaud, porteremo dentro di noi "il singhiozzo degli Infami, il clamore dei Maledetti".²⁴⁷

La messa in comparazione dei tre finali e la diversa postura assunta da protagonisti e autori di fronte al domani non può prescindere da una riflessione sul tempo storico in cui ciascun romanzo è stato concepito. Porre in dialogo la risemantizzazione affettiva operata da Doria con la sordità tragica di Mehdi o l'immobilità di Madjid richiede di riconoscere che la letteratura non è mai prodotta nel vuoto, ma incorpora nel proprio tessuto formale le possibilità e i limiti che il contesto offre all'immaginazione. Non si tratta di ridurre l'opera a documento storico o sociologico (operazione che Razane, Guène e i loro contemporanei hanno esplicitamente rifiutato nell'approcciarsi alla scrittura), ma di mostrare come la storia si incarni nel ritmo della frase, nel linguaggio e nelle modalità di sviluppo e chiusura narrativa. Ogni testo letterario, a prescindere dall'associazione al genere *beur*, nasce infatti all'interno di un orizzonte di aspettative condivise, di rapporti di forza culturali e di possibilità discorsive che contribuiscono a determinate forme espressive. Per questo motivo il confronto tra opere appartenenti a momenti differenti richiede di considerare non solo ciò che viene messo sulla pagina, ma anche quali

²⁴⁶ F. GUÈNE, *Kif kif domani*, cit., p.123.

²⁴⁷ *Ivi*, p.124.

prospettive risultino immaginabili in una determinata congiuntura storica e sociale e quali, al contrario, rimangano escluse o difficilmente formulabili.

Scrivere all'inizio degli anni Ottanta, come fa Charef ai suoi esordi, significa allinearsi al fermento del momento in cui la "seconda generazione" sta diventando visibile per la prima volta sulla scena pubblica francese. La sua scrittura si colloca in una fase di transizione in cui le esperienze dei figli dell'immigrazione magrebina iniziano a farsi vedere e sentire, emergendo come oggetto di attenzione politica, mediatica e culturale pur non avendo ancora trovato una piena legittimazione narrativa (né effettivamente politica, realisticamente). La Marcia per l'uguaglianza e contro il razzismo si svolge nello stesso anno della pubblicazione di *Le thé au harem d'Archy Ahmed*, segnalando simbolicamente l'irruzione di una nuova soggettività collettiva sulla scena nazionale. Tuttavia questa presa di parola è ancora fragile, priva di modelli consolidati e costretta a confrontarsi con un immaginario sociale che continua a relegare le periferie e i loro abitanti ai margini del racconto nazionale. La posizione di Charef all'interno di questo processo è inoltre peculiare: nato in Algeria e giunto in Francia durante l'infanzia, nel 1983 ha già trent'anni, appartiene quindi a una generazione di confine profondamente segnata dall'esperienza migratoria dei propri genitori e propria e ancora vicina all'universo simbolico della prima immigrazione operaia del dopoguerra e a quello della realtà coloniale. Infatti, prima che emerga una rivendicazione identitaria autonoma delle seconde generazioni, il romanzo registra ancora gli effetti vivi di una memoria migratoria recente e irrisolta, che continua a determinare il modo in cui il futuro viene percepito e immaginato.

Il romanzo, e il suo autore, in maniera pionieristica devono per la prima volta avere la forza di conquistare il diritto stesso di raccontare un'esperienza che fino ad allora era rimasta largamente invisibile al mondo della letteratura, affidata al più allo sguardo esterno e condizionato di istituzioni, *media* e sociologia, e che a quel punto era già sul punto di trasformarsi. In questo momento di cambiamento, il romanzo restituisce fedelmente l'immagine di un orizzonte percepito come bloccato, nel quale le promesse repubblicane di integrazione non si sono ancora tradotte in possibilità concrete e le aspettative che avevano mobilitato i primi moti migratori non sono state mantenute. La chiusura circolare del racconto assume così il valore di un gesto di onestà narrativa, che registra non solo i limiti del presente ma anche l'esaurimento dell'immaginario passato che aveva fatto del futuro la sua principale promessa.

