OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

La rivista accoglie studi di carattere letterario, linguistico e culturale sulle comunità migranti d'"oltreoceano' – friulane in particolare –, approfondendo i legami simbolici, linguistici e storici che uniscono realtà diverse e analizzando le connessioni con altre lingue minoritarie e le loro poetiche migranti.

OLTREOCEANO

FONDATORE E DIRETTORE RESPONSABILE
Silvana Serafin

CONDIRETTORI
Anna Pia De Luca, Alessandra Ferraro, Carla Marcato,
Antonella Riem Natale, Piera Rizzolatti

COMITATO SCIENTIFICO
Anna Pia De Luca, Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro,
Renata Londero, Carla Marcato, Susanna Regazzoni,
Antonella Riem Natale, Piera Rizzolatti, Federica Rocco,
Milena Romero, Silvana Serafin

SEGRETERIA DI REDAZIONE
Federica Rocco, Raphael d'Abdon, Elena Marchese

DIREZIONE E REDAZIONE
Dipartimento di Lingue e Letterature
Germaniche e Romanze
Università degli Studi di Udine
Via Mantica, 3 - 33100 Udine
tel. 0432 556750

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Iscrizione al Tribunale di Udine
n. 31 del 4/07/2006

01/2007

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 01

PERCORSI LETTERARI E LINGUISTICI

A CURA DI SILVANA SERAFIN

FORUM

La rivista è pubblicata con il contributo di:
CIRF - Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla cultura
e la lingua del Friuli - L.R. 15/96
DIGR - Dipartimento di Lingue e Letterature
Germaniche e Romanze dell'Università di Udine

Disegno di copertina
Marco Toffanin

Impaginazione
Grafikesse, Tricesimo (Ud)

Stampa
Lithostampa, Pasian di Prato (Ud)

© Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche
e Romanze dell'Università di Udine
Via Mantica, 3 – 33100 Udine

© **FORUM** 2007
Editrice Universitaria Udinese srl
Via Palladio, 8 – 33100 Udine
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756
www.forumeditrice.it

INDICE

Silvana Serafin
Premessa ..... pag. 7

Maria Luisa Daniele Toffanin
Dal cuore di sua terra ..... » 11

Rosalba Campra
Fragmentos de un Libro de las Fundaciones ..... » 13

Canada

Antonella Chittaro
Voci dal profondo: lingue e identità plurime in A Furlan Harvest *e* Linked Alive *di Dôre Michelut* ..... » 17

Anna Pia De Luca
Mondi femminili ed altre tragedie canadesi: le poesie di Gianna Patriarca ... » 29

Québec

Alessandra Ferraro
Scrittori migranti: dal Friuli Venezia Giulia al Québec ..... » 41

Lucia Toffoli
La proiezione dell'italianità nel romanzo Olivo Oliva *di Philippe Antonio Poloni* ..... » 49

Stati Uniti

Daniela Ciani Forza
Da Miami con lo sguardo al Friuli: poesia di Claudia Amadori ..... » 59

Ilaria Serra
Due autobiografie d'emigranti friulani negli Stati Uniti, 'aligria dal Friul' » 69

Ispano-America

Giuseppe Bellini
Dante legittimato nell'Argentina di Mitre » 79

Vanni Blengino
Alle spalle della Nazione Italia » 83

Raphael D'Abdon
Il doppio soggetto migrante in Lei, che sono io – Ella, que soy yo
di Clementina Sandra Ammendola » 93

Susanna Regazzoni
Riflessioni sulla presenza italiana nella letteratura argentina » 103

Federica Rocco
Il teatro di Sonnia De Monte » 117

Silvana Serafin
De arena y vino: *il richiamo della terra nella poesia*
di Daniel De Monte » 129

Fiorenzo Toso
Il genovese in America Meridionale » 139

Brasile

Carla Marcato
Il taliàn *in Brasile. Alcune opinioni dei parlanti* » 149

Piera Rizzolatti
Osservazioni sul friulano d'oltreoceano » 157

La realtà dei nativi

Stefano Mercanti
Lance Henson: ritmo tribale e memoria del dopo » 171

Antonella Riem Natale
Pluriversi e relazioni di partnership in The Wagtail and the
Rainbow, *una storia tradizionale aborigena* » 177

Gli autori » 183

PREMESSA

La rivista accoglie studi di carattere letterario, linguistico e culturale sulle comunità migranti d'oltreoceano – friulane in particolare –, approfondendo i legami simbolici, linguistici e storici che uniscono realtà diverse e analizzando le connessioni con altre lingue minoritarie e le loro poetiche migranti.

Da tempo ormai il Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze si è dimostrato ricco di fermenti e di iniziative nei confronti di un argomento come quello della migrazione e della creolizzazione *cross*-culturale, che in un certo senso ne caratterizza la struttura. Gruppi di ricerca si misurano costantemente con il problema, grazie anche ai finanziamenti ottenuti dalla Regione Friuli Venezia Giulia in base alla L.R. 15/96, tramite il Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla cultura e la lingua Friulana (CIRF). I progetti in questione sono: 'Culture a confronto: l'emigrazione friulana oltreoceano': coordinatore generale Silvana Serafin, coordinatori d'area: Anna Pia De Luca (Canada-anglofono), Alessandra Ferraro (Québec), Silvana Serafin (Ispano-america), Antonella Riem Natale (Australia); e 'Il friulano e le sue varianti. Tra diacronia e sincronia, fonti documentarie e ricerca sul campo': coordinatore generale Carla Marcato, coordinatore di settore Piera Rizzolatti.

Problematiche create dall'ibridazione di letteratura e di lingua dovuta a soggetti in movimento o nomadi, emigrazione e immigrazione, identità e nazione, politica e istituzioni, marginazione e assimilazione, soggettività interculturale, tradizione femminile, studi post-coloniali e *subaltern studies*, saranno pertanto oggetto d'analisi continuative ed approfondite, la cui base di partenza poggia sul concetto di 'coscienza nomade' enunciato da Rosi Braidotti ben conscia di ciò che significa emigrare.

Obiettivo dei collaboratori della rivista è individuare, inoltre, – attraverso la letteratura, in cui è implicito il duplice registro che modella la costruzione del discorso incentrato sulla dialettica permanente tra cultura e società – il senso di appartenenza alla terra d'origine che nella tragedia dell'emigrazione si rinsalda e si rinvigorisce. Lo attestano, ad esempio, i molteplici *fogolârs furlans*, sparsi

---

ovunque, gelosi custodi delle tradizioni della terra di provenienza, incisivi nella caratterizzazione della complessa società d'oltreoceano, fondata su un sistema di valori rispettosi dell'identità culturale altrui. Una volta superati i molteplici ostacoli, la cultura iniziale si trasforma in elementi vitali, aprendo il presente a suggestive transizioni culturali. Forme e strutture di pensiero, nuclei di significato mitico, conoscenze linguistiche, rivitalizzano l'immaginario collettivo delle nuove realtà e forniscono un sistema epistemologico risemantizzato.

È di fondamentale importanza, pertanto, attivare la memoria che, nel mitizzare il passato, intriso di storia e di ricordi nostalgici, immette nell'universo della *poiesis*, dove convivono l'esistenza e l'essenza, la storia e la trascendenza, la legge e l'assurdo. Ciò dà la forza di vivere il difficile momento attuale, di considerare la nuova realtà da un punto di vista estetico e in funzione ermeneutica. Quest'ultima emerge con prepotenza dalla continua e costante assimilazione di valori e di contraddizioni propri di una società in evoluzione. Attraverso la migrazione, mondi lontani entrano in contatto, individualità marginali ed emarginate conducono lotte di sopravvivenza, contrastando soprusi con forza insospettata nel tentativo di conquistare la libertà materiale e spirituale. Per tale motivo la letteratura si connota di valenza etica ed estetica.

Il primo numero che si apre con le intense poesie di Maria Luisa Daniele Toffanin e Rosalba Campra, traccia appunto i *Percorsi letterari e linguistici* su cui migra l'intero sistema ideologico condensato in un ordine letterario simbolico e proprio per questo, particolarmente incisivo all'interno del tessuto sociale. Canada (De Luca, Chittaro), Quebéc (Ferraro, Toffoli), Stati Uniti (Ciani, Serra), Ispano-america, Argentina in particolare, (Bellini, Blengino, D'Abdon, Regazzoni, Rocco, Serafin, Toso), Brasile (Marcato, Rizzolatti), sono mete ambite per la maggioranza di italiani – dei quali molti sono i friulani – che si sono spinti oltreoceano all'inseguimento di un sogno e di una speranza. Di contro la realtà dei nativi, individuati nell'intrinseco rapporto con la natura che placa violenze e dolori di conquista (Mercanti) o che comunica antica sapienza e armonia del vivere (Riem Natale).

All'interno del testo prende consistenza l'immagine dinamica della cultura dei nuovi territori, in cui emergono problematiche legate alla dominazione e alla rivendicazione, al modernismo e al regionalismo, all'immaginario popolare e al cosmopolitismo, ma anche la volontà di risolverle. Grazie al discorso letterario che recupera la tessera platonica per cui ogni uomo è simbolo, «tessera» dell'uomo totale – proveniente dalla stessa origine e alla ricerca, con il consenso degli dei, dell'unità da essi frantumata –, si approda così alla visione d'insieme che nell'uno raccoglie i distanti, unifica i diversi, senza annullarne la differenza.

Da qui il potere salvifico assegnato alla letteratura: nel ripercorrere il labi-

rintico percorso dell'anima alla ricerca del significato esistenziale, attraverso anche il fenomeno migratorio, paradigma di avventura e di mobilità, vengono recuperati punti di riferimento essenziali alla costruzione del presente e del futuro. Tra le tematiche ricorrenti figurano, pertanto, l'esaltazione dello spazio fisico, l'amarezza del viaggio/esilio/migrazione, la difesa dell'identità linguistica e culturale.

Poichè la tensione al comunicare è tipica di una poetica situata sempre sul crinale dell'extraterritorialità, non sorprende la diffusa e soggettiva emotività del linguaggio utilizzato, l'autoreferenzialità di alcune modalità discorsive – soliloquio, scrittura epistolare, espressioni colloquiali. Io lirico e io narrativo, costantemente immersi nel flusso temporale dell'esperienza, ri-definiscono il reale come manifestazione della propria essenza più profonda. Tuttavia, l'altrettanto costante ricerca d'inserimento all'interno di una realtà che irradia elementi autoctoni di facile assimilazione, instaura un rapporto reciproco fra culture, strettamente collegato alla dinamica dei sistemi culturali ed incentrato sulla crescita dialogica, alimentata dalla costante appropriazione e trasformazione dei messaggi esterni. Se l'emigrazione, identificata nel momento di rottura e di travaglio, corrisponde a precise prove iniziatiche necessarie ad intraprendere una nuova vita, l'acculturazione, all'interno di realtà geografiche considerate sempre più proprie, dà l'abbrivo alla formazione di un nuova coscienza nazionale.

Silvana Serafin

DAL CUORE DI SUA TERRA

Maria Luisa Daniele Toffanin

Amuleti vendeva
pietre di luna
sull'orlo del mare
su ruote trascinando
l'eco di cantilene
dal cuore di sua terra
rosa fiorita
fra dune nel deserto.

Amari i silenzi
suoi di sua gente
naufraghi
tra idiomi diversi
ma lo sguardo oltre l'onda
ali prendeva
verso quel fiore
profumo d'oriente
richiamo a trainare
la sua fatica di Storia
la sua speranza di uomo
e nell'antico grembo
riaffondare radici.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007)

FRAGMENTOS DE UN LIBRO DE LAS FUNDACIONES[1]

Rosalba Campra

Manhattan I

Esto que he visto es la ciudad.
Del otro lado del río la he visto.
Hasta aquí llega su olor a lobo,
el resplandor de sus torres sin pausa.

Ah qué lujosa muerte nos espera.

Manhattan II

Se oye el jadeo de sus máquinas insomnes,
el chirrido secreto
de sus trampas en celo.
Y retumbos, y aullidos, y siseos sin dueño.

No hay treta de Ulises que resista a ese arrullo.

Buenos Aires I

En esta ciudad pasamos hambre.
Entre nosotros nos comimos.
Pero si algo nos venció fue este horizonte que no cesa,
la tozudez de este río que remonta su cauce.

Quién sabe cuántas veces tendremos que fundarla.

[1] Questi testi appartengono al volume *Ciudades para errantes* di prossima pubblicazione.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

Buenos Aires II

Cruzamos un agua oscura y silenciosa, grande.
Y después este mar dulce, y otro idioma. Ahora a
esta ciudad pertenecemos, a su música artera y
a una esquina.

Por qué entonces nuestra nostalgia es sin sosiego.

México D.F.

Esta ciudad te dará miedo aunque la
ames. Sobre sus harapos enjoyados
humea la sangre de las víctimas.

Algunos de sus dioses todavía están vivos.

Jakarta I

Y fue tanteando un rumbo para estas islas con olor a pimienta que
torpes navegantes hallaron una tierra no pintada en los mapas.
Hablar hoy de las especias es cosa de fantasmas. Pero en estos
depósitos vacíos hace siglos

aún restalla el eco de nuestra servidumbre.

Jakarta II

Taila la madera hasta que ya no sangre,
anuda nervios, arterias y tendones
hasta que el tapiz deje de doler.
Tráelo aquí, véndelo al regateo aunque pierdas el alma en la rebaja,

¿Sobre quién crees que se asientan estas torres que te prometen el futuro?

Yogyakarta I

En los deleitosos estanques donde acaricié a mis concubinas
flotan ahora carroñas sobre el limo. Mis descendientes de diez
generaciones siguen llamándose sultanes.

El resto es obra de los terremotos, del tiempo minucioso, de Occidente.

CANADA

PREMESSA

La rivista accoglie studi di carattere letterario, linguistico e culturale sulle comunità migranti d''oltreoceano' – friulane in particolare –, approfondendo i legami simbolici, linguistici e storici che uniscono realtà diverse e analizzando le connessioni con altre lingue minoritarie e le loro poetiche migranti.

Da tempo ormai il Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze si è dimostrato ricco di fermenti e di iniziative nei confronti di un argomento come quello della migrazione e della creolizzazione *cross*-culturale, che in un certo senso ne caratterizza la struttura. Gruppi di ricerca si misurano costantemente con il problema, grazie anche ai finanziamenti ottenuti dalla Regione Friuli Venezia Giulia in base alla L.R. 15/96, tramite il Centro Interdipartimentale di Ricerca sulla cultura e la lingua Friulana (CIRF). I progetti in questione sono: 'Culture a confronto: l'emigrazione friulana oltreoceano': coordinatore generale Silvana Serafin, coordinatori d'area: Anna Pia De Luca (Canada-anglofono), Alessandra Ferraro (Québec), Silvana Serafin (Ispano-america), Antonella Riem Natale (Australia); e 'Il friulano e le sue varianti. Tra diacronia e sincronia, fonti documentarie e ricerca sul campo': coordinatore generale Carla Marcato, coordinatore di settore Piera Rizzolatti.

Problematiche create dall'ibridazione di letteratura e di lingua dovuta a soggetti in movimento o nomadi, emigrazione e immigrazione, identità e nazione, politica e istituzioni, marginazione e assimilazione, soggettività interculturale, tradizione femminile, studi post-coloniali e *subaltern studies*, saranno pertanto oggetto d'analisi continuative ed approfondite, la cui base di partenza poggia sul concetto di 'coscienza nomade' enunciato da Rosi Braidotti ben conscia di ciò che significa emigrare.

Obiettivo dei collaboratori della rivista è individuare, inoltre, – attraverso la letteratura, in cui è implicito il duplice registro che modella la costruzione del discorso incentrato sulla dialettica permanente tra cultura e società – il senso di appartenenza alla terra d'origine che nella tragedia dell'emigrazione si rinsalda e si rinvigorisce. Lo attestano, ad esempio, i molteplici *fogolârs furlans*, sparsi

ovunque, gelosi custodi delle tradizioni della terra di provenienza, incisivi nella caratterizzazione della complessa società d'oltreoceano, fondata su un sistema di valori rispettosi dell'identità culturale altrui. Una volta superati i molteplici ostacoli, la cultura iniziale si trasforma in elementi vitali, aprendo il presente a suggestive transizioni culturali. Forme e strutture di pensiero, nuclei di significato mitico, conoscenze linguistiche, rivitalizzano l'immaginario collettivo delle nuove realtà e forniscono un sistema epistemologico risemantizzato.

È di fondamentale importanza, pertanto, attivare la memoria che, nel mitizzare il passato, intriso di storia e di ricordi nostalgici, immette nell'universo della *poiesis*, dove convivono l'esistenza e l'essenza, la storia e la trascendenza, la legge e l'assurdo. Ciò dà la forza di vivere il difficile momento attuale, di considerare la nuova realtà da un punto di vista estetico e in funzione ermeneutica. Quest'ultima emerge con prepotenza dalla continua e costante assimilazione di valori e di contraddizioni propri di una società in evoluzione. Attraverso la migrazione, mondi lontani entrano in contatto, individualità marginali ed emarginate conducono lotte di sopravvivenza, contrastando soprusi con forza insospettata nel tentativo di conquistare la libertà materiale e spirituale. Per tale motivo la letteratura si connota di valenza etica ed estetica.

Il primo numero che si apre con le intense poesie di Maria Luisa Daniele Toffanin e Rosalba Campra, traccia appunto i *Percorsi letterari e linguistici* su cui migra l'intero sistema ideologico condensato in un ordine letterario simbolico e proprio per questo, particolarmente incisivo all'interno del tessuto sociale. Canada (De Luca, Chittaro), Quebéc (Ferraro, Toffoli), Stati Uniti (Ciani, Serra), Ispano-america, Argentina in particolare, (Bellini, Blengino, D'Abdon, Regazzoni, Rocco, Serafin, Toso), Brasile (Marcato, Rizzolatti), sono mete ambite per la maggioranza di italiani – dei quali molti sono i friulani – che si sono spinti oltreoceano all'inseguimento di un sogno e di una speranza. Di contro la realtà dei nativi, individuati nell'intrinseco rapporto con la natura che placa violenze e dolori di conquista (Mercanti) o che comunica antica sapienza e armonia del vivere (Riem Natale).

All'interno del testo prende consistenza l'immagine dinamica della cultura dei nuovi territori, in cui emergono problematiche legate alla dominazione e alla rivendicazione, al modernismo e al regionalismo, all'immaginario popolare e al cosmopolitismo, ma anche la volontà di risolverle. Grazie al discorso letterario che recupera la tessera platonica per cui ogni uomo è simbolo, «tessera» dell'uomo totale – proveniente dalla stessa origine e alla ricerca, con il consenso degli dei, dell'unità da essi frantumata –, si approda così alla visione d'insieme che nell'uno raccoglie i distanti, unifica i diversi, senza annullarne la differenza.

Da qui il potere salvifico assegnato alla letteratura: nel ripercorrere il labi-

rintico percorso dell'anima alla ricerca del significato esistenziale, attraverso anche il fenomeno migratorio, paradigma di avventura e di mobilità, vengono recuperati punti di riferimento essenziali alla costruzione del presente e del futuro. Tra le tematiche ricorrenti figurano, pertanto, l'esaltazione dello spazio fisico, l'amarezza del viaggio/esilio/migrazione, la difesa dell'identità linguistica e culturale.

Poichè la tensione al comunicare è tipica di una poetica situata sempre sul crinale dell'extraterritorialità, non sorprende la diffusa e soggettiva emotività del linguaggio utilizzato, l'autoreferenzialità di alcune modalità discorsive – soliloquio, scrittura epistolare, espressioni colloquiali. Io lirico e io narrativo, costantemente immersi nel flusso temporale dell'esperienza, ri-definiscono il reale come manifestazione della propria essenza più profonda. Tuttavia, l'altrettanto costante ricerca d'inserimento all'interno di una realtà che irradia elementi autoctoni di facile assimilazione, instaura un rapporto reciproco fra culture, strettamente collegato alla dinamica dei sistemi culturali ed incentrato sulla crescita dialogica, alimentata dalla costante appropriazione e trasformazione dei messaggi esterni. Se l'emigrazione, identificata nel momento di rottura e di travaglio, corrisponde a precise prove iniziatiche necessarie ad intraprendere una nuova vita, l'acculturazione, all'interno di realtà geografiche considerate sempre più proprie, dà l'abbrivo alla formazione di un nuova coscienza nazionale.

Silvana Serafin

DAL CUORE DI SUA TERRA

Maria Luisa Daniele Toffanin

Amuleti vendeva
pietre di luna
sull'orlo del mare
su ruote trascinando
l'eco di cantilene
dal cuore di sua terra
rosa fiorita
fra dune nel deserto.

Amari i silenzi
suoi di sua gente
naufraghi
tra idiomi diversi
ma lo sguardo oltre l'onda
ali prendeva
verso quel fiore
profumo d'oriente
richiamo a trainare
la sua fatica di Storia
la sua speranza di uomo
e nell'antico grembo
riaffondare radici.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

FRAGMENTOS DE UN LIBRO DE LAS FUNDACIONES[1]

Rosalba Campra

Manhattan I

Esto que he visto es la ciudad.
Del otro lado del río la he visto.
Hasta aquí llega su olor a lobo,
el resplandor de sus torres sin pausa.

Ah qué lujosa muerte nos espera.

Manhattan II

Se oye el jadeo de sus máquinas insomnes,
el chirrido secreto
de sus trampas en celo.
Y retumbos, y aullidos, y siseos sin dueño.

No hay treta de Ulises que resista a ese arrullo.

Buenos Aires I

En esta ciudad pasamos hambre.
Entre nosotros nos comimos.
Pero si algo nos venció fue este horizonte que no cesa,
la tozudez de este río que remonta su cauce.

Quién sabe cuántas veces tendremos que fundarla.

[1] Questi testi appartengono al volume *Ciudades para errantes* di prossima pubblicazione.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

Buenos Aires II

Cruzamos un agua oscura y silenciosa, grande.
Y después este mar dulce, y otro idioma. Ahora a
esta ciudad pertenecemos, a su música artera y
a una esquina.

Por qué entonces nuestra nostalgia es sin sosiego.

México D.F.

Esta ciudad te dará miedo aunque la
ames. Sobre sus harapos enjoyados
humea la sangre de las víctimas.

Algunos de sus dioses todavía están vivos.

Jakarta I

Y fue tanteando un rumbo para estas islas con olor a pimienta que
torpes navegantes hallaron una tierra no pintada en los mapas.
Hablar hoy de las especias es cosa de fantasmas. Pero en estos
depósitos vacíos hace siglos

aún restalla el eco de nuestra servidumbre.

Jakarta II

Taila la madera hasta que ya no sangre,
anuda nervios, arterias y tendones
hasta que el tapiz deje de doler.
Tráelo aquí, véndelo al regateo aunque pierdas el alma en la rebaja,

¿Sobre quién crees que se asientan estas torres que te prometen el futuro?

Yogyakarta I

En los deleitosos estanques donde acaricié a mis concubinas
flotan ahora carroñas sobre el limo. Mis descendientes de diez
generaciones siguen llamándose sultanes.

El resto es obra de los terremotos, del tiempo minucioso, de Occidente.

VOCI DAL PROFONDO: LINGUE E IDENTITÀ PLURIME IN *A FURLAN HARVEST* E *LINKED ALIVE* DI DÔRE MICHELUT

Antonella Chittaro*

La costruzione di un senso d'identità culturale, processo naturale e spontaneo per l'autoctono, diviene terreno di aspri conflitti interiori per coloro i quali siano stati partecipi dell'esperienza migratoria, non solo come immigrati di prima generazione, ma soprattutto come figli o nipoti di tali immigrati; è questo il caso della seconda generazione di italocanadesi che si è ritrovata metaforicamente sospesa sopra l'Atlantico, mediatrice tra il Vecchio e il Nuovo Mondo e, sebbene più lontana dal trauma della diaspora affrontato dai genitori, ha dovuto negoziare un equilibrio tra le tradizioni e la lingua della famiglia d'origine e il sistema valoriale e linguistico della terra d'adozione, nella necessità di riconciliare sentimenti ancestrali di fedeltà familiare con il bisogno di conformarsi alle nuove regole sociali.

In particolare, mentre le donne dell'industrializzato mondo anglosassone si oppongono all'ideologia patriarcale con la produzione letteraria scritta, le immigrate italiane di prima generazione, prive degli strumenti culturali necessari, sviluppano un codice espressivo meno esplicito imperniato sul folclore e sull'ironia, condiviso dai soli membri femminili della comunità[1] e spesso di difficile comprensione anche per la seconda generazione, istruita in un sistema educativo che privilegia il linguaggio scritto; le figlie devono conciliare i valori comunitari della società dei genitori, basata sulla soddisfazione delle necessità primarie, con il nuovo contesto sociale, fondato sul diritto di ogni individuo a una più ampia realizzazione personale che tenga conto della soddisfazione di aspetti psicologici, oltre che materiali; lo scontro tra madri e figlie non è quindi solo generazionale, ma culturale, contrapponendo l'esigenza sociale a quella in-

* Università di Udine.

[1] L'antropologo Herbert Gans evidenzia la superiore capacità verbale femminile nella cultura italo-americana, in quanto il linguaggio parlato è l'arma principale utilizzata dalla donna al fine di ridurre la sperequazione di potere con la controparte maschile.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

dividuale, il mondo rurale a quello urbano e la cultura orale a quella scritta.

Dôre Michelut, scrittrice italocanadese di origine friulana emigrata all'età di sei anni, individua due fattori all'origine dell'abisso anacronistico che ha separato genitori e figli nel fenomeno dell'immigrazione italocanadese nell'introduzione a *A Furlan Harvest*: accanto alla prevalenza dell'oralità nella cultura regionale non più rilevante nel Nuovo Continente, reame della parola scritta, l'autrice sottolinea l'eterogeneità linguistica e culturale degli immigrati, legati anche in terra straniera da alleanze regionali piuttosto che nazionali, che hanno reso difficile uno sviluppo culturale italiano univoco in Canada in grado di ancorare l'identità della seconda generazione, come accaduto per altri gruppi di immigrati.

Nel tentativo di rimediare al senso di *displacement* provocato dall'esperienza migratoria, i genitori hanno confidato nell'istruzione dei figli nel nuovo contesto affinché potessero fungere da dispositivi di mediazione, come ricorda Michelut: «schooling was to provide their children with the sense of belonging they had lost, hoping that maybe through their children, they would belong once again» (*A Furlan Harvest*: 15). L'istruzione, tuttavia, ha al contrario amplificato il divario culturale, allontanando i figli in modo ancora maggiore dalla cultura di origine dei genitori.

> Ironically, what the children produced in terms of culture, the parents did not recognize. Whatever the children learned in school seemed to take their souls away to a place the parents could not follow. For, in Canada, a literate culture was already in place. And written and oral cultures make of experience the mortar of very different realms. In a literate culture, children are taught to read and are considered educated when they can reproduce that reading in writing. Learning starts in the mind and ends on paper. The new generation that went to school in this new land, in this new language, understood knowledge and culture as written. Oral culture, on the other hand, trains the emotions through experience: when knowledge is felt, it is understood. Thus, to the children, the oral forms of storytelling and the emotions that went with them seemed too loud, too dramatic, out of place in a body of writing. Therefore stories, which have been told and listened to, but have not become part of the written world, the real world, inhabit a special, silent place in us we call Italian-Canadian. Unfortunately, this silence renders the life lived by the older generation not quite real. And, tragically, all those wonderful stories, those wonderful lives pass into timelessness, forgotten. Such is the quandary of Italian-Canadian writers: we create meaning in a language and in a form that is foreign to our grass roots (*Ibidem*).

A Furlan Harvest è un tentativo di ridurre tale divario, il prodotto di un corso di scrittura creativa alla *Famee Furlane* di Toronto condotto in italiano, inglese e friulano, esente da requisiti specifici relativi al grado di istruzione; le cinque donne partecipanti costituiscono un campione rappresentativo delle espe-

rienze migratorie della popolazione italocanadese: due hanno raggiunto il Canada dopo i vent'anni, una è emigrata da bambina, mentre le restanti appartengono alla seconda generazione. Nessuna è perfettamente trilingue, ma ognuna è in grado di scrivere in una lingua e di comprendere bene le altre due; i ricordi della vita in Italia, piuttosto che dei parenti e delle storie da questi narrate, accanto alla natura selvaggia canadese, sono il soggetto del loro impegno creativo, fornendo al lettore l'opportunità di essere testimone di come le emozioni e i ricordi siano forgiati in modo differente a seconda del diverso contesto linguistico in cui vengono esperiti.

Più precisamente, nella produzione di Ausilia Bertoli, le poesie e i racconti legati a esperienze italiane prendono forma in friulano o italiano, mentre le composizioni di matrice canadese sono in inglese, dimostrando come l'autrice, immigrata a pochi mesi e con una buona conoscenza sia del friulano che dell'inglese, possa permettersi la libertà di trasmettere alle pagine emozioni e ricordi nella lingua in cui si sono originati. Un esempio interessante è la poesia *The Road*, in cui si tratta del contrasto tra la natura selvaggia e il paesaggio urbano rappresentato dall'autostrada;

Strade

Une strade solitarje
scuindude dal mont
vuluzade in t'une sfilzade nuvolose,
grise e penze.
Di lunc ju, a destre e a sinistre, j'e vuardade di pins.
Jo, rivânt sule creste, aceleri
par butami tal sò ingjaf, glotude
di che sentinele.
Ma come si slarje par fami entrà,
mi bute fur.
Le onde mi parte cun se e no pos ne fermà ne tornà inaur:
soj foreste.
Subit mi cjati di gnuf sule autostrade,
e li,
ancjemò plui oltrane che no in che cjamare che ai apene lassade.

The Road

A lonely road
sheltered
beneath a thick blanket of grey clouds.
Pines, tall on either side, stand guard.
I approach the top of the hill,
press down on the pedal,
gather speed
and throw myself in to the hollow.
Just as it opens,
It spits me out.
I ride helpless on a wave,
redundant.
Within moments I am on the highway,
even more misplaced
than in the room I've just forsaken (27-28).

Sebbene l'ambientazione ricordi la prepotenza della natura canadese, Bertoli utilizza il friulano, traducendo a fronte in inglese, obbligando il lettore a un'analisi più approfondita in cui si evidenzia come il tema centrale sia in realtà

il senso di alienazione dell'autrice rispetto alla terra d'adozione, il sentirsi friulana in Canada, sentimento coerentemente descritto nella lingua che gli ha dato forma. Come riferisce l'antropologo Cesare Pitto nella prefazione a *A Furlan Harvest*,

> when emotions arise to the lips of the mind, the mind speaks that emotion to the language that bound it, gave it a sound and a place within itself. For those who live their identity in more than one language, emotion splinters into facets, and each facet is a language. If, for the purpose of communication, a translation occurs, the writing refers to yet another emotion that has for its center the need of translation (*A Furlan Harvest*: 10).

Il senso di *displacement* che generalmente è associato allo sradicamento fisico dell'esperienza migratoria, è connesso forse in modo ancora maggiore all'instabilità identificativa e linguistica della seconda generazione; se gli immigrati di prima generazione hanno un'identità culturale ben definita, in quanto lingua e costume li identificano come italiani residenti in Canada, i loro figli sono piuttosto sospesi tra due opzioni identitarie. La prima generazione ha imparato ad accettare la propria alterità nel paese d'adozione, sentendolo a sua volta come estraneo, nella chiara distinzione culturale tra il Vecchio Mondo a cui sente di appartenere e che spesso idealizza nei ricordi della giovinezza, e il Nuovo in cui risiede per necessità materiale; la seconda generazione, piuttosto, fluttua tra identità costruite attraverso opposizioni binarie: in Canada resta prevalentemente italiana, diversa per tradizioni familiari, abitudini di vita, nomi e cognomi storpiati dai fonemi inglesi o francesi dei parlanti locali, mentre in Italia è considerata canadese, in virtù della madrelingua inglese o francese piuttosto che di un peculiare idioletto italiano.

La questione linguistica è centrale nella definizione di un senso di appartenenza culturale e d'identità individuale, in quanto il senso della realtà è prodotto dalla griglia di significato che imponiamo al continuo dell'esperienza attraverso le parole, che non riflettono, ma costruiscono il senso del sé e del mondo. Come sottolinea Pam Morris,

> Language, the symbolic order, imposes its grid of meaning in the form of conceptual oppositions: masculine and feminine, self and other, good and evil. It continually reproduces reality as a hierarchy of values which sustains the interests of the dominant power, of mainstream culture. Through language, this hierarchy is perceived as natural and true (Morris 136-163).

La lingua sembra definire l'alterità di coloro che non ne abbiano completa padronanza, i quali, a causa della ridotta capacità linguistica, potrebbero non condividere la gerarchia di valori di cui scrive Morris, dimostrandosi poten-

zialmente pericolosi per l'assetto sociale[2]. Il rinnovato senso di alterità prodotto dal viaggio alla ricerca delle radici intrapreso da molti immigrati di seconda generazione è imputabile proprio al limbo linguistico che occupavano nel contesto di origine; cresciuti in Canada con genitori parlanti l'idioma regionale, tali individui si trovano spesso a dover apprendere l'italiano quale lingua straniera a tutti gli effetti, divenuta lingua di reale diffusione nazionale solo dopo la partenza della famiglia per il continente americano. Come ricorda in *The Other Shore*, Antonio D'Alfonso: «Even Italian is a learned language for me. Language of the North, it is not the language my thoughts got formed in nor the music I hear at night when I cannot get to sleep» (109).

I significativi e repentini cambiamenti che hanno trasformato l'Italia da paese rurale a potenza industriale dal secondo Dopoguerra in poi ne hanno radicalmente modificato le consuetudini linguistiche, portando a una crescente diminuzione nell'utilizzo delle varietà dialettali, sostituite dalla massiccia diffusione dell'italiano, in seguito all'innalzamento del livello d'istruzione derivato dal benessere economico, e all'introduzione del mezzo televisivo. La lingua nazionale ha soppiantato le varietà regionali tra le generazioni più giovani che hanno avuto accesso a un grado maggiore di istruzione, facendo in modo che il dialetto parlato dagli italocanadesi rientrati in Italia denoti per il parlante italiano un grado di istruzione minore di quello realmente ottenuto dall'interlocutore d'oltreoceano; in Italia quindi, la madrelingua dei genitori parlata dai figli che rientrano nel Vecchio Continente assume talvolta una connotazione diastratica, oltre che diatopica, strettamente ed erroneamente correlata a uno scarso livello educativo e sociale, evidenziando l'ulteriore alterità di tali individui anche nell'ambiente di origine in cui vanno a ricercare un senso di appartenenza.

È inoltre importante ricordare che i dialetti italiani parlati in un nuovo contesto linguistico sono soggetti a fenomeni di interferenza quali calchi e prestiti

[2] Mary Melfi testimonia con efficacia il sentimento di frustrazione che deriva da tale esclusione sociale e il disagio nella mediazione tra il mondo di tradizione orale dei genitori e quello scritto canadese, in *Office Politics*: «They're everywhere around me/ Walls: reminders of how things are/ for those who aren't rich/ for those who don't belong/ to government-approved families/ Appearance(s), titles, pet pedigrees count for a hell of a lot/ In the Walled Capital of the World/ They have to/ They're a new nation's building blocks/ […] without identity/ I go from one wall to another/ Beg for mercy/ (Or is it attention I'm after?)/ […] Hate literature/ comes packaged in many different forms/ Sometimes it's written onto an unemployment insurance check/ but most of the times/ the writing is on the wall/ […] In this city/ the illiterate can get the message too/ Our walls speak (in tongues)/ The walls of my house use standard English/ 'You are not welcomed here,' they tell me/ 'Rent due'» (220).

che ne modificano in parte la struttura, creando nuovi elementi linguistici attraverso processi di adattamento fonetico e morfologico[3]. Tali *coinages* originano un codice la cui comprensione è destinata al solo gruppo che l'ha creato, spesso inintelligibile anche agli italocanadesi di diversa provenienza regionale; questa sorta di interlingua originata dalla situazione di contatto linguistico è ciò che spesso è stato trasmesso come italiano alla seconda generazione, rendendone piuttosto faticoso il reinserimento nel mutato contesto linguistico nazionale nel momento del viaggio alla ricerca di un'identità culturale ormai scomparsa o in via di estinzione.

La seconda generazione sembra quindi rappresentare alterità su entrambe le sponde dell'Atlantico, in un paradosso identitario che il lavoro di Michelut pare almeno in parte scardinare; se la lingua del paese d'adozione ha costruito una nuova realtà linguistica insinuandosi nel lessico degli immigrati, allo stesso modo, gli scritti in italiano delle donne di *A Furlan Harvest* risuonano di enigmatiche intonazioni che rimandano a «a foreign state of being» (*A Furlan Harvest*: 9), in un processo di doppia interferenza, linguistica e culturale. Le scrittrici di seconda generazione, in particolare se emigrate da bambine, ricercano attivamente suoni e ritmi per esprimere emozioni che riconoscono come appartenenti alla lingua dei genitori; questo livello di conoscenza linguistica quasi subcosciente, è l'oggetto di 'Coming to Terms with the Mother-tongue', il contributo di Michelut alla prima conferenza nazionale degli scrittori italocanadesi:

> I spoke it [Friulian] until I was six, and sporadically since. This is a problem common to most first – and second – generation immigrants. My knowledge of it is limited. Not having territorial cues to bring memory into sharp focus, the life I have lived in that language is remote and forgotten. Yet, I know that when I speak 'Furlan', badly as I speak it, it feels *like me* as nothing I can ever say in English or in Italian feels *like me*. My goal is not to recover specific memories of my childhood, although they tend to materialize unexpectedly, nor it is the manipulation of the formal possibilities of 'Furlan', this happens incidentally (if I were to make it my primary goal, it would further the exclusion, since its language demands adherence to its primary logic); my goal is to give voice to that which feels *like me* (130).

Scrivere in inglese circa le immagini e le emozioni evocate dalle varietà regionali dei genitori riconcilia i due mondi, e i lavori degli scrittori italocanadesi di seconda generazione danno corpo al duplice spazio identitario dello scrit-

[3] Yole Correa-Zoli descrive come «frequent interjections, for some individuals almost mannerism, displays various degrees of phonetic adaptation, such as *aino*, *orriate*, *sciuro*, *etzol* (I know, all right, sure, that's all)» (*The Language of Italian-Americans*: 247).

tore e dell'intera comunità italocanadese, coniugando i temi derivati dalla tradizione orale italiana al mezzo espressivo scritto (Pivato). Tale intento unificante è alla base del contributo di Michelut alla raccolta di poesie *Linked Alive*, modellata sul *renga*, forma di poesia dialogica giapponese:

> Renga is a process involving two or more people writing one poem together by alternatively linking images or concepts to create a sequence. Since the writers are present to each other, the writing happens simultaneously in aural-oral, read-written language […]. The speaker-listener's finite dimension of sound is amplified by the writer-reader's infinite possible silence rendering what I feel Barthes meant when he coined the term 'spoken writing': a writing that involves all the senses, that immediately shapes as it is immediately shaped by experience (109).

Michelut e la co-autrice e co-curatrice di origini giamaicane Ayanna Black comprendono già dall'inizio della collaborazione che tale progetto di poiesi congiunta non costituisce un elemento nuovo nelle rispettive culture native di tradizione orale; la forma poetica del *renga* si dimostra il ponte ideale per unire, come scrive Michelut, «the realms of oral and written communication […], a way to break the silence of our written world» (106), nascendo anch'essa, così come i racconti tramandati nelle culture orali, dall'esperienza dell'incontro. Come afferma Michelut,

> It is an art form that posits encounter as a necessary given. By cultivating mutual presence, it provides a fertile territory for fictions to resolve. The reader and writer create by themselves the object of their interaction through an actual encounter in an actual shared time and space. Validation of their meeting does not require an external reader, and therefore, the rengaists need not prepare an hypothesis deferring resolution outside the experience itself (*Ibidem*).

Questa forma poetica lega l'interscambio dialogico della lingua parlata e della cultura orale con l'indelebilità della parola scritta e «provides an unnarrated territory where, through metaphor, we can construct actual bridges over the chasms of self and other» (117); in modo simile, nella produzione orale folcloristica, la metafora diviene un dispositivo che unifica l'esperienza individuale e la ricostruzione comunitaria di tale esperienza, al fine di assegnare valore universale agli eventi personali trasformandoli in storie tradizionali atte a educare e intrattenere i membri della comunità. La composizione del *Renga* potrebbe essere descritta come la cornice dialogica di un'esperienza o di un ricordo richiamato dall'esperienza al momento della scrittura, spesso indecifrabile per il lettore esterno che non ha condiviso l'atto poetico ed è conseguentemente escluso dalle circostanze che l'hanno 'nutrito'.

Il *renga* è esclusivo così come lo è il racconto folcloristico, le cui metafore

possono essere pienamente decodificate solo dai membri iniziati del gruppo che le ha create. Nel caso del *renga* i lettori iniziati sono rappresentati innanzi tutto dagli autori e poi da coloro i quali per le ragioni più varie vi sono affini, rispondendo alla lettura nello stesso modo; il tema della migrazione, ad esempio, offre terreno comune alle autrici ispirando alcuni dei versi di Michelut che rimandano Black al possibile ricordo ancestrale della tratta dei propri antenati dal continente africano:

> The past goes quickly into the future:
> I should have, I should
> I hug the stairs going down
> shoulders twisting, fitting
> the incision lines
> (*Linked Alive*: 24).

Michelut

Black

> Sail ship!
> Centuries ago I was caged like an innocent duckling.
> He pumps water
> pump
> I hug iron bars
> (*Ibidem*).

I versi di Michelut possono essere suggestivi dell'allontanamento dal passato che scompare alla vista durante la traversata atlantica, fagocitato dalle potenzialità future nel Nuovo Continente che si avvicina, in una sorta di rito della nascita, o meglio rinascita, ritratta nella fisicità del passaggio delle spalle attraverso le linee d'incisione; Black stabilisce una consonanza tra l'esperienza individuale e quella storica del *Middle Passage*, fondendo nell'uso del pronome di prima persona singolare il ricordo personale della propria diaspora che, ancora bambina, l'aveva condotta dapprima in Inghilterra e poi in Canada, con la rimembranza storica legata alla tratta dei propri antenati.

Linked Alive sembra echeggiare la doppia eredità culturale di Michelut così come degli altri autori, coniugando il calore dell'interscambio personale tipico del linguaggio orale con la necessità di permanenza garantita dalla parola scritta. Il processo di autoaffermazione implicito nella produzione letteraria, poetica e non, assume valenza più universale di affermazione collettiva quando l'autore o l'autrice appartiene a una cosiddetta minoranza: la creazione di un *corpus*, che rifletta le esperienze degli autori in quanto individui appartenenti a

una data comunità 'altra' rispetto alla cultura predominante, offre uno strumento fondamentale alla costruzione di un senso di appartenenza per le generazioni future.

Ancora, se, come sostenuto da T. S. Eliot in *Tradition and the Individual Talent*, ogni scrittore ricrea la tradizione in cui si inserisce a ogni nuovo atto di scrittura, il crescente *corpus* italocanadese diviene rilevante non soltanto per i discendenti di origine italiana, ma per l'intera tradizione letteraria canadese, intrinsecamente modificata e arricchita dalle spinte etniche che contiene.

Nel regno della parola scritta dove tradizioni orali e folclore sono destinati all'estinzione con la prima generazione di immigrati, si impone la necessità di conservarli al fine di consegnarli alla memoria collettiva; tuttavia, è legittimo chiedersi se trasporre tale materiale nella fissità della pagina scritta non lo snaturi, implicando una sorta di 'pensionamento' dal ruolo attivo rivestito nella famiglia o nella comunità, che ne costituisce la vera essenza; non più dinamici strumenti educativi, le storie raccolte per iscritto assumono valore storico, mementi etnici per le generazioni future. Come ha scritto Joseph Pivato a proposito di *A Furlan Harvest*,

> […] the very anthology in its collective attempt to capture this slowly disappearing culture becomes an elegy. A harvest after all is the end of the life cycle. An elegy is a lament for the loss of somebody or something. These writers are lamenting the loss of the rural culture of Friuli, the Friuli of their childhoods. And they are writing about this loss for future generations. Writing in Friulian is a paradox since the language and folklore of Friuli survived all those centuries as an oral tradition. Now that it is disappearing it is being written down (75).

Se la scrittura non può mantenere la tradizione viva nel senso più letterale del termine, fornisce comunque uno strumento indispensabile alla formazione di un'identità culturale non solo per chi legge e leggerà, ma anche per chi scrive; scrivendo di sé e della propria famiglia, l''io' scrivente rivive e reinterpreta gli eventi, che possono acquisire, anche a livello inconscio, nuovi significati resi manifesti dall'atto di organizzazione del pensiero implicato nel processo di scrittura. Le storie sentite in famiglia divengono parte integrante dell'identità dell'istanza autoriale proprio nel momento in cui essa organizza l'esperienza passata in funzione dello sviluppo futuro sulla pagina[4], vivendo in modo vicario gli eventi, interpretando con le proprie lenti psicologiche, ricreando attraverso l'opera di scrittura un senso di sé più completo, nell'atto di traduzione che lega la lingua dei genitori a quella dei figli (Portelli). Come afferma ancora Michelut,

[4] Come sostiene Sandra Dolby-Stahl «the narrator of personal narratives does not merely express values, but actively builds them, to create them, to remake them» (25).

> When speaking in either Italian or English, I became aware of the exclusion of the other to the extent that I started becoming irrelevant to both. At first, I lived silence as the only possibility. Then I started to write, in any language, despite all grammars. It was unintelligible to most, but as far as I was concerned, I was producing meaning. The languages were coming together outside of myself, and in the written act, externalized and objectified, I recognized myself (*Coming to Terms with the Mother Tongue*: 126-127).

Il soggetto scrivente diviene terreno di un processo continuo, che esprime dinamiche culturali e linguistiche cangianti, richiamando il *sujet en procés* di Julia Kristeva, per la quale «Writing is upheld not by the subject of understanding, but by a divided subject, even a pluralized subject, that occupies… permutable, multiple and even mobile places» (111). La frammentazione dell'‘io' è più marcata nel caso di scrittori e, in modo ancora maggiore, scrittrici appartenenti a minoranze etniche, la cui alterità si esprime nella doppia dimensione del genere e dell'etnicità; attraverso la produzione letteraria delle generazioni precedenti, quelle future potranno ricordare ciò che per loro non è mai esistito e utilizzare tale eredità culturale nella costruzione della propria soggettività, così come le autrici italocanadesi di seconda generazione si sono appropriate del patrimonio culturale orale dei propri genitori nell'atto di scrittura. Come testimonia la scrittrice Clarice Lispector, nata in Ucraina e cresciuta in Brasile,

> To write often means remembering what has never existed. How shall I succeed in knowing what I do not know? Like so: as if I were to remember. By an effort of ‘memory' as if I had never been born. I have never been born. I have never lived. But I remember and that memory is in living flesh (86).

Bibliografia citata

A Furlan Harvest: an Anthology. Ed. Dôre Michelut. Laval (Quebec): Trois. 1993.

Bertoli, Ausilia. ‘Strade. The Road'. *A Furlan Harvest: an Anthology*. Laval (Quebec): Trois, 1993: 27-28.

Coombe, J. Rosemary. ‘Barren Ground: Re-Conceiving Honour and Shame in the Field of Mediterranean Ethnography'. *Anthropologica*, 32 (1990): 221-231.

Cornelisan, Ann. *Women of the Shadows: A Study of Wives and Mothers of Southern Italy*. New York: Vintage Books. 1976.

D'Alfonso, Antonio. *The Other Shore*. Montreal: Guernica. 1986.

Dolby-Stahl, Sandra. *Literary Folkloristics and the Personal Narrative*. Bloomington: Indiana University Press. 1989.

Essays on Life Writing, From Genre to Critical Practice. Ed. Marlene Kadar. Toronto: University of Toronto Press. 1992.

Falassi, Alessandro. *Folklore by the Fireside: Text and Context of the Tuscan Veglia*. Austin: University of Texas Press. 1980.

Correa-Zoli, Yole. 'The Language of Italian-Americans'. *Language in the U.S.A.* Ed. Ferguson, Charles and Brice Heath, Shirley. Cambridge: Cambridge University Press. 1981: 239-256.

Gans, Herbert. *The Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans*. New York: Free Press. 1962.

Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca and London: Cornell University Press. 1994.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (1977). Oxford: Blackwell. 1980.

Linked Alive. Ed. Ayanna Black and Dôre Michelut. Laval (Quebéc): Trois, 1990.

Lispector, Clarice. *The Foreign Legion*, trans. Giovanni Pontiero (1964). New York: New Directions. 1992.

Melfi, Mary. 'Office Politics'. *Pillars of Lace, The Anthology of Italian-Canadian Women Writers*. Toronto: Guernica. 1998: 220.

Michelutti, Dorina. 'Coming to Terms with the Mother Tongue'. *Writers in Transition. The Proceedeings of the First National Conference of Italian-Canadian Writers*. Montreal: Guernica. 1990: 130.

Miller, Nancy. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York: Routledge. 1991.

Morris, Pam. *Literature and Feminism, An Introduction*. Oxford U.K. and Cambridge U.S.A.: Blackwell. 1993.

Palmer, Paulina. *Contemporary Women's Fiction, Narrative Practice and Feminist Theory*. Jackson and London: University Press of Mississipi. 1989.

Pillars of Lace, *The Anthology of Italian-Canadian Women Writers*. Ed. Marisa De Franceschi. Toronto: Guernica. 1998.

Pivato, Joseph. 'Oral Roots of Italian-Canadian Writing'. *Echo: Essays on Other Literatures*, Toronto: Guernica. 1994: 66-84.

———. 'Elegy for the Future'. *Shaping History, l'identità italo-canadese nel Canada anglofono*. Udine: Forum. 2005: 75.

———. 'Nothing Left to Say: Italian Canadian Writers'. *Writers in Transition. The Proceedings of the First National Conference of Italian-Canadian Writers*. Montreal: Guernica. 1990: 30.

Portelli, Alessandro. *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*, Albany: State University of New York. 1991.

Shaping History, l'identità italo-canadese nel Canada anglofono. Ed. Anna Pia De Luca e Alessandra Ferraro. Udine: Forum. 2005.

The Invention of Ethnicity. Ed. Werner Sollors. New York: Oxford University Press. 1989.

The Italian Immigrant Woman in North America. Ed. Betty Boyd Caroli, Robert Harney and Lidio Tomassi. Toronto: Multicultural History Society of Ontario. 1978.

Writers in Transition. The Proceedings of the First National Conference of Italian-Canadian Writers. Ed. Dino Minni and Anna Foschi Ciampolini. Montreal: Guernica. 1990.

MONDI FEMMINILI ED ALTRE TRAGEDIE CANADESI: LE POESIE DI GIANNA PATRIARCA

Anna Pia De Luca*

Il Canada, nel suo contesto multiculturale, multirazziale e plurilinguistico, crea autori con la capacità di produrre una letteratura polifonica, in particolare quando l'attenzione dell'autore si rivolge a quella specificità etnica che deriva dalla terra d'origine. Non a caso la formazione culturale dello scrittore cosiddetto 'etnico' differisce notevolmente da quella degli autori autoctoni, dando vita a forme artistiche inedite che trovano nei generi letterari postmoderni veicoli privilegiati, fondendo originalità e conflittualità. Nella letteratura italocanadese, il tema più ricorrente per trasmettere il disagio che deriva dal conflitto è quello dell'immigrazione, che include le problematiche inerenti alla storia passata e presente, agli affetti familiari, ai valori della casa, all'etica del lavoro e al nostalgico viaggio di ritorno in Italia. È il caso di scrittori italocanadesi di prima e seconda generazione che si trovano sulla soglia di due culture, due lingue, due nazionalità, non solo alla ricerca di un'identità, ma soprattutto di una voce che esprima il senso di frustrazione e ambiguità originato da tale duplicità; la difficile e dolorosa crisi viene rispecchiata nei personaggi fittizi che sono obbligati, per la propria sopravvivenza emotiva, a scegliere tra il mondo del passato associato alle emozioni dei ricordi e ai genitori italiani e quello del presente, condiviso con i coetanei canadesi nella razionalità di un'educazione anglosassone. Come sottolinea Francesco Loriggio, «Wittingly or unwittingly, the ethnic author transfers on to the literature he writes the asymmetrical dualisms, the bifocalities that typify his everyday life» (89).

Nelle opere degli scrittori italocanadesi vengono esaminate le difficoltà incontrate da genitori immigrati in terre straniere, emarginati socialmente a causa della diversa lingua e cultura e isolati nella comunità domestica dall'abisso generazionale creatosi con la seconda generazione, che si rifiuta di accettare i valori tradizionali imposti dai genitori; per i figli, la sfera privata, abitata da fa-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

miglia e paesani, diventa un campo di battaglia emotivo, mentre la sfera pubblica, dove amici e colleghi stimolano e influenzano il pensiero e le abitudini di vita, diviene lo spazio per la creazione di un'identità sofferta e conflittuale (Tuzi 13). Viaggiando su un binario dove la cultura italiana e quella canadese spesso si giustappongono, i personaggi di questi scrittori si confrontano con sentimenti di lealtà opposti, che li precipitano spesso in uno stato psicologico di impotenza, fino a condurli alla perdita dei valori tradizionali; i cambi di prospettiva, che mettono in luce la molteplicità e l'ambiguità dell'identità italocanadese, vengono trasmessi attraverso un'ironia che alimenta e allo stesso tempo espone le differenze e le contraddizioni intrinseche, fungendo da fattore destabilizzante atto a evitare qualsiasi imposizione di significato o movente univoco per un evento dipinto nel testo. Come afferma Linda Hutcheon, «irony is one way of coming to terms with this kind of duplicity, for it is the trope that incarnates doubleness» (49).

Nel più ampio panorama letterario italocanadese, le opere di autrici di origine italiana risultano di particolare interesse, in quanto, all'interno della famiglia immigrante patriarcale, le ragazze avevano maggiore difficoltà nell'ottenere un'indipendenza emotiva e sociale, prima di tutto perché i padri erano convinti che le figlie dovessero essere silenziose, passive e sottomesse, e secondariamente perché nelle famiglie patriarcali regnava un doppio standard di comportamento, diverso per i figli maschi; il padre sorvegliava strettamente la figlia affinché non perdesse la verginità e di conseguenza l'onore e solo dopo gli anni Settanta, con le ulteriori possibilità offerte da un titolo di studio qualificante o da un'educazione professionale, le figlie di immigranti sono riuscite a oltrepassare i ruoli tradizionali imposti loro in precedenza.

Gianna Patriarca, nata a Ceprano, in provincia di Frosinone e immigrata ancora bambina a Toronto nel 1960, ha pubblicato dal 1994 al 2005 cinque raccolte di poesie incluse in numerose antologie letterarie in Canada e all'estero: *Italian Women and Other Tragedies* (Donne Italiane ed altre tragedie), *Daughters for Sale* (Figlie in vendita) *Ciao, Baby* (Ciao bimba), *The Invisible Woman* (La donna invisibile) e *What My Arms Can Carry* (Quello che le mie braccia possono sostenere). Inoltre, è autrice di un breve racconto illustrato per bambini dal titolo *Nonna and the Girls Next Door* (Nonna e le ragazze della porta accanto) ispirato dalla ventennale esperienza di insegnante in una scuola elementare multietnica. Le raccolte sono scritte principalmente in inglese, ma alcune trovano maggiore liricità proprio nell'inclusione di titoli, parole o versi in italiano, come se la scrittrice volesse trascrivere la duplicità linguistica e culturale tipica dell'immigrante. Spesso autobiografiche, le poesie raccontano la triste storia di tanti immigrati e la loro difficile assimilazione in un mondo anglosassone disattento o forse inconsapevole delle lotte

e sofferenze vissute ai margini della nuova società e a volte anche della famiglia stessa.

