OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

La rivista, organo di diffusione del Centro internazionale letterature migranti 'Oltreoceano' – CILM, 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 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
Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca, Alessandra Ferraro, Renata Londero, Carla Marcato, Susanna Regazzoni, Antonella Riem Natale, Piera Rizzolatti, Federica Rocco, Silvana Serafin

SEGRETERIA DI REDAZIONE
Federica Rocco, Deborah Saidero

DIREZIONE E REDAZIONE
Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze
Università degli Studi di Udine
Via Mantica, 3 - 330100 UDINE
Tel. 0432-556750

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

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

03/2009

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 03

DIALOGARE CON LA POESIA: VOCI DI DONNE DALLE AMERICHE ALL'AUSTRALIA

A CURA DI SILVANA SERAFIN

FORUM

Centro Internazionale Letterature Migranti
via Mantica 3, 33100 Udine, Italia – Tel/Fax: 39-0432-556776
Sito web: http//oltreoceano.uniut.it – e-mail: oltreoceano@uniud.it

La rivista è pubblicata con il sostegno di:

ARLeF Agjenzie regjonâl pe lenghe furlane

Consorzio Universitario del Friuli e Regione Friuli Venezia Giulia

FONDAZIONE CRUP
CASSA DI RISPARMIO DI UDINE E PORDENONE

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA L.R. 15/96

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** 2009
Editrice Universitaria Udinese srl
Via Palladio, 8 – 33100 Udine
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756
www.forumeditrice.it

INDICE

Premessa

Silvana Serafin
L'universalità della poesia ..... pag. 9

Rocío Oviedo
Cuando canta Ch'Aska ..... » 15

Roberto Albarea
Esperienza estetica e divenire umano ..... » 17

Andrea Csillaghy
Poeti e donne ..... » 27

Friuli

Piera Rizzolatti
Spunti per la storia dell'emigrazione nella letteratura in friulano ..... » 43

Alessandra Burelli
Poesia da lontano nel dialogo tra madre e figlia ..... » 53

Canada

Joseph Pivato
The Poetic Voice of Friulani Writers in Canada ..... » 65

Anna Pia De Luca
Le prime poesie di Mary di Michele ..... » 75

Deborah Saidero
Le maschere dell'io: identità transculturale nella poesia italo-canadese ..... » 87

Stati Uniti

Daniela Ciani Forza
Voci migranti dall'Asia agli USA: Meena Alexander, una poetessa indiana di New York ..... » 97

Ispano-america

Susanna Regazzoni
Cuba attraverso le voci poetiche femminili ..... » 111

Laura Scarabelli
L'io lirico di Gertrudis Gómez de Avellaneda tra sovversione e frammentazione .. » 119

Giuseppe Bellini
Vicenda umana e creazione poetica in Alfonsina Storni ..... » 125

Federica Rocco
La poesia nomade di Diana Bellessi e María Negroni ..... » 135

Eleonora Sensidoni
La nostalgia dell'età dell'oro: la donna nella canzone popolare argentina ..... » 145

Antonio Giusa
Immagini e memoria di donne migranti ..... » 157

Rocío Oviedo
La voz rebelada: Magda Portal, Carmen Ollé, Rocío Silva Santisteban y Ch'Aska Wanka Ninawaman ..... » 167

Rosa Maria Grillo
Oltre il confine. L'opera e la vita di Marosa Di Giorgio ..... » 181

Brasile

Biagio D'Angelo
Nuovi calligrammi. La voce di Prisca Agustoni ..... » 191

Australia

Antonella Riem Natale
In Australia con la Grande Madre: Oodgeroo Noonuccal e la poesia dell'anima ..... » 201

Il canto dei poeti

Piera Rizzolatti
Voci dal Friuli: Giuseppe Mariuz, Giacomo Vit e Nelvia Di Monte ..... » 213

Renata Londero
Rotonde colline e pietraie impervie: i versi di Maria Luisa Daniele Toffanin e di Mara Donat ..... » 227

Anna Panicali
Federica Rocco Contin e Luigi Natale ..... » 239

Emilia Perassi
Voci di donne: Martha Canfield e Rocío Oviedo ..... » 251

Antonella Riem Natale
Lance David Henson, un poeta cheyenne ..... » 263

Gli autori ..... » 267

UNIVERSALITÀ DELLA POESIA

Silvana Serafin*

Non è sempre facile affrontare tematiche poetiche, in quanto ci si scontra con la diffidenza delle persone che le ritengono il più delle volte di difficile comprensione, poiché conducono in quella zona inesplorata dove realtà e sogno, cielo e terra sono una sola cosa. Tuttavia, la poesia sovente stimolata dalla passione, è in grado di trasformare l'esperienza in linguaggio, di manifestare, attraverso i simboli, i segni dell'anima che, rimettendo a un'esistenza/assenza, sono riconoscibili da ognuno come propri.

Una volta svelata, la parola rivela la necessità d'instaurare un dialogo, innanzitutto con sé stessi, per placare l'ansia del vivere e per cogliere l'ordine segreto delle cose, l'amore nelle sue diverse forme. Con il dominio del discorso, il dialogo poi si estende e la verità poetica, intesa come sapere per la vita, diviene universale: essa nasce e si alimenta dalla complessità dell'esperienza umana. Giungendo direttamente al cuore delle persone e vigilando il mistero che circonda l'uomo solo davanti alla morte e al nulla, la poesia si attesta, pertanto, come facoltà di sentire e di produrre emozioni, come reazione, reattività, trasmissione ed infine conoscenza.

La ricerca di sé nella fusione tra passato e presente attraversa gli spazi labirintici della memoria, dove nell'esperienza di vita fatta di cose transeunti, di finitezza, di caducità, prende corpo il divenire di una coscienza. Compito del poeta è racchiudere dentro di sé ogni esperienza, custodirla gelosamente e poi riviverla in un'evocazione totale in grado di accrescere la capacità di comprendere anche le dimensioni più recondite del reale. Nel rappresentare il mondo della vita, la poesia rende possibile la costruzione di un sapere che permette di sondare e di decifrare la totalità dell'universo, di instaurare con parole di Pablo Neruda un «pacto con el espacio» (268).

In una sorta di iniziazione rituale, il poeta si inoltra nella profondità dell'a-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

nima e porta alla luce conflitti e problemi intimi, ma al tempo stesso affronta il mondo esterno che, rivissuto nell'interiorità della coscienza, assume l'aspetto proteiforme del simbolo. Ogni poeta ha una sua mitologia privata, una propria banda spettroscopica o una particolare formazione di simboli, di molti dei quali egli è del tutto inconsapevole. Ogni poeta ha una sua peculiare formazione d'immagini, ma quando tanti poeti usano le stesse immagini uguali, divenute per questo convenzionali, si giunge al simbolo archetipo, modello ermeneutico della vita, costantemente teso alla ricerca della verità. Una verità non tanto identificata nell'*aletheia* di Heidegger, una sorta di rivelazione mai completa dell'Essere dato il significato letterale di 'non nascondimento', ma piuttosto nell'autorivelazione di Jasper il quale afferma che ogni esistenza è a sé stessa la sua propria verità[1].

In bilico costante tra ideali e realtà quotidiana, tra anelito di comunicazione e ricerca di solitudine per comprendere l'origine dell'Io rivelato dalla parola, lo sguardo che implode verso la profondità del soggetto e allo stesso tempo nell'assoluto, è inevitabilmente multiplo, perché ingloba tutte le contraddizioni, anche quelle della coscienza. Un sapere che introduce nell'unità poetica la pluralità del mondo, inscritto nella legge di un ordine necessario, all'interno del quale si definiscono convenzioni, modelli, procedure in grado di ridisegnare continuamente l'*ars poetica*, in rapporto alla situazione in cui si trova il poeta.

Tuttavia, la realtà della visione poetica, non è mai né soggettiva né oggettiva, in quanto è posta in essere dalla creazione stessa. Compito del poeta è di dar forma a una poesia ansiosa di liberarsi del suo creatore, di staccarsi dalle memorie e dalle associazioni personali, dal desiderio d'autoespressione e da tutti gli altri cordoni ombelicali e canali dell'io. In questo altrove, l'alterità e la differenza giungono ad annullarsi in una nuova esperienza umana, dove l'immaginazione e la capacità di raccontare sono appaganti, proprio perché rendono possibile l'impossibile, magica la realtà. Da qui la totale consegna alla *doxa*, al discorso poetico che fluttua liberamente, svincolato dall'identità personale. Ciò si verifica in mondo particolare nella poesia femminile in cui la donna, è finalmente libera di formulare il proprio pensiero, di conversare con la propria anima e di riscrivere la storia della sua vita. Emerge la verità del *logos* che trova adempimento nel mondo dell'*ergon* di socratica memoria, ovvero nel mondo dell'azione. Episteme e sapienza connotano, pertanto, l'opera poetica e artistica in senso lato, in cui il movimento stesso della vita dà il significato alle cose e alle singole esistenze e al contempo tende a disporsi oltre le frontiere del reale.

[1] Cfr. Voce: *Verità*, in *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*.

È ben noto il ruolo della donna nella tradizione del patrimonio narrativo popolare e la sua propensione verso la poesia, che insieme ai diari, è risultata essere sovente l'unica possibilità di dialogare con se stessa e con il mondo sempre più sotterraneo e ritenuto insignificante dalla società. Da qui la necessità di creare il proprio luogo incantato, in cui è possibile realizzare i sogni più arditi, dando significato e valore all'esistenza, di evadere dall'asfissiante microcosmo, limitato dalle mura domestiche e ruotante intorno a figli, marito, genitori, anche solo per rinchiudersi nell'atemporalità del sogno, della memoria, del mito e del mistero: leggende, elementi folclorici della terra natale, giochi infantili, racconti di fate, avvolti in atmosfere allucinate, permettono, infatti, di superare inibizioni e autocensure – ancor più se la donna si trova in terra straniera –, di far affiorare emozioni celate nel subconscio e negli anfratti dell'irrazionalità.

Tuttavia, il flusso di coscienza, la forma onirica e meta-narrativa costituita dai monologhi poetici, a partire dagli anni Ottanta del XX secolo sono strettamente vincolati alla ricostruzione di eventi reali, amplificandone la percezione e creando una visione totalizzante, priva di ogni limite, in cui emerge la 'verità' maieutica. I temi trattati dalla poesia femminile riguardano, a partire da questo momento, il desiderio di affermazione e di autonomia economica, la messa in discussione del matrimonio quale istituzione problematica perpetuata dalla società per controllare il comportamento femminile e della maternità, la complessa relazione madre e figlia.

Un viaggio all'interno del sé che tende a problematizzare la nozione stessa di 'origine', facendo emergere, in maniera radicalmente critica, un altro tema fondamentale incentrato sul recupero delle radici culturali autoctone che il soggetto migrante recupera come àncora di salvezza per affrontare le difficoltà quotidiane. Sia esso una sorta di formazione o di iniziazione, l'analisi del mondo femminile nelle sue diverse sfaccettature poetiche, culmina nell'affermazione della coscienza dell'essere donna. Una riscoperta di sé resa palese nel momento in cui il soggetto si affaccia alla vita culturale come ente storico. Per tale motivo le poetesse dimostrano un particolare interesse per i grandi/piccoli avvenimenti/sconvolgimenti del proprio tempo, rivelatori del significato di una realtà complessa e mobile, rivendicando il diritto della presenza femminile in ogni aspetto della vita comunitaria.

Nel denunciare la situazione della donna, in base all'educazione ricevuta e ai diversi ruoli di figlia, di fidanzata, di sposa, di amante, di madre, il discorso assume una posizione problematica rispetto alle difficoltà d'integrazione alla sfera culturale della società d'appartenenza e non solo. In tal senso il famoso binomio donna-natura, più che essere sostituito, viene affiancato (Serafin) a quello di donna-cultura connotando la personalità femminile di rinnovate sfaccettature. Ciò dimostra che la rivelazione del sapere passato legato sovente al-

la terra d'origine, registrato, recepito ed espresso in forma poetica, assicura alla donna – ancor più se migrante – un potere in termini individuali e collettivi. In tal senso il tempo passato si aggancia al futuro, 'luogo' di incredibili risorse, dove vi è la possibilità d'inventare una vita nuova mantenendo viva la tradizione, intesa nell'intrinseco significato di trasmissione di conoscenza e di memoria della terra d'origine.

La necessità di comunicare il proprio sentire e di rendere universale il linguaggio scaturito dall'anima, ha permesso di sperimentare forme estetiche diverse, espresse in versi 'colorati' e 'sonori'. Tutto ciò è visibile nella sezione intitolata "La voce dei poeti" dove è possibile cogliere anche le diverse motivazioni che spingono a creare un'opera poetica, a trasformare in categorie estetiche drammatiche esperienze di vita – com'è appunto l'emigrazione –, a mutare la solitudine in conquista, condizione imprescindibile per la creatività e per l'individuazione di uno spazio interiore, dove immaginare, pensare e sentirsi vivi.

Poesia come stimolo e partecipazione emotiva, poesia come verità, poesia come espressione e dialogo universale sono costanti di gran parte delle creazioni femminili contemporanee e ancor più della poesia femminile dell'emigrazione i cui caratteri, data l'assiduità e l'omogeneità del tema trattato, assumono l'aspetto comune di genere. Inizialmente verso la metà dell'Ottocento, quando, cioè si verificano le prime emigrazioni italiane oltreoceano, sporadica è la presenza delle donne come attrici di emigrazione al meno da quanto si evince dalle informazione storico-politico-letterarie e culturali in genere. Bisognerà attendere l'intensificarsi degli *women's studies* che esplodono negli Stati Uniti intorno agli anni Trenta del XX secolo perchè il ruolo delle donne venga considerato all'interno del processo migratorio. Ancora più efficace in tal senso risulta la diffusione, grazie alla ricerca storico-letteraria, di quel bagaglio inesauribile di notizie tratto da lettere, diari, relazioni di viaggio scritti indifferentemente da uomini e da donne[2].

Soltanto negli anni Sessanta del secolo scorso e precisamente con l'apparizione di *Gente conmigo* (1961) romanzo emblematico dell'emigrazione, la scrittrice italo-argentina Syria Poletti aprirà la strada a un filone narrativo di grande impatto sociale in cui il personaggio femminile si afferma con piena dignità oscurando persino le figure maschili. Nonostante l'enorme successo della narrativa scritta da donne che in un certo senso hanno relegato in secondo ordine la poesia, le voci poetiche si sono alzate nitide in un dialogo aperto e costante con il mondo. Conoscenza, pensiero, invenzione costituiscono l'itinerario etico, gnoseologico ed estetico del loro percorso per raggiungere la Bellezza, per com-

[2] Per un approfondimento del tema, cfr. Catarulla/Magnani.

prendere l'essere umano, la vita e la morte, il desiderio e l'amore. Un amore, che sovente è unione, salvezza dalla disperazione e dal deserto della solitudine sentimentale, esperienza conoscitiva in cui si intravede il sapere per la vita.

La maggior parte dei contributi qui presenti, è stata presentata presso l'Università di Udine nei giorni 9-10 ottobre 2008, in occasione del convegno internazionale "Dialogare con la poesia: Voci di donna dalle Americhe all'Australia". L'evento si inserisce all'interno delle attività programmate per il 2008 dal recente Centro internazionale letterature migranti 'Oltreoceano', di cui la rivista funge da organo di diffusione. Si tratta di importanti testimonianze che hanno contribuito a fornire un nuovo tassello per individuare la tassonomia della poesia dell'emigrazione, evidenziando interpretazioni di sicuro interesse. Per rendere ancor più amplio il discorso, sono intervenuti, non solo poetesse migranti nello spazio fisico di nuove realtà geografiche o in grado di esprimere il migrare esistenziale connaturato al nomadismo dell'essere umano, ma poeti. Ciò ha permesso di confrontare punti di vista diversi, in un dialogo costruttivo che ha messo a fuoco nuclei tematici portanti di specifiche tradizioni locali e procedimenti di scrittura dove sensibilità poetica e linguaggio – friulano, italiano, inglese e spagnolo – si sono integrati e completati a vicenda, fornendo una visione 'universale' della poesia.

Bibliografia citata

Catarulla, Camilla e Magnani, Ilaria. *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*. Postfazione di Marcella Filippa. Troina (EN): Città Aperta. 2004.

Enciclopedia Garzanti di Filosofia. Milano: Garzanti. 1981.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Barral. 1976.

Serafin, Silvana. *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*. Collana di Studi americanistici "Soglie americane" 1. Venezia: Mazzanti. 2006.

CUANDO CANTA CH'ASKA

Rocío Oviedo*

Engulle palabras la voz de los poetas:
es como caer al abismo de la nada,
explotar en los cristales de abandono,
bajo los dioses de un totem perdido,
no sé dónde, en las lagunas verdes
de una sábana dormida en las mañanas.
Erigen dioses de papel en una esquina
para descifrar una mañana el vacío
y dejar colgada en una percha la ilusión,
como un pez pescado que no mueve las aletas,
como un pez escurrido que abre la boca
y se asfixia,
y engulle el anzuelo de las negaciones
para no salir,
para nunca más salir de su círculo.
Habrá que descender hacia el origen
a la palabra licuada de las piedras,
al quechua son de los sones,
y bucear en sus lagos el silencio
que une a los hombre árbol,
a los hombres piedra,
a las gacelas de la noche
que cantan bajo la luz de la armonía
y alzan las manos más allá de la luna
donde se pierde el cielo.

* Poetessa spagnola.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

ESPERIENZA ESTETICA E DIVENIRE UMANO

Roberto Albarea*

Il divenire umano è come una passeggiata. Non so se vi rammentate i *Quadri di una esposizione*, opera pianistica di Modesto Mussorskij, poi orchestrata da Maurice Ravel, in cui si immagina il visitatore di una mostra che si ferma di fronte ai quadri che lo interpellano: queste fermate sono tappe fondamentali che servono per riflettere e fare il punto sul proprio passaggio, sul proprio divenire, si direbbe. Si tratta quindi di una partitura di vita: le esperienze con la poesia e con l'arte sono le occasioni per fermarsi, per fare pausa, per riflettere su questo divenire.

Passeggiata

Iniziamo la passeggiata da una constatazione problematica e problematizzante che ci fa stare sul ciglio: si parte dall'ipotesi che l'esperienza poetica e la dimensione educativa dell'arte possono, in virtù del proprio linguaggio, costituire il sostrato in cui si innesta e si sviluppa un modo di pensare e di essere dinamico e pluralista, equilibratore di conflitti, contraddizioni e diversità; un 'modo di porsi' di fronte alle cose, alla natura, alle persone, al mondo, che se da una parte sa cogliere la contraddittorietà dell'esistenza e la presenza di variabili e antinomie, talvolta laceranti (antinomie che, comunque, tendono ad essere superate e composte sul piano della razionalità e delle intelligenze), dall'altra accetta di convivere con esse in quanto facenti parte dell'esistenza del soggetto e dei soggetti, dell'esperienza contemporanea (Albarea. *Creatività…*: 110-112).

Un pensiero, quindi, in difficile equilibrio, in tensione tra proposta e ascolto, in grado di superare stereotipi e pregiudizi, di procedere dalla fissità alla po-

* Università di Udine.

livalenza, capace di accostare e giudicare la variabilità degli eventi in rapporto a mappe valoriali di riferimento, concordate e comprensive, accettando la prospettiva altrui senza per questo tradire le proprie scelte di vita e di storia, le proprie visioni del mondo. Una sorta di 'leggerezza della pensosità', di gravità senza peso, che si riferisce «[…] ad una specie di modulazione lirica ed esistenziale che può trasformarsi in stile di vita, e che permette di contemplare il proprio dramma come dal di fuori e dissolverlo in malinconia ed ironia» (Calvino 20-21). Si tratta della difficile gestione del sé, di una ermeneutica del sé (Foucault 40-41, 76).