A distanza di vent'anni la condizione della “seconda generazione” non è mutata: sono continuate le rivolte, si sono moltiplicati i romanzi, ma allo stesso modo sono perdurate le ingiustizie e l'esclusione ed è aumentato, insieme ai suoi rappresentanti, lo scontento. Ciò che i primi anni Duemila fanno emergere sul panorama letterario è anche la consapevolezza che il medesimo contesto non genera necessariamente le stesse risposte letterarie a una parabola evolutiva non lineare e in cui le voci, e le soggettività coinvolte, sono incrementate esponenzialmente includendo anche gli autori più giovani (alle soglie di una “terza generazione”) con memorie, prospettive e sensazioni di appartenenza completamente differenti da quelle dei primi autori *beurs*.

Guène scrive, da giovanissima, due decenni dopo Charef, in una Francia in cui la presenza dei figli delle migrazioni non costituisce più una novità. Al momento della pubblicazione di *Kiffe kiffe demain* nel 2004 il collettivo Qui fait la France? non è ancora nato, ma il clima culturale che a breve ne renderà possibile l'emergere è già percepibile. La sua opera riflette un momento storico in cui la questione dell'appartenenza non viene più affrontata esclusivamente nei termini della rivendicazione di visibilità, ma anche attraverso la negoziazione quotidiana di identità multiple e mutevoli. Il contesto storico, in cui se non all'assimilazione si è potuto perlomeno assistere all'affiancamento (dato dall'aumento numerico dei francesi di seconda generazione) delle comunità, rende pensabile una prospettiva meno chiusa rispetto a quella di Charef, ma è la sensibilità dell'autrice a tradurre questa apertura in una forma narrativa capace di individuare possibilità di futuro laddove altri avrebbero potuto vedere soltanto la persistenza dell'esclusione. A conferma di ciò si deve considerare che *Dit violent* nasce, come già detto, da una congiuntura storica quasi corrispondente a quella di Guène, “arricchita” solo dall'eco delle rivolte del 2005 e dal conseguente acuirsi delle tensioni tra periferie e istituzioni. La radicalità della scrittura di Razane però non può venir fatta derivare solo da questi eventi, ma origina tanto dal contesto quanto dalla particolare posizione dell'autore nei confronti di esso. Il suo tempo storico pone certamente interrogativi diversi rispetto a quelli che attraversavano *Le thé au harem d'Archy Ahmed*, ma è la postura dell'autore a trasformare tali interrogativi in una scrittura tesa, frammentata e conflittuale; proprio per questo le differenti conclusioni dei romanzi non testimoniano soltanto un cambiamento delle *banlieues* francesi, ma anche la pluralità degli sguardi con cui tale cambiamento può essere raccontato.

Il genere *beur* è senza dubbio in costante movimento fin dalla sua creazione, mantenendo solide le proprie radici negli aspetti salienti delle prime opere; i tre romanzi, rappresentativi dei loro tempi e delle priorità singole e diverse dei loro autori, si possono considerare legati anche da una relazione di filiazione letteraria. Guène e Razane hanno più volte riconosciuto il debito nei confronti di Charef e il collettivo *Qui fait la France?* si colloca esplicitamente nella continuità rispetto al neorealismo popolare inaugurato dall'autore di *Le thé au harem d'Archy Ahmed*. Questa genealogia non è solo un omaggio ai primi (e riferendosi a Charef nello specifico, al primo in assoluto) autori che hanno dato rilievo alla realtà delle *banlieues*, ma è un modo di affermare che questa forma di letteratura è un genere a pieno titolo, con una storia precisa, delle convenzioni e la naturale capacità di rinnovarle e maturare adattandosi (senza rassegnarsi) al cambiamento dei tempi. Da questo punto di vista il rapporto tra i tre autori non si configura come una semplice continuità tematica, bensì come un processo di trasmissione e rielaborazione: gli autori più giovani ereditano dal romanzo *beur* degli anni Ottanta l'attenzione per le periferie urbane, per le disuguaglianze e per le identità marginalizzate, ma ne modificano profondamente le forme narrative e gli orizzonti ideologici. La *banlieue*, spazio di rivendicazione identitaria, produce autonomamente e racconta negli anni storie, personaggi e linguaggi che eccedono la dimensione sociologica a cui i primi romanzi erano stati relegati.