I temi principali sviluppati nelle poesie di Patriarca sono già presenti nelle prime due raccolte, *Italian Women and Other Tragedies* e *Daughters for Sale*, in cui l'autrice sottolinea il conflitto originato da un'ideologia patriarcale che vuole soffocare, nei meccanismi di sottomissione femminile, anche le voci di coloro le quali siano determinate a farsi ascoltare. Patriarca viaggia nel passato, nella memoria della sua esperienza di immigrata, nei racconti e aneddoti dei familiari e paesani, nei ricordi collegati a vecchie fotografie e lettere e nella memoria collettiva di tutte quelle donne e bambini che hanno sofferto per mano di padri o mariti troppo ubriachi e violenti o di padroni senza scrupoli e compassione. La prima poesia, *Italian Women*, che dà il titolo alla raccolta, propone come un ritornello, presente in molti altri componimenti, la raccapricciante visione di subordinazione in cui vivevano molte donne immigrate, circondate spesso dall'indifferenza familiare e sociale, il cui unico scopo al mondo era «dare vita» ad altri, respirando l'aria «avanzata» e parlando unicamente quando «voci più profonde/ si sono addormentate». La voce narrante, l'io che scruta con sofferenza e rabbia, ma anche con distacco ironico, diventa la voce collettiva femminile che osserva attentamente mentre le donne «avvolgono le loro anime/ attorno ai figli/ e servono il proprio cuore/ in un pasto al quale non partecipano/ mai» (*Italian Women…*: 9)[1]. Nella poesia *Marisa*, la loro vita di totale abnegazione e sottomissione viene evidenziata dal verbo riflessivo 'piegarsi', dove Marisa «*si piega*» sia fisicamente che psicologicamente «*verso i figli*», «*verso il marito*», «*verso tutto*»; la poesia è permeata di un senso di negazione in cui persino lo specchio, simbolo ricorrente nella letteratura femminile tradizionale, le sottrae qualsiasi identità poiché nell'immagine riflessa nemmeno Marisa «*riconosce i suoi occhi*». Negati sono anche i suoi sogni americani, nascosti come «*pezzetti del proprio cuore nei cassetti*» (*Ibid.*: 65).

In 'Nina, la matta', l'autrice racconta di una moglie e madre ritenuta pazza e superstiziosa dai vicini perché di notte, urlante e ancora svestita, scappa a rintanarsi in garage, come un animale ferito in cerca di calore e protezione; di giorno sparge sale nel giardino attorno alla casa per allontanare il malocchio, appende crocefissi e rosari dappertutto e seppellisce coltelli sotto la veranda, nascosti in sacchi di plastica. Ma la gente non può sapere delle violenze subite, del suo corpo gettato «dalle scale come scarpe dimesse», del vetro rotto con il quale viene violentata in presenza del figlio ancora bambino, e ride delle «parole al vento» proferite mentre si dirige verso la chiesa, dei suoi fiori di plastica por-

[1] Nel testo, le traduzioni delle poesie tra apici sono mie, quelle tra apici in corsivo, dell'autrice.

tati alla Madonna, degli innumerevoli riti di fede nei quali tocca e bacia il vestito di marmo blu o si trascina per ore in ginocchio lungo le navate; per il lettore, la realtà è sconvolgente, ma nonostante questo, «tutti la pensano matta» (*Ibid.*: 63-64).

Il dilemma del ruolo e della posizione sociale di zitella in una cultura basata sulla famiglia e sui figli emerge nella poesia 'La Vacandin', dove Esterina, mai maritata e pertanto 'vuota', si trova a vivere nella casa del fratello, divenendo a tutti gli effetti «serva di sua moglie», quando questa resta vedova; Esterina afferma tristemente che «una donna senza figli non ha casa/ una donna senza un uomo è solo ospite nella casa del fratello» (*Daughters for Sale*: 31). In 'Loreta, la calda', invece, Patriarca confronta la falsa modestia di coloro, sia donne che uomini, che con ipocrisia si considerano più giusti o virtuosi degli altri o sono imbarazzati nel parlare di sesso «come se i loro figli/ fossero tutti l'Annunciazione» di Gabriele; Loreta, contrariamente, si compiace della sua sfacciataggine e, mentre tiene «le gambe ben aperte», tiene gli occhi altrettanto aperti per scrutare quelle facce che si sottraggono alla vista «rosse di vergogna» per i propri desideri, enfatizzando l'importanza di un approccio gioioso a ogni aspetto dell'esistenza, inclusa la sessualità, nella quale la protagonista si sente «così bella». Forse l'ascoltatore pensa che «una donna vecchia non dovrebbe/ parlare così volgarmente», ma come afferma Loreta «non sono sempre stata vecchia/ solo la morte è vecchia/ solo la morte è volgare» (*Ibid.*: 74).

Un altro tema analizzato da Patriarca è quello del senso di colpa che riduce all'ubbidienza una donna e non le permette di conoscere fino in fondo le sue sensazioni e desideri; nella poesia 'A Kiss' (Un bacio), la protagonista non aveva baciato che il marito dacché «lo aveva promesso alla Chiesa Cattolica» decenni prima, fino a una notte d'estate quando la luna era piena e il suo cuore turbato: forse era stata «la forma delle labbra di un altro/ sulla sua bocca tremante», o il naso diverso sulla sua guancia, o «il profumo inebriante di una faccia nuova» o anche quella strana sensazione dentro di «una cosa proibita». Se a volte le era capitato di pensare a cose proibite, aveva sempre cercato di rimuoverle, facendo lo stesso con le sue fantasie, «permettendosi una concezione/ ma mai una nascita/ come se la vita fosse/ un peccato mortale» (*Ibid.*: 36-37).

Il mondo femminile di Patriarca è sempre bifocale: quello religioso accanto a quello laico, i santi giustapposti ai diavoli, i buoni affiancati ai cattivi, la gioia vicina al pianto, il presente sovrapposto al passato, ma sempre condizionato dall'arte del raccontare. Nelle poesie essa riesce a presentare, metaforicamente, gli estremi di un mondo femminile basato su silenzi e sospiri, ma anche su speranze e sorrisi. È la voce del poeta che ricorda, protegge e trasmette con compassione e mai con disprezzo. Particolarmente apprezzabili sono le poesie che

raccontano storie di donne anziane, sia in Italia che in Canada, quali 'Paesaggi', in cui Patriarca guarda con tenerezza la donna italiana rimasta in paese in attesa di un marito che probabilmente non ritornerà mai e il suo viso, come le onde sulle quali l'uomo ha traversato l'oceano, è «bianco come il marmo». Imbiancati dal sole sono anche i sassi sulla soglia di casa dove il consorte «non ha lasciato nessuna impronta», come se non fosse mai partito o mai esistito, ma lei, come Mariana nella poesia omonima del poeta inglese Tennyson, continua ad aspettarlo inesorabilmente, «accanto al cancello» ogni mattina e sera, «quando la pioggia arrivava silenziosa dall'oceano» (*Italian Women…*: 12-13), con la mano alzata in un eterno e infinito saluto.

Il mondo della vedova bianca non è molto diverso da quello di Rosaria, vedova siciliana in Canada che nella poesia 'Daughters for Sale' (Figlie in vendita), aveva sposato dopo la guerra la fotografia di «un uomo riconoscibile dalla vita in su», arrivata «in una busta» da oltreoceano come unico «passaporto» e «biglietto per il paradiso». Sollevata che il marito in realtà avesse le gambe, Rosaria però racconta della solitudine di quelle sue mani enormi che «non erano abbastanza grandi per toccarla»; adesso, con figli troppo impegnati per prendersi cura di lei, Rosaria aspetta sferruzzando, accanto alla fontana costruita nella casa di riposo, ricordandosi del sole siciliano che «camminava sulla sua pelle/ caldo come un angelo» e a volte «con il passo focoso del diavolo», mentre nel giardino canadese costruito «di cemento e ferro battuto», «il sole porta le scarpe» (*Daughters for Sale*: 15-17).

La fotografia diventa oggetto di riflessione nella poesia 'Ladies of the Caravelle' (Signore del centro Caravelle), in cui le vecchie fotografie in bianco e nero ritraggono donne con i capelli folti raccolti in chignon e la pelle olivastra, belle perché giovani e in posa per il fotografo. Le mani di alcune, con guanti di pizzo forse mai più indossati, sono «appoggiate scomodamente/ sulle spalle di qualcuno/ o sullo schienale della sedia» mentre altre stringono «un bouquet di fiori perfetti». Le foto delle anziane signore del centro Caravelle a Toronto, dove spesso si radunano i paesani anziani per scambiare due chiacchiere assieme a «*biscotti e ciambelle*» fatti in casa, sono legate ognuna a una storia diversa «del paese», di «un uomo», di «un matrimonio», di «una morte» (*Ibid.*: 62-63), accompagnate da una canzone in dialetto che con orgoglio le signore cantano e che la voce narrante, commossa, apprezza e comprende. Giustapposti sono il tempo passato con quello presente, la giovinezza con la vecchiaia, il silenzio con la canzone, la posizione statica e scomoda delle figure nelle foto con l'animazione del raccontare e la preparazione dei dolci. Ironicamente, però, queste fotografie, più tardi catalogate ed etichettate con i nomi delle donne, del luogo e della data di partenza, faranno parte di una mostra nella quale il visitatore, con occhio imparziale e freddo, saprà solo commentare l'importanza storica e

culturale dell'evento senza mai veramente capire l'essenza della vita che le foto esprimono né udire le canzoni che le accompagnano.

Le poesie, dedicate alla madre Antonietta riportano momenti felici, dove traspare non solo l'affetto e la devozione che esistono nel legame madre-figlia, ma in particolare il senso di continuità che le unisce. L'accostamento madre/natura viene espresso nelle strofe di 'Maggio' con la personificazione degli alberi primaverili in fiore che «*hanno finalmente/ deciso/ di ridere/ come mia madre rideva/ prima del cambio/ della nuova terra*» (*Italian Women…*: 14). In 'Life is a Glass of Wine' (La vita è un bicchiere di vino), l'io narrante racconta dei bicchieri che la madre «aveva salvato nel baule/ che attraversò l'Atlantico» per brindare alla nuova vita e che adesso, anni più tardi, il narratore riempie di vino mentre ascolta «dalle labbra delicate» della donna le storie che fanno rivivere il calore del cielo romano, e un ascoltatore attento può udire il canto dei bicchieri come se fosse «il suono dei grilli/ nella calura della notte» (*Ibid.*: 26) di tanti anni prima. 'Mother Tells Me Stories' (La mamma mi racconta), costituisce un ulteriore ponte con il passato, permettendo a Patriarca di vivere nuovamente i giorni in cui, ancora piccola, vestita di bianco e tenendo per mano la madre, saltellava per le vie ciottolose di Ceprano. Adesso l'abbraccio della madre che la stringe forte al petto, con «occhi sempre umidi/ chiamandola *bimba*», rammenta all'autrice che «c'era un tempo/ vicino al camino/ quando non si sarebbe addormentata/ se non al suo petto» (*Ibid.*: 42).

I ricordi personali della madre, descritta come amareggiata e malinconica, ma allo stesso tempo nutrice e sostenitrice, diventano ricordi che accomunano i figli di tanti immigrati. Patriarca descrive una madre con la quale si identifica e con cui ha creato un legame forte e saldo, nell'ammirazione della forza d'animo di una donna che ha saputo sostenere la famiglia, con coraggio e con riservatezza, in momenti di grande disagio, dapprima in Italia, dopo la partenza del marito per il Canada, e poi nel Nuovo Continente, in seguito al ricongiungimento familiare che l'ha posta di fronte a un uomo trasformato, irresponsabile e irascibile. Una madre più anziana è descritta nella poesia 'Changes' (Cambiamenti) dove l'io narrante osserva le trasformazioni di una donna che «apriva gli occhi/ prima del cielo/ prima del sole», che «correva dappertutto» e mangiava «in piedi», come fa un «coreografo», per gestire e servire gli altri. I suoi movimenti sono mutati e le parole punteggiate da sospiri di sollievo o rassegnazione, ma il narratore nel guardarla vede il proprio viso, «riconosco la forma del mio corpo» afferma, e mentre la madre/nonna guarda la nipotina, la voce narrante capisce che sua madre «vede me» (*Daughters for Sale*: 70-71), sottolineando in questo modo il passaggio di consegne generazionale e la continuità della vita.

Le figlie che popolano le prime due raccolte, anche se accettano in modo

ambiguo la loro posizione di sottomissione all'interno della famiglia, acquistano allo stesso tempo il coraggio di denunciare la rigidità inflessibile di un padre la cui violenza fisica e moralità ipocrita costruiscono una vera crescita psicologica. Nella poesia, 'My birth' (La mia nascita), la voce narrante racconta come la sua nascita abbia deluso «la dozzina di parenti che aspettavano in cucina», i quali auspicavano l'arrivo di un primogenito maschio. La madre, rea per la comunità parentale di tale nefasto avvenimento, resta l'unica ad accoglierla, mentre il padre «per settimane/ si ubriacava di vino rosso/ piangendo la perdita della/ sua immortalità» (*Italian Women…*: 10). La poesia 'Daughters' (Figlie), sviluppa ulteriormente il tema del conflitto padre-figlia e ritrae un padre padrone che chiama la figlia «puttana» e con «occhi di corallo» le assesta «un pugno in bocca» per ricordarle che «la prostituzione/ è qualsiasi attività/ dopo la mezzanotte», mentre la madre, angosciata dalle possibili reazioni dei vicini, «urla» e «prega»; la ragazza, con tono satirico, si chiede come «il diavolo» abbia varcato la soglia della loro casa, riuscendo ad allontanarla dal retto modello di comportamento delle «figlie vergini» dei «vicini vergini» (*Ibid.*: 10), sovrapponendo attraverso l'uso del sarcasmo, l'identità diabolica all'identità paterna.

L'incomprensione e la rabbia che segnano le due poesie si trasformano in compassione e rassegnazione in 'Dolce-Amaro', in cui Patriarca ammette che il padre, come la donna italiana, ha dovuto «piegarsi» anch'egli a un mondo che «ha preso tutto/ la sua salute, la sua lingua/ il rispetto dei suoi figli moderni». In una vita ormai passata e dimenticata era un giovane dai capelli scuri che «galleggiava scomodamente verso un sogno» e come tanti in cerca di una vita migliore, essa ha imparato che «il cammino dorato del Nord America» non esiste che per pochi. Per suo padre «il sogno» è svanito presto, durante un infortunio sul lavoro quando ancora l'assicurazione non esisteva e ancor meno alcun «interesse/ per l'indennità dell'uomo immigrato». Ricurvo, il padre cammina con un bastone, alzando raramente «gli occhi senza vita» (*Ibid.*: 47-48), ma è proprio quel bastone che diventa simbolo, nella poesia 'My Father's Cane' (Il bastone di mio padre), di una prima riconciliazione tra padre e figlia. Tredici anni dopo la morte del genitore, la figlia mitiga la rabbia e porta con sé il bastone nel cimitero dov'è sepolto, affinché possa accompagnarla e sostenerla nei momenti in cui viene sopraffatta da sensi di colpa e nostalgia. Al lettore rimane, comunque, qualche perplessità, quando la voce narrante afferma che «questo posto dove vengo/ raramente/ mi restituisce quel padre/ quello che mi amava/ come avrei voluto essere amata». La parola «raramente» è strategicamente posizionata per creare un doppio senso, offrendo una duplice interpretazione: evitare alla narratrice di visitare il cimitero frequentemente e di cercare conforto nel ricordo di un padre che non ha saputo amarla. Tuttavia, il desiderio di

perdonare ed essere perdonata viene simbolicamente espresso attraverso le lacrime che le scendono «senza vergogna/ senza paura», inghiottite poi nel «profondo silenzio» della terra dove sono sotterrate «le aride ossa» del padre che «non hanno più bisogno del bastone» (*Daughters for Sale*: 64-65).

Allo stesso modo, e con la stessa ambiguità ironica, nella poesia 'Beautiful Things' (Cose Belle), l'autrice nota che «le cose belle, coraggiose/ hanno una propria forma», come il cimitero dove il padre «dorme» nel silenzioso «intorpidimento della pace»; i fiori da lei appoggiati «respireranno/ il gelo della sua bocca/ e saranno bellissimi/ nel silenzio». Anche qui si evidenzia l'antico e ambiguo conflitto tra odio e amore, messo in risalto dalle opposizioni coraggio/intorpidimento, respiro/morte, pace/gelo, che Patriarca sembra non poter placare mentre si siede vicino alla tomba e «conversa a lungo» con «quest'uomo/ con cui non potevo mai parlare» (*Italian Women…*: 73).

La figura paterna, però, non è la sola a essere insensibile alle necessità affettive dei propri cari: in 'Her Son' (Suo figlio), Patriarca usa l'atto dello stirare come metafora per descrivere l'adorazione di Celestina per un figlio disattento ed egoista, trattato come se fosse «un principe», «un angelo», «un dono divino da Dio», mentre la figlia osserva da lontano la madre che «accarezza le sue camicie con le dita curvate» dall'artrosi, eliminando ogni grinza e traccia di imperfezione, guardando mentre piega ogni camicia delicatamente, appoggiandole poi con «tale cura e concentrazione» nel cassetto come se fossero «benedette», «come le donne che ordinano l'altare in chiesa». Quando lui lo permette, la madre gli accarezza la guancia robusta, chiamandolo «*bello mio*», ma con imbarazzo, come se avesse «fatto trapelare un grave segreto»; di notte la donna fissa l'oscurità attraverso i vetri, «come un'ombra incollata alle tende di pizzo», attendendo il rientro del figlio per mettersi il cuore in pace, ma al rumore della chiave nella porta, scompare per riprendere quel fiato sospeso dall'ansia. La figlia la guarda amare questo figlio «senza fatica, senza aspettative» (*Daughters for Sale*: 38-39) mentre lei, come commenta ironicamente, si affretta a stirare i propri vestiti.

Come molti scrittori italocanadesi anche Patriarca affronta la questione del viaggio di ritorno e in 'Returning' (Il Ritorno), sostiene che eludere il sogno di rivisitare la patria non è più una questione di distanza, in quanto «ritornare adesso è l'altro sogno», non americano, né canadese e nemmeno italiano, ma intrinseco all'esperienza migratoria: come per tutti gli immigrati da qualsiasi paese, indebitati e senza soldi, il sogno «ha perso la sua nazionalità». Nella poesia, un possibile viaggio di ritorno viene sovrapposto al ricordo della partenza quando, negli anni Sessanta, gli italiani arrivavano in Canada come «sciami d'api estive», indossando ancora «l'ultimo umido bacio» del cielo nativo, con «il baule pesante/ le tasche vuote/ e un sogno». La nave, sulla quale la voce nar-

rante viaggia «sotto il livello del mare» assieme alla sorella e alla madre, è metaforicamente descritta come una partoriente, in preda al dolore e alla nausea, stato tipico prima della nascita di un figlio: il fondo della nave si gonfia e duole, mentre i passeggeri «svuotano lo stomaco nell'Atlantico» attendendo che la nave «li vomiti/ sulle rive di Halifax». Solo la sua bambola, simbolicamente nata e caduta senza braccia e gambe nell'acqua, riuscirà a ritornare indietro «sopra le onde» (*Italian Women…*: 21-22) mentre il sogno svanisce, il rimpianto e la nostalgia permangono e l'unico conforto è rappresentato dai racconti, dai ricordi e dagli affetti di chi è dovuto rimanere in esilio.

Le ultime due raccolte di poesie di Gianna Patriarca, 'Ciao, Baby' del 1999, e 'What My Arms Can Carry' del 2005, riprendono il lungo viaggio metaforico attraverso la memoria, il paesaggio, l'amore, il dolore e la morte, affrontando gli scheletri nascosti del passato in una continua ricerca d'autoaffermazione. In 'The First House' (La prima casa), ritorna alla prima casa su Aldergrove Avenue, dove ha vissuto appena arrivata dall'Italia, in cui ha conosciuto l'amicizia, ma anche il reprimente morso del razzismo. I ragazzi canadesi la deridevano con dispregiativi quali «fat wop», lanciando sassi che le «punzecchiavano le gambe» e le «tamburellavano sulla schiena», mentre ella scappava come uno «stupido coniglio stordito» (*Ciao, Baby*: 13-16) senza comprendere perché non riuscisse a ribellarsi. In modo meno violento, ma non meno opprimente psicologicamente, lo zio Jack, intermediario nel loro arrivo in Canada, rinforza il senso d'inferiorità, rimandando lei e la sorellina negli alloggi dello scantinato ogni volta che varcano la soglia del salone al piano superiore, per guardare la televisione. Verbi inglesi brevi quali '*sting*' e '*drum*' rafforzano la visione dell'immigrato come insetto, obbligato a vivere sotto terra, nello scantinato appunto, dove le porte chiuse impediscono la salita verso spazi meno angusti.

In 'Landscape' (Paesaggi), Patriarca cerca nei volti che ama quei paesaggi con «le margherite» e «papaveri rossi» che riempivano i campi di case lontane dove genitori si «promettevano tutto»; ora, negli spazi «piatti» e «grigi», solo i visi amati possono condurla verso «porte aperte» e mitigare la nostalgia per i profumi «dell'erba nuova/ dopo la pioggia», «del luccichio delle lucciole/ nelle sere d'agosto» o frenare le lacrime «per una terra che l'ha cacciata/ senza chiedere» (*Ibid.*: 17).

Alcune poesie sono più introspettive e analizzano momenti personali della vita di Patriarca, il marito, la figlia, le amiche, quelle ragazze «*in-between*» che, come lei, vivevano la loro diversità, dapprima con prudenza e poi con orgoglio e forza. L'autrice viaggia a ritroso, ripercorrendo le stesse strade tra passato e presente, visita i luoghi di Toronto dove gli italiani in passato celebravano con riti religiosi le loro festività, frequenta i bar di College Street, una volta aperti ai soli uomini. Tutto è cambiato, svuotato, e la nostalgia per il paese lontano si

trasforma in rimpianto per ciò che non può esistere più. Altri componimenti descrivono le emozioni derivate dai viaggi di ritorno in Italia, la casa nativa, gli amici d'infanzia, i luoghi riscoperti, le città italiane, dove l'autrice può finalmente dire «mi sento libera» (*What My Arms…*: 113). Nell'ultima parte della sua produzione, Patriarca chiude il cerchio ritornando all'origine dell'atto di scrittura che, liberandola dagli spettri del passato, le consente di abbracciare l'eredità culturale canadese, comprendendo e celebrando al contempo la propria diversità.

Bibliografia citata

Loriggio, Francesco. 'Italian-Canadian Literature: Basic Critical Issues'. *Writers in Transition*. Ed. Dino Minni e Anna Ciampolini Foschi. Montreal: Guernica. 1990: 73-96.

Hutcheon, Linda. 'The Canadian Mosaic: A Melting Pot on Ice'. *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*. Toronto: University of Toronto Press. 1991: 47-68.

Patriarca, Gianna. *Italian Women and Other Tragedies.* Toronto: Guernica. 1994.

———. *Daughters for Sale*. Toronto: Guernica. 1997.

———. *Ciao, Baby.* Toronto: Guernica. 1999.

———. *The Invisible Woman,* Toronto: Lyricalmyrical Press. 2003.

———. *What My Arms Can Carry*. Toronto: Guernica. 2004.

Tuzi, Marino. 'Writing the Minority Subject'. *The Power of Allegiances*. Toronto: Guernica. 1997: 7-32.

SCRITTORI MIGRANTI: DAL FRIULI VENEZIA GIULIA AL QUÉBEC

Alessandra Ferraro*

Canada e Québec, due società a confronto: mosaico o arazzo?

Il Québec, provincia francofona della confederazione canadese, ha accolto fin dagli albori della colonizzazione un'immigrazione diversificata. Dalla metà del Novecento, momento della sua piena industrializzazione, il Paese è diventato meta, come il resto dell'America, di masse di emigranti, soprattutto europei, alla ricerca di una vita migliore. Le voci intellettuali e artistiche emerse da tale immigrazione, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, hanno concorso a modificare in profondità il campo culturale quebecchese e, in particolare, il suo paesaggio letterario. In questo contesto sono nate nuove case editrici, come Guernica o Nouvelle Optique, e riviste culturali quali *Vice Versa*, *Dérives*, *La parole métèque* o *Ruptures*, che hanno promosso la *littérature migrante* contribuendo anche a ripensare, con l'apertura all'altro, la stessa identità quebecchese.

Le opere nate in quell'ambito, per le quali la critica letteraria ha utilizzato la categoria di 'scrittura migrante', sono caratterizzate dalla messa in questione dell'unicità dei riferimenti culturali e identitari, dal rinnovo delle forme estetiche e dalla presenza massiccia della problematica del plurilinguismo.

Privilegiando l'aggettivo 'migrante'[1], la critica quebecchese ha inteso porre l'accento sulla transizione, l'indefinitezza, la mobilità che contraddistinguono il nuovo fenomeno e ne ha anche sottolineato la stretta interrelazione con la letteratura francofona del Québec che da tali apporti è stata modificata. Nel Canada anglofono, invece, negli stessi anni, sulla spinta della politica 'multicultu-

* Università di Udine.

[1] Tra i primi ad utilizzare l'aggettivo 'migrant' in questa accezione troviamo, nella seconda metà degli anni Ottanta, Régine Robin (19) e Robert Berrouet-Oriol (20-21). Il primo a descrivere in maniera organica il fenomeno usando tale definizione è stato Pierre Nepveu (197-210).

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

rale', lo stesso fenomeno è stato definito, per esempio, quale 'Italian Canadian Literature' sottolineando l'origine etnica degli scrittori.

L'uso di denominazioni diverse rinvia a due modelli di società tendenzialmente differenti. Da una parte vi è quello proposto dal governo del Québec che tende, conformemente alla tradizione francese, all'assimilazione culturale e linguistica con l'imposizione agli immigrati della lingua della maggioranza francese. Dall'altra, troviamo il modello multiculturale, promosso dal Governo federale canadese, che prevede, sotto il segno del *politically correct*, che ogni comunità rimanga separata dalle altre. Proprio nel diverso approccio alla problematica del rapporto con gli immigranti si sono venute definendo negli anni Ottanta due società distinte. In quella canadese anglofona ogni gruppo etnico, conservando le sue peculiarità, costituisce la tessera di un mosaico che, nel presentare una figura comune, mantiene, tuttavia, la parcellizzazione delle sue componenti. In quella quebecchese prevale, invece, la figura del meticciato, dell'incrocio tra culture, lingue e individui che, come i fili di un arazzo, concorrono inestricabilmente a formare un'immagine in cui lo sguardo non percepisce più le singole componenti.

Gli immigrati, diventati cittadini del Québec, pur nella diversità delle loro storie, dei loro percorsi biografici e delle loro lingue madri, finiscono così per contribuire ad illustrare la società e la cultura del paese in cui vivono.

Scrittori migranti di origine italiana: sotto il segno della metamorfosi

L'affermarsi della scrittura migrante in Québec si intreccia strettamente con la presa di coscienza da parte di un gruppo di intellettuali italiani dell'importanza del loro apporto e di quello di altri intellettuali stranieri alla società e cultura quebecchesi. L'interesse recente della critica per il ruolo e la produzione degli intellettuali di origine italiana ha rivelato l'importanza strategica di questo 'terzo polo' da loro costituito nell'apertura della scena culturale quebecchese alle tematiche dell'alterità e del *métissage*.

L'inizio della scrittura migrante è segnato infatti dal primo numero di *Vice Versa*, rivista fondata nel 1983 da Lamberto Tassinari, Bruno Ramirez, Fulvio Caccia e Antonio D'Alfonso, giovani intellettuali di origine italiana. Aperta a contributi in tre lingue – francese, inglese e italiano –, la rivista ha avuto il merito di sciogliere la tensione fra la componente francese e quella inglese, da sempre presente nella società quebecchese, introducendo la cultura italiana come parte attiva sulla scena contemporanea. Secondo Marco Micone, la conseguenza di questa nuova presenza culturale e letteraria è stata quella di «rompre le rapport antagonique entre francophones et anglophones et [de] proposer les

allophones comme les nouveaux interlocuteurs de la majorité québécoise» (22).

La rivista non viene pensata in quanto luogo dell'affermazione di un'identità etnica, come nota giustamente L'Hérault, ma quale punto d'incontro tra appartenenze diverse.

> Il y a en fait dans *Vice Versa* une concordance intellectuelle qui fait du magazine le lieu emblématique du transculturel où se compénétrent et se contaminent des appartenances, des positions théoriques et des imaginaires divers (190).

L'aggettivo 'transculturel' definisce in modo icastico tale rete di relazioni.

Gli autori e intellettuali di origine italiana che scrivono in Québec non intendono quindi rivendicare una peculiarità della loro scrittura che possa definirli come gruppo unitario. Per gli scrittori di seconda e terza generazione, l'identità italiana, o la sua eredità, filtrate dalla scrittura, vengono inoltre intese come elementi costitutivi della società, cultura e letteratura quebecchesi.

Tale posizione è ribadita nel 1983 da Fulvio Caccia e Antonio D'Alfonso nel progettare il volume collettivo *Quêtes. Textes d'auteurs italo-québécois*. Il percorso degli autori presenti nell'antologia si configura, infatti, come una *quête*, la ricerca di un'identità la cui principale caratteristica è quella di essere *in fieri*. I curatori si assumono qui il compito di fissare qualche fotogramma di un cammino che è, comunque, *in itinere*. Due anni dopo, Caccia cura una nuova raccolta di testimonianze che intitola significativamente: *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois.* La figura della Fenice – rappresentazione emblematica del creatore migrante – rinvia all'idea di una metamorfosi continua a cui è sottoposta ogni cultura, ma più in particolare quella, mista, di chi emigra.

Dal Friuli Venezia Giulia al Canada

La prima generazione

Rispetto alle definizioni «écrivain d'origine italienne», «auteur italo-québécois» o «Italian-Canadian Writer», che insistono sull'origine etnica di chi scrive, confinandolo in quell'identità, l'aggettivo 'migrante' evoca in modo più pertinente lo stato transitorio, mobile e mal definito di questi autori e delle loro opere, lasciando così aperta la possibilità per lo scrittore migrante di inserirsi a pieno titolo nella letteratura del Paese che lo accoglie.

«Scrittori migranti» vanno dunque definiti, a nostro parere, anche gli scrittori nati in Friuli Venezia Giulia o discendenti da parenti originari di quella re-

gione, emigrati in Québec, le cui opere tematizzano, talvolta in maniera obliqua, il loro rapporto con l'identità originaria.

Se ci limitiamo a considerare i testi scritti in francese da scrittori attivi in Québec, possiamo costatare che il gruppo di autori di origine friulana o giuliana non è omogeneo né per quanto riguarda le motivazioni e i tempi dell'emigrazione, né per le tematiche affrontate.

Tra gli scrittori di prima generazione troviamo Mario Duliani, Mauro Gioseffini e Bianca Zagolin. Il primo è un emigrante che, grazie allo *status* sociale e al capitale culturale posseduto, non ha avuto difficoltà ad inserirsi nella società e cultura quebecchesi. Nato a Pisino d'Istria nel 1885, già giornalista de *Il Secolo* di Milano, dal 1907 Duliani è in Francia, prima come inviato dello stesso giornale e poi de *Il Messaggero* di Roma. Negli anni Trenta Mario Duliani conosce a Parigi Eugène Berthiaume, allora console canadese nella capitale. Nel 1936 Berthiaume, editore del quotidiano montrealese *La Presse*, lo invita a Montréal a dirigere *La Verità*, giornale in lingua italiana, e a collaborare a *L'Illustration Nouvelle*. Qui il giornalista istriano, affermatosi in precedenza come drammaturgo a Milano dal 1906 e a Parigi dal 1929[2], fonda il *Montréal Repertory Theatre* dando così un forte impulso al rinnovamento del teatro della metropoli francofona. All'entrata in guerra dell'Italia, nel 1940, viene internato come potenziale nemico in quanto di nazionalità italiana. Nel racconto romanzato del 1945 *La ville sans femmes*, da lui tradotto in italiano l'anno seguente, Duliani narra la sua esperienza nei campi di concentramento di Petawawa (Ontario) e di Gagetown (New Brunswick), nei quali viene rinchiuso per tre anni e mezzo in compagnia di centinaia di immigrati italiani, tedeschi, ma anche francesi.

Strettamente legata all'esperienza autobiografica e al contesto storico, la scrittura è incentrata sull'emarginazione sociale e sull'alienazione vissute con grande acutezza da Duliani che si sentiva ormai integrato nella nuova società americana. Alla liberazione, nel 1943, Duliani riprende il suo lavoro di giorna-

[2] Nell'introduzione alla traduzione inglese, da cui attingiamo le informazioni biografiche sull'autore, Antonino Mazza riporta le seguenti notizie: nel 1906 quattro sue commedie di un solo atto furono rappresentate a Milano al Teatro Verdi e al Teatro Olimpia; dal 1929 al 1935 otto commedie in francese furono messe in scena a Parigi. Inoltre, sempre secondo Mazza, la commedia di Duliani *Le règne d'Adrienne* ottenne il Prix Brieux dell'Académie Française (18-19). Questa commedia in tre atti, rappresentata per la prima volta al teatro Daunou, il 19 aprile 1934, ha, in effetti, ricevuto il Prix Brieux nel 1935. L'autore, però, come risulta dall'edizione pubblicata da Plon a Parigi nel 1936, è lo scrittore francese Paul Brach. L'unico testo di Duliani repertoriato dalla Bibliothèque Nationale de France è il manoscritto dell'atto unico *Le nouveau déluge*, messo in scena al Théâtre du Grand-Guignol nel novembre 1932 da Jack Jouvin.

lista e contribuisce ad introdurre in Québec il teatro di Pirandello. Muore nel 1964 dopo esser diventato, tre anni prima, membro del Conseil des Arts du Québec.

A lungo dimenticate, l'opera e la figura di Duliani sono state riscoperte negli anni Ottanta grazie al rinnovato interesse sulla scena canadese per le culture delle minoranze. La traduzione inglese di *La ville sans femmes* è uscita nel 1994 con un'introduzione di Antonino Mazza, mentre la versione italiana è stata ripubblicata in Italia da Cosmo Iannone nel 2003.

Assai diversa è la vicenda biografica di Mauro Gioseffini, nato nel 1928 a Carvacco (Treppo Grande, Udine) ed emigrato a Montréal nel dopoguerra. Dopo una vita di duro lavoro, Gioseffini ha sentito l'esigenza farsi testimone del drammatico periodo dell'emigrazione italiana in Canada.

Affidando le sue vicende biografiche alle pagine di *L'amarezza della sconfitta*, uscito nella metropoli quebecchese – nel 1989 in versione italiana e nel 1991 in quella francese con il titolo *L'amertume de la défaite* –, Gioseffini affida alle pagine del volume il racconto delle difficoltà incontrate nel lasciare la propria terra e nel crearsi una vita nel nuovo Paese. Sia il titolo del libro che il fatto di scriverlo in italiano mostrano come l'integrazione non sia sempre stata agevole, soprattutto per chi proveniva da un *background* poco favorevole.

Posteriore di qualche decennio è l'emigrazione di Bianca Zagolin, nata nel 1942 ad Ampezzo, che lascia a nove anni per Montréal dove, dopo aver conseguito un Dottorato in Letteratura francese all'Università McGill, diventa professoressa di francese nelle scuole superiori. Il suo primo romanzo, *Une femme à la fenêtre*, esce nel 1988 presso la casa editrice francese Laffont. L'opera narra le vicende di Aurora che, dopo la morte del marito, emigra dall'Italia in Canada, senza che lo spostamento spaziale ponga fine alla solitudine che l'attanaglia. Nessuno dei due poli geografici tra cui si dipana la vita della protagonista avrà una connotazione euforica, dal momento che la donna vive un esilio interiore dal quale non riesce a liberarsi.

Il secondo romanzo, *Nomades*, riprende dalla storia precedente il personaggio di Adalie, la figlia minore di Aurora. Adalie e Philippe si incontrano in Canada per vivere una storia d'amore il cui epilogo sarà negativo. Rinchiusi anch'essi nel loro esilio interiore, i due personaggi, dal destino nomade, non riusciranno a formare una vera coppia. Con questo romanzo, secondo le affermazioni dell'autrice, si conclude il 'ciclo italiano' impregnato di tracce autobiografiche: «Ces deux romans et leurs personnages me reflètent. Ils représentent mon cycle italien, le cycle de l'errance et de l'exil» (Zagolin in Trudel 9). In *L'année sauvage* del 2006, ambientazione e personaggi non avranno oramai più nessun legame con l'Italia.

La seconda generazione

Molto diverso è il rapporto con l'Italia e con la cultura italiana di due scrittori di seconda generazione, François D'Apollonia e Philippe Poloni.

Nato nel 1938 a Sudbury (Ontario) da padre originario di Codroipo (Udine) e madre quebecchese, stabilitisi a Montréal dal 1940, D'Apollonia ha studiato Lettere all'Université de Montréal, prima di diventare insegnante nel secondario. Fondatore della casa editrice di nicchia Le Préambule ed amico del grande poeta quebecchese Roland Giguère, François D'Apollonia è autore di un'opera inauguratasi nel 1975, con la raccolta poetica *À contre-nuit*. Con la chiusura nei primi anni Novanta della casa editrice Le Préambule, dove è apparsa tutta la sua opera, sembra essersi interrotta la scrittura di D'Apollonia. Dopo la raccolta poetica *Version invisibile* del 1987, infatti, non ha più pubblicato neppure gli annunciati volumi *Le Cantique des cantiques et la Révelation de la femme* e *Tristan et Iseult en vers très reguliers*. Mai stato molto presente sulla scena mediatica, lo scrittore sembra averla definitivamente abbandonata da quando, in pensione, abita in Gaspésie occupandosi di traduzioni.

I titoli sono rivelatori del carattere della sua produzione composta da brevi prose e scarne raccolte poetiche in cui predilige il verso libero: *Parfums de fulgurance* (1977), *Chimères et monde* (1978) *Métaphorages*, *Tirésias ou Le clair-obscur de la conscience* (1985). Nella scrittura poetica, sovente ermetica, i riferimenti filosofici si intrecciano con immagini di sicura influenza surrealista. Fa eccezione *L'homme oblique* del 1980, per il carattere più discorsivo della prosa e per l'insolita lunghezza del testo che conta più di centosessanta pagine. Come scrive D'Apollonia nella prefazione si tratta di una scrittura intimista che oscilla tra il romanzo, la cronaca e il saggio, rifacendosi così al modello generico dell'*autofiction*:

> Ni roman, ni essai, ni chronique, ce livre est plutôt la traversée, par le mouvement d'une écriture scrutatrice, d'une étendue turbulente entre un homme cerné par ses échecs mal définis et quatre femmes à proximité desquelles il essaie de gagner les confins profonds de sa propre conscience (9).

L'intera produzione non reca tracce, almeno apparenti, della cultura italiana né, a livello tematico, dell'italianità che contraddistingue le sue origini.

L'italianità è, invece, presente, in forme diverse, nei due romanzi di Philippe Antonio Poloni, *Olivo Oliva* e *Des truites à la tomate*. Per questo autore, nato a Parigi nel 1958, da padre veneto di Sarmede (Treviso) e madre di Porcia (Pordenone), emigrato all'età di tre anni in Québec, attivo anche nell'ambiente dell'arte visiva, l'italianità è proiettata in maniera intellettualistica sui protagonisti dei romanzi, i personaggi artificiali ed artificiosi di Olivo Oliva e Cosmo

Maffia. La patria di Olivo è, sorprendentemente, non il Nord delle origini dello scrittore, ma una Sicilia senza tempo dietro la cui rappresentazione echeggiano importanti riferimenti intertestuali alle opere di Luigi Pirandello e di Tomasi di Lampedusa. È da una Sicilia mafiosa che l'eroe ancora in fasce è allontanato per crescere in un'America non meno mafiosa. Si tratta della stessa America in cui vive Cosmo Maffia, pittore e protagonista del secondo romanzo, il cui cognome evoca i peggiori stereotipi legati all'italianità.

Il recupero delle origini, non potendo attuarsi lungo il filo dei ricordi, si realizza così per Poloni attraverso una ricostruzione artificiale dell'italianità che passa sia attraverso l'evocazione dei luoghi comuni e *clichés* collegati all'estero all'immagine dell'Italia, sia attraverso la citazione della migliore tradizione letteraria[3].

Conclusioni

Interrotto l'asse della memoria, per gli scrittori di seconda o terza generazione il rapporto con l'Italia e la sua cultura diventa un atto volontaristico che si può scegliere di realizzare nella scrittura, mettendo in rilievo tematiche e problematiche diverse a seconda della sensibilità, come succede per Poloni, oppure, come accade per D'Apollonia, resta un dato di fatto storico e genealogico esterno alla scrittura che non influenza l'atto poetico che da questa italianità si astrae.

L'italianità diventa, allora, un territorio immaginario – proiezione individuale e non patrimonio genetico – che ogni scrittore, quali che siano le sue origini regionali, sfruttando le potenzialità della sua immaginazione all'interno dell'immenso campo aperto dalla letteratura – ancora migrante? – può percorrere, contribuendo a ridisegnarne i contorni.

Bibliografia citata

Berrouet-Oriol, Robert. 'L'effet d'exil'. *Vice Versa*, 17 (décembre 1986-janvier 1987): 20-21.

Caccia, Fulvio et D'Alfonso, Antonio. *Quêtes. Textes d'auteurs italo-québécois*. Montréal: Guernica. 1983.

Caccia, Fulvio. *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*. Montréal: Guernica. 1985.

[3] Si veda: Lucia Toffoli, 'La proiezione dell'italianità nel romanzo *Olivo Oliva* di Philippe Antonio Poloni'. *Infra*.

D'Apollonia, François. *À contre-nuit*. Ottawa- Longueuil: Laprairie - Éditions du Préambule. 1975.
———. *Parfums de fulgurance*. Longueuil: Editions du Préambule. 1977.
———. *Chimères et monde: poèmes*. Longueuil: Éditions du Préambule. 1978.
———. *L'homme oblique*. Longueuil: Éditions du Préambule. 1980.
———. *Le cœur au clair*. Longueuil: Éditions du Préambule. 1981.
———. *Révérberation*. Longueuil: Éditions du Préambule. 1983.
———. *Métaforages*. Longueuil: Éditions du Préambule. 1985.
———. *Tirésias ou Le clair-obscur de la conscience*. Longueuil: Editions du Préambule, 1985.
———. *Version invisible*. Longueuil: Éditions du Préambule. 1987.
Gioseffini, Mauro. *L'amarezza della sconfitta*. Montréal: Montfort et Villeroy. 1989.
———. *L'amertume de la défaite*. Montréal: pour compte d'auteur. 1991.
Duliani, Mario. *La ville sans femmes*. Montréal: Pascal. 1945.
———. *Città senza donne*. Montréal: D'Errico. 1946.
———. *The City Without Women: A Chronicle Of Internment Life In Canada During The Second World War*. Translated by Antonino Mazza. Oakville (Ont.): Mosaic Press. 1994.
———. *Città senza donne*. Isernia: Cosmo Iannone. 2003.
Mazza, Antonino. 'Introduction to the English Version. The War on the Home Front: a Duplicitous Legacy'. *The City Without Women: A Chronicle Of Internment Life In Canada During The Second World War*. Oakville (Ont.): Mosaic Press. 1994: 9-25.
Micone, Marco. 'Le palimpseste impossibile'. *Jeu. Cahiers de théâtre*, 80 (1996): 20-22.
Nepveu, Pierre. 'Ecritures migrantes'. *L'écologie du réel*. Montréal: Boréal. 1988: 197-210.
Poloni, Philippe, Antonio. *Olivo Oliva*. Montréal: Lanctôt. 1987.
———. *Des truites à la tomate*. Montréal: Québec Amérique. 2002.
Le projet transculturel de 'Vice versa'. Actes du séminaire international du CISQ à Rome, 25 novembre 2005. Ed. Anna Paola Mossetto. Collaboration de Jean-François Plamondon. Préface d'Anna Paola Mossetto. Bologna: Pendragon. 2006.
Robin, Régine. 'La différence quand même'. *Écrire la différence: la littérature des minorités au Québec*. Actes du colloque à l'Université Concordia, 8 février 1985. Vol. 2. *Vice Versa*, 3 (mars-avril 1985): 17-19.
Toffoli, Lucia. 'La proiezione dell'italianità nei romanzi di Philippe Antonio Poloni'. Nel presente volume.
Trudel, Marie. 'Le destin de Biancangela Zagolin'. *Le point d'Outremont*, 9 (10 août 2001): 9-10.
Zagolin, Bianca. *Une femme à la fenêtre*. Paris: Laffont. 1988.
———. *Una donna alla finestra: in attesa della vita*. Padova - Camposampiero: Messaggero e Edizioni del Noce. 1998.
———. *Nomades*. Montréal: L'Hexagone. 2001.
———. *L'année sauvage*. Montréal: VLB. 2006.

LA PROIEZIONE DELL'ITALIANITÀ NEL ROMANZO *OLIVO OLIVA* DI PHILIPPE ANTONIO POLONI

Lucia Toffoli*

Ordunque, amico caro, la
Sicilia non esiste, Essa è una
favola, un'invenzione: la
Sicilia, quella vera, è nella testa
(Papa *esergo*)

Il filone delle 'scritture migranti' è andato assumendo un ruolo sempre più rilevante nell'ambito del panorama letterario quebecchese. Cimentandosi in una varietà di generi diversi, gli artisti che vi fanno capo contribuiscono ad arricchire e a diversificare i temi e i punti di vista propri degli scrittori autoctoni, proponendo sia riflessioni frutto di esperienze di vita autentiche, sia storie rivisitate e romanzate, ma mai completamente snaturate poiché, spesso riconoscibile, scorre una significativa vena autobiografica che le sottende e ne alimenta la creatività.

Tra le personalità contemporanee che si stanno lentamente affermando all'interno di questa corrente, una posizione di rilievo è occupata da Philippe Antonio Poloni, il cui nome permette di indovinarne la provenienza: infatti, anche se nato a Parigi nel 1958, egli è veneto per parte di padre, e friulano per parte di madre[1]. Negli anni Sessanta, con tutta la famiglia vive l'esperienza dell'emigrazione in Québec e cresce, dunque, da 'Italo-nord-Americano'.

Si tratta di un'identità complessa costruita sul drammatico e indissolubile contrasto tra il legame viscerale con la terra d'origine, un cordone ombelicale mai reciso, e la consapevolezza di vivere una nuova vita altrove. Egli stesso af-

* Università di Udine.

[1] In particolare, il padre è nativo di Sarmede, in provincia di Treviso, la madre, invece, viene da Porcia, un paesino del Nord-Est del Friuli Venezia Giulia, in provincia di Pordenone. Si tratta di un chiarimento fornitoci dallo stesso autore (Poloni 24 agosto 2004).

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

ferma: «Forcément le traumatisme est colossal! Pauvres de nous, immigrants pulvérisés et anéantis par l'amertume et la nostalgie» (Poloni 24 agosto 2004). Poloni sente di condividere questa «culture d'immigrants» (Montpetit): infatti, i ricordi della sua infanzia, una vecchia bicicletta costruita a Padova, l'amore per il buon vino che egli stesso produce, e la tradizionale pasta al pomodoro, riescono a evocare anche a Montréal quell'atmosfera italiana che si coglierà pienamente nei suoi scritti. Montréal, città dove risiede, diventa dunque il simbolo di un'identità ambivalente, divisa tra la cultura del paese di accoglienza e l'ineluttabile richiamo delle radici.

Artista eclettico[2] e di successo, a partire dal 1997[3], tuttavia, Poloni manifesta una chiara propensione per la scrittura, strumento che gli consente di esprimere, per mezzo della *fiction* letteraria, l'amore per l'arte, vero *fil rouge* che lega i suoi romanzi e, anche se in maniera velata, l'urgenza della ricerca delle origini. L'unità tematica delle due opere è rappresentata senza dubbio dalla pittura, cui si dedicano entrambi i protagonisti; se, però, in *Olivo Oliva* lo scrittore sviluppa il tema della ricerca dell'identità dialogando con il protagonista, nelle pagine di *Des truites à la tomate*, uscito nel 2002, Poloni spiega il passaggio dalla produzione visiva a quella narrativa attraverso la vicissitudini del personaggio di Cosmo Maffia.

Scritto come una favola o un racconto fantastico che ricorda *Il barone rampante* di Italo Calvino, e in generale le opere intrise della poetica del realismo magico[4], *Olivo Oliva* è un romanzo che già nei suoni vocalici del titolo ricorda le sonorità della lingua italiana, oltre al chiaro riferimento al frutto tipico del Sud della penisola.

Altrettanto allusivi sono gli eventi che ne costituiscono la *fabula*: nell'intento, infatti, di svelare il mistero sul proprio passato, il protagonista Olivo Oliva intraprende una serie di spostamenti geografici e, muovendosi da un continente all'altro, tra Europa e America, gira il mondo come un moderno *Candide*

[2] Pittore e fotografo noto a Parigi, New York e Montréal, dove lavora occasionalmente come curatore di esposizioni presso il Musée d'art contemporain, egli è anche celebre videasta: dalla collaborazione con Daniel Dion nascono, infatti, *L'homme de Pékin* e *Système des beaux-arts,* che hanno segnato una tappa importante nella storia dei video d'arte.

[3] È l'anno di pubblicazione del primo romanzo *Olivo Oliva*. Il testo ottiene un tale successo di critica che si pensa a una coproduzione con l'Italia per realizzare un progetto cinematografico; due anni dopo, David Homel ne cura la traduzione in inglese che concorre per il prestigioso 'Prix du Gouverneur Général'.

[4] Per una corretta, ampia, anche se ancora aperta, riflessione sull'espressione 'realismo magico', e quindi sulle origini e su tutte le attuali implicazioni artistico-letterarie di uno dei più significativi fenomeni culturali del XX secolo, si veda *Realismo Magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericane.*

(Mayer). Il nome del personaggio deriva dalle circostanze del suo concepimento avvenuto in Sicilia dall'unione proibita tra Pina De Vie, figlia di un potente proprietario terriero che coltiva olivi, Milli Palme, contadino e poeta adolescente, e un'oliva, che lasciata cadere sugli amanti si mescola al seme del ragazzo durante l'ultimo passionale incontro della coppia. Alla nascita, Olivo dovrebbe esser soppresso in nome di una legge sancita dai secolari costumi regionali per la quale l'infanticidio era l'unico mezzo per salvare l'onore della famiglia della fanciulla oltraggiata. L'imprevisto, tuttavia, spezza l'ordine pianificato degli avvenimenti: in effetti, il decesso della giovane madre a seguito del parto impone di risparmiare la vita del neonato che, ancora in fasce, è allontanato dall'isola. Egli cresce dunque in America, dove diventa sicario, anche se, spinto dal desiderio di ritornare alle radici della sua esistenza, decide di rientrare in patria.

A tal proposito, la scelta della Sicilia come scenario per questo romanzo rappresenta un chiaro e prepotente rinvio da parte dell'autore al mondo italiano, con riferimenti alla gastronomia tipica, ai paesaggi dominati dalla presenza degli olivi e agli abitanti, descritti in un ambiente inalterato e intriso di antiche tradizioni.

Se si prende poi in considerazione la rappresentazione dello spazio (Lotman), è possibile notare come il peso delle origini sia presente anche nel nuovo mondo: infatti, il contrasto tra Sicilia e America, tra *qui* e *altrove*, si concretizza in numerosi dualismi che oppongono staticità e frenesia, silenzio e frastuono, grigiore e luminosità, *vera vita* e *falsa vita*, mentre il confine che separa i due universi è segnato nel testo dalle ampie vetrate del locale di Cocco così descritto nel romanzo:

> Olivo Oliva, installé près des grandes fenêtres, avalait ses derniers glaçons informes. Les longues voitures éclatantes filaient à vive allure sur les avenues lisses. La chaussée luisante réfléchissait toutes les lumières et les couleurs de la ville. […] Le jeune homme était captivé par cette féerie automnale de phares mobiles, de néons clignotants et de silhouettes fugitives tentant d'échapper à la pluie. […] Le restaurant était figé dans le silence sépulcral de fin d'après-midi alors que les clients du midi sont partis et ceux de la soirée ne sont pas encore arrivés (Poloni. *Olivo Oliva*: 71-72).

Il protagonista vive a ridosso di questa frontiera: il suo io, pur affascinato dalla vita che scorre veloce fuori dalle finestre, è completamente orientato verso l'interno. Il lettore comprende dunque che Olivo Oliva, e come lui tanti isolani emigrati, è sempre stato e continua a rimanere 'prigioniero' delle sue origini.

L'esperienza dell'emigrazione rappresenta per i personaggi senza dubbio un valore aggiunto rispetto alla sicilianità tradizionale, quel *quid* che scatena una

lacerante tensione interiore, sottolineando così l'emergere della vita dietro la forma-maschera. Infatti, se le lacrime di Cocco e dei camerieri, suscitate al ricordo-accidente della Sicilia, segnalano solo un momentaneo 'risveglio', il processo si completa, invece, in Olivo Oliva e M. Apandollo. Quest'ultimo, in particolare, sceglie la morte, per consentire al protagonista di far ritorno nella sua terra natale, come attesta lo scambio di battute tra i due nel corso del loro ultimo incontro:

> – Je suis maître sicaire et Membre Très Honorable de la Très Sainte Loge. Je sais exactement qui je suis et où je suis. Je sais ce que j'aime e j'aime ce que je sais. J'ai pensé longtemps à cette affaire et, croyez-moi, c'est vraiment l'unique solution. Si vous voulez aller en Sicile rechercher votre olivier patriarche, eh bien, il faudra que l'on me découvre assassiné. Rien de plus et rien de moins…
> – Mais je ne veux pas aller jusque-là!
> – Eh bien, vous devriez! Vous avez le choix: une fausse vie ou l'Olivier Patriarche sous le soleil sicilien. Si j'étais vous, à votre âge et dans l'incroyable imbroglio psychologique dans lequel vous vous trouvez, je n'hésiterais pas une seule seconde. Je suis âgé et j'ai vécu ma vie, ma fausse vie. J'aurais fait n'importe quoi pour une vraie.
> – Mais vous allez mourir!
> – Pas vraiment puisque je n'ai jamais vécu. J'ai passé une fausse vie à tuer de vraies vies. Belle ironie pour un maître sicaire! (Poloni. *Olivo Oliva*: 152-153).

Ponendo così fine a un'esistenza artefatta in cui da sempre si sente intrappolato, Appandollo[5] distrugge l'immagine granitica di sicario e riscatta, in modo paradossale, l'autenticità di una vita da emigrante.

In tali personaggi tipizzati e fortemente cristallizzati nella loro identità stereotipata, e nel ritorno del tema dell'apparire *versus* l'essere è possibile scorgere l'influenza della scrittura di Luigi Pirandello.