Un pensiero difficile e faticoso che richiede coraggio e determinazione, non solo nel valutare, proporre e valorizzare le proprie posizioni ma anche nel saper ascoltare ciò che gli altri intendono comunicare, nello spostare il punto di vista. La ricerca di un 'centro' unificatore o perlomeno di un terreno di confronto non sembra in contraddizione con la visione pluralistica degli eventi, in quanto è proprio ad esso che è affidato il delicato e gravoso compito di gestire 'la variabilità', di dare valore alle diversità e pervenire a 'convergenze' significative. E allora vediamo le tappe.

Prima tappa: corrispondenze

Si usa il termine di 'corrispondenze' (*Correspondances*, da Charles Baudelaire) in un duplice senso.

Una qualsiasi esperienza estetica può favorire interrelazioni, analogie, metafore, suggestioni, esplorazioni tra le varie forme artistiche, di modo che essa stessa, l'esperienza poetica (poesia, come sorgente di ogni ispirazione, nel vocabolario maritainiano), conduce verso una sorta di unità espressiva di tutte le arti, di proporzione 'simpatica' nei confronti degli elementi di umanità in esse presenti: poiché ascoltando un brano musicale si possono ritrovare linee, colori, spazi, direzioni; ascoltando o leggendo una poesia cogliere suoni, ritmi e un'atmosfera musicale; contemplando un quadro o assistendo ad un movimento di danza scoprire significati, allusioni, silenzi.

Ma si può avere corrispondenza anche tra il visibile e l'invisibile, tra ciò che si può spiegare e descrivere, e ciò che sta nell'ineffabile, ciò che si mostra e si nasconde allo stesso tempo. Nel saggio *Note sur la poésie moderne*, del 1931, raccolto in *Frontières de la poésie et autres essais*, Jacques Maritain precisa:

> C'est la mise en liberté de tous les sens invisibles dont regorgent les choses, de leurs significations secrètes, aux correspondances dont parlait Baudelaire […] bref […] tout le spirituel immanent à la réalité, et où nous avons le droit de reconnaître un vestige de son origine supra-sensible (727).

L'esperienza e la comunicazione poetica si caratterizzano per la peculiarità di trascendere la realtà sensibile, di andare al di là delle apparenze, di accennare vigorosamente a regioni lontane, nel mettersi in sintonia con il carattere interiore delle cose:

> […] è ad un tempo con la poesia e attraverso la poesia, con e attraverso la musica che l'anima intravede gli splendori posti oltre la tomba; e quando un poema squisito fa salire le lacrime agli occhi, queste lacrime non sono la prova di un eccesso di gioia, sono piuttosto la testimonianza […] di una natura esiliata nell'imperfetto e che vorrebbe appropriarsi immediatamente, su questa terra, di un paradiso rivelato (Maritain. *Arte e scolastica*…: 32).

In genere, sembra abbastanza artificioso tentare di stabilire parallelismi fra mezzi di espressione diversi: se esiste reciprocità tra queste diversità esse non sono quasi mai sullo stesso piano, si situano piuttosto nella dimensione del dialogo, dell'analogia, della metafora, si collocano sul piano delle allusioni fortemente alimentate da conoscenze ed esperienze culturali pregresse e pregnanti. Ma, oggi più che mai, ogni avanzamento del sapere o dei saperi ha riporti in altri campi di essi, anche apparentemente distanti o estranei, e i rimandi delle nuove conoscenze raggiunte non badano a posizioni gerarchiche, a piste privilegiate o ad aprioristiche strutturazioni. Infatti è proprio dalle terre di nessuno, dagli incontri e dagli interstizi tra ambiti di ricerca che nascono le ricerche più interessanti, gravide di prospettive innovative ed ulteriori sviluppi (Metelli Di Lallo 678).

Un esempio di corrispondenze, di affinità intellettuale ed artistica, che portò ad una qualche collaborazione fruttuosa tra grandi artisti, è quella tra Stravinskij e Picasso, ma anche quella tra Kandinskij e Schönberg, i quali si tenevano reciprocamente informati sull'andamento dei rispettivi percorsi creativi, per non parlare dei tre della *Residencia* di Madrid (i 'giocolieri dell'anima') della famosa generazione del '27: Buñuel, García Lorca e Dalí (Albarea. *Figure della goffaggine*…: 85-99), ed ancor più degna di nota (in quanto i due protagonisti quasi certamente non si conoscevano) sembra l'affinità tra Anton Webern e Piet Mondrian. Queste due personalità hanno avuto tuttavia un'evoluzione parallela, dalla rappresentazione all'astrazione, attraverso una disciplina sempre più rigorosa ed essenziale, dove la geometria riduce al minimo gli elementi dell'invenzione.

Ed è così che in un'opera interessantissima che apre affascinanti direzioni di ricerca, Pierre Boulez, musicista, compositore, direttore d'orchestra e anche teorico, esamina le 'trasposizioni', le corrispondenze, i passaggi, la forza della deduzione di Paul Klee dalla musica alla pittura.

Seconda tappa: la forza della deduzione

Ne *Il paese fertile*, Boulez confessa di aver ricevuto in dono da Stockausen il libro che contiene le lezioni di Klee al Bauhaus, *Das bildnerische Denken*, e di averne tratto annotazioni preziose. Innanzitutto il linguaggio usato.

Il vantaggio e anche il fascino dell'opera pedagogica di Klee al Bauhaus sta nel fatto che il suo autore non cerca di spiegarsi: egli non usa un vocabolario specialistico, come può succedere quando ci si inoltra in settori in cui la tecnica è basilare e si adottano concetti e termini specifici che possono risultare d'ostacolo a colui che se ne avvicina. Il linguaggio di Klee non è retorico, ma persuasivo (se vogliamo assumere una famosa distinzione che ci viene da Carlo Michelstaedter) nel senso che il suo autore si possiede, possiede la propria arte e il proprio linguaggio senza appesantirlo con qualsiasi tipo di ingranaggio, di organizzazione, di retorica (del sapere, della tecnica, della specializzazione): una sorta di realizzazione persuasa, nel senso che il suo protagonista ha trovato la propria dimensione, la propria integrità e si incammina per quella strada (le direzioni in pedagogia e in educazione).

Egli fa due operazioni. In primo luogo riduce gli elementi di cui si dispone in qualsiasi altro linguaggio al loro principio essenziale, facendo un'opera di essenzializzazione, non di semplificazione: in altre parole opera un processo di riduzionismo, non di riduttivismo. Egli riconduce (da *reductio*) i diversi livelli che integrano la realtà ad uno solo, quello su cui ci si concentra. La riduzione come metodo di conoscenza e di ricerca è di continuo applicata (Izzo 29). Come nella scienza, così nell'arte non vi sono subordinazioni o sovraordinazioni. Non esistono connessioni a senso unico; la cooperazione tra le arti come tra le scienze è sempre un discorso a più voci (*concordia discors*); nessuna disciplina o settore artistico riceve informazioni, suggestioni, quadri concettuali da un'altra senza filtrarli a suo modo e per i propri scopi.

In secondo luogo Klee agisce con la forza della deduzione, traendo da un unico soggetto corollari multipli, proliferanti, un albero di corollari. Nelle sue lezioni, come nei titoli delle sue opere, egli ricorre al vocabolario musicale. I termini più frequentemente usati sono: polifonia, ritmo, armonia, sonorità, intensità, dinamica, variazioni. Klee li usa in senso musicalmente corretto, perché li ha esplorati in prima persona, attraverso l'esecuzione musicale (egli era violinista). E così anche termini più tecnici, se si vuole, come contrappunto, fuga o sincope, sono adoperati nel loro significato primigenio. Alcuni titoli: *Bianco polifonicamente incastonato*, *Scontro armonizzato*, *Gruppo dinamicamente polifonico*, *Fuga in rosso*, *Ritmico*, etc. È degno di nota il fatto come il nucleo, l'essenza del concetto stia tutto nell'intenzione di armonizzazione degli opposti e dei diversi, nella condivisione del molteplice, nell'accettazione della variazione

come elemento fondamentale della vita, variazione che tuttavia vuole confrontarsi con altre variazioni, in una visione di insieme. Come se la ricerca della identità della propria produzione artistica, non possa fare a meno dell'alterità.

Terza tappa: il motivo delle 'frontiere'

Dall'esperienza tunisina Klee trasse sia una sensazione di libertà nell'uso del colore sia un avanzamento decisivo nella ricerca della propria vocazione pittorica. Ma i cambiamenti, rilevabili dall'analisi delle opere precedenti e successive al viaggio in Tunisia, non abbracciano solo il campo artistico, essi investono anche la dimensione personale. Certamente i colori e la luce del paesaggio nordafricano hanno avuto un'influenza da non sottovalutare, tuttavia nel percorso creativo dell'artista si instaura un nuovo equilibrio tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno, tra io e natura; da allora Klee riuscì a distaccarsi sempre più dal mondo delle apparenze. L'espressione «Il colore mi possiede», tratta dai suoi *Diari* (301) implica forse che da quel momento esso diviene una realtà rappresentabile, che fa tutt' uno con la ricerca interiore. «Questa libertà nuova non significa tuttavia nel suo spirito una astrazione fondamentale dai dati oggettivi naturali ma corrisponde ad una decantazione, secondo la quale 'mette in evidenza dei rapporti plasticamente puri'» (Benincasa 30).

Per Klee non è l'apparenza delle cose che prende corpo, ma il loro carattere interiore che è fondamentalmente comune a molte forme, anche quelle che sembrano opposte o distanti. Quando ci si rivolge verso la realtà esterna sorgono mille questioni, ma esse cessano quando ci si accorge che sorgono dalla stessa radice viva, da un insieme organico, sia che si tratti di bene o male. Nei *Diari* (luglio 1917) si legge:

> Ieri sera ho potuto dipingere bene. Ho fatto un acquerello del genere delle miniature, nulla di nuovo, però tale da accrescere efficacemente la serie. Ora, progetto qualcosa di nuovo, in cui il diabolico sarà fuso col divino, il dualismo trattato non come tale, bensì nella sua unità complementare. L'idea l'ho già concepita. Il diabolico farà capolino qua e là e non potrà venir represso. Poiché la verità richiede una fusione di tutti gli elementi (380).

E più avanti:

> Considerazioni dalla finestra aperta dell'ufficio di cassa. Tutto il transitorio è solo un confronto. Ciò che vediamo è un proponimento, una possibilità, un mezzo. La verità si cela ancora nel fondo. Nei colori non ci avvince l'illuminazione, ma la luce. Luce e ombra formano il mondo grafico. Più che un giorno splendente di sole,

> è ricca di fenomeni la luce lievemente velata. Sottile strato di nebbia poco prima che traluca la stella. Renderlo col pennello è difficile poiché l'istante fugge troppo rapidamente. Deve penetrare nell'anima. La forma deve fondersi con la concezione del mondo [...]. Noi scrutiamo nelle forme per amore dell'espressivo, e degli schiarimenti che ne derivano alla nostra anima. La filosofia tenderebbe un po' verso l'arte. Sul principio mi stupiva quanto si vedeva di questa, poiché avevo pensato solo alla forma, il rimanente era risultato da sé. Pure, l'aver acquistato consapevolezza di questo 'rimanente' mi ha giovato molto e reso possibile una maggiore varietà nella creazione. Sono perfino potuto diventare di nuovo illustratore di idee, dopodiché mi ero affermato nella forma. Per me ora non esisteva più un'arte astratta. Restava soltanto l'astrazione del transitorio. Il soggetto era il mondo, se pure non questo mondo visibile (381).

Mirabili parole. Scrutare ed esplorare il transitorio per trovare e fissare l'universale. Scavare per far emergere «il rimanente», ciò che resta e permane.

L'artista è sempre, comunque, su una linea di confine. Ma qui il motivo delle frontiere assume diverse ed inquietanti colorazioni. L'arte deve promuovere libertà di ricerca e di espressione perché nuove frontiere siano aperte, ma nello stesso tempo e allo stesso modo ci si deve assicurare che tutto ciò avvenga in un processo di umanizzazione e di onestà spirituale. Il motivo delle frontiere acquista sia una configurazione di apertura, di sguardo innovativo, sia un significato di delimitazione di scopi e finalità: si tratta della 'creatività sostenibile'. In tal caso il compito dell'arte sta nello sforzo e nella tensione rigorosa a definire e circoscrivere i propri ambiti, la propria specificità, garantendo da una parte autonomia e onestà di ispirazione, dall'altra rapportandosi al mondo (anche quello visibile) e lanciandosi verso conquiste e territori che stanno tra lo spessore della tradizione e la ricerca dell''altrove'. In questo modo si riscopre anche la potenzialità dei limiti e delle frontiere. La consapevolezza dei propri limiti può trasformarsi in opportunità di ricerca e formazione. I limiti fanno riscoprire una certa semplicità del vivere, una certa contemplazione interiore che unisce piacere ed austerità, leggerezza e pensosità, distacco e concentrazione, per cui si potrebbe affermare che un uomo è ricco nel numero di cose che può concedersi di lasciar stare, di farne a meno.

Quarta tappa: antinomie e 'imperfezioni'

In primo luogo le tensioni antinomiche, soprattutto in ambito creativo ed artistico, sono da considerarsi positive e feconde: Jeroma Bruner parlava di «sorpresa produttiva» nell'arte e nella scienza, caratterizzate ambedue da un procedere antinomico e paradossale (49-57) e Giovanni Maria Bertin sottolineava

la tensione tra momento convergente e momento divergente nella dimensione della creatività, la quale, se oggetto di attenzione educativa, è foriera di un atteggiamento di vita «[…] proteso costantemente ad arricchire sensibilità, immaginazione ed intelligenza» (69). Caso mai sarà compito e responsabilità dell'artista e del soggetto porsi il problema di una corretta gestione delle tensioni antinomiche che si incontrano nel corso dell'esistenza (e qui ritroviamo ancora le questioni della responsabilità dell'artista e delle potenzialità che ci dettano i limiti).

Un altro luogo in cui si manifestano antinomie nel campo artistico riguarda il rapporto tra spontaneità e mestiere. Da una affermazione di Boulez tratta da Klee si dice: «A volte è necessario, per aprire nuovi territori, che l'approccio teorico avvenga con elementi ridottissimi» (Boulez 122). Ciò nonostante non tutto può essere opera della spontaneità, che può rivelarsi come notevolmente condizionata dalla memoria e dall'esperienza pregressa dell'artista. Più si va avanti nella carriera di compositore, pittore o poeta, più cresce la padronanza del mestiere, talvolta anche a discapito del resto (intelligenza, intuizione, ingenuità creativa). È come se ci si costruisse un repertorio di procedimenti, di saperi, di strumenti, di accorgimenti, cui attingere di volta in volta e che forniscono mestiere e sicurezza. Ma ecco che nel percorso creativo occorre accettare anche la dinamica del rischio:

> […] a volte è necessario e utile scavare dall'altra parte del tunnel e provare a mettere in gioco elementi fuori contesto, fare qualche abbozzo senza scopo preciso e vedere cosa ne vien fuori. Ci si può calare in una situazione in cui i legami con il proprio passato siano quasi spezzati e in cui si è costretti per forza a inventare soluzioni nuove e impreviste. Si tratta dunque di un'interazione fra immaginazione e rigore, da cui risulterà un impulso pieno di forza verso la realtà di un'opera […] in Klee la linea non è perfetta, ma un'approssimazione della linea; la mano non gareggia con il regolo, ma produce una sua deviazione, una sua distorsione; il cerchio non è il cerchio perfetto, ma un cerchio, un cerchio tracciato a mano, per il quale ha rifiutato il compasso, un cerchio tra cento altri, che possiede la meravigliosa autonomia di una sua devianza. Si ha insieme la geometria e la deviazione dalla geometria, il principio e la trasgressione del principio. Ecco qual è per me la più importante lezione di Klee, ed è ancora più notevole se si pensa all'ambiente piuttosto austero, rigoroso, geometrico del Bauhaus. Egli conserva una zona di insubordinazione (Boulez 123-126).

Non si deve essere prigionieri di una logica, di un sistema: la regola serve per essere assimilata, superata e trasgredita; si usa la trasgressione per distruggere la rigidità di un sistema non il rigore nell'ispirazione; e questo per creare una sorta di imperfezione, di 'goffaggine', tanto necessaria per collegarci alla vita e diventare vita essa stessa (Albarea. *Figure della goffaggine…*).

E allora?

La passeggiata potrebbe continuare, anzi continua, ma giocoforza ci fermiamo qui.

Ci si accorge allora che il pensiero cui si alludeva all'inizio, la 'leggerezza pensosa', più che un pensiero è uno stato dell'anima, quel particolare stato, mentale e non, quell'approccio personale al proprio lavoro, al mondo, alle persone e alle cose in cui il soggetto (e con lui l'artista) 'si lascia fare'; lascia che gli elementi su cui si china, gli elementi della propria vita e della propria composizione si sviluppino senza l'intervento di alcuno, ci si limita a mettere ordine.

«Si fa pulizia», come dice Claudia Cardinale a Marcello Mastroianni, il protagonista (tutto autobiografico) di *Otto e mezzo* di Fellini. Il divenire umano è un lavoro di pulizia. Al contrario, puntando tutto sulla dinamica dei materiali si è votati al fallimento, perché il creatore non ha più spazio per creare la sua magia. Che cos'è la magia?

La magia è una specie di grazia che il poeta riceve come dono, accoglie e fa fruttificare in sé; è qualcosa che 'viene da', ma che risiede nell'artista ed affina la sua arte. La magia e il concetto di grazia, cui allude anche Maritain, si qualifica come dono che proviene all'opera d'arte quasi dall'esterno e ad essa superiore; magia in quanto il suo dato peculiare è la non definibilità, uno stato particolare di ineffabilità. Per accostarvisi Maritain parla di un «libero sovrappiù della poesia», libero perché dato e non esplicitamente richiesto, sovrappiù perché è un elemento di sovrabbondanza, secondo la tipica angolazione tomista. «Questo sovrappiù […] è come un elemento libero, un libero 'spirito', che 'trabocca' oltre l'intuizione creativa» (Maritain. *L'intuizione…*: 421-422).

Ma attenzione, la grazia e la magia autentica si incontrano lungo l'iter creativo quando non sono deliberatamente cercate e volute.

Essa è una esperienza quasi vicina allo zero, al vuoto, alla spersonalizzazione del creatore; ma all'opposto ne fa sviluppare tutte le potenzialità, le quali non sono altro che le potenzialità dei suoi limiti, riconosciute e radicate in lui e che diventano possibilità di ricchezze e di scoperte. E non a caso l'allusione è ad un acquerello di Klee, intitolato *Al limite del paese fertile*: dove, proprio in questa zona limite, c'è la creatività, che permette di guardare da un parte e dall'altra, che costringe a stare sul filo del rasoio ma che sprona a nuove conquiste. È la *Betweenness* (Albarea. *Creatività…*: 228-229).

'Lasciamoci fare', allora, dalle nostre imperfezioni, dalle nostre goffaggini, dai nostri inciampi. 'Lasciamoci fare' dalla poesia e dal paese fertile.