In questo senso, si può concludere che l'evoluzione del genere può essere letta come il passaggio da una letteratura dell'origine a una letteratura dell'eredità. Se la prima generazione di scrittori *beurs* era chiamata a raccontare l'esperienza della migrazione e delle sue conseguenze immediate (motivo per cui la letteratura *beur* è spesso stata indebitamente collocata all'interno del filone postcoloniale, con cui ha poco a che fare²⁴⁸), la generazione successiva si confronta soprattutto con ciò che quella esperienza ha lasciato in eredità nelle famiglie e nella società: modelli culturali, memorie familiari spesso traumatiche, aspettative sociali e forme di appartenenza spesso contraddittorie. Di riflesso, l'identità non viene più concepita come una condizione da iniziare ad affermare, ma come una realtà dinamica da negoziare continuamente. La traiettoria che conduce da Charef a Razane mostra dunque anche come la letteratura *beur* sia riuscita a sopravvivere alla propria fase fondativa proprio grazie alla sua capacità di trasformarsi. Lungi dal

²⁴⁸ H. SEBKHI, *Littérature naturelle: point de passage de la littérature «beur»*, in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 54, 1, 2000, p.87. URL : <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol54/iss1/7> (Ultima consultazione: 31/05/2026).

rimanere confinata alla funzione testimoniale di una comunità fissamente inquadrata, si è progressivamente aperta a interrogativi più ampi sulla costruzione del soggetto contemporaneo, sulla relazione tra questo e la collettività e sulle forme della trasmissione affettiva e culturale tra generazioni così vicine ma così diverse per esperienze, dimostrando la certa legittimità letteraria del genere.

Ciò che Charef, Guène e Razane condividono, e che emerge con particolare chiarezza dall'analisi comparatistica dei finali delle loro opere prime, è la centralità degli affetti come categoria di resistenza. In tutti e tre i romanzi i legami affettivi non risolvono i problemi strutturali della vita nelle *cités*, ma offrono ai personaggi le risorse simboliche ed emotive per “abitare” quella vita, per quanto i risultati siano poi differenti. Che sia amicale come tra Madjid e Pat, romantico come quello tra Mehdi e Marie o familiare come nel caso di Doria e Yasmina, l'affetto è il luogo privilegiato in cui si giocano la possibilità e l'impossibilità di una soggettività non ridotta alla marginalità a cui i giovani sono costretti dalle istituzioni. Tuttavia, chiaramente, le differenze che intercorrono tra i contenuti delle opere sono altrettanto significative delle continuità. Se Charef tende a distribuire l'attenzione affettiva in modo corale, Razane la concentra con una densità quasi soffocante sulla coscienza individuale di Mehdi; Guène invece costruisce una dialettica tra l'io narrante e gli altri che è già di per sé una forma di apertura: Doria, o meglio ciò che Doria capisce di essere, non esiste senza la madre, senza Mme Burlaud e senza tutte le altre compagnie che ha nel quartiere.

Dare spazio narrativo agli affetti significa restituire ai personaggi la dimensione di esseri umani complessi, capaci di legami e di cura, che non esauriscono la propria esistenza nella marginalità strutturale in cui sono stati collocati. Questa operazione è in sé politica anche quando, come in Charef, non produce né forme aperte di speranza né di totale chiusura verso la tragedia. Mostrare che Malika ama il figlio con la forza di superare ogni confine, trasmessa dall'uso della lingua ibrida, mostrare la fedeltà assoluta di Mehdi a Zacarias e alla madre e dare spazio alla ampia e solida rete di contatti e affetti nella *cit  du Paradis* di Guène, significa affermare che questi personaggi esistono al di là della concezione che chi è esterno alla comunità ha di loro come “problema sociale”, opponendosi alla logica del “non-luogo”, nozione che priva la periferia e i suoi abitanti della sfera dell'affettività. La letteratura delle *banlieues* opera sistematicamente questo approfondimento e questa riappropriazione degli spazi fisici e psicologici, avvalendosi delle più diverse e utili forme (voci, ritmo e registro) per sostenere i

contenuti. Le conclusioni dei tre romanzi sono un indicatore preciso di come ciascun autore concepisca il rapporto tra affetti e futuro sviluppato nell'intera opera e portato al culmine: in Charef gli affetti testimoniano la presenza di un passato che è stato “felice” e della necessità e possibilità di un futuro che si costruisca atto per atto, contando anche sul supporto altrui, senza però riuscire a trovare lo slancio che serve per iniziare questo processo in modo definitivo; in Razane gli affetti sono tragicamente insufficienti, portando sulla scena un barlume di possibilità di continuità e cambiamento senza che questa speranza possa raggiungere davvero il suo destinatario; infine in Guène le relazioni diventano l'asse stesso del futuro, che non fa immaginare a Doria un destino “nonostante la *cit  *”, ma “grazie alla *cit  *” e alla rete di rapporti che la comunit   le ha offerto. Non    un caso che il romanzo pi   speranzoso dei tre, e significativamente il primo ad essere stato tradotto in molte lingue e diffuso cos   fuori dai confini nazionali, sia anche quello che costruisce l'identit   personale in maniera pi   relazionale.