Quest'ultimo, citato più volte in maniera esplicita all'interno dei romanzi (Poloni. *Olivo Oliva*: 97, *Des truites à la tomate*: 292), è presente fin dalle prime opere in prosa di Poloni quando, con le novelle *Si jeune et si vieux…* e *Le cordonnier qui enseigne*, egli si avvicina a un genere caro al suo maestro. Infine, nella *pièce La mort comme métaphore*, posta a conclusione del secondo romanzo, affiorano anche i temi dell'incomunicabilità e dell'affermazione dell'identità, ampiamente sviluppati dallo stesso Pirandello nel capolavoro del 1921, *Sei personaggi in cerca d'autore*.

[5] Il ritorno di M. Apandollo in *Des truites à la tomate*, unitamente alla ripresa dei medesimi nomi per alcune delle creature presenti nei testi, non solo annulla sul piano della *fiction* lo scarto temporale che separa le due opere ma, in quanto espressione d'intertestualità interna, consente di rilevare una marcata continuità nell'ambito della produzione narrativa di Poloni.

Pertanto, ispirato da uno dei più grandi nomi del Novecento italiano, Poloni rivela apertamente una sorta di filiazione letteraria e con ferma convinzione dichiara:

> [...] Pirandello est, sur le plan littéraire, celui qui m'a mis au monde. Ç'a été pour moi une renaissance, si je le peux dire. Je l'ai découvert par hasard, en m'intéressant à la littérature italienne, et quand je suis tombé sur lui, ç'a été l'éblouissement total. Après qu'il y a eu chez moi une mort complète, celle de l'artiste en arts visuels, Piradello m'a aidé à rêver encore, rêver de devenir l'aspirant romancier que je suis aujourd'hui, et je lui dois énormément (Fortin).

Accanto ad autori come Sciascia e Tomasi di Lampedusa, Pirandello fa parte di quel manipolo di scrittori che Poloni predilige e con i quali condivide i tratti della sicilianità letteraria, ovvero «quei dati e quelle componenti che si ritengono specifici della sensibilità e del modo di essere siciliani» (Scerri), elementi tipici della produzione insulare a partire dal verismo. Rifacendosi ai canoni di questo movimento, Poloni ritrae una società arcaica e contadina che emerge in particolare attraverso l'analisi delle figure presenti in *Olivo Oliva*. Si tratta sempre di rappresentazioni che rimangono nella sfera dell'arte e che non hanno scopi antropologici o sociologici, poiché in esse spesso s'intrecciano esplicitamente storia e mito, verità e finzione.

Nello stesso modo, come in tutte le rappresentazioni letterarie, la Sicilia raccontata non è il riflesso della realtà, ma una percezione del tutto soggettiva: infatti, il romanziere, che, paradossalmente, non ha mai visitato la regione, attinge sia a una tradizione colta, che annovera i grandi classici della letteratura siciliana, sia alla cultura di massa, veicolata soprattutto attraverso la produzione filmica americana, in cui l'immagine folkloristica dell'isola è associata a quella della mafia. Oltre ai temi dell'immobilismo culturale, dell'onore e della legge dell'omertà, egli pone l'accento proprio sul diffuso stereotipo della mafiosità[6] e lo rappresenta in maniera caricaturale per meglio decostruirlo.

Questi contributi, l'aulico e il popolare, sono il tramite per Poloni per giun-

[6] Alcuni passi del romanzo *Olivo Oliva* sono riportati all'interno dell'antologia *Sweet Lemons: Writings with a Sicilian Accent*. Il volume, che raccoglie il contributo di oltre cinquanta autori nord-americani che hanno scritto sulla Sicilia, perché originari della regione o semplicemente per un loro interesse letterario, nasce con l'intento di sconfessare le rappresentazioni negative convenzionali dei siciliani e, più in generale, degli immigrati italiani. Le curatrici intendono inoltre suscitare nei lettori nord-americani la riflessione sulla complessità della cultura identitaria insulare.

gere all'isola[7] da cui rimane a tal punto affascinato da ambientarvi il suo primo libro dove essa, «plus qu'un simple décor, […] est espace du roman, terre mère et objet du désir» (Bernier 219). Lo scrittore, tuttavia, non si limita a ricevere tale eredità, ma la rielabora facendola propria: la Sicilia, che ben si presta a ogni mitologia e a ogni enfasi, è per lui «une métaphore sur l'identité et sa quête […]» (Poloni 23 giugno 2004), un modo per rivendicare le proprie origini da cui trae ispirazione. Sottolineando il tema del ritorno alle radici, Réginald Martel conclude un articolo scrivendo:

> En envoyant Olivo Oliva dans la Sicile de sa naissance en mission de reconnaissance de lui-même, Philippe Poloni a exprimé de façon magistrale, en recourant au besoin du fantastique, le douloureux empire des origines (Martel).

E Poloni stesso spiega il meccanismo che l'ha portato a individuare il territorio siciliano come spazio delle origini:

> en tant qu'Italo-nord-américain, l'Italie est devenue, à travers mes lectures, un paysage poétique où toutes les métaphores n'ont qu'un seul but: attiser la nostalgie du pays abandonné.
> Je suis comme ces milliers d'Italiens dispersés de part le monde, je suis une olive qui chante le célébrissime *Va Pensiero* de Verdi: 'Oh, mia patria si bella e perduta!' (23 giugno 2004).

Per l'autore di *Olivo Oliva* questo 'paysage littéraire' non è il Nord delle sue autentiche origini, quel Veneto e quel Friuli da cui provengono i genitori, ma una Sicilia immaginaria che egli ricrea senza conoscerla direttamente e, citando le parole di Andrea Camilleri, 'alla sua maniera'.

Pertanto, Poloni, e come lui molti scrittori di seconda e terza generazione, insistendo sull'opposizione tra realtà e invenzione, elabora una visione composita e fittizia dell'italianità[8] che, svuotata di qualsiasi valenza patriottica o passatista, è piuttosto un mosaico o una proiezione letteraria in cui, accanto alle esperienze autobiografiche, si ritrovano gli influssi artistici di autori famosi e, insieme, i pregiudizi e i luoghi comuni elaborati all'estero sull'Italia.

[7] Mosso dal desiderio di sperimentare forme e tecniche di espressione sempre nuove, nel 2006 l'autore cura la traduzione in francese del secondo libro della catanese Melissa P., *L'odore del tuo respiro*. Ancora una volta, Poloni si mostra incuriosito dalla rappresentazione dell'universo siciliano.

[8] Per approfondire i disparati aspetti dell'influenza culturale esercitata dall'Italia sull'immaginario quebecchese, si veda *Italies imaginaires du Québec*.

Bibliografia citata

Bernier, Silvie. *Les Héritiers d'Ulysse.* Outremont (Québec): Lanctôt. 2002.
Camilleri, Andrea. Internetvista del 23 gennaio 2001. Trascritta da Paola Rossi. http://www.angelfire.com/pa/camilleri/internetvista.html (data di consultazione 11 novembre 2005).
Calvino, Italo. *Il barone rampante*. Milano: Garzanti. 1989.
Fortin, Marie-Claude. 'Le chef d'œuvre inconnu'. *Voir* (26 septembre 2002).
Italies imaginaires du Québec. Sous la direction de Carla Fratta et Élisabeth Nardout-Lafarge. Montréal: Fides. 2003.
Lotman, Jurij Michailovic. *Struktura chudozestvennogo tekst* (1970). Traduzione italiana di Eridano Bazzarelli, Erika Klein e Gabriella Schiaffino. *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia. 1996.
Martel, Réginald. 'Un autre petit livre parfait'. *La Presse* (16 mars 1997).
Montepetit, Caroline. 'Philippe Poloni – Le Waterloo du peintre'. *Le Devoir* (21-22 septembre 2002).
Mayer, André. 'Two Well-Oiled Tales'. *Eye Weekly* (January 20, 2000).
Melissa, P. [pseudonimo di Melissa Pananello]. *L'odore del tuo respiro* (2005). Traduction française par Philippe Antonio Poloni. *L'odeur de ton souffle*. Montréal: Lanctôt. 2006.
Papa, Enzo. *La Sicilia nella testa*. Siracusa: Edizioni dell'Ariete. 1991.
Pirandello, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore; Enrico IV*. Milano: Arnoldo Mondadori. 2000.
Poloni, Philippe, Antonio. *Olivo Oliva*. Outremont (Québec): Lanctôt. 1997.
———. 'Si jeune et si vieux…'. *Le Devoir* (9 août 1997).
———. 'Le cordonnier qui enseigne'. *Stop*, 155 (juillet-août-septembre 1998).
———. *Des truites à la tomate*. Montréal: Québec Amérique. 2002.
———. 'E-mail autografa a Lucia Toffoli'. (23 juin 2004).
———. 'Lettera autografa a Lucia Toffoli'. Montréal (24 août 2004).
Realismo Magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericane. Atti del Convegno Internazionale di Studi di Udine 23-25 settembre 2004. Ed. Mario Sartor. Udine: Forum. 2005.
Scerri, Mattew. 'Camilleri e la 'sicilianità letteraria". http://vigata.org/tesi/tesi1.shtml (data di consultazione 8 novembre 2005).
Sweet Lemons: Writings with a Sicilian Accent. Ed. Venera Fazio e Delia De Santis. New York e Ottawa: Legas. 2004.

DA MIAMI CON LO SGUARDO AL FRIULI: POESIA DI CLAUDIA AMADORI

Daniela Ciani Forza*

Verso una letteratura italo-americana

«[...] the writing of difference and not the writing of the different» (91): Pasquale Verdicchio nel suo ormai celebre studio sulla cultura italiana in Canada e negli Stati Uniti – *Devils in Paradise* – pone la questione della letteratura diasporica italiana in termini di un processo di elaborazione di forme innovative nel contesto americano.

Confinare le letterature di gruppi culturali subalterni alla cultura *mainstream* (di derivazione squisitamente *WASP - White-Anglo-Saxon-Protestant*) nell'ambito esclusivo degli 'studi etnici', significherebbe potenziare una visione frammentaria, nonché ghettizzante fuorviante, di tanta significativa parte della letteratura americana stessa. Una visione postnazionalista e transculturale permette di accedere, invece, ad uno spazio d'interazione creativa, in cui la composizione di voci autonome trova sintonia in uno spazio intellettuale aperto, a prescindere da confini di provenienza o da teorie assimilatorie.

Lo spazio della cultura italiana negli Stati Uniti è ancora molto limitato. La sua letteratura subisce il doppio limite di confrontarsi e con la grande storia della nostra cultura classica e con l'emarginazione nata non solo in seno ad una minoranza nei confronti della cultura dominante, ma anche in seno ad una marginalità nei confronti della propria d'origine.

La grande cultura italiana appartiene alla Storia del passato – ai Leonardo da Vinci, ai Raffaello, ai Michelangelo, ai Dante –; il popolo degli emigranti è estraneo ad essa, è un popolo di *outsiders*, ben remoto da quella sua eredità di dottrine e di arti sublimi, ed è spesso mal accolto nel contesto americano[1], né,

* Università di Venezia - Ca' Foscari.

[1] Nel suo sconvolgente studio sul linciaggio di cui furono vittime undici italiani a New Orleans nel 1891 e sulla storia che segnò il difficile percorso migratorio degli italiani negli U.S.A., Richard Gambino inserisce la seguente dichiarazione di Richard Nixon, riportata

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

d'altra parte, esso si sente coeso in un'identità nazionale che lo sorregga. Il succedersi di emigrazioni è determinato dalla povertà di un paese appena uscito da quel Risorgimento, che ha portato ad un'unità politica, ma certamente non ancora ad una coscienza nazionale, su cui premono pesi economici di una ristrutturazione civile e sociale, e che è ancora lungi dallo sviluppare una sintonia fra i suoi 'nuovi' cittadini. L'italiano quando si presenta nella nuova terra d'America è un isolato all'interno di una propria cultura locale e regionale, alieno nella società che l'accoglie, così come lo è in quella sua propria: «When they left, they were far more likely to think of themselves as carrying, along with their passports, an identity belonging to some sovereignity older, and for them much more real, than the new nation. They were Neapolitans or Sicilians. They were Romans or Abruzzesi» (Viscusi 151). Spesso illuso di un ritorno al paese, egli fatica ad inserirsi nella comunità cosmopolita americana, finendo, piuttosto, per caratterizzarsi attraverso i segni del 'diverso', laddove le categorie etniche vengono a corrispondere a emarginazione e sofferenza: vi subentra l'orgoglio legato ai codici di una comunità ristretta e di un'identità imposta dalla stessa. 'Italianità' diventa il corrispettivo di '*mama mia, spagheti, padrino, Cosa Nostra*', di pregiudizi, di dicotomia sociale, di ghettizzazione e, se qualcuno emerge dalla povertà, di sospette connivenze mafiose.

La scrittura vi si riflette.

Nonostante l'impulso dato alle letterature non appartenenti alle radici anglosassoni – pensiamo a quelle afro-americana, ebraica, *chicana* degli ultimi decenni – e alla diffusione degli studi transculturali e postnazionali, e nonostante la presenza di esimi esempi di letteratura e critica italo-americana[2], questa com-

dalle registrazioni dei Watergate Papers del 1973, a testimonianza del perseverare dei pregiudizi nei confronti degli italiani: «Nixon: 'the Italians. We mustn't forget the Italians. Must do something for them. The, Ah, we forget them. They're not we, Ah, they are not like us. Difference is they smell different, they look different, act different. After all, you can't blame them. Oh no. Can't do that. They've never had the things we've had'. Ehrichman: 'That's right'. Nixon: 'Of course, the trouble is... the trouble is, you can't find one that's honest'.» (119).

[2] Ricordiamo fra i 'classici' della letteratura italo-americana: Constantine Panunzio (*The Soul of an Immigrant*, 1921); Pascal D'Angelo (*Son of Italy,* 1924); Mary Tomasi (*Deep Grow the Roots*, 1940, *Like Lesser Gods*, 1949); John Fante (*Wait Until Spring*, *Bandini* 1938); Pietro di Donato (*Christ in Concrete*, 1939); Jerre Mangione (*Mount Allegro*, 1943); Julia Savarese (*The Weak and the Strong*, 1952); Marion Benasutti (*No Steady Job for Papa*, 1966); Mario Puzo (*The Godfather*, 1969); Gay Talese (*Honor Thy Father*, 1971, *The Neighbour's Wife*, 1980, *Unto the Sons*, 1992). Si segnalano, inoltre, fra i più recenti intellettuali che abbinano scrittura creativa a critica letteraria: Helen Barolini (*The Italian American Novel*, 1974, il romanzo *Umbertina,* 1979, i saggi *Festa, Recepies and Recollections of Italian Holidays*, 1988, e *Chiaroscuro: Essay of Identity*, 1997, l'antologia *The Dream Book: an Antho-*

ponente culturale soffre ancora di poca attenzione, o di attenzione poco scrupolosa come appare dall'intervento di Gay Talese sulla *New York Times Book Review* del marzo del 2003[3]. La letteratura italo-americana fatica ad uscire dai confini di una realtà spesso costruita, e ancor più spesso giudicata, su stereotipi o idealizzazioni anacronistiche e sentimentali delle proprie radici, soffrendo per essere respinta ed ostacolata nell'acquisizione di un suo ruolo ed una sua

logy of Writings by Italian-American Women, 1985); Tina De Rosa (*Paper Fish*, 1980); Tony Ardizzone (*The Evening News*, 1986, che vinse l'ambito premio letteratio 'Flannery O'-Connor Award', *Taking It Home: Stories from the Neighbourhood,* 1996); Josephine Gattuso Hendin (*The Right Thing To Do,* 1988); Robert Viscusi (il romanzo *Astoria*, 1996, vincitore del prestigioso 'American Book Award', il poemetto *An Oration Upon the Most Recent Death of Christopher Columbus*, la raccolta di poesie *A New Geography of Time,* 2004, l'opera critica *Buried Ceasars, and Other Secrets of Italian American Writing,* 2006); Fred Gardaphé (direttore della rivista *Fra Noi*, fondatore e direttore di *VIA: Voices in Italian Americana*, autore degli studi critici *Dagoes Read: Tradition and the Italian/American Writer* e *Moustache Pete is Dead!: Italian/American Oral Traditions Preserved,* oltre ad essere il curatore di *New Chicago Stories, Italian American,* e di *From the Margin: Writings in Italian Americana*); Pasquale Verdicchio (traduttore di Antonio Gramsci, Pier Paolo Pasolini, Antonio Porta e Alda Merini, egli stesso poeta ed autore delle raccolte *The House is Past,* 1978, e *Approaches to Absence*, 1994, e di studi sull'emigrazione, quali *Bound by Distance: Rethinking Nationalism through the Italian Diaspora*, 1997, *Devils in Paradise: Writings on Post-emigrant Culture* (1997) e, con Antonio D'Alfonso, *Duologue: on Culture and Identity*, 1998); Mary Jo Bona (autrice degli studi critici *Claiming a Tradition: Italian/American Women Writers,* 1999), e, con Irma Maini, *Multiethnic Literature and Canon Debates*, 2006); Anthony Julian Tamburri (studioso di letteratura italiana e critico, fra le cui opere si ricordano *A Reconsideration of Aldo Palazzeschi's Poetry (1905-1974): Revisiting the 'Saltimbanco'*, 1998, *A Semiotic Re-reading: Italo Calvino's 'Snow Job'*, 1999, *Screening Ethnicity: Cinematographic Representations of Italian Americans in the United States*, 2002, – pubblicato anche in italiano con il titolo di *Scene italoamericane: rappresentazioni cinematografiche degli italiani d'America* – e di moltissimi lavori apparsi in riviste specializzate. L'elenco qui sottoposto è assolutamente rappresentativo, e per niente esaustivo, di alcuni fra gli intellettuali italo-americani che si sono distinti. Interessante è notare, pure, come la produzione si venga estendendo da una narrativa perlopiù legata alla vita e ai costumi all'interno delle comunità italiane a confronto con il modo americano, a studi critici sempre più articolati attorno alla presenza, o assenza, della cultura italo-americana nel contesto nord-americano.

[3] Nell'articolo intitolato 'Where Are the Italian American Novelists?' Gay Talese pone la questione della poca presenza italo-americana nella cultura americana, attribuendone la causa allo scarso interesse degli italo-americani per la letteratura, la tradizione letteraria e la lettura stessa, al diffuso costume di rinchiudersi nella segretezza omertosa della loro vita sociale e di non potersi esimere dall'osservanza ossequiosa dei suoi canoni (1, 23-29). L'articolo fece scalpore, sollevando polemiche fra gli intellettuali, che rinnegarono l'atteggiamento di Talese, come colpevolmente legato a stereotipi ormai desueti (Gardaphé, Barolini); ma al tempo stesso contribuì a risvegliare il problema delle ragioni dell'assenza italo-americana dalla scena, e ricondurre ad essa l'attenzione degli studiosi.

voce all'interno del canone, come denuncia con asprezza Helen Barolini, attaccando il *New York Times*, colpevole, a suo giudizio, di vero e proprio ostracismo:

> From their scant appearance in the *New York Times* as reporter, author or letter writer, it may be concluded that Italian Americans, as a group, are not concerned with expressing themselves. The opposite is true: there is a deep and passionate longing to be part of the national debate and to share cultural exchange, to be seen as intellectuals, not bimbos and dons. And just as strong is the shared perception that, aside from Mafia references, Italian American names too seldom appear in the pages of the *New York Times* (s.p.).

Ma, come abbiamo indicato, testimoniare la propria condizione diasporica è per gli italo-americani doppiamente tragico. A differenza di altre minoranze che sono etnicamente riconducibili a dei segni che le accomunano, vuoi per il colore della loro pelle, o per la loro religione o per un passato di prevaricazioni politiche ed economiche parimenti condiviso – come è il caso dei *chicanos* –, la storia che pesa sull'emigrante italo-americano non è solo quella che lo porta ad affrontare un presente che gli rimane estraneo, e di cui non comprende i codici, ma anche quella di non possedere riferimenti culturali atti a costituire un senso di solidarietà. La condizione che si determina è perciò quella di ulteriore emarginazione all'interno di piccoli gruppi tanto rigidi quanto monopolizzanti, quando non addirittura fra loro ostili. La trama della sua esistenza rimane circoscritta a comunità ristrette – familiari, paesane o, nel migliore dei casi, regionali –, trascendere le quali può significare negare o dimenticare le proprie origini, mimetizzarsi, assumere un'identità estranea alla propria, assimilarsi ad un 'altro', anglicizzarsi ad ogni costo, ed, infine, essere isolati: perché i Martini che diventano *Martin,* i Lorenzi *Lawrence*, gli Olivieri *Oliver* e poi i *De George,* i *De John,* i *De Mark,* i *De Clemens,* i *De Michaels* non saranno, comunque, mai facilmente 'americani'. È un processo che allontana dalla coscienza la condizione di quell'*in-betweeness* che non dovrebbe più significare solo 'non-appartenenza', ma più precisamente riscatto da limiti ideologici e razziali, e che può, soprattutto, significare *soglia*, ovvero, «arresto della dialettica, visibilità e cura dei contradditori inconciliati» (Rella 16).

Varcare la *soglia* di questa emarginazione, spostare l'obiettivo da un'ottica riduttiva di provincialismi folkloristici fatto di italiani bigotti ed incolti, dediti alle canzonette e al gioco delle bocce, per inserire una valutazione della letteratura italo-americana nella dinamica contestuale della cultura americana è il compito che attualmente si propongono intellettuali e studiosi[4], investigando

[4] Come fa notare Mary Jo Bona fu con il numero speciale di *Melus*, l'organo di 'The Society for the Study of Multi-Ethnic Literatures in the United States', del 1987, dedicato alla let-

sulle strategie compositive che conducono ad una revisione e riarticolazione dei concetti di etnicità e di nazionalità, per superare il pericoloso binarismo che confinerebbe la prima ad una marginalità rispetto alla seconda:

> [...] literary and/or critical theory, in the hands of today's well-informed reader [...] has the potential to cast aside the old lens of the monolith and reconsider Italian/American literature through a more prismatic lens that allows us to see the different nooks and crannies of our ethnicity as it has changed over the decades and across generations from a dualistic discourse to a multifaceted conglomeration of cultural processes transgressing Italian, American [...], and Italian/American cultural borders (Tamburri 125).

Claudia Amadori e il concetto di patria o homeland

Nel panorama di una scrittura che trascende questi limiti di una strategia squisitamente 'etnica' di rappresentazione è la scrittura di Claudia Amadori, testimonianza di una condizione diasporica esistenziale che conduce all'affermazione di una 'patria' come condizione mentale ed affettiva, aldilà di confini geografici, o storici, o linguistici.

Claudia Amadori nasce a Udine nel 1967, vive la sua infanzia e adolescenza frequentando il liceo, appartenendo al suo ambiente familiare e sociale, finché decide di intraprendere le 'vie del mondo': si sposta a Londra dove rimane per dieci anni, per poi trasferirsi in Florida nel 1997, dove come lei stessa scrive, si sente 'meno italiana' di molti italo-americani del luogo, nostalgici di una vecchia terra natale miticizzata, nella quale dicono di voler ritornare – 'ma non lo faranno mai' – e, al tempo stesso, si sente 'più italiana' di loro per come conserva l'integrità dei suoi riferimenti e ne accetta il quotidiano confronto con la concretezza del suo presente. A Miami Amadori insegna *Creative Writing* alla 'Florida Atlantic University' e si dedica alla scrittura. Compone per se stessa e per un pubblico ancora 'privato'; frequenta *readings* di scrittori e poeti, ma solo recentemente ha pensato di aprire le sue pagine all'editoria[5]. Significativamente scrive sia in inglese che in italiano, a dare testimonianza, attraverso la

teratura italo-americana, che a questa venne per la prima volta riconosciuta dignità di materia di ricerca e di studio (123-135).

[5] Citazioni da una lettera di Claudia Amadori alla sottoscritta (31 marzo 2007). Fra le opere di Claudia Amadori si ricordano i racconti: *The House of His Dreams*, *My Father's Song*, *The Clown Who Wanted to be a Lawyer*, *Amor che a nullo amato amar perdona*, un racconto di realismo magico, ispirato al V canto dell'*Inferno* di Dante, *The Blue Octopus*, *Three Days in England*, in via di pubblicazione, e le poesie *Nonna*, e *Moving Stillness: Udine 2006*.

scelta delle due le lingue, della sua partecipazione ad entrambi i mondi che esse rappresentano.

Essere nel mondo è, davvero, per il friulano condizione quasi congenita.

Terra d'invasioni e di emigrazione, isolata in confini sempre lontani – dell'impero romano, di quello asburgico, del Regno d'Italia – esposta a 'passaggi' militari, politici e culturali d'ogni genere, amalgama sedimentato di Storia e di storie, il Friuli, terra poco popolosa e povera, all'incrocio fra est-ovest-sud e nord-Europa, è da sempre, inoltre, culla di esili: oltre i confini con la Repubblica Veneta, entro e fuori i territori d'Austria e Ungheria, nel nord-Europa, nella Russia, in Oriente, 'oltreoceano'. 'Andare per il mondo' oltre ad essere presupposto di sopravvivenza, è divenuto anche consuetudine al confronto e, spesso, riscontro di una propria identità. 'Essere lontano', perciò, viene anche a significare 'essere simili', condividere l'esperienza di separazione dalla propria terra, ma non dalle proprie radici, e perciò sentirsi vincolati per ritrovarsi in un destino comune, di qua o di là dalle 'frontiere'. Poco radicato nella difesa di uno spazio esteriore, e poco soggetto all'inflessibilità di *conclaves* tradizionali, il friulano, senza con ciò negare il rigore di un proprio intimo sentimento di appartenenza, si mantiene disponibile a recepire l'altro, in un continuo dialogo fra la propria valenza etnica ed il mondo al di fuori, orgoglioso delle esperienze che lo espongono al mondo.

E se il genere autobiografico gli è proprio come spazio d'osservazione, conquista ed affermazione di sé attraverso la scrittura e l'arte, esso rimane strumento di confronto, di nostalgia e memoria a doppia valenza. Il ricordo rimanda ad un'assenza, ma non è rimpianto, quanto conferma della propria identità e ricerca :

> Lassàt in tal recuàrt
> a fruvati, e in ta la lontananza
> a lusi, sensa dòul jo i mi impensi
> di te ... (vv. 1-4)

come scrive Pierpaolo Pasolini in *Cansion*, un testo – e in una lingua – che segnano la 'presenza oltre la lontananza' della terra, che sente gli appartiene e a cui sente di appartenere (98). Nel testo che Amadori ci sottopone ritroviamo l'occasione in cui passato e presente, lontananza e prossimità persistono in una continuità di apertura reciproca.

Moving Stillness - Udine 2006: il titolo raccoglie nella sua valenza ossimorica il superamento della dialettica che soggiace al pensiero della poetessa; una permanenza, intima ed affettiva del sentimento, che si combina con il mutare delle situazioni, personali e esterne. La città – Udine – e la data – 2006 – sono *loci* cui confluisce il pensiero – un pensiero 'migrante' attraverso parole ed im-

magini, e al tempo stesso «inducing domesticity» (v. 38). Ed è proprio questa *domesticity* che conduce alla percezione di quella relazione con cui i 'mondi' dell'autrice si esprimono confluendo l'uno nell'altro.

È una serata a ridosso del Natale; la poetessa è rientrata 'a casa' da lontano, e, secondo il costume locale di un bicchiere di vino in uno dei tanti bar che segnano la vita sociale e quotidiana della città, si ritrova fra gli amici di un tempo. In mano tiene un calice di *moscato*, dall'aroma fruttato e dal *perlage* vivace, di cui sa cogliere i particolari, ma che traduce secondo un lessico 'altro', strutturalmente diverso, e a lei altrettanto familiare di quello friulano: il calice è «round-bellied» (v. 3) – panciuto –, l'aroma fruttato è «honey-like syrup» (v. 9) – uno sciroppo mieloso – in cui il *perlage*, diventato 'air bubbles' (v. 8) – bolle d'aria –, va su e giù come uno «yo-yo[s]» (v. 11). L'iconografia locale accoglie semi diversi, di un'espressività 'altra', senza però esserne intaccata o intaccare alcun valore semantico. Quanto se ne ricava è la fusione di un costume locale, e di un piacere sedimentato di relazioni umane, con le immagini del presente della poetessa: quel lessico quotidiano tutto americano dell'«honey-like syrup» o degli «yo-yos», impensabile, quasi 'sacrilego', altrimenti, in un bar di Udine, per descrivere un calice di *moscato,* magari d.o.c.[6]!

Lo sguardo sulla città, del resto, è tutto un intreccio di riferimenti stabili, arricchito da quel varco che svincola la poetessa dalla abitualità e ne carica il testo di ambiguità. Il passato di *Piazza San Giacomo,* dove i bambini giocano attorno ad un pozzo ormai chiuso da un «heavy, engraved, enameled iron lid/ concealing/ history [...] my childhood/ my past» (vv. 45-48, 52-53) – pesante copertura di ferro inciso e verniciato che nasconde la storia [...] la mia infanzia/ il mio passato –, o quello degli «antique buildings/ that lean on each other like tired spinsters» (vv. 63-64) – edifici antichi/ che si appoggiano l'uno sull'altro come deboli zitelle – sono accostati alla gaiezza dei negozi addobbati per il Natale, ricchi di beni di consumo e di luci abbaglianti, ma essi appartengono anche a quella genuinità che rende gli abitanti di quella provincia che è la sua *città* «unscathed by existence,» (v. 7 6) – indenni di fronte all'esistenza –, fiduciosi «in life's stability and contentment -» (v. 78) – in una vita tranquilla ed appagante –; quella città e quell'esistenza che lo scorrere del tempo non contamina alle radici e di cui ella è parte, pur se, spesso, da lontano: «*Udine* – my home again,/ illuminated -/ tenderness and family bonds,/ unpretentious

[6] E il *bar* tradizionale, quando non l'*osteria,* diventa un «wine bar» (v. 15) o una «tavern» (v. 22), in un'interessante trasposizione linguistica, laddove ad essa si abbina la penetrazione nella nostra lingua di tali medesimi anglicismi, a segnare nuove contaminazioni, e, nel contesto, segnalare nuove integrazioni.

laughter,» (vv. 90-93) – *Udine* – nuovamente casa mia,/ illuminata-/ tenerezza ed affetti familiari/ risate spontanee –. Non importa se la vecchia Chiesa in pietra, «once / spiritual fulcrum» (vv. 54-55) – un tempo fulcro di spiritualità –, sia: «now/ unnoticed and upstaged by/ consumeristic icons» (vv. 55-57) – ora passi inosservata e sia messa in ombra dalle icone del consumismo –, poiché le sue campane «still synchroniz[e] life;/ secular, useful, adapting to the times» (vv. 59-60) – ancora ritmano la vita; secolari, utili, adattandosi ai tempi –. I tempi cambiano, la vita sostituisce valori a valori, ma il passato non è statico in un altrove della memoria, e si muove nel presente.

Una 'moving stillness' governa la capacità di trascendere la nostalgia per inserirsi nella dinamica vitale, propria di una visione post-etnica, post-nazionalista e 'deterritorializzata' della cultura, in cui l'io è presente nell'interezza della sua storia.

Claudia Amadori con questo testo si colloca in quello spazio in cui *ethos* e *ethnos* si incrociano a definire un concetto di *patria* o *homeland* che è, dunque, valore intimo, in cui è l'esperienza di vita a definire le proprie radici, in cui l'appartenenza ad una cultura esula da qualsivoglia limite per manifestarsi nella complessità delle sue forme e contenuti 'sensa dòul', offrendo paradigmi atti a decrittare campi d'indagine – e di scrittura – in cui siano superati i tradizionali, rigorosi dualismi fra categorie culturali dominanti e subalterne.

Moving Stillness[*]
***Udine* 2006**

Amber thickness of *moscato*,
undulating
inside a round-bellied crystal chalice,
sparkling
with the reflex of Christmas glee,
like a snow globe
in my cupped shivering palm –
air bubbles, inside
honey-like syrup,
swimming, their way to the top,
pulled back down, like yo-yos
by unnoticed sirens.

On a cobblestone sidewalk, sheltered
by *portici*,
outside a wine bar,
in my boots and coat
I stand among
friends, who speak Italian,
friends, for a fortnight,
forgotten, for another year.
Incongruous Latin rhythms pour
from the open jaws of the tavern
warming
icy December air.

Shops stay open late –
softness of multicolored sweaters
shapely mannequins,
ski equipment, on polystyrene snow
invite
late purchases.
Boutiques,
richness of displays,
bright lights and colors
against the blackness of the night.

Udine -
like an oasis of verve,

[*] Ringrazio Claudia Amadori per aver concesso la pubblicazione di questo testo ancora inedito.

undeterred
by iciness, inducing domesticity.

A cobbled pedestrian road,
a square –
Piazza San Giacomo.
Children roam
around an old well,
forever shut –
a heavy, engraved, enameled iron lid
concealing
history
murky waters
pestilence, murders, salvation?

A well
forever shut –
my childhood
my past.
A church of stones, once
spiritual fulcrum, now
unnoticed and upstaged by
consumerist icons.
Its bell: it's only pride
still synchronizing life;
secular, useful, adapting to the times.

Azure hues of giant revolving spotlights
illuminate
antique buildings
that lean on each other like tired spinsters, and
undulate
in rotating brightness
like relics of submerged cities –

blue bubbles against
black emptiness of night.

Shapes
wandering aimlessly
seem puppets
in a marionette show,

but *do* have lives,
as rich and worthy as we're all convinced to have.

Friends, unscathed by existence,
sip wine, with confidence
in life's stability and contentment –
build futures
with scraps of the quotidian.

Couples
yet unmarried,
yet with dreams…

What will become of them in ten years?

Cheerful chatter – and *I,* part of their world
for a moment
and *I,* forget myself,
and metamorphose.

Udine – my home again,
illuminated –
tenderness and family bonds,
unpretentious laughter,
taste
of *moscato*
tickling
my tongue and my imagination,
warming
my weary heart to possibilities.

Bibliografia citata

Barolini, Helen. 'Writing Back to a Brick Wall'. *Sicilian Culture. The News & Views.* http://www.sicilianculture.com/news/

Bona, Mary Jo. 'Introduction: Italianita in 2003: the State of Italian American Literature'. *Melus*, 28 (Fall 2003), 3: 123-135.

Gambino, Richard. *Vendetta. The True Story of the Largest Lynching in U.S. History.* Toronto: Guernica. 1998.

Gardaphé, Fred. 'In Search of Italian American Writers'. http://www.italianstudies.org/iam/essay/htm

Pasolini, Pier Paolo. 'Cansion'. *La meglio gioventù.* Milano: Arnoldo Mondadori. 2003.

Rella, Franco. *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza.* Milano: Feltinelli. 2004.

Talese, Gay. 'Where Are the Italian American Novelists?'. *New York Time Book Review,* (March 14, 2003), 1: 23-29.

Tamburri, Anthony, Julian. 'Beyond 'pizza' and 'nonna'! Or, What's Bad about Italian/American Criticism? Further. Directions for Italian/American Cultural Studies'. *Melus*, 28 (Fall 2003), 3: 110-129.

Verdicchio, Pasquale. *Devils in Paradise. Writings on Post-Emigrant Cultures.* Toronto: Guernica. 1997.

Viscusi, Robert. 'Son of Italy: Immigrant Ambitions and American Literature'. *Melus*, 28 (Fall 2003), 3: 149-174.

DUE AUTOBIOGRAFIE D'EMIGRANTI FRIULANI NEGLI STATI UNITI, 'ALIGRIA DAL FRIUL'

Ilaria Serra*

Il Friuli, terra d'emigrazione, ha distribuito in tutto il mondo braccia e manodopera. Due milioni di emigranti nell'arco di un secolo[1], uomini con le valigie pronte dietro la porta, dapprima migratori stagionali nell'Europa dell'Est o del Nord, poi emigranti stabili in Canada, Sud America ed Australia. Gente con le scarpe sempre addosso, abituata agli spostamenti e alle partenze, in cerca dei *bêçs*. Eppure, quando questi lavoratori si fermano per – caso eccezionale – raccontare per iscritto le loro avventure, si mostrano ossessionati dall'idea della 'casa' o del 'nido'. La disponibilità a partire si traduce in estremo attaccamento al 'fogolâr'. Non è un caso che il club dei Furlani nel Mondo sia intitolato proprio al nucleo caldo della dimora, il focolare.

È così in due autobiografie di friulani emigrati negli Stati Uniti nella prima metà del XX secolo: *Alla ricerca del nido. Pensieri e testimonianze di un emigrante* di Pietro Toffolo[2] e *Le mie memorie scritte nell'isola della quarantina* di Antonio De Piero[3]. Si tratta di due rari, preziosi esempi di scrittura popolare, le storie d'emigrazione di un piastrellista di Fanna e di un manovale di Cordenons, che trascorsero gran parte della loro vita fuori dal Friuli, partendo entrambi appena sedicenni[4]: cinquant'anni Toffolo, a New York dal 1927 al 1977; quarantasei anni De Piero che parte nel 1891 e muore a Staten Island nel 1947.

* Florida Atlantic University.

[1] Secondo i dati del sito www.orda.it, desunti dalle statistiche del Centro Studi Emigrazione di Roma. In particolare, tra il 1876 e il 1913 il Friuli Venezia Giulia dà 1.407.000 emigranti e, nel periodo tra le due guerre, 378.000 persone (Sanfilippo).

[2] La copia che ho consultato è conservata alla Biblioteca Nazionale di Firenze.

[3] Il manoscritto di *Le mie memorie scritte nell'isola della quarantina* è conservato nell'Archivio di Scrittura Popolare di Pieve Santo Stefano. Vincitore del Premio Pieve del 1993, ha meritato la pubblicazione. Da notare che tra manoscritto e testo pubblicato le differenze sono minime, grazie alla sensibilità di studioso del curatore, Saverio Tutino.

[4] Per una recente raccolta di storie orali d'emigrazione dal Friuli e nel Friuli, vedi Mauro.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

In entrambi, il 'nido' resta il sogno perseguito ma mai completamente realizzato. De Piero sembra averlo trovato nell'isola della quarantena dove scrive le sue memorie: «avevo in mente fissa di farmi un nido una casetta» (34); e ancora, «in trent'anni di peligrinaggio per tutti i continenti dei nuovi e vecchi mondi non sono mai stato capace di metermi in serbo un po' di moneta per farmi il nido estando qui in due anni l'ho fatto e non mi lagno» (70). È un nido d'aquila però, un nido solitario e lontano da tutto, nel mezzo dell'oceano, senza il calore della famiglia. Per un nido vero De Piero dovrà aspettare ancora 16 anni, quando il figlio e la seconda moglie lo raggiungeranno in America. Pietro Toffolo invece soffre fino alla fine per aver perso la 'casa' della sua infanzia, per averla ritrovata definitivamente cambiata dopo la guerra, e sospira con un maiuscolo che intensifica il suo rammarico: «CASA non è più: a casa in Italia, rimasi per due anni e tentai in tutti i modi di farcela... Non potevo accettare la fine della mia 'casa', che lentamente mi fece perdere il sapore del nido» (48).

L'anima divisa di Pietro Toffolo

Pietro Toffolo nasce ad Heidelberg da una famiglia di emigranti nel 1911, vive a New York dal 1927 al 1977 lavorando come piastrellista, costruttore di terrazze e mosaicista, e muore a Fanna nel 1983. Al suo ritorno definitivo dall'America nel 1977, scrive le sue memorie meditabonde, intrise di malinconia, in italiano, inglese e friulano su un notes che le sorelle scoprono dopo la sua morte. Lo scrivente ha 66 anni ed il suo sguardo è rivolto al passato, in una narrazione del tramonto, tipica delle autobiografie. «Il mio tempo è sempre stato volto al passato» (52), scrive, ed è proprio questo continuo rivangare un tempo andato e irrimediabilmente perso a causa dell'emigrazione che lo tormenta.

L'anima di Toffolo urla, divisa in due, e non si cheta neppure in tarda età. La sua scrittura è intensa, pensosa e poetica. Le immagini sono vive, prese dalle montagne del Friuli, le montagne che ama e non dimentica. Soprattutto Val Fornat che lui e il nonno chiamano Val Paradiso: «Quei boschi, quelle colline, erano un paradiso del quale ho sempre sentito la mancanza durante una vita trascorsa a New York sin dal 1927» (16). Potente e ispirata da uno scorcio alpino è la sua descrizione dell'emigrante paragonato ad un cervo impaurito ed immobile di fronte al pericolo. È l'autoritratto di un ragazzo solo davanti alla grande America:

> Ma immaginate un ragazzo di 16 anni, che non aveva mai lasciato la sua casa, né il silenzio delle sue montagne, sbarcato a New York per incominciare la sua vita. Po-

> tete immaginare quel ragazzo che non osava attraversare la strada con tutto quel rumore sulla testa. Dovevo sembrare un cervo inseguito, fermo sull'orlo dell'abisso (35).

Il cervo, il campanile della chiesa, il nonno, le Alpi, la neve: sono tutti frammenti di Friuli che il giovane Pietro porta con sé. Il passato e l'eccitazione per un futuro da costruire si mescolano nel giovane emigrante fin dal suo arrivo a New York:

> New York non era come è oggi nel 1927, ma a me sembrava così nuova, così grande, dalla metropolitana ai grattacieli simili alle Alpi, però questi fatti dall'uomo. Quei palazzi tante volte più alti del campanile della mia chiesa mi spaventavano e mi facevano sognare; sogni di ricchezze: tornare e portare il nonno attraverso l'Oceano e mostrargli tutta la meraviglia di questo nuovo mondo, come egli mi aveva mostrato il nostro piccolo mondo (18).

La sua eccitazione è forte nel momento dell'arrivo nel nuovo mondo, un mondo tipicamente descritto dagli emigranti come il paese di Cuccagna, il luogo delle iperboli, dei grattacieli («gratanuvole» per De Piero), del ribollire di attività: «dopo le cene non mi stancai mai di guardare le scintillanti luci di New York; la fiamma tra le mani della statua della libertà, i riflessi argentei dell'acqua del porto, le luci del ferry-boat che scivolavano da e per Staten Island e tutto questo non era un sogno!» (35). Nella sua anima divisa, l'eccitazione lascia il passo alla nostalgia in un altalenarsi di emozioni tipico dell'emigrante: «La vista della neve mi provocò un momento di vera nostalgia, ma ricacciai le lacrime: c'era così tanto da vedere!» (31).

Destino di Toffolo è di rimanere un uomo senza casa. Egli sente acutamente la dualità dell'emigrante che è straniero ovunque vada, fuori posto sia all'estero che in patria. Sono tre i suoi ritorni, ed ogni volta il senso di perdita si accentua. La prima volta, l'emozione è fortissima: «trovai ogni cosa intatta e più bella che mai. New York mi aveva affascinato e spaventato quando ero arrivato, ma in un modo completamente diverso. Lì ero straniero, questo mondo invece era parte di me» (18). Quando sente il suono delle campane nella sua valle non riesce neppure a rispondere al richiamo della madre per il nodo alla gola: «io voglio, ma non posso risponderle; sono così emozionato che non riesco a proferire parola» (46). L'idillio si frantuma però già al secondo ritorno, quando Toffolo trova i suoi monti devastati dalla seconda guerra mondiale. Crateri di bombe scavano la sua valle e le antenne della base Nato di Aviano spezzano il paesaggio: gli restano appena «le ceneri di un mondo destinato a vivere solo nella memoria» (40). Al terzo ritorno, Toffolo si riconosce ormai come un disadattato: «Nell'ottobre del '69 ero di nuovo a casa. Doveva essere per sempre questa volta, ma il mio cuore era diviso in due, non soltanto segnato. Lasciare

gli Stati Uniti per sempre sarebbe stato peggio che morire» (48). L'ultima volta che Toffolo torna in Italia, il suo corpo resta definitivamente in Friuli ma la sua anima continua a vagare. Struggente e penosa la dualità di Toffolo che non si attenua fino alle ultime pagine:

> […] questo è il tempo in cui l'altra metà del mio cuore mi porterebbe lontano, ad altre colline e immagino che la pianura fino a Venezia incominci qui a RT22 e che Washington Valley sia la Val Paradiso di tanto tempo fa […]. Quale metà deciderà di unirsi all'altra? O ha il destino già deciso la mia fine e la fine dei miei due amori che soltanto nella morte possono essere dimenticati? (50).

Il guerriero Antonio De Piero

Antonio De Piero nasce a Cordenons nel 1875. Figlio di un emigrante, resta orfano ad appena 9 anni («il mio buon babbo mi lasciava a battagliare con la vita», De Piero 17). Sedicenne, inizia i suoi viaggi seguendo le correnti migratorie della regione friulana: nell'impero austro-ungarico e in Germania, come aiutante nei campi di lavoro e scavatore di fossi con «cariola pico e vanga» (28). Diventa piccolo boss del suo gruppo di operai, ma quando si apre il flusso d'emigrazione verso il Canada, De Piero si inserisce nella corrente e trascorre anni di durissimo lavoro nelle miniere del Nord America. Durante il viaggio verso gli Stati Uniti, la nave di Antonio viene bloccata nell'isola di Hoffman al largo della costa, per trascorrere un periodo di quarantena. Lì Antonio trova lavoro nella costruzione dell'edificio per le visite mediche e, quando i compagni ripartono, decide di restare. Trascorre alcuni anni nell'isola come muratore e qui, guardando le onde dalla finestra, scrive le sue memorie nel 1922, durante le vacanze di Natale. L'autobiografia di De Piero finisce a questo punto, a 47 anni, con un colpo di scena ed una zoomata che ci portano dal passato di migrazioni al presente della sua stanzetta. Di lui sappiamo comunque che nel 1937 torna in Italia, si risposa con la consuocera per convenienza sociale, e riparte con figlio, nuora e moglie per gli Stati Uniti dove si stabilisce a Staten Island. Muore nel 1947.

Occhi spalancati e «pipuccia in bocca» (56), De Piero scrive righe che risuonano di dialetto furlano e di lingua parlata, infarcite di errori che non fanno che vivacizzare il suo spirito popolare ed acuto[5]. Numerosissime le similitu-

[5] Un'osservazione sullo stile di scrittura di De Piero, intriso di oralità: «Seguiamo di nuovo il racconto overo le mie disavventure» (29) dice il narratore. Egli punteggia la storia con interiezioni dirette all'ascoltatore: «pensate ... ve lo dico io ... ve lo giuro ... che ne dite?». Fa anche largo uso di espressioni formulaiche come nella letteratura orale: «povero emigrante

dini come quella degli emigranti in partenza: «somiglianti ad un stormo di camelli tutti col gobone, dietro o sopra le spalle» (26). Assenti le virgolette, il risultato è un fiume di parole, quasi un flusso di coscienza, o altrove, una narrazione corale dove la madre è narratrice di povertà («ho solo un po' di radici insalata e null'altro», 16). Dalla prima pagina l'autore ci introduce nella cucina dove la famiglia attende il ritorno del padre dall'Austria e dalla «stasione» di Pordenone. Coloratissime le immagini che resuscitano un antico Friuli raccontato dagli oggetti: le «canne di granoturco umide» sul fuoco, «tre fetine di polenta», la catinella «dal sfondo piturato a verde» con «quattro goccie d'oglio», «qualche luganeghetta», «il caffè dei poveri» nel «pignatello incalzato in mezzo la cenere», «i zocoli di legno coi chiodi nel taccho:» «si tratava di miseria» (25). Sono gli oggetti a parlare, come la valigia dell'emigrante con i suoi indumenti che raccontano storie di fatica nera: «una camicia sporca dal coletto tutto scucito, un paio di pantaloni sciupati alle ginochia ma buoni per reppezare ... due paia di mutande, griggie umide ancora dal sudore che davano un odore forte e nauseante»; ed in fondo, il sudato frutto del lavoro: «sette pezzetini di formaggio tutti impegolati da pelo del sacco che con minuta pazienza si poté curarlo bene e potei assaggiarlo con un tozzo di polenta fredda; mi sembrava di gustare sucherini, sapeva di tutti i gusti che si possa imaginare e che mai scorderò» (16-17).

Come in Toffolo, la friulanità di De Piero è intensissima. Il Friuli resta il primo orizzonte conosciuto, la casa che continua ad essere pietra di paragone per gli eventi successivi: a Hoffman Island c'era «un locale longo come da Sclavons andar in piazza» (71). Le memorie di De Piero cominciano con un toponimo familiare: «Cordenons a quell'epoca aveva circa 7000 abitanti» (15). Dopo di che, il mondo: «Mestre prima fermata poi in seguito» (65). Il Friuli è presente ad Hoffman Island e viene ricreato dalla penna dell'autore seduto di fronte all'oceano, attraverso il vecchio Stabilimento di Filatura o il campanile orbato dalla guerra in una descrizione ungarettiana:

> [...] perfino il grande campanile del duomo era in lutto le tre famose campane, chera la sua bellezza ed ogni tanto rompeva la monotonia della popolazione col suo bel suono melodioso, erano pure state rubate dall'ira nemica volgendo gli occhi in sù pareva volesse piangere anche lui, a tanto sterminio (61).

italiano» (46) o «per il povero emigrante non giovava che la rasegnazione che il destino aveva voluto così» (33). La sua vivacità si traduce in pittoreschi dialoghi tra l'emigrante afono e l'americano pratico. Si parla di lavoro e i due interlocutori sembrano capirsi a gesti, con la frizzante traduzione di De Piero: «orait vuol dire non occorre altro benon» (66).

De Piero è emigrante fino all'osso, figlio d'emigrante, ha respirato emigrazione fin da bambino. Ecco la filosofia che lo porta a individuare nella partenza la soluzione ai drammi dell'esistenza: «chi vuole riuscire vitorioso nel raggiungere la sua meta, bisogna che sappia trovare il mezzo di superare quelli ostacoli e se il fine e onesto non deve curarsi se dovrà torcere e prolungare il suo camino e trovai giustissimo e subito risolvetti» (61-62). Una volta che la decisione è presa, Antonio inizia la litania dei «senti Catina» rivolti alla moglie per persuaderla della scelta. Ma lui ha già nella testa l'intero viaggio e la sua emigrazione in America si riduce ad una fantasticheria ad occhi aperti, gettato sul letto:

> Anche quell'anno si era lavorato nei campi con poco profitto, mi ritirai nella mia stanza da letto ma il sonno non vuole venire, tante cose mi si accavalavano una sopra l'altra nel cervello e chiusi gli occhi per vederle meglio, la prima inanzi l'amara partenza; il treno che doveva portarmi a Parigi il Bastimento, il mare, l'America del Nord coi suoi tesori, la gran baia di New York grande metropoli; la colosale statua della libertà che con il suo braccio destro in alto stringe con la mano una gran torccia acesa, simbolo di protenzione e di libertà a tutti i popoli; e troneggia maestosa in mezzo al mare sull'entrata del porto. D'irimpeto la collosale cità col suo incesante trafico a migliaia gli automobili gli autocarri un strepito indiavolato, coi suoi titanici palazzi detti gratanuvole data l'imensa altezza, vedo ancora le numerose Fabriche Stabilimenti Fattorie coi suoi poderosi camini tutti fumanti tutti lavorano, tutti vivono, e bene, quì si muore dal'inedia (63-64).

La prima partenza di De Piero è imbevuta di drammatico lirismo e riecheggia quasi i versi di *Patria* di Giovanni Pascoli («Dov'ero? Le campane/ mi dissero dov'ero/ piangendo, mentre un cane/ latrava al forestiero,/ che andava a capo chino»). In De Piero l'emigrante dalla schiena curva è schiacciato dal peso del destino:

> Presi il sacco nelle spalle, sperdendomi nell'oscurità, le strade a quell'ora erano deserte solo quà e là si sentivano i latrati dei cani svegliati al rumore dei poveri viandanti. Rasegnato con passo cadenzato, a capo chino sotto il peso del fardello, Principiando a lottare col destino e la via principiava a spalancarsi verso l'ignoto (25).

In tutta l'autobiografia, l'emigrante viene dipinto a tratti epici, come un guerriero in lotta con la vita stessa[6]: «Era verisimo. La vita è una comedia una bataglia che devessere combatuta valorosamente per riportarne poi la vitoria. Il nemico m'insediava ed era vicino alla porta di casa, non restava altro che affi-

[6] «De Piero ha una concezione della vita agonistica, anzi guerresca» scrive Carlo Ginzburg nella sua introduzione al testo (7).

lar le armi, e lanciarsi a tutta forza di buona volontà e bataglia» (63). Racimola tutto il suo coraggio di combattente De Piero quando accetta il lavoro di Hoffman Island. E descrive la sua decisione con sfumature tragiche di cui chiede conferma al lettore:

> Erano lagrime ve lo giuro, tagliati dal mondo in un Recinto come prigione, di ospedale di malatie, infette tifo, vaiolo, scarlattina febbre giala, tutti quà gli mandano questi e da paura che la malatia si slarghi in cità e si propaghi la epidemia. Dunque voleva del coraggio che ne dite? (68).

Conclusioni

L'esperienza americana risulta positiva nella memoria di entrambi gli emigranti, benché fonte di angoscia. L'America di Toffolo è fatta di lavoro duro, di terrazzi e di calcina, ma anche di crescita spirituale. La sua storia è un *bildungsroman* parallelo alla crescita del paese americano, come confessa lui stesso: «tanto spazio aperto e tutti i segni che qualcosa stava crescendo e poi crebbe davvero ed io con essa» (38). L'America è il luogo della scoperta della sua individualità. In America il ragazzo Pietro diventa uomo e impara a fidarsi delle sue forze e delle sue qualità: «a considerare bene le cose, negli Stati Uniti qualunque uomo può vivere in libertà e dignità umana, purché lo voglia. La sua identità consiste nella sua individualità, non in un numero, e non deve far scintille mentre cammina per essere notato» (*Ibid.*: 48). Anche De Piero conferma come l'esperienza americana faccia crescere l'emigrante ed abbia il merito di riempirlo di sicurezza in se stesso. Egli, semplice manovale, esulta per la democraticità americana, quando il primario dell'isola si ricorda di lui per gli auguri di Natale: «Mai più me la imaginavo, un graduato di quella sorte degnarsi a parlare con un umile operaio, epure gli americani non sono superbi tanto orgogliosi come certi d'uni da noi, sono gente semplice ordinaria parlano di tutto specialmente di lavori» (De Piero 69).

Toccante infine, in entrambi gli autori la semplice morale di contadino friulano, fatta di lavoro duro, adempimento del dovere, dirittura morale e tanta rassegnazione. Toffolo non dimentica l'insegnamento di vita del nonno: «il mondo ha la sua parte di sciocchi, non essere uno di loro» (33). De Piero, che si descrive come un pratico contadino «adotato di un sentimento oculto e sensibile, poche chiachere» (18), termina le sue memorie con un moto d'orgoglio. Non per aver compiuto chissà quale ardua impresa, ma semplicemente, come accade in molte autobiografie di semplici emigranti, per aver fatto il proprio dovere, aver vissuto senza infamia né lode, ma con

decenza[7]. Il dovere dell'uomo per l'emigrante De Piero è proprio, paradossalmente, lasciare un segno tangibile della propria esistenza, con creatività, a dispetto della propria mobilità: «Io pure ho compiuto i doveri caratteristici dell'uomo: i filosofi ne contano quatro: 1) fabbricare una casa 2) scrivere un libro 3) e fare un figlio 4) impiantare un albero» (De Piero 72)[8]. Per questo sono particolarmente pregiate queste due autobiografie, perché imprimono l'orma chiara di una vita vissuta al volo, senza fermarsi e senza mettere radici. La prova del passaggio su questa terra di due dei tanti Vincenzini friulani a cui Pier Paolo Pasolini dedica la sua *Cintin*:

> 'Adio mari, adio pari, jo i vai via dal Friul,
> e vai via ta la Mèrica, l'aligria dal Friul!'
> Treno, ti l'às puartàt viers il mar azùr,
> ah se malincunia murì via dal Friul[9].