Bibliografia citata

Albarea, Roberto. *Creatività sostenibile. Uno stile educativo*. Padova: Imprimitur. 2006.
———. *Figure della goffaggine. Educatori senza magistero*. Pisa: ETS. 2008.
Baudelaire, Charles. *Correspondances*.Varie edizioni.
Benincasa, Carmine. "Nel giardino del mondo". *Paul Klee. Opere 1900-1940*. Firenze: Electa. 1981: 27-60.
Bertin, Giovanni Maria. *Educazione al cambiamento*. Firenze: La Nuova Italia. 1976.
Boulez, Pierre. *Il paese fertile*. Milano: Leonardo. 1990.
Bruner, Jerome. *Il conoscere. Saggi per la mano sinistra*. Roma: Armando. 1970.
Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Garzanti. 1988.
Foucault, Michel. *L'ermeneutica del soggetto*. Milano: Feltrinelli. 2003.
Izzo, Domenico. *Manuale di pedagogia generale*. Pisa: ETS. 1996.
Klee, Paul. *Diari. 1898-1918*. Milano: Il Saggiatore. 1960.
Maritain, Jacques. *Arte e scolastica*. Brescia: Morcelliana. 1980 (1935[1]).
———. "Frontières de la poésie". *Oeuvres completes*. V. Fribourg (Suisse) - Paris: Ed. Universitaires Saint Paul. 1982: 685-817.
———. *L'intuizione creativa nell'arte e nella poesia*. Brescia: Morcelliana. 1983.
Metelli Di Lallo, Carmela. *Analisi del discorso pedagogico*. Padova: Marsilio. 1966.
Michelstaedter, Carlo. *La persuasione e la retorica*. Milano: Adelphi. 1982.

POETI E DONNE

Andrea Csillaghy*

La poesia è da sempre la forma privilegiata di quella psicologia spontanea[1] come 'lettura' o 'discorso' dell'*anima*, dove l'*anima* è insieme genitivo soggettivo o oggettivo perché è un'anima che riflette su altro, e insieme è una riflessione dell'anima su se stessa.

Soppressa perché non *politically correct* per lunghi decenni, l'opposizione fra polarità maschile e femminile oggi ritorna prepotentemente. Se non altro come discorso parallelo e contrapposto alle molte iniziative sacrosante che confluiscono nella sterminata sociologia politica delle pari opportunità per le donne in tutti i campi in cui si trovano contrapposte al 'maschile': dalle quote rosa nei diversi ambiti della produzione, dirigenza, fruizione, amministrazione, organizzazione della società e dei suoi vari momenti di vita, fino agli studi sulla qualità, i vantaggi e le opportunità specifiche dell'essere donne nel mondo attuale.

Al punto che da ogni parte nel mondo, con sapienza o meno, fiorisce ora impropriamente una serie di movimenti 'per l'uomo, gli uomini' in controtendenza.

In questa griglia complessa una psicologia elementare, quale quella della poesia sulla donna, sulle donne è legittimata dal fatto che:

– Il rapporto donna-uomo è alla base di ogni diade che ricorra nella vita umana come opposizione, se si vuole dialettica, cioè feconda, di movimenti che determinano poi lo svolgimento della vita stessa e le posizioni di chi fa parte della diade, o del dialogo, o della dialettica alla fine e all'inizio di un processo. Il concetto non è altro che la sfacettatura molteplice di un'unica relazione, dove ricorre il *dyà* come bipolarità e il *logos*, la *lexis* come la modalità del contatto.
– E pare legittimo provare a fare, come nella prima metà del XX secolo si fe-

* Università di Udine.

[1] Chiamata dalla psicologia professionale psicologia popolare o 'volgare' o 'ingenua'.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

ce, un po' di psicoanalisi – sia pure 'ingenua' e paraprofessionale – su alcuni elementi o modi di discorso che i poeti han tenuto nell'esplorazione di quel terreno misterioso delle dinamiche profonde dell'anima in cui la donna è avvicinata in un'ottica senza dubbio non scettica né derisoria, né satirica, come è la poesia amorosa scritta da uomini, che a lei essenzialmente è rivolta. Questo perché tra i modi della conoscenza anche la lode, l'atteggiamento positivo, è sicuramente fecondo non meno dell'atteggiamento critico[2].

Buona parte della poesia dedicata dalla polarità maschile alle donne passa sotto il nome di poesia 'amorosa' e va spesso a sconfinare nelle più vaste pianure della prosa amorosa, del romanzo erotico e così via.

Quali sono gli atteggiamenti più ricorrenti in questa poesia?

Mi pare di averne potuti individuare alcuni di sicuro interesse.

Uno sicuramente comune a tutti è l'estraneità. Si potrebbe formulare come parodia del motto di Carrel[3]: la donna questa sconosciuta, questo territorio immenso, inquietante di cui è irresistibile il richiamo, eppure pericoloso l'approccio e l'abbraccio possibile: femmina divoratrice ed enigmatica come la sfinge di Edipo, causa di guerre tra uomini come la Elena di Omero, fomentatrice di tradimenti come Clitennestra, inquietante menade come in fondo è la Giocasta madre e moglie del proprio figlio Edipo ed eroina inafferrabile e perniciosa come Antigone, vittima immortale della politica-moralistica di Creonte[4]. E così continuando fino alla *femme fatale* del Novecento. *Cunnum verere* come etimologia quasi isidoriana e perciò assolutamente insostenibile di *verecundia* è invero una parafrasi di un celebre aforisma biblico. La *verecondia* sarebbe la 'cintura di castità' imposta dagli uomini alle donne per il timore che ricorrano fuori dal loro controllo alla proprietà vitalistica mitizzata nel biblico monito «tria sunt insaturabilia…».

Per la fisiologia, antropologia e sociologia di questo terrore – che va oggi dal segreto di Filumena Marturano di De Filippo all'incubo del sovrappopola-

[2] Quello che voglio evitare qui è l'incubo delle visioni delle donne visceralmente misogine come la *Hexenwahn* – o caccia delle streghe – e tutto il lato radicalmente dedito al terrore della donna, dal libro di Mosè nella Bibbia a San Pier Damiani ecc. (cfr. Csillaghy *passim*). A mio avviso va notato che al fondo di questi atteggiamenti vi è una complessa forma di terrore di fronte al femminile, e c'è quello che facendo una contrapposizione all'invidia del pene di cui parla Freud, chiamerei l'invidia maschile della vagina. Argomento di un altro studio da farsi altrove, l'invidia della vagina traspare da tutto il lessico moralistico che circonda la donna. Dove per esempio la virtù della *verecundia* parte dal verbo *verere* 'aver terrore' e *pudor* è egualmente una paura (vedi le voci *fecundus* e *verecundus* in Ernout-Meillet).

[3] L'uomo questo sconosciuto.

[4] Cfr. Sofocle *passim*.

mento del pianeta – passando per le sterilizzazioni di massa, basta e avanza non tanto il complesso di Edipo di Sofocle che si cava gli occhi ma dell'Edipo di Freud e del terrore di finire castrato, o nel lessico plebeo 'incastrato' da una donna… che finisce col significare praticamente la stessa cosa secondo un mio modo di leggere il lessico dei sadismi verbali.

Ma accanto a questo primo movimento ve n'è uno reattivo in senso positivo: la meraviglia. Essa è complementare al terrore ma funziona altrimenti. È la meraviglia e la lode del corpo della donna. La stessa *Bibbia* – libro complesso fatto di libri fra loro molto spesso contradditori – le condensa nel *Cantico dei cantici* dopo le terribili 'boutade' di Mosè contro le streghe e di Proverbi contro le donne.

Nato probabilmente dal terrore che lo eccita sotterraneamente è un tentativo mentale di esplorare per conquistare, con la fine di rimanerne conquistati.

Di questo filone centrale della poesia sulle donne e sull'amore vorrei soprattutto occuparmi qui, contrapponendolo al terzo movimento quello di sintesi fra terrore e ammirazione. Quasi in una triade hegeliana, dove dopo aver cantato ed esaltato, dopo aver opposto terrore e invidia del sesso femminile, risulta che non c'è che da piangere su se stessi, da maschi-vittime di tanta complessità, singhiozzare sul fanciullino preso fra questi poli del femminile che dalla fascinazione al risucchio terrorizzante lo precipitano in una voragine di sofferenza e di distruzione psichica quando non fisica.

Un quarto movimento fra queste reazioni psichiche registrate dalla poesia rispetto alla donna sta nel riconoscere in ogni donna, la madre in potenza o in atto, o almeno una metonimia di maternità come parte di un tratto esclusivo del sesso femminile, come la causa il cui effetto è la vita e l'umanità stessa. Dimentichi come noi tutti siamo che abbiamo amato nella vita almeno una donna giovane e perciò comunque bella, da cui irripetibilmente abbiamo avuto la vita e siamo inadeguati sempre e comunque, rispetto a lei. A questa 'pietà michelangiolesca' per cui il nostro io frusto di poveri Cristi riposa simbolicamente per sempre sul grembo di una giovane donna che avendo per noi un'inestinguibile tenerezza proiettata nel futuro della nostra vita diventa essa stessa oggetto e soggetto di pietà sovrumana, la poesia sulla donna talvolta si è dedicata alla madre.

Ma raramente questa poesia fu scritta nei secoli.

Robert M. Polhemus in uno dei suoi eccellenti saggi (49-52) osserva che «to fall in love», in italiano 'innamorarsi' è una curiosa espressione inglese connotata dall'ammissione di un involontario 'scivolone', da una caduta che implica la perdita di un equilibrio e sicuramente del controllo di sé. Per l'uomo come per la donna.

La poesia d'amore gira attorno a questa piccola catastrofe che capita al cuore, alla mente e scaraventa in un'avventura nuova dove perse le bussole dell'omeostasi, del possesso di sé, dell'autocontrollo, unica guida nuova è la 'fede', quella che Polhemus chiama «the erotic faith», una fede nell'Eros, o la fiducia nella voce del proprio desiderio che guida verso il paese ignoto ch'è 'l'oggetto d'amore'. Con questo spossessamento si perde di solito per un po' ogni zavorra ignobile, ogni misero egoismo, ogni prevaricante preoccupazione di sé, spinti dalla fede verso l'altro, l'altra.

La promessa di un piacere senza pari si impadronisce e azzera pensieri, preoccupazioni, dispiacere e timore, egoismo e piccineria. Si diventa disposti a qualunque 'grande impresa', nell'accezione romantica. Difficile decidere se uomo e donna hanno eguale diritto (o inclinazione o attitudine) a questo precipitare meteoritico. Almeno nel romanzo dell'Ottocento quando ciò avviene a una donna, sia essa Manon Lescaut, Emma Bovary, Anna Karenina, Margherita Gautier e si potrebbero enumerare molte altre, questo venir soggiogate dalla passione segna una compromissione distruttiva spesso senza salvezza. Solo la donna poetessa dando conto di questo perdersi come di un'avventura dello spirito, gli conferisce un valore universale e una dignità salvifica. Ma pochi sono i poeti che di questo *falling in love* han saputo interpretare la numinosità come fa Dante con Francesca da Rimini o Pia dei Tolomei. Mortifero come una melagrana velenosa l'amore-passione rende talvolta disumana una donna e ne fa o una sanguinaria Medea, o una vittima destinata a morire irrisa, o almeno una sconfitta senza rimedio. Di qui un monito infinitamente ripetuto nella trama e nei testi dedicati all'amore 'a parte mulieris': guardatevi dal cadere nella trappola di Eros. Con simili premesse si intuisce perché la 'Bella crudele', 'la Femme fatale' debba essere l'unico ruolo in cui la donna può stare 'al sicuro'.

Se la letteratura è divinizzazione, e certamente la poesia è un atto tale, vale dunque la pena di riflettere su come la poesia scritta da uomini rappresenti la donna, sia essa la donna amata per la sua 'anima' o la donna amata per il suo corpo o la donna amata perché riama o la donna comunque 'amante' o tutte queste tipologie insieme.

Escludiamo qui dalla nostra riflessione la donna che parla della donna e la donna al di fuori della relazione amorosa e cioè negli altri pure importantissimi ruoli femminili come la sorella, la madre – di cui pure abbiamo accennato più sopra –, l'amica, la compagna, la consigliera, la sacerdotessa. Molti di questi ruoli si ritrovano infatti come stadi diversi entro la cornice amorosa, ma i poeti hanno in genere meno approfondito tali ruoli in rapporto al ruolo amoroso stesso, come abbiamo detto circa la donna, ogni donna, come metonimia della madre. Risulta invece molto interessante come in talune ballate (Villon, Porta, ecc.) i poeti abbiano inscenato donne che parlano e riflettono sul pro-

prio e sugli altri ruoli femminili, esprimendo dubbi, perplessità o scherno di se stesse. Vi sono alcune invalicabili barriere fra arti diverse. In pittura è quasi irrilevante il 'sentimento' del pittore per la donna che egli ritrae: giovane/vecchia, bella/brutta, madre o pescivendola, modella/dea/donna di corte, nuda o vestita e ingioiellata, la donna è là per sedurre, ispirare, magari guidare al cielo il suo spettatore ma personalmente, come simulacro femminile, si offre senza consumarsi, incorruttibile, eternamente intatta nell'attimo del suo apparire, sottratta alle defatiganti e corrompenti vicende dell'esistere, che l''essere' nell'opera d'arte non conoscerà.

In pittura si possono trasmettere e comunicare 'emozioni', stimoli e impulsi, ma non storie, non dinamiche di lungo o breve corso che travaglieranno il personaggio del quadro come travaglieranno il suo spettatore. Solo Oscar Wilde nel *Dorian Gray* ha immaginato una pittura 'coinvolta', che può corrompersi col vivere del suo personaggio. Ma è una fantasia romanzesca.

In poesia invece si danno donne in divenire inseguite in breve o lungo corso dall'occhio indagatore dell'autore, soggette dunque alle svolte della loro 'vicenda' umana.

L'espressione «bewitched body and soul» – anche perché la *witch* è supposta essere una *woman* – ben si adatta se si riferisce ad un uomo stregato anima e corpo da una donna, ma mal si adatta alla condizione d'animo e fisica di una donna che in questo caso le varie civiltà han piuttosto trattato di 'perduta' da sempre. La condizione di 'estasi' di fronte alla donna stessa fu descritta più da pittori e scultori maschi che da artiste donne, tranne alcune notevoli eccezioni, anche moderne.

Di qui una duplice sproporzione e una duplice incomprensione: la donna amante interessa molto meno. La donna 'anima' e la donna che riama sono un'occasione per occuparsi di sé da parte del poeta. È la donna 'corpo' che si impone invece con la sua fisicità e che media tra desiderio e attualità poetica, tra cielo e terra, tra mondo metafisico e realtà fisica.

Sempre nel saggio citato Polhemus, parlando dei tempi di Jane Austen riflette sul fatto che una giovane donna – ma noi intendiamo semplicemente la donna ancora e comunque 'interessata a sedurre' – deve essere molto cauta prima di innamorarsi e porsi una serie di quesiti acquattati dietro il rapporto con un uomo: «Che cosa in me riesce ad attrarre quest'uomo?», «Come posso rendere durevole questa attrazione?» – il tempo, la durata, pare essere più un problema femminile che maschile! –, «Si può amare qualcuno di cui non ci si è innamorati?».

Due idee fondamentali vengono in mente in questa connessione, la prima che per la donna prevale il bisogno di sedurre rispetto all'essere sedotta. Almeno al tempo di Jane Austen. E la donna è pronta a più di un sacrificio pur di mantenere viva ed efficace tale seduzione nel tempo. La seconda che dato

che la donna, le donne, sono il soggetto ma insieme il destinatario della poesia scritta per loro e su di loro, esse sono da sempre indulgenti, e interessate forse perché inclini a considerare tale poesia come una più o meno illuminante pedagogia per conoscere piuttosto l'animo maschile, più che incantarsi narcisisticamente nell'immagine di sé che vi incontrano.

Ed è evidente che nelle sue molteplici funzioni la poesia sulle donne ricomprende anche quella di essere una 'psicologia' cioè una descrizione, un'analisi dell'anima maschile. Maschile, sottolineo, non femminile.

Alla fine due cose risulterebbero evidenti: che la poesia d'amore rivolta alle donne le interessa cognitivamente come auto-analisi della psiche maschile e, in subordine, l'ammirazione che vi si esprime per loro, solletica il narcisismo femminile solo in secondo luogo, come l'immagine dello specchio di lacaniana memoria.

Sia questa una scelta femminile, o il limite dei poeti maschi, o il punto di 'fusione' del rapporto uomo-donna, un percorso prolungato nella vicenda plurisecolare della poesia d'amore fra uomo e donna mostra che se 'ragionano' d'amore i poeti descrivono, comprendono, compongono per lo più se stessi e quando finalmente si occupano 'di lei' accade che descrivono, vagheggiano, ammirano fino a divinizzarlo più il 'corpo di lei' e non, o molto raramente, la sua 'anima' o le sue qualità spirituali. Quasi che tutta la metafisica femminile consista nella bellezza e capacità di seduzione del corpo, anche qui in funzione metonimica, e solo raramente si debba alla seduzione metafisica che emana da questa realtà fisica. Tale poesia riesce a congiungere come fine e principio di ogni seduzione l'intuizione della maternità? Ne dubito.

L'unicità dell'amata, delle sue grazie, del suo corpo e della sua personalità nell'economia dell'*erotic faith* ha lo stesso peso che ha nella storia del pensiero o dell'arte occidentale l'idea di personalità o di *genio*, ed è in poesia un incontro irripetibile. Ciò che nel pensiero orientale sconfina nel divino, nel teofanico.

Dalla notte dei tempi (circa un miliardo di anni fa) e da quando in biologia si sono divisi i due sessi e da quando si sono costruite le zone neurologiche della cosiddetta coscienza nei mammiferi ci si interroga sull'uno e l'altro sesso, reciprocamente, con le modalità che ogni specie consente.

Da quando la scrittura ha conservato le elucubrazioni umane, ha incominciato a 'tipizzare' gli uomini e le donne e il loro rapporto reciproco. I tipi presenti fin dall'antichità sono più o meno speculari, fra maschio e femmina.

Però con buona pace di Johann Jakob Bachofen e di Evel Gasparini – che han dedicato la vita al 'matriarcato' poiché le civiltà letterarie sono state prevalentemente maschili e patriarcali – gli uomini liberi da 'faccende' hanno sempre avuto più tempo a disposizione – i canoni tipologici – dalle gerarchie di va-

lori, ai canoni etici ed estetici, fisici o spirituali – sono stati dettati in un'ottica maschile. Tranne la maternità di cui nessun maschio poteva o voleva appropriarsi, il reticolo antropologico mette a disposizione delle donne caratteristiche prima di tutto maschili: la forza e il valore per le Amazzoni, la grandezza d'animo per le eroine, perfino la bellezza e, paradossalmente, da ultimo, perfino l'esser donna, insieme di caratteri che dalla polarità maschile sono indicibilmente più agognati che non i caratteri maschili per le donne in genere.

Nel parlare dunque di poesia sulle donne in questo intrico vi sono due itinerari possibili: o seguire il corso dei secoli e lo strutturarsi di varie tipologie secondo le alterne vicende di strutture storiche e sociologiche. Interrogarsi cioè su quali fortune abbia conosciuto in vari momenti della civiltà la figura della donna, secondo che queste civiltà le fossero più o meno favorevoli, vi avesse un ruolo sovraordinato o paritario o sottordinato. Fosse cioè 'sussunta' in modi d'essere maschili o comunque non suoi.

O indipendentemente dai contesti in cui sono testimoniati, i caratteri femminili possono essere guardati secondo un ordinamento tipologico, in cui si isola una caratteristica prevalente individuata dall'intuizione del genio, dalla posizione sociale o economica, dai ruoli prevalenti o dai personaggi emergenti, e si creano i miti più o meno fantasiosi del 'femminino' più o meno 'eterno'.

Mitiche e ipotizzate furono le società matriarcali, perché tracce di *archía tes metrós*, dominio della madre, si possono rinvenire anche oggi a qualunque latitudine e in qualunque vissuto personale, maschile o femminile. Ma perché in una tale tipizzazione importano molto i poeti? Perché il poeta è da millenni il vero, fondamentale, insostituito e insostituibile, artigiano della cultura, della cultura totale, il vero scrutatore di anime e con ciò, come Deucalione e Pirra, capace di suscitare l'uomo, gli uomini, le donne, anche dalle pietre e dai sassi inanimati del mondo, identificandone cioè creandone i caratteri che diventeranno valori della civiltà.