Avvicinarsi a questa letteratura al di l   dei confini nazionali, da un paese come l'Italia che ha con l'immigrazione un rapporto storicamente diverso avendo vissuto il proprio passato coloniale e la decolonizzazione in modo radicalmente differente e che ha costruito le proprie periferie e quelli che sono considerati i “quartieri dormitorio” secondo logiche altre, produce effetti di senso assai dissimili da quelli che si creano nell'Esagono. Come gi   stabilito, nessuna traduzione (per quanto attenta e rispettosa dell'originale) e nessuna analisi basata su apparati critici dettagliati, pu   sovrapporsi o sostituirsi interamente alla lettura condizionata dall'esperienza corporea e sociale diretta; tuttavia riconoscere questo limite di chi si approccia alla critica da oltreconfine non significa attribuire un privilegio assoluto all'esperienza diretta, che pu   essere anche percepita come a tratti chiusa e limitante. L'idea che soltanto chi appartiene a un determinato contesto possa comprenderlo pienamente rischia infatti di trasformare il vissuto diretto in un criterio esclusivo di legittimit   critica, rendendo impossibile qualsiasi forma di dialogo interculturale e di messa in dubbio dei paradigmi fissati internamente alla critica nazionale. Al contrario, l'approccio critico alla letteratura dovrebbe elevare a risorsa preziosa la possibilit   di attraversare esperienze che non coincidono con la propria e di costruire attraverso la mediazione del testo forme nuove di comprensione che non eliminano la distanza ma la rendono produttiva.

Chi non    coinvolto in prima persona nelle polemiche identitarie sociali e politiche della Francia contemporanea pu   leggere questi testi senza la pressione di prendere partito

e senza il condizionamento che ne deriva; può chiedersi, con una libertà che non può appartenere a chi è coinvolto o assiste da vicino a queste dinamiche, se le “categorie” con cui si parla della letteratura delle *banlieues* (“*beur*”, “di periferia” o la scomoda e marginalissima nonché marginalizzante “letteratura risultato dell’immigrazione”) siano effettivamente da considerarsi a sé stanti rispetto al canone francese “tradizionale” o se sia possibile e giusto considerarle, come è stato fatto in questo elaborato, componenti ampiamente produttive e coerenti tra loro (formanti un vero e proprio genere letterario) appartenenti a pieno titolo allo stesso, unico, canone nazionale. Di fatto in questo elaborato è stato possibile osservare che Charef, Guène e Razane sono, a tutti gli effetti, scrittori francesi, non per riconoscimento utilitarista, ma in quanto soggetti (e autori in particolar modo) storicamente “prodotti” dalla Francia, che ne incarnano e narrano le contraddizioni e le potenzialità in un modo che è specifico del genere letterario specifico che creano e su cui fanno affidamento.

Vi è inoltre una dimensione specifica che lo sguardo dislocato italiano aggiunge a questa lettura: quella della comparazione con una storia dell’immigrazione e delle sue rappresentazioni letterarie che ha seguito percorsi diversi, pur trattandosi di questioni che ormai attraversano l’esperienza europea nel suo complesso. La letteratura dell’immigrazione in Italia (con rappresentanti quali Igiaba Scego, Amara Lakhous, Pap Khouma, Saidou Moussa Bache e molti altri) ha condiviso con la letteratura delle *banlieues* francesi la necessità di inventare una forma capace di contenere l’esperienza della marginalità e della doppia appartenenza, senza avere alle spalle però la stessa lunga tradizione di conflitti coloniali. Sebbene le cause, e di conseguenza anche gli effetti, delle migrazioni siano differenti tra l’Italia (e gli altri stati europei) e la Francia, le questioni di cittadinanza, appartenenza, trasmissione intergenerazionale della cultura delle radici e del nuovo paese e della costruzione dell’identità in contesti multiculturali portano i lettori e gli studiosi di entrambi gli stati ad avvicinarsi alle reciproche prospettive: lo sguardo esterno così scopre di non essere davvero così “estraneo”, osservando la produzione francese si finisce inevitabilmente per interrogare anche le trasformazioni della propria società e letteratura. Il confronto diretto tra i due contesti produttivi non è oggetto di discussione in questo elaborato, ma può suggerire senza dubbio una direzione per la ricerca futura: di fatto, la letteratura *beur* può essere letta come un caso paradigmatico della cosiddetta “letteratura della post-migrazione”, rilevante non solo per comprendere la Francia come si è cercato di fare in queste pagine, ma anche per capire come la

letteratura europea e la letteratura italiana contemporanea in particolare stiano elaborando le trasformazioni demografiche degli ultimi decenni.