Bibliografia citata

De Piero, Antonio. *Le mie memorie scritte nell'isola della quarantina*. Firenze: Giunti. 1922.
Mauro, Max. *La mia casa è dove sono felice*. Udine: Kappa Vu. 2005.
Pascoli, Giovanni. *Poesie.* Ed. Mario Pazzaglia. Roma: Salerno Editrice. 2002.
Pasolini, Pier Paolo, *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori. 2003.
Sanfilippo, Matteo. 'Tipologie dell'emigrazione di massa'. *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*. Ed. Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi e Emilio Franzina. Roma: Donzelli. 2001: 77-94.
Serra, Ilaria. *The Value of Worthless Lives. Italian Immigrant Autobiographical Writing*. New York: Fordham University Press. 2007.
Toffolo, Pietro. *Alla ricerca del nido. Pensieri e testimonianze di un emigrante*. Trans. Fiorina Malacart. Pordenone: Ente Autonomo Fiera di Pordenone. 1990.
www.orda.it

[7] Per altre autobiografie di emigranti, cfr. Serra.
[8] Tutta la frase è in maiuscole nel manoscritto, per marcarne ancor più il tono assertivo.
[9] «Addio madre, addio padre, io vado via dal Friuli/ e vado in America, l'allegria del Friuli!'./ Treno, l'hai portato verso il mare azzurro,/ a che malinconia morire via dal Friuli» (nella raccolta *Romancero*, secondo volume de *La meglio gioventù*, 1953: 147).

DANTE LEGITTIMATO NELL'ARGENTINA DI MITRE

Giuseppe Bellini*

Il presidente letterato intraprese la sua traduzione verso la fine del secolo e nel 1889 uscivano presso *La Nación,* di Buenos Aires, i primi canti dell'*Inferno.* Nel 1891 Mitre completava la traduzione della prima cantica della *Commedia* e nel 1894 dava alle stampe la versione completa spagnola del poema dantesco, avvertendo, tuttavia, che la traduzione non era da considerarsi definitiva, poiché in essa erano presenti «notables errores, así tipográficos, como de fondo y de forma, que requieren enmienda» (XIX).

L'impresa traduttoria di Mitre ha un grande significato per la storia della presenza della letteratura italiana in America, ma anche per la storia intima dell'autore. Infatti, essa finì per costituire l'impegno di tutta la sua vita. Mitre sottopose il lavoro a numerose correzioni e ripensamenti, tentando di pervenire alla più fedele aderenza al testo, ricevendo, tuttavia, nel suo impegno, diverse critiche, da parte di chi non si sarebbe mai cimentato direttamente con un'opera così impegnativa.

Critiche che non poco amareggiarono il personaggio, inducendolo a responsabili autocritiche e a sempre nuove revisioni e addenda, sia alla prima versione dell'*Inferno*, sia successivamente a tutta l'opera, finanche all'ultima edizione del 1897, da lui curata, alla quale apportava circa tremila di proprio pugno, alcune delle quali fondamentali, in altrettanti versi.

Nel suo lavoro di revisione Mitre faceva tesoro delle osservazioni confidenziali del Dr. Osvaldo Magnasco, che molto stimava, e, «en cierto modo», finì per rifare persino la traduzione del *Paradiso*.

Non contento, Mitre continuò a elaborare ulteriormente la sua versione della *Commedia*, dato che anche l'edizione del 1897 era piena di errori tipografici e no. Nella «fe de errata» il traduttore ne correggeva circa un'ottantina, mentre, secondo il Besio Moreno, altri ancora ne restavano, e cioè «más de ciento, que la dicha fe de errata no se había encargado de salvar» (XXI).

* Università di Milano.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

Ciò spiega come il generale continuasse nel suo impegno di revisione, praticamente fino alla morte, avvenuta a ottantacinque anni, nel 1906. Infatti, la copia personale di Mitre, di cui si avvalse il Besio Moreno per l'edizione del 1922, ricava ancora tutta una serie di interventi autografi del generale, correzioni «de forma y sentido», che, secondo l'opinione del curatore, rinnovavano la versione e le davano «mayor profundidad y armonía» (XXII).

Si trattava di ben 165 versi emendati, dei quali 49 appartenenti all'*Inferno*, 52 al *Purgatorio*, 64 al *Paradiso*, che il Besio Moreno fedelmente consegnava nella sua edizione (XXV-XL), e a cui aggiungeva ancora, in una nuova «fe de errata», 62 interventi personali.

Le polemiche sollevate dalla traduzione di Mitre della *Divina Commedia,* le critiche, velate o aperte, furono, come detto, numerose. Lo stesso Menéndez y Pelayo, autorità ispanica riverita, non si pronunciava sul valore dell'impresa e si limitava a definire l'argentino uno dei primi storici d'America, «poeta y traductor del Dante» (383). Ma a distanza di tempo, proprio un argentino, il Giusti, affermava, con sereno giudizio, che Mitre tradusse 'decorosamente' la *Divina Commedia*, sottolineando il merito di avere intrapreso per primo l'ardua prova, tentata in seguito frammentariamente e con varia fortuna anche da altri connazionali, tra essi Antonio Luis Berruti, autore di una 'discreta' traduzione dell'*Inferno* (Giusti).

Altri critici trovarono più tardi nella traduzione di Mitre maggiori meriti: è il caso di Gherardo Marone, che la dichiarava «la più perfetta, la più prossima all'originale di tutte quelle che si sono avute in lingua spagnola» (37).

Al contrario, Estuardo Núñez, nel suo culto per gli ingegni peninsular-nazionali, celebrerà (83-85) le versioni parziali dell'*Inferno* – il canto terzo –, realizzate nel 1850 dal compatriota Manuel Nicolás Corpancho (1830-1863), allora diciannovenne, e in particolare la traduzione dantesca dell'ispano-peruviano, o peruviano-ispano, Juan de Pezuela (1819-1906), direttore a Madrid della 'Academia Española de la Lengua'; pur riconoscendo all'opera di Mitre fedeltà al testo, il merito di essere stata intrapresa «después de largas vigilias de ejemplar dedicación», di avere svolto «una finalidad civilizadora por la cual la cultura americana le debe gratitud y reconocimiento», lo studioso insinua che il compito «fue a veces un tanto superior a sus posibilidades, ya que no bastaba el amplio conocimiento de la lengua traducida que sin duda tuvo Mitre» (87). Sembra di capire che all'argentino si rimprovera di non essere lui stesso poeta.

Al di là delle meschine competizioni campanilistiche, o di opportunità, nulla toglie merito alla versione della *Divina Commedia* di Mitre. Del quale sono inoltre interessanti i principi che nel 1889 manifesta nella *Teoría del traductor*. Dopo un preambolo in cui professa modestia, paragonando la propria opera, di fronte all'originale, se buona, a quella di un pittore di fronte alla natura, il

generale sostiene la fedeltà al testo e che occorre tradurre le grandi opere «al pie de la letra, para que sean al menos un reflejo (directo) del original, y no una bella infiel, como se ha dicho de algunas versiones bellamente ataviadas, que las disfrazan» (VII). Egli considera il traduttore un «ejecutante» e ritiene che siano condizioni essenziali per ogni fedele traduzione poetica:

> […] tomar por base de la estructura, el corte de la estrofa en que la obra está tallada; ceñirse a la misma cantidad de versos, y encerrar dentro de sus líneas precisas las imágenes con todo su relieve, con claridad las ideas, y con toda su gracia prístina los conceptos; adoptar un metro idéntico o análogo por el número y acentuación, como cuando el instrumento acompaña la voz humana en su medida, y no omitir la inclusión de todas las palabras esenciales que imprimen su sello al texto, y que son en los idiomas, lo que los equivalentes en química y geometría. En cuanto a la ordenación literaria, debe darse a los vuelos iniciales de la imaginación toda su amplitud o limitarlos correctamente con la concisión originaria; imprimir a los giros de la frase un movimiento propio, y al estilo su espontánea simplicidad o la cualidad característica que los distinga; y cuando se complemente con algún adjetivo o explanación la frase, hacerlo dentro de los límites de la idea matriz. Por último, tomando en cuenta el ideal, el traductor, en su calidad de intérprete, debe penetrarse de su espíritu como el artista que al modelar en arcilla una estatua, procura darle no sólo su forma externa, sino también la expresión reveladora de la vida interna (VIII-IX).

Passando al caso specifico della *Divina Commedia,* Mitre sottolinea la necessità di una traduzione fedele e di una interpretazione

> […] racional, matemática a la vez que poética, que sin alterar su carácter típico, la acerque en lo posible del original al vestirla con un ropaje análogo, si no idéntico, y que refleje, aunque sea pálidamente, sus luces, y sus sombras, discretamente ponderadas dentro de otro cuadro de tonos igualmente armónicos, representados por la elección de las palabras, que son tintas en la paleta de los idiomas que, según se mezclen, dan distintos colores (X).

Questa coscienza linguistica poneva al traduttore il problema di quale spagnolo impiegare nella sua traduzione. Mitre dichiara essere la lingua più idonea quella del secolo XV come termine 'medio', ossia dei poeti castigliani, quali Juan de Mena, Jorge Manrique, il Santillana. Per quanto atteneva al suo lavoro personale, nello spirito di un'assoluta fedeltà al testo, per avvicinarglisi maggiormente, ricorre «parcialmente», dichiara, a una leggera tinta arcaica, «de manera que, sin retrotraer su lengua a los tiempos ante-clásicos del castellano, no resulte de una afectación pedantesca y bastarda, ni por demás pulimentado su fraseo según el clasicismo actual, que lo desfiguraría» (XI-XII).

Per dare alla traduzione «cierto aspecto nativo», Mitre ricorre anche a qual-

che termine e modismo «anticuados», così da produrre «al menos la ilusión en perspectiva, como en un retrato se busca la semejanza en las líneas generales acentuadas por sus accidentes» (XII).

La teoria del tradurre formulata da Mitre conferma la serietà con cui egli si era accinto alla grande impresa di tradurre la *Divina Commedia*, ma ancor più, di acquisire alla cultura del suo paese una dimensione intellettuale della quale sentiva la mancanza.

Se l'esistenza letteraria dell'Argentina iniziava, in sostanza, con l'Indipendenza, mancavano radici e fondamenta nel passato, come invece potevano vantare il Messico e il Perù, centri di grande civiltà precolombiana e poi coloniale. La *Divina Commedia* finiva per costituire, quindi, non solo un aggancio concreto alla civiltà europea illustre, legame sempre ostinatamente perseguito in seguito dall'intellettualità argentina, ma un fondamento solido di civiltà, a partire dal quale, superando coscientemente un vuoto di secoli, poteva legittimamente proiettarsi nel mondo la nascente cultura del grande paese, in cerca di identità e di affermazione. Dante, quindi, con il suo poema, veniva legittimato da Mitre, attraverso la sua traduzione, introdotto a pieno titolo nella storia culturale del paese.

Bibliografia citata

Besio Moreno, Nicolás. 'Prefacio'. *La Divina Comedia de Dante Alighieri*. Traducción en verso ajustada al original, por Bartolomé Mitre, nueva edición, definitiva, autorizada, dirigida por Nicolás Besio Moreno. Buenos Aires: Centro Cultural 'Latium'. 1922: 9-42.

Giusti, Roberto F. 'Letteratura italiana e letteratura argentina'. *Il Veltro* (a. V), 1-2: 53-55.

Marani, Alma Novella. *Dante en La Argentina*. Roma: Bulzoni. 1983.

Marone, Gherardo. 'La cultura italiana in Argentina'. *Il Veltro* (a. V), 1-2: 78-82.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de la poesía hispanoamericana*. II. Santander: CSIC. 1948.

Mitre, Bartolomé. *Bibliografía de la traducción. Ediciones anteriores*, poi in *La Divina Comedia de Dante Alighieri*. Traducción en verso ajustada al original, por Bartolomé Mitre, nueva edición, definitiva, autorizada, dirigida por Nicolás Besio Moreno. Buenos Aires: Centro Cultural 'Latium'. 1922.

Núñez, Estuardo. *Las letras de Italia en el Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 1968.

ALLE SPALLE DELLA NAZIONE ITALIA

Vanni Blengino*

In anni relativamente recenti, di qua e di là dell'Oceano si è riscoperta – con motivazioni diverse seppur convergenti – l'appartenenza regionale della nostra migrazione. Gemellaggi con città e paesi oltre Oceano, convegni e studi si intrecciano. Siamo di fronte ad un nuovo interesse per non dire ad una rivalutazione della regione sia nella sua dimensione letteraria e sociale sia delle radici regionali dei nostri esodi migratori. Questa stessa rivista sulla quale scrivo ne è la riconferma. Oggi si può constatare che, grazie a tutte queste iniziative, i fermenti di retaggio regionale da sempre operanti nei paesi di destinazione migratoria acquistano una nuova dignità e si arricchiscono di stimoli culturali, non ultimi quelli della narrativa. Si inizia così un cammino a ritroso che ripercorre un itinerario spesso cancellato sia dalla storia italiana sia da quella dei paesi di approdo della nostra migrazione. E non è casuale che siano i paesi dell'America Latina come il Venezuela, il Brasile, l'Uruguay, l'Argentina i destinatari privilegiati verso i quali si diramano queste iniziative. Un paese che gode di particolare attenzione è l'Argentina. E ciò si spiega per il fatto che non vi è altro paese di destinazione migratoria italiana la cui storia sia così intimamente legata alla nostra migrazione. Ma vi è un altro primato che riguarda la nostra migrazione in Argentina. In nessun altro paese infatti è dato ritrovare tutta la presenza regionale italiana, come se questa fosse stata decisa a tavolino e non dal concatenamento (a volte casuale) degli esodi storici in America latina[1], la cui prevalenza settentrionale (ligure, piemontese agli inizi) viene ridimensionata con immigranti del Nord-Est e poi del Centro e del Sud fino a creare un

* Università di Roma Tre.

[1] Di questi temi e problemi mi sono occupato in modo diretto o indiretto in più di un'occasione per cui non posso sottrarmi a rinviare per un maggior approfondimento ad alcuni di questi lavori, in particolare ai miei libri sul tema; *Oltre l'Oceano*; *La Babele nella pampa*, e inoltre ai saggi *L'Italia delle regioni nella cultura argentina. Ernesto Sábato; Spore eroi e… umili immigranti*; *Conflitti di identità. Nazioni e regioni nell'immigrazione italiana.*

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

equilibrio fra le varie presenze regionali[2]. Tuttavia, una riflessione che abbia come tema l'emigrazione italiana (o spagnola, ebrea o libanese) in Argentina – o in altri paesi americani di approdo migratorio – non può ignorare il presente anche quando i processi migratori si sono conclusi in quei paesi ormai da mezzo secolo. E aggiungerei che tale presente, sul quale ancora opera il passato migratorio, non esclude ulteriori conseguenze sul futuro di quei paesi. Infatti, mentre l'emigrazione italiana (o spagnola, o portoghese) in Francia non modificava sostanzialmente né la lingua né i costumi francesi, ben diversa era la situazione in paesi come l'Argentina, l'Uruguay, il Brasile, il Venezuela, il Canada o gli Stati Uniti, in paesi la cui popolazione, insieme al loro vasto territorio, veniva modificata sia dalle migrazioni interne verso le metropoli (che spesso si caratterizzavano per componenti etniche con un predominio del meticciato) sia da quelle esterne, cioè da immigrazioni perlopiù provenienti dai paesi della vecchia Europa. In ambito letterario il naturalismo inventa uno spazio per questa nuova umanità, una presenza che continuerà ad arricchirsi nella narrativa e nella poesia fino ai giorni nostri. Una presenza che con il succedersi delle generazioni diventa parte costitutiva di questi paesi. Se ne deve trarre da queste considerazioni una conclusione: il processo migratorio è un avvenimento – parafrasando Braudel –di lunga durata. Infatti i paesi di destinazione migratoria, l'Argentina in particolare – per le ragioni suddette –, continuano a costruire avvenimenti culturali e sociali, per esempio nella letteratura il filone della narrativa sui padri e sui nonni migranti, mentre si assiste alla rivalutazione del passato migratorio in tutte le sue componenti (dal gastronomico, al linguistico, a quello etnico). Inoltre vi è stato in anni recenti – sebbene si tratti di un fenomeno circoscritto a periodi di crisi economica – un parziale esodo a ritroso di giovani verso i paesi e le regioni dei nonni dovuto anche all'attuale – per quanto discutibile – legge sul voto degli italiani all'estero. Il nostro tema sono dunque gli italiani – nell'immaginario argentino – ma in quanto piemontesi, liguri, friulani, calabresi, marchigiani, siciliani e via di seguito. Una questione che, sebbene non ignori – e non lo potrebbe anche volendolo – l'Italia in quanto nazione, pone tuttavia l'accento sulle regioni:

> […] penso sia opportuno trattare una serie di elementi abitualmente considerati 'minori': il mangiare e il bere, le forme di religiosità e di superstizione, le carte da gioco, le arti dette minori… Tutti questi elementi non presentano – come vedremo – segni di assoluta unitarietà, ma ciò nonostante sono pur sempre importanti perché ci indicano cosa sia il paese Italia alle spalle della nazione Italia (Romano 48).

[2] Sulla provenienza regionale italiana vedi Nascimbene.

Una dicotomia 'Nazione Italia' e 'Paese Italia' indicata da Ruggero Romano, che nell'immigrazione avrà una palese manifestazione e le cui conseguenze sono tuttora attive. L'Italia paese', che sopravvive alle spalle della 'nazione Italia', si esprime – è costretta ad esprimersi – nel regionalismo dell'immigrante. Un regionalismo che è parte della sua pelle e si manifesta nei suoi comportamenti, nel suo linguaggio, che non implica necessariamente una coscienza identitaria regionale, in quanto non si tratta di una scelta consapevole e desiderata. Infatti, soltanto in alcuni casi avviene da un rapporto di complementarietà fra regione e nazione ma spesso il regionalismo è foriero (in particolare a Buenos Aires) di una sorta di conflittualità sommersa che nell'inserimento nei paesi ospitanti della nostra migrazione, crea un contrasto fra le varie componenti regionali del paese Italia e indebolisce, di conseguenza, la presenza della nazione Italia. Come ho sottolineato in altra sede, negli anni dei grandi esodi migratori la prima scoperta dell'italiano quando si imbarca sulle navi e poi sbarca nel paese di destinazione è quella dell'estraneità fra italiani. Proprio quando viene visualizzato come 'italiano', insieme alla sua nuova dimensione di straniero egli sperimenta la propria estraneità fra regione e regione e in particolare fra aree, fra un'Italia settentrionale ed un'Italia meridionale. Questa estraneità si andrà attenuando in particolare nell'ultima migrazione, quella cioè del secondo dopo-guerra. Comunque, la presenza del 'paese(regioni) Italia' ha ramificazioni profonde nella realtà argentina (proprio per la varietà della provenienza regionale) che incidono sul contesto del paese ospitante più di quanto abbia inciso la 'nazione Italia'. La regione è onnipresente ma la si ignora e non soltanto perché vi è una carenza di comunicazione per farsi riconoscere ma anche perché vi è una volontà di ignorarla.

Infatti, l'opposizione nazione/regione sul piano della presenza e della sua incidenza nell'immaginario del paese ospitante (l'Argentina, nel nostro caso) ha uno sviluppo perverso: la presenza della regione va a scapito della nazione ma non a beneficio della regione, mentre il prevalere della nazione favorisce, o avrebbe favorito, la consapevolezza di un'appartenenza regionale. Un percorso tortuoso dunque che va chiarito con alcuni esempi concreti. La diffusione del dialetto (di dialetti così diversi fra di loro) non rafforza la presenza linguistica degli italiani e della lingua italiana, anzi disperde la loro efficacia espressiva in mille rivoli che confluiscono nell'arbitraria (in quanto varia da soggetto a soggetto) mescolanza fra dialetto e spagnolo, diffondendo un pasticcio linguistico noto come *cocoliche*. Non vi sono dubbi che dal punto di vista linguistico, così essenziale per l'immagine dell'immigrante, la diversità dei dialetti rende più vulnerabile la presenza linguistica del migrante; non soltanto non agevola la comunicazione fra italiani e argentini ma neanche facilita la comunicazione fra gli stessi italiani, di modo che lo spagnolo deformato (e non l'italiano e non il dia-

letto) diventa lo strumento di comunicazione fra loro e gli altri, a cominciare dai propri figli.

Inoltre le rivalità, i pregiudizi regionali creano polemiche nella collettività, tanto da impedire ai singoli l'affermazione – salvo alcune eccezioni – della propria immagine regionale. E così il nord riesce soltanto in parte – nell'immaginario argentino – a differenziarsi dal sud. Infatti, sebbene la configurazione negativa nell'immaginario argentino dell'immigrante italiano si ritagli sull'immigrante meridionale, lo stereotipo finisce per coinvolgere *tutta* l'emigrazione italiana. Il «papolitano» del Martín Fierro ne costituisce l'esempio canonico, un soldato campano reclutato per combattere gli indios nella frontiera è ridicolizzato dal gaucho Martín Fierro, dal rifiuto di 'quel' *gringo*, il gaucho include nella sua ostilità (nella sua caratterizzazione, dal singolo napolitano alla collettività migratoria) tutti i *gringos*.

Gli italiani che appartengono ad una élite (usiamo il termine nel significato più ampio) ed osservano o partecipano alla vita della nostra migrazione, tendono per ragioni diverse a ignorare queste divisioni poiché sono consapevoli che la radice di questi conflitti va cercata all'origine, in Italia. Comunque vi sono motivazioni ideologiche alla base di queste rimozioni; dalle ideologie di ispirazione risorgimentale, dall'internazionalismo di sindacalisti socialisti, anarchici o comunisti, dal nazionalismo fascista all'ecumenismo cattolico, tutti sono consapevoli dell'estraneità e a volte dell'ostilità fra le varie aree regionali italiane, ma si cerca di sorvolare sulle loro differenze, si stende su di esse un velo pietoso in nome della patria, o della causa comune. La rivendicazione regionale parla in sordina, la sua voce è sempre sommessa perché si tende ad ignorarla. E quando gli argentini la recepiscono perde la propria identità regionale in un amalgama che mescola tutti gli attributi regionali in una confusa nozione di italianità; il *cocoliche* costituisce anche in questo caso un paradigma di questa dispersione caricaturale. Quando la differenza regionale viene riconosciuta non avvantaggia la nazione Italia. Sarmiento, in una sua polemica giornalistica con gli italiani, ricorda un agricoltore piemontese che non voleva al suo servizio manovali che fossero di origine meridionale. Eugenio Cambaceres ironizza su chi non sa distinguere gli italiani del nord da quelli del sud, Borges ricorda il rancore vendicativo dei calabresi, e non manca chi (nota Felix Lima) registra l'insofferenza dei liguri della Boca verso i 'napoletani'[3]. Espressioni di differenziazioni regionali che sono comprensibili in quanto tentativi di affermare una propria identità ma che danneggiano l'immagine della collettività italiana nel suo insieme. I viaggiatori italiani (giornalisti, politici, sacerdoti) che visitano l'Argentina registrano con stupore, malessere o disapprovazione, le divisioni all'in-

[3] Vedi Lima 17; Blengino, *La Babele nella pampa*, cap. VII.

terno della nostra collettività, come se non fossero l'inevitabile conseguenza di una unità tutta da fare, di un'Italia 'fatta' nella quale si doveva ancora 'fare gli italiani'.

Tuttavia il retaggio migratorio con gli anni è cresciuto di valore, come quelle proprietà trascurate che con gli anni si aumentano di prezzo ben oltre le aspettative. Si apprezza il lavoro, si indaga la storia, si rispetta il contributo dei padri e dei nonni emigranti in quanto individui singoli e di conseguenza si valorizza l'immigrazione e la regione, la quale, per ciò che riguarda l'Italia, è la mediazione obbligata fra individuo e nazione. Infatti la riscoperta della componente regionale della nostra migrazione che oggi ispira molti studi ed iniziative da parte italiana, ha – dicevamo – una sua testa di ponte in territorio americano. Sono ormai lontani gli anni in cui la grande diffusione del *sainete porteño* aveva, fra le possibili chiavi di lettura, una poco esaltante: quella di essere una derisione da parte del figlio del linguaggio e dei progetti dei genitori immigrati. Non è casuale che Armando Discepolo per evitare malintesi nella prefazione di *Mustafá* ci tenga ad avvertire il lettore:

> Questi personaggi non vogliono essere caricature, vogliono essere una testimonianza. I loro tratti sono forti, è vero, così come i loro profili, le loro presenze vistose ma mai pagliaccesche, mai grossolane, mai deprimenti. Essi aiutarono a costruire questa meravigliosa patria; hanno arricchito le sue possibilità sbarcando da tutti i paesi del mondo…[4] (247).

Appartiene definitivamente al passato l'operazione che vedeva in Leopoldo Lugones il suo demiurgo nell'imporre il *Martín Fierro* come testo fondante di una identità nazionale, un libro che ridicolizza (l'episodio del *papolitano*, lo evidenzia) una delle componenti essenziali di questa nuova nazionalità, cioè l'immigrante. Costruito a sua volta con un linguaggio come quello gauchesco che non è il linguaggio in uso corrente ma quello proprio di una ridottissima minoranza emarginata. Un'operazione che Ángel Rama ha descritto con grande acume:

> Un magno pacto dentro de la sociedad nacional quedaba así diseñado: la clase superior aceptaría la ruda poesía popular y su cosmovisión, la haría suya, la protegería, a cambio de que la clase inferior (los gauchos, que según Lugones habían sido los edificadores de la nacionalidad) reconociera que debía ser conducida por los cultos. Del pacto quedaba exceptuada la mitad de la población del país, proveniente en primera o segunda geneneración de inmigración y dueña ya de la capital de la república, sobre la cual decía Lugones en el prólogo de su libro: 'La plebe ultramarina nos armaba escándalo en el zaguán…' (41).

[4] La trad. è nostra.

Rama nota come la discendenza migratoria non sia stata capace di creare i propri miti nazionali ed ha accettato remissivamente e sorprendentemente il ruolo gregario di aderire sommessamente al mito nazionalista. Una sottrazione identitaria al contributo migratorio che Ricardo Güiraldes porterà alle sue estreme conseguenze in un altro caposaldo della letteratura argentina *Don Segundo Sombra*. Un libro nel quale il gaucho tradizionale si disperde nella pampa ed è sostituito dal padrone dell'*estancia*, padrone della terra e dei valori 'nazionali' in una pampa ormai brulicante di gringos laboriosi, risparmiatori e per ciò ignorati e disprezzati (si pensi all'accenno nel libro all'agricoltore Pautasso che 'vende' la figlia al postribolo dell'ebreo Popof). Abbiamo citato due esempi estremi (e sappiamo che ve ne sono tanti altri che rivendicano invece in quegli anni uno spazio e un progetto migratorio), tuttavia molto significativi in quanto proposta di un'identità argentina che deriva dall'estremismo antimigratorio, da tempo totalmente in crisi nelle parole e nei fatti. Tuttavia queste operazioni sulla pelle dell'immigrante sono state possibili poiché, nonostante questi migranti fossero milioni, restavano isolati nel proprio progetto individuale, non costituivano una classe. La regione contribuiva, frammentando la sua presenza, all'isolamento dell'immigrazione italiana reso maggiore da una debole, quando non del tutto carente, presenza della Nazione Italia. Tutto ciò contribuiva a facilitare l'inserimento del figlio nel paese di adozione, il nuovo cittadino tendeva a ignorare l'immigrante e ad annullare la memoria del padre. Si verifica nel caso italiano l'osservazione di Luigi Barzini: l'emigrante quando parte muore per il proprio paese, e diventa un uomo senza passato. Possiamo dunque dedurre e verificare a partire da questa premessa che la storia individuale viene cancellata e sopravvive nella propria memoria ma non diventa parola. Una dimensione nostalgica che diventa un mugugno interiore, spesso un soliloquio dialettale

Il riscatto della memoria migratoria, della presenza regionale a cui assistiamo oggi, ha comunque radici profonde – che ora emergono – nella società italiana e anche nell'immaginario argentino. Vi è stata ancora in anni recenti in Argentina una consapevole e inconsapevole rimozione della presenza migratoria. Infatti, al nazionalismo oligarchico che considerava l'immigrante come massa cosmopolita e disgregatrice dell'identità nazionale che andava soggiogata, si è sostituita la sinistra nazionalista che individuava nell'immigrante lo strumento della penetrazione capitalista inglese. Lo schematismo ideologico cui abbiamo fatto riferimento è ormai un residuo del passato; in un mondo attraversato dal 'global' e dal 'local' le differenze etniche e culturali che costituiscono o potrebbero concorrere ad una identità nazionale non sono più esorcizzate, anzi sono ricuperate nella formazione di un nuovo concetto di identità nazionale.

Se si ripercorre la storia delle colonie agricole, piemontesi, piemontesi val-

desi, friulane, ecc., vi è un'impronta che oggi acquista una maggior visibilità. Gli insediamenti agricoli per quanto integrati in un contesto estraneo riuscivano a imporre i propri confini in quanto presenza regionale e a conservare e comunicare con il proprio dialetto. Tuttavia per quanto vi siano manifestazioni radicate di presenze regionali si tratta pur di un'egemonia limitata, da un territorio circoscritto. Il caso più notevole di una egemonia regionale, quella ligure, ha caratteristiche urbane e avviene a Buenos Aires nel quartiere della Boca. Un'egemonia che ormai possiamo riferire al passato, alla storia, in quanto oggi il quartiere è molto diverso, abbandonato dai suoi abitanti originari e ricettacolo di nuove migrazioni. I liguri della Boca sono riusciti a imporre un'impronta regionale in quanto sono stati i protagonisti di spinte innovative, da quelle politiche: l'avere eletto il primo deputato socialista d'America Alfredo L. Palacios, alle iniziative sociali (società soccorso mutuo) a quelle culturali: i pittori della Boca, la musica e non ultimo, il calcio (la squadra Boca Juniors è la più popolare del paese) e la gastronomia. Siamo, nel caso della Boca, di fronte ad una situazione paradossale. La regione resiste, anzi ha la meglio quando mantiene tratti che le sono propri (dialetto, caratteristiche regionali) per affrontare nuove iniziative, per sfide proposte dalla modernità nelle quali coinvolge tutta la varietà regionale e nazionale di spagnoli (catalani) greci, croati e via dicendo, tutta la varietà etnica della presenza migratoria in Argentina.

Nel recupero della presenza regionale, la narrativa – come per altre funzioni identitarie della componente multietnica latinoamericana – si rivela uno degli strumenti privilegiati di indagine. Sebbene siano rari, i testi scritti in prima persona dagli emigranti non mancano, vi è inoltre altro materiale scritto, dalle lettere alla tradizione orale. Se l'operazione di Lugones e di Güiraldes è stata il tentativo più radicale di emarginazione della presenza migratoria, vi sono altri autori, da Roberto Payró a Fray Mocho, da Florencio Sánchez fino a Armando Discepolo, la cui opera narrativa o teatrale è permeata di presenza migratoria che non può prescindere dalle impronte regionali, si tratti del calzolaio piemontese o del prete napoletano di Payró, dei lavoratori veneti di Fray Mocho, dei contadini lombardo-piemontesi di Sánchez o dei musicisti napoletani di Discepolo. L'appartenenza regionale individualizza l'immigrante, lo riconduce a prima dell'imbarco, non cancella le radici della sua storia nella patria lontana. La regione diventa parte del linguaggio, dello spazio (di qua e di là dall'Oceano) e della trama, l'anello di una catena attraverso il quale l'immigrante si lega alle due esperienze nazionali che convergono nella sua storia. Penso a Renata Halperin Donghi di *El sol en las manos*, a Syria Poletti di *Gente conmigo,* al grottesco di Armando Discepolo nel quale la commedia napoletana di De Filippo si materializza e si arricchisce nel-

la città di Buenos Aires[5]. Ma è in questi ultimi anni che quegli immigranti che Lugones voleva emarginare nel sottoscala si fanno sentire in prima persona o vengono trascinati da figli e nipoti al centro dell'attenzione e la loro storia e la loro regione diventano sostanza narrativa. Si pensi a romanzi come: *Composición de lugar* di Juan Carlos Martini, *Oscuramente fuerte es la vida* (1990), *La tierra incomparable* (1994) di Antonio dal Masetto, *Diálogos en los patios rojos* (1994), *Si hubiéramos vivido aquí* (1998) di Roberto Raschella, *Santo oficio de la memoria* (1991) di Mempo Giardinelli, *Mar de olvido* (1992) di Rubén Tizziani, *El mar que nos trajo* di Griselda Gambaro (2002), ecc.[6]. Abbiamo citato alcuni fra i libri della produzione recente in cui la letteratura si popola di genitori e di nonni migranti. L'elenco è molto più ricco poiché è un filone narrativo che si arricchisce anno dopo anno. Non si tratta tuttavia, ed è prevedibile, di un fenomeno circoscritto all'immigrazione italiana, infatti il 'sottoscala', il *zaguán* di Lugones era molto affollato, penso allora a scrittori come Ana María Shúa, Alicia Steinberg o Jorge Asís, nonni e padri ebrei, spagnoli, turchi ricuperano nell'immaginario una parte essenziale della loro storia. Un elenco che continua ad arricchirsi ogni anno con nuovi romanzi, mentre la nuova cinematografia si dimostra sensibile a questo fenomeno; penso a *El hijo de la novia* di Juan J. Campanella (2001) e a *Abrazo partido* di Daniel Burman (2004). Si tratta di colmare un vuoto della memoria, ma anche del presente. Il padre e il nonno migrante sono un ponte identitario che si scopre parte essenziale della nazione in un mondo che sembra avere soltanto due alternative per il suo futuro: l'omologazione o la conflittualità fra le diverse componenti etniche e culturali.

Bibliografia citata

Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto. Collana CNR, Studi di letteratura ispano-americana – *Biblioteca della ricerca.* 13. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2005.

Barzini, Luigi, *L'Argentina vista com'è*. Milano: Tip. del Corriere della Sera. 1902.

Blengino, Vanni. *Oltre l'Oceano*. Roma: Edizioni Associate. 1990[2].

———. *La Babele nella pampa*. Reggio Emilia: Diabasis. 2005.

———. 'L'Italia delle regioni nella cultura argentina. Ernesto Sábato; Spore eroi e…umili immigranti'. *La riscoperta delle Americhe.* Ed. Vanni Blengino, Emilio Franzina, Adolfo Pepe. Milano: Teti. 1994: 526-547.

[5] Molta attenzione e stata dedicata alla scrittrice di origine friulana Syria Poletti da Silvana Serafin e da altri studiosi vedi: *Contributo friulano alla letteratura argentina*, *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta…, Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto* e *Friuli versus Ispano-America*.

[6] Su questo tema vedi Magnani.

———. 'Conflitti di identità. Nazioni e regioni nell'immigrazione italiana in Argentina'. *La città e il mare. Dalla Liguria al mondo.* Ed. Giorgetta Revelli. Pisa: Etis. 2005: 467-475.

Contributo friulano alla letteratura argentina. Collana CNR Studi di letteratura ispano-americana – *Biblioteca della ricerca*. 13. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004.

Discepolo, Armando. *Mustafá. Obras Escogidas*. II. Ed. David Viñas. Buenos Aires: Jorge Álvarez. 1969.

———. 'Prefazione'. *Mustafá. Obras Escogidas*. II. Ed. David Viñas. Buenos Aires: Jorge Álvarez. 1969: 247.

Friuli versus Ispano-america. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2006.

Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta…. Collana CNR, Studi di letteratura ispano-americana – *Biblioteca della ricerca*. 14. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004.

Lima, Felix. *Entraña de Buenos Aires.* Buenos Aires: Solar, Hachette. 1969.

Magnani, Ilaria. *Tra memoria e finzione. L'immagine dell'immigrazione transoceanica nella narrativa argentina contemporanea*. Reggio Emilia: Diabasis. 2004.

Nascimbene, Mario C.. *Storia della collettività italiana in Argentina (1835-1965)*. Torino: Fondazione Agnelli. 1987.

Rama, Ángel. *Literatura y clase social*. México: Folios ediciones. 1983.

Romano, Ruggero. *Paese Italia. Venti secoli di identità*. Roma: Donzelli. 1994.

IL DOPPIO SOGGETTO MIGRANTE IN *LEI, CHE SONO IO - ELLA, QUE SOY YO* DI CLEMENTINA SANDRA AMMENDOLA

Raphael d'Abdon*

Soggettività e postcolonialità nella letteratura della migrazione in Italia

Quando ho accolto l'invito a scrivere un articolo per l'esordiente rivista *Oltreoceano* da parte della professoressa Silvana Serafin (una studiosa che da molti anni si occupa degli aspetti letterari legati all'emigrazione italiana, e in special modo friulana, in Argentina[1]) non ho avuto dubbi che il *soggetto* delle mie riflessioni sarebbe stato l'argentina immigrata in Italia Clementina Sandra Ammendola. Ho evidenziato volutamente il termine 'soggetto' perché in tutti i miei precedenti interventi sulla letteratura della migrazione in Italia ho sempre cercato di seguire la strada indicata da studiosi come Armando Gnisci (il pioniere di questi studi in Italia), Pietro Basso e Sandro Mezzadra[2]. Tre autori che, pur partendo da premesse teoriche a volte divergenti, pongono indistintamen-

* Università di Udine.

[1] Sull'argomento si veda, tra gli altri: *Contributo friulano alla letteratura argentina, Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta* e *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto, Friuli versus Ispano-america*, e le bibliografie ivi citate.

[2] Di Armando Gnisci, sull'argomento si vedano, oltre i vari articoli ed editoriali pubblicati sulla rivista online di arte e letteratura creola *Kúmá,* da lui fondata e diretta (http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/kuma.html), i seguenti volumi: *La letteratura del mondo*; *noialtri europei*; *Ascesi e decolonizzazione*; *Creoli meticci migranti clandestini e ribelli*, *Poetiche dei mondi*; *Da noialtri europei a noitutti insieme. Saggi di letteratura comparata*; *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*; *Via della Decolonizzazione europea*; *Biblioteca interculturale. Via della Decolonizzazione europea, n. 2*; *Mondializzare la mente*, nonché il recente *Nuovo Planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, la prima e finora unica antologia ragionata di letteratura della migrazione nella quale vengono sistematizzati i fondamenti della cultura italiana creola del nuovo millennio. Una delle autrici qui antologizzate è proprio Clementina Sandra Ammendola, più precisamente nel saggio di Davide Bregola *America Latina in Italia*. Di Pietro Basso si veda, tra gli altri: *Gli immigrati in Europa. Disuguaglianze, razzismo, lotte*, e *Sull'auto-attività degli immigrati*. Di Sandro Mezzadra si veda, tra gli altri: *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*.

te (e giustamente) al centro delle loro indagini l'assoluta centralità e insostituibilità del soggetto migrante. Una centralità che si declina nel divieto assoluto di cercare di sovrapporre la 'nostra' voce alla 'loro' (Gnisci), nell'obbligo di tenere ben salda la barra sulla «dimensione soggettiva dell'esperienza migratoria» (Mezzadra) e nella necessità di tributare il giusto omaggio al 'protagonismo', quasi sempre dimenticato, che caratterizza l'attività politica e culturale dei migranti (Basso) all'interno della(e) società di 'accoglienza'.

Questi sono presupposti imprescindibili quando, da 'autoctoni', ci si appresta ad interrogarsi sui *migrant writers* della letteratura italiana, sugli aspetti letterari, linguistici, culturali e su quelli altrettanto importanti di natura economica, politica e sociologica che stanno alla base della *loro* singolare esperienza migratoria, un'esperienza che – comunque la si voglia 'inquadrare' – rimane unica ed irripetibile.

Quando, come troppo spesso accade, ci si dimentica di questi principi basilari, ci si incammina inevitabilmente su un terreno sdrucciolevole, nel quale la teoria accademica rischia di classificare, ingabbiare e 'razionalizzare' una realtà per definizione sfuggente e in divenire. Il pericolo è quello di analizzare una tematica così complessa con argomentazioni ben definite, rischiando di prevaricare la voce stessa di chi si vorrebbe fosse solamente un *oggetto* di studio. Per tale ragione è determinante procedere con la massima cautela stando estremamente attenti a mantenersi in equilibrio quando si analizzano il filo delle nostre e delle 'loro' parole. Non bisogna mai dimenticare infatti che la retorica più o meno rozza che caratterizza i grandi dibattiti, le grandi narrazioni, i grandi *spot* che negli ultimi anni si stanno sviluppando attorno a temi complessi come l'immigrazione, l'interculturalità, la diversità culturale, è spesso viziata dalla pretesa degli 'esperti' occidentali di essere sempre e comunque i depositari delle uniche formule interpretative valide per decifrare le complessità culturalmente policentriche del nostro presente. Una chiusura di fondo nei confronti dell''altro' che perdura nelle coscienze occidentali afflitte irrimediabilmente da quel senso di superiorità che è il padre legittimo dello 'scontro di civiltà' che l'occidente onnisciente ha scatenato in questo inizio di nuovo millennio.

Si parla spesso, ad esempio, di costumi, linguaggi, realtà che (prendendo a prestito una terminologia che appartiene al campo filologico) si definiscono 'contaminate', e altrettanto spesso se ne parla in modo superficiale, rimandando immagini dell''altro' che sono in realtà frutto non solo – nella peggiore delle ipotesi – di stereotipi e/o luoghi comuni, ma anche di riflessioni teoriche rigide e schematizzate. Mi riferisco in questo caso (con un piccolo 'salto teorico') alle teorie postcoloniali, le quali (penso ad esempio a Homi Bhabha), servendosi di concetti influenzati da altre teorie come il poststrutturalismo, la semiotica e la psicanalisi, hanno avuto il merito di sviluppare concetti quali limina-

lità, mimica, interstizio, ibridità, ecc.. Con l'irruzione degli scrittori immigrati all'interno del panorama letterario italiano, questi termini sono entrati a far parte del lessico della critica letteraria anche in un paese come il nostro che (a parte il caso finora isolato di Garane Garane[3]), non possiede una tradizione letteraria postcoloniale. Teorie che però nell'epoca della globalizzazione neocolonialista hanno perso gran parte della spinta rivoluzionaria che aveva caratterizzato la stagione iniziale di tali studi, divenendo niente più di un'altra narrazione tutta interna all'occidente. Un occidente «'condannato' dal suo destino storico – vale a dire dal suo metodo – ad interpretare l'altro, dopo averlo 'previsto' filosoficamente, per sottometterlo alla propria volontà di dominio» (Bregola. 'Il gioco dell'incontro…': 152-153).

La sfida che si pone dinnanzi a chi si avvicina alla letteratura della migrazione in Italia è perciò quella di cercare un'altra strada, un'altra 'via' (che Gnisci chiama della «decolonizzazione europea», *Via della decolonizzazione europea*) che si prefigga di superare il pensiero postcoloniale per aprirsi ad altre realtà quali, per esempio, quelle 'post-occidentali' che hanno il loro centro di gravità culturale in America Latina. Se affrontato con questo spirito lo studio dei *migrant wiriters* offre a noialtri italiani ed europei un'opportunità unica per un rinnovamento non solo culturale, ma anche teorico, che sarà dovere di chi si occupa di questi studi essere in grado di cogliere:

> Gli studi postcolonialisti […] in italiano sono proposti come traduzione e divulgazione del pensiero anglo-americano… per quanto mi riguarda, durante l'esposizione e l'autoeducazione, per così dire, al pensiero postcoloniale anglo-americano, da comparatista interculturale, ho pensato che noialtri italiani non potevamo soltanto 'aggiornarci americanizzandoci', ma che in quanto europei occidentali e colonialisti […] dovessimo iniziare a elaborare questa nuova cultura critica, proveniente dal centro dell'impero della conoscenza, ma a partire dalla responsabilità del nostro cantone. Ho inteso tale impegno sviluppando innanzitutto un'attenzione multilaterale, e cioè oltre la fortezza della *matrix* anglo-americana. Riprendendo Fanon e Sartre, gli scrittori maghrebini e la mangrovia caraibica di vari pensatori e artisti; ed infine gli sconosciuti, in Italia, studiosi e scrittori latino-americani del 'post-occidentalismo', dal profetico José Martí se non addirittura da Bolívar, a Eduardo Galeano, Enrique Dussel, Roberto F. Retamar a Walter D. Mignolo, a brasiliani come Darcy Riberiro e da Oswaldo de Andrade fino a Paulo Freire. Allargata e consolidata la trama internazionale di quella che dovrebbe essere la nostra 'coscienza di specie' mondialista attuale – come sosteneva Sartre – mi sono contemporaneamen-

[3] Il somalo Garane Garane è «il primo narratore postcoloniale italiano, nel senso di scrittore della diaspora ex-colonizzato dall'Italia che scrive in italiano» (Gnisci. *Mondializzare la mente:* 14). Il romanzo di Garane *Il latte è buono* è stato pubblicato nella collana Kumacreola della casa editrice Cosmo Iannone.

> te avvicinato e ho cominciato a camminare assieme ai migranti in Italia e agli scrittori ed artisti tra loro, considerandoli come portatori e rapsodi di una grande avventura anche per la nostra cultura umanistica, ormai orfana di letterati civili […] e appiattita sul mercato. I migranti in Europa portano e offrono l'occasione per poterci *esporre* (uso un'espressione di Glissant) al mondo dei mondi nel quale noialtri italiani viviamo solo come turisti rumorosi, irriverenti e scapestrati, e per avviare quella che ho iniziato a pensare e a chiamare la 'Via della Decolonizzazione europea' (Gnisci. *Mondializzare la mente*: 14-15).

È cercando di seguire queste preziose indicazioni di Gnisci che, camminando anch'io da qualche anno a fianco degli scrittori migranti, ho incontrato Clementina Sandra Ammendola, una scrittrice/sociologa/educatrice che ho avuto il piacere di conoscere in un seminario svoltosi a settembre 2006 nella bellissima cittadina toscana di Anghiari nel quale, insieme ad altri scrittori, poeti, giornalisti, ecc. eravamo stati invitati a discutere sul tema 'Narrazioni e narratori. La lingua/le lingue'.

La doppia narrazione nei ricordi di Clemetina Sandra Ammendola

Nata a Buenos Aires nel 1963 da padre italiano («un emigrato calabrese arrivato in Argentina negli anni '50» (*Lei, che sono io…*: 10) e madre argentina («di origine spagnola e italiana», *ibidem*), Clementina Sandra Ammendola è una delle molte argentine di origine italiana che, durante il dissesto finanziario dell'amministrazione Alfonsín ha dovuto prendere la strada di un ritorno che non è un rientro, semmai un'emigrazione al contrario rispetto a quella intrapresa dal padre che a metà del secolo scorso era partito per il 'Nuovo Mondo'.

Da alcuni anni vive a Torino e si definisce una 'mignola', termine che sta ad indicare un soggetto migrante che vive e studia la migrazione per necessità, una donna migrante che considera una fortuna poter godere della doppia nazionalità argentina e italiana e una scrittrice migrante costantemente in cerca di più voci e punti d'osservazione che ha scelto l'italiano per raccontare storie esemplari che siano in grado di trasmettere ciò che ha visto e sentito.

Pubblicato dalla ONLUS Sinnos nella collana 'I Mappamondi', *Lei, che sono io - Ella, que soy yo* si presenta come un testo eterodosso, quasi 'sperimentale', all'interno di un filone letterario, quello della sopra citata 'letteratura della migrazione', che negli ultimi anni ha iniziato ad attirare l'attenzione della critica e dell'editoria.

Diviso in tre parti che coincidono con fasi ben precise dell'esperienza biografica dell'autrice, corredato dalle delicate illustrazioni di Gabriela Rodríguez Cometta e impreziosito da un'ottima prefazione di Tullio De Mauro *Lei, che so-*

no io si rivela come un testo eterodosso perché bilingue[4] (in italiano con testo a fronte in spagnolo tradotto dalla stessa autrice e rivisto da Nora H. Rodríguez) e destinato in primo luogo all'infanzia e alle scuole. Un volume privo di grosse ambizioni dal punto di vista stilistico (nel quale le acrobazie verbali e la qualità letteraria complessiva del testo cedono il posto all'urgenza del ritratto, della denuncia, dell'autointerrogazione e della scoperta), ma interessante come documento 'translinguistico', pedagogico e, in misura minore, storico.

Esso, dunque racconta in doppia lingua un incontro tra due diverse culture, in questo caso quella argentina e quella italiana. Reso accattivante da una grafica e una scrittura agili e sbarazzine, *Lei, che sono io* è un testo tutto sommato divertente e delicato, che narra le vicende della bambina-donna Sandra di fronte agli eventi più o meno belli della vita passata, in un flusso di memorie nel quale c'è spazio per tutto: per le merende a base di *mate*; per le struggenti visite della nonna calabrese in terra argentina; per i primi amori; per la figura dello zio José Luis, *desaparecido* durante la dittatura dei criminali militari che dal 1976 al 1983 insanguinarono il paese con il sacrificio di 30.000 connazionali; e, ovviamente, per i racconti in chiaroscuro legate all'esperienza migratoria («Clementina Sandra Ammendola, che sono io, attraversa l'oceano e diventa una migrante», *Lei, che sono io…*: 60).

Un'esperienza segnata – in senso positivo – dall'incontro 'terapeutico' con la scrittura e con il mondo del volontariato di stampo sociale, e – in senso negativo – dall'ingresso nel mondo del lavoro precario e sottopagato al quale sono destinati gran parte degli immigrati che riescono ad entrare in Europa. L'esperienza personale di Ammendola, soggetto che migra dall'Argentina dell'apocalisse finanziaria verso la Fortezza Europa, dimostra come gli squilibri socio-economici che hanno devastato il suo paese continuino a generare non solo una 'fuga di cervelli' (*brain drain*) dai paesi di emigrazione, ma anche uno 'spreco di cervelli' (*brain wasting*) in quelli d'immigrazione. In questi ultimi la ricchezza anche e soprattutto culturale dei migranti viene resa inesprimibile perché soffocata nei lavori dalle '5 p' (pesanti, pericolosi, precari, poco pagati e penalizza(n)ti socialmente) che sempre più rendono instabili ed incerte le vite dei migranti (ma non solo) nelle società postfordiste occidentali.

[4] Quando si parla di 'letteratura della migrazione' ci si riferisce ovviamente ai testi di 'nuovi' scrittori provenienti dai molti mondi inclusi nel 'nostro' mondo, scritti nella loro 'nuova' lingua, l'italiano. Pochi sono i testi che sfuggono a questa prevedibile 'ortodossia'. Tra questi, oltre ai titoli inclusi nella collana Mappamondi della Sinnos, mi permetto di segnalare l'ottima raccolta bilingue (italiano-inglese) di poesie e racconti *Seppellite la mia pelle in Africa*, dell'eritreo residente in Italia Hamid Barole Abdu e l'antologia plurilingue *In Madrelingua. Poesie e racconti del mondo in Italia.*

Ma è anche una storia che parla della speranza, della volontà di riscatto che scaturisce dall'incontro salvifico con la scrittura. La presenza di tutti questi stimolanti elementi di natura linguistica, storica, sociologica, arricchisce il tessuto generale del testo e rende la lettura gradevole e piacevolmente scorrevole, almeno fino alla parte conclusiva del volume che nel finale si 'smarrisce' in un confuso elenco di leggende, indovinelli, ricette, giochi e… indirizzi di ristoranti argentini. A parte queste debolezze strutturali, legate al fatto di far parte comunque di una collana dedicata principalmente all'infanzia, *Lei, che sono io* è un'opera interessante soprattutto perché insiste sulla 'bidimensionalità' dell'essere migrante. E il tema della bidimensionalità, del 'doppio', è assolutamente centrale in *Lei, che sono io*.

Come scrisse Abdelmalek Sayad il migrante è in soggetto in preda ad una duplice inadeguatezza, non più appartenente, per ovvie ragioni, alla comunità d'origine e non completamente accettato (per ragioni altrettanto ovvie) dalla comunità d'(in)accoglienza. Tutto il testo autobiografico di Ammendola si struttura a partire da questa 'doppia presenza-assenza' seguendo uno schema 'classico' che utilizza *cliché* narrativi quali l'esilio forzato, lo s-paesamento, il ricordo nostalgico della patria perduta. Tutte tematiche tradizionalmente appartenenti alle stagioni iniziali delle varie 'letterature della migrazione' (quelle più incerte su se stesse e sul proprio destino) che pertanto non offrono nessun contributo originale a quel canone letterario 'migrante' che si sta rapidamente formando e affermando in Italia e che negli ultimi anni è enormemente maturato sotto i punti di vista stilistico, tematico e contenutistico. Pur se letterariamente obsoleti, i temi riproposti da Ammendola hanno il merito di affrontare con uno stile umile ma efficace il nodo probabilmente centrale dell'esperienza migratoria: l'esistenza di una frontiera mentale tra il mondo del 'prima' e quello del 'dopo': un velo sottile, trasparente che separa due mondi che si vorrebbero lontani ma che di fatto risultano inestricabilmente intrecciati.

Bhabha sostiene che tutto il senso dell'appartenenza ad una nazione è costruito discorsivamente: è narrativizzato. *Lei, che sono io* è un esempio di 'doppia narrazione' nel quale il senso di duplice assenza-appartenenza ad una nazione e ad una cultura, argentina e/o italiana, si sviluppa innanzitutto a partire dalla compresenza a livello testuale delle due lingue che a queste culture appartengono.

Una delle barriere che chi migra si trova ad oltrepassare, quella linguistica, (nel nostro caso una barriera già in partenza fragile, date le origini italiane dell'autrice) si rivela in ogni caso fin da subito una 'finta barriera', osmotica e permeabile, che nel testo viene costantemente attraversata pagina dopo pagina. Lo sdoppiamento del soggetto narrante, che si auto-esplicita fin dal titolo bilingue, rappresenta l'io 'migrante' italiano che dialoga con il suo io complementare,

quello argentino, non in uno sterile dialogo tra sordi quanto in una costante tensione verso l'unità, l'armonia tra i due soggetti coinvolti.

Grazie a questo espediente linguistico il racconto autobiografico si snoda in maniera dinamica lungo tutto il testo. Sandra ('che sono io') non è una voce che parla in castigliano o, come scrive l'autrice, in 'argentino' (*Lei che sono io…*: 62) da un punto indefinito del passato o (in italiano) da un luogo incerto del presente. Sandra è un soggetto che 'si condensa' nella parola, all'interno delle due lingue (quella madre e quella di accoglienza o esilio) e che prova con successo lungo tutto il testo a definirsi come un'unità.