Dovendo qui scegliere fra due percorsi – il diacronico e il sincronico, la successione nel tempo e la varietà dei tipi – noi preferiamo utilizzarli entrambi perché tutto il modo di fare cultura oggi in Europa spinge in entrambe tali direzioni, in questo confuso e frastornato cicaleccio chiamato l'odierno dialogo fra le culture.

Agli albori della civiltà mediterranea incontriamo immagini o tipi di donne nella poesia di Omero e nella *Bibbia*.

Sia in Omero che nella *Bibbia* ciò che colpisce il poeta è l'unicità, la straordinarietà, l'eccezionalità di alcune donne, cioè sostanzialmente della donna che il poeta – o nel caso della *Bibbia* l'autore biblico – ha scelto di esaltare o venerare. Potremmo dire, con altre parole, di cui si è innamorato.

Nel III libro dell'*Iliade* Priamo e i vecchi maestri di Troia osservano l'appa-

rire di Elena sulle mura presso le porte Scee e concludono: vale la pena per una donna simile combattere una tale guerra, quasi tramortiti dalla bellezza di lei.

Appare paradossale che nella *Bibbia* a Salomone sia attribuito il *Cantico dei cantici*, uno dei più bei poemi mai scritti al mondo per una donna, e che allo stesso Salomone sia attribuita la gran parte del libro dei Proverbi dove sta scritto: «tria sunt insaturabilia, vel quattuor, Inferi, os vulvae et terra quae numquam satiatur aqua, et quartus est ignis qui numquam dicit: sufficit» (Prov. 30,16).

In realtà il n. 30 di Proverbi comprende Detti di Agur e Proverbi numerici probabilmente non salomonici. E 31/IX canta le lodi della perfetta padrona di casa, moglie, massaia, donna straordinaria e incantevole.

La *Bibbia* non è misogina, ma si capisce che è scritta in prevalenza da uomini e per uomini. Tra le cose dette delle donne vi si trova tutto il bene e tutto il male che se ne può dire.

Il sesso nella *Bibbia*, a parte il Canto dove esso e il corpo femminile viene magnificato, non è mai maltrattato, tranne nel citato versetto 16 di Proverbi 30. Tuttavia vero custode ne è l'uomo ed esso è conferito alla sua iniziativa come nel Libro di Ruth, la nuora di Naomi, entrambi personaggi indimenticabili, come mostra Rilke che in una meravigliosa poesia le ricorda entrambe e vi connette la sua propria responsabilità maschile, quella però della *Seele* o Anima, ch'è una donna dentro di lui.

E sta come una donna a te dinnanzi
l'anima mia,
come stava Ruth
la nuora di Noemi
e va di giorno spigolando intorno
come una serva di cui tu ti fidi
ma la sera si lava nel torrente
si veste linda e viene fin da te
e quando tutto è silenzio a te dintorno
si fa un giaciglio giù presso ai tuoi piedi
e se le chiedi verso mezzanotte
ti risponde devota: io sono Ruth
son la tua serva: stendi le tue ali
sulla tua serva: tu sei quello che dona.
Poi l'anima mia finché non si fa giorno
dorme ai tuoi piedi e la scalda il tuo sangue
e sta come una donna a te dinnanzi
l'anima mia ed essa è come Ruth (259).

Quella di Rilke, non rara comunque in lui, è forma suprema di venerazione fino all'identificazione, che il poeta attua proiettandosi nell'anima di Ruth, quest'antenata mitica della dinastia di Davide. Ma il senso profondo di quest'im-

medesimazione, e il suo significato fisico e metafisico (questa poesia è anche una preghiera!) non si coglie se non rileggendo nella *Bibbia* il libro biblico di Ruth, o il sogno di Boaz di Victor Hugo, dove fisicità e metafisica si fondono nel disegno divino che avvolge Ruth stessa.

Da Omero ai tragici greci, e alla poesia classica e tardo latina non si trova comunque o molto raramente una capacità di immedesimarsi del poeta nella donna che egli canta. Anzi. L'eccezionalità femminile lascia ampio spazio a sarcasmi, dubbi, fino alle malignità, da Catullo, Tibullo a Orazio, Ovidio, fino a Marziale e Giovenale.

Né il Medioevo o il Rinascimento ci consegnano donne guardate e sentite con candore e comprensione. Tranne nei casi in cui delle donne, parlano poetesse-donne.

O si tratta di poesia elegantemente superficiale, irreale e frettolosa. Mentre sulle povere streghe per secoli solo alcuni pietosi confessori hanno scritto non poesie, ma lamenti solidali, la poesia sulle donne dai siciliani, ai *Minnesänger*, ai trovatori, stilnovisti, petrarchisti e poeti della Pleiade è troppo nota e vasta per riferirne qui in dettaglio. Ma è sottesa da una continuità per così dire negativa. Di questa poesia colpiscono infatti due elementi contrastanti. L'uno è lo svolgimento della classica divinizzazione convenzionale della donna, la cui conseguenza è una naturale tendenza a diventare irraggiungibile: la donna diventa la fiera bella e mansueta, la fortezza irraggiungibile, e così tornerà in età vittoriana e nel Novecento europeo come la venere di ghiaccio, la bella crudele, fatale ecc. L'altro è quasi una risposta a questa posizione su cui vale però la pena fermarsi. Si tratta della lode del corpo femminile che, invece di essere rappresentata attraverso i vari tipi di nudo della statuaria e della pittura canta le bellezze femminili partendo quasi da una scomposizione anatomica del corpo femminile. Questo passaggio avviene giustamente tra Francia e Italia, fortemente legate ed ha un paradossale precedente nel genio universale di François Villon. Può sembrare bizzarro ma questo secondo atteggiamento a nostro avviso nasconde in sé, vista la fortuna che questo ciclo di poesie ha avuto nei secoli, l'atteggiamento più sincero e positivo del poeta-uomo di fronte all'eterno femminino. L'ultima traduzione che ne conosco è l'antologia *A nőí test szépsége* del 1984, Helikon, Budapest, con testi di Scève, De la Haye, Saint-Gelais, Beaulieu, Marot, e con traduzioni dove i testi originali sono tradotti dai maggiori poeti ungheresi del Novecento (Weöres e altri). Sono tentato di dire che afferra finalmente dopo tanti malintesi uno specifico indiscutibilmente maschile di fronte al femminile. Come è noto Clément Marot si rifugia a Ferrara nel 1534; di là bandisce il concorso letterario sul 'corpo femminile'[5] e offre il saggio base di questa poesia sul corpo femminile con *Le tetin*:

O bella tetta più bianca d'un uovo
Tetta di seta candida, e ingualcita,
Che fai vergognare la Rosa
E sei più bella di ogni altra cosa
Tettina dura, ma non di pietra
Semmai piccola sfera d'avorio
Al centro della quale sta seduta
Una fragola oppure una ciliegia
Che non si fa vedere né toccare,
E scommetto ch'è proprio così
Tettina dunque che hai un bottone rosso
Tettina che mai non si scompone
Né per venire, né per andare
Né per correre, né per ballare
Tettina di sinistra graziosa
Sempre lontana dalla tua compagna
Tettina che riveli, molto assai di colei cui appartieni
Quando ti vedo, viene a me e a tutti
Una voglia alle mani di toccarti,
Di tastarti e di prenderti: ma occorre
Trattenersi ben bene dal farlo
A tutti i costi perché ne verrebbe
Un desiderio assai più gagliardo
O tettina né grande né piccola
Tetta matura che muove l'appetito
Tetta che giorno e notte vai gridando
Sposami dai e mi avrai tutta quanta
O tetta che ti gonfi e che respingi
Il vestito con le tue punte aguzze
A buon diritto si dirà felice
Colui che di latte ti empirà
Rendendo una tettina di ragazza
La bella tetta di una donna fatta.
(Csillaghy. Traduzione inedita)

Alla sfida lanciata da Marot risposero con impeto tutti i maggiori poeti di lingua francese del tempo creando un florilegio impudico eppure nella sua inverecondia vivo e mai più invecchiato, di fronte a cui molta convenzionale let-

[5] *Blasons du corps féminin*. I *blasons* saranno di Gilles D'Aurigny, Eustorg de Beaulieu, Victor Brodeau, Lancelot Carle, Claude Chappuys, Gilles Corrozet, Bonaventure Des Périers, Antoine Héroet, Maclou de la Haye, Bérenger de la Tour d'Albenas, Jacques Le Lieur, Jacques Peletier, Jean Rus, François Sagon, Mellin de Saint-Gelais, Hugues Salel, Maurice Scève, Jean de Vauzelles, iniziati da Clément Marot nel 1535 con le *Blason du beau tétin* (cfr. Schmidt).

teratura che pretende di contrabbandare una *erotic faith* nella donna, appare opera di autocompiacimento narcisistico o noiosa convenzionalità.

Se l'*erotic faith* delle donne – e comunque dei personaggi femminili nella letteratura – è complessa, la *faith* maschile come si ritrova nella poesia sarà d'ora in poi schietta e attendibile quando di questo ciclo riuscirà ad attingere la franca plasticità e vitalità.

La polarità femminile risulterà altrimenti in genere fraintesa e mistificata dai poeti fino ai nostri giorni e come 'specchio' del sentire maschile verso la donna sarà costantemente inquinata dall'infinito incommensurabile narcisismo maschile.

Restano come atteggiamento inequivoco questi 'nudi' della rappresentazione maschile poetica della donna, che ancor oggi, dai tempi di Marot, possono fare scuola. La *fi…* né è un altro esempio.

Piccola vanagloriosa, fi… ben gonfia
Fichetta ardita più d'un levriero
Coraggiosa a lottar più d'un leone
Agile e pronta nei tuoi giochi arditi
Più di una scimmia o di un gattone
Fichetta ben vestita di pelliccia
Più ricca assai che non il vello d'oro
Fichetta grassottella, senza spine né ossa
Morso frollo e innocente
Bella fichetta, ben seduta e altera
Lontana dai rumor del tuo vicino
Che non si può scambiar per tuo cugino
Con un bel bottoncino di custodia
O un rubino che serve da fermaglio
Serrato e combaciato e ben richiuso, che solamente
Pei tuoi modi si apre, o di un bel movimento,
Se il corpo è seduto ben dritto
O una gambata o un labbro non si mostra
Finché non fai qualche mossa amorosa
Fonte d'amor, sorgente di dolcezza
Ruscelletto che placa ogni ardore
Male e languore: o luogo di piacere
Grazioso soggiorno delizioso
Voluttuoso più che ogni altro al mondo
O sentierino che porta al centro di tutto
Di un infinito bene ed un sovrano piacere
Ben felice colui il cui desiderio
Tu appagherai e prender ti potrà
E godere di te infinitamente
(Csillaghy. Traduzione inedita).

Più grollosano è *Le cul*:

…Tu dunque culo, di salute gran segno
dove molti dottori in medicina
Ricavano nozioni e scrutan dentro
Senza te non si dà corpo perfetto
Ed oltre a questo non è il caso che si taccia
Che come a ogni sovrano e gran signore
Al dipartir dal ventre della madre
Che avviene in modo assai grandioso
Ogni figlio di mamma ti bacia,
Che sia ricco o sia povero, in faccia…
(Csillaghy. Traduzione inedita).

In Europa vi fu probabilmente una reazione a tanta esplicita impudicizia che spinse a rimuovere questo 'Amore nudo' – come disse il Foscolo – non solo in Grecia e a Roma ma anche in Francia per adornarlo di un velo candidissimo. Ne derivò una tipologia poetica che ripropose più che le donne i problemi degli uomini con loro, con la vita, con il destino.

In poche strofe raffiche Esteban Manuel de Villegas[6] (1589-1669) condensa questo atteggiamento dolce e disperatamente narcisistico:

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
céfiro blando

Si de mis ansias el amor supiste
tú que las quejas de mi voz llevaste,
oye, no temas, y a mi ninfa dile,
dile que muero
Filis un tiempo mi dolor sabía,
Filis un tiempo mi dolor lloraba,
quísome un tiempo, mas agora temo,
temo sus íras…
(cfr. Gelli??)

Il poeta d'ora in poi si volgerà in sé, l'immagine della donna, come s'era 'gotizzata' nel Medioevo così tenderà a dilavarsi, nei lamenti o nei rimproveri.

Ne è un esempio tipico l'ungherese Balassi[7]:

[6] Cfr. Gelli.
[7] Cfr. Csillaghy. *Sotto la maschera*: 85-90.

Come incontra Giulia la saluta

Questo mondo non mi occorre
Senza te amore mio,
Che mi stai ritta qui accanto
O splendente anima mia

Allegria al mio triste cuore
Desiderio della vita
Tu le dai felicità,
Che il buon Dio ti benedica
Mio palazzo prezioso
Rosa rossa profumata
Mia violetta e mia perla
Lunga vita a te mia Giulia

Sotto il nero delle ciglia
Lampeggiar vedo il mio sole
Il bagliore dei suoi occhi…
È un progetto per la vita!

Del tuo amore arde il mio cuore
Tu colmi ogni desiderio
Corpo, anima, delizia
Ave mia unica regina

Come ho incontrato Giulia
Nella mia felicità
Questa lode le ho declamato
In ginocchio e a capo chino.

In risposta lei ha accennato solamente un sorrisetto!
(Csillaghy. *Sotto la maschera*: 86).

La civiltà tardorinascimentale e manieristica segnata da questa cattiva stella della maniera, trafugatasi dal petrarchismo al gongorismo, da Marino ai sonetti di Shakespeare, non giunge dovunque con gli stessi effetti.

Nelle periferie nebbiose d'Europa, fra i bagliori delle battaglie, Bálint Balassi le dà quel guizzo di disperazione e determinazione, come se ogni poesia fosse scritta la settimana prima, o il giorno prima di andare a morire in guerra contro i turchi. E la maniera è un paludamento garbato e civile per dire sentimenti di furore incontenibile, per evocare una relazione con la donna che lo esalta come se sulla sua immagine fosse scritto: per te sola vale la pena di vivere, rischiare e morire. Sono quasi i sentimenti estremi di Ettore che dà l'addio ad Andromaca e ad Astianatte nell'*Iliade*. La differenza fra l'eroe omerico e Balassi sta tutta in Giulia. Come si vedrà Giulia, compiaciuta e pur contenta nel suo comprensibile narcisismo – essere amata da cotanto amante – accenna sempre una reazio-

ne ironica, che è un modo garbato per insultare. È nella chiusa il guizzo segreto dello spirito balassiano. Così mentre egli dice:

Amore mio prezioso
Assai più che le rose
Non imbrigliarmi il mondo
Di me che son tuo schiavo abbi pietà
No, non voglio vederti nelle braccia di un altro
Uccidimi piuttosto
la bella lo riduce in schiavitù:

Voi che mi conoscete per la mia libertà
Voi lo sapete certo, che non sono lo schiavo
Di questi occhi lucenti sotto le lunghe sopracciglia arcuate
…Volete dire ch'io non son più io?
Che non mi resta più d'anima un filo, questo volete dire?
(Csillaghy. *Sotto la maschera*: 87).

Incostanza, fragilità, volubilità della donna sono dunque in gran parte proiezioni dell'animo maschile sul suo soggetto. Della sua propria fragilità psicologica, ermeneutica e interpretativa.

Ma forse il risultato di tutto ciò fu quell'oceano di tenerezza e pietà che le donne, ammaestrate ma non ingannate dalla poesia maschile loro dedicata dagli uomini, hanno poi riversato su di loro, per consolarli della loro incapacità a comprenderle.

Bibliografia citata

A nöi test szépsége. Budapest: Helikon. 1984.
Bachofen, Johann Jakob. *Il Matriarcato*. Torino: Einaudi. 1988.
Basile, Bruno e Pullega, Paolo. *La cultura letteraria*. Bologna: Zanichelli. 1991. *Dei Sepolcri*: 88 e ss.
Csillagy, Andrea. *Sotto la maschera santa*. Udine-Firenze: CLUF. 1993.
———. "Streghe, *Malleus Maleficarum* e intellettuali fra suggestioni latine e *modus inquisitionis* in Europa centrale". *Vestigia latinitatis in media Europa*. Ed. Andrea Csillaghy. Udine: Forum. 2008: 91-139.
Ernout, Alfred e Meillet, Sylvie. *Dictionnaire etymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck. 2003.
Gasparini, Evel. *Il matriarcato slavo: antropologia culturale dei protoslavi*. Firenze: Sansoni. 1973.
Gelli, Pietro. *L'amore e l'amicizia*. Milano: Baldini e Castoldi. 2005.
Polhemus, Robert M. *Erotic Faith. Being in Love from Jane Austen to D.H. Lawrence*. Chicago-London. University of Chicago Press. 1990.
Rilke, Rainer Maria. *Die Gedichte. Das Buch von der Pilgerschaft (1901)*. Frankfurt am Main: Insel Verlag. 1996.
Schmidt, Albert-Marie. *Poètes du XVIe siècle*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard. 1953.
Sofocle. *Le tragedie*. Trad. di Raffaele Cantarella, Umberto Albini e Vico Faggi. Milano: Mondadori. 2007.

FRIULI

SPUNTI PER LA STORIA DELL'EMIGRAZIONE NELLA LETTERATURA IN FRIULANO

Piera Rizzolatti*

«Mandi ninine, mi tocje partî» così si conclude una delle 'albe' più note della letteratura popolare friulana (Virgili 30), nel segno di un distacco che non conclude una notte d'amore ma è indizio di una partenza dolorosa e di una lontananza forzata e prolungata. Prima di affrontare il tema della poesia friulana sull'emigrazione, forse converrà soffermarci sulla persistenza di questo motivo nella villotta friulana. Da secoli questa rappresenta il genere più diffuso di canto popolare delle nostre terre: nel breve volgere di una quartina di ottonari, generalmente in rime alternate ab, ab, si dispiegano struggente dolcezza, dolore cocente, rimpianto, tenerezza e maliconconia, per la solitudine di un uomo o di una donna lontani dal bene amato.

Nelle raccolte tardo-ottocentesche, questi piccoli gioielli di poesia spontanea sono dispersi nelle sezioni tematiche dei 'Preludi d'amoreggiamento' (Ostermann 110-129), 'Commiato, lontananza' (264-280) e in genere ci propongono un Friuli che emigra stagionalmente nel mondo oltrealpino, fotografano l'epopea dei *cramârs*[1], che con i loro traffici tessevano una fitta rete di rapporti in tutta l'Europa centrale e orientale, ma non escludono diverse, ugualmente dolorose, separazioni, quella della lunga ferma militare obbligatoria ad esempio, che è pure al centro di versi malinconici e di rimpianto da parte degli amanti.

Alcune villotte più da vicino offrono spunti per la storia dell'emigrazione. Allo scenario europeo, ad esempio, e ai rientri autunnali si riferiscono le villotte qui di seguito riprodotte, che testimoniano le direzioni del flusso migratorio (non esclusivamente di *cramârs*, ma anche di fornaciai, muratori, scalpellini), verso la Germania e l'Ungheria, ma la cronaca è velata dal filtro sentimentale che non muta registro, tanto nei versi maschili che in quelli, più numerosi femminili:

* Università di Udine.

[1] Merciaiolo ambulante (Pirona, Carletti e Corgnali 13). Da medio alto tedesco *krâmoere* (*Dizionario etimologico…*: 509).

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

Vegnarà ben la sierade
E il gno ben al tornarà
Son vignûz chei di Germanie.
Il miò ben al vignarà;
Al pò fâ la crôs pe strade
Che in Germanie plui nol và.