Le questioni aperte dall'analisi compiuta in questo elaborato possono suggerire infatti varie direzioni verso cui il lavoro avviato potrebbe essere approfondito e sviluppato, allargando gli orizzonti geografici e cronologici per la ricerca futura.

In primis, come si è appena suggerito, è possibile partire da casi esemplari si “letteratura della post-migrazione”, come i tre romanzi trattati in questa tesi, per osservare le diverse forme produttive dei testi scritti da migranti e in maniera ancora più specifica dai figli di questi, che costruiscono identità plurali e dinamiche di tensione tra le realtà socio-culturali di origine familiare e di residenza. Una ricerca futura più estensiva potrebbe allargare la comparazione ai *corpora* analoghi in altri contesti europei (la letteratura italiana della migrazione degli anni Novanta e Duemila, la ricca letteratura britannica postcoloniale o la letteratura turco-tedesca) per verificare quali strategie narrative di resistenza attraverso gli affetti abbiano valenza transnazionale e quali siano invece specifiche del contesto francese, osservando come queste vengano sostituite su base nazionale. Un'interessante direzione di analisi, alla luce della stessa transfrontalierità, è anche quella relativa alle strategie di re-sensibilizzazione che la traduzione può adottare per la resa e trasmissione del *corpus* francese, approfondendo maggiormente le questioni linguistiche o allargando il campione dei romanzi osservati. Il fatto che la traduzione di *Le thé au harem d'Archy Ahmed* osservata e citata in questo elaborato sia arrivata in Italia solo nel 2025, quarantadue anni dopo la pubblicazione originale del romanzo, già di per sé è un dato significativo sulla ricezione selettiva della letteratura *beur* in Italia: la ricerca futura potrebbe quindi concentrarsi su quali esemplari della letteratura francofona delle *banlieues* siano stati tradotti, con quali tempistiche e con quali paratesti.

Un'altra valida direzione di approfondimento è quella relativa alle voci “alternative” associate al genere *beur*, esplorando maggiormente le prospettive di genere e le differenze generazionali. Il contrasto tra i messaggi veicolati dai tre romanzi osservati, e in particolar modo tra il finale aperto di *Kiffe kiffe demain* e quello profondamente tragico di *Dit Violent*, suggerisce che la prospettiva di genere sia una variabile critica da tenere in considerazione nella costruzione narrativa del futuro degli abitanti delle *banlieues*. Un *corpus* allargato, con altre voci femminili che si aggiungono a Guène (come quella di Farida Belghoul e Leïla Sebbar per gli anni Ottanta e Novanta e di Habiba

Mahany, Mabrouka Roudani e Kaoutar Harchi, contemporanee di Guène) consentirebbe di verificare la consistenza della relazione tra la soggettività femminile e l'apertura meno rassegnata e violenta al futuro osservata in questo studio. Le diverse posture degli autori nei riguardi del futuro e delle "vie di fuga" dei giovani dall'esclusione, lasciano aperta una questione che vive un ulteriore momento di urgenza di riflessione dopo gli attentati del 2015 a Parigi e del 2016 a Nizza. Il discorso pubblico sulle *banlieues* vira ulteriormente, concentrando l'attenzione francese sulla questione islamica più che sulla componente sociologica migrazionale ad essa correlata. Gli anni successivi al 2015 segnano un cambiamento significativo nella storia della letteratura *beur* e "post-*beur*": se la generazione di Charef era stata chiamata a raccontare l'esperienza dell'esclusione sociale e quella di Razane e Guène a negoziare nuove forme di appartenenza all'interno della società francese, gli autori più recenti si trovano a confrontarsi con un passato di cui non hanno memoria alcuna ma che nonostante ciò viene fatto vivere loro come un peso personale. Un confronto tra i romanzi analizzati in questo elaborato e quelli della generazione post-2015 consentirebbe quindi di misurare la tenuta o la trasformazione delle strategie affettive come forme di resistenza.