La scrittrice migrante procede così nel suo cammino, nel suo viaggio alla ricerca di quell''unità' che con la migrazione è andata perduta. Un viaggio che, come sempre accade, si rivela una scoperta ininterrotta: di sé, della nuova realtà italiana, della patria lontana come irrinunciabile elemento della propria identità 'in movimento'. In altre parole l'esperienza di 'Sandra, che sono io' dimostra come tutti coloro che migrando dai molti Mondiest e Mondisud si stabiliscono, lavorano e scrivono nel Mondonord, partecipino necessariamente ad un comune destino: quello che impone loro di fare i conti con le proprie origini.

Se in opere come *Lei, che sono io* consideriamo la lingua nel suo sdoppiarsi tra la patria natia e quella di arrivo, allora vediamo chiaramente come per i nuovi scrittori italiani provenienti da paesi diversi (così come in passato avvenuto per i *migrant witers* di paesi con una storia di immigrazione più radicata come Francia, Gran Bretagna, Germania) la sfida sia senza precedenti e la questione linguistica risulta non priva di contraddizioni. Ammendola nei suoi versi ritiene che emigrare sia come: «[…] far passare un'anima da un corpo all'altro […] l'identità, la cultura, la libertà, l'assenza, con mezzi che si possono contenere» ('Per fare teoria': 30-31).

Abbandonando la propria terra natìa il migrante si sposta da un luogo stabile, sicuro, da quel microcosmo familiare popolato delle innumerevoli microstorie che abitano la memoria di ogni individuo, verso uno spazio per definizione incerto, incognito, tutto da esplorare anche (o soprattutto) dal punto di vista linguistico e narrativo. Ancora una volta la doppia 'presenza-assenza' che segna obbligatoriamente l'esperienza migratoria. Il migrante, infatti, (e in misura ancora maggiore lo scrittore migrante), pur rimanendo tuttavia sempre legato da un sottile ma tenace raggio al proprio passato, è obbligato nella nuova patria d''accoglienza' (per varie e ovvie ragioni) a ridefinire la propria identità parlando da quel luogo letterariamente affascinante che Bell Hooks chiama «il margine»[5].

[5] Per continuare la riflessione sopra introdotta sui pericoli che corre chi da 'autoctono' prova ad interrogarsi sull'esperienza dell''altro', è utile tenere a mente le seguenti considerazioni di Bell Hooks, la quale, in relazione agli africani-americani scrive: «Costretti al silen-

Già a partire dalla stessa struttura testuale e linguistica di *Lei, che sono io* è evidente la compresenza di questa duplice 'presenza-assenza' che influenza in maniera decisiva la narrazione. A tale proposito: ha senso, qui, oggi, chiederci quali sono i legami tra presente e passato che non si spezzano mai? Quali quelli che guidano i fili della narrazione? Chi è l'*altro*, ma soprattutto, *dove* si colloca? È la stessa autrice a rispondere:

> Lungo la via della migrazione ci sono molte storie. La mia è quella di un'immigrata di ritorno: sono nata in Argentina da padre italiano e sono dovuta venire qui per la difficile situazione in cui versava il mio paese d'origine. In Italia ho vissuto una sorta di clandestinità: pur avendo tutti i documenti in regola (non sufficienti però ad ottenere il riconoscimento dei titoli di studio o della patente), quando andavo a rinnovare la carta d'identità mi sentivo dire che probabilmente mi sbagliavo e che dovevo richiedere il permesso di soggiorno, per il mio marcato accento argentino. Questo è un episodio tra i tanti, un episodio che tuttavia acuisce ancor più l'inevitabile senso di sradicamento che tutti noi migranti patiamo nel momento in cui partiamo verso l'ignoto (Carpinelli).

Come ricorda la brasiliano-italiana Christiana de Caldas Brito una delle scrittrici più brillanti del 'canone migrante', all'interno dell'esperienza personale di chi migra non esistono confini netti tra il prima e il dopo, il 'qui' e il 'là' (de Caldas Brito 153-159), tra l'identità 'stanziale' e quella 'nomade' che si intersecano incessantemente all'interno del soggetto. Questo permette agli scrittori migranti di guardare la realtà che ci circonda con un occhio 'straniato' e 'straniante' (Sklovskji) più che 'straniero' e rendere a noialtri italiani, un servizio impagabile: quello di raccontarci chi siamo, la nostra società, creando spazi di dialogo che noi 'autoctoni', proprio in quanto figli di una cultura incancrenita, non siamo più in grado (se mai lo siamo stati) di raccontare.

> Qui e là sono concetti relativi, non statici. Hanno la condizione stessa dei migranti. Appartengono a soggetti in movimento. Penso che la letteratura della migrazione in Italia offra un punto di vista nuovo perché noi, migranti, vi vediamo come voi non vi potete vedere. Come vedete, siamo dentro ad un tema molto caro al Pirandello di *Uno, nessuno, centomila*, la soggettività e la relatività dei mutui sguardi. L'incontro dei punti di vista può creare dei pericoli ma può anche aprire nuove strade da percorrere assieme […] (de Caldas Brito 158).

zio. Temiamo chi parla di noi, chi non parla a noi e con noi. Sappiamo che cosa significa essere costretti al silenzio. Certo, sappiamo che le forze che ci hanno fatto tacere, poiché non hanno mai voluto farci parlare, sono ben diverse dalle forze che dicono: parla, raccontami la tua storia» (*Elogio del margine*, citato in: *Verso quale casa…*: 5).

Una concezione dinamica dello scambio interculturale che sta alla base della costruenda società creola che, grazie soprattutto all'opera di scrittori e artisti migranti, si sta materializzando davanti ai nostri occhi, e che Ammendola condivide e ribadisce:

> Credo che l'interculturalità sia un concetto – e poi magari saranno gli studiosi di linguistica ad analizzare il fenomeno meglio di me – molto più ampio rispetto a quello di multiculturalità. La multiculturalità prevede un centro, mentre l'interculturalità, per come la vedo io, è più un flusso, uno spostamento continuo di esperienze, culture e lingue; soprattutto lingue che si contaminano. E questo lo posso dire proprio in quanto argentina, perché la mia stessa lingua d'origine è mutuata dallo spagnolo e si è modificata all'arrivo dagli italiani, verso i primi anni del novecento. L'interculturalità è l'apertura della lingua e dell'esperienza ed è una sfida positiva che deve essere affrontata (Carpinelli).

In *Lei, che sono io,* «più un libro di ricordi che di storie», Ammendola narra in maniera semplice ma efficace questo «flusso», questo «spostamento di esperienze, culture e lingue» che è il patrimonio più prezioso delle società interculturali e interetniche nella quali viviamo. Gli scrittori migranti ce lo stanno mettendo a disposizione. Il nostro compito, apparentemente semplice, sarà quello di non sprecarlo e, se ne saremo capaci, di valorizzarlo.

Bibliografia citata

Abdu, Hamid Barole. *Seppellite la mia pelle in Africa*. Modena: Artestampa. 2006.

Ammendola, Clementina Sandra. *Lei, che sono io - Ella, que soy yo*. Roma: Sinnos. 2005.

———. 'Per fare teoria (para teorizar)'. *Mosaici d'Inchiostro*. Santarcangelo di Romagna: Fara. 1996.

Anam Cara. Sapienze antiche all'incrocio di mondi. Ed. Antonella Riem. Udine: Forum. 2006.

Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto. Collana CNR 'Studi di letteratura ispano-americana' - *Biblioteca della ricerca.* 15. Ed. Silvana Serafin. Bulzoni: Roma. 2005.

Basso, Pietro. 'Sull'auto-attività degli immigrati'. *Anam Cara. Sapienze antiche all'incrocio di mondi*. Ed. Antonella Riem. Udine: Forum. 2006: 159-169.

———. *Gli immigrati in Europa. Disuguaglianze, razzismo, lotte*. Ed. Pietro Basso e Fabio Perocco. Milano: Franco Angeli. 2003.

Bregola, Davide. *Da qui verso casa*. Roma: Edizioni Interculturali. 2002.

———. 'Il gioco dell'incontro. Dialogo intertestuale con Armando Gnisci'. *Da qui verso casa*. Roma: Edizioni Interculturali. 2002: 145-155.

———. 'America Latina in Italia'. *Nuovo Planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa.* Ed. Armando Gnisci. Troina: Città Aperta. 2006: 353-382.

Caldas Brito, Christiana de. 'Qui e là'. *Anam Cara. Sapienze antiche all'incrocio di mondi*. Ed. Antonella Riem. Udine: Forum. 2006: 153-159.

Carpinelli, Tiziana. 'Il verso della clandestinità'. Intervista a C. S. Ammendola per *Sguardo Meticcio*, disponibile nel sito: http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/index.php?url=redir.php?articleid=1139 (Consultato il 10 marzo 2006. Copia cartacea a disposizione dell'autore).

Contributo friulano alla letteratura argentina. Collana CNR 'Studi di letteratura ispano-americana' - *Biblioteca della ricerca.* 13. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004.

Friuli versus Ispano-america. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2006.

Garane, Garane. *Il latte è buono*. Isernia: Cosmo Iannone. 2005.

Gli immigrati in Europa. Disuguaglianze, razzismo, lotte. Ed. Pietro Basso e Fabio Perocco. Milano: Franco Angeli. 2003.

Gnisci, Armando. *Ascesi e decolonizzazione*. Roma: Lithos. 1996.

———. *Biblioteca interculturale. Via della Decolonizzazione europea*. 2., Roma: Odradek. 2004.

———. *Creoli meticci migranti clandestini e ribelli*. Roma: Meltemi. 1998.

———. *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma: Meltemi. 2003.

———. *Da noialtri europei a noitutti insieme. Saggi di letteratura comparata.* Roma: Bulzoni. 2002.

———. *Mondializzare la mente*. Isernia: Cosmo Iannone. 2006.

———. *Noialtri europei*. Roma: Bulzoni. 1991 (II ed. accresciuta 1994).

———. *Poetiche dei mondi*. Roma: Meltemi. 1999.

———. *La letteratura del mondo*. Roma: Sovera. 1993.

———. *Via della Decolonizzazione europea*. Isernia: Cosmo Iannone. 2004.

Hooks, Bell. *Elogio del margine*. Milano: Feltrinelli. 1998.

Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta…. Collana CNR 'Studi di letteratura ispano-americana' - *Biblioteca della ricerca.* 14. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni, 2004.

In Madrelingua. Poesie e racconti del mondo in Italia. Ed. Francesco Vietti. Torino: Tracce Diverse. 2006.

Mezzadra, Sandro. *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*. Verona: Ombre Corte. 2001.

Nazione e narrazione. Ed. Homi Bhabha. Roma: Meltemi. 1997.

Nuovo Planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa. Ed. Armando Gnisci. Troina: Città Aperta. 2006.

Sayad, Abdelmalek. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Milano: Raffaello Cortina. 2002.

Verso quale casa. Storie di ragazze migranti. Ed. Maria Chiara Patuelli. Bologna: Giraldi. 2005.

RIFLESSIONI SULLA PRESENZA ITALIANA NELLA LETTERATURA ARGENTINA

Susanna Regazzoni*

> ¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la patria? […] A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires/ La juzgo tan eterna como el agua y el aire
>
> *Jorge Luis Borges* ('Fundación mítica…': 81).

'Juan Moreira': gaucho versus immigrante

L'immigrazione italiana nell'area rioplatense inizia, sin dalla seconda metà del secolo XIX; si tratta dell'arrivo di migliaia di individui che condizionano il tessuto sociale della città, in un primo momento mal accolti dalla popolazione locale, minacciata nell'integrità identitaria. La letteratura si occupa dell'argomento: il romanzo naturalista da un lato – *Antígona* (1885) di Roberto J. Payró e *Palomas y Gabilanes* (1886) di Eugenio Cambaceres sono alcuni esempi – e il teatro nelle sue varie tipologie, dall'altro.

L'organizzazione nazionale della Repubblica Argentina – com'è noto – prende avvio nel 1852 con la sconfitta di Juan Manuel de Rosas nella battaglia di Caseros, e viene consolidata dalla Costituzione del 1853 di Alberdi, testo in cui si offrono importanti opportunità agli immigranti che, per «abitar el suelo argentino», arrivano numerosi stipando l'ultima classe delle navi (Regazzoni, 'Presenza italiana…': 39)[1].

A partire dalla nascita della nazione, dunque, risulta evidente l'importanza dell'immigrazione italiana, che continua fino alla metà del secolo successivo, in-

* Università di Venezia - Ca' Foscari.

[1] Luis Ordaz scrive: «La 'gran aldea' crece en forma desaforada. Los inmigrantes llegan a granel en los compartimientos de última clase de los barcos ultramarinos» (7).

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

serendosi in un più vasto fenomeno. Scrive in proposito Flavio Fiorani: «Massiccia immigrazione europea e sviluppo economico ridisegnano il profilo della società argentina tra la fine del secolo XIX e l'inizio del XX, a tal punto che entra nel lessico comune la definizione di 'società alluvionale', che prende forma per sedimentazioni successive e in cui gli stranieri sono dappertutto (città e campagne)» (23).

Dal 1870, Buenos Aires vive grandi e rapidi cambiamenti demografici, urbanistici e industriali che provocano l'aumento degli abitanti da 180.000 nel 1869 a 1.300.000 nel 1910. Nel 1871 il 10% della popolazione muore di febbre gialla, ciò provoca il favorire di una politica immigratoria che attrae spagnoli delle Asturie e della Galizia, italiani del sud, gente del vicino Oriente, ebrei dall'Europa centrale e dalla Russia. Si rende necessaria la creazione, nel 1876, di un Dipartimento Generale di Immigrazione e la 'Oficina de Tierras y Colonias', collegati con il Ministero dell'Interno; nello stesso periodo si emana la 'Ley de Inmigración y Colonización'. In meno di un anno la conformazione sociale del paese è modificata radicalmente come si può notare dal primo censimento organizzato con criteri moderni nel 1899: la popolazione consta di 1.736.923 individui, 648.326 dei quali provenienti dall'Europa. Oltre il 50% di questi emigranti si stabilisce nelle aree urbane di Buenos Aires e di Rosario, contribuendo ad un improvviso fenomeno di crescita ed espansione delle città, corrispondente alla rivoluzione industriale e all'espansione capitalista a livello mondiale: Londra, Dublino, Parigi, New York subiscono lo stesso impatto (Páez 9). Nel 'Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos' risultano un milione e ventimila schede di italiani, giunti in Argentina fra il 1882 e il 1927. Di conseguenza, nel 1895, la proporzione di immigranti rispetto alla popolazione nativa risulta la più alta del mondo, mentre nel 1914 un terzo della stessa popolazione è nato all'estero (Devoto e Rosoli).

L'immigrazione italiana nell'area rioplatense inizia, dunque, sin dai primi decenni del secolo XIX; è costituita in gran parte da individui di sesso maschile, che, in un secondo tempo, incominciano a far venire parenti e compaesani. Ciò determina il fitto intreccio dell'elemento italiano con la società argentina, favorendo una mescolanza culturale evidente a tutti livelli.

Il teatro offre interessanti spunti di riflessione al riguardo, grazie alla relazione che esiste tra la nozione di segno e quella di fenomeno sociale. Problematiche legate alle difficoltà di inserimento, allo scontro e mutuo risentimento fra nativi e *gringos* sono rese attraverso processi estetici quali la caricatura dell'immigrante in generale, e dell'italiano in particolare, la parodia, le opposizioni e i parallelismi. Meccanismi che, oltre a indicare significati – tra tutti la frustrazione e l'alienazione –, sono strumenti usati in funzione di una estetica, in questo caso teatrale. L'importanza del fenomeno a cavallo dei secoli XIX e XX,

è sottolineata da David Viñas il quale scrive: «No sólo se recuperan los significados del impacto inmigratorio sobre el río de la Plata en función del programa liberal, sino que se reconstruye minuciosamente la gestación y brote de un acontecimiento» (XXI). Tale genere è di particolare incidenza per la popolarità che tradizionalmente lo lega a tutti gli strati sociali: quelli popolari sono attratti dagli spettacoli circensi, dal genere gauchesco e dal *sainete*, quelli più colti sono interessati al teatro sociale e alla cosiddetta «comedia blanca» (Pellittieri). Sempre, comunque, l'immigrato di prima generazione soffre la perdita della patria ed è eternamente condannato a ricercarla proprio perché la terra d'origine assume connotati sacri e l'agognato viaggio di ritorno è inteso come un pellegrinaggio.

Per quanto riguarda in specifico l'emigrazione italiana in Argentina, si tratta di un avvenimento complesso e multiforme, che ha coinvolto più di 20 milioni di italiani ed è durato dalla prima metà dell'Ottocento ad oltre la seconda metà del Novecento. La storia dell'immigrazione fa ormai parte della storia dell'Argentina e come scrive Vanni Blengino è: «[…] un fatto incontrovertibile che l'immigrazione italiana è stata la prima collettività migratoria in Argentina e ha inciso quantitativamente e qualitativamente su tutti gli aspetti di questa società come in nessun altro paese di destinazione migratoria» ('Fra analogia e stereotipi…': 72). Tale svolgimento è definitivamente concluso, ma è ancora cronaca quotidiana perché le conseguenze continuano a produrre effetti; fin dagli anni '70, infatti, si assiste al fenomeno di ritorno, ossia gli argentini – spesso discendenti di italiani – per motivi politici, e poi economici, 'reimmigrano' in Italia.

La presenza dell'immigrante italiano, è visibile sin dalle origini della narrativa, del teatro e del tango argentino, cioè di quelle manifestazioni culturali che inseriscono il paese nella modernità (Blengino. *Oltre l'Oceano…*). A questo proposito, è interessante osservare il primo impatto dell'italiano nel territorio, attraverso un'opera fondante la tradizione teatrale rioplatense. *Juan Moreira* drammatizza il contrasto tra l'elemento autoctono, costituito dal personaggio euforico – il *gaucho* Juan Moreira – e lo straniero, personaggio disforico, impersonato dal bottegaio italiano Sardetti, imbroglione e antipatico, motore del dramma e della tragica morte del *gaucho*.

Nel palcoscenico si polarizzano, pertanto due figure: il *gaucho*, portatore di valori tradizionali e il *gringo*, che indica lo straniero soprattutto italiano, figura identificata con l'uomo nuovo, minaccioso perché al di fuori del modello conosciuto. Con la comparsa dell'altro si crea lo spazio dello scontro: lentamente esso si sposta dall'ambito rurale a quello urbano, idealizzando la campagna in opposizione alla città, luogo privilegiato della prima immigrazione e identificata con il demoniaco.

Primo di una lunga serie, il testo del *Juan Moreira* mette in scena un conflitto sociale extra estetico dato, dal problema dell'inserimento dell'immigrante italiano e dall'esigenza di riflettere l'immagine positiva della nazione attraverso il personaggio del *gaucho*, portatore di valori sani, di segno contrario a quelli consegnati dal *Facundo* di Sarmiento (Regazzoni 37-42).

Nello specifico, il testo *Juan Moreira*, associa l'immigrante con l'immagine negativa del paese, scenicamente utile, per innalzare di contrasto la figura del *gaucho* protagonista, simbolo dei valori vernacoli, relazionati al modello economico concreto, ossia all'allevamento di bestiame. L'opera, inoltre, offre un'immagine idealizzata e facilmente riconoscibile di nazione basata sul valore e sull'orgoglio. Il senso della nazionalità si costruisce, dunque, in opposizione allo straniero, mediante il racconto della vigliaccheria, della disonestà, della cattiveria che lo caratterizzano e, in seguito, mediante l'uso di una lingua castigliana deformata e storpiata.

Nelle numerose successive modifiche che il testo subisce, il motivo dell'immigrato italiano cambia di segno, perde di drammaticità e si trasforma in motivo di caricatura, con l'inserimento del personaggio Cocoliche – allora nome proprio, oggi sostantivo che significa «Castellano macarrónico hablado por los italianos incultos» (Morínigo 133) – non strettamente funzionale allo sviluppo della trama, ma utile all'arricchimento dell'intreccio in quanto fonte di comicità e ben accolto dal pubblico. Nella prima edizione dell'opera, infatti, Sardetti, il personaggio italiano, non parla *cocoliche*, mentre lo farà già dalla seconda edizione, accentuando questa caratteristica nelle successive versioni. L'immagine negativa dell'immigrante italiano viene superata in quanto egli non rappresenta più una minaccia perché è risolto il processo dello spostamento economico dalla campagna alla città ed è in via di superamento il tradizionale modello economico rurale. L'immigrante italiano diviene parte integrante del tessuto sociale, individuato e assorbito nei tratti e nei comportamenti. Già nel 1891, lo scrittore Abdón Aróztеguy scrive *Julián Giménez*, che presenta un personaggio italiano, Don Nicolás, il prete buono, il cattivo di turno questa volta sarà un brasiliano.

Per quanto riguarda l'italiano, egli è diventato parte integrante della nazione argentina. Il processo si è concluso, il soggetto estraniante, 'altro', è ormai familiare e l'ostilità nei confronti del *gringo* è del tutto superata. Significativamente Borges nell'epilogo all'*Aleph* del 1949, a proposito del racconto *La espera*, il cui argomento è tratto da un episodio di cronaca nera, dovendo spiegare l'inserimento di un personaggio che doveva essere facilmente compreso dal lettore, scrive: «El sujeto de la crónica era turco: lo hice italiano para intuirlo con más facilidad» (*Prosa completa*: 127).

Syria Poletti immigrante italiana, scrittrice argentina

Syria Poletti (Pieve di Cadore, 1917 - Buenos Aires, 1991[2]) arriva in Argentina nel 1946, diventa insegnante di lingua e letteratura italiana presso la 'Società Dante Alighieri' di Rosario e nel frattempo ottiene la laurea di insegnante di italiano e di castigliano presso la facoltà di lingue dell'università di Cordova[3].

A partire dal 1950, essa si stabilisce a Buenos Aires, dove «me estaban esperando la mayoría de mis personajes, los que luego aparecieron en mis cuentos y novelas, y otros más» (*…y llegarán nuevos aires*: 64) intraprende l'attività di giornalista, oltre ad iniziare a scrivere racconti; nel 1961 pubblica il suo primo, e ancor oggi più famoso, romanzo *Gente conmigo*. Catalina Paravati in *Syria Poletti un oficio, un destino* fa un quadro delle sue opere e tematiche, preceduto da una sorta di presentazione della stessa Syria Poletti[4]. Nella scrittrice emerge – come scrive Silvana Serafin – la continua: «[…] determinazione di un'ottica autobiografica all'interno della sua scrittura, […] fondamentale per comprendere il cosciente rapporto fra passato e presente, dove l'emigrazione funge da cerniera della sua esistenza» ('Syria Poletti: biografia': 41). Si tratta per lo più di protagonisti al femminile, inseriti nei modelli e nei ruoli tradizionali della letteratura d'inizio secolo XX, personaggi emarginati, quasi sempre legati alle problematiche dell'immigrazione e perciò al confine tra la nostalgia di quanto lasciato e la fatica dell'inserimento.

L'esperienza di immigrante di Syria Poletti, tuttavia, si connota d'originalità, caratterizzata, fin da subito, dalla ferma volontà, d'inserirsi a pieno titolo nel paese d'accoglienza e a questo scopo sceglie come unica lingua di scrittura il castigliano. L'opzione di scrivere solo in spagnolo e in parte di abbandonare la

[2] Ci sono diverse date di nascita, che vanno dal 1917, 1919 al 1922. Recentemente è stata confermata da parte della nipote Luisa Syria Pegolo la data del 1917.

[3] Per una presentazione esaustiva dell'autrice cfr. Serafin. 'Syria Poletti: biografia'.

[4] «Viajé. Ascendí a la popularidad de repente con *Gente conmigo*, Losada, Premio Internacional, 1959, hoy en su 8° edición, traducido a varios idiomas. Se hizo también una película con Violeta Antier. Con él gané el 2° Premio Municipal. La gente me quiere por ese libro. Me identifican con la protagonista. Dicen que *Gente conmigo* es mi vida. Puede ser. Después, en 1964, aparecieron mis cuentos *Línea de fuego*, de Losada también, hoy en su 4° edición, traducidos y textos de lectura en varias universidades del país y extranjeras. Es mi libro predilecto. No ganó premios. Pero todos quieren a la chica de 'El tren de medianoche'. Y en 1966 gané el Primer Premio Municipal con *Historias en rojo*, cuentos policiales en los que personalmente cometo muchos asesinatos. Con *Extraño Oficio* vengo a plantear varios problemas: ¿Es o no es la historia de mi vida? ¿Supera o no supera a *Gente conmigo*? No importa. Todos los que luchan por la libertad querrán a la chica guerrillera; todos los que escriben querrán a la princesa trovadora». (Paravati. 'Syria Poletti…': 1).

sua lingua d'origine, la collocano in una posizione assolutamente speciale all'interno del panorama letterario dell'epoca. La stessa scrittrice ricorda:

> Cuando llegué a Buenos Aires traía mi vocación, nada más. Pensé que si quería publicar en castellano, debía hacerlo lo mejor posible. Era el tributo mínimo que debía pagar como extranjera. Había observado, con pena, que los que escriben en dos idiomas similares simultáneamente, acaban confundiendo matices o imponiéndose cierta rigidez. Entonces, opté por desterrar el italiano; renuncié a traducciones; dejé de leer y de hablar en mi idioma natal. Cuando un instrumento se nos vuelve imprescindible, todos los sacrificios que hacemos para conquistarlo, nos parecen escasos (Paravati. *La obra narrativa…*: 76).

L'America, o meglio l'Argentina diviene ben presto la sua nuova patria, tema costante di tutti gli scritti, e la lingua del paese il nuovo mezzo di comunicazione fino al punto che, oggigiorno la si considera una scrittrice argentina a tutti gli effetti, e molti dei suoi testi fanno parte delle antologie scolastiche. La nuova terra diviene la *sua* terra, e infatti in uno degli ultimi racconti scrive «[…] Don Pedro de Mendoza embocó finalmente el gran Río de la Plata y desembarcó en nuestras playas» (Poletti. *…y llegarán buenos aires*: 11), parole che confermano la sua nuova identità argentina. In realtà, come osserva Chiara Gallo, il desiderio più forte della scrittrice e ben visibile nell'attività di promozione, è teso al riconoscimento italiano e non tanto all'inserimento argentino, già raggiunto.

La narrativa di Syria Poletti è caratterizzata dalle tematiche legate all'esperienza dell'immigrazione italiana, come frutto della sua biografia, come parte del patrimonio della sua gente e anche fattore costitutivo della storia dell'Argentina. Per quanto riguarda la prima parte di quanto detto, si rimanda all'articolo di Silvana Serafin ('Gente conmigo…').

Per quanto riguarda invece la capacità di narrare l'esperienza dell'arrivo degli italiani in Argentina come un elemento che oltrepassa la tematica autobiografica per diventare motivo del patrimonio culturale del paese, si individua l'ultimo libro pubblicato dalla scrittrice *…y llegarán buenos aires*. Questo appare come il miglior risultato di una nuova fusione tra una tematica letteraria e l'esperienza autobiografica, fattore importante nella costruzione dell'identità nazionale. Federica Rocco osserva che: «Il genere che meglio consente di 'rileggere' sia la storia, sia la memoria diretta e indiretta, è il romanzo storico che vede anche in Argentina, una fioritura nella produzione letteraria postmoderna» (39). La questione dell'identità – concetto, per altro, mutevole, molteplice e discontinuo –, è una problematica continuamente presente nel dibattito argentino, recuperata anche attraverso il racconto dell'immigrazione italiana della finzione letteraria.

…y llegarán buenos aires è, esclusi i racconti per l'infanzia, l'ultimo libro pubblicato dall'autrice, dove si nota una nuova maturità e uno svincolarsi da moduli narrativi tradizionali precedenti. Costituito da un *collage* di scritti diversi che ne fanno un'opera di frontiera, esso offre una panoramica di vari generi: racconto, narrazione autobiografica, lettera, intervista. Si tratta spesso di intrecci storici dove il tema dell'immigrazione italiana in Argentina si configura come motivo letterario piuttosto che esistenziale.

Il testo d'apertura che porta il titolo del libro, presenta una epigrafe di Borges: «¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la patria?», che trova la risposta nella celebre citazione finale «A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires/ La juzgo tan eterna como el agua y el aire» e rimanda, appunto, alla fondazione mitica della capitale (*Fundación mítica…*: 81). Il testo condensa l'omaggio di Poletti al capoluogo che è stato la sua città per la maggior parte della sua esistenza.

…y llegarán buenos aires racconta la leggenda legata alla madonna di Bonaria, presto divenuta patrona dei marinai di tutta Europa, originaria di Cagliari, nel santuario di Santa María di Bonaria o del *Buen Aire*. Questa, dapprima ritrovata miracolosamente nei pressi di Cagliari, in una zona chiamata 'Malaria' per l'aria malsana, compie l'antica profezia riassunta dall'autrice nelle seguenti parole: «Aguarden. Ya vendrá Nuestra Señora y soplarán aires nuevos. Llegará con una navecilla en la mano. Entonces, soplarán buenos vientos y los pantanos se secarán. Nuestra Señora Santa María se quedará en nuestro cerro, pero también se irá lejos, llevada por los navegantes, porque ella los protegerá con buenos aires» (8).

Giunta miracolosamente dal mare, la devozione alla Vergine accompagna la storia della Sardegna dall'epoca della dominazione catalana alla conquista del sud dell'America Latina. A Don Pedro de Mendoza, si deve la fondazione, nel delta del Río de La Plata, della futura metropoli con il nome di Santísima Trinidad y Puerto de Santa María de los Buenos Aires, in omaggio alla Madonna di Bonaria di cui è devoto. Nel 1580 arriva un altro conquistatore, Juan de Garay che battezza nuovamente l'insediamento con il nome di Santa María de los Buenos Aires.

La scrittrice conclude il racconto, definendo poeticamente gli stretti legami dei due paesi che, secondo la leggenda, risalgono alla notte dei tempi e assumono un carattere sacro:

> Dicen que soplaban buenos aires en la ribera destinada a ser el límite de la ciudad, que entonces era una pura visión; una premonición del sueño de todos los futuros colonizadores, una anticipación del canto de Borges. Y se fue cumpliendo la profecía del frailecito Catalán: Santa María de los Buenos Aires surgió de la nada, o de la pura fantasía, como un cuento. Y como un cuento entró en la historia (p. 8).

Il nostalgico ritorno alle origini di Antonio Dal Masetto

Il tema dell'espatrio, legato al fenomeno migratorio transoceanico e ai suoi attori; è incentrato su di un evento dal valore fondante per la nazione rioplatense. La recente crisi economica che ha sconvolto l'Argentina e le conseguenze da essa derivate, hanno portato a un ripensamento della sua storia e a una rinnovata ottica relativa all'apporto della comunità italiana in questo scenario. Nel processo di recupero del passato migratorio e nella rivalutazione dell'apporto italiano, un importante contributo viene offerto dalla letteratura. Come scrive Ilaria Magnani: «Si tratta di narrazioni che, basandosi su vicende personali o familiari, tessono storie di e/immigranti nel loro distacco dal paese d'origine e, più spesso, nel radicamento in Argentina. Una narrativa che non si può, a rigore, catalogare nel genere della biografia o dell'autobiografia, ma che si caratterizza per la sua alta referenzialità» (3). Tale tendenza trova ampia risonanza tra gli autori di ascendenza italiana come nel caso di Antonio Dal Masetto, Mempo Giardinelli, Juan Carlos Martini, Rubén Tizziani, Roberto Rachella e Griselda Gambaro.

Antonio Dal Masetto (Intra, Italia, 1938) nel 1950 emigra con la famiglia in Argentina, come tanti altri italiani in cerca di lavoro dopo la II guerra mondiale. Dapprima vive a Salto, nella provincia di Buenos Aires, e a 18 anni si sposta nella capitale, nel quartiere di 'Bajo', che diventerà oggetto di narrazione nei racconti di *Gente del Bajo* (1995). Dopo anni di lavoro svolto in qualità di muratore, di gelataio, d'imbianchino, di venditore ambulante – esperienze lontane dal mondo accademico e dall'ambiente intellettuale, che lo inseriscono nella tradizione di scrittori, ormai secolare, iniziata con Roberto Arlt –, verso i 40 anni decide di dedicarsi totalmente alla scrittura.

Il libro di racconti *Lacre* (menzione nel Premio Casa de las Américas del 1963) lo rivela al pubblico, ma il grande successo, soprattutto di critica, arriva con l'emblematico romanzo *Siete de oros* (1968), – straordinaria testimonianza del viaggio iniziatico al mitico 'Sur', di una generazione scettica e delusa, in cerca d'identità –. A questi primi tentativi seguono numerosi libri di racconti e romanzi[5]. Oggi collabora con il celebre giornale *Página/12* dove ha lo spazio per una rubrica fissa, costituita da un breve racconto in chiusura dell'ultima pagina. Si tratta di testi, spesso metaforici sulla difficile realtà sociale, economica,

[5] Tra i romanzi *Siete de Oro* (1963), *Fuego a discreción* (1983); *Oscuramente fuerte es la vida* (1990), *Siempre es difícil volver a casa* (1992) *La tierra incomparable* (1994), *Demasiado cerca desaparece* (1997), *Hay unos tipos abajo* (1998), *Bosque* (2001), *Tres genias en la magnolia* (2005); i libri di racconti *Lacre* (1964); *Ni perros ni gatos* (1987); *Reventando corbatas* (1989); *Amores* (1991); *Gente del bajo* (1995).

politica argentina. Emblematici sono *Corral*, scritto all'epoca del crollo economico del paese, che evidentemente allude al *corralito*, il sistema di chiusura bancario a causa del quale gli argentini non possono ritirare i loro depositi; *Los muchachos*, allegoria satirica della rapina autorizzata e ufficiale che è la scelta economica fatta dalla classe politica del paese e *Hermandad,* racconto della capacità fantasiosa degli argentini, inventori di un sistema di scambio dei buoni in sostituzione del denaro.

Il romanzo *Hay unos tipos abajo*, pubblicato nel 1998 e tradotto nel 2002 con il titolo *Brutti tipi sotto casa,* con precisione ed estrema cura da Antonella Ciabatti per i tipi di Le lettere di Firenze, è il libro che rinnova il successo dello scrittore nel paese d'origine.

Il racconto inizia con la descrizione della Buenos Aires del 1978, immersa nell'euforia dei mondiali di calcio, nella trepidante vigilia della finale Argentina-Olanda, dove il protagonista scrittore lavora per un giornale. Alle prese con una quotidianità banale, con le difficoltà e l'angoscia della pagina da scrivere in evidente crisi d'ispirazione, egli osserva scorrere la propria vita dall'esterno, con una passività che esclude qualsiasi partecipazione o emozione.

Sullo sfondo, si percepisce la minacciosa presenza, mai esplicitata, della dittatura della Giunta militare, ennesima espressione di un governo violento la cui politica si regge sulla sistematica eliminazione di qualsiasi forma di opposizione, tristemente famosa in tutto il mondo per i 'desaparecidos' e per 'las madres-abuelas de la Plaza de Mayo'.

Iniziata il 23 marzo 1976, la dittatura finisce nel dicembre del 1983 con le elezioni che portano al governo democratico di Raúl Alfonsín e con la creazione della 'Comisión Nacional sobre la Desaparición de las Personas' (CONADEP), guidata dallo scrittore Ernesto Sábato, il cui compito è «indagar la suerte de los desaparecidos en el curso de estos años aciagados de la vida nacional». La relazione finale 'Nunca más' è diventata un famosissimo *best seller* con ben 21 riedizioni fra il novembre del 1994 e l'aprile del 1996.

Le conseguenze del regime, traumatiche e laceranti, hanno effetti a tutt'oggi come ben testimonia Antonio Dal Masetto. Egli appartiene alla generazione che ha vissuto in pieno il clima di violenza generale, subendo in prima persona la particolare repressione riservata agli intellettuali, da sempre temuti in Latinoamerica per la tradizionale funzione critica e di opposizione che li caratterizza.

La sua produzione letteraria che prende forza a partire soprattutto dagli anni '80, si colloca all'interno di una letteratura ibrida per quanto riguarda l'elemento discorsivo, in cui è visibile una sincronicità e molteplicità di movimenti letterari convergenti e divergenti, caratterizzati dalla transizione. Egli, infatti, fa parte di quegli scrittori che si dedicano alla riflessione della realtà nazionale e

testimoniano una fase storica del proprio paese, quando cioè cade ogni speranza nel progresso. I suoi libri atipici, innovativi, non sono facilmente collocabili in caselle critiche.

Si tratta di una narrazione spontanea, incentrata su di un personaggio come quello di *Hay unos tipos abajo*, privo di qualsiasi qualità eccezionale, un uomo comune, cittadino non problematico, insomma, un individuo qualunque. Pablo, questo è il nome del protagonista del romanzo, appare sin dalla descrizione iniziale nella sua totale mediocrità: con la borsa della spesa di ritorno a casa tra un assordante rumore di *clacson* e di voci concitate ed eccitate per la vigilia dei mondiali di calcio del '78.

Com'è noto – Osvaldo Soriano insegna – il calcio ha un'importanza speciale nella società argentina, non per nulla la Giunta Militare si è appropriata del suo valore simbolico per mostrare all'esterno i risultati raggiunti dal cosiddetto 'Proceso de Reorganización Nacional', vale a dire il progresso materiale dato, per esempio, dall'introduzione della televisione a colori, dalla costruzione di autostrade e di nuovi alberghi per turisti. Nonostante la vittoria della squadra argentina l'esultanza di un giorno, il fallimento sociale ed economico del governo militare emerge nella sua drammatica realtà. L'inflazione, la disoccupazione e la povertà in aumento – oltre alla repressione – smentiscono qualsiasi posizione trionfalistica e sono soltanto il preludio della guerra Malvinas/Falkland, mostrando la passiva implicazione di gran parte della comunità.

L'intero racconto, che si svolge in poco più di 24 ore, è accompagnato dalla cronaca di questo avvenimento che si contrappone alla quotidiana banalità di Pablo. L'irruzione di Anna, la sua amante, che lo avverte della presenza di «unos tipos abajo» (7), fa cambiare il corso degli eventi. La minaccia concretizzata nella macchina sotto casa con degli individui a guardia della sua persona, senza identità, senza motivazioni, indistinguibile, procede lentamente e invade silenziosamente l'esistenza del protagonista. Pur non essendo implicato in nessun tipo di opposizione, con l'avanzare del racconto, Pablo è avvolto dall'ansia e dai sospetti e viene abbandonato come affetto da una malattia contagiosa, prima dagli amici e poi da Anna. Improvvisamente solo e isolato, pervaso dal panico egli considera la fuga l'unica soluzione ai suoi problemi: in un crescendo di tensione e di *suspence* si avvia senza meta verso l'ignoto.

Il testo presenta una struttura perfetta, tono austero, economia e concisione di mezzi espressivi, ricorsi che rendono ancor più efficace la sensazione di violenza contenuta nel racconto della repressione che, come in questo caso, può colpire anche un uomo qualunque.

Uno scrittore così coinvolto con la realtà del paese e così 'squisitamente' argentino, trova tra i motivi ispiratori, anche quello del recupero simbolico del passato migratorio riassunto nella propria esperienza, spesso dimenticata dagli

immigranti di prima generazione. In più occasioni il tema del viaggio transoceanico appare nei suoi scritti e in particolare nei romanzi *Oscuramente fuerte es la vida* del 1990, e nel libro che ne è il seguito *La tierra incomparable* (1994), entrambi dedicati alla storia della madre: il primo è incentrato sullo spostamento in Argentina mentre il secondo è relativo al ritorno in patria, dopo una vita trascorsa all'estero.

A proposito della nostalgia delle origini, iniziata con *Oscuramente fuerte es la vida*, Antonio dal Masetto dichiara:

> La inmigración es un tema. Yo nunca había escrito nada sobre eso. Supongo que durante 40 años estuve tratando de pelear para que no me confundieran con un extranjero. Quizás un psicoanalista me hubiese resuelto este problema más rápidamente. Decidí entonces rendir un homenaje a toda esa gente que vino desde tan lejos, y también a mi madre. Un día llegué a Salto y le dije que me contara todo lo que sabía. Al sacar el grabador, la campesina se asustó. Lentamente fue desgranando recuerdos (Roca 5).

Altri ricordi sono fissati in *La tierra incomparable*, l'Italia recuperata dopo 40 anni:

> En realidad, fui yo el que regresó. Allí se dio algo interesante desde el punto de vista del oficio: me propuse contarlo desde la visión de Agata y mi esfuerzo fue tratar de ver todo con los ojos de ella. Ese cambio de personalidad me obligaba a cierto tipo de asombro. Mi mamá – por ejemplo – nunca subió a un avión. Al terminar el libro se lo mandé, ella tenía entonces 80 años. Después la llamé por teléfono y al preguntarle si lo había leído, me respondió tan sólo: Sí, está bien. Hoy tiene 86 años, es un personaje obcecado, sin violencia, pero duro como un roble (*Ibidem*).

L'esperienza del viaggio e della nuova patria non è stata facile per il giovane emigrante: il rapporto con i compagni che lo considerano straniero lo spinge ad inserirsi totalmente e diventare argentino a tutti gli effetti. Da qui l'assiduità delle letture, utili per imparare la lingua, ma anche per scoprire la letteratura alla quale si appassiona. La condizione di emigrante e il crescente fascino della scrittura sono due elementi strettamente intrecciati, come racconta lo stesso Dal Masetto:

> È stata una formazione caotica e al principio ero soltanto uno che si chiudeva a riempire quaderni di note che nessuno leggeva. La determinazione a trasformare la letteratura in un obiettivo centrale arrivò soltanto anni dopo. Voglio precisare che anche nell'evoluzione della scrittura credo di aver scoperto la forte impronta della mia condizione di straniero. E non per aver scritto su questa peculiarità, anzi al contrario, per averla evitata, per non aver scritto una sola riga circa le mie origini se non molto tempo dopo, con diversi libri già pubblicati e con una formazione più o meno consolidata. I miei libri iniziali, e non solo quelli, sono storie argentine in cui il

> tema dell'immigrazione non appare. Analizzando le ragioni di tale assenza, ho voluto vedervi un sintomo di auto protezione, la necessità di non essere considerato uno di fuori, di affermarmi in questo nuovo mondo, un modo di dire: pianto la mia bandiera in questo territorio, anch'io ne ho diritto, voglio il mio spazio, mi è necessario appropriarmene e appartenere a questo luogo per esistere (Brandolini 1).

Il testo si struttura in 41 brevi capitoli, semplici e lineari; nel primo – che funziona da prologo – Agata, compiuti nel presente della sua esistenza americana 80 anni, spiega le ragioni che la spingono a iniziare il racconto:

> Mi casa estaba en las afueras de Trani, pasada la fábrica textil y los primeros prados, subiendo hacia esos montes por los que se podía ir o escapar a Suiza y a Francia.[…] En ese lugar nací, una mañana de julio de 1911 […]. Ahora que me acerco a los ochenta y también yo soy abuela, en esta tierra de llanuras y horizontes abiertos, en este otro pueblo de provincia donde vivimos desde que llegamos a la Argentina después de la guerra, sigo pensando en aquellos paisajes y en aquella gente con el asombro de quien, cada día, encuentra en su memoria una novedad. Me demoro recordándolos cuando estoy sola y también, de tanto en tanto, relatándoles algunas anécdotas a mis nietos. Ellos, que viven en un mundo lleno de estridencias y velocidad, seguramente sienten que mis historias provienen desde un país un tanto irreal, perdidas en la bruma de un tiempo que no es ni podrá jamás ser el suyo. Para mí, en cambio, cada vez más, es como si todo hubiese ocurrido ayer (*Oscuramente fuerte es la vida*: 11-12).

Le memorie della donna, una sorta di bilancio provocato dalla raggiunta piena maturità, acuiscono la sensazione di lontananza e il sentimento di nostalgia verso una terra ancora profondamente radicata nelle emozioni di chi racconta.

La voce narrante ripercorre l'esistenza, in successione cronologica, a partire dalla difficile infanzia segnata da una madre inferma, dal duro lavoro iniziato proprio in quegli anni, ma anche dall'affetto severo e profondo del padre oltre a quello caldo e generoso di una nuova madre, fino al ricordo della partenza per un'altra vita in Argentina, con il marito e i due figli piccoli. Accanto alla vicenda personale, sullo sfondo, appare la storia dell'Italia della prima metà del '900 lacerata dal fascismo e dalla guerra. Il lento riandare agli episodi trascorsi, viene interrotto bruscamente dall'imminenza della partenza improvvisa, resa ancora più rapida dalla descrizione concitata dei preparativi:

> Faltaba poco para irnos. A la curiosidad que despertaba el viaje se mezclaba el desconcierto por el viaje. Contaba los días. Me habían entregado el pasaporte, los certificados de vacunas, los pasajes. Comencé a embalar. Del altillo bajamos dos grandes baúles que habían pertenecido a mi madrina. Metimos todo lo que pudimos: la máquina de coser, la bicicleta de Mario, cuadros, colchas, ropa, libros de Guido (Salgari, Julio Verne), cacerolas, sartenes, platos, cubiertos, vasos, cafetera, plancha,

> tijera de podar, una azada y una pala sin los cabos, herramientas. Yo no quería desprederme de nada. Nos ayudó un vecino. Después, en un carro tirado por un burro, llevó los baúles y los cajones hasta la estación de tren de Fondotoce y los despachó para Genova (*Ibid.*: 257).

La scrittura scarna e rigorosa di Dal Masetto si conferma ancora una volta nel racconto essenziale della partenza, resa ancor più definitiva e totale nelle poche righe che chiudono romanzo:

> Salimos por última vez de aquella puerta, cruzamos el patio por última vez, bajamos por el sendero y nos fuimos por la calle ancha. A cada paso giraba la cabeza para mirar la casa, hasta que la casa desapareció y sólo quedó la copa del nogal y un poco más adelante ni siquiera eso. Después hubo un ómnibus, un tren, otro tren, el puerto de Genova, un barco y América (*Ibid.*: 259).

La prosa asciutta, precisa, attenta ai particolari, evita qualsiasi concessione all'emotività pur comunicando una forte emozione e non si può catalogare nel genere della biografia o dell'autobiografia: restando nell'ambito della finzione, essa si caratterizza per l'alta referenzialità. Pertanto, come riporta Ilaria Magnani, il romanzo di Antonio Dal Masetto nasce dalla necessità di testimoniare l'esperienza di qualcuno che fa parte della sua stessa esistenza. Egli stesso dichiara:

> Mia madre ha attualmente ottantadue anni, ne aveva ottanta quando è uscito il libro. La cosa era cominciata quasi per gioco. Un giorno mi venne l'idea e le dissi perché non mi racconti tutto: Mia madre è una persona molto taciturna, riservata, ma quando si sente a suo agio racconta tante cose [...]. Registrai, registrai moltissimo, con tutti gli ostacoli derivanti dal fatto che non voleva parlare davanti al registratore. Accumulai così una grande quantità di materiali dispersi, che sono riuscito a organizzare dopo un lungo lavoro e ad estrarne ciò che a me sembrava essenziale: quel modo di vedere il mondo, quel modo di vivere di Agata, il personaggio, quella specie di dignità naturale (Domínguez 3).

Il tema della memoria, e in questo caso dei ricordi dell'immigrante italiano, oltre ad essere elemento fondante nella configurazione dell'identità dell'Argentina di oggi, risulta essere essenziale per ripensare il passato italiano e per interpretare la realtà del presente. Un'operazione che Antonio Dal Masetto compie con estrema abilità come possiamo cogliere all'interno di tutto il romanzo *Oscuramente fuerte es la vida*, in cui il ricordo personale contribuisce alla costruzione di una memoria culturale di alto valore simbolico.

Bibliografia citata

Blegino, Vanni. *Oltre l'Oceano (Gli immigranti italiani in Argentina).* Roma: Edizioni Associate. 1990.

———. 'Fra analogia e stereotipi: 'rileggere' l'emigrazione italiana in Argentina'. *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia. 2004.

Borges, Jorge Luis. 'Fundación mítica de Buenos Aires'. *Cuaderno San Martín* (1929). *Obras Completas*. V. Buenos Aires: Emecé. 1996: 91-92.

———. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé. 1996.

———. *Prosa completa*. Buenos Aires: Brughera, 1978.

Brandolini, Alessio. *Le interviste: Antonio dal Masetto*. w.w.w.gialloweb.net (consultato il 27/3/2007).

Contributo friulano alla letteratura argentina. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004.

Dal Masetto, Antonio. *Oscuramente fuerte es la vida*. Buenos Aires: Planeta. 1990.

———. *Hay unos tipos abajo*. Buenos Aires: Planeta. 1998.

Devoto, Fernando e Rosoli, Gianfausto. *La inmigración italiana en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblio, col. Argentina Plural. 2000.

Domínguez, Nora. Antonio Dal Masetto. *The Buenos Aires Review*, (30 gennaio 1994): 17.

Fiorani, Flavio. 'Cittadini o abitanti? Il dibattito sull'emigrazione in Argentina'. *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia. 2004: 23-35.

Gallo, Chiara. 'L'inedito epistolario'. *Contributo friulano alla letteratura argentina*. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004: 75-90.

Magnani, Ilaria. 'La lengua de la inmigración en la literatura argentina contemporánea'. *Migración y literatura en el mundo hispánico*. Madrid: Ed. Verbum. 2004: 38-58.

Morínigo, Marcos A.. *Diccionario del español de América*. Madrid: Anaya&Mario Muchnich. 1993.

Ordaz, Luis. *Breve historia del teatro argentino. II. La etapa de la organización nacional*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1962.

Paravati, Catalina. 'Syria Poletti: un oficio, un destino'. *Mundo Hispánico,* 314 (1974): 1-19.

———. *La obra narrativa de Syria Poletti*. Tesi di laurea. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. 1975.

Paez, Jorge. *El conventillo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1976.

Pellittieri, Osvaldo. 'Introducción'. *Inmigración y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna-Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires. 1999: 13.

Poletti, Syria. *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada. 1961. Traduzione italiana *Gente con me*, di Claudia Razza. Venezia: Marsilio. 1998.

———. *....y llegarán nuevos aires*. Buenos Aires: Ed. Vinciguerra. 1977.

Regazzoni, Susanna. 'Presenza italiana nel teatro rioplatense del *Juan Moreira*'. *Il patrimonio musicale europeo e le migrazioni*. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia. 2004: 37-42.

Roca, Agustina. 'Antonio Dal Masetto. Historia de vida'. *La Nación*. Sito w.w.w.literatura.org./Dal Masetto/dmnacion.html (consultato il 27/3/2007).

Rocco, Federica. 'I friulani della diaspora'. *Contributo friulano alla letteratura argentina*. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004: 33-45.

Serafin, Silvana. 'Syria Poletti: biografia di una passione'. *Rassegna Iberistica*, 78 (2003): 37-50.

Viñas, David. 'Prólogo'. Eduardo Gutiérrez. *Teatro rioplatense (1886-1939).* Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1986: V-XXVIII.

IL TEATRO DI SONNIA DE MONTE

Federica Rocco*

Drammaturga e attrice, Sonnia De Monte (1958) nasce a General Alvear (Mendoza, Argentina) in seno a una famiglia italo-siriana[1]. Conseguita la laurea presso il Dipartimento di Teatro della Facoltà di Arti della Università Nazionale di Cuyo, le prime esperienze teatrali della scrittrice argentina risalgono agli anni '70. Il suo nome risulta, infatti, tra quelli dei fondatori del gruppo teatrale *El Taller* dove esordisce con la scrittura drammaturgica collettiva. Nei contrasti di quel contesto ideologico De Monte sviluppa uno sguardo critico mediante il quale scrutare il mondo, con il quale giocare e mettersi in gioco (Villalba). In seguito, nella doppia veste di drammaturga e attrice, De Monte lavora con il *Viceversa Teatro*, con *La Murga Teatro-Los Gloriosos Intocables* e con il gruppo *Sobretabla*.

Tra le sue produzioni teatrali raccolte in volume, si è scelta un'opera che, con il titolo generico di *Teatro*, contiene quattro *pièces*: *Barioletto, el Pampero*; *Valde bona*[2]; *Pastoral*[3] e *Fugitivos*[4], la cui redazione risale agli anni 1992-1995,

* Università di Udine.

[1] Il padre – Enore – svolge attività agricole e coltiva la poesia; anche i fratelli della scrittrice si dedicano alla produzione letteraria: Daniel (1951) è poeta e autore di teatro e Néstor è narratore e sceneggiatore. In collaborazione con Daniel, Sonnia De Monte ha scritto le opere: *El loco de la luna*, *Vengo por el aviso* e *Incomunicados*, (in merito alla produzione poetica di Daniel De Monte si veda Silvana Serafin, in questo stesso numero). Néstor firma invece il copione del *docudrama* intitolato *Testigo*, diretto da Claudia Galech Amman e dedicato agli immigranti friulani di Bowen, paese pampeano a sud della provincia di Mendoza in cui viveva anche la famiglia De Monte. Luogo di accoglienza per immigrati provenienti da vari paesi dell'Europa, tra cui l'Italia, Bowen ha ospitato un gran numero di immigranti friulani, i quali hanno fondato, nel 1925, la 'Colonia Udinesa' cui apparteneva anche Enore De Monte. Per approfondimenti riguardo l'immigrazione italiana e friulana in Argentina e nella provincia di Mendoza, cfr. Devoto e Rosoli, Petriella, Smolensky, Mattiussi, Caltagirone, Cozzani de Palmada.

[2] *Valde bona*, (De Monte 43-73), è stato scritto a El Sauce (Mendoza) nel 1995 e rappresentato, dal gruppo *Sobretabla*, nella Bodega Escorihuela de Godoy Cruz (Mendoza), nel

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

mentre la messa in scena, alla metà degli anni '90. Nota comune ai quattro testi è una sorta di 'nervosismo' della scrittura che evidenzia, secondo Luis Alfredo Villalba come le opere teatrali di De Monte:

> […] en una encrucijada de generosas influencias – desde el teatro isabelino hasta el grotesco criollo, desde el teatro de ideas hasta el de imágenes – poseen su propia necesidad de buscar la puesta en escena, la urgencia de la puesta (IV di copertina).

maggio del 1996. A differenza delle altre *pièces* contenute in *Teatro*, quest'opera di De Monte si definisce linguisticamente nell'utilizzo di uno spagnolo peninsulare dal quale sono espunte le tipiche cadenze rioplatensi. L'atto unico – e scena unica – è dedicata 'a nosotras' ovvero rivendica un'appartenenza a un gruppo, a una generazione, a un genere. Lo scenario presenta tre livelli popolati da diversi personaggi, apparentemente scollegati gli uni dagli altri. Il primo quadro dall'alto, ha come protagonista un Beato, il secondo è occupato da Giovanni Battista, Salomé, Erode ed Erodiade e il terzo ha per protagonisti una coppia androgina di coetanei – un uomo e una donna –. I tre livelli presentano tre situazioni contemporanee che, di fatto, si riducono a due. Mentre nel primo quadro la voce del Beato recita frammenti del *Cantico dei cantici*, la storia del livello centrale ricalca quella biblica e mitica di Salomé, che chiede a Erode, e l'ottiene, la testa del Battista. Infine, la storia del livello più basso si riduce al dialogo tra i due simili-ma-diversi, intenti a monologare sugli effetti provocati dal tempo sul corpo umano.