Il morôs l'ûl lâ in Germanie,
Jò no uei lassalu lâ;
Ches birbantis di Ongiaresis
No lu lascin tornâ in cà.

Bièl tornànd da l'Ongjarie
La viodei sul lavadôr;
Bandonai la compagnie,
Mi fermai a fâ l'amôr.

Cui sa el mio moro, dulà ch'al è,
al è in Germanie, a fâ scudielis
a fâ planelis, a fâ modon,
al è in Germanie a fâ modon.

Se jo fos 'ne paveute
lontanone vores lâ;
vorès lâ su l'armadure,
là ch'al è a lavorâ.

Si tratta, come si intuisce dai testi sopra proposti di una emigrazione stagionale che avviava i giovani della montagna e della pedemontana friulana verso mete più o meno vicine. Era frequente la presenza dei Friulani nelle città del Veneto, friulani che assolvevano ai mestieri più umili di facchini e carbonai, come suggerisce la villotta:

E l'istât a jè finide,
Oh ce grant dolôr di cûr!
I fantàz si çholin vie,
Ce a Vignesie, ce in Friûl.

Se chest timp a nol fâs ploe,
Jo domàn hai di partî;
Jò partìs cu la mê vite,
E il miò cûr tal lasci a ti.

A je chi une letarine,
Je rivade uè sul fresch;
No si sà se ven d'Italie
O se rive dal Todesch.

Ma anche lo strazio dei trasferimenti oltre oceano non è eluso nelle villotte con il rimpianto di chi, analfabeta, è costretto a ricorrere ad intermediari:

Jò no sai nè lei nè scrivi,
Ma hai çharte (pene) e calamâr;
Uèi fâ fâ une letarine
E mandalâle vie par mar.

Saludàilu, saludàilu,
Dît che lu saludi jò;
Dît ch'al stêdi alegramenti
E ch'al fasi miei ch'al po'.

Oh butait chei fiêrs in aghe!
Oh fermait chèl bastiment!
A l'è dentri il miò çhar zovin…
Lui s'in và tant malcontent!…

Se la tradizione orale non è avara di componimenti ispirati all'emigrazione, non ci viene incontro, purtroppo, la tradizione letteraria colta dove l'immagine dell'emigrante non resta neppure sullo sfondo, e piuttosto rappresenta una voce assente nei primi secoli della elaborazione artistica del friulano. Appare forzoso, infatti, attribuire a versi celebrativi come quelli di Girolamo Biancone, (sec. XVI) del sonetto pluricaudato "Sore iu furlans e in so honor" un riferimento a situazioni di emigrazione fuori dai confini della Patria, dove comunque qualche figlio privilegiato di questa terra, come il cividalese Fiore dei Liberi o Fior Furlano aveva conquistato fama ed onore per l'eccellenza nella pratica della scherma. Si vedano i versi di Girolamo Biancone in cui gli strumenti retorici dispiegati (dittologie, allitterazioni, anafore, ecc.), puntano ad accentuare la condizione superlativa, già insita nelle scelte sintattiche come appare nei seguenti versi 1-11:

Furlans, voo haves lu vant in plan e in mont
in quaal che si volees proffision
e d'ogni virtuut lu vuestri non,
s'al no compaar lu prin, al è 'l seont.
Voo riusciis in ogni part dal mont
chun grant honoor e riputation
e de sflorade vuestre nation
ogni signoor din faas gran stime e cont.
Iu biei, zintii custums e cortesans
ed ogni nobil art e la braure
des armis son mituuz in vuestris mans
(Pellegrini 125).

Asseconda invece il tema della nostalgia e della idealizzazione del paese natale, uno dei topoi che, pur nella diversità del contesto e dei destinatari, ritorna anche in canzonette popolari anonime del secolo XVII provenienti dalla Carnia e il ben noto capitolo burlesco "Ragguaglio d'un viaggio ad un amico" di Ermes di Colloredo, dove il nobile friulano emigrato alla corte di Vienna lamenta i disagi della vita di un cortigiano e rimpiange la semplice e anonima vita di paese:

Ma io us zuri al cospetto chiatte fur
che, s'io pueès tornà 'l cul dentri a Guriz,
che uei ch'a stentiin a tirami fur
(Colloredo 170).

Settecentesco è poi un componimento per nozze proveniente dalla Carnia (Sutrio) "Canzoneta nova sora un zovin cremar vignut in Italie a maridassi": è introdotto il tema dell'astinenza forzata della sposa, che poi verrà a fornire uno dei motivi più potenti della poesia del carnico Leonardo Zanier. Della lamentazione converrà in questa sede trascrivere almeno qualche verso:

Pouc mi zova il matrimoni
Avei il marit così lontan,
Lis quaresimis son tant lungis
Che ogni dì mi par un an…

Fin qui gli echi inconsci di una realtà, quella dell'emigrazione, che comporta la frequentazione con mondi diversi e soprattutto il superamento di confini e non solo geografici.

Ben altra è la realtà dell'emigrazione che si evince da Caterina Percoto, che sul piano narrativo sfiora quel tasto nella novella *Lis cidulis*. Per la Percoto l'emigrazione è un «tristo costume», che distoglie la gioventù dalle sobrie abitudini del popolo, li mette a confronto con un corrotto mondo cittadino: «Lasciano essi i monti e consumano gli anni dell'affetto nel tumulto cittadino, indi ritornano a profanare la semplice lor patria coi vizi della società» (Percoto 39) abbagliati dalla promessa di ricchi guadagni, si atteggiano a damerini come i giovani apprendisti sarti che dalla carnica Fielis sciamano alla ricerca di fortuna ed avventura nelle città della pianura veneta, perché l'abbandono dei campi per trovar lavoro in terre più fertili ma lontane, induce la corruzione dei costumi e intacca la salute delle famiglie oltre che a creare pesanti problemi personali e familiari. È la frantumazione della società patriarcale, basata su saldi e storici vincoli che preoccupa la Percoto ma al contempo la fa riflettere su di una realtà sociale in trasformazione. L'evasione dalle campagne, attraverso lo

spaesamento di una ancor meno appagante vita cittadina, sfociava inevitabilmente nella emigrazione. Un romanzo sull'emigrazione era infatti nei progetti della scrittrice friulana, come testimonia il ms. 4056 della BCU.

Di questo resta traccia nel titolo *L'emigrazione in Friuli* – forse da scrivere a quattro mani con l'amica contessa Marianna Savorgnan di Brazzà – e in un sunteggio di episodi da inserire nei dieci progettati capitoli. Il disegno era ambizioso e a rischio sia per le limitazioni di lingua che si opponevano ed impacciavano la scrittrice – ben conscia della inadeguatezza della sua prosa italiana – sia per l'intreccio troppo intriso di romanticismo. Poco credibili i sentimenti d'amore e di morte per risultare accettabili ad una scrittrice che dell'adesione alla realtà del mondo popolare aveva fatto la carta vincente. Ugualmente il giudizio generale sull'emigrazione ha modo di trasparire in più capitoli.

Nel VI capitolo si legge: «Si perde lo stampo del nostro antico Contadino: Giustino e la sua famiglia. Anni tribolati. Poca polenta e desideri sempre più sfrenati. La virtù della rassegnazione 'si perde' non è più predicata né praticata».

Il VII capitolo introduce il tema dell'emigrazione: «I Zingari: Come comincia ad entrare in paese l'Idea dell'emigrazione…»; nell'VIII la denuncia si fa più forte: «Signori: …Il contadino impoverito per aver dovuto intaccare il capitale agrario e per non sapere più contentarsi dell'antica frugalità ed economia. Pericoli che presenta la situazione. L'emigrazione può esser considerata come valvola di sicurezza ma bisogna occupare i nullatenenti…». La scena si sposta oltreoceano nel IX: «Lettere d'America: Disinganni. Civiltà dell'Argentina. Chiese preti e religione: La S. Messa dopo tre anni: I Direttori. Costumi. Malattie. Le cavallette: Colonia Resistensia. Festa di Natale a Còrdova». Nel X vengono evidenziate le cause di partenze forzate: «Rovescio della medaglia: …Arresto di Roberto. La scuola perduta. Miseria in cui si trova dopo subita la condanna. Sua disperazione e partenza per l'america […]: Cominciano a ritornare. Non c'è posto in paese per quelli che l'hanno lasciato…» (Caira Lumetti 39-41).

Anche il ms. 4105/e (BCU) ribadisce l'interesse della Percoto nei confronti dell'argomento emigrazione con il frammento friulano "Vere storie di une famee lade in Americhe e tornade a chiase l'an passât", ma il progetto della scrittrice si sostanziava di testimonianze reali, di scritture di emigrazione, quasi un copialettere se non addirittura materiale incidentalmente acquisito e poi riposto per eventuali rielaborazioni ed inserimenti nel progetto mai compiuto del romanzo.

Notevole è l'interesse del capitolo XI "Lettere d'America" in cui doveva rientrare probabilmente il testo contenuto nel ms. 4105/f: «Vengono lettere degli Emigrati: Chi scrive bene, chi male chi pentito e chi esorta a seguire il suo esempio…». Un lavoro ad incastro quello della Percoto, che non si sottraeva

alla rielaborazione e allo spunto derivato da vere corrispondenze epistolari, come quelle che le sue carte testimoniano nei ms. 4104/6: esse si riferiscono ad un carteggio di undici lettere dove due amici, emigrati alla Colonia Candelari di Rosario di Santa Fe, cercano nel corso del 1884 di convincere due ragazze a sposarli e a raggiungerli in Argentina. Quello della Percoto è il primo approccio letterario in Friuli al problema dell'emigrazione che godrà tuttavia, più o meno negli stessi anni, dell'attenzione di Giuseppe Ferdinando Del Torre (*Contadinel* del 1899 «Lamenti dal finestrino del vagone di un giovinetto contadino del Friuli emigrante per l'America nel vedersi sfumar le cime lontane dei monti della sua patria»), per proseguire nel primo Novecento nei "Bozzetti alpini" di Giovanni Gortani.

Ma già nei primi anni del nuovo secolo il fenomeno migratorio, le partenze, gli addii, trovano un cantore accorato e stravagante in Giuseppe Malattia della Vallata. Siamo ad occidente del Tagliamento, a Barcis, tra le inospitali montagne della Valcellina e l'emigrazione stagionale, anche al femminile, è una triste realtà che Giuseppe Malattia ben conosce, prima emigrante a Torino e poi a Solingen. Lo strappo doloroso dal paese è tema de "La partenza" (190):

Partì dal lóuc da che se èis nassuz;
Zì via magàre par no tornà pì;
Ce mo che a lè mai trist, penòus par duz
chì che no i pout çhiatà da vive qui!

Partì par no tornà a ode pì mai
la so çhiasa, e al siò ceil sempre saren…
Lassà siò pare e so mare chi vai…
E le persone che i ve voul tant ben.

Partì e lassà la femmena cui fis,
ch'i ve bussa, i saluda e i strenz la man;
Partì, mentre la zènt duta ve dis.
«Fai bon viaz… e vuarda da stà san!»
(Pellegrini. *Un picel mac*: 54).

Ma il tema quello della separazione delle famiglie, magari arruffato nell'intrico dei versi («Un può de dut») trova eco anche nelle *Villotte friulane moderne* (1922) scritte dal Malattia ad imitazione di quelle anonime popolari friulane.

Qualchedùn al se compagna,
E po dopo al è pentì…
Qualche altre al va in Germania
E in famea a nol torna pì

Ma lassale le bulzete
belesole, da ch'i nas

Zî in America e…sposale
Nome dopo, s'i ve plas

Tançh 'se sposa e i se lontana…
E de rar si no i se scrif;
Solamante dopo véçhius
Forse i se ôt, se ançhiamò i vif
(Malattia della Vallata. *Villotte friulane moderne*: 10).

È uno strappo dalle viscere che è ribadito e anzi diventa tema della raccolta di Leonardo Zanier *Libers… di scugnî là.* Questo è il destino degli uomini della Carnia; liberi di dover partire, con il cuore stretto e le lacrime represse come la martellante poesia "Stagionai" fissa in quadri strazianti:

Lassâ
la famea
la cjasa
il beârz
l'ostaria
i amîs
las pedradas
un cîl da sisilas
i odôrs
di una vita

strengi
tar 'na valîs
i vistîz
plens di bosc
i ricuârz
e las fotografîas
un toc di formadi
il livel
un salam
una cjazza
dôs còculas
e una lagrima
ingosada

bussâ
la femina
i fruz
ridint
plens di poura
di mètisci
a vaî

e po' lâ
cun corieras
e trenos
lontans
dulà
che l'âga
à un âti savôr
e no san fâ
la polenta
e il vin
nol sa da nuja
e la int
a à pressa

lâ
pensant
a novembre
a vacja
ch' aj tocja
al pecol
rot
da olgja

durmî
in tuna baraca
cun int
ch'a rangussa
dopo vê neât
ta bira
il ricuart
di noz
plena di fôc
i dispiez
dal canaj
tas moschetas… (45-48).

Bibliografia citata

BCU. Biblioteca Comunale 'Vincenzo Joppi' di Udine.
Caira Lumetti, Rossana. "Un romanzo incompiuto: riflessioni e appunti su 'L'emigrazione in Friuli' di Caterina Percoto". *Metodi e ricerche*, X (1991), 2: 27-54.
Colloredo, Ermes (di). *Versi e prose*. Rienzo Pellegrini. Udine: Arti Grafiche Friulane. 1994.
Dizionario etimologico storico friulano. II. Udine: Casamassima. 1987.
Gortani, Giovanni. *Bozzetti alpini: novelle della Carnia*. Udine: Libreria editrice Aquileia. 1929.
Malattia della Vallata, Giuseppe. *Villotte Friulane Moderne(Amorose, Sociali, Storiche, Filosofiche e Letterarie)*. Maniago: La Tipografica. 1923.
Ostermann, Valentino. *Villotte friulane*. Udine: Del Bianco. 1892 consultato nella edizione anastatica Bologna: Forni. 1976.
Pellegrini, Rienzo. *Versi di Girolamo Biancone*. Udine: Forum. 2000.
———. *Un picel mac Poesie e prose friulane disperse di Giuseppe Malattia della Vallata.* Barcis (PN): Comune di Barcis. 1997.
Percoto, Caterina. *Novelle*. Udine: La Biblioteca del Messaggero Veneto. 2003.
Pirona, Giulio Andrea, Carletti, Ercole e Corgnali, Giovanni Battista. *Il nuovo Pirona. Vocabolario friulano*. Udine: Bosetti. 1935.
Zanier, Leonardo. *Libers… di scugnî lâ.* Udine: Tarantola-Tavoschi. 1972.

POESIA DA LONTANO NEL DIALOGO TRA MADRE E FIGLIA

Alessandra Burelli*

> Se o ai decidût di scrutinâ la vite des feminis de mê famee, nol è par gust di voltâ il cjâf parindaûr […] al à coventât un viaç par l'indaûr, a sgjavâ, par capî
>
> (Gregoricchio 12-18).

In non pochi momenti mi è stato difficile liberarmi dal dubbio che il titolo di questo contributo fosse frutto di una visione ottimistica e infantile e che rilevasse più da una realtà immaginata o desiderata che dall'osservazione e dall'analisi della realtà dei fatti. Nei lavori scientifici di ambito psicologico e sociologico che trattano del rapporto madre-figlia si riscontrano più spesso termini quali conflitto, ribellione, rifiuto, negazione, rivalità, rivincita, invidia; più raramente appare il termine dialogo con valenza di apertura all'altra e condivisione. Eppure se si guarda a quanto è dato sapere sull'esperienza bio-psicologica della maternità e sulla relazione tra madre e figlia/o poesia e dialogo appaiono termini affatto gratuiti.

Per esperienza diretta o indiretta sappiamo che la madre è il polo affettivo e il punto di riferimento più importante nell'infanzia di noi umani – e anche di molte altre specie animali – e che tale rimane a volte anche in età adulta. Studi recenti offrono elementi di conoscenza nuovi su come nasca e si sviluppi questo rapporto fondamentale e profondo tra madre e creatura, descrivendoci un'organizzazione psicologica detta «sistema dell'attaccamento» (Attili 25). Queste conoscenze danno modo di cogliere le peculiarità del rapporto, fare previsioni sulla sua evoluzione, creare le condizioni perché esso si sviluppi e intervenire nei casi in cui si presentino difficoltà. Quando nasce un neonato ha bisogno che qualcuno si occupi di lui non soltanto per alimentarlo e per coprirlo, ma anche per trasmettergli con la sua presenza e le sue interazioni sicurezza e fiducia (Oliverio Ferraris 40).

* Università di Udine.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

Nei primi mesi e per tutto il primo anno di vita la madre (o chi la sostituisce assumendone i compiti e le modalità peculiari) viene incontro ai bisogni della/del bambina/o con una vasta gamma di comportamenti che «accolgono, avvolgono, tollerano, gratificano, valorizzano, proteggono» (Oliverio Ferraris 41). Non è il bisogno di essere nutrito che assicura la sopravvivenza al neonato. Non è questo che lega un piccolo alla sua figura di accudimento, ma è piuttosto il bisogno di essere confortato, protetto, accudito; in altre parole è una relazione affiliativa, un insieme di comportamenti che indicano che qualcuno sta investendo affettivamente in qualcun altro: nutrire, baciare, vezzeggiare, incoraggiare, lodare, aiutare, fare le coccole, consolare, accarezzare (Attili 24).

Il meccanismo dell'attaccamento che lega il neonato in primo luogo alla madre, che è l'adulto in grado anche di allattarlo, è un legame reciproco. Il pianto della/l piccola/o che ha fame non ha solo l'effetto di attirare l'attenzione della madre, ma attiva i processi fisiologici della donna e la predispone ad allattare. Con ciò entrano in gioco fattori ormonali che dispongono la mamma a 'innamorarsi' della propria creatura e a continuare con lei quel rapporto simbiotico che aveva durante la gravidanza quando la percepiva come parte di sé. Il meccanismo dell'attaccamento agisce anche sugli altri adulti che interagiscono con il neonato. L'attivazione di comportamenti parentali è legata in buona parte ai sentimenti che si provano a contatto con il bambino piccolo: riuscire a farlo sorridere, a consolarlo, a ottenere la sua attenzione genera nelle persone che se ne occupano un sentimento di elezione, di efficacia e di piacere che innesca un dialogo fatto di segnali significativi.

Il bambino dunque ha un ruolo attivo nella formazione del legame di attaccamento, tuttavia la regia complessiva è nelle mani dell'adulto, della madre nella maggior parte dei casi. Come ha messo in luce Elisabeth Badinter, quando si indaga la storia dei comportamenti materni si giunge alla conclusione che l'amore materno come disposizione necessaria alla cura è un mito della nostra cultura. Se si guarda con oggettività alle forme con cui si è specificato il comportamento materno non si incontra alcuna sua forma che possa dirsi universale e necessaria ad ogni madre: «l'humain, ici la femme, est un être historique, le seul vivant doué de la faculté de symboliser qui l'élève hors de la sphère proprement animale. Cet être de désir est toujours particulier et different de tous les autres» (17). Secondo la studiosa l'amore materno «il n'est peut-etre pas inscrit profondément dans la nature féminine» (29); è il frutto dell'accettazione da parte della madre della relazione carnale e emotivamente profonda, tra lei stessa e il bambino che accoglie. L'amore materno non è innato: si acquisisce «au fil de jours passés avec l'enfant et a l'occasion des soins qu'on lui dispense» (16); l'amore materno non va dato per scontato, è *en plus.*

Nello scandagliare il materno le studiose femministe hanno messo in evi-

denza che nell'esperienza del partorire la madre non solo dà la vita ma attiva un passaggio che genera anche per lei stessa un'altra esistenza. Espressioni quali 'venire alla luce', 'dischiudersi al mondo' manifestano dunque pienamente l'esperienza di entrambe le protagoniste della scena primaria della vita, la creatura e la madre. Quel 'in più' istituisce e costituisce un percorso, un processo, una scelta che può essere ri-nascita ma può diventare anche condanna quando è destino, solitudine, esperienza irrilevante come talvolta, troppo spesso, accade nelle nostre civilissime città. Acutamente fa notare Umberto Galimberti, che nella donna in forma più spiccata che nel maschio si dibattono due soggettività antitetiche che vivono l'una a spese dell'altra: «Una soggettività che dice 'io' e una soggettività che fa sentire la donna 'depositaria della specie'» (1). Il contrasto tra queste due soggettività, afferma l'Autore, sta alla base dell'amore materno, ma anche dell'odio materno

> […] perché ogni figlio vive e si nutre del sacrificio della madre: sacrificio del suo tempo, del suo corpo, del suo spazio, del suo sonno, delle sue relazioni, del suo lavoro, della sua carriera, dei suoi affetti e anche amori, altri dall'amore per il figlio (1).