Al termine di questa ricerca, risulta evidente che la linea che va da Charef a Guène e Razane, e che potrebbe essere fatta proseguire negli ultimi due decenni, non sia un arco di progresso che sposta il focus dalla denuncia all'affermazione o che va semplicemente dal pessimismo all'ottimismo. Si tratta invece di un processo di creazione di letterarietà la cui complessità si mantiene costante ma che varia nelle forme di rappresentazione del rapporto tra affetti, identità e futuro, in cui l'eredità dei primi romanzi è raccolta come risorsa per lo sviluppo di una riflessione propria, adattata ai nuovi tempi.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

CHAREF, Mehdi, *Le thé au harem d'Archibald*, Mercure de France, Paris, 1983.

-, *Il Teorema d'Archibald*, traduzione di Paola Salerni, Edizioni Tab, Roma, 2025.

GUENE, Faïza, *Kiffe kiffe demain*, Hachette Littératures, Paris, 2004.

-, *Kifkif domani*, traduzione di Luigi Maria Sponzilli, Arnoldo Mondadori, Milano, 2006.

RAZANE, Mohamed, *Dit Violent*, Éditions Gallimard, Paris, 2006.

-, *Violento*, traduzione di Ilaria Vitali, eum edizioni Università di Macerata, Macerata, 2019.

Bibliografia critica

AHMED, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.

AHONEN, Mirka, *Redefining stereotypes: The banlieue and female experience in Faïza Guène's Kiffe kiffe demain*, in *French Cultural Studies*, 27, 2, 2016, pp.168-177.

AUGE, Marc *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris, 1992.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Éditions Gallimard, Paris, 1984.

BOUBEKER, Ahmed, ABDELLALI, Hajjat (dir.), *Histoire politique des immigrations (post) coloniales. France (1920-2008)*, Éditions Amsterdam, Paris, 2008.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de minuit, Paris, 1979.

-, *Le capital social*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 31, 1980.

-, *Il dominio maschile*, traduzione di Alessandro Serra, Feltrinelli, Milano, 2009 (ed. originale, *La Domination masculine*, Édition du Seuil, Paris, 1998).

COHEN, Muriel, DAVID, Cédric, *Les cités de transit: le traitement urbain de la pauvreté à l'heure de la décolonisation*, in *Métropolitiques*, 2012.

ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003.

ESCAFRE-DUBLET, Angeline, *Immigration et politiques culturelles*, La documentation française, Paris, 2016.

FOURCAUT, Annie, *Les banlieues populaires ont aussi une histoire*, in *Revue Projet*, 299, 4, 2007, pp.7-15.

GADET, Françoise, *Le français populaire*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

-(dir.), *Les parlers jeunes dans l'Île-de-France multiculturelle*, Ophrys, Paris, 2017.

GEISER, Myriam, *La «littérature beur» comme écriture de la post-migration et forme de «littérature-monde»*, in *Expressions maghrébines*, 7, 1, 2008, pp.121-139.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

GREIMAS, Algirdas Julien, FONTANILLE, Jacques, *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, traduzione di Francesco Marsciani e Isabella Fezzini, Bompiani, Milano, 1996 (ed. originale *Semiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Éditions du Seuil, Paris, 1991).

HARGREAVES, Alec G., *Voices from the North African Immigrant Community in France: Immigration and Identity in Beur Fiction*, Berg, New York/Oxford, 1991.

-, *La littérature issue de l'immigration maghrébine en France: une littérature mineure?*, in *Études Littéraires maghrébines*, L'Harmattan, Paris, 1996, pp.17-28.

JAZOULI, Adil, *La Nouvelle génération issue de l'immigration maghrébine: essai d'analyse sociologique*, L'Harmattan, Paris, 1982.

KLEPPINGER, Kathryn, *L'invention du roman beur: Mehdi Charef, Leïla Sebbar, Azouz Begag et Farida Belghul*, in *Intrangers (I). Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*, a cura di Ilaria Vitali, L'Harmattan, Paris, 2011, pp.21-46.

LE BRETON, Mireille, *De la littérature beur à la littérature de banlieue: un changement de paradigme*, in *Présence francophone: revue internationale de langue et de littérature*, 80, 4, 2013.

LEPOUTRE, David, *Coeur de banlieue: Codes, rites et langages*, Odile Jacob, Paris, 1997.

MARSCIANI, FRANCESCO, PEZZINI, ISABELLA, *PREMESSA Verso una semiotica delle passioni*, in A. J. Greimas, J. Fontanille. *Semiotica delle passioni. Dagli stati di cose agli stati d'animo*, Bompiani, Milano, 1996.

MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.

MUCCHIELLI, Laurent, *Le scandale des «tournantes». Dérives médiatiques, contre-enquête sociologique*, La Découverte, Paris, 2005.

QUI FAIT LA FRANCE?, *Chroniques d'une société annoncée*, Stock, Paris, 2007.

RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Lambert-Lucas, Limoges, 2008.

SALERNI, Paola, *Introduzione*, in Mehdi Charef: *La casa di Alexina*, Edizioni universitarie romane, Roma, 2018.

- , *Le dépassement génératif sémio-narratif de Mohamed Razane dans Dit Violent. Le dit souffrant et le dit charnel par les prépositions de l'orientation et de la contenance*, in *Studi di letteratura francese*, XLIX, 2024, pp.125-141.

- , *Introduzione*, in Mehdi Charef: *Il Teorema d'Archi Ahmed*, Edizioni Tab, Roma, 2025.

VITALI, Ilaria, *Ripensare la banlieue*, in *Violento*, eum edizioni Università di Macerata, Macerata, 2019, pp.171-187.

Sitografia

Archives de Mehdi Charef. URL: <https://horsdatteinte.org/auteur/mehdi-charef/> (Ultima consultazione: 08/04/2026).

Association « Les Engraineurs », in *Journal Officiel*. URL: <https://www.journal-officiel.gouv.fr/pages/associations-detail-annonce/?q.id=id:199800272430> (Ultima consultazione: 13/04/2026).

Les auteurs des quartiers cassent les codes de la littérature, in *Le Point*, 30/08/2012. URL: https://www.lepoint.fr/culture/les-auteurs-des-quartiers-cassent-les-codes-de-la-litterature-30-08-2012-1500661_3.php (Ultima consultazione: 13/04/2026).

ARTUS, Hubert, *Faïza Guène, «Je n'insulte en rien la noblesse de la littérature»*, in *Cabinet de lecture*, 16/09/2008. URL: <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cabinet-de-lecture/20080916.RUE6634/faiza-guene-je-n-insulte-en-rien-la-noblesse-de-la-litterature.html> (Ultima consultazione: 13/04/2026).

BEAU, Nicolas, SCHNEIDERMAN, Daniel, *Frisés ou pas, marchons ensemble*, in *Le Monde.fr*, 06 /12/1983. URL: www.lemonde.fr/archives/article/1983/12/06/frises-ou-pas-marchons-ensemble_2850710_1819218.html (Ultima consultazione: 05/03/2026).

BEN TANFOUS, Rym, *L'Ethos beur dans Dit violent de Mohamed Razane*, in *Littératures francophones et comparées. Postures postcoloniales*, curato da Sonia Zlitni-Fitouri, Latrach éditions, Tunisi, 2019. URL: https://www.academia.edu/27035409/LEthos_beur_dans_Dit_violent_de_Mohamed_Razane_in_Litt%C3%A9ratures_francophones_et_compar%C3%A9es_Postures_postcoloniales_Sonia_Zlitni_Fitouri_coord_Tunis_Latrach_%C3%A9ditions_2019 (Ultima consultazione: 22/05/2026).

CAROLLO, Kevin, *Impossible Returns: The State of Contemporary Francophone Literary Production*, in *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 39, 2, 2006, pp. 114-132. URL: <https://doi.org/10.2307/20464190> (Ultima consultazione: 02/04/2026).

DENDOUNE, Nadir, *Faïza Guène, écrivain à part et entière*, in *Jeune Afrique*, 16/04/2014. URL: <https://www.jeuneafrique.com/133739/societe/faeza-gu-ne-crivain-part-et-enti-re/> (Ultima consultazione: 13/04/2026).

GALTUNG, Johan, *Violence, Peace, and Peace Research*, in *Journal of Peace Research*, 6, 3, 1969, pp.167-191. URL: <http://www.jstor.org/stable/422690> (Ultima consultazione: 05/05/2026).

GEESEY, Patricia, *North African Women Immigrants in France: Integration and Change*, in *SubStance*, 24,1/2, 1995, pp.137-153. URL: <https://doi.org/10.2307/3685096> (Ultima consultazione: 21/04/2026).

HARGREAVES, Alec G., *Third-Generation Algerians in France: Between Genealogy and History*, in *The French Review*, 83, 6, 2010, pp.1290-1299. URL: <http://www.jstor.org/stable/40650637> (Ultima consultazione: 13/04/2026).