[3] Redatta in Italia (Udine) e in volo verso l'Argentina nel 1992 e ambientata nell'Argentina degli anni '70-'80, *Pastoral* (De Monte 77-96) è una specie di *musical* che ricorda il film *Hair* (1979) di Milos Forman (non a caso, si cita 'The Age of Aquarius'). Dedicata alla generazione cui appartiene De Monte, la *pièce* narra la storia di Santiago e delle sue aspirazioni artistiche di *rockstar*, inserite nel contesto di un paese che si definisce mediante le presenze musicali. I rimandi alla musica comprendono, infatti, varie epoche e differenti generazioni: quella dei genitori mediante la presenza di *Una furtiva lacrima* da *L'Elisir d'amore* di Donizetti e de *Les amants de Paris* o del *Himne à l'amour* di Édith Piaf. A questa si mescola la generazione dei figli, la stessa cui appartengono anche i *desaparecidos*, rappresentata dalla musica dei 'Sui Generis', gruppo simbolo degli anni '70 argentini, presenti con *El tuerto y el ciego* e con il *Tema de Natalia* e dalla musica di Bob Marley, dei Pink Floyd, di Jimi Hendrix, di Janis Joplin, di John Lennon & Yoko Ono, dei Queen.

[4] A fare da contrappunto alla generazione dei giovani argentini degli anni '70 e '80 affrontate in *Pastoral*, c'è l'atto unico intitolato *Fugitivos* (De Monte: 97-130). Redatto a El Sauce (Mendoza) nel 1995 e rappresentato per la prima volta a Mendoza nel 1996 grazie al gruppo *Viceversa Seniors* nella sala Viceversa e nel Teatro Leído de Autores Mendocinos, sala Luis Politti, *Fugitivos* è dedicato, oltre che ai propri genitori, alle Madri della Plaza de Mayo, ovvero alle madri di tutti gli *scomparsi* del 'Proceso' argentino. Protagonisti della *pièce* sono i nove personaggi – sei donne e tre uomini – rinchiusi in una sala d'aspetto di un'anonima stazione ferroviaria argentina in attesa di un treno che non arriva mai. La circoscritta e frustrante realtà dei personaggi rimanda alla società argentina ferita e sfiancata dalle tragedie storiche più recenti e diviene metafora critica della sua fantasmale attesa di emancipazione e modernità.

Apparentemente molto diverse tra loro per temi, ambientazioni, didascalie, indicazioni per la messa in scena, le quattro proposte drammaturgiche dell'autrice rendono possibile ripercorrere le tappe del teatro argentino contemporaneo fino al 'nuovo teatro'[5] conservando anche una serie di rimandi alle produzioni teatrali dell'ultima dittatura (1976-1983), e a quelle successive, iniziate durante il periodo di democratizzazione del paese sudamericano, e comprendenti la produzione attuale (1983-2000)[6]. Delle quattro proposte, si è privilegiata l'analisi di *Bairoletto, el Pampero*[7] poiché affronta le problematiche inerenti l'emarginazione dalla storia e dalla società degli immigrati. Inserita nel contesto del grottesco argentino e della rivisitazione della figura dell'immigrato, la *pièce* evidenzia l'emancipazione del concetto di identità argentina, fondata sulla commistione di appartenenze linguistico culturali differenti. Infatti, è grazie alle strategie intertestuali che De Monte recupera le proposte teatrali del passato mediante le quali si definiscono la posizione dell'immigrante e la sua difficile integrazione nel tessuto sociale.

Echi dell'esperienza migratoria: storia e leggenda di Bairoletto

Durante la dittatura, il linguaggio teatrale si fa oscuro poiché il timore di essere censurati induce all'utilizzo del linguaggio indiretto, della metafora, del messaggio cifrato o nascosto. L'abitudine all'ermetismo crea, inoltre, una sorta di codice condiviso tra l'autore/trice, il/la regista, gli attori e il pubblico poiché è necessario:

> […] crear un discurso drámatico que 'dijera' los mecanismos del poder y sus abusos, la violencia en las relaciones humanas, la coerción y la atmósfera prevalente de terror con un lenguaje teatral no realista, en el sentido tradicional, pero que paradojicamente llevaba al receptor a considerar niveles más profundos de esa realidad que se pretendía soslayar. Por eso la metáfora fue un recurso de sobrevivencia como un medio de comunicación (Moor. *Dramaturgas argentinas…*: 13-14).

A partire dagli anni '80, durante gli ultimi anni del 'Proceso' e i primi della ri-democratizzazione del paese, l'interesse del pubblico e della critica si con-

[5] Tra le diverse temporalità e le differenti proposte ideologiche che convivono nell'attuale teatro argentino, il 'nuovo teatro' corrisponde alla produzione di coloro i quali iniziano a scrivere, dirigere, interpretare, ballare, nella tappa democratica che si apre dopo la dittatura (dalla metà degli anni '80).
[6] Per quanto riguarda il teatro argentino degli anni Novanta cfr. Crisafio.
[7] De Monte 5-41. A partire da ora i numeri delle pagine posti a fianco delle citazioni dal testo si riferiscono a questa edizione.

centra anche sulla produzione drammatica al femminile. Nelle autrici di teatro si riscontrano alcune direzioni estetiche ed ideologiche comuni che coincidono con momenti specifici della vita nazionale. Le opere redatte e messe in scena o lette in questi anni, benché risentano della censura, spesso sfociata in auto-censura delle autrici, manifestano il loro impegno politico o ideologico. Con il ritorno alla democrazia, tutto il teatro diviene 'aperto': il discorso drammatico si fa trasparente e diretto e il commento socio-politico si trasforma in una forma d'espressione innovativa. Infatti, entro il contesto teatrale di 'Teatro Abierto' 1981 e 1982, alla politica del silenzio relativa al discorso non ufficiale si oppongono anche le opere di molte drammaturghe, «cuyas obras desafían el discurso de la represión con grotescas metaforizaciones» (*Ibid.*: 14)[8].

Tuttavia, a partire dagli stessi anni si parla di 'nuevo teatro' o di 'teatro joven', ovvero di una drammaturgia che produce opere nelle quali la messa in scena prevede una destrutturazione e una rottura formali e in cui predominano la frammentazione, l'immagine, il minimalismo, la tecnica del *collage*, cioè

> […] recursos que implican una jerarquización de lo espectacular y un replanteo conceptual del texto dramático y/o escénico. Asimismo, es fácilmente advertible una exacerbada apropiación de procedimientos propios del circo, del *music-hall*, del teatro de muñecos y cinematográficos (Paz.'Reescritura actual…': 125).

Il teatro della post-dittatura (1983-2001), in quanto metafora epistemologica, esprime le nuove condizioni culturali che attraversano la società argentina: la crisi della sinistra e l'egemonia del capitalismo autoritario, l'assunzione dell'orrore storico della dittatura e la costruzione di una memoria del dolore, le tensioni tra globalizzazione e localizzazione, l'auge del microsociale e del micropolitico (Dubatti. 'Teatro argentino…': 111). Oramai, le produzioni teatrali appartengono ad un'estetica della (auto)riflessione, volta ad indicare i ripensamenti in atto durante l'esperienza socio-politica della democrazia in cui sfocia, nel caso delle drammaturghe, l'esperienza estetica delle problematiche di genere.

Il discorso teatrale e scenico di De Monte ricorda da vicino l'esperienza drammaturgica di Gambaro anche nella presenza di rimandi al teatro della crudeltà, a quello dell'assurdo e al neo-grottesco argentino, cui si aggiungono la rivisitazione del passato e la riscrittura della storia[9]. Non va dimenticato che la più recente produzione teatrale mette in discussione il passato al fine di esplo-

[8] Nella lista di 'Teatro Abierto 1982', oltre alle più famose Griselda Gambaro, Diana Raznovich e Aída Bortnik, figurano i nomi di Beatriz Mosquera, Alicia Dolinsky, Lilia Moglia, Estela Dos Santos, Elina Matoso, Silvia Vladiminsky, Beatriz Matar, María E. Maure de Segovia, Malena Marechal.

[9] Il teatro dell'assurdo prevede che i drammaturghi concilino, nelle loro immagini, il dop-

rare quei temi che mirano a focalizzare gli elementi marginali della società. Non a caso, una volta terminata la dittatura, anche le drammaturghe esplorano, insieme al passato, le nuove direzioni dell'attività creatrice tendenti a riflettere i cambiamenti prodottisi nella vita istituzionale, sociale, culturale durante il periodo di ridemocratizzazione nazionale. Come nel romanzo, anche nel teatro postmoderno si mette in discussione la veridicità del discorso storico mediante un teatro di resistenza, vagamente nostalgico, ma ironico e ambiguo. Inoltre, la combinazione di diverse tradizioni teatrali permette di pianificare l'approfondimento sulle marginalità mediante l'archetipico immaginario culturale argentino dell'anti-eroe emarginato, dell'identità negli spazi di frontiera, della visione tragica della vita, dell'esperienza del dolore e dell'abbandono come elementi costitutivi del senso di patria, tramutato in trionfo della sconfitta (Dubatti. *Batato Barea…*: 169).

In quest'ottica va inserita la *pièce* di De Monte *Bairoletto, el Pampero* (*Imágenes de una leyenda*)[10], il cui protagonista è un bandito di origine italiana, morto in circostanze mai chiarite nel 1941. L'atto unico è suddiviso in diciassette scene, ognuna delle quali è preceduta da una descrizione sintetica di quanto sta per accadere. Due didascalie anticipano il testo e informano il lettore riguardo alla vita del protagonista: la prima è una micro biografia di Barioletto – l'ultimo bandito romantico – una sorta di Robin Hood[11] il quale, invece di togliere ai ricchi per dare ai poveri,

> […] pagaba la protección ofrecida por la gente, ya que debió ocultarse constantemente. Fue muerto en General Alvear, Mendoza y sobre su muerte se tejen dos versiones: acción policial y suicidio, según su propia esposa. Sucedió en el año 1941. Todo su misterio y su historia, son un mito vivo aún (8).

Siccome Barioletto è soprannominato anche 'El Pampero', troviamo, in calce alla micro biografia dell'eroe, una seconda didascalia in cui si descrive il forte vento della Pampa cui s'ispira il soprannome del bandito, ovvero:

pio assurdo che nasce dalla reale situazione dell'uomo e dalla necessità dell'autore di esprimere questa stessa situazione mediante mezzi che si identifichino con essa. Solo così, l'assurdo del contenuto e quello della forma risultano integrati in un'unità inscindibile (Esslin. *The Theatre of Absurd*: 350-351). I rimandi al teatro dell'assurdo e alla analogia di De Monte con Samuel Beckett sono argomento del mio saggio 'Sonnia De Monte e i fantasmi della stazione di Bowen', in corso di stampa in *Studi Latinoamericani*, 3 (2007).

[10] Scritto a Bowen ed El Sauce, nel 1993 e messo in scena una prima volta nello stesso anno dal gruppo teatrale *La Chatarra* di Mendoza, nel 1994 dal gruppo *Bairoletto* di San Juan, e nel 1995 dall'*Elenco Estable* di La Rioja.

[11] Non a caso una delle inserzioni metatestuali presenti nella *pièce*, prevede la proiezione di uno dei primi film del cinema sonoro, *Robin Hood* (1926-1927).

> Violento huracán que se desencadena desde el sur-oeste, arrosa la llanura con su incontenible aliento, llevando violentos torbellinos de arena y tierra que llegan algunas veces a oscurecer el sol. Cuando el pampero se abalanza sobre las ciudades, las casas no tienen puertas… Sólo cuando amaina el viento, vuelve a aquietarse la atmósfera. Las bestias le temen… (*Ibidem*).

Ambientata nell'Argentina degli anni tra i '20 e i '40 del XX secolo, la storia di Bairoletto si rivela, nelle scene IX e X, un radiodramma, una produzione radiofonica degli anni '60 che il lettore/spettatore 'ascolta' insieme ai commenti di due anonime radioascoltatrici (mujer 1 e mujer 2). Inoltre, alla scena XI compare un politico di provincia, il quale, durante una campagna elettorale in un'epoca posteriore (anni '90?), convoca la figura del bandito reclamando la necessità di rendergli un omaggio pubblico. Dunque, i livelli temporali in gioco sulla scena si moltiplicano e, insieme, si sospendono in un'atemporalità che indica come, nella provincia argentina, si viva un 'tempo più lento' rispetto a quello della Capitale Federale.

La scena iniziale prevede un esterno popolato da anonimi personaggi, tra questi un menestrello che canta i versi finali di una milonga – 'San Bautista Barioletto' di Arbello e Gabí. A partire dalla scena successiva ci troviamo in un bar in stile anni '20 dove un trovatore recita 'coplas anónimas' datate anni '30 mentre le cameriere servono ai tavoli. Tra le inservienti spicca la presenza di un'immigrante – russa o polacca – a segnalare che il contesto sociale argentino è quello in cui il progetto di ripopolamento e colonizzazione delle province periferiche è ormai compiuto.

Il primo assalto operato da Bairoletto avviene nella VI scena, quando assistiamo alla rapina perpetrata ai danni del negozio di alimentari del Turco Elías sito in Bowen, Mendoza. Tuttavia, il turco Elías e la cameriera russa non sono gli unici forestieri: lo stesso Bairoletto è un *gringo* (italiano o figlio di italiani). Gli 'stranieri' si definiscono mediante uno spagnolo deformato dalla madrelingua: infatti, dal radiodramma apprendiamo che la madre dell'eroe si esprime in *cocoliche*, tipica mescidanza linguistica tra italiano e spagnolo parlata dagli immigranti italiani in Argentina come testimonia l'espressione «los bendico, hicos» (25)[12]. Ciò rimanda alla specifica esperienza migratoria degli italiani e alla loro connotazione negativa nei testi letterari della prima metà del secolo scorso. La presenza di russi, polacchi, turchi e italiani convoca il tipico immagina-

[12] È interessante segnalare che le numerose citazioni musicali presenti nella *pièce* convocano, oltre alla milonga rioplatense, anche il tango argentino il quale si definisce linguisticamente attraverso il *lunfardo*, sorta di *slang* usato nei bassifondi porteños in cui vi è un'evidente influenza gergale di derivazione italiana. Cfr. Blengino. *Más allá del Océano…*: 113-121.

rio immigratorio dell'epoca diviso tra 'rusos' (gli ebrei giunti in Argentina per fuggire ai *pogrom* sovietici), 'turcos' (i medio-orientali, in prevalenza ottomani), 'tanos' (gli italiani, il cui soprannome deriva dall'immigrazione regionale campana, 'napoli*tanos*'). A questi si aggiungono i 'gallegos' (gli spagnoli definiti mediante l'immigrazione proveniente dalla Galizia) convocati dai rimandi ai giullari, ai menestrelli e ai trovatori tipici della cultura medievale peninsulare.

Bairoletto è un'opera che si compone di diversi livelli, differenti quadri temporali, incorniciati da una festa di paese interrotta dal forte vento della Pampa con cui si chiude la *pièce*. D'altronde la presenza di livelli, di quadri e/o cornici rinvia alla modalità intertestuale del metateatro che prevede la *mise en abîme*, lo sdoppiamento, la duplicazione o la moltiplicazione che permette di individuare una cornice esterna, due o più livelli differenti ma intrecciati e simultanei sui quali, come nel caso di *Bairoletto*, intervengono diversi protagonisti. A questi si aggiungono le voci 'recitanti' di giullari, *clowns*, trovatori, quale contrappunto cantato, o controcanto, del tema di ogni scena. Queste figure, mediate da forme artistiche antiche e moderne – europee ma anche rioplatensi – convocano la presenza di testi precedenti la cui tradizione rivendica la propria vigenza attuale. Anche il rinvio a opere e figure del passato si collega, in campo teatrale, ai vari procedimenti intertestuali utilizzati molto liberamente dal teatro degli anni '90. Dal momento che, per quanto concerne i materiali morfotematici, tutto è concesso, sia nelle istanze del passato sia nell'incrocio di vari sistemi artistici, il ritorno al passato si dà mediante

> […] la relectura de las más diferentres tradiciones codificadas (la gauchesca, el circo, la commedia dell'arte, el tango, el sainete, el melodrama, etc.) o para fundar nuevas tradiciones a partir de una revisión o reorganización de los materiales del pasado (Dubatti. 'Teatro argentino…': 113).

La presenza di altre opere si accompagna alla necessità di segnalare i mezzi, per lo più meccanici, attraverso i quali è possibile 'ascoltare' la voce e 'vedere' immagini al fine di 'sentire' e 'conoscere' meglio la storia del protagonista: alle *milongas* e alle *coplas* (12-14 e 36-41) recitate o cantate dai menestrelli e le malefatte del bandito urlate dagli strilloni in strada (21-22) si aggiungono gli altri discorsi su Bairoletto prodotti da voci narranti 'filtrate tecnologicamente': la radio (il locutore e gli attori che interpretano il radiodramma 23-28), il cinema (lo schermo sul quale si proietta il film *Robin Hood*, 21-22), il magnetofono (che riproduce l'interrogatorio del Turco Elías, 20), il microfono del comizio elettorale (29-31 e 39-40).

Grazie alle strategie intertestuali la *pièce* di De Monte moltiplica le versioni storiche e/o leggendarie riguardanti il Robin Hood della Pampa e, al contempo, recupera tradizioni teatrali antiche, popolari, moderne e postmoderne at-

traverso le quali ri-leggere e ri-scrivere l'emarginazione dell'immigrante. Ci riferiamo qui alla presenza del 'sainete' e della tradizione del neo-grottesco argentino.

Inizialmente il 'sainete' è il contrappunto umoristico calato nelle sessioni di teatro religioso, trasformato in seguito in elemento centrale degli spettacoli di divertimento popolare, con cui condivide le evoluzioni della festa popolare, l'improvvisazione del canzoniere e il repertorio della danza rurale e, in seguito, anche di quella urbana. Inserito nella stravagante armonia delle storie raccontate a partire da leggende, ritornelli e aneddoti quotidiani, questo meticciato teatrale, proveniente dalla spettacolarità di tipo circense del 'sainete', ingloba anche la figura del *clown* recitante che, imitando i tipi popolari, finisce per costituire una convenzione prestabilita immediatamente riconoscibile per il pubblico (Azor Hernández. *El neogrotesco argentino*: 13-14)[13]. Il contenuto del 'sainete' – forma inferiore – viene ripreso dal grottesco – forma superiore – che racconta ciò che il processo immigratorio, essendo una sofferenza senza voce, non formula, da qui che:

> […] a un nivel englobante subyacente en las apelaciones de la inmigración liberal a 'todos los hombres', en los hechos, en la vida cotidiana, en la ideología materializada demuestra su inoperancia; en las contradicciones de sus particularidades verifica sus límites (Viñas. *Armando Discépolo…*: 288).

Infatti, all'interno della corrente estetica denominata neo-grottesco argentino, l'espressione creativa si fonde con la visione amara dell'immigrante giunto nel continente per 'fare l'America'. La delusione e la frustrazione sofferte dallo straniero sono aggravate dall'impossibilità del ritorno alla zolla di terra sulla quale sono rimasti i familiari, gli amici e i sogni di gioventù (Azor Hernández, *El neogrotesco…*: 9).

D'altro canto, lo spazio intertestuale deriva dall'incrocio di vari discorsi letterari che subiscono un processo di trasformazione e di rielaborazione e i materiali evocati evidenziano la dinamicità del dialogo tra testi che si fa nuova scrittura elaborando la propria significazione (Kristeva, *Semeiotiché…*: 150). Sebbene la realtà testuale cui rinvia l'opera di De Monte – canzoni di gesta e 'coplas' medievali, 'sainete', gauchesca, neo-grottesco, ecc. – venga rimossa dalla sua funzione originaria e trasformata, il suo significato primigenio rimane imbrigliato implicitamente al nuovo testo. Questa tecnica, affine all'effetto di stra-

[13] Inizialmente sviluppatosi come quadro costumbrista, il «sainete criollo, como sistema dentro de la cultura de una época (1880-1930) en el Río de la Plata, comparte en determinados momentos plazas y espectadores con el circo, la revista, las zarzuelas» (*Ibid.*: 17).

niamento utilizzato nel teatro politico di Brecht, in cui la raffigurazione lascia riconoscere l'oggetto ma al contempo lo fa apparire inconsueto (Vicentini. *La teoria del teatro politico*: 94), permette di interpretare anche la situazione attuale dell'Argentina nella quale i 'discendenti delle navi' si sono integrati al tessuto sociale. Superate ormai sia la diffidenza che vedeva nello straniero la causa dei disordini socio-politici del paese, sia la nostalgia verso la patria lontana e irraggiungibile, la specificità etnica è divenuta una delle molteplici componenti identitarie dell'argentinità, imprescindibile se si vuole comprendere la complessità sociale di una nazione che continua ad avere conti in sospeso con il proprio passato.

In generale, dunque, la presenza delle problematiche legate alla migrazione nei testi di De Monte si manifesta mediante i rimandi che segnalano lo specifico *melting pot* argentino in cui confluiscono ascendenze etniche e letterarie non solo italiane. D'altronde, uno dei grandi temi della drammaturgia argentina o rioplatense[14], ma anche di quella ibero-americana continentale, riguarda l'identità culturale, definita, secondo l'antropologia di Miguel León Portilla, in base ad alcuni elementi comuni sebbene non immutabili né sempre universali: la lingua, le tradizioni, le credenze, i simboli, le significazioni, i sistemi, le esperienze e il destino comuni, il possesso di un determinato territorio ancestrale, la visione del mondo e l'*ethos* o significato od orientamento morale di una cultura (cfr. Obregón. *Teatro e identidad cultural*: 122).

Si può altresì affermare che il 'nazionalismo' di De Monte nasce da una fedeltà al contorno nazionale e dalla capacità di esprimere il suo contenuto attraverso mezzi universali atti a superare le miopie regionali. Come avviene nelle opere di Gambaro, per mezzo di un'estetica ancora avanguardistica l'elemento tradizionale si concilia con l'innovazione, ciò che è proprio con ciò che è europeo. Il risultato è un teatro che rispecchia il processo culturale argentino il quale si definisce, da sempre, mediante il cosmopolitismo (Moor. 'El teatro de Griselda Gambaro…': 255).

Non vi è, nelle opere incluse in questo volume, alcun ricupero storico didattico della friulanità se non attraverso i rimandi al luogo di stesura delle *piè-*

[14] Si è preferito segnalare una differenza tra il teatro argentino e rioplatense poiché il concetto di produzione letteraria o artistica rioplatense riguarda una nozione geografico-culturale basata sui concetti di *area* e di *regione* in cui circolano agenti ed oggetti molteplici e diversi, quali la poesia, la narrativa, la saggistica, la musica, le arti plastiche, il cinema, la televisione, la radio, il folklore. Solamente nel caso della drammaturgia la zona geografica denominata rioplatense si riduce drasticamente fino a comprendere le sole capitali dei due paesi, le città di Buenos Aires e di Montevideo (Dubatti. 'Conflictos y armonías…': 413). Inoltre, i concetti di *area* e di *regione* si riconducono rispettivamente alle proposte di Rama e di Palermo.

ces o alle vigne e ai campi, presenti in una delle dediche di *Bairoletto*, omaggio di De Monte al padre e ai fratelli «por la vida, por el vino, por el trabajo» (7). Tuttavia anche le famiglie si moltiplicano – naturale, generazionale, teatrale – come le appartenenze e i luoghi cui rimandano i testi: quando si esplicitano, come in *Bairoletto*, si riferiscono a Bowen o a General Alvear o alla provincia di Mendoza. Consapevole della propria specifica appartenenza, De Monte rivendica l'ascendenza etnica italiana più che regionale, inserendola però in una più ampia affermazione identitaria argentina contemporanea che tutte le ingloba e tutte le assolve. La scelta è ormai individuale e riguarda quello che si è dato chiamare il *post-etnico*: è il singolo a scegliere l'ascendenza più determinante tra quelle in cui si definisce, quella che gli/le permette di ri-conoscersi e di ri-scriversi all'interno della storia del 'proprio' paese.

Bibliografia citata

Azor Hernández, Ileana. *El neogrotesco argentino*. Caracas: Celcit. 1994.

Blengino, Vanni. *Más allá del Océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1991.

Caltagirone, Luigi. *La colonia italiana di Mendoza*. Roma: Quaderni di Affari Internazionali. 1985.

Cozzani de Palmada, Maria Rosa. *Sociedades y espacios de migracion. Los italianos en la Argentina y en Mendoza*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. 1997.

———. 'Rupturas y continuidades en la experiencia migratoria: inmigrantes italianos de la segunda posguerra en Mendoza'. *Migrations en Argentine*. II. Ed. Maria Rosa Cozzani de Palmada. Les Cahiers ALHIM (Amérique Latine Histoire et Mémoire). 9. Paris: Université de Paris. 8. 2004: 91-112.

Crisafio, Raúl. 'Teatro de la inclusión social y crisis de la identidad comunitaria en la Argentina de los años noventa'. *Quale America? Soglie e culture di un continente*. Collana 'Soglie americane 4. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2007: 45-52.

De Monte, Sonnia. *Teatro*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza. 1998.

Devoto, Fernando e Rosoli, Gianfausto. *La inmigración italiana en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos. 2000.

Dubatti, Jorge. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta. 1995.

———. 'Conflictos y armonías en el teatro rioplatense actual'. *Poéticas argentinas del siglo XX (Literatura y Teatro)*. Ed. Jorge, Dubatti. Buenos Aires: Belgrano. 1998: 411-422.

———. 'Teatro argentino y destabilización: el canon de la multiplicidad'. *Foro hispánico. La literatura argentina de los años 90*. Ed. Geneviève Fabry e Ilse Logie. Amsterdam - New York: Rodopi. 2003: 111-24.

Esslin, Martin. *The Theatre of Absurd*. New York: Doubleday. 1969.

Foro hispánico. La literatura argentina de los años 90. Ed. Geneviève Fabry e Ilse Logie. Amsterdam - New York: Rodopi. 2003

Hopkins, Cecilia. 'Otro teatro, otro cuerpo'. *Nuevo teatro, nueva crítica*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel. 2000: 111-117.

Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alhambra. 1986.

Literatura argentina siglo XX. I. Coord. David Viñas e Gabriela García Cedro. 2006.

Kristeva, Julia. *Semeiotiché. Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli. 1978.
Mattiussi, Eno. *Los friulanos*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. 1997.
Migrations en Argentine. II. Ed. Maria Rosa Cozzani de Palmada. Les Cahiers ALHIM (Amérique Latine Histoire et Mémoire). 9. Paris: Université de Paris. 8. 2004.
Moor, Magda Castellví de. 'El teatro de Griselda Gambaro: Vanguardismo y cultura argentina'. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alhambra. 1986: 247-261.
———. *Dramaturgas argentinas. Teatro, política y género*, Mendoza: Fac. De Filología y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 2003.
Nuevo teatro, nueva crítica. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel. 2000.
Obregón, Osvaldo. 'Teatro e identidad cultural'. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Ed. Saúl Yurkievich. Madrid: Alhambra. 1986: 121-130.
Palermo, Zulma. *La región, el país*. Salta: Cabeoas. 1987.
Paz, Marta Lena. 'Reescritura actual del canon y del referente histórico-mítico en el teatro argentino actual'. *Proyecciones del teatro argentino en el fin del milenio*. Ed. Marta Lena Paz. Buenos Aires: Nueva Generación. 2002: 125-34.
Petriella, Dioniso. *Pioneros friulanos en la Argentina*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri. 1987.
Proaño-Gómez, Lola. 'El humor feminista. Escofet: una ironía militante'. *Nuevo teatro, nueva crítica*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel. 2000: 161-179.
Proyecciones del teatro argentino en el fin del milenio. Ed. Marta Lena Paz. Buenos Aires: Nueva Generación. 2002.
Quale America? Soglie e culture di un continente. Ed. Silvana Serafin. Collana 'Soglie americane', 4. Venezia: Mazzanti. 2007.
Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno. 1985.
Rocco, Federica. 'Sonnia De Monte e i fantasmi della stazione di Bowen'. *Studi Latinoamericani/ Estudios Latinoamericanos*, 3 (2007): in corso di stampa.
Smolensky, Eleonora. *Ricerca preliminare sulle radici etniche friulane in Argentina*. Udine: Associazione 'Pal Friûl'. 1990.
Vicentini, Claudio. *La teoria del teatro politico*. Firenze: Sansoni. 1981.
Villalba, Luis Alfredo. 'IV di copertina'. Sonnia De Monte. *Teatro*. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza. 1998.
Viñas, David. 'Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso'. *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Ed. Graciela Montaldo. *Literatura argentina siglo XX*. Coord. David Viñas e Gabriela García Cedro. I. 2006: 287-313.

DE ARENA Y VINO: IL RICHIAMO DELLA TERRA NELLA POESIA DI DANIEL DE MONTE

Silvana Serafin*

Il senso delle origini

Sorprende sempre riconoscere le radici culturali in figli di emigranti, nati e cresciuti in quella terra straniera che genitori o nonni hanno scelto per le promesse di felicità e di futuro. Per molti di loro l'italiano e, nello specifico, il friulano è la lingua parlata in famiglia e tra amici dei vari *fogolârs*. Per altri ancora, soprattutto per i discendenti di seconda o di terza generazione i quali hanno perduto i genitori e con essi la possibilità di dialogare in casa, è soltanto la lingua del cuore, degli affetti che svaniscono lentamente con le sillabe di un discorso sempre più incomprensibile. Rimane il desiderio di conoscere usi e costumi, provenienti da lontano, ma assorbiti sia pure inconsciamente, per avvicinarsi al mitico mondo della *piccola patria*, compendio di valori immortali la cui funzione ermeneutica è del tutto evidente: nel recupero delle proprie radici si giunge al centro stesso dell'origine da cui trarre linfa vitale e pervenire alla conoscenza del sé.

Il legame con la terra è, pertanto, prepotente anche se vissuto da lontano. Non a caso i primi nomi assegnati ai diversi insediamenti d'oltreoceano sono più o meno espliciti per sottolineare, in una sorta di cordone ombelicale lessicale, un'unione che, nemmeno migliaia di chilometri di distanza, possono indebolire. Un esempio concreto lo offre 'Colonia Udinesa', l'antico nome di Bowen, località del distretto di General Alvear, provincia di Mendoza in Argentina, mutato intempestivamente ormai da molto tempo. Incapaci di riconoscersi in quest'ultimo toponimo – come la maggior parte di coloro che hanno costituito nel 1983 o che aderiscono al più piccolo, ma non per questo meno importante *fogolâr furlan* del mondo –, i fratelli Daniel, Sonnia e Néstor De Monte sono i firmatari della recente richiesta all''Honorable Consejo Delibe-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

rante' della cittadina, per il ripristino dell'antico nome, rendendo omaggio, in tal modo, ai pionieri friulani che con tanta passione e fatica, hanno posto le basi della comunità.

È opportuno ripercorrere, sia pure sinteticamente, le tappe del processo storico ad iniziare dal lontano 1924, quando un contingente di friulani giunge in tali lande desolate per trovare risposta alle aspettative di vita, al richiamo delle allettanti offerte di Ferrocarril Oeste, la società ferroviaria promotrice della campagna di colonizzazione dei territori inabitati.

Tra i primi sopravvissuti alla grande guerra e costretti ad emigrare per sopravvivere, figurano, secondo la ricostruzione condotta dai citati fratelli De Monte, sulla base di scritti lasciati dal padre Traunero-Enore (Artegna, Udine 1919-Bowen 1997), arrivato in *loco* nel novembre del 1925 con il genitore Romano Augusto:

> Amadeo Yob; Romano Augusto De Monte e Calixto Pontelli, di Artegna; Pietro Cargnelutti e Pietro Forgiarini, di Gemona; Antonio Ermacora e Francesco Luacardi di Montenars e tanti altri (come quel di soprannome 'Mues' di Moggio, Carnia…). […] Anni dopo arrivarono altre famiglie di coloni friulani: quelle di De Monte, Romano Augusto, sua moglie Ida e cinque figlie; di Cargnelutti, Pietro; di Forgiarini Pietro. Più tardi De Monte Lucillo con moglie e figlie; Rumiz, Pietro e fratelli; e più tardi ancora, Rumiz, Giacomo e sua moglie, De Monte Oliva; sommati alle famiglie Cracogna, Zilli e Domenico Cucchiaro, ed altre famiglie che la memoria non mi aiuta a ricordare. Poi vennero i figli, nipoti e pronipoti nati in America… Eredi della miglior ricchezza: l'onestà e l'amore al lavoro, non sempre hanno trovato un'adeguata risposta alla loro dedizione in questa bella ma sfortunata Argentina (Daniel, Sonnia e Néstor De Monte).

Sulla nuova terra si riversa l'amore della patria perduta, si continuano a consumare energie e fatiche; un lavoro non sempre redditizio tanto da non essere più stimolante: molti abbandoneranno l'impegno, vinti dalla inutilità dei loro sforzi e faranno ritorno a casa, dove almeno saranno confortati da parenti e amici. Altri, però, come Romano Augusto De Monte, riusciranno a sfruttare le potenzialità del terreno, impiantando frutteti e vigne, producendo pregiati vini. Rinomati sono quelli di 'La Udinesa' di Romano Augusto De Monte. Ancora una volta, il nome richiama alle origini, testimonianza di un legame indissolubile con la terra di provenienza, perpetuato in figli e in nipoti, ormai argentini a tutti gli effetti.

Il potere d'attrazione della natura e dei suoi frutti è evidente non solo nella silloge *De arena y vino*, di Daniel De Monte, oggetto della presente analisi, ma anche in tutta l'opera narrativa e drammatica di Sonnia De Monte, sicuramente la più famosa dei tre fratelli, e di Néstor ai quali riserverò future riflessioni.

L'autore e la poesia argentina

Daniel De Monte (1951) nato a Bowen – distretto di General Alvear – da una famiglia di emigranti friulani e siriani, è laureato in medicina con specializzazione in neurologia. Egli affianca l'attività di medico, svolta nella cittadina natale, a quella di poeta, sua antica passione sin dall'età di otto o nove anni, quando, incentivato dalla maestra e dalla prepotenza del paesaggio, inebriato di profumi di vino e di frutta non riesce a contenere l'impeto dei sentimenti. «Había tanto en la sangre que fue difícil no decirlo»[1], afferma convinto il poeta che la poesia ha trasportato fuori «de los cauces de la gris rutina» allo stesso modo del padre Enore[2], ferroviere e dei fratelli i quali, nonostante percorrano con maggiore assiduità la via della narrativa e del teatro, non sono esenti dal male di famiglia.

A Mendoza, egli frequenta circoli culturali in cui si sperimentano nuove tendenze, le stesse che si sviluppano in tutta l'Argentina, da sempre ricettiva ad assimilare e a creare forme poetiche. Lo testimonia il fermento novecentesco che, dopo la caduta del modernismo nel periodo a cavallo fra lo scoppio della prima guerra mondiale e gli anni immediatamente successivi, ha alimentato la na-

[1] Cfr. http://www.mialvear.com.ar/htm/historia/las_letras/poema_daniel_demonte.htm.

[2] Quando nel 1977 il treno passa per l'ultima volta a General Alvear, cittadina che regge l'economia sul trasporto, gli abitanti, su iniziativa di Enore De Monte, organizzano una sorta di congedo. Nel ricordare l'episodio, Sonnia afferma che il padre «[…] repartió volantes a todo el pueblo, invitando a desperdirlo. Fue hermoso y doloroso. Estuvo todo el pueblo en el andén y le pusieron flores a la máquina, que seguramente se fueron perdiendo en el trayecto y quedaron regadas como las penas» (Cáceres). L'occasione è immortalata anche nella poesia – di seguito riportata –che l'intrepido Enore De Monte scrive per suggellare l'ultima apparizione del treno: «Tañe la campana sus sones de bronce/ Dando partida al último conwoy./ Allí va…con su pasaje rumbo al 'Once'./ Cerrando su paso una larga historia/ de trabajo fecundo de ayer y de hoy.// El silbato de antaño que hoy es sirena/ Anuncia la partida del último tren/ Sus ecos retumbas en las alamedas. Pañuelos al aire rubrican la pena/ La gente transita en incesante vaivén.// Parece pesarle la carga que arrastra/ No sólo los coches tiran hacia atrás/ Es el cargamento de esperanzas y anhelos/ que florecieron un día y marchitaron ya.// 24 de Setiembre…ya es primavera/ De verde esmeralda se viste la campiña/ Duraznos, ciruelos, cerezos en flor./ Muestran su gracia de coqueta niña/ con su fragrancia tierna, con su esplendor./ Sus pétalos níveos simbolizan esperanza/ De este día triste, para un mañana mejor» (http://www.mialvear.com.ar/htm/historia/las_letras/poema_el_ultimo_tren.htm). Purtroppo da questo momento il paese inizierà a cadere in una depressione spaventosa. L'episodio, riproposto nel cortometraggio scritto da Néstor De Monte e diretto da Claudia Galech – una studentessa della Escuela del Cine di Mendoza – è stato presentato all'Università di Udine da Sonnia in apertura al suo intervento all'interno del convegno *Realismo magico, fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericane*, organizzato da Mario Sartor, 23-25 settembre 2004.

scita e la diffusione delle avanguardie d'origine europea. Surrealismo, cubismo, dadaismo, espressionismo, futurismo sono stati assimilati e rielaborati in maniera del tutto originale: lo testimonia il movimento 'ultraista' creato da Jorge Luis Borges, il cui fine è di trascendere gli aspetti reali, compresi quelli passati, per evidenziare la realtà interiore ed emozionale.

La prolificazione di riviste, poi, ha il potere di diffondere le tematiche comuni alla 'Generazione degli anni Trenta' la quale si caratterizza per il rifiuto del Surrealismo e dei virtuosismi formali riservando l'attenzione alle problematiche dell'uomo e della sua condizione. Negli anni Quaranta l'euforia dovuta anche all'avvento di Perón al potere, tocca i vertici più alti tanto da ufficializzare la poesia con l'apparizione di *Poesia argentina*. Per citare alcuni esempi Barbieri, Wilcock, Benarós, Echebarne, Bailey – diffusore dell''Invenzionismo' (1945) – sono i poeti che nonostante il loro aderire a movimenti diversi, hanno in comune la presa di coscienza della realtà circostante.

Nella decade 1950-1960, la rivista *A partir de cero* consolida la ricezione del Surrealismo, mentre *Poesia Buenos Aires* sviluppa ulteriori tendenze. La quantità di iniziative aumenta in maniera esponenziale; tra le altre si evidenzia l'impegno politico della rivista *El Grillo de Papel* (1959), rinvigoritosi in *Agua viva* (1960) e in *Eco contemporáneo* (1960), sino a toccare le vette della protesta e della ribellione in *Meridiano 70* e in *Cormorán y Delfín*.

La generazione a cavallo tra il 1970 e il 1980 manifesta maggiore elasticità per quanto concerne la partecipazione politica, presentando una varietà di espressioni e di stili come testimoniano le opere di Gelmán, Torres Roggero, Romano, Spunzberg, Yurkiévich, Plaza, Ortiz e Lucía de Sampietro (Bellini).

Nei poeti più recenti si ripropone il vincolo con la tradizione e l'identificazione nell'elemento locale dove il paesaggio è straripante di fascino, con la canzone popolare, con la magia degli affetti e degli elementi familiari. Non sorprende pertanto se Daniel De Monte sia attratto da quel mondo contadino che ne costituisce il particolare sostrato culturale. La propensione a rispolverare l'antico binomio di poesia e musica, in particolare di poesia e canzone popolare, è manifestazione di un'adesione totale a usi e costumi locali.

Frutto delle ricerche condotte insieme all'amico Eduardo Ocarranza è l'opera *Romances y canto al vino*, in cui sono raccolte una trentina di poesie-canti. Seguono alcune partecipazioni ad edizioni collettanee, all'*Antología poética argentina*, all'*Antología Alvearense,* a *Palabra y vida*, a concorsi di poesia come quello organizzato da SADE, delegazione General Alvear, dove egli si classifica al primo posto, mentre a livello provinciale ottiene il premio Violeta Parra. Parallelamente egli si dedica anche alla narrativa breve – è autore di alcuni racconti – e alla scrittura di libretti per la radio, trasmessi dalle emittenti di General Alvear, di San Rafael, di Mendoza e di La Plata. Seguono, infine, alcune

opere teatrali: *El loco de la luna*, *Vengo por el aviso* e *Incomunicados*, quest'ultime due scritte in collaborazione con la sorella Sonnia.

'De arena y vino': la poesia della natura

Il titolo della silloge riporta immediatamente il lettore all'essenza di una natura che s'impone per la materialità del paesaggio, la cui bellezza è progressivamente assorbita e interiorizzata dall'autore, il quale l'espande a sua volta nell'armonia metafisica dell'esistenza. Si tratta di una raccolta di ventotto poesie scritte nell'arco di quindici anni apparse sciolte in riviste e recitate in trasmissioni radiofoniche, rivelatrici di un viaggio reale e metaforico attraverso spazi fisici e tempi della memoria. Il luogo natale, oasi di pace e di serenità, si fa custode di valori positivi, resi palpabili dalla profonda coscienza collettiva che ha unito i primi emigranti permettendo loro di realizzare il sogno del futuro come accade al padre. La solidarietà degli amici, «la cristalina realidad de las risas/ y las franca rudeza de las manos» (9), hanno il potere d'infondere fiducia, conforto e stimolo per superare le avversità della vita. Non può essere altrimenti perché, come afferma il poeta,

> De arena y vino la calidez de mis amigos
> y el amor a la libertad que ellos provocan.
> De arena y vino, como mi padre.
> Como mi historia.
>
> De arena y vino, como Mendoza. ('De arena y vino': 9)

La sabbia e il vino connotano l'essenza dell'amicizia, concreta come la terra, sferzata dal vento. Gli «espectros arenosos cuando el viento» ('Historias': 28) si dissolvono sempre nel riparo di una casa amica, dove dinnanzi a un bicchiere di vino si recupera, nel senso della comunione, il sorriso, sgombrando l'animo dalla paura. Eloquenti sono i seguenti versi di 'Comunión' (36):

> […] Porque hemos hecho un alto en la casa de un amigo
> y la comunión ha sido concretada.
> Salimos.
> Olor a vino en agosto.
> Sonreimos.
> Olor a vino en nosotros.

Il riferimento al vino si amplia nella visione de 'Debes saber' (19), dove viene evidenziato il suo potere di creare immagini e le parole «antes vacías/ se

derraman lentamente/ intentado su figura tenue de poesía», di liberare i sogni «palomas en las manos» e di riempire «los instantes de estrellas».

Ritornare al paese, significa anche mantenere la propria identità («porque vuelvo a mis principios,/ a mi campesina e inmigrante raíz original»), recuperare il significato dell'origine, dove si concentrano le forze vitali, necessarie per affrontare le necessità del domani. La città, con il «cielo invertido de asfalto» ('Ahora, de ahora en adelante': 34), priva di colori e dove anche gli angeli sono impuri, infatti, sovrasta l'individuo, condannandolo alla solitudine, privandolo d'affetti e di amicizia: le persone sono sfuggenti a causa della «premura cruel del dinero escaso» e dalla tirannia degli orologi. Evidente è l'allusione alla poetica di Quevedo, assorbita e fatta propria dall'autore.

Continui sono gli stimoli della natura: da «el asombro nostálgico de los pinos» ('Mis hermanos, los pájaros': 10), a «el azul de los nocturnos invernales/ y la inocente crueldad de las escarchas» ('Azul': 25) e «el olor a vino, el de la lluvia reciente,/ el del viento y el de los silbos» ('Comunión': 35), ai tramonti che commuovono, mientras modelo la imagen de la esperanza» ('Azul': 25), alla primavera «Un escándalo de flores» ('Damascos': 33). Una bellezza immensa che stordisce con un fascino, spesso incompreso in città – «No la comprendemos:/ La negociamos impúdicamente/ regateando entre saldos y retazos» (*Ibidem*) –.

L'immersione nel paesaggio, la profonda simbiosi con esso, il sentimento 'religioso' dell'esistenza tellurica, ridefiniscono progressivamente l'identità del poeta che capta il ritmo del cosmo, sino a condividerne intenti, in perfetta simbiosi, ad essere parte di esso «y colaborar con la luz para fundar el alba;/ ser dueño del sol» ('Verdad': 11). Stanco della mancanza di equilibrio e di pareti, prerogative cittadine, solo nei luoghi dell'infanzia egli ritorna a sorridere, a («quebrar los cristales del espacio/ a golpes limpios de carcajadas» (*Ibid.*: 12) e ad essere «sencillamente yo, amalgama de silencio y grito/ al margen del disfraz que me asignaron/ los que nunca me han querido» (*Ibidem*). Il suo sguardo contempla sentimenti ed esperienze lontane che lo portano all'individuazione della propria essenza, alla libertà attraverso la negazione.

Dalla quotidiana percezione di avvenimenti concreti, si libra alto il pensiero, aperto ai problemi metafisici e alle riflessioni cosmiche per spiegare il senso della vita e della sofferenza. Se il crepuscolo «verdugo inocente de soles» (*Ibid.*: 13), affoga ogni speranza, l'aurora risveglia sogni smarriti e il poeta trova le risposte all'eterna lotta dell'individuo:

Intenté desvelar el motivo único y milenario
de tantos equívocos y ciertos,
la razón final que justifique

mi lucha y la de tantos,
y por encima de la piel, al margen de los límites,
vislumbré, por fin, al Hombre,
y me tendió la mano ('La razón final': 14).

Nel presente sta l'inizio della nuova vita, e l'uomo, nonostante le ancestrali paure e la stanchezza della sua condizione, è l'unico vero artefice del tempo, che «ni relojes ni tiranos» ('Ahora es el tiempo': 14) possono contrastare. È soprattutto la memoria ad annullare la distanza temporale, a tessere un filo lineare e ininterrotto tra passato/presente/futuro, a rendere eterno il momento attuale, pregno delle inquietudini trascorse, ma anche delle pulsioni dell'attimo. La mitizzazione dell'infanzia e del paese d'origine sono punto di riferimento essenziale e costante per la ricerca di sé nella fusione tra passato e presente. Ciò connota poeticamente il racconto esistenziale, sempre più orientato al recupero del presente, protagonista assoluto se escludiamo alcuni riferimenti a episodi lontani, ma strettamente vincolati all'attualità. Il ricordo è rivissuto in comunione assoluta con la vita animata da presenze antiche e da persone amate ormai scomparse, ma sempre vive nella memoria. Attraverso la peripezia metastorica il poeta crea il mito, ne garantisce la permanenza nel tempo, rivivendo e spiegando perennemente avventure quotidiane accadute in un momento anche lontano, ormai divenuto storico e perituro come ad esempio l'episodio dei sopravvissuti del '76 ('Náufragos': 20):

Distante te recuerdo y me recuerdo
náufragos de ciudad anochecida
flotándonos la piel a la deriva
con un hombro de amigo por madero.

Da soggetto del *logos* a soggetto della storia: egli assume in sé, nella «fresca antigüedad de siglos», «ademanes íntimos del tiempo», «un cúmulo de risas y de llanto», «mil noches de amores y de fracasos». Un filo mai spezzato lega passato presente e futuro, dando significato alla propria esistenza, evitando d'essere «sólo el burdo remedio de una sobra» ('Autosoneta': 13).

Il compito del poeta è di dare voce all'esigenza interiore, manifestando sensazioni universali, contrastando il dissidio tra una *ratio* sottesa al corso del mondo e una ragione dell'io che ad essa tenta di opporsi o con cui cerca di misurarsi. La sua sensibilità si attesta come facoltà di sentire e di produrre emozioni, come reazione, reattività, trasmissione ed infine conoscenza che, rappresentando il mondo della vita, rende possibile la costruzione di un sapere, capace di sondare e di decifrare la totalità dell'universo.

Ubriacarsi di poesia è l'«Unica alternativa precisa y clara/ para no morir en

serio» ('Verdad': 11). Lo spirito libero non può essere compresso fra pareti – carcere o manicomio – o zittito da voci di falsi poeti, «profetas del odio y la vergüenza»; solo la bellezza della natura, la sua poesia possono uccidere il poeta:

> Entonces, ante el asombro y la envidia,
> los creadores del silencio
> vieron al poeta perseguido morirse de poesía,
> un atardecer,
> mirando al río ('Las sombras y su fracaso': 16).

Ma il poeta «huérfano o vestido de lunas», predisposto «al amor y a la pena», continuerà ad innalzare il suo canto anche se «Tal vez nadie lo conozca/ por aquella su gastada voz,/ por aquella su piel de cielos y mareas./ Pero venía de lunas…¡ Quién lo niega!» ('Poeta': 37).

Le dettagliate e vivaci descrizioni trasformano la metonimia in poesia colorata e musicale, affascinante per le metafore evocatrici e dirette (l'amata è come il vino, 21) che assegnano alle piccole cose quotidiane, vita propria. Ciò riconduce al Neruda delle *Odas Elementales* (1972), il quale coglie l'essenza dell'oggetto, ciò che lo distingue, per poi seguire l'evoluzione del proprio pensiero che, inevitabilmente, riporta all'unità della terra e all'individuo. Proprio come Gabriela Mistral che converte la terra in fonte d'ispirazione epica, in un grande sogno di fratellanza americana, attraverso un verso trasparente e sonoro.

Tratti comuni alla raccolta sono la confessione autobiografica, la vita e la morte che «nos mira a la cara/ con sus dientes blancos,/ con su risa loca» ('Pesadilla': 17), il passato e il presente, la solitudine di «vino y arena» ('Historias': 28), l'amore sognato e reale, la passione e il suo esaurimento, la solidarietà, l'aspirazione alla libertà, «Bella,/ a pesar del tiempo largo trepándote los hombros/ como una enredadera añosa y agobiante…/» ('Bella': 32), l'amore per la natura, la speranza nel futuro.

Egli s'immerge nel labirinto della vita, fatto di cose transeunti, di finitezza, di caducità, di sogni «espectro de la realidad/ impalpables y trémulos» ('Legado': 23), racchiudendo tutte le esperienze dentro di sé, custodendole gelosamente per poi riviverle in un'evocazione totale in grado di accrescere la capacità di comprendere anche le dimensioni più celate del reale. Architettura discorsiva delle mete da perseguire, rendendo presenti e sensibili azioni lontane, memorabili avvenimenti trascorsi per inserirli in un ordine necessario e comprensibile.

Dalla profondità dell'anima affiorano conflitti e intimi problemi, propri di una personalità in bilico costante tra ideali sociali e realtà quotidiana, tra co-

municazione e solitudine: lo evidenzia il verso: «La soledad es uno mismo» ('Todos': 19). Emerge un obiettivo, unico e fisso come un'ossessione: la libertà, l'assoluta infedeltà ai limiti, ai padroni, ai pregiudizi ('Legado': 23). I seguenti versi, che riporto nella loro interezza a mo' di chiusura, lo esprimono chiaramente mentre testimoniano l'intero percorso esistenziale di un poeta che ama la vita, sfuggente come la sabbia, dolce e vigorosa come il vino:

Por la libertad nací
y anduve todos los sitios de mi niñez
sin que me importara el precio
de romper los límites y poder vivir.

Me duelen todavía
las siestas de pájaros muertos,
no tanto por la hermosa ironía de la muerte
como por la injusta frustración del vuelo.

Por la libertad crecí,
los ojos asombrados de lunas,
los labios intercalando vinos y versos.
Y los amigos grandes jugándose la vida por el aire;
y aquellos amores tramposos
de pie como los héroes,
detrás de los tapiales.

Por la libertad caí
me acribillaron con preguntas
y no sé qué buena suerte o que misterio
me devolvió a la luz.
Pero para muchos, otra vez,
las siestas de pájaros muertos.

Nuevamente los pájaros
que duelen todavía!

Pero aquí mismo está la vida!

Por la libertad
he soñado hace un momento
con el color de tu falda derramado sobre el pasto.
Y mi ternura cerca, muy cerca,
riéndose de los que intentan dirigirme el vuelo ('Por la libertad': 18).

Bibliografia citata

Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia. 1997.
De Monte, Daniel, Sonnia e Néstor. 'La storia. Memorie di 'Colonia Udinesa' (piccola comunità friulana dell'Argentina)', http://www.natisone.it/gnovis/nuove2006/nuove001.htm.
De Monte, Daniel. *De arena y vino*. Menoza: Ediciones culturales de Mendoza. 1994.
———. http://www.mialvear.com.ar/htm/historia/las_letras/poema_daniel_demonte.htm.
Cáceres, Andrés. 'Los escombros son los de nuestra identidad'. Intervista rilasciata da Sonnia De Monte. http://www.losandes.com.ar/nota.asp?nrc=282618).
http://www.mialvear.com.ar/htm/historia/las_letras/poema_el_ultimo_tren.htm.

IL GENOVESE IN AMERICA MERIDIONALE

Fiorenzo Toso*

La presenza commerciale e finanziaria genovese in America Meridionale risale alle prime fasi della colonizzazione spagnola ed è legata, dopo l'avventura colombiana, all'asse politico che legò Genova e Madrid fin dai primi anni del Cinquecento, con forme perduranti di interrelazione economica fino ai primi dell'Ottocento.

Alle prime forme di emigrazione individuale, che comportarono la partecipazione di molti Liguri al processo di affrancamento delle colonie sudamericane dalla madrepatria[1] si sovrappose dopo il 1815 un più massiccio apporto di esuli che, in polemica con l'annessione di Genova al Regno di Sardegna prima e con le politiche illiberali dello stato sabaudo poi, costituirono soprattutto in Uruguay e in Argentina un ceto mercantile e marinaro destinato a giocare un ruolo determinante nello sviluppo economico e commerciale dei Paesi del Plata.

Se i membri più in vista di questa borghesia imprenditoriale non tardarono ad assimilarsi linguisticamente alla maggioranza ispanofona, a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento una comunità di pescatori, marinai e piccoli commercianti liguri si formò alla Boca del Riachuelo, alla periferia di Buenos Aires, costituendo un nucleo presso il quale l'uso del genovese era non solo conservato dagli immigrati e dai loro discendenti, ma anche esteso a quanti, di altra provenienza, si stabilivano nella località.

I primi riferimenti al popolamento ligure della località sono contenuti in una relazione del console sabaudo Enrico Piccolet d'Hermillon risalente al 3 luglio 1836, che sottolinea tra l'altro la netta distanza politico-culturale dei Genovesi della Boca dall'autorità regia:

* Università di Sassari.

[1] In questo contesto va ricordato almeno l'oriundo onegliese Manuel Belgrano, uno dei padri dell'indipendenza argentina. Al seguito di questo movimento si colloca idealmente, qualche decennio dopo, la figura di Giuseppe Garibaldi, attivo come è noto nelle vicende politico-militari dell'Uruguay, dell'Argentina e del Rio Grande do Sul.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

> Esiste a Buenos Aires una società di Genovesi determinati a contrariare la volontà del Governo del Re. Per dare a V. E. un'idea della popolazione genovese che risiede a Buenos Aires, mi sarà sufficiente dire che tra più di 5.000 individui che la compongono, sarà difficile trovare un cancelliere per il Consolato. A l'eccezione di un piccolo numero, tutti sono marinai disertori o uomini che le loro opinioni politiche hanno allontanato dagli Stati di S.M. Essi si distinguono soprattutto per la loro passione per l'intrigo, tutti i mezzi loro sembrano buoni per riuscire e disgraziatamente essi incontrano molto spesso in questo paese delle autorità presso le quali è loro facile di trovare appoggio nei casi in cui loro dovrebbe esser rifiutato (Pellegrini 52).