Nel quadro di una relazione positiva, la madre si prende cura del benessere psicologico della/l piccola/o e le/gli offre sicurezza. Lo fa attraverso alcuni veicoli: la vicinanza, il contatto fisico e la voce. Quando un neonato piange è talvolta sufficiente parlargli dolcemente o sussurrargli una filastrocca perché si calmi o diminuisca l'intensità del pianto, quasi che la voce funga da carezza tranquillizzante. L'effetto è ancora più evidente quando abbraccio e voce avvolgono il bambino in unica globale esperienza di contatto. La voce materna che acquieta il pianto, che accompagna il piccolo nell'addormentarsi, in ogni lingua, in ogni tradizione culturale si esprime nelle forme poetiche delle ninne nanne, delle filastrocche, dei *non-sense*. In questo universo sonoro si rinnova la poesia che viene dalle voci del passato, si apre un dialogo con una realtà lontana nel tempo. Il bambino diventato adulto forse non ricorderà quelle parole nella loro completezza, ma le riconoscerà nella voce di qualcuno e la bambina diventata madre forse le canterà e reciterà a sua volta alla sua creatura.

La voce femminile ha per i neonati una rilevanza particolare. Da numerosi studi risulta che nei neonati c'è una predisposizione congenita a reagire selettivamente alla voce femminile, che ha frequenza più acuta rispetto a quella più grave dei maschi. Quest'attenzione selettiva ha sul piccolo un effetto calmante, un effetto di 'consolabilità' (Oliverio Ferraris 42). Tra tutte le voci femminili, quella della madre è però una voce speciale perché il neonato l'ha già conosciuta durante il periodo trascorso nell'utero e fin dai primi momenti dopo la nascita la/il neonata/o mostra di preferire la voce della madre a quella di un'al-

tra donna. Fin dai primi giorni inoltre i nuovi nati sono in grado di discriminare tra coppie di lingue sulla base dell'informazione prosodica relativa al ritmo che caratterizza le diverse espressioni vocali (Melher et al. 637-640, Jaffe et al. 8, Guasti 70).

Nella quotidianità scandita dalle poppate, dai cambi, dai momenti di addormentamento e di risveglio, madre e bambina/o dialogano spesso tra loro. Il pianto, i suoni, i gorgheggi, le sillabe ripetute non sono parola, ma sono voce. La madre raccoglie e sostiene le vocalizzazioni del bambino ripetendole, modificandole nell'intonazione, ancorandole a carezze, a movimenti delle proprie mani sul corpo del piccolo, lanciandole a riempire lo spazio tra loro e le restituisce alla/al figlia/o cariche di significati emozionali profondi. La lingua che emerge nel ritmo alternato di questi scambi è sentire, è muoversi, è l'espressione del viso, il timbro della voce, la direzione dello sguardo: è la lingua materna. Che è fatta di odori, di sensazioni, di movimenti, di luce, del ritmo del respiro e del battito del cuore. Il bambino l'apprende attraverso il suo essere completamente nel corpo. Più intenso è questo dialogo madre figlia/o più 'intensa', ricca di significati è la lingua che lo connota, lo manifesta e lo raccoglie. Di fronte a tale esperienza di comunione e a questo esistere dell'espressione linguistica appare davvero inadeguato definire la comunicazione come scambio di informazioni.

Il pianto del bambino è legato alla realtà fisica, esso stesso è una realtà fisica, ma nella relazione istituita dall'attaccamento è anche qualcosa di nuovo perché la madre gli attribuisce, ne recepisce, ne vede la realtà indicibile: il dolore, la fame, la paura; quella realtà ancora senza nome ma profondamente vitale e intima che la madre riconosce anche nei suoni, nei gorgheggi, nelle sillabe ripetute, nelle prime parole. In questa interazione fortemente sensoriale, fatta prevalentemente di ritmi e di suoni privi di significato referenziale, in cui il corpo assume dimensione comunicativa non tanto come sistema e grammatica gestuale a cui far rispondere significati, quanto come creatore caldo di contesti relazionali (Isidori 39), c'è il manifestarsi della realtà più profonda e intima che più avanti le parole cercheranno di svelare.

Verso la fine degli anni Settanta e poi negli anni Ottanta gli studi sullo sviluppo del linguaggio hanno puntato l'attenzione sul linguaggio dell'adulto collegato al contributo del bambino. I dati raccolti mettono in luce alcune specificità della comunicazione linguistica materna. Si è visto che in generale, nei discorsi delle madri sono frequenti gli enunciati mirati a chiedere e fornire informazioni, a dare istruzioni, a fare commenti di natura affettiva, a controllare il comportamento. È emerso che le madri nei discorsi con i bambini di 10 mesi rispettano l'aderenza al contesto immediato come regola conversazionale. È anche stato rilevato che esse tendono a prolungare lo scambio comunicativo e aiu-

tano a mantenere un argomento di conversazione condiviso attraverso repliche semanticamente collegate alla precedente espressione del bambino. Si è osservato inoltre che le madri usano un linguaggio semplificato con i propri piccoli e lo fanno già nei confronti di bambini di tre mesi che non sono in grado di fornire un *feedback* della propria capacità di comprensione linguistica. Proprio quest'ultima osservazione ha indotto gli studiosi ad affermare che le madri sembrano interessate non tanto a come parlare 'ai' bambini, quanto piuttosto a parlare 'con' i bambini (Camaioni 63).

Queste conclusioni suonano vicine alle parole con cui Luisa Muraro riflette sulla scelta delle mistiche del Trecento di scrivere le loro opere in volgare ovvero nella lingua della madre, della casa:

> [...] la lingua delle donne, [...] la lingua dell'infanzia e della vita quotidiana [...] della poesia popolare, dell'amore e dei sogni [...] era una lingua a sua volta specializzata: specializzata nei rapporti umani, nella significazione del vissuto, lingua codificata, ma secondo le istanze più rispondenti all'esperienza che alla sua rappresentazione (*Lingua materna*...: 78-81).

Il dialogo che si crea nella simbiosi tra madre e figlio/a nel concepimento e si rigenera con l'attaccamento costituisce l'esperienza originaria dell'altro e del mondo e la lingua materna emerge in esso come sintesi della visibilità dello scambio simbolico e dell'invisibilità delle radici affettive, come sorgente di creatività, come espressione di radici nel mondo e di apertura al nuovo.

Il rapporto tra madre e figlia/o è sempre collocato in un contesto storico-sociale e si carica di aspetti e valenze particolari nell'esperienza della migrazione. Parlare in generale di maternità nell'immigrazione e di famiglia immigrata, anche limitandosi al contesto del nostro Paese, è assolutamente improprio e del tutto inadeguato innanzi tutto per la diversa provenienza del nucleo familiare e della donna che diventa madre. Si può tutt'al più tentare di svolgere alcune riflessioni cercando di cogliere qualche tratto comune alla pluralità e diversità delle esperienze.

Per la famiglia immigrata la nascita di un figlio rappresenta un evento importante che si inserisce nel progetto di emigrazione e lo condiziona (Favaro e Colombo 19). Proprio per la problematicità del vissuto esistenziale di ognuno dei componenti, l'evento assume valenze e significati particolari, ma ha una valenza del tutto speciale se lo si guarda dal punto di vista della madre e dell'interazione madre/bambino. Molto spesso le donne immigrate vivono con preoccupazione e con angoscia i momenti del parto e delle prime cure al neonato. I saperi e il saper fare relativi all'allattamento, alla nutrizione, alla cura, al contatto fisico con il piccolo non possono farsi pratica perché sono diverse le condizioni abitative, di relazione, di vita in cui madre e figlio si trovano. Durante i

primi mesi dopo il parto madre e il bambino vivono nella casa e nel mondo che la madre ha adattato e organizzato e che introdurranno gradualmente nella realtà di vita che ospita entrambi. Per molte madri straniere i concetti di famiglia e di casa rimandano più spesso alla famiglia di origine e alla casa lasciata o costruita lontano. Esse si considerano come un segmento familiare che si sviluppa lontano dalle proprie radici e, dunque, l'autonomia assume per alcune l'aspetto della solitudine inaccettabile (Favaro e Colombo 34). L'osservazione sulle madri immigrate ha messo in rilievo che tendenzialmente le abitudini di cura vengono mantenute e riproposte nel contesto molto diverso del paese di immigrazione. Ciò si verifica anche se i perlopiù differenti ritmi e condizioni di vita costringono a radicali cambiamenti nel tempo riservato all'accudimento e le modalità di cura spesso entrano in contraddizione con le pratiche presenti nei servizi all'infanzia, generando diffuse incomprensioni. Nel dialogo con la/il figlia/o la madre non può più contare sui legami profondi e intimi con le figure femminili adulte e la famiglia lontane; non dispone più dei legami che la uniscono alla sua storia, alle tradizioni che la sostengono e rassicurano, al senso fondamentale dell'appartenenza alla sua comunità. Il dialogo segnato da una esperienza lontana che si affaccia spesso per scontrarsi con il presente del rapporto con i figli, tocca diversi aspetti dell'ambiente di vita del bambino: lo spazio e gli oggetti, le modalità di accudimento, la struttura famigliare, la rappresentazione che gli adulti hanno delle tappe dello sviluppo infantile (Favaro e Colombo 36).

Nei nostri contesti di vita urbani o urbanizzati la distribuzione dello spazio familiare prevede luoghi particolari riservati ai bambini. L'ambiente tiene conto inoltre dell'esigenza di dar risposta ai loro bisogni: alimentazione, pulizia, riposo e di garantire il gioco e i ritmi veglia/sonno loro propri. A questo scopo nelle nostre case si predispongono oggetti e angoli specifici diversi per la bambina e per il bambino. Spesso invece, nei contesti di origine delle madri i bambini sono pienamente inseriti nel mondo degli adulti e ne condividono i luoghi e gli oggetti di vita, sia durante il giorno che durante la notte. Un esempio è il gioco, attività cui gli psicologi dell'età evolutiva attribuiscono fondamentale importanza nel complessivo processo di crescita dei bambini. Le ricerche degli etnopsicologi hanno mostrato come bambini di un anno e mezzo di età, appartenenti a diverse società africane, compivano numerosi giochi e attività organizzate intorno a oggetti di uso corrente e quotidiano. Tali attività avevano una relazione simbolica con le attività degli adulti che i piccoli avevano osservato e integrato nel loro rapporto con gli oggetti. In questi contesti culturali non c'erano oggetti specifici per lo sviluppo di abilità fisiche e cognitive all'interno di attività ludiche.

In molti casi le madri immigrate provengono da situazioni familiari estese,

da famiglie allargate, nelle quali più persone si occupano di allevare i piccoli. Nella realtà d'emigrazione questa condizione si trasforma radicalmente: la famiglia si restringe alla madre al padre e ai figli. Non ci sono più persone, figure competenti ed esperte su cui fare affidamento per l'accudimento. Conseguenza ne è la frequente situazione in cui la madre deve assumere questo compito in maniera continuativa e totalizzante, rimanendo costretta nello spazio domestico, in una situazione di isolamento e solitudine e di assenza di contatti. La difficoltà del vissuto materno e della relazione madre-figlia/o è ben descritta nella seguente testimonianza:

> A casa, in Nigeria, tutto quello che una madre doveva fare per un neonato era lavarlo, dargli da mangiare, legarselo con una cinghia sulla schiena e continuare il proprio lavoro con il bambino addormentato in spalla. Ma in Inghilterra doveva lavare montagne di pannolini, portare il bambino a passeggio per fargli prendere un raggio di sole, stare attenta ai pasti e darglieli con regolarità, come se stesse servendo un padrone.
> E parlare al bambino anche se aveva un solo anno di vita!
> Oh sì, in Inghilterra occuparsi di un bambino era un lavoro a tempo pieno.
> E questo era molto difficile per una donna nigeriana, poiché non poteva contare sull'aiuto che la famiglia patriarcale fornisce in simili situazioni (Favaro e Colombo 38-39).

Quando la madre emigrata lavora la cura dei bambini deve essere condivisa con altre persone o con i servizi. Questo comporta una suddivisione 'razionale' dei ritmi di vita del bambino, che tenga conto dei tempi di lavoro della madre e dell'organizzazione dei servizi nel caso in cui la madre si rivolga a essi. Non di rado però, queste donne sono costrette ad adottare una soluzione ben più dolorosa: riportare al paese d'origine il bambino e affidarlo alle cure di altri familiari. Quando ciò non si verifica, l'affido ai servizi o ad altre persone fa emergere le diverse rappresentazioni dello sviluppo del bambino, dei suoi bisogni e delle sue capacità, che guidano le pratiche di cura. La durata del contatto fisico tra il bambino e la madre, il tempo del sonno e le condizioni in cui si attua, la cronologia rispetto alle competenze cognitive e motorie, la comunicazione tra madre e figlio sono aspetti su cui si misura la diversità tra il vissuto di maternità assorbito nel luogo d'origine e l'essere madre nel paese di emigrazione e che si riverberano nel dialogo tra madre e figlia/o.

Un posto di rilievo nel dialogo è occupato dal rapporto col cibo. La madre stabilisce l'alimentazione del piccolo in base ai suoi saperi e alle sue credenze, e ne fa una garanzia per la continuità dei legami. Nell'insegnare al bambino ad assumere il cibo della casa cerca di mantenere le abitudini alimentari all'interno della famiglia e con esse i riferimenti culturali e la lingua d'origine. L'inseri-

mento della/l figlia/o nei servizi educativi comporta un riadattamento alimentare al nuovo contesto. Ciò richiede alla madre di ridefinire le categorie valutative degli alimenti (buono, sano, ecc.), le ritualità, le prescrizioni, i divieti che il cibo porta con sé nel continuo avvicendarsi dei piani simbolici e della ricerca del benessere che gli alimenti portano con sé. Il riadattamento alimentare domanda di ridefinire ciò che è consentito e ciò che è vietato, quando mangiare, quando astenersi dal cibo, quali cibi per quali occasioni; i modi e i riti della convivialità, il senso dell'ospitalità e di accoglimento manifestati attraverso l'offerta e la condivisione del cibo. Si tratta di saperi condivisi sottesi a pratiche alimentari diverse e ormai lontane, che fanno riferimento a categorie che li ordinano in un rimando da ciò che è dichiarato a ciò che è interno alla cultura e vissuto in maniera inconsapevole (Favaro e Colombo 60).

Nel nostro paese è presente un numero notevole di donne straniere lavoratrici che in prima persona hanno messo in pratica la decisione di emigrare. Quando è la donna a lasciare il proprio paese, è lei l'anello forte della catena migratoria, é lei che organizza l'arrivo dei familiari e dei figli. Si è notato che in genere la donna cerca di 'preparare' l'evento con maggior attenzione e cura dell'uomo, risolvendo in maniera preventiva alcuni problemi quali l'inserimento scolastico dei bambini, il loro accudimento, l'apprendimento della nuova lingua (Favaro e Colombo 60). Le donne si informano di più e prima sui servizi, sui sistemi di cura, sulle scuole di quanto non faccia il genitore maschio in analoga posizione.

Per la maggior parte delle madri emigrate tuttavia, il paese, la casa, la famiglia lontani si rispecchiano nella solitudine, nello straniamento, nell'impossibilità di essere in continuità con la genealogia femminile ancora vitale nella comunità di provenienza e che vedeva zie, nonne, altre madri, figlie più grandi, accudire i piccoli. Per le donne e madri dei nostri paesi sviluppati la genealogia femminile delle donne della propria famiglia, la madre, la nonna, la bisnonna materne e le figlie risulta oscurata e se non addirittura rimossa: «Di questa genealogia di donne tendiamo a dimenticare la singolarità e perfino a rinnegarla» (Irigaray 60). Eppure, come annota Silvia Vegetti Finzi, quando una madre prende per la prima volta tra le braccia la sua creatura si comporta diversamente a seconda che sia maschio o femmina:

> Nel caso sia femmina le dice, e non solo le fa capire a parole: «Tu sei come me perché nasci dal mio corpo e perché apparteniamo entrambe al genere femminile». Esiste tra madre e figlia una doppia specularità, quella narcisistica, propria del genitore, e quella indotta dal condividere la medesima identità sessuale (Maraini, Salvo, Vegetti Finzi 58).

Studi osservativi rivelano che anche nel tener in braccio la figlia femmina la madre invia tale messaggio: la stringe vicino al proprio corpo, la bacia, l'accarezza di frequente, mentre tiene il bambino maschio più lontano da sé, spesso

in posizione verticale, e lo vezzeggia molto meno. Questo primo impatto è di fondamentale importanza, perché determina il diverso modo di porsi in relazione per le femmine e per i maschi. È il modo che emerge quando le donne comunicano tra loro abbandonando lo schema delle relazioni maschili al quale aderiscono quando vogliono appartenere alle istituzioni; un modo in cui si manifesta «un'altra identità più aperta, più duttile e fluida» e che è presente quando cancellano ogni distanza nella prossimità del «tu sei come me» (Maraini, Salvo, Vegetti Finzi 58-61).

Osservazioni queste che diventano orizzonte di senso e progetto esistenziale nelle parole di Luisa Muraro: «[…] per la sua esistenza libera una donna ha bisogno, simbolicamente, della potenza materna, così come ne ha avuto bisogno per venire al mondo. E può averla tutta dalla sua parte in cambio di amore e riconoscenza» (*L'ordine simbolico…*: 9). La potenza simbolica della figlia-donna è racchiusa dunque nella relazione femminile con la madre, «[…] nella grandezza pienamente riconosciuta nei primi mesi e anni di vita» (*L'ordine simbolico…*: 21) Afferma a sua volta Luce Irigaray «È necessario […] che affermiamo che esiste una genealogia di donne e che cerchiamo di situarci in questa genealogia femminile per conquistare e custodire la nostra identità» (30). In una rilettura critica delle teorie freudiane e dell'eredità sociale e culturale l'individuazione di sé come essere femminile non è necessariamente rifiuto e separazione, ma anzi può darsi solo grazie all'amore-gratitudine nei confronti della madre. È un suo dono anche 'la parola' con cui ogni essere umano mette al mondo il mondo e che per ogni figlia è anche originario e ancestrale passaggio di testimone.

Bibliografia citata

Attili, Grazia. *Attaccamento e amore*. Bologna: il Mulino. 2004.

Favaro, Graziella e Colombo, Tullia. *I bambini della nostalgia.* Milano: Arnoldo Mondadori. 1993.

Galimberti, Umberto. "Madri divise tra amore e odio". *La Repubblica*, (28 giugno 2002): 1.

Gregoricchio, Gianni. *Tre feminis.* Udine: Ribis. 1989.

Guasti, Maria Teresa. *L'acquisizione del linguaggio*. Milano: Raffaello Cortina. 2007.