KELLEHER, Fatimah, *An Interview with Faïza Guène*, in *Wasafiri*, 28, 4, 2013. URL: <https://doi.org/10.1080/02690055.2013.826783> (Ultima consultazione: 13/04/2026).

MAAZAOUI, Abbes, *Poétique des marges et marges de la poétique*, in *L'Esprit Créateur*, 38, 1, 1998, pp.79-89. URL: <http://www.jstor.org/stable/26288088> (Ultima consultazione: 02/04/2026).

Mohamed Razane. URL: <https://viadeo.journaldunet.com/p/mohamed-razane-4319933> (Ultima consultazione: 11/04/2026).

MIRAGLIA, Anne Marie, *Les figures du père immigré dans le texte dit «beur»*, in *Francofonia*, 55, 2008, pp.21-32. URL: <http://www.jstor.org/stable/43016471> (Ultima consultazione: 25/04/2026).

NIANG, Mame-Fatou, *Mères migrantes et filles de la République: identité et féminité dans le roman de banlieue*, in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 80, 1, 2013, pp.60-84. URL: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol80/iss1/7> (Ultima consultazione: 12/05/2026).

QUARTA, Elisabetta, *Beur. Da movimento a fenomeno letterario*, in *Zapruder*, 21, 2010, pp.96-105. URL: https://storieinmovimento.org/wp-content/uploads/2017/08/Zap21_9-Schegge3.pdf (Ultima consultazione: 02/04/2026).

QUI FAIT LA FRANCE?, *Notre manifeste*, 2007. URL: <https://quifaitlafrance.com/content/view/45/59/> (Ultima consultazione: 03/04/2026).

RAZANE, Mohamed, *Naissance du Collectif «Qui fait la France?»*, 19/04/2007. URL: <https://razane.blogg.org/naissance-du-collectif-qui-fait-la-france-a116217450> (Ultima consultazione: 11/04/2026).

ROULIN, Emma, *L'hiver '83 de Mehdi Charef*, in *Presse et cité. Journal officiel des banlieues*, 09/01/2014. URL: <https://www.presse-et-cite.info/journal-officiel-des-banlieues/culture/lhiver-83-de-mehdi-charef> (Ultima consultazione: 08/04/2026).

RUHE, Ernstpeter, *La légende de la ville: L'espace urbain dans la culture francophone issue de l'immigration*, in *L'Esprit Créateur*, 41, 3, 2001 pp.63-72. URL: <http://www.jstor.org/stable/26288454> (Ultima consultazione: 02/04/2026).

SEBKHI, Habiba, *Littérature naturelle: point de passage de la littérature «beur»*, in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 54, 1, 2000. URL: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol54/iss1/7> (Ultima consultazione: 31/05/2026).

SUBTIL, Marie-Pierre, *Faïza Guène, la sale mère qui écrit des best-sellers*, in *Le Monde*, 12/09/2006. URL: https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/09/12/faiza-guene-la-sale-mere-qui-ecrit-des-best-sellers_812185_3260.html (Ultima consultazione: 13/04/2026).

TCHUMKAM, Hervé, *Violence, altérité de l'intérieur et citoyenneté de seconde zone*, in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, 80, 1, 2013, pp.103-121. URL: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol80/iss1/9> (Ultima consultazione: 05/05/2026).

VITALI, Ilaria, *De la littérature beur à la littérature urbaine: Le Regard des « Intrangers»*, in *Nouvelles Études Francophones*, 24, 1, 2009, pp.172-183. URL: <http://www.jstor.org/stable/25702194> (Ultima consultazione: 02/04/2026).

-, «À l'avant-garde du réel» entretien avec Mohamed Razane et Karim Amellal du collectif « Qui fait la France?», in *Francofonia*, 59, 2010, pp.121-130. URL: <http://www.jstor.org/stable/43016556> (Ultima consultazione: 22/05/2026).

-, «Au-delà de la littérature beur?» dossier coordonné par Alec G. Hargreaves et Anne Marie Gans-Guinoune, in *Studi Francesi*, 163, 2011. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6119> (Ultima consultazione: 03/04/2026).

XAVIER, Subha, *Mehdi Charef and the Politics of French Immigration*, in *The French Review*, 84, 2, 2010, pp.328-340. URL: <http://www.jstor.org/stable/25758410> (Ultima consultazione: 23/04/2026).