Al 1851 risale invece la testimonianza del console Carlo Belloc relativa all'uso del genovese come lingua comunitaria della Boca:

> E chi fosse trasportato al suburbio di Buenos Aires denominato Boca, v'avrebbe visto con senso d'amor patrio profondamente soddisfatto, una piccola città di duemila anime, esclusivamente popolata di Liguri, quasi interamente composta d'uomini adulti e si sarebbe, per incantesimo, illuso, udendo il dialetto genovese generalmente usatovi, di vivere sul litorale della solerte Liguria (Toso. *Xeneizes*: 101)[2].

La specificità della Boca si mantenne a lungo anche dopo che il quartiere fu interamente aggregato nell'agglomerato urbano, generando un contesto linguistico e culturale estremamente complesso, nel quale, accanto al mantenimento del genovese come lingua comunitaria[3], rafforzata dai continui apporti provenienti dalla madrepatria[4], andarono elaborandosi forme di commistione idio-

[2] La peculiarità della Boca ebbe anche in seguito carattere non soltanto linguistico, essendo legata in gran parte alla condivisione da parte degli esuli genovesi di ideologie radicali e socialisteggianti. Queste tendenze portarono negli anni Ottanta dell'Ottocento, in un periodo di crisi politico-istituzionale nella capitale argentina, alla proclamazione di una 'Repubblica Genovese della Boca'. L'episodio diede il via a una tradizione locale per la quale la 'repubblica' boquense, più volte rifondata, si è convertita nel tempo in una sorta di associazione ricreativa a carattere goliardico.

[3] L'uso prevalente del genovese è documentato, oltre che dalle fonti orali e dalle testimonianze, dalla pubblicazione di un periodico a carattere essenzialmente satirico, *O Balilla*, scritto in genovese. Pubblicato tra 1898 e il 1914 dal fondatore Lodovico Alizeri, fu seguito poi da un foglio omonimo, ancora una volta in genovese che, fondato da Pietro Berri, uscì tra il 1933 e il 1953, appoggiando apertamente, nei primi anni la politica fascista in madrepatria e la retorica nazionalista della 'missione colonizzatrice' genovese e italiana in America (Toso. *Xeneizes*: 102-117). Accanto alle varietà di contatto il genovese fu inoltre impiegato, ancora fino agli anni Settanta del secolo appena concluso, in una discreta produzione di canzoni, di *sainetes* a carattere prevalentemente umoristico e satirico e in altri testi teatrali che intendevano restituire il tipico ambiente locale.

[4] Tale apporto non era costituito soltanto dai nuovi immigrati, ma anche dall'afflusso di marittimi che quotidianamente frequentavano la comunità durante gli scali a Buenos Aires:

matica legate alle esigenze di comunicazione con l'ambiente ispanofono: la *lengua giacumina* a base ispano-genovese, della quale si conservano alcune testimonianze letterarie[5], rappresentò un esempio precoce del fenomeno di commistione rappresentato in seguito dai diversi *cocoliches*[6]: essa agevolò il travaso di una componente lessicale ligure nello spagnolo popolare rioplatense, e in particolare nel cosiddetto *lunfardo*, originariamente il gergo della malavita e dei ceti popolari[7], che si sarebbe ulteriormente diffuso attraverso la popolarizzazione del tango: il legame tra le origini del tango e l'ambiente popolare della Boca è stato messo in evidenza da parecchi studiosi. Questo tipo di ballo si praticava originariamente in postriboli e locali malfamati il cui nome, *peringundines*, riprende quello di una danza tradizionale ligure, il *peringundin*.

La precocità dell'immigrazione ligure e il prestigio sociale che contraddistinse gli esponenti della prima fase di essa spiega così come il lascito lessicale genovese nello spagnolo argentino (con parole ed espressioni di diffusione generale come *acamalar* 'portare pesi', *bacán* 'persona di rilievo', *no se ve un belín* 'non si vede nulla', *chantapufi* 'debitore insolvente', *espeyieti* 'occhiali', *misho*

non va dimenticato che Genova era il porto prevalente di imbarco per gli esuli italiani e per la maggior parte dei movimenti commerciali con l'Argentina. Testimonianze letterarie come il diario di viaggio di E. De Amicis *Sull'oceano* (1889) descrivono con notevole aderenza il ruolo particolare che il dialetto ligure assumeva anche nelle relazioni tra i membri degli equipaggi e gli emigranti in navigazione.

[5] Si ricorda in particolare il romanzo breve *Los amores e Giacumina* (1885), attribuito al giornalista Ramón Romero, che diede il nome a questa particolare varietà linguistica.

[6] Per una definizione del cocoliche come *continuum* linguistico tra lo spagnolo e le lingue degli immigrati si vedano le opportune considerazioni di Beatriz Lavandera, per la quale «parece más apropiado considerar a esta variedad lingüística como un ejemplo de aprendizaje imperfecto de una lengua secundaria […] parece haber sido siempre un sistema abierto que varía en un continuo desde variantes muy cercanas a dialectos del italiano hasta lo que podríamos llamar el español porteño de los italianos» (voce *Cocoliche* in Del Campo).

[7] Per *lunfardo* si intende originariamente e in accezione ristretta il gergo della malavita bonaerense, ma il termine si è esteso a indicare più in generale le forme di espressione linguistica degli ambienti popolari e il dialetto urbano di Buenos Aires, ricco in particolare di forestierismi assunti dalle diverse lingue e dialetti degli immigrati. Il lunfardo non costituisce tuttavia una varietà di contatto come la *lengua giacumina* o il *cocoliche*, riflettendo al contrario le conseguenze della piena ispanizzazione degli immigrati. Sull'apporto ligure al lunfardo (con riferimenti bibliografici alla problematica generale) si veda Toso. *Xeneizes*: 169-190; sull'utilizzo letterario del lunfardo e le polemiche che ne conseguirono tra i puristi e i sostenitori di una nuova 'lingua argentina' basata sulle modalità popolari, è rimasta tra l'altro memorabile la polemica letteraria a distanza tra Américo Castro e Jorge Luis Borges. Va ricordato che il nome stesso del lunfardo è probabilmente di origine ligure, riflettendo una corruzione dell'aggettivo etnico *lumbardu* che ha storicamente, in Liguria, un'accezione fortemente negativa.

'poveraccio', *shacar* 'scroccare', *shusheta* 'delatore') appaia sovradimensionato rispetto alla consistenza demografica di un apporto certamente inferiore, ad esempio, a quello originario dell'Italia meridionale.

Malgrado i continui apporti immigratori[8], l'uso del genovese entrò in crisi alla Boca soprattutto a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, quando i membri della comunità cominciarono a disperdersi nei diversi quartieri della Grande Buenos Aires, lasciando il posto a nuovi immigrati[9]; ma il lascito ligure allo spagnolo argentino, associandosi all'assunzione di tradizioni alimentari[10], musicali, sportive e di altro genere da parte della popolazione *porteña* ha contribuito non poco a rideterminare l'identità culturale urbana della capitale argentina[11].

La navigazione sul Río de la Plata era nella seconda metà dell'Ottocento monopolio quasi esclusivo di compagnie di navigazione liguri-argentine, che ebbero un ruolo importante anche nel trasferimento verso l'interno di immigrati italiani. A fine Ottocento Basilio Cittadini sottolineava come

> nei centri più importanti di popolazione sui due grandi fiumi anzidetti – Concordia-Concezione dell'Uruguay Paraná – Diamante […] dopo la lingua del paese, non

[8] L'immigrazione dalla Liguria crebbe ulteriormente dopo l'unità d'Italia e assunse in alcune plaghe rurali della Riviera di Levante le caratteristiche di un fenomeno di massa. Un'eco frequente di questo esodo è offerto dalla letteratura in genovese del periodo, e in particolare dal romanzo, attribuibile a Giuseppe Poggi, *Ginn-a de Sampedænn-a* (1883), ripubblicato in volume nel 1993. Anche la più celebre canzone genovese, *Ma se ghe penso* di Costanzo Carbone, fu composta negli anni Venti del Novecento come inno nostalgico degli emigrati in America Meridionale.

[9] Nell'immediato secondo dopoguerra si verificò anche un nuovo flusso migratorio di origine ligure, ma esso non fu sufficiente a bilanciare il più deciso apporto di altra provenienza. Oggi la Boca costituisce una sorta di luogo eponimo della presenza genovese, ospitando tra l'altro la sede di numerose associazioni culturali, dopolavoristiche e assistenziali di origine regionale dove si raccolgono gli esponenti di una comunità per il resto dispersa nell'agglomerato urbano bonaerense.

[10] Molti piatti della cucina tradizionale ligure si sono acclimatati nell'ambiente rioplatense conservando il più delle volte la denominazione originaria: ad esempio il *chupín* 'zuppa di pesce', la *fainá* 'farinata di ceci', la *figaza* 'focaccia', il *menestrún* 'minestrone', il *pan dulce* 'pandolce', il *pesto*, *la testa in casheta* 'soppressata', il *tuco* 'sugo di carne'.

[11] Le notevoli capacità di penetrazione della cultura argentina (e soprattutto dei mezzi di comunicazione di massa e della stampa periodica) a livello continentale hanno fatto sì che l'apporto lessicale ligure – e più in generale quello italiano – si sia diffuso in zone mai toccate da una presenza massiccia di immigrati. Si veda il caso del Paraguay, che costituisce per certi aspetti un esempio caratteristico di area 'laterale' nella quale si conservano in qualche caso, per i ligurismi precocemente assunti, significati oggi in regresso nel polo urbano bonaerense (Toso. *Xeneizes*: 172-174).

si parla che in dialetto genovese, il quale suona un po' imbastardito sulla bocca di barcaiuoli, di facchini, di tutta quella gente che si stringe insomma a' panni del forastiero… (188).

Al carattere prevalentemente urbano dell'immigrazione genovese vanno inoltre associate la dispersione di operatori commerciali liguri nella *pampa* argentina (dove la rete dei loro empori e *almacenes* ebbe un ruolo importante nella colonizzazione delle aree rurali) e la più episodica formazione di colonie agricole. Oggi in Argentina un uso comunitario del genovese si mantiene proprio in alcune comunità rurali sorte per iniziativa di emigrati originari della val Polcevera e del Tigullio nella zona di Rosario, altro polo urbano interessato a sua volta da una massiccia presenza ligure: in centri agricoli come Arroyo Seco e San Nicolás de los Arroyos è stata recentemente documentata la continuità nell'uso familiare e comunitario del genovese fino alla quarta e quinta generazione, accanto al persistere di tradizioni religiose e alimentari che rimandano direttamente alle zone d'origine[12].

Anche in Cile e lungo la fascia costiera del Perù l'apporto immigratorio d'origine italiana, generalmente considerato esiguo[13], fu di matrice essenzialmente ligure ed ebbe inizio a partire dalla metà dell'Ottocento, quando nei principali porti del Pacifico si trasferirono imprenditori, commercianti e marittimi genovesi (o argentino-genovesi) interessati alle possibilità di sfruttamento economico delle risorse locali e alla promozione di contatti mercantili con la madrepatria.

Una rete di imprese commerciali[14] e di manifatture gestite da imprenditori liguri si diffuse essenzialmente nell'area di Santiago del Chile - Valparaiso -

[12] Fra le tradizioni religiose è di notevole interesse la presenza ad Arroyo Seco di una confraternita che, come quelle urbane di Rosario e Buenos Aires, continua l'usanza delle processioni secondo l'apparato scenografico e l'ostensione di grandi crocefissi lignei che sono caratteristici della Liguria. Il culto di N.S. della Guardia, intitolazione «genovese» per eccellenza è radicatissimo presso le comunità liguri dell'Argentina e ha uno dei suoi centri nell'omonimo santuario nei pressi di Rosario.

[13] Sull'emigrazione ligure in Cile si veda in particolare Giuliani Balestrino. Nel suo libro *Mi país inventado* (pubblicato in Italia nel 2003), la scrittrice cilena Isabel Allende minimizza l'apporto italiano nel suo Paese, fatto che avrebbe contribuito a determinare il differente carattere nazionale dei Cileni rispetto agli Argentini; ma almeno per quanto riguarda la componente ligure, essa fu non meno massiccia sul versante del Pacifico che su quello atlantico, con conseguenze economiche e culturali di un notevole rilievo.

[14] Gli *almacenes* cileni erano significativamente noti col nome di *Bachicha de la esquina*, 'il [negozio del] genovese all'angolo', dove *Bachicha* (dalla forma dialettale per Giovambattista) è il nomignolo tradizionalmente affibbiato agli immigrati liguri.

Viña del Mar, nella zona tra Arequipa e Tacna e più a nord al Callao[15], e la presenza ligure venne rafforzata nel corso del Novecento, fino agli anni Cinquanta, da apporti provenienti soprattutto dalla Riviera di Levante.

Le testimonianze di un uso comunitario del genovese, oggi particolarmente forte a Valparaiso e a Tacna[16] riguardano non a caso una parlata che si basa essenzialmente sulle varietà della zona del Tigullio, probabilmente come effetto di processi di koinizzazione che hanno limitato l'influsso di altri apporti subregionali[17].

La tendenza all'endogamia o alla ricerca del coniuge direttamente nelle zone d'origine, associandosi a un discreto pendolarismo con la madrepatria e alla cooptazione di parenti e amici per la gestione delle imprese familiari hanno favorito notevolmente la conservazione del genovese nell'area del Pacifico, con situazioni che ne vedono spesso il prevalere in ambito familiare e tra membri della comunità, accanto all'utilizzo dello spagnolo per le relazioni sociali a un livello allargato, e a una discreta conoscenza dell'italiano derivante essenzialmente da un apprendimento scolastico nell'ambito degli istituti di cultura[18].

Anche se in maniera diversa e più limitata rispetto al passato il genovese si può ancora considerare quindi 'lingua d'America', dotata di discreta diffusione nella rete delle comunità liguri e ampiamente utilizzata dai membri di esse anche nei rapporti, mai venuti meno, con i parenti rimasti in madrepatria. L'influenza lessicale sullo spagnolo rioplatense, quantitativamente e qualitativamente rilevante, si pone a sua volta con caratteri originali nel contesto generale dell'apporto italiano, associandosi al travaso di elementi culturali e socio-antropologici specifici della cultura regionale (si pensi ad esempio alla prolifera-

[15] I genovesi del Pacifico ebbero anche un ruolo determinante nella colonizzazione della California ai tempi della corsa all'oro, avviando il trasferimento di emigranti cileni e il rifornimento di derrate alimentari. A San Francisco si formò così una folta colonia di pescatori e marittimi liguri che, nel quadro dell'emigrazione rivierasca sulla costa occidentale degli Stati Uniti, pare abbiano conservato (ma mancano studi specifici sull'argomento) un uso comunitario della loro parlata.

[16] Secondo le testimonianze raccolte, la presenza (anche linguistica) genovese ha contribuito in maniera determinante a riformulare la peculiare identità cittadina di questo centro portuale e commerciale dalle complesse vicende politico-amministrative, storicamente conteso tra Cile, Bolivia e Perù.

[17] Altro elemento unificante e identificante del genovese cileno (e argentino) rispetto a quello della madrepatria è ovviamente l'interferenza fonetica, morfosintattica e lessicale con lo spagnolo.

[18] I fenomeni di pendolarismo e di emigrazione di ritorno hanno comportato l'assunzione in area ligure di un certo numero di ispanoamericanismi, per lo più di diffusione limitata a singoli punti, ma in qualche caso (soprattutto nel lessico alimentare e legato al gioco) estesi su aree più vaste. Su questi fenomeni si veda in particolare Toso. *Gli ispanismi*.

zione di società liguri di mutuo soccorso, ma anche allo storico legame tra l'immigrazione ligure e la tifoseria del *Boca Juniors*) per delineare lo specifico contributo ligure all'elaborazione, in particolare, della peculiare cultura urbana bonaerense.

Bibliografia citata

Allende, Isabel. *Mi país inventado*. Barcelona: Areté. 2003.

Cittadini, Basilio. 'Gli italiani al Plata'. *Rivista Ligure*, XV, 1 (1885), ripreso in *La cultura del sapere. Antologia della 'Rivista Ligure' (1870-1917)*. Genova: Costa & Nolan. 1991: 181-194.

Diccionario de ciencias sociales. Ed. Salustiano Del Campo. Madrid: Instituto de Estudios Políticos. 1975.

Giuliani Balestrino, Maria Clotilde. *L'Italia fuori dall'Italia. Gli Italiani in Cile*. Genova: Fondazione Casa America. 2000.

Pellegrini, Sandro. *Strapunte ingoggeite. Emigranti da Recco a Buenos Aires*. Recco: Microart's. 1994.

Toso, Fiorenzo. *Gli ispanismi nei dialetti liguri*. Alessandria: dell'Orso. 1993.

———. *Xeneizes. La presenza linguistica ligure in America Meridionale*. Recco: Le Mani. 2005.

IL *TALIÀN* IN BRASILE. ALCUNE OPINIONI DEI PARLANTI

Carla Marcato*

In America Latina la presenza dei veneti ancora oggi è ben visibile anche dal punto di vista linguistico, e non solo per quel che riguarda elementi del parlare veneto che sono entrati nello spagnolo o nel portoghese delle aree interessate da questa migrazione, ma anche nella sopravvivenza di varie situazioni nelle quali il parlare veneto come lingua della comunicazione familiare e comunitaria è ancora vivo. La premessa è che

> Tra le poche cose che l'emigrante portava con sé, una era la più preziosa e la più vana: il proprio dialetto. Preziosa perché costituiva un fortissimo legame con quanti condividevano la sua sorte, vana, se veniva isolato, a contatto soltanto con parlanti una lingua diversa, misteriosa, incomprensibile, che a fatica svelava lentamente i suoi segreti, limitati a un abbozzo di comunicazione essenziale (Cortelazzo 172).

Ciò vale specialmente per la prima grande fase della migrazione, a cavallo dei due secoli, Ottocento e Novecento, quando gli emigranti sono in larga maggioranza analfabeti, un periodo nel quale tre milioni e mezzo di veneti e friulani, due milioni di piemontesi, un milione e mezzo di lombardi, un milione di toscani, di abruzzesi, di calabresi, un milione e settecentomila campani, un milione e seicentomila siciliani, diretti principalmente in America del Sud, poi in America del Nord, specialmente in Brasile, Argentina, Stati Uniti. La prevalenza di un tipo dialettale oppure la formazione di una varietà mista costituiscono soluzioni per la comunicazione tra coloni veneti, di diversa provenienza che non avevano, o avevano relativa familiarità con la lingua italiana. Questo parlare viene da loro chiamato *taliàn* e ad esso si avvicinano, nelle comunità di emigrati, anche persone di altra provenienza come lombardi e friulani. Ciò avviene specialmente in Brasile che è interessata dalla colonizzazione veneta soprattutto nel Rio Grande do Sul; le colonie sorte intorno a Caxias in località

* Università di Udine.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

che venivano chiamate Polesine, Nova Vicenza, Nova Treviso, Nova Venezia ecc., sono formate per il 54% da veneti, 33% di lombardi, 7% di trentini, 4,5% di friulani, e 1,5% di altre regioni italiane (Bernardi 104). Da quando, verso il 1970, è sorto un interesse scientifico dei linguisti per le comunità di origine veneta in America Latina, diversi sono gli studi relativi al *taliàn*, il veneto degli emigranti[1]. La denominazione è in uso specialmente in Brasile ma si ritrova anche altrove come in Argentina, dove c'è una forte presenza di friulani (Colonia Caroya). Anche a Chipilo, colonia veneta nel Messico (risalente al 1882), i venetofoni parlano il *taliàn* che tengono distinto da *verdadèro taliàn* o *taliàn lehitimo* la lingua che, come scrive Meo Zilio, «per loro può considerarsi come una lingua sostanzialmente straniera: non bisogna dimenticare che i loro antenati parlavano quasi solo il dialetto» (239); a Chipilo viene usata anche la forma *chipileño* che letteralmente corrisponde a 'parlata degli abitanti di Chipilo', usata anche dai messicani ispanofoni del contesto per definire gli abitanti di Chipilo, «è quindi parola comune alle due etnie in zona di contatto (*hablar chipileño = parlar in chipileño*). Forme meno usuali tra i venetofoni (e che presuppongono un minimo di *cultura*) sono *dialèto* o *dialekto* (*ciacolar in dialekto*) e veneto (pronunciano *bèneto* alla maniera spagnola)» (*Ibidem*).

> Vardé, càri da Dio, lé fin pecà che non se parle pì el vero talian, má nó quel gramaticale, inventà da Mussolini, ma quel del Vêneto che i nóstri vécí i gá portá dal'Itália e che daromai gnessun lo parla … Lé próprio na maraveia, parchê con el nostro talian se dize quel che se vol … se pol misturarlo sú anca col bresilian, se pol dontarghe o tirarghe via un poco e túti capimo polito (Bernardi 275),

sono parole tratte da uno scritto di Pe. Antônio Galioto[2], dalle quali risulta una differenza tra il *taliàn gramaticale* e il *taliàn* senza aggettivi parlato nel Veneto e portato dall'Italia dai coloni.

Durante un'inchiesta effettuata in Brasile nella località di Monte Belo do Sul nell'agosto del 2000, Javier Grossutti[3] raccoglie la testimonianza di Leonir O. Razador, insegnante, nato in Brasile da famiglia di origine veneta nella quale si dice che «il bisnono era veniesto de Treviso», ma con riferimento alla famiglia

[1] Se n'è interessato principalmente Giovanni Meo Zilio che ha dedicato al veneto in Sud America numerosi contributi, si veda in particolare il volume *Ricerche di dialettologia veneto-latinoamericana*. Tra altri studi vanno ricordati almeno Franceschi e Cammelli, Frosi e Mioranza.

[2] Autore di *Don Giocondo, Vigario dela Zanta,* «Padre Antonio Galioto è il Parroco di Nova Padova (Rio Grande do Sul), un centro vivo nelle colonie attorno a Caxias do Sul […] dove la stragrande maggioranza degli abitanti è di discendenza Taliana» (Bernardi 274).

[3] Ringrazio il dott. Grossutti per avermi consentito l'utilizzo di questi materiali.

perché già il bisnonno e quasi tutti i suoi fratelli erano nati in Brasile. Persona colta, il Razador distingue tra italiano e *taliàn* e ne fornisce un interessante ritratto[4]:

> Il fenomeno linguistico che gavemo in questa region no se parla l'italiano, qua se parla il taliàn. Che cos'è il taliàn? Il taliàn è un po' di tuto: un po' di cremones, un po' de mantovan, un po' de furlan, un po' de trevisan un po' de brasilian i ha formà un'altra lengua, il taliàn. Te da un esempio: se… se… se se va a la Leopoldina, al centro de la Leopoldina ancora se ascolta, in qualche familia che di 'me orìe ndar, me orìe star, me son iest chi, al pret l'è iest chi a ca, andóm a ca', se se va a la Fernandes Lima ancora se scolta de persone che parla i che dis, non dis 'andóm' col eme, i dis 'andón' col ene: 'andón a casa, fon questo, fon quel, i se stoi', se se va a l'Armenio se ascolta ancora in qualche familia che i parla 'Dio a maladissa, addighi, addighi chel', ora no i dis 'ghe digo, ac dighi, ac voi ben, ac voi mia ben'. E i trevisani lora? No se scolta tanto parlar diverso. E i furlani lora? I furlani ha la so lengua. Ma i furlani no i parla più. Come una volta i parlava tra de lori, tra de furlani. No, coi altri. Coi altri parlava il talian. Lora de tute queste lengue… me da un altro esempio: se mi digo… ah… in italiano 'c'è un folio' no ghe la parola papèl, tra… nell'italiano, ma nel nostro taliàn, nel nostro taliàn se dis 'dame un papèl'. Lora, che cos, che cosa esiste in questa, in questa sentensa, in questa orassion, che se una parola portoghese che è usata come se fusse taliana. E al contrario anca esiste. Se usa dir, se usa dir… ah… ad esempio che 'la mama è drio le vache', drio… e sta laorando co le vache, laorando in meso a le vache, è drio. Ma drio è una parola che è stata apportughesata per atras. 'De drio' è 'atras'. E lora in portoghese, quando se parla in portoghese se domanda 'aun di sta a mai?' 'dov'è la mamma?' E se dice 'a mai sta atras das vacas' lora il drio, che nel talian, vol dir lavoro, vol dir movimento, vol dir lavorar, è stato apportughesato per atras. Lora se… se osserva che… che la influensia ora del portoghese sora l'italiano, ora del taliàn sora il portoghese. E questo fenomeno, questa mescolanza la ga crià un'altra lingua che tuti la parla. Che la parlo mi che son trevisan che la parla quel altro che è mantoan, che la parla quel altro che… magari, magari… in tante familie i parla il taliàn… e i parla anche tra de lori la so lengua. Lora in tante familie i parla a casa i dis 'me orìa ndar, me orìie stra' e così via. Ma quando che i se trova insieme de tuti i dis 'mi voio andar qua, mi voio andar là, mi voi far questo, mi voi far quel'. E lora è un fenomeno che, che è una lengua che se parla restrinta a casa come i furlani fa i parlava a casa la sua lengua e insieme de tuti parlava il taliàn. Perché era un fenomeno. Se poderìa dir che quasi un po' quel che speranto 'l vol far del mondo. Na lengua unica e tra… de noialtri è stata criada una lengua unica co la mescolanza de parole del portoghese, de parole del cremonès, perché tuti… ah… per esempio se pol ndar in qualche familia, in qualsiasi familia che tuti capisse è de una, de una region, ma tuti le capissi. Perché li è state… meteste dentro el vocabolario comun, de tuti quanti, e lora tuti la capissi.

[4] La trascrizione è semplificata e si avvale di indicazioni di accento quando necessario per favorire la lettura e dell'utilizzo di *–ss-* intervocalica con valore di *s* sorda rispetto a *–s-* sonora.

Nel testo, come si può osservare, emergono i rapporti con altri dialetti, differenze tra italiano e *taliàn*, influsso del portoghese sul *taliàn* e viceversa, la funzione comunicativa del *taliàn* al quale fanno ricorso per esempio i friulani per comunicare fuori dalla famiglia.

L'informatore racconta anche della proibizione di parlare *taliàn* nelle scuole «I studianti è stati proibiti de parlar taliàn ne le scole» e così durante la seconda guerra mondiale per il sentimento anti italiano[5], di conseguenza osserva ancora Razador si sono perse tante parole e usanze (ma è ovvio che l'obsolescenza lessicale è conseguenza del cambiamento della realtà culturale). Anche nelle opinioni di chi scrive in *taliàn* ricorre il fatto che la lingua sta cambiando, si usa sempre meno, specie in città, non corrisponde a quella che si parla in Veneto «nó la sípia, in tuto, compagna de quela che se parla de lá del fosso, vui dir, in tel Veneto» scrive Stawinski[6] (Bernardi 239).

Il *taliàn* conosce una produzione scritta piuttosto cospicua dalla quale emerge una forma di koinè veneta il cui fondamento è il tipo prevalente cioè quello veneto centrale o vicentino, giustificato non solo dal numero degli emigranti, perché il clero era spesso vicentino, per il fatto che poteva essere sentito come più prestigioso da altri veneti, come i feltrini, per la relativa facilità di comprensione (Pellegrini 348). Per dirla altrimenti, i testi in *taliàn* sono scritti «in una instabile varietà, mutevole da autore ad autore e nemmeno sempre conseguente nello stesso autore» (Cortelazzo 180); non si tratta di una varietà sovrapponibile a qualcuna di quelle parlate nella regione di origine, per quanto sia facilmente individuale una presenza del tipo vicentino (padovano, trevisano), più stabile nella struttura della parola e quindi più comprensibile e sostenuto anche dalla superiorità numerica dei parlanti «che ha provocato l'assorbimento delle altre varietà in un necessario livellamento nelle famiglie esogamiche e soprattutto nei rapporti interpersonali fuori di casa» (*Ibidem*). La testimonianza che segue di Darcy Loss Luzzatto[7] mostra la dinamica linguistica della comunità di emigrati:

[5] «Quando il Brasile entrò in guerra con le Forze Armate contro l'Italia, la Germania e il Giappone (l'Asse), il Governo Federale decretò severe misure contro l'uso del *taliàn*, come del tedesco e del giapponese. Tutte le cittadine capoluogo di comune che avevano nomi italiani (o tedeschi) dovettero assumere una nuova denominazione. Si salvarono le frazioni (anche se qualcuna nel frattempo è diventata Municipio, come Nova Padova nel 1992)» (Bernardi 120).

[6] Cfr. nota 8.

[7] Darcy Loss Luzzatto nato a Pinto Bandeira nel 1934, insegnante di fisica poi editore a Porto Alegre, autore di vari volumetti sulle sue esperienze di nipote di emigranti (Bernardi 294), «esempio tipico dello scrittore in veneto che risente tanto del suo dialetto familiare, composito e macchiato di interferenze, quanto della sua educazione linguistica in portoghese con frequenti curiose intrusioni» (Cortelazzo 193).

> I imigranti fondatori del mio paese, Pinto Bandeira, i zera tuti italiani, i pì tanti i zera véneti, mà ghe zera anca qualche lombardo e meda dùzia de piemontesi. I véneti, squasi tuti de le bande de Vicenza e de Treviso. Dòpo, pì tardi, i ze rivadi i spagnòi, un tedesco […] e un polaco […]. Ma a la Pinta (Pinto Bandeira) no se parléva spagnol, tedesco o polaco: soltanto il véneto. Co 'l tempo, se anca a casa sua ogni faméia parlésse il so pròprio dialèto – viçentin, belunat, trevisan, veronese, bergamasco, cremonese, mantuano – 'nte 'l paese se parlava una mistura, una vera koinè, è vero che pì darente dal trevisan e dal vçentin che dal cremonese o del bergamasco. A casa nostra se parleva un misto de belunat – il nono Luzzatto 'l zera de Belluno – e de trentino – il nono Loss 'lzera de Caoria, soto Trento. La mama, che la zera trentina, la dizeva che la gente de la Pinta i ghéa un brut parlar. Sicuro, no i parléva il trentino (*Ibidem*).

Alberto Victor Stawinski, autore del *Dicionário Vêneto Sul-rio-grandense-Português, com breves noções gramaticais do Idioma Vêneto Sul-rio-grandense,* discendente di polacchi[8], ha appreso il veneto a contatto con i venetofoni locali, scrive che i coloni

> par nó saver parlar in brasilian, i feva fadiga a capirse co i brasiliani, soratuto co le autoritá del logo e co i negossianti. Alora vóia o nó vóia, ghe ga cognesto imparar calcossa in brasilian e l'istesso che ga tocá a far co i so vizinanti taliani, vegnudi dai diversi paezi del Veneto. Ze stá próprio cussita che se ga scominsiá a farse su la nova lingua vêneta sul-rio-grandense (Bernardi 241).

Talià̀n è dunque in opposizione sia a portoghese che a spagnolo, o castigliano, ma anche alle altre realtà linguistiche arrivate dall'Italia con gli emigranti specialmente il *furlàn*.

In comunità venete importanti come quelle brasiliane, il *talià̀n* è diventato dunque la lingua parlata anche da chi non è di origine veneta.

Interessante è il rapporto tra *talià̀n* e *furlàn* a Colonia Caroya (provincia di Córdoba, Argentina), dove ci sono famiglie di discendenza friulana e usano il friulano, altre che sono di discendenza veneta che fanno uso del veneto, altre famiglie sono mescolate e parlano sia il veneto che il friulano; in generale a chi è friulano non è estraneo il veneto e meno frequentemente viceversa. Dalle inchieste in loco di Giovanni Meo Zilio che risalgono al 1986[9] si hanno varie

[8] Alberto Victor Stawinski un cappuccino figlio di immigrati polacchi, nato nella città di Sào Marcos (Rio Grande do Sul) nel 1909 «ha svolto una intensa attività pastorale ed educativa nel Rio Grande do Sul, sollecitando la salvaguardia della lingua e della cultura dei polacchi, che formano la terza componente etnica, con gli italiani e i tedeschi, presenti nell'area dove si parla *el Talian*» (Bernardi 238).

[9] Materiali conservati presso il Centro interuniversitario di Studi Veneti, Venezia.

informazioni in proposito. Generalmente chi è nato in Argentina non ha familiarità con il termine veneto, si veda per esempio il seguente scambio di battute tra Meo Zilio e un informatore di cognome Bocalon:

Meo Zilio: Bocalon [cognome del soggetto intervistato], ma zélo disendente de taliani?
Inf. claro che i è taliani
M.Z. ma zéli furlani o veneti?
Inf. no, no, italiani

Utilizza il termine *veneto* una informatrice nata nel 1904 a Mansuè ed emigrata in Argentina nel 1950:

Meo Zilio: e gavè imparà a parlàr kastiyàn o no?
Inf. poco
M.Z. poco, e cossa parléo co l argentìn, taliàn?
Inf. eh, come che so
M.Z. parlèo taliàn con la zente?
Inf. el veneto
M.Z. e ve capìsseli quando che ghe parlè?
Inf. si
M.Z. ah, no parlè furlàn vu?
Inf. no
M.Z. e co i furlani cossa parlèo?
Inf. taliàn

Un informatore parla in veneto e ha imparato il friulano a Colonia Caroya dalla moglie; è nato nel 1934 a Prata di Pordenone, ed è arrivato in Argentina nel 1950, la moglie, nata in Argentina, è di famiglia friulana sia per parte di madre che per parte di padre, e parla friulano:

Meo Zilio Quindi la fémena la parla furlàn
Inf. Si, péro ela la parla pi el dialeto nostro che l furllàn; la se ga squasi dismentegà el furlàn, la me fémena, parché co la mama li sempre la parla el dialeto nostro
M.Z. la ga imparà a parlàr el véneto
Inf. Si el véneto
M-Z. Perché intél paese dove vualtri si nato che se ciamava Prata
Inf. Si, parlensi un taliàn come voialtri
M.Z. Un dialeto veneto…
[…]
Inf. Si, e mi go imparà el furlan qua, eh. Si me defendo bastansa ben
M.Z. Ma co la vostra fémena parlé el véneto?
Inf. Si véneto o el furlan qualche volta, quando che l è qualche anédoto de parlar, qualche roba de parlar anca el furlan no l e problema. Coi fioi parlén el furlàn, el taliàn, el argentìn

M.Z. a parché vu parlé el furlan alora anca
Inf. Si, si. Par quel che gavéve paura de sbaliàr qualche parola
M.Z. Ah, eco, alora adeso lu el me conta la stesa storia, el me la conta in furlan […]
Inf. Péro bueno. Noialtris sen vignùs ca in Argentina del an cinquante co me pari, mia mari e vot fradis sin. Achì in Colonje Caroye soi jo e une sur, chei altris un poc a la volte del agn cinquante quatri cinquante cinc, quand che agns erin un grun di sec e no ploveve mai, son lat un a la volte in Buenos Aires e dalì son dut in Buenos Aires […]

Un altro informatore, nato in Argentina, si sofferma sull'uso del dialetto e dello spagnolo nei bambini:

Claro, la mare la volea che i parlasse [i figli] argentin, però la nona Maria la volea che prima parlemo el italiano […] alora andiamo a parlare el argentin. El nono Pablo, lui no 'l capìa el argentin, lui el capiva nome el taliàn.

A Colonia Caroya è come essere in Italia, afferma un altro informatore nato in provincia di Treviso nel 1925 ed emigrato nel 1950, dopo essere stato a Rosario e Buenos Aires; nel 1956 si sposa e in proposito scrive:

la femena la go conossù in bonessaie, sun compleano da na toseta […] sen rivai a méterse d'acordo […] in quel tempo venivo visitare la familia de la molie [a Colonia Caroya] è arivato il momento che ho deciso di venire in Colonia Caroya, perché mi piaceva solamente per una cosa, perché mi sembrava di esere in Italia. Sono venuto due tre volte, ho deciso di venire a radicarmi in Colonia Caroya del ano cinquantanove.

Il *talià̀n* si identifica dunque con la lingua parlata da chi è venuto dall'Italia, in maggioranza veneti, dunque con il veneto che, oltretutto, ha il vantaggio rispetto ad altre parlate settentrionali, come ad esempio il friulano, di una maggiore comprensibilità avendo – almeno nella varietà centrale (vicentina, padovana) – una struttura della parola piuttosto integra che ne favorisce l'impiego come varietà interdialettale con l'acquisizione di elementi che possono provenire da altre varietà come dal portoghese. Vi è poi la concorrenza del prestigio che il veneto (e in particolare il veneziano) ha sempre avuto nel contesto nordorientale.

A integrazione va precisato che gli emigranti da generazioni spesso non sono in grado di distinguere tra italiano e dialetto, ciò che parla un emigrante di origine italiano viene interpretato come *parlare italiano*. A favorire il glottonimo *talià̀n* vi sono probabilmente anche condizioni storico-culturali le stesse per le quali i friulani in Friuli (almeno nella Bassa friulana) identificano come *talianòs* gli abitanti del territorio veneto al di là del Tagliamento. Nelle comunità brasiliane (con estensione a quelle argentine) si è dunque sedimentata nel tem-

po questa contrapposizione tra *taliàn* (il veneto) e *furlàn* che altrove, ad esempio in Canada, per le diverse condizioni dell'emigrazione, non sussistono. Il *taliàn* brasiliano rafforza la sua vitalità e individualità (seppure con le oscillazioni sopra ricordate) nella tradizione scritta della letteratura veneto-brasiliana che ha come antecedente il famoso *Nanetto Pipetta*, pubblicato prima a puntate sulla 'Staffetta Riograndense' fra il 1924 e il 1925 e poi in volume a Caxias do Sul nel 1937 con successive edizioni, un romanzo che ha conosciuto una grande fortuna[10].

Bibliografia citata

Bernardi, Aquiles. *Vita e stória de Nanetto Pipetta*. Caxias do Sul - Porto Alegre: UCS-EST. 1988 (8ª ediz.).

Bernardi, Ulderico. *A catàr fortuna. Storie venete d'Australia e del Brasile.* Vicenza: Neri Pozza. 1994.

Cortelazzo, Manlio. 'Dialetto e letteratura d'oltremare'. *La cultura popolare nel Bellunese.* Ed. Daniela Perco. Verona: Cariverona. 1995: 172-192.

Franceschi, Temistocle e Cammelli, Antonio. *Dialetti italiani dell'Ottocento nel Brasile d'oggi*. I. Firenze: Cultura Editrice. 1977.

Frosi, Vitalina Maria e Mioranza, Ciro. *Dialectos Italianos. Um Perfil lingüistico dos Italo-Brasileiros do Nordeste do Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: Educs. 1983.

Galioto, Antônio Pe. *Don Giocondo, Vigario de la Zanta.* Porto Alegre: Posenato Arte & Cultura. 1988.

Marcato, Carla *et al.*. 'I dialetti italiani nel mondo'. *I dialetti italiani, storia, struttura, uso.* Ed. Manlio Cortelazzo *et al.* Torino: Utet. 2002: 1073-1096.

Meo Zilio, Giovanni. 'Lingue in contatto: interferenze fra veneto e spagnolo in Messico'. *Presenza, cultura, lingua e tradizioni dei Veneti nel mondo. Parte I. America Latina.* Ed. Giovanni Meo Zilio. Venezia: Giunta Regionale del Veneto. 1987: 237-263.

Ricerche di dialettologia veneto-latinoamericana. Roma: Bulzoni. 1995.

Pellegrini, Giovan Battista. 'La 'koinè' veneto-brasiliana di Rio Grande do Sul'. *A catàr fortuna. Storie venete d'Australia e del Brasile.* Ed. Ulderico Bernardi. Vicenza: Neri Pozza. 1994: 345-355.

Stawinski, Alberto Victor. *Dicionário Vêneto Sul-rio-grandense-Português, com breves noções gramaticais do Idioma Vêneto Sul-rio-grandense.* Caxias do Sul: Educs-Esttef-Fondazione Giovanni Agnelli. 1987.

[10] *Vita e stória de Nanetto Pipetta nassuo in Italia e vegnudo in Mérica per catare la cucagna* è opera di Padre Aquiles Bernardi, un cappuccino (Frei Paulino di Caxias) figlio di immigrati veneti, nato in Brasile nel 1891; la lingua del romanzo è un veneto di stampo vicentino con rari elementi portoghesi.

OSSERVAZIONI SUL FRIULANO D'OLTREOCEANO

Piera Rizzolatti*

Gli ultimi decenni del secolo XX sono stati contraddistinti da una caduta verticale nell'uso dei dialetti e delle lingue locali. Per il Friuli indagini sulla condizione sociolinguistica condotte con continuità nell'ultimo ventennio hanno quantitativamente indicato nell'1% la diminuzione media annuale del numero dei friulanofoni, quindi ridotti oggi di quasi il 20%, come si ricava (Picco. *Ricercje su la…*) da un ultimo testaggio effettuato nel 1999. Qualitativamente, il friulano parlato oggi risente di una massiccia italianizzazione; questa interviene in numerosi settori lessicali: i campi d'esperienza tradizionali, sempre più svuotati di referenti, denunciano la progressiva perdita dei relativi significanti. Le generazioni dei giovani, le più esposte alle pressioni linguistiche esterne, sono naturalmente portate alla perdita del friulano: il numero dei parlanti, nonostante una attenta e mirata politica linguistica, che vede impegnata da anni in prima fila la Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, continua a diminuire e si stima in meno di 500.000 il numero dei parlanti effettivi.

Si può ragionevolmente ritenere, pertanto, che oggi la maggioranza dei parlanti friulani risieda all'estero, eredi del friulano portato oltre oceano da nonni e bisnonni che avevano colonizzato quelle plaghe: ne è prova il fatto che gli studenti figli di emigrati, nati e risiedenti all'estero, che si iscrivono all'Università di Udine, oltre alla lingua del loro paese di provenienza, parlano perfettamente il friulano, che è la lingua materna, mentre il più delle volte non conoscono affatto l'italiano (Frau).

Nel mantenimento del friulano presso gli emigrati contano le distanze dalla madrepatria, con l'ovvia diversità della frequenza del contatto con la madrepatria e la *marilenghe* e il diverso modo di intendere l'emigrazione da parte del paese d'arrivo. È noto, infatti, che mentre i paesi d'immigrazione europea temevano l'incremento della popolazione, quelli transoceanici miravano ad in-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

crementare la popolazione, con ovvia diversità di condotta nei confronti di chi nel primo caso voleva con facilità rispedire a destinazione i nuovi arrivati oppure al contrario cercava di convincerli a stabilirsi.

Come per le altre presenze italiane è, inoltre, pertinente la lingua del paese d'arrivo, che può essere romanza oppure germanica, e la valenza sociolinguistica, molto alta, data dagli emigrati friulanofoni alla loro lingua materna. Questa, infatti, possiede caratteri molto ben definiti rispetto ad altre parlate d'ambito italoromanzo, e ciò costituisce un forte elemento di coesione, anche in contesti di emigrazione e la coscienza di appartenere ad una comunità linguistica dotata di autonomia e di prestigio (Marcato. 'Lingua e cultura…').

Se i primi studi sull'italiano e sui dialetti 'fuori d'Italia' o 'd'oltremare' contano, a partire dagli anni '50, una tradizione scientifica e una pluralità di interventi e di contributi[1] meno estesa è ancora la ricerca sul friulano degli immigrati. Alcune aree di emigrazione classica dei friulani (Francia, Germania, Australia, Argentina) restano ancora del tutto inesplorate sotto l'aspetto linguistico, poiché gli interessi degli studiosi si sono concentrati piuttosto sui processi di acculturazione linguistica e sugli esiti di questi, ben differenziati a seconda delle generazioni sottoposte ad indagine.

Fino ad oggi sono state oggetto d'osservazione soltanto poche comunità di friulanofoni all'estero, nelle quali i primi studiosi, spesso stranieri, si sono imbattuti quasi casualmente, come ad esempio nel caso dei friulani emigrati alla fine dell'800 in Romania su cui si sono applicate le ricerche di Maria Iliescu. In anni più vicini sono state investigate anche altre realtà europee di emigrazione friulana nei Balcani.

Per quanto concerne il friulano d'oltre oceano sono stati finora messi in evidenza soprattutto i procedimenti comuni ad altri gruppi (Marcato. 'Lingua e cultura...) presenti nella comunità friulana di Toronto (Ontario), il rapporto tra friulano ed italiano e tra friulano e inglese.

È opinione comune ad esempio nei parlanti di seconda generazione, che hanno avuto modo di ritornare qualche volta in Friuli, che la parlata appresa in famiglia sia piuttosto antiquata, con tratti arcaicizzanti e talvolta ridicoli, fonte di disagio per il parlante, che non riesce a rapportarsi con il friulano più moderno e italianizzato che si parla ormai nel paese di origine.

Per quanto riguarda altre aree d'immigrazione, e soprattutto sugli effetti linguistici dell'emigrazione di ritorno, sono state condotte ricerche sulla lingua degli emigranti friulani nell'ambito di tesi di laurea discusse presso la facoltà di Lingue dell'Università di Udine, da cui sono stati ricavati contributi pubblicati in varie sedi. Riveste un particolare interesse la ricerca su un campione di

[1] Cfr. Haller, Marcato 'Lingua e cultura…', Corrà-Ursini.

emigrati friulani in Argentina rientrati tra il 1989 e il 1994, provenienti in gran parte dall'area metropolitana di Buenos Aires (Trangoni). Questa indagine ha messo in evidenza (al di là delle inevitabili interferenze lessicali e sintattiche dello spagnolo) una buona conservatività relativa delle singole varietà oggetto di investigazione. Infatti, mentre sarebbe prevedibile in un contesto plurilingue un livellamento delle varietà friulane dei parlanti in direzione di una koinè friulana comune interdialettale, analogamente a quanto verificato per le varietà venete portate nel secolo scorso in Brasile[2], si assiste invece alla permanenza dei tratti specifici di ciascuna varietà. Vi è convergenza, naturalmente, nei caratteri delle tipologie dei calchi e dei prestiti dallo spagnolo da parte della varietà dialettale di partenza che si adegua perfettamente ai caratteri delle lingue 'd'oltremare'. Va comunque segnalato che i soggetti intervistati (nati tutti in Friuli, tranne un informatore di seconda generazione) hanno scelto la strada dell'emigrazione in Argentina nel secondo dopoguerra. Il mantenimento dei caratteri specifici alla varietà friulana nativa sembra, in questo caso particolare, in cui tutti gli intervistati provenivano da Buenos Aires, sostanzialmente dipendente dall'isolamento reciproco vissuto dai friulanofoni, dispersi su di un'estesa area metropolitana. Gli informatori dichiaravano di aver avuto soltanto episodici contatti con altri esponenti della comunità friulana della capitale, per comunicare con i quali si servivano comunque dello spagnolo o dell'italiano.

Maggiori informazioni linguistiche potrebbero derivare da una campagna diretta di inchieste nell'emblematica isola friulanofona di Colonia Caroya, situata ad una cinquantina di chilometri da Córdoba, località che è la punta emergente della colonizzazione friulana già alla fine del secolo scorso. Come punto di riferimento per Colonia Caroya resta l'inchiesta condotta nel 1968, sulla base del questionario della Carta dei dialetti italiani, da Temistocle Franceschi, inchiesta i cui dati non sono ancora stati elaborati ufficialmente.

La composizione linguistica di Colonia Caroya conosce anche la presenza di venetofoni (30% circa del totale della popolazione). La valenza sociolinguistica del friulano appare piuttosto alta in quanto i veneti hanno scelto di aggiungere al proprio dialetto anche la varietà friulana per comunicare con la popolazione friulanofona, che prevalentemente, invece, non ha imparato il Veneto. È auspicabile che un'inchiesta sistematica condotta da un gruppo organizzato (linguisti, etnografi, antropologi, storici, ecc.) consenta al più presto di procedere nella conoscenza di tale comunità per verificare se in loco si sia formata una parlata interdialettale a base friulana, una specie di koinè, analogamente a quanto è accaduto per i coloni veneti in Brasile, nel Rio Grande do Sul. Qui, infatti, i matrimoni misti fra veneti di diversa origine, i contatti e gli scambi eco-

[2] Cfr. Frosi e Mioranza; *Presenza, cultura, lingua*….

nomici hanno portato ad una specie di fusione delle diverse parlate venete nel cosiddetto *taliàn*.

In Brasile emigrò negli ultimi decenni dell'Ottocento un gran numero d'italiani, provenienti da regioni diverse e con caratteristiche dialettali ben differenziate (veneti, trentini, friulani, lombardi). La prevalenza del tipo dialettale più forte fu la tappa obbligata della trasformazione linguistica dei coloni presenti nella regione a nord-est di Rio Grande do Sul. Le varietà venete più deboli (ad esempio il veronese) si ritrassero di fronte al diffondersi di un tipo di koinè in cui i caratteri dialettali trevisano-feltrino-bellunesi si vennero a fondere, interagendo tra di loro e con il portoghese, con quelli del gruppo padovano-vicentino. Anche la rete di scambi commerciali e di spostamenti dei discendenti dei primi coloni da un'area all'altra della regione concorsero a produrre un forte livellamento dialettale, pur con un'ancora percepibile polarizzazione tra dialetti veneti e trentini da una parte e lombardi dall'altra. La situazione attuale è contraddistinta da uno scambio tra il sistema del portoghese e quello del *taliàn*, con la circolazione nelle varietà dialettali di prestiti dalla lingua ufficiale e d'interferenze a livello fonetico nel portoghese colloquiale sulla base delle parlate rurali (Frosi-Mioranza).

Delle ondate migratorie che tra il 1876 e il 1905 portarono oltre un milione d'italiani negli stati di Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paranà, Spirito Santo, verso una terra di lavoro a lungo sognata, una parte consistente fu certamente rappresentata da friulani. Essi inseguivano il sogno di una fertile terra promessa e speravano di lasciarsi alle spalle l'incubo della miseria e della fame che li aveva perseguitati in un Friuli di terre troppo povere o troppo magre per assicurare un futuro ai figli. Partivano dai paesi dell'Alta, dai sassi del Tagliamento, dalle valli più isolate della montagna occidentale. Attraversavano l'Oceano con un fardello leggero e una lingua pesante di storia: il friulano.

Gli studi sull'emigrazione friulana in Brasile sono ancora in fase iniziale: manca una ricognizione completa delle aree di partenza e delle destinazioni, manca una cronologia, manca soprattutto un quadro generale da cui poi partire per organizzare una operazione capillare di ricerca, cioè un impegno a tutto campo, sul modello di quanto è stato promosso dalla Fondazione Benetton di Studi e Ricerche di Treviso, che investighi a fondo quale bagaglio culturale gli emigranti friulani hanno portato in Brasile e ciò che è sopravvissuto di questo presso i discendenti dei primi coloni. Un punto saliente è senza dubbio costituito dalla lingua: si saranno convertiti ad una parlata interdialettale, passando al *taliàn*, o avranno piuttosto mantenuto la lingua 'materna'? E fin a che punto si potrà ancora parlare di friulano, di varietà friulane distinte e riconoscibili o ancora una volta fuse nell'alchimia di una koinè?

Possiamo già da questo momento rispondere in parte alle domande appena

formulate: soltanto le varietà friulane il cui sistema di partenza appariva già ben caratterizzato e differenziato da quello veneto ed italiano sembrano aver mantenuto oggi una maggiore aderenza ai tipi linguistici di partenza, che rimangono sostanzialmente intatti soprattutto in quelle comunità escluse da una vita di relazione e di scambi dalle città, comunità contraddistinte da uno spiccato senso di aggregazione al proprio interno e di esclusione nei confronti dell'esterno.

I materiali a disposizione del linguista sono stati finora abbastanza modesti se confrontati con quelli delle inchieste avviate per i coloni veneti e trentini già a partire dal 1968 e confluite in numerose pubblicazioni[3]. Tali lavori procedono da inchieste dapprima condotte su questionario e quindi basate su interviste libere o guidate, più rispettose queste ultime delle competenze multiple che caratterizzano i comportamenti linguistici individuali nei parlanti di comunità emigrate.

Su un questionario abbastanza rigido, basato in gran parte su quello dell'Atlante Linguistico Italiano, si sono fondate, ad esempio, le ricerche di Frosi-Mioranza del 1983 e all'interno della Regione della Colonizzazione Italiana hanno proposto un profilo linguistico degli italo-brasiliani del Nordest del Rio Grande do Sul. È stata riconosciuta in tale area, oggetto di osservazione da parte dei due studiosi brasiliani, la presenza di varietà venete di tipo trevigiano-feltrino-bellunesi, padovano-vicentino-polesano, veronese, trentino orientale, di varietà lombarde occidentali ed orientali e mantovane e, finalmente, di varietà friulane. Per quest'ultimo tipo linguistico sono stati intervistati tre informatori: 1) Joâo Tramontina del distretto di Monte Belo, municipio di Bento Gonçalve, contrassegnato con il n. 5 in Frosi-Mioranza; 2) Guilherme Santin del municipio di Guaporè, identificato dal n. 31, e 3) Ana Di Domenico proveniente da quello di Muçum, n. 38. I tre informatori dichiarano di possedere la competenza di friulano, portoghese e, ovviamente, anche della koinè.

L'identificazione dei caratteri del friulano è stata operata in Frosi-Mioranza sulla scorta di Francescato 1966; i tratti dialettali sono stati ricondotti ai tipi friulani dell'area occidentale interna sulla scorta della comune origine degli intervistati, tutti provenienti dallo Spilimberghese e dal Maniaghese (122). Di questi, infatti, il n. 5 (Joâo Tramontina) ha identificato il Friuli come regione d'origine di entrambi i rami familiari e specificatamente Poffabro come paese di provenienza dei nonni paterni, mentre il n. 38 (Ana Di Domenico) ha indicato Frisanco per il ramo paterno e Bergamo per quello materno; infine il n. 31 (Guilherme Santin) ha soltanto indicato il Friuli come regione di partenza della famiglia, ma il distretto d'origine del padre e della madre, Monte Belo, in cui è stata censita un'alta concentrazione di friulani occidentali, suggerirebbe

[3] Cfr. Frosi e Mioranza; Bonatti; Meo Zilio; *Presenza, cultura, lingua….*

ugualmente il maniaghese come area di partenza, area del resto confermata dal cognome ben testimoniato ancora oggi a Maniago e frazioni (ad esempio a Fratta all'imbocco della valle del Colvera).

Individuare con criteri esclusivamente linguistici i luoghi di provenienza dei tre informatori, pur non impossibile come si vedrà tra poco, risulta abbastanza disturbata da numerosi fatti di interferenza avvenuti con le varietà ora venete e trentine ora lombarde per quanto riguarda le strutture morfologiche (ad esempio il ripristino del vocalismo finale; la struttura dell'interrogativa disgiuntiva).

Da un esame dettagliato delle inchieste riportate in Frosi-Mioranza (387-507), emergono tratti fonetici (dittongazioni discendenti, del tipo *nouf*, *deis*, *seis*, *vous*, *deit*, trattamento della atone postoniche, ad esempio *ongala*, *cotali*), morfosintattici (sistema desinenziale differenziato entro le tre coniugazioni per la I persona plurale del presente indicativo; uso dei clitici nella forma assertiva, ad esempio *io i*, *tu tu*, *lui al*) e lessicali (denominazioni di bambino/bambina/ragazza: *nin*, *fantatsut*, *canaiut*, *canaia*, *nina*, *puzitata*, *podzetata*; caduta del morfema *-s* del plurale nei nomi femminili: *stali da li vatsi*) sostanzialmente compatibili con le varietà dell'Alto Maniaghese ed in particolare diversi elementi caratterizzanti ancora oggi i dialetti parlati nelle valli del Colvera e del Mujè.