Irigaray, Luce. *Sessi e genealogie*. Milano: Baldini Castoldi Dalai. 2007.

Isidori, Emanuele. *La pedagogia come scienza del corpo.* Roma: Anicia. 2002.

Jaffe, Joseph et al. *Rhytms and Dialogue in Infancy*. Boston Mass., Oxford UK: Blackwell. 2001.

Maraini, Dacia, Salvo, Anna, e Vegetti Finzi, Silvia. *Madri e figlie.* Bari: Laterza. 2003.

Mehler, Jacques et al. "Discrimination de la langue maternelle par le nouveau-né". *Comptes Rendues de l'Academie des Sciences*, III, 303 (1986): 637-640.

Muraro, Luisa. *Lingua materna scienza divina.* Napoli: D'Auria. 1995.

———. *L'ordine simbolico della madre*. Roma: Editori Riuniti. 2006.

Oliverio Ferraris, Anna. "Il rapporto madre-figlio". *Mente e cervello*, 6 (2003): 38-45.

CANADA

THE POETIC VOICE OF FRIULANI WRITERS IN CANADA

Joseph Pivato*

"Lost in Argentina"

"Lost in Argentina" is the title I gave to the story about my great uncle, Augusto Sabucco. From Friuli he went to Buenos Aires in 1900 and sent back a few letters to my great grandfather, Luigi Sabucco. And then there were no more letters. When I went to Buenos Aires in August 2007, I did some research in the archives of immigration to Argentina for the turn of the last century. I searched the manifests of ships which disembarked Italian immigrants at the ports of Buenos Aires. I could not find any record of him. My great uncle Augusto Sabucco had disappeared.

Friulani writers in Canada all deal with this lost history in their families and towns. As they compose stories and poems they try to reconstruct this lost history from the fragments. Immigrant families kept few records or documents so that stories are often passed down by word of mouth. I have studied the "Oral Roots of Italian-Canadian Writing" (*Echo*: 77-100).

The Friulani workers wandered the world but there are few written records. They did leave their mark in many places. You can visit the opera house in Manaus in Brazil and see the mosaic work of the boys from Spilimbergo. They went up the Rio Negro to the middle of the Amazon jungle to produce their art, a de-territorialized art. They ate piranha fish instead of *baccala*. As writers and researchers we have only fragments of this history, fragments scattered in distant parts of the world.

These immigrant writers have another disadvantage: Friuli is a minority culture with a minority language. How do you express that culture in another language such as Italian, or English or French? The rules and practices of translation seem to breakdown. The writers within Friuli itself produce a minority literature that can only be read by a few people in Italy.

* University of Athabasca, Canada.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

The best description of a minor literature is found in Kafka who was trying to understand the role of Yiddish writing in Warsaw, Poland, and Czech writing in Prague, a Prague dominated by German. For Kafka a minor literature can serve to focus an ethnic group's collective life, a medium to articulate conflict, and the maintenance of traditions central to public life. Politics and art are closely related in a minority literature.

In their study of Kafka, theorists Deleuze and Guattari also explain that a minor literature has a strong social and political function and uses a language with an aspect of de-territorialization. The territory of Friuli, the land itself is the central reference point of the language. Writing in Friulano outside of Italy is an exercise in faith alone. We will look briefly at three writers who compose in Friulano in Canada: Rina Del Nin Cralli from Codroipo, Ermanno Bulfon from San Martino di Codroipo (1942-1985), and Doris Vorano from Nogaredo di Corno, near Coseano.

These Friulani writers with immigrant backgrounds have the unusual experience of writing in an oral language, which is a minority language in Italy and is now de-territorialized by being used in Canada. What is the purpose of using such a language so far from Italy? These writers have the obsession to write, to express their experiences in their language of emotion. They also have the need to record their immigrant experiences. And they have the heavy responsibility of speaking for the voiceless migrant workers who wandered the world. They are speaking for our grandfathers and grandmothers and for our parents. These writers are speaking for the ordinary peasant farmer who never had a voice in the class structure of Italy and who, as an immigrant, never had a voice in an English-speaking country. And it is with some courage that these writers use the Friulano language in their work, even if it is only in parts. For one of his Italian poems Silvano Zamaro has the dedication to his parents in Friulano, «A Derna e Checo che mi jan insegnat la lenghe dal cûr» (*Autostrada…*: 25).

One of the most interesting publications is a collection by women writers from Friuli called *A Furlan Harvest,* which was edited by Dôre Michelut in 1993. Two of the five women included in this anthology, Ausilia Borteli and Rina Del Nin Cralli write poems in Friulano, «la lenghe dal cûr». Rina Del Nin Cralli's poems focus on looking back at Friuli with titles: "Nostalgjie e tulipans" and "Siúm", a poem about returning to Friuli in a dream. Rina has published many poems in Italian newspapers such as *Il Ponte* and *La Cisilude* and publications from the Famee Furlane in Toronto. The striking aspect of Rina's poems is the heavy emphasis on nostalgia. Poem after poem is focused on homesickness for Friuli. This is evident in some of the titles: "La Tiare c'o ai lassat", "Unevore di Strade", "L'Etat D'oro", "Il distac", "Mame", "Primevere", "Il Campanon", "Sentade su la Panchine", and "Il sis di Maj" about the Friuli earthquake of 1976. Rina even composed a version of the Canadian na-

tional anthem into Friulano. The poems epitomize the de-territorialized language of the immigrant in both the language used and the dominant theme of longing and loss.

When you read these poems in Friulano you begin to notice a pattern: «Ma il mê cûr al e' simpri la», and «I nestris paîs 'o vin lassat».

Cun rimplant
E dolor di cûr
'o vin bandonat
Il nestri Friûl
(Del Nin Cralli. *Manuscript*).

This writer from Codroipo makes us look at the quality of the language. It seems as if this language lends itself to expressing feelings of nostalgia. With over 100 years of emigration from Friuli the oral language has been shaped with words of longing and loss. Rina's poems demonstrate the many ways of expressing these feelings with this oral, and now, written language.

These writers are using the Friulano language in the English-Canadian context to recreate a virtual Friuli, its culture and language. How do you think and talk in Friulano in Canada? The English-Canadian culture and language has an influence on how Friulano is used. It is not so much the effect of language interference as the change in perspective. The writer composes poems in Friulano on experiences in Friuli, but does this from another country far away, a country not imagined in the language of Friuli. How do you say Canada in Friulano and what does it mean? You can only talk about Friuli. This is illustrated by the title on Ermanno Bulfon's collection of poems, *Un Friûl vivût in Canada*. Canada has to be created in the imagination of Friuli as an extension of Friuli, a continuation of «me tiare», «nestris pais», and «il nestri Friûl». These words take on different meanings in Canada, in the context of a different language and culture. In modern Friuli the Friulano language is becoming a language of nostalgia and this is doubly so when spoken in Canada.

In the anthology she edited, *A Furlan Harvest,* Michelut explains the dilemma of the Friulano language, which she calls Furlan, «Furlan alphabetized in the first part of [the twentieth century], was not taught in schools, hence, most Furlans speak their mother tongues but prefer to write in Italian» (16). The anthology, *A Furlan Harvest,* is the result of a series of writers' workshops Michelut conducted at the Famee Furlane in Toronto in order to rediscover the literary culture of Friuli and promote the work of local writers. However most of the writing in the anthology is in Italian. Only some poems by Rina Cralli, Ausilia Bertoli and Dôre Michelut are in Friulano.

The Famee Furlane in Toronto is the largest in North America and has tried to promote the Friulano language through sponsoring courses at the University of Toronto.

In Toronto in 1977 Ermanno Bulfon published a collection of poems in Friulano entitled, *Un Friûl vivût in Canada* (*A Friuli lived in Canada*). The title suggests that Friuli, or at least a Friulano culture, can be reconstituted in Canada. Does Ermanno Bulfon literally believe that you can live as a Friulano in Toronto, or is he suggesting you can do this only symbolically, or is he being ironic? It is only when you begin to read the short lyrical poems in Friulano that you detect the sense of loss. In the poem, "Sabide in Canada", there is the obvious loss of the immigrant who must leave his family, country and culture behind. But there is also the sense of loss due to the changes in the region of Friuli. The poems recall a rural Friuli of small towns, church bells, a sunny quiet country of farmers and fields. The titles are: "La Mé Cjase," "Mê Mari," "Il Mê Paîs" and "Friûl di Primevere". In this last poem addressed to Friuli as if it were a familiar person he comes back to visit, Bulfon declares that

Tu sês
simpri compagn,
Friûl, simpri compagn.
Ogni volte ch'o torni
ti cjati a spietâmi
content
ta muse
di amis e parinc' (44).

As much as he might deny it, this is a Friuli that was disappearing for the 30-year-old Bulfon in the 1970s. So "Friûl di Primevere" is wishful thinking. And it is odd to find in poem after poem this deep sense of loss for these simple country pleasures in a young man. This man too had to leave Friuli behind. This nostalgia is tempered by the realities and necessities of emigration. In the poem, "L'emigrant", he explains the deep regrets of having to leave Friuli for the cold of Canada, but all for the hope of a new future:

'O ài lassade
la mê tiare.
Un siúm.
Mi sumìi ancjemò
e speri
al doman plui biel
dai nestris fruz (38).

There is profound sadness in leaving Friuli. He still dreams about it, and yet 'al doman plui biel' is in Canada. This is the future for the children, 'nestris fruz'. Is this concern for the future of our children a political question? Bulfon reminds us of the long history of emigration from Friuli to other parts of the world. We can be lost in Canada as much as in Argentina.

Doris Vorano moved from Friuli to Montreal, Quebec, where the major language is French. In North America dominated by English, French is a minority language. Quebec is a society, which makes everyone aware of the language issues and the importance of culture in language retention. In her book, *Obsessed with Language* Chantal Bouchard examines the history, language politics and translation in Quebec. In this French minority context, Vorano writes in Friulano, a minor language. It is a kind of double remove from Friuli. In her collection of poems, *Puisis e Riflessions*, Vorano has a section entitled: "Il me paîs", devoted to Friuli. The first poem, "Friûl" deals with the language itself:

O ce che tu âs
Di plui biel
La to lenghe
Che quant tu la sintis
A' ti pas il cûr,
A samee une misture
Di sintimentz nascuindûs (21).

Her next poem, "Il passât da nestre int" deals with the emigration history of the Friulani people. The poem recalls the long, suffering stories of the people in Friuli and ends by asking us to forget this sad history.

E a te omp
No ti reste
Che dimenteâ (26).

In poem after poem we find the heavy sense of loss. The titles give some indication of this: "Nostalgie da tiare", "Il mê paîs", and "Come un mimo", laments the wandering of the immigrant who is left without roots, without a language and cannot be understood, even when he/she returns to Friuli. In her poem, "L'emigrant", she is both optimistic and pessimistic about the future.

L'emigrant a lè
E al restara simpri
Un anime
Plene di sperance
Plene di ricuars

E plene di siumps,
Che mai no podaran realisâsi
A tuart o a reson (29).

For Vorano the immigrant condition is one of perpetual hope and nostalgia for what has been lost. Friuli has changed, the immigrant has changed and there is only the memory and the language.

In her book on Canadian ironies Linda (Bortolotti) Hutcheon gives us a critical perspective on the role of nostalgia in the writing of Italian-Canadian authors as they contend with the cultures and languages of North America:

> For immigrants, the need to resist that dominant culture – however liberal or well-meaning – may be intensified because of the weight of cultural tradition, made heavier (not lighter) by distance and time, by memory, by a sense of exile or simply nostalgia. Therefore the drive towards self-definition within a new culture may well involve separation from this ethnic past, at least temporarily. And irony is a useful device for articulating both the pull of that tradition and the need to contest it (*Splitting Images*: 51).

Hutcheon herself is an example of this ironic distancing as she explains her own conflicted relationship to her Friulano roots in "A Crypto-Ethnic Confession".

One of the ways of manipulating irony is by code-switching as described by Deborah Saidero in her study of the plurilingual writing of Dôre Michelut, a writer who even changed her name from Dorina Michelutti. «Nelle opere di molti scrittori italo-canadesi si trova di frequente il ricorso alla sperimentazione plurilinguistica, che si avvale sia del code-switching tra l'inglese e/o francese e l'italiano, sia dell'impiego di varie forme dialettali dell'italiano» ("Plurilinguismo…": 87). In 1986 Dôre Michelut published her collection of English poems, *Loyalty to the Hunt*. In this volume she included two poems in Italian and one in Friulano. The Friulano poem is called "Ne Storie", a story, and laments her own loss of the Friulano culture and language. Her Friulano poem has the English translation on the facing page.

Cjàmin in chiste lenghe dai mûrs bagnats cun trist,
cal filter ta la me bòcje, ca mi bàt sui dinc'
come agge glaze di laip. A'mi ven ingrîsul
quant che chiste storie di displaz1ès a' mi buse
par strade, a' mi clame lazarone, a' mi dîs – Dulà
sêtu stade fin cumò? Fasin i conts a cjase.

* * *

A'si sînt i gorcs dal flun Stèle davôr la sagrestie
ca inglutisin la fevele e ca la partin vie pal mont a tocs.
E nû a'si cjatîn dome quant chál ribute il flun in
in bocje al contestorîs…
(*Loyalty*: 36).

In 1989 Dôre published her essay, "Coming to Terms with the Mother Tongue", which explores the place of Friuli and the Friulano language after she had to learn standard Italian and English. She laments that Friulano is in a remote third place.

> The balance that Furlan and English struck within me long ago is so very entrenched it feels saturated and inaccessible. At a certain point, my two acquired languages, Italian and English were forced to come to terms with each other within me. It was this experience that led me to consider ways of approaching the more remote Furlan ("Coming to Terms…": 145).

The essay is an elegy to this mother tongue. It is also a statement about the role of the ethnic minority writer as translator of a language, a literature and a culture. Some writers like Dôre Michelut are translating among their three languages. The Friulano writer is not only translating a different language, but also reconstructing a literature, which existed orally and is rapidly disappearing (De Luca 104-109). In his book *The Location of Culture*, Homi Bhabha explains that this cultural difference «structures all narratives of identification, and all acts of cultural translation» (242).

In this short paper I have tried to look primarily at those writers who use the Friulano language in Canada to see what it tells us about the nature of culture in Friuli and in North America. There are other writers who deserve to be included in any study of Canadian writers with roots in Friuli. Marisa De Franceschi can speak Friulano well but publishes in English with books such as *Family Matters*. In Montreal, Bianca Zagolin writes in French about her experiences of dislocation in the novel, *Une femme à la fenêtre*. And in Toronto the late Gianni Grohovaz wrote in Italian and Fiumano dialect in *Strada Bianca* and *Per ricordar le cose che ricordo*. Grohovaz was a displaced person from Fiume and understood the fragility of human culture. In 1983 he published *To Friuli from Canada with Love*, a history of the Canadian response to the Friuli earthquake of 1976. For over a decade Silvano Zamaro lived in Edmonton and published *Autostrada per la luna* before returning to Friuli.

The subtext of this essay can be expressed with the question that Ermanno Bulfon asked in 1979 at the Conferenza Regionale dell'Emigrazione held in Udine, «Spariamo o non spariamo?» ("L'Intervento…": 55). Will we disappear as Friulani in Italy and in the world?

In 1991 Giovanni Battista Passone published *Nogaredo di Corno 1468-1990*, a history of this village under the Comune di Coseano. My mother comes from Nogaredo di Corno, which is about 20 km west of Udine. Her family name is Sabucco. The church records in Nogaredo show that the name Sabucco has appeared there since 1468. Like many other families in Friuli the Sabuccos had been there in the same town or village for 600 years. All this changed in the 1800s, especially after Italian unification, when many young men from Friuli began to leave to work in other parts of Europe and the new world. My grandfather Mondo left Nogaredo for Canada in 1904. He returned in 1914 to fight in World War I. My grandfather's oldest brother, Augusto went to Argentina and disappeared. A younger brother, Marco went to the United States.

Whole towns in Friuli were depopulated as families went abroad, *al di là da l'aghe*. Friuli underwent many major changes, as did other regions of Italy. The difference in Friuli is that this depopulation meant there were less people speaking Friulano, less people supporting and promoting a distinct Friulano culture. The arrival of modern mass media after World War II, the spread of standard Italian, meant that even fewer people would be speaking Friulano. What is happening to this culture in modern industrialized Italy? In an Italy with a falling birth rate, and a world where fewer and fewer people speak Italian, what will be the position of Friulano?

I began this essay with a lost uncle. I will close with a lost city. My uncle Janni Sabucco lived in Fiume just before World War II until the Italian population of 70,000 were forced to leave in 1947-48. Fiume became part of Yugoslavia and changed name to Rijeka. In 1953 Janni Sabucco chronicled these last years of the Italian Fiume in a little book, *Si chiamava Fiume*. The fragility of human culture is also explored by Caterina Edwards who returns to these events in her recent book, *Finding Rosa*. Not only was Fiume and other cities lost, but all of Istria which had been part of the Republic of Venice for hundreds of years. We are still living in the shadow of this loss.

Bibliografia citata

A Furlan Harvest: An Anthology. Ed. Dôre Michelut. Montreal: Éditions Trois. 1993.
Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge. 2004.
Bouchard, Chantal. *Obsessed with Language: A Sociolinguistic History of Quebec*. Toronto: Guernica. 2008.
Bulfon, Ermanno (Bepo Frangel). *Un Friûl vivût in Canada.* Udine: Ente Friuli nel Mondo. 1977.
———. "L'intervento di Ermanno Bulfon". *Pre Ermanno*. Ed. Rino Pellegrina, Alberto Picotti, e Rita Zamatta. Toronto: Fogolars Federation of Canada. 1995: 55-59.
De Franceschi, Marisa. *Family Matters*. Toronto: Guernica. 2001.
De Luca, Anna Pia. "From Mother Tongue to Mother Earth: Dôre Michelut's Friulan-Canadian Writing". *Palinsesti Culturali.* Ed. Anna Pia De Luca, Jean Paul Dufiet e Alessandra Ferraro. Udine: Forum. 1999: 103-112.
Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. *Kafka: Towards a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1986.
Del Nin Cralli, Rina. *Manuscript of poems*. Unpublished. 1986.
Edwards, Caterina. *Finding Rosa*. Vancouver: Greystone Books. 2008.
Grohovaz, Giovanni Angelo. *Strada Bianca*. Toronto: Sono Me. 1989.
———. *Per ricordar le cose che ricordo.* Toronto: Sono Me. 1974.
———. *To Friuli from Canada with Love.* Ottawa: National Congress of Italian-Canadians. 1983.
Hutcheon, Linda. *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*. Toronto: Oxford UP. 1991.
———. "A Crypto-Ethnic Confession". *The Anthology of Italian-Canadian Writing*. Ed. Joseph Pivato. Toronto: Guernica. 1998: 314-323.
Michelut Dôre. *Loyalty to the Hunt.* Montreal: Guernica. 1986.
———. "Coming to Terms with the Mother Tongue". *The Anthology of Italian-Canadian Writing*. Ed. Joseph Pivato. Toronto: Guernica. 1998: 143-155.
Passone, Giovanni Battista. *Nogaredo di Corno, 1468-1990.* Udine: Arti Grafiche Friulane. 1991.
Pivato, Joseph. *Echo: Essays on Other Literatures*. Toronto: Guernica. 1994.
———. 'Lost in Argentina'. Unpublished. 1998.
Sabucco, Janni. *Si Chiamava Fiume*. Perugia: Edizioni Centro Italia. 1953.
Saidero, Deborah. "Plurilinguismo e autotraduzione nelle opere di Dôre Michelut". *Itinerranze e Transcodificazioni: Scrittori migranti dal Friuli Venezia Giulia al Canada*. Ed. Alessandra Ferraro e Anna Pia De Luca. Udine: Forum. 2008: 87-95.
The Anthology of Italian-Canadian Writing. Ed. Joseph Pivato. Toronto: Guernica. 1998.
Vorano, Doris. *Puisis e Riflessions*. Montreal: Priv. Print. 1983.
Zagolin, Bianca. *Une Femme à la fenêtre.* Paris: Robert Laffont. 1988.
———. *Una Donna alla finestra.* Padova: Edizioni del Noce. 1998.
Zamaro, Silvano. *Autostrada per la luna*. Montreal: Guernica. 1987.

LE PRIME POESIE DI MARY DI MICHELE

Anna Pia De Luca*

Prima degli anni Settanta, la produzione letteraria di scrittori italo-canadesi cominciava a fiorire abbastanza numerosa ma ancora non aveva ricevuto né l'apprezzamento né l'attenzione che meritava. Gli autori di origine italiana erano alle prese con problemi inerenti al loro spostamento culturale, al senso d'esilio e in particolare alla brama nostalgica di ritornare ai paesi lasciati alle spalle. Le opere presentavano immagini di uomini che, per poter migliorare le loro posizioni economiche e sociali ed assicurare un futuro stabile e prospero ai loro famigliari, si sacrificavano a lunghe e sfibranti ore di lavoro in ambienti spesso difficili e pericolosi e dove la comunicazione o la voglia di confidarsi con gli altri veniva frenata da incomprensioni razziali o barriere linguistiche.

Scrittori che pubblicavano in italiano come Gianni Grohovaz in S*trada bianca*[1], Giuseppe Ricci in *L'orfano di padre*[2] e più tardi, Maria Ardizzi in *Made in Italy* e *Il sapore agro della mia terra*[3], avevano aperto la strada a giovani scrittori, figlie e figli di famiglie di immigranti, che erano riusciti ad appropriarsi d'una buona istruzione e di una lingua colta che permetteva loro di onorare le sofferenze e i dolorosi silenzi dei genitori ma in particolare di comprendere e di venire a patti con le proprie tormentate origini. A questo riguardo, due impor-

* Università di Udine.

[1] *Strada Bianca* racconta la storia di Ivan Del Conte, un rifugiato di Fiume, emigrato in Canada subito dopo la guerra in cerca di una vita migliore tra gli addetti alla costruzione delle ferrovie nel nord dell'Ontario. Le condizioni atmosferiche, nonché le estenuanti ore di lavoro aumentano il senso di solitudine ed alienazione di un uomo che aveva vissuto sulle coste dell'Adriatico.

[2] Giuseppe Ricci, fondatore di una prestigiosa azienda di pasta alimentare, raccoglie in questo volume la propria esperienza di vita in Canada.

[3] Le vicende di due distinte famiglie abruzzesi sono al centro dei due romanzi, dove l'io narrante – prima Nora, che interseca passato e presente, poi Sara attraverso il diario – commenta sui misteri della loro vita sofferta e difficile in Canada.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

tanti scrittori italo-canadesi commentano la motivazione principale che li ha portati a scrivere: Antonio D'Alfonso rimarca che per lui, scrivere: «is to remember the voices of your people, the voices of those who came before you» (D'Alfonso 107), mentre per Frank Paci: «I had in the back of my mind to celebrate my parents and others like them» (Minni 6). Uno degli elementi fondamentali della letteratura italo-canadese è celebrare il ricordo di coloro che ci hanno preceduti e dare voce al loro silenzio: come afferma Francesco Loriggio, «you bury and mourn/celebrate Italy or your childhood memories along with your relatives» (114).

Scrittori della seconda generazione analizzano le difficoltà affrontate dai genitori immigranti che si trovano socialmente ai margini, in un nuovo mondo dove la lingua è aliena ma in particolare dove si è creato uno spacco generazionale tra genitori e figli in conflitto per le diversità di vedute linguistiche e culturali. Per questi ragazzi il luogo della famiglia, la sfera privata, che nella cultura italo-canadese include tutti i parenti e i 'paesani', diventa un campo di battaglia per le proprie lotte fisiche ed emotive, mentre la sfera pubblica, dove trovano pressione sociale nei coetanei, diventa lo spazio per i conflitti inerenti ad una definizione della propria identità, sempre in tensione fra valori del vecchio e nuovo mondo e dove concetti quali sradicamento, confronto e dislocazione sono continuamente reiterati. Caterina Edwards descrive queste tensioni nel suo romano *The Lion's Mouth* dove,

> Italy was enclosure, cocooning, the comfort of a secure place among the cousins, aunts, uncles, grandparents. There was always a surfeit of noise, of concern, of advice", while Canada was "Rock and tree, tree and rock. No houses, no people for hundreds upon hundreds of miles. […] I felt stripped of family, of friends, of familiar walls and buildings, of proper landscape. I was exposed, alone in the nothingness (76).

In altri scritti etnici da *The Italians* (1978) e *Black Madonna* (1982) di Frank Paci, ai più recenti lavori di Nino Ricci come *Lives of the Saints* (1990) e *In a Glass House* (1993), gli autori si collocano sulla soglia dei due mondi per avere la possibilità di trovarsi distanziati dai due spazi culturali e quindi confrontare quelli elementi formativi che hanno plasmato la loro personalità. Queste prospettive, sempre in movimento, mettono in primo piano l'ambiguità e la molteplicità dell'identità nella letteratura italo-canadese, e allo stesso tempo, svelano e coltivano con ironia le differenze e le contraddizioni. Come sottolinea Linda Hutcheon, l'ironia permette agli autori di spezzare il legame tra «the unrepresent*ed* and the unrepresent*able*» (30). Al di là della decostruzione, negli interstizi liminali della doppiezza ironica, l'autore trova la possibilità di auto-rappresentarsi. In questo modo l'ironia diventa un fattore destabilizzante

per sfuggire ad un unico significato implicito agli eventi descritti nel testo. Pertanto l'autore, anche se non sempre consapevolmente, rivela quei dualismi asimmetrici che caratterizzano il suo vissuto giornaliero. Nel panorama del prolifico sviluppo della letteratura canadese contemporanea, la narrativa femminile gioca un ruolo sempre più importante con un gran numero di giovani scrittrici dalle radici culturali, etniche e linguistiche, multiple. Le loro opere, che continuano ad essere tradotte in vari paesi, presentano un curioso intreccio di elementi pluriculturali e plurilinguistici, ricco di mescolanze linguistiche, di richiami intertestuali e di metafore culturali, rispecchiando la loro relazione dialettica con la realtà geografica, sociale e linguistica della cultura d'accoglienza.

Poetessa, scrittrice, romanziera, giornalista, insegnante e vincitrice di numerosi premi letterari in Canada e all'estero, Mary di Michele, nata a Lanciano nel 1949 ed emigrata in Canada assieme alla sua famiglia nel 1955, è forse la più conosciuta scrittrice italo-canadese a livello nazionale ed internazionale. Nelle sue poesie viaggia attraverso i ricordi: con passione, con ironia e rabbia, ma anche con sentimenti di riconciliazione, cerca di capire il dislocamento della sua esperienza di immigrata. Non è un caso se temi e scelte stilistiche confluiscono nel costante obiettivo di dare forma alle tensioni femminili a confronto con il mondo patriarcale. In particolare le prime tre raccolte di poesie, *Tree of August*, *Bread and Chocolate* e *Mimosa and Other Poems*, segnano l'inizio delle sue esplorazioni letterarie nel mondo italo-canadese. Le poesie ruotano attorno ad impressioni estremamente varie: alcune riesumando episodi e figure del passato si mescolano ad altre e riflettono una pressante e drammatica solitudine. Altre ancora contrappongono la sterilità di un mondo che segue i dettami della religione al bisogno di un amore più terreno, o meditano sulla morte, sul suo aspetto più disgustoso o su quello più triste e vengono significativamente poste accanto a testi che esprimono un estremo bisogno di vita.

In *Tree of August*, la prima raccolta, di Michele riporta sotto forma di confessione le proprie esperienze personali, ma soprattutto il difficile processo creativo nel dare loro vita e voce. La prima poesia della prima raccolta "By the Road" significativamente sembra far riferimento proprio all'irregolarità e all'indefinibilità della nuova vita – la strada – che la voce narrante ha deciso di intraprendere. Strofe di pochi, brevi versi offrono una serie d'immagini che accentuano il senso della sete e del disfacimento. Esse affiancano il cammino del narratore come simbolici riflessi della sua immagine e sembrano suggerire che solo da un dolore corrosivo può nascere la vita. Un gatto d'oro irrigidito, simbolo di una preziosa agilità perduta, uno stornello che l'acqua ridotta a polvere non può più dissetare, la scura polpa di un tronco che si corrompe – richiama alla mente l''albero di agosto' del titolo del libro – o un auto gialla arrugginita creano un mondo disidratato ed in corruzione, caratterizzato da decise,

brevi pennellate di luce ed ombra. Solo nella penultima strofa un riferimento indiretto alla nascita lascia spazio ad una forma di vita, ma la nascita stessa viene ricordata nel suo aspetto più sgradevole, «By coiling strips of rubber/ shivering like clots/ after birth» (7). Il riferimento al sangue è una chiara allusione al dispendio di forza vitale richiesto dal processo creativo e il nascituro potrebbe essere la stessa voce narrante, ri-nata appunto in una nuova identità ancora indefinita e allo stesso tempo creatrice dei versi dell'intera raccolta.

La voce narrante presenta se stessa anche in "Born in August", dove la lirica richiama elementi appartenenti alla cultura del ventesimo secolo, quali ad esempio il segno zodiacale del leone, come esposto nel secondo verso, simbolo forse di una società in decadenza che, piuttosto di porre fiducia nell'etica, nei valori tradizionali, preferisce affidarsi alla nuova scienza dell'astrologia. E' soprattutto evidente l'accenno alla seconda guerra mondiale; in questo caso la voce narrante rapporta l'anno della sua nascita agli episodi più angoscianti di un passato di guerra, «the fangs of tyranny: Austerlitz, Auschwitz, Hiroshima» (40), simboli dell'olocausto le prime e della bomba nucleare la seconda, come se l'autrice volesse mettere in evidenza un monito per quel che riguarda la sua identità di scrittrice, preannunciando un lungo e difficile percorso per la piena realizzazione di sé in quanto artista e donna e immigrata. Il riferimento a Napoleone Bonaparte, nei confronti del quale Mary di Michele sottolinea la coincidenza di essere nata nel suo stesso giorno, il 6 agosto, sembra invece voler stabilire un'analogia tra l'ambizione del sovrano, causa di successo ma anche di amarezza e solitudine, e quella della stessa voce narrante. Dall'inizio alla fine, la poesia pone in rilievo l'antitesi tra la nascita e la morte. Alla fine, la nascita dell'autrice 'leone' accompagnata dalla nascita del sole, «born with the rising sun/ the predator moon, a lion» (40) diventa simbolo di positività e vita, e anche se contrapposta all'immagine dei campi di concentramento, la volontà della madre di portare a termine la gravidanza è insuperabile e vittoriosa:

> […] born from my mother's dream
> when a rat nursed her face
> in the concentration camps,
> sucking the breast of famine
> my mother lost her teeth
> while I grew miniature bones
> like pearls in an oyster mouth (40).

Nel presentare la nascita di un figlio come una perla all'interno dell'ostrica, la voce narrante segnala l'importanza del legame stretto che unisce madre e figlia, indispensabile per far riaffermare la propria essenza femminile, ma fondamentalmente si osserva di Michele spostare il centro d'attenzione da se stessa

verso problematiche esterne più ampie dimostrando l'importante bisogno di ricontestualizzare le proprie esperienze, la propria nascita, in un contesto più universale.

Un'altra poesia, "Tree of August", che dà il titolo alla silloge, invece, descrive la sorte di una 'zitella' che sogna ancora l'amore sotto gli alberi di agosto in un piccolo giardino recintato, un giardino quasi edenico, che qui diventa spazio metaforico di chiusura. Il primo verso, isolato dal resto della poesia: «Summer's long tongue, a sun setting, licks the hills carmine» (27) è già fertile di molteplici significati collegati al mondo fisico e sessuale femminile dove la luce del calar del sole, che circonda la zitella di colore carminio, la collega al periodo estivo della vita femminile, cioè a quel periodo di piena e rigogliosa maturità. Inizialmente osservata dall'esterno con il pronome «she», finisce per identificarsi con la voce narrante e con l'albero d'agosto (mese nel quale nasce di Michele) che ritroviamo nell'ultima strofa: «Under the tree of August/ thirty and unwed/ purple figs mature/ like mulatto suns/ overhead bursting» (28). I versi che seguono alludono ad un profondo dissidio interiore radicato nel terreno della femminilità, vagamente agganciato al dovere morale di procreare – così come suggeriscono anche i riferimenti all'età matura, al fatto di non essere sposata e di avere le mestruazioni, simboleggiate dal rosso del sole, dalla rosa rossa intensa, «bloody rose» e dai fichi maturi color porpora – la voce narrante considera questo 'dovere' un retaggio della mentalità tradizionale paesana che la madre, «voices of mother», ha cercato di trasfondere in lei. Attraverso la lingua del potere che riempie «a spinster's vocabulary», questi doveri femminili vengono codificati dalla stessa zitella. Sono parole però che la voce narrante sente lontane, estranee da sé, parole che danno forma e spazio ad un «enclosed garden» (27) nel quale colloca 'l'altro sè', cioè quella zitella o sorella sdoppiata, nell'occhio della quale essa guarda per scoprire il riflesso della sua vera identità ormai staccatasi da quel soffocante giardino: «Looking into my sister's eye/ I see Italia behind my shoulders» (28). Infine, per la scrittrice, vivere rinchiusa in quel mondo avrebbe significato anche perpetuare la propria staticità, mummificarsi nei ricordi di una passata e amara esperienza amorosa. Di Michele si distanzia dal suo personaggio femminile per osservare ciò che avrebbe potuto o dovuto diventare agli occhi di un padre patriarcale.

La politica del potere dello sguardo, che secondo gli studi femministi rende la donna osservata vulnerabile e impotente, viene sovvertita per assumere una doppia prospettiva negli scritti di Mary di Michele. Spesso la voce narrante guida il lettore attraverso la soglia della percezione per guardare, come farebbe un *voyeur,* il poeta che si auto-osserva. Nella poesia "Enigmatico" della raccolta *Bread and Chocolate,* l'occhio della poetessa si focalizza sul tema del doppio, sull'enigmaticità del destino che l'ha condotta a Toronto, assieme ai genitori. In

particolare lo sguardo si fissa a ritroso, su quella donna, sua madre che, col seno di poi, si trasforma, enigmaticamente, nella poetessa stessa,

> with one bare foot in a village in Abruzzo,
> the other laced into English shoes in Toronto,
> she strides the Atlantic legs stretched
> like a Colossus (5).

Questa immagine della donna con un piede scalzo negli Abruzzi, e l'altro a Toronto intrappolato in una scarpa allacciata all'inglese, con le gambe divaricate, come il Colosso di Rodi a cavalcioni sopra l'Atlantico, intensifica il concetto dell'identità sdoppiata ma allo stesso tempo permette a di Michele di identificarsi con una terra dalla quale non si è del tutto allontanata. Anzi, i suoi due mondi si giustappongono, come evidenziano le due foto in contrapposizione descritte alla fine della poesia; due foto della ragazza, in una vestita da zingara per il Carnevale in Italia e nell'altra con abiti accademici bordati di pelle di coniglio in Canada. Benché l'io narrante sia una donna matura che ha trovato la propria voce per raccontare il passato, le impressioni che abbiamo della giovane di Michele sono solo visive, di sfuggita, foto sbiadite di una ragazza silenziosa in pose diverse ma prive di movimento. Sembra impotente e sottomessa, come vuole la tradizione patriarcale ma in questo modo la di Michele invita il lettore ad osservarla mentre sta manipolando il potere della parola, mettendo in evidenza la distinzione tra colei che vede e ciò che viene visto, tra colei che parla e ciò che viene detto.

Anche la rievocazione e la descrizione della madre silenziosa e apparentemente sottomessa giocano con queste due distinzioni laddove il corpo femminile, anziché la voce materna, diventa il mezzo di comunicazione. Molte delle poesie di *Bread and Chocolate*, mettono in evidenza il rapporto madre-figlia e lo stretto legame che le unisce. Per esempio "Ave" che, con una serie d'immagini, ricostruisce la vita faticosa della madre. La prima parte della sua esistenza, vissuta in Italia all'ombra della guerra, viene congiunta alla seguente esperienza canadese mediante tre versi che pongono in primo piano le mani: «Hands made plump by pasta/ and the keen appetite of Canadian/ winter» (29). L'immagine delle mani che iniziano la poesia divengono metafora delle difficoltose speranze per una vita migliore, ma anche commento ironico che sovverte le aspettative di una figlia laureata. La madre, d'altronde, non aveva potuto studiare ma la figlia riconosce che questa madre non è nè debole nè impotente, come spesso viene definita la donna immigrante. La forza materna viene trasmessa proprio attraverso le mani ruvide che donano affetto e nutrimento: «the intelligence of hands/ without books,/ made thin by famine, war», mani che nel

nuovo mondo diventano «working hands,/ made coarse by detergents», rese grossolane dal lavoro mirante a conquistare ciò che costituisce una finzione di prosperità, compresa «the daughter with a university education» (29). Il ritratto psicologico della donna è penetrante grazie ad una immediatezza del linguaggio che lascia trasparire profonda comprensione e immenso affetto da parte della figlia. La sua presenza si sente nei versi che descrivono ed interpretano la devozione religiosa materna, una devozione che si rivolge ad una madonna priva del suo aspetto sacro, un'«indifferent madonna». Questa figlia è sensibilmente presente anche quando viene messa in luce l'esistenza di una particolare tensione nel suo rapporto con la madre, dovuta al fatto che la madre, come vuole la tradizionale italo-canadese, si aspetta di avere dei nipotini:

> [...] the desire of grandchildren, a prayer,
> smoking in the flames of votary candles,
> snuffled before an indifferent Madonna,
> a hope like the geraniums potted in the window
> which refuse to flower,
> offering only brown buds to the light (30).

L'eco della preghiera materna, che riporta al titolo della poesia, fa da sfondo alle due strofe finali dove emerge il divario tra queste due generazioni, dovuto alle diverse aspettative e al fatto che la figlia, come il geranio sul davanzale della finestra, si rifiuta di fiorire, offrendo alla luce solo boccioli arrugginiti. Nell'ultima strofa si avverte la critica a quel ruolo che vuole la madre vigorosa e capace educatrice dei figli, sempre pronta a soddisfare i figli stessi o forse il marito, «the self-satisfied rex». Tuttavia, questo ruolo implica un sanguinoso sacrificio della mente:

> [...] all the shrewdness of a lioness
> weaning her young
> yet
> pampering the self-satisfied rex,
> mamma,
> the reputed intelligence of your sex
> lies in the blood's eclipse of the mind (30).

In "Pietà '78" una tranquilla atmosfera familiare rafforza l'idea che la comunicazione tra madre e figlia non fa uso di molte parole; la consuetudine di oggetti, gesti e discorsi di poco conto, caratteristica di una vita senza cambiamenti, riempie lo spazio tra loro; «Between my mother and me, the spaces fill with things other/ than foreign words» (43), quello spazio interiore che contrappone due personalità diverse, ma che si conoscono così profondamente

nella loro reciproca irremovibilità a tal punto da rendere inutile il dialogo. E anche se in altre poesie la figlia si ribella contro le tradizioni e gli obblighi familiari, in questa poesia, il mondo della madre e il suo lavoro vengono espressi in termini religiosi. La casa,

> […] is the only church I frequent,
> the choir of household noises in attendance, the sermons
> on money and weather. It is the only temple I honour
> because there