Va segnalato che in tale vallata l'antica pertinenza plebanale dalla chiesa di san Mauro di Maniago per Poffabro e dalla pieve di Mizza (Fanna-Cavasso) nel caso di Frisanco, nonché le condizioni di isolamento delle località, discoste dalle vie di penetrazione, hanno determinato un orientamento in direzioni diverse dei tipi dialettali. In particolare differiscono tra Poffabro e Frisanco l'esito dei succedanei del dittongo ascendente da *o* aperta del latino volgare, che si conserva come *ue* a Frisanco (*fuea* 'foglia', *giueiba* 'giovedì', *vues* 'osso', *vueli* 'olio', *suela* 'suola'), ma che rientra in monottongo a Poffabro (*fua*, *zoiba*, *vos*, *voli*, *sola*) e i trattamenti di *gi/ge* iniziali e interni postconsonantici e di *d+j* nelle stesse posizioni. In questo caso la tendenza generale vede Poffabro più innovativo con il passaggio da affricata palatale (nella terminologia di Frosi-Mioranza affricata dorsopalatale) a fricativa palatale (*zinoli*, *zent*, *zovin*, *zoiba*, *mieza*), mentre a Frisanco si conserva con maggiore stabilità l'articolazione dell'affricata (*ginoli*, *gent*, *gioiba*, *miegia*).

Se veniamo a confrontare gli sviluppi rappresentati in Frosi-Mioranza con quelli registrati sul territorio di origine degli informatori, vediamo ben rappresentata una varietà più conservativa da parte dell'informatore 31, che mantiene dittonghi (*dzueiba*) ed affricate palatali (*dzueiba*, *dzugn*, *mandza*, *dzal*, *dzenoli*), mentre gli informatori 5 e 38 mostrano le presenze innovative (*zoiba*, *voi*, ecc.) segnalate sopra per Poffabro, ma che contraddistinguono in misura maggiore o minore tutto il territorio della vallata. Molto più stabile sembra invece

la realizzazione delle corrispondenti sorde (*tsent*, *tseil*, *utsel*, per tutti gli informatori), ma in sede finale solo 31 mantiene sistematicamente l'affricata (*terts*, *marts*), mentre in 5 e soprattutto in 38 l'articolazione mostra segnali di sviluppo in sibilante: *ters* (5, 38), *mars* (38).

Una rassegna più dettagliata metterebbe in evidenza anche altri fenomeni coincidenti con gli orientamenti moderni delle varietà del Maniaghese: l'informatore 31 conserva con sostanziale coerenza i dittonghi discendenti in posizione forte del friulano occidentale per le vocali medie alte e medie basse, anteriori e posteriori, del latino volgare in posizione forte (*seis*, *deis*, *tseil*, *ieir*, *deit*, *freit*, *neif*, *ous*, *bous*, *nouf*, *cour*, *lour*), mentre in 5 e soprattutto in 38 si manifesta la tendenza al monottongamento di *ou* in *o* (*of*, *bo*, *cor*, *linsol*, *lor*), di *ei* in *e* (*tsel*, *fret*, *ier*) che segnala una devianza dalle condizioni più tipiche delle varietà occidentali, compatibile però con le soluzioni dei dialetti parlati tra Meduna e Tagliamento.

Nell'insieme, tuttavia, il friulano parlato dai tre informatori offre anche interessanti esempi di innovazione rispetto alle parlate di partenza, soprattutto per alcuni cruciali elementi di semplificazione che intaccano il sistema vocalico e consonantico. Si tratta di sviluppi innovativi che oggi non trovano corrispondenza nelle varietà occidentali interne del Maniaghese, dove, com'è ben noto, rimangono del tutto stabili sia il contrasto vocalico di durata sia gli esiti primari dell'intacco palatale della velare davanti ad *a*, che si realizza come occlusiva prevelare o prepalatale.

Si mostra assolutamente fedele alla varietà di partenza in questi casi anche il friulano delle comunità emigrate in Romania (Iliescu 35 e 55) provenienti dal Maniaghese. Dai materiali prodotti in Frosi-Mioranza, non si ricavano infatti, al di fuori degli esiti dittongati sopra segnalati, significative presenze del tipico contrasto friulano tra vocali brevi e lunghe, che sembrerebbero pertanto oggetto di abbreviamento in queste varietà, come si deduce dalle risposte dei tre informatori (*zal*, *dzal*, *gremal*, *grimal* come *tsaval*; *vedut* come *dut*; *plas* 'piace' come *bras* 'braccia'; ancora: *fevrar*, *vits*, *fiat*, *fogolar*). La perdita dell'opposizione di lunghezza vocalica è in Friuli un fenomeno ben noto e sempre correlato a situazioni di contatto tra più codici linguistici: mancano del contrasto ad esempio le varietà isontine, in cui l'azione combinata di tedesco, sloveno, italiano e, nell'ultimo secolo, anche del veneto di tipo giuliano ha avuto appunto come conseguenza la semplificazione del sistema vocalico e in parte anche di quello consonantico.

Anche nella varietà friulana parlata a Nimis (Vicario), centro delle Prealpi orientali già immerso per il passato in un tessuto linguistico alloglotto sloveno, si nota un analogo processo di neutralizzazione tra vocali lunghe e brevi, processo che sembrerebbe anche in questo caso correlato ad un ambiente pluri-

lingue. La labilità dell'opposizione in presenza di condizioni di bilinguismo o diglossia è definitivamente provata dalla situazione delle varietà friulane occidentali esterne e periferiche (dialetti della fascia di transizione friulano-veneta, varietà occidentali del Cellina, varietà della Valcellina) maggiormente in contatto con l'ambiente linguistico veneto. In queste varietà infatti permangono evidenti tracce dell'opposizione (Rizzolatti) se si guarda agli esiti diacronici delle vocali medie (*é* ed *è*, *ó* ed *ò* del latino tardo) confluiti nei dittonghi discendenti *ei* ed *ou*, mentre in sincronia l'opposizione non è più percepibile a seguito dell'azione di livellamento condotta dai tipi veneti che vengono in tale area in contatto diretto con il friulano, tipi, come noto, tutti privi del contrasto di lunghezza.

Non pare dissimile la situazione delle parlate friulane dell'Alto Maniaghese del Brasile, dove troviamo soddisfatte tanto le condizioni di plurilinguismo e di contatto dovute alla presenza di un ventaglio di codici (friulano, portoghese, *taliàn*) nella competenza dello stesso parlante, già evidenziate come fonte di innovazione per l'area isontina, quanto il contatto diretto con il veneto, che scatena, a quanto pare, da solo l'analoga semplificazione nel friulano occidentale esterno. Che la condizione delle parlate friulane del Rio Grande do Sul costituisca una specie di laboratorio per lo studio e la verifica dei processi di contatto linguistico avvenuti nella madrepatria è del resto confermato da un'interessante tendenza in direzione innovativa rappresentata dallo sviluppo delle occlusive palatali, sorda e sonora, realizzate dagli informatori come affricate palatali, con conseguente confluenza (e confusione) negli esiti delle palatali originarie, confluenza rappresentata in modo evidente dall'informatore 31. Infatti mentre in area friulana l'evoluzione delle occlusive palatali in affricate palatali, innesca, in genere, un progressivo degrado dell'affricata palatale originaria che decade in affricata dentale ed infine in fricativa, secondo una specie di rotazione consonantica che ristruttura il sistema, queste varietà d'oltremare sembrano invece puntare alla semplificazione del sistema attuata attraverso l'eliminazione di un fonema. Si notino alcuni esempi del fenomeno: *tsavei* 'capelli', *tsalsi* (38), *tsaltsets* (31), *tsialsets* (5), *tsiamara*, *tsadrea*, *blantsa*, *vatsi*, *tsialt*, *tsanti* 'tu canti', *mandza* 'mangia', *dzalina* e contemporaneamente *marts*, *tsinc*, *tsent*, *tseil*, *tsena*, *dzenar*, *dzueiba*, *dzugn*, *mandza* 'manza', con la creazione di forme omofone come appunto *mandza* 'egli mangia' e 'manza' contemporaneamente.

L'innovazione delle occlusive palatali in affricate con la coincidenza tra gli esiti delle due serie compare all'interno del territorio friulano con bassissima frequenza: tale fenomeno è stato finora rilevato solo nella parlata marginale di Carlino nella Bassa friulana (Francescato), mentre altrove mostrano maggiore sensibilità in direzione innovativa le occlusive sonore in quanto il semisistema delle sorde tende a mantenersi più stabile.

Il procedimento semplificativo dell'occlusiva palatale è rappresentato costantemente nei tre informatori friulanofoni intervistati in Frosi-Mioranza ma soltanto l'informatore 31 porta alle estreme conseguenze il processo di neutralizzazione dell'occlusiva; per quanto concerne gli altri due intervistati l'affricata palatale originaria, soprattutto se sonora, tende piuttosto a risolversi in fricativa sonora più o meno palatalizzata.

Si concentrano sul versante lessicale i fenomeni di convergenza maggiore tra la parlata friulana e il *talièn* e il portoghese, in quanto l'interferenza lessicale è l'aspetto più vistoso di uniformità del repertorio posseduto dagli informatori. Si tratta nella maggioranza dei casi di prestiti di necessità che consentono di designare piante, animali, oggetti e concetti in genere propri del nuovo ambiente in cui i coloni si sono trasferiti. È intriso di portoghese soprattutto il lessico delle relazioni pubbliche (questionario riportato in Frosi-Mioranza 500-507), dai saluti e dalle formule di cortesia più elementari (*bô dia*, *boa tardi*, *brigado*) alla designazione di ruoli e di cariche pubbliche (*imposto*, *prefeito*, *prefeitura*): un lessico di fruizione immediata, che consentiva un gradino seppur basso di integrazione al colono, aprendo la strada ai successivi processi di acculturazione, che culminavano col trasferimento in città nel passaggio a settori produttivi diversi da quello agricolo.

Il materiale raccolto da Frosi-Mioranza attraverso il questionario lessicale, di gestione abbastanza comoda e facile soprattutto per l'analisi e la successiva elaborazione dei dati linguistici, andrebbe necessariamente integrato con rilievi più ampi, inchieste libere o parzialmente guidate, che consentono di evidenziare le dinamiche culturali, demografiche, economiche correlandole ai fenomeni linguistici. In questo modo si possono mettere in luce non solo le competenze del dialettofono e verificare i gradi di conservazione del dialetto in funzione generazionale ma evidenziare le competenze plurime del parlante e gli stadi di acculturazione linguistica, non sempre corrispondenti alle fasi generazionali. Andranno tenuti in debito conto, ad esempio, non solo l'atteggiamento del parlante nei confronti del codice comunitario ma anche le singole variazioni del comportamento linguistico in base a fattori diversi, quali l'insediamento del parlante in sedi rurali o urbane, il sesso e l'età, o a microsituazioni comunicative, come l'argomento di conversazione, l'interlocutore, ecc.

Per quanto concerne queste variabili si può in genere prevedere anche per le comunità friulane emigrate in Brasile comportamenti non dissimili da quelli già evidenziati per altri gruppi di connazionali all'estero: le categorie maggiormente conservative appaiono ovviamente quelle più anziane e in particolare mostrano i più alti livelli di conservazione le concentrazioni di parlanti in zone rurali, relativamente isolate dalla città. In questa graduatoria ha pertinenza il fattore sesso, come mostrano anche le interviste alle comunità friulanofone del

Rio Grande do Sul: Vale Veneto (ex colonia di Silveira Martins) ed Ivorà, nell'area cosiddetta 'terra di nessuno' della quarta colonia di emigrazione italiana. Le interviste sono state condotte con perizia e capacità 'maieutiche' dal dottor Xavier Grossutti, a cui va il mio sincero ringraziamento per avermi messo a disposizione il materiale raccolto durante una visita nell'estate del 2000.

Si tratta di comunità rurali, abbastanza isolate (290 chilometri dalla capitale Porto Alegre e Ivorà, 280 da Silveira Martins), collegate ai centri cittadini più vicini fino a qualche decennio or sono da disagevoli strade sterrate, adatte solo alla circolazione di carri e mezzi agricoli.

Dalla ricerca di Grossutti, che si è applicata a più comunità degli stati di Rio Grande e di Santa Catarina, sono state selezionate le inchieste condotte a Vale Veneto e ad Ivorà (ex Nuova Udine), nel municipio di San Martin, denominato Nucleo Norte, in cui sono presenti con maggiore compattezza i discendenti di gruppi familiari emigrati dall'area gemonese già nel 1883. Procedendo sulla base delle tracce lasciate dall'onomastica, Grossutti ha individuato alcuni dei nuclei principali della colonizzazione dei friulani nel Nucleo Norte.

Può fornire da sola un indizio la perfetta corrispondenza onomastica nell'inventario dei cognomi presenti nell'area di partenza e quella di arrivo, ma non mancano i materiali di archivio, che converrà convalidare attraverso un esame comparato dei registri parrocchiali dei paesi di partenza con le liste d'imbarco e in particolare con le raccolte minuziose operate da don Breno Antonio Sponchiado contenenti i censimenti della popolazione immigrata (Sponchiado). Cognomi come Londero, Venturini, Cargnelutti, D'Aronco, Forgiarini, Simonetti, Marini, massicciamente rappresentati da un numero davvero imponente di nuclei familiari (121 famiglie Londero oggi attestate in Brasile, 91 Forgiarini, 70 Venturini, 42 Cargnelutti, 39 D'Aronco, 20 Simonetti, solo per fare qualche esempio), segnalano la comune origine gemonese, così come da Buia quella dei Nicoloso o dei Missao (sic!) da Beano.

Tra gli intervistati da Grossutti balza immediatamente la perfetta competenza linguistica del friulano (*furlan legjitim*, con un bel calco sul portoghese e adattamento alle condizioni fonetiche del friulano) di Virginia Venturini, di Achillino Venturini (terza generazione di immigrati a Vale Veneto) e di Antonio Simonetti e Antonio Londero, presenti ad Ivorà, che mostrano tutti l' orgogliosa coscienza della propria friulanità e ricordano con sofferenza l'atteggiamento di superiorità dei cosiddetti *talians* («I taliani no i voleva tanto ben ai Furlani», «I talians a ur pareve che i furlans a cjacaravin une lenghe che no valeve nuie»).

Il confronto con la varietà friulana parlata dagli emigrati mostra pochissimi scarti dalla varietà moderna utilizzata nell'area gemonese e caratteri perfettamente coincidenti con le inchieste condotte dal Gartner a Gemona alla fine

dell'800, negli stessi anni in cui si infittivano le partenze per il Brasile (Gartner 1883). Virginia Venturini ricorda che «a val di Buie chei che a erin di Osôf, di Cjargne e si viodeve tal cjacarâ che no erin di Glemone, a cjacaravin come un *altro dialetto*».

La varietà di Virginia Venturini resta certamente la più affascinante per la maggiore resistenza al calco e la relativa penetrazione di prestiti, per la debole interferenza fonetica del portoghese sul friulano (le vocali nasalizzate sono molto deboli) e per il mantenimento, per contro, di interi settori del lessico tradizionale friulano (ad esempio la terminologia casearia). L'isolamento culturale subito dalle donne («l'omp al ere signôr: son feminis ch'a son muartis taiant Mat, lavoravin come bestiis») ha la funzione di rallentare l'integrazione linguistica e la circolazione dei prestiti, che nel friulano di Virginia appaiono abbastanza marginali (*boi* 'buoi'; *pipis* 'botti'; *tragut* deverb. di *tragar* 'bere', quindi 'sorso di vino', con suff. diminutivo di tipo friulano come nel sinonimo *tajut*; *sobrigno* 'cugino'; *adubos* cioè *adubios* 'concime'; *abrigo* 'riparo'; *fazende*; *criasson* deverb. di *criar* 'creare', ma anche 'fondare'; *di repente* 'all'improvviso') e adattati al friulano anche sotto l'aspetto morfologico, come nel caso del verbo *impopulî* 'popolare' port. *popular*, con il caratteristico passaggio dalla I alla IV coniugazione. Poche sono le interferenze con il cosiddetto *taliàn*, che tuttavia Virginia mostra di conoscere, come si ricava da alcuni rapidi cambiamenti di codice in relazione all'interlocutore, e di utilizzare in forme esclamative del tipo *pore can.*

Assai maggiore è la presenza portoghese nel linguaggio maschile, poiché l'interferenza è già percepibile a livello fonetico, con la forte nasalizzazione delle vocali e con un uso più elevato di prestiti, che si adattano quasi sempre alle condizioni fonologiche dell'allungamento friulano: *mangjoche* 'manioca', in cui forse agisce l'accostamento a *mangjâ*; *assestâ* 'rifinire'; *trabaglio* 'lavoro'; *vasîs* 'vuoto, solo', detto di 'non sposato'; *pedreros* 'tagliapietra'; *natividât*; *barro* 'fango' (inf. Antonio Simonetti); *providensiassi* 'provvedere'; *produtos* 'prodotti'; *truncar* 'mietere il frumento'; *cjase di comercio*; *apelido*; *finorios* 'sottili di ingegno'; *criar* 'mettere al mondo', nella forma *criavin*, con morfologia friulana; *tamagno*; *dut pareio*; *namoro* 'innamoramento, amore'; *mesmo*; *medogno* 'pauroso', 'spaventevole'; *soco* 'pugno'; *lianse*; *noiva* 'sposa', come il friulano *nuvice*; *gordo* 'grasso'; *saide* 'vendita'; *barato*; *sobrave* da *sobrar* 'avanzare'; *madire* cioè *madeire* 'legname'; *pisave* der. di *pisar* 'bastonare' (inf. Antonio Londero).

Bibliografia citata

Bonatti, Mario. *Acculturazione linguistica. Il dialetto delle colonie trentine in Brasile*. San Michele all'Adige: Museo degli usi e costumi della gente trentina. 1978.

Corrà, Loredana e Ursini, Flavia. 'I migranti romanzi in età moderna'. *Lexikon der Romanistischen Linguistik.* VII. Ed. G. Holtus, M. Metzeltin e C. Schmitt. Tübingen: Niemeyer. 1998: 559-585.

Francescato, Giuseppe. *Dialettologia friulana*. Udine: Società Filologica Friulana. 1966.

Frau, Giovanni. *I dialetti del Friuli*. Udine: Società Filologica Friulana. 1984.

Frosi, Vitalina Maria e Mioranza, Ciro. *Dialetos italianos. Un perfil lingüísico dos Italo-Brasileiros do Nordeste do Río Grande do Sul*. Caxias do Sul: EDUCS. 1983.

Gartner, Theodor. *Raetoromanische Grammatik*. Heilbronn: Henninger. 1883.

Haller, Hermann. *Una lingua perduta e ritrovata. L'italiano degli italo-americani*. Firenze: La Nuova Italia. 1993.

Iliescu, Maria. *Le frioulan à partir des dialectes parlés en Roumanie*. The Hague-Paris: Mouton. 1972.

Marcato, Carla. 'Lingua e cultura di comunità italo-canadesi'. *Dialetti, cultura e società*. Ed. Alberto M. Mini, M. Teresa Vigolo e Enzo Croatto. Padova: Consiglio Nazionale delle Ricerche. 1998: 91-103.

———. 'Aspetti linguistici della scrittura degli Italocanadesi'. *Palinsesti culturali. Gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada*. Ed. Anna Pia De Luca, Jean Paul Dufiet e Alessandra Ferraro. Udine: Forum. 1999: 173-192.

Meo Zilio, Giovanni. *Ricerche di dialettologia veneto-latinoamericana*. Roma: Bulzoni. 1995.

Picco, Linda. *Ricercje su la condizion socio-lenghistiche dal furlan / Ricerca sulla condizione sociolinguistica del friulano*. Udine: Forum. 2001.

Presenza, cultura, lingua e tradizioni dei veneti nel mondo. Parte I: America Latina. Ed. Giovanni Meo Zilio. Centro Interuniversitario di Studi Veneti-Regione del Veneto. 1987.

Rizzolatti Piera. 'Sulla colonizzazione della Val Cellina tra Veneto e Friuli alla luce dell'analisi linguistica'. *L'Entità Ladina Dolomitica, Etnogenesi e Identità*, XXII (1998): 291-326.

Sponchiado, Breno Antonio. *Imigração e 4ª Colônia Nova Palma & Pe. Luizinho*. Santa Maria: UFRSM. 1996.

Trangoni, Silvia. *Il friulano degli emigranti rientrati dall'Argentina*. Tesi di laurea. Università degli studi di Udine: Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. 1998-1999. Relatore Piera Rizzolatti.

Vicario, Federico. 'Le comunità friulane di Romania'. *Sot la Nape*, 44 (1992), 4: 47-53.

LANCE HENSON: RITMO TRIBALE E MEMORIA DEL *DOPO*

Stefano Mercanti*

Nella poesia di Lance Henson possiamo ascoltare la voce di un poeta *Cheyenne* tra i più rappresentativi della cultura dei nativi americani. La sua opera, tradotta in più di ventitré lingue e pubblicata anche in Italia, fonde e unifica molti aspetti significativi della tradizione orale *Tsistsistas*[1], sopravvissuta agli spietati genocidi e al ripetuto *whitewashing* xenofobo del governo americano. È infatti utile ricordare che i *Cheyenne* sono un popolo con una propria lingua e una propria cultura che abitavano le Grandi Pianure a nord-est degli Stati Uniti e al sud del Canada nella zona dei Grandi Laghi. Migrati successivamente verso ovest, negli attuali territori del Minnesota e dello Iowa, *il popolo magnifico* riuscì a scampare, nel corso di oltre tre secoli, alla loro totale decimazione da parte dei coloni della nascente nazione americana, sino a guadagnarsi oggi il possesso di alcune terre in Oklaoma e nel sud Dakota. Tra gli indiani delle pianure, i *Cheyenne* sono stati sempre in cerca di tranquillità, felici di intrecciare legami amichevoli con altre tribù vicine. Tuttavia, nonostante la loro indole cordiale, non mancarono rivalità, come accadde con i *Chippewa* e i *Sioux* (Dakota) che li spinsero a migrare dalle Colline Nere. Ma strinsero anche alleanze, come quella con Lakota e Arapaho che insieme vinsero la battaglia di Little Big Horn (1876) contro i soldati del colonnello Gorge Armstrong Custer. Le continue razzie operate dai guerrieri *Sioux* e *Chippewa* spinsero infine i *Cheyenne* a migrare verso occidente, incrementando la loro frammentazione etnica, ma mantenendo una certa unità attraverso una complessa rete di ceppi familiari e linguistici. Durante le immani distruzioni compiute negli anni della Guerra di Secessione (1861-1865), i nativi subirono un altro massacro più efferato, l'eccidio di Sand Creek (1864) nel Sud Dakota, in cui centinaia di *Lako-*

* Università di Udine. Dell'argomento si è occupato in precedenza. Cfr: *Sapienze…*: 39-44.

[1] Un termine che abbraccia diverse etimologie: 'esseri umani', 'popolo magnifico', 'persone di stirpe simile', 'come noi'. Si veda Grinnell, *The Cheyenne Indians* (1962), e anche *English -Cheyenne Dictionary*.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

ta Minneconjou e *Cheyenne*, compresi donne e bambini, furono uccisi dalle Giubbe Blu con una ferocia senza precedenti poiché considerati 'ostili'. A ciò si susseguirono nel corso dei secoli costanti flagelli e soprusi, che destabilizzarono l'assetto politico tradizionale delle società tribali dei nativi.

Questa cosiddetta politica di *termination*, o deindianizzazione, consolidatasi inseguito all'Indian Allotment Act (1889), provocò, come afferma Vine Deloria, più vittime delle guerre ottocentesche, poiché impose forzatamente l'abolizione della poligamia, della sovranità tribale e del sistema economico aborigeno. Ciò nonostante, i nativi riuscirono a sopravvivere anche alla massiccia *relocation*, ossia all'assimilazione delle generazioni indiane nei grandi centri urbani americani. Oggi si contano più di cento tribù che si differenziano tra loro per diverse origini, tradizioni, lingua e storia. I superstiti *Tsistsistas* vivono separati in due gruppi – i meridionali in Oklahoma e i settentrionali nel Montana – e sono circa 15.000, secondo i dati del censimento 1990.

Contrariamente al falso mito legato all'inesistenza degli *indigeni* – e alla loro necessaria estinzione – così auspicato nella storia (post/neo) coloniale dei *settlers* euro-americani[2], i nativi hanno invece mantenuto pressoché ininterrotto un forte legame, vecchio di migliaia di anni, con le loro terre e i loro luoghi sacri. È un modello di vita cerimoniale, flessibile e pacifico, profondamente in armonia con il cosmo e la natura. È un mondo in cui le molteplici tradizioni orali, la particolare percezione dello spazio e del tempo, il legame etico con l'ambiente – percepito in realtà come *famiglia* – convergono in una coscienza tribale cosmica e collettiva basata sulla cooperazione e l'interrelazione con il Tutto. Si tratta di un'ecologia spirituale, un'organicità di tutte le forme viventi che si fonda sul vasto patrimonio mitico millenario, il cui eroe cardine *Cheyenne* è il giovane demiurgo *Motzeyouf*, o Dolce medicina, colui che stabilisce i costumi, l'ordine sociale e religioso della tribù. La figura di *Motzeyouf* sintetizza la visione unitaria della sensibilità sciamanica che si avvale di potenzialità umane universali dirette all'azione e all'impegno sociale a beneficio di altri. La consapevolezza tribale è dunque custode, da tempo immemorabile, di una 'realtà' che vede la sopravvivenza ultima della nostra specie solo nel rispetto dell'ambiente planetario, nel quale non siamo mai veramente isolati, ma intimamente collegati alla bellezza grandiosa della nostra Terra: «possano tutte le cose muoversi ed essere mosse in me/ e conoscere ed essere conosciute in me/ possa tutto il creato/ danzare con gioia in me» (Henson. *Lakota Sioux*: 17). Un amore co-

[2] Mi riferisco ai coloni spagnoli, francesi, olandesi, inglesi e statunitensi. Come ha osservato Domenico Buffarini nella sua dettagliata introduzione alla raccolta di poesie di Lance Henson, «nel 1880 il Ministro della guerra americano proclamò al Congresso che dal Messico al Canada non esisteva più una tribù 'selvaggia'» (Henson. *Canto di rivoluzione*: 27).

smico che si esprime ripetutamente nei miti e nelle cerimonie sacre della pioggia, della fertilità, rituali sacerdotali, dee e dei, assumendo una molteplicità di significati ed intenti. Il rituale della danza del Sole, ad esempio, ribadisce infatti l'importanza della comunità e della sopravvivenza del gruppo, l'opposizione contro i nemici, la celebrazione del rinnovamento delle forze vitali della natura e la riproduzione della selvaggina. Un altro aspetto centrale di questa cerimonia sono alcune pratiche di mortificazione in cui i danzatori, come spiega Isabella Maria Zoppi, «dopo essersi legati al palo con grandi spine d'osso o di legno inserite sottopelle, ballando in circolo al ritmo di tamburi e preghiere, tiravano opponendosi al fulcro per stapparsi via gli spiedi» (Henson. *Traduzioni in un giorno di vento*: XXXV). Questa forma di auto-mortificazione, peraltro ritenuta assai nobilitante, trae certamente origine dalla metodologia sciamanica volta alla valorizzazione dell'esperienza diretta, personale con il divino. Il sistema cerimoniale della Danza del Sole, baluardo mitico opposto alle vere violenze perpetrate dalla 'civiltà' occidentale, sembra dunque esprimere una duplice realizzazione spirituale del nativo, seppur attraverso la sofferenza, che permette allo stesso tempo una visione mistica personale con una 'realtà non-ordinaria' e il rinnovamento della natura e del mondo sociale. Un canto, come ci ricorda la poesia *Sulle terre della danza del sole cheyenne* «che dissolve le tempeste del mondo degli uomini» (*Ibid.*: 33). È richiesto dunque un grande sforzo da parte del lettore occidentale nei confronti dei valori socio-cultuali e religiosi dei nativi per comprendere il loro complesso patrimonio tribale millenario, con tutta la sua carica di un vissuto straordinario, e per riaffermarne la dignità di tutti i popoli contro ogni forma di imperialismo poiché «l'enorme bugia chiamata democrazia/ aleggia sul mondo umano» (Henson. *Canto di rivoluzione*: 45). Bisogna a maggior ragione superare l'euro-centrismo e il nord-americanismo delle androcrazie occidentali per arrestare l'identità-storia di violenza, conquista e devastazione foraggiata dai democratici governi euro-americani. A proposito di questa volontà di dominio e dell'incapacità euro-occidentale di celebrare la 'differenza' dei popoli come fattore integrante e prezioso di tutta l'umanità, Lance ribadisce come nel suo mondo tribale il riconoscimento di una distinzione sia un onore e una positività:

> […] rispettiamo le persone che sono diverse da noi, perché capiamo che hanno una cadenza nella loro lingua anch'essa legata al rituale. Così questo è pensiero non lineare, ma è anche pensiero umano; gli esseri umani senza politica e senza socializzazione hanno questo modo particolare di guardare al mondo. È solo che viviamo in un mondo dove la maggior parte delle persone non sanno chi sono (Henson. *Traduzioni in un giorno di vento*: CXXIII).

Lance Henson offre dunque un modello di trasformazione culturale – e non di rivoluzione – radicato nella sua identità *Cheyenne* e nelle sua poesia. Mem-

bro della confraternita dei *Dog Soldiers*, un'élite guerriera[3], che si impegna oggi politicamente per la difesa dei diritti delle tribù native e per il riconoscimento della nazione dei cheyenne meridionali come una delle cinquecento nazioni, o *First People*, i primi abitanti di quel continente, poi denominato America, Lance Henson partecipa ogni anno alla Conferenza annuale dei popoli nativi a Ginevra, sotto l'egida delle Nazioni Unite[4]. Così scrive nella raccolta *Canto di rivoluzione*:

> […] ho camminato per strade piene di fantasmi/ compagni di viaggio le cui vite/ sono state rubate da uomini folli/ essi diventano il vento improvviso che ti soffia accanto aspettando che la luce si trasformi/ da un mondo all'altro/ l'ora si colma da queste voci/ ruanda bosnia wounded knee/ un ritmo tribale/ ancestrale/ corre come un lupo liberato/ dal paradiso/ a ricordarti che il mondo che/ si perde/ non è il loro (Henson. *Canto di rivoluzione*: 57).

La terra, dimensione dell'anima, persiste nei versi di Henson con una potenza nutrita di un senso di unità con il mondo della natura e di tutti gli esseri viventi, e allo stesso tempo cosciente dalle azioni riprovevoli dei primi coloni e della moderna politica *cleptocratica*, entrambe colpevoli di 'rubare' l'identità delle culture *altre*. La sua lirica, intimamente impegnata, mira a superare ogni pregiudizio ideologico e razziale per celebrare la 'diversità' umana come vera ricchezza della vita e trascendere tutte le violenze. Con forza e con tratti specifici alla cultura *Cheyenne*, Lance Henson sceglie sia la lingua inglese sia il *cheyenne* – una lingua non scritta legata alla tradizione orale – per esprimere compiutamente la sua condizione *pluri-culturale* in cui la competività e la concezione materialistico-meccanicistica del mondo occidentale confluisce con la cooperazione e la visione cosmica proprie alla sensibilità nativa. La sua poetica segue infatti lo schema fonetico dei canti *cheyenne*: tre-cinque-cinque-tre, mantenendo vivo il patrimonio orale della sua gente, poiché in fondo le poesie per Lance Henson sono storie abbreviate:

> […] il processo dell'immaginare, è il modo in cui ci ricordiamo di chi siamo. La poesia stessa è l'espressione di questo processo: la poesia come memoria. Questo è il concetto semplicissimo che propongo durante i miei seminari di scrittura, e uso una serie di tecniche per incoraggiare l'apertura dei nostri ricordi (Vaiani. *Lance Henson*: 6).

[3] La traduzione non è univoca: *hetomitoneo* in lingua cheyenne può essere tradotto come 'soldati cane' o 'soldati del cane', perché nella loro mitologia si dicono discendenti di un popolo stellare, probabilmente proveniente da Sirio o collegato a questa stella.

[4] L'organizzazione che opera per la sovranità e l'auto-determinazione dei popoli indigeni è lo *International Indian Treaty Council* (IITC), la quale partecipa regolarmente a forum internazionali per difendere i diritti dei popoli indigeni.

L'ordine tribale rievocato da Lance fa dunque appello ad una condizione di armonia ed equilibrio, precedente alla colonizzazione dell'uomo bianco (*veho*)[5], una tradizione che viene orchestrata come vera struttura portante della sua poesia e coniugata con eccezionale bellezza attraverso un sentimento di appartenenza con il Tutto:

> […] la mia vita ritirata… sono cresciuto/ nell'ombra…brina mattutina sull'erba/ passando tra un suono oscuro nella nevicata… un'ombra di arbusti spogli… protesi verso casa/ tre del mattino… il vento indugia sulla porta… sulla strada abbandonata/ la luce dei lampioni sui fiori scintillanti/ un lato luminoso di un uccello… siede/ silente… l'altra sua metà…tra le foglie nell'ombra (Henson, *Traduzioni in un giorno di vento*: 17).

Una pulsione ancestrale che risale la cultura delle proprie origini per abbracciare infine gli elementi della natura (brina, erba, neve, fiori, vento, foglie, arbusti, uccello) sino a raggiungere i lampioni urbani del nostro tempo («tre del mattino») e vivificare il senso di unità con se stesso, con il suo popolo e con la madre terra.

Da questa immersione nella memoria della relazione profonda con la natura – poiché il vecchio spirito del suo popolo può fremere anche nella foglia di un albero – Lance ne emerge anche in qualità di *uomo di medicina*, custode di un eccezionale corpo di antiche tecniche che lo sciamano usa per ottenere e preservare il benessere di tutti i membri delle sue comunità: «la mia medicina è cresciuta strana e selvaggia/ fatemi passare/ io mi prendo cura di voi» (Henson. *Canto di rivoluzione*: 88). È da questa sapienza che si sprigiona la grandiosità e la potenza dei misteri dell'universo, non limitati da confini di spazio e di tempo, ma risuonante in immagini e cerimonie che rivelano la difesa del mondo naturale, il legame con la creazione, e lo scopo nell'essere qui su questa terra. Il linguaggio altamente figurato vibra in consonanza con la natura, unica fonte di vita, dove il ricordo di ingiustizie antiche e presenti («i lupi della memoria/ nella penombra dell'alba/ la mia nonna accende una candela/ le sue lacrime di cera cadono/ dal mondo tribale», Henson. *Traduzioni in un giorno di vento*: 15) e la rievocazione del dolore, legato alla drammatica storia del suo popolo, scompaiono prodigiosamente dinnanzi alla dimensione cosmica del Mistero.

[5] La parola *cheyenne veho* significa 'ragno', ma dopo l'avvento dei bianchi, ha assunto anche il significato di 'uomo bianco'.

Bibliografia citata

Brown, C. Dee. *Seppellite il mio cuore a Wounded Knee*. Milano: Arnoldo Mondadori. 1977.
Deloria, Vine. *Behind the Trail of Broken Treaties: An Indian Declaration of Independence*. New York: Dell Publishing. 1974.
———. *American Indians, American Justice*. Austin: University of Texas Press. 1983.
———. *Aggressions of Civilization: Federal Indian Policy Since the 1880s*. Philadelphia: Temple University Press. 1984.
———. *American Indian Policy in the Twentieth Century*. Norman: University of Oklahoma Press. 1985.
English-Cheyenne Dictionary. Ed. Kettle Falls. Washington: Valdo Petter. 1915.
Grinnell, George Bird. *The Cheyenne Indians, Their History and Ways of Life*. New York: Cooper Square Publishers. 1962.
———. *The Cheyenne Indians, Wars, Ceremonies and Religion*. II. Lincoln: University of Nebraska Press. 1972.
Henson, Lance. *Tra il Buio e la Luce / Between the Dark and the Light*. Milano: Selene. 1993.
———. *Un moto di improvvisa solitudine*. Milano: Selene. 1998.
———. *Canto di rivoluzione*. Vicenza: Associazione 'Mitakuye Oyasin'. 2000.
———. *Traduzioni in un giorno di vento*. Torino: La rosa. 2001.
———. *Words from the Edge*. Ed. Antonella Riem. Udine: Forum. 2002.
———. *Un altro canto per l'America*. Ed. Franco Meli. Bologna: dell'Arco. 2003.
———. *Lakota Sioux, il mito e il paesaggio*. Eds. Alex Pezzati e Walter Liva. Pordenone: Dreossi. 2004.
———. *Sand Creek*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine. 2005.
Petter, Rodolphe. *English-Cheyenne Dictionary*. Kettle Falls, Washington: Valdo Petter. 1915.
———. *Cheyenne Grammar*. Newton (KS): Mennonite Publication Office. 1952.
Sapienze antiche all'incrocio di mondi. Anam Cara. Ed. Antonella Riem. Udine: Forum. 2006.
Sul sentiero di guerra. Scritti e testimonianze degli Indiani d'America. Ed. Charles Hamilton. Milano: Universale Economica Feltrinelli. 1978.
Vaiani, Sergio. 'Lance Henson: un poeta Cheyenne a Crema'. *Correnti*, Supplemento a *Punto a Capo*, 7. 1997. www.correnti.org/acrobat/n2.pdf (consultato 8/1/2007)

PLURIVERSI E RELAZIONI DI PARTNERSHIP IN *THE WAGTAIL AND THE RAINBOW*, UNA STORIA TRADIZIONALE ABORIGENA

Antonella Riem Natale*

L'idea che il nostro universo dovrebbe piuttosto considerarsi un *pluriverso* (Morin 2000), un'unità assoluta[1] che al tempo contiene e manifesta una straordinaria varietà di realtà, tutte interrelate e interconnesse (Thich Nhat Hanh 1991), è il fondamento del sapere di molti filosofi e pensatori spirituali contemporanei[2], ed anche di coloro che venivano definiti popoli *primitivi*. La cultura e la tradizione aborigena australiana sono immerse in una antica sapienza che è ancora fortemente rilevante per noi oggi, se solo volessimo ascoltare. In una società globalizzante che minaccia la *differenza*, di genere, culturale e linguistica, il vero valore può essere rintracciato soprattutto in ciò che è locale, ma non *localistico*. In questo senso, è molto significativa l'interrelazione fra la tradizione orale di lingue minoritarie ed un approccio alla vita che privilegia l'accoglienza, la cura e la pace. Nell'eredità aborigena, cheyenne, maori, manipuri e anche in quella friulana possiamo trovare la chiave per entrare nelle nostre anime e re-immergerci nelle nostre radici antiche, per ridiventare più pienamente umani, in una modalità che Riane Eisler, utilizzando un termine preso dalla scienza, chiama 'punto di biforcazione' verso un modello di *partnership* (Eilser. *Tomorrow's Children*: 129). Solo quando i rapporti umani sono in armonia con i loro ruoli *cosmici*, le basilari necessità di cibo, riparo ed educazione possono essere garantite per tutti/e (Eisler. *Tomorrow's Children*: 130); solo quando non siamo più scollegati dalle nostre nature fisiche, psichiche e spiri-

* Università di Udine.

[1] Nei suoi *Notebooks* Coleridge dice: «Farei un pellegrinaggio fino alle sabbie ardenti d'Arabia per trovare l'Uomo che mi dicesse l'esistenza dell'Unità, pur essendoci infinite Percezioni – poiché deve esserci un'unità, non un'intensa unione, ma un'Unità Assoluta» (*The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*. I. 1794-1804: 556, 5.51: «I would make a pilgrimage to the burning sands of Arabia to find the Man who could explain to me there can be Oneness, there being infinite Perceptions – yet there must be a oneness, not an intense Union but an Absolute Unity»).

[2] Ricordo ad esempio: Riane Eisler, Fritjof Capra, Ervin Laszlo, Thick Nhat Hann.

Oltreoceano. Percorsi letterari e linguistici, a cura di Silvana Serafin, 1 (2007).

tuali, solo quando ci relazioniamo alla Madre Terra senza sfruttare ed esaurire le Sue risorse, si possono realizzare vera ricchezza e ben-essere per tutti/e.

A tal proposito, la storia *The Wagtail and the Rainbow*[3] dimostra come la conoscenza mitologica aborigena sia ancora attuale e presente e viva, se si è in grado di leggerne il linguaggio simbolico come importante strumento di *armonizzazione* (Zolla. *Conoscenza religiosa*: 382-98).

Nel racconto troviamo Deereereeree, una vedova, che vive sola in un accampamento con le sue quattro figlie. Un giorno Bibbi si accampa vicino, e lei è impaurita, piange e si lamenta, notte dopo notte. Lui le propone di sposarlo, molte volte, ma lei rifiuta sempre. Allora Bibbi, per conquistare l'amore di lei, crea un bellissimo arco multicolore e lo posiziona «di traverso nel cielo, con gli estremi che toccavano terra da una parte all'altra» (122-123)[4].

Quando l'arcobaleno è ben piazzato nel cielo, in tutta la sua brillantezza e molteplicità di colori, Deereereeree arriva al campo di Bibbi, temendo che possa accadere qualcosa di tremendo:

> […] Bibbi le disse con orgoglio che era stato lui a creare l'arcobaleno, giusto per dimostrarle quanto era forte e quanto lei sarebbe stata al sicuro se lo avesse sposato. Ma se non l'avesse fatto avrebbe visto quali cose terribili egli avrebbe scatenato sulla terra, non soltanto un innocente e bellissimo arcobaleno (123)[5].

[3] La versione della storia è quella raccolta da Katie Langloh Parker nel 1898. Katie Langloh Parker venne salvata dall'annegamento da una bambina aborigena e da quel momento in poi Katie si interessò della cultura aborigena. Le donne aborigene avevano fiducia in lei, la ritenevano un'amica curiosa e rispettosa; per questo fu tra le prime a poter ascoltare e 'trasmettere' in particolare proprio i racconti 'segreti' delle donne, che mai sarebbero stati condivisi con un antropologo maschio. Johanna Lambert ha raccolto, commentato e pubblicato alcune delle storie trascritte da Langloh Parker (1993); il racconto *The Wagtail and the Rainbow* è a pp. 111-15. Esiste una traduzione italiana a cura di Clara Erede (*Le sciamane del Tempo-di-Sogno. I poteri ancestrali delle Aborigene australiane*); il racconto *La cutrettola e l'Arcobaleno* è a pp. 122-126. Per l'analisi di altre storie tratte da questo volume si vedano i miei saggi: *Woman and Sacred Partnership in Tales of the Aboriginal Dreamtime: 'Goonur the Woman Doctor'*, e *'Where the Frost comes From': le Pleiadi in un racconto del Tempo del Sogno aborigeno*, in corso di stampa in un volume collettaneo a cura di Silvana Serafin (Udine: Forum. 2007). Ricordo altre opere di Katie Langloh Parker: *The Euahlay Tribe: A Study of Aboriginal Life in Australia*; *More Australian Legendary Tales*; *Woggheeguy: Australian Aboriginal Legends*; sulla sua vita: *My Bush Biography: Katie Langloh Parker's 1890's Story of the Outback Station Life*.

[4] «A beautiful many-coloured arch […] right across the sky, reaching from one side of the earth to the other» (112).

[5] «Bibbi proudly told her that he had made the rainbow, just to show how strong he was and how safe she would be if she married him. But if she would not, she would see what terrible things he would make to come on earth, not just a harmless and beautiful rainbow across the heavens but things that would burst from the earth and destroy it» (112).

Quindi Deereereeree, fra ammirazione per le sue capacità e timore del suo potere, decide di sposare Bibbi e vivono felici e contenti. Alla loro morte, Deereereeree diventa una cutrettola, nero uccellino dalla coda a ventaglio e dal richiamo dolce e intenso, come il canto notturno, nostalgico e d'amore di Deereereeree. Bibbi diventa il picchio, che si arrampica sugli alberi, sempre in cerca di ripetere la sua bellissima costruzione di un ponte colorato fra cielo e terra, il suo *yulu-wirree*, che gli era valso l'amore.

In molte tradizioni l'arcobaleno simboleggia l'unione, anche coniugale, fra cielo e terra, il patto fra esseri umani e spirituali che caratterizza tutte le Età dell'Oro (Walker. *The Woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets*), quando gli aspetti maschile e femminile dell'umanità si uniscono in armonia e amore, in cooperazione e *partnership* (Eisler. *The Chalice and the Blade*). Per gli aborigeni di Arnhem Land e dei monti Kimberly, l'Arcobaleno è una Dea Madre Serpente che crea il mondo ed ogni altra cosa (Campbell. *The Way of the Animal Powers*: 140); altre dee-arcobaleno similari si trovano in molte aree dell'Africa. In Grecia, Iride era il nome della divinità, più importante nella religione arcaica che nelle leggende classiche; forse si tratta di una variante della dea pre-vedica Kali-Ma, o Kali-Maya, sacerdotessa dai veli d'arcobaleno, i *sette* veli della danza cosmica che nella loro molteplicità velano l'unicità della luce. I cristalli le sono sacri e sono suoi messaggeri, poiché rifrangono la luce allo stesso modo, creando innumerevoli forme iridate (Walker. *The Woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets*: 349). Kali-Maya diventa Maya, la madre del Buddha, e si trasforma nella greca Maia, madre del divino Ermes. Per i cinesi è *tai ch'i*, l'asse cosmico che unisce gli opposti; in altre leggende cinesi è invece la metamorfosi di un essere immortale in un arcobaleno arrotolato a forma di serpente; anche in Asia orientale l'arcobaleno è assimilato al *naga*, il serpente emerso dal mondo sotterraneo, la scala-arcobaleno del Buddha si sostiene su due *naga* (Guénon 334). In Egitto sono le Sette Stole di Iside (Angus 251); nella mitologia nordica è la collana di gioielli di Freya e in Babilonia è la collana di Isthar, oppure sono i suoi sette veli che appaiono nella danza della sua sacerdotessa Salomé nella Bibbia (Watts). I nastri usati dagli sciamani buriati rappresentano l'ascensione e si chiamano *arcobaleno*, epifania solare e ascensionale che permette la fecondazione fra luce solare e acque primordiali: diffondendosi, una miriade di gocce sprizzano dalle nubi incoronando i raggi solari. Nell'unione di acqua e fuoco nasce il perfetto arco circolare da cui sprigionano forma e colore: sono le due metà dell'uovo cosmico che si riuniscono, segno comunque di integrazione e del ripristino di un ordine materiale/spirituale che prepara un nuovo ciclo.

Per quanto riguarda il nostro racconto aborigeno, ad una lettura superficiale, può sembrare che tutto il potere sia prerogativa di Bibbi, e che Deereeree-

ree sia solo una vedova impaurita. Nella vita tribale aborigena è piuttosto raro che si viva isolati dalla propria rete di relazioni di parentela, che garantiscono la continuità delle tradizioni, sicurezza e protezione del clan. Mai una vedova sarebbe isolata dalla propria famiglia allargata, né sarebbe volutamente allontanata, senza il sostegno, la cura e la presenza di altre donne, uomini e bambini/e. Nel *Dreamtime* situazioni apparentemente paradossali o improbabili segnano invece un chiaro percorso iniziatico per chi ascolta. È evidente la funzione *illuminante* della creazione dell'arcobaleno, non solo e non tanto per Deereereeree, ma soprattutto per il solingo Bibbi, che solo attraverso l'amore per lei riesce a spingersi al di là dei suoi limiti e a creare qualcosa di veramente straordinario, di cui è orgoglioso. Attraverso il suo continuo negarsi di giorno e lo struggente richiamo notturno, Deereereeree tesse una ragnatela di potere *Yin* intorno a Bibbi, e lo incanta, rendendolo così capace di scoprire in sé ed emanare un potere generativo divino, che *unisce* ciò che prima era separato: Terra e Cielo, *Yin* e *Yang*, maschile e femminile. Una nuova combinazione alchemica dei vecchi elementi presenti in isolamento li tras-forma in un *continuum*, che si incarna da un lato nell'arco dai sette colori e dall'altro nei due animali totem, la cutrettola e il picchio, che rappresentano la trasformazione finale.

La prova iniziatica che Deereereeree offre a Bibbi coinvolge l'aspetto creativo e femminile di sé. Non si richiede a Bibbi di dimostrare il suo coraggio e/o la sua forza fisica, come spesso accade nei rituali maschili, infatti, la sua capacità di sopravvivenza da solo nel deserto dimostra che ha già superato questa fase nel suo viaggio terreno. Qui, ciò che viene ritualmente messo in scena è la sua capacità di amare e di essere costante e coerente nel proprio legame con il femminino, in Deereereeree e in se stesso. Bibbi deve sperimentare i recessi più segreti delle funzioni creative, il suo *potere* di amare e curare quell'area dell'esperienza umana che non sembra immediatamente utile, o funzionale, o direttamente produttiva, ma che è più propriamente relazionale e spirituale. Insomma è un atto che la nostra prospettiva attuale giudicherebbe *inutile*, nel senso che non produce un immediato frutto materiale, ma che è altamente significativo nella crescita spirituale dei due protagonisti. Inoltre le catastrofi che Bibbi annuncia, nel caso venisse a mancare lo stupore e il rispetto verso questa sacra unione fra maschile e femminile, è un avvertimento presente in molte storie, leggende e tradizioni indigene. Questi popoli, vivendo ancora in un *pluriverso* che Campbell (1959) chiama metaforico, dove le parti si relazionano e si sovrappongono al tutto, secondo rapporti di continuità e similarità, sanno che nel momento in cui l'arcobaleno iniziatico che unisce i diversi aspetti delle realtà umana e spirituale venisse danneggiato o spezzato, questo provocherebbe danni irreparabili a tutti i livelli, nei rapporti interpersonali, sociali, politici e pla-

netari. Come purtroppo possiamo vedere oggi, quando gli uomini non vengono iniziati al sacro della Grande Madre, *Jillinya*, e del femminino, si produce in loro un'incommensurabile vuoto, che cercano di compensare rapinando le risorse di Gaia, stuprando le sue sacerdotesse, uccidendo i suoi figli/e, accumulando beni materiali e potere economico o religioso, nel rigido fanatismo, nella violenza e nella paura, cercando di *dominare* ciò che non riescono più a *comprendere*.

Quando c'è comprensione c'è amore (Thich Nhat Hanh 75), e in questa *rappresentazione sacra* aborigena non troviamo distinzione alcuna fra io e tu, maschile e femminile, sovrannaturale e naturale, spirituale e materiale, ogni passaggio (e paesaggio) si configura come divino, è centro di un cosmo completo in sè stesso, mobile e pulsante, delinea i contorni di un mondo ancestrale che è anche sempre reale e presente, vero e ripetibile. Ogni elemento del mito è una *proiezione* dell'armonia universale; poiché discende da un principio spirituale, esprime e traduce questo principio in forme elementari, semplici e consonanti. Ogni immagine *corrisponde* al sacro: non come espressione metaforica e simbolica di un significato precostituito ma come *essenza*. Questo è il messaggio e la sapienza di cui ci parla il racconto, obbligandoci a guardare in profondità, a vedere l'*inter-essere* e sentirci vasti, poiché una cutrettola e un picchio non sono da meno di un arcobaleno e di moltitudini stellari.

Bibliografia citata

Angus, Samuel. *The Mystery-Religions*. New York: Dover. 1975.

Campbell, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology*. New York: Viking. 1959.

———. *The Way of the Animal Powers*. San Francisco: Harper & Row. 1983.

Capra, Fritjof. *The Tao of Physics*. London: Harper Collins. 1983.

———. *The Web of Life*. New York: Anchor/Doubleday. 1996.

Coleridge, Samuel Taylor. *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. Kathleen Coburn, 4 volumi doppi (*Texts* and *Notes*), 1794-1826. Cambridge: Princeton University Press and Routledge. 1957-1990.

Eisler, Riane. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper and Row. 1987.

———. *Sacred Pleasure*, *Sex, Myth, and the Politics of the Body: New Paths to Power and Love*. San Francisco: Harper and Row. 1995.

Eisler, Riane, Loye, David, and Norgaard, Kari. *Women, Men and the Global Quality of Life*. Pacific Grove: Centre for Partnership Studies. 1995.

Eisler, Riane and Loye, David. *The Partnership Way: New Tools for Living and Learning*. Revised Edition. Brandon: Holistic Education Press. 1998.

———. 'Creativity, Society and the Hidden Subtext of Gender'. Online essay: 1-28: http://www.ciis.edu/faculty/articles/montuori/creativitygender.pdf.

Eliade, Mircea. *Rites and Symbols of Initiation: The Mysteries of Birth and Rebirth*. New York: Harper & Row. 1958.

Guénon, René. *Simboli della Scienza Sacra*. Milano: Adelphi (1975) 1990 (*Symboles fondamentaux de la Science sacrée*. Paris: Gallimard. 1962).
Langloh Parker, Katie. *Australian Legendary Tales: Folklore of the Noongahburrahs as Told to the Piccannies*. Introduzione Andrew Lang. London: David Butt, Melbourne: Melville, Mullen & Slade. 1898.
———. *The Euahlay Tribe: A Study of Aboriginal Life in Australia*. London: Constable. 1905.
———. *More Australian Legendary Tales*, Collected from various tribes by Katie Langloh Parker. London: David Butt, Melbourne: Melville, Mullen & Slade. 1896.
———. *Woggheeguy: Australian Aboriginal Legends*. Adelaide: Hassel. 1918.
———. *Wise Women of the Dreamtime. Aboriginal Tales of the Ancestral Powers*. Ed. Johanna Lambert. Rochester: Vermont. 1993. *Le sciamane del Tempo-di-Sogno. I poteri ancestrali delle Aborigene australiane*. Traduzione di Clara Erede. Torino: Amrita. 1996.
Laszlo, Ervin. *Obiettivi per l'umanità*. Milano: Mondadori. 1978 (*Goals for Mankind*. New York: New York State University. 1977).
———. *Terzo Millennio: la sfida e la visione*. Milano: Corbaccio. 1998 (*Third Millennium: the Challenge and the Vision*. London: Gaia Books. 1997).
Morin, Edgar. *La natura della natura*. Milano: Raffaello Cortina. 2001 (*La Méthode 1. La Nature de la Nature*. Paris: Seuil. 1977).
———. *La vita della vita*. Milano: Raffaello Cortina. 2004 (*La Méthode 2. La Vie de la Vie*. Paris: Seuil. 1980).
———. *La testa ben fatta*. Milano: Raffaello Cortina. 2000 (*La tête bien faite*. Paris: Seuil. 1999).
Thich Nhat Hanh. *La pace è ogni passo*. Roma: Ubaldini. 1993 (*Peace is Every Step*. New York: Bantam Books. 1991).
Watts, Allan. *Myth and Ritual and Christianity*. New York: Grove. 1954.
Walker, Barbara. *The Woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row. 1983.
———. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco: Harper & Row. 1988.
Zolla, Elémire. *Conoscenza religiosa. Scritti 1969-1983*. Ed. Grazia Marchianò. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. 2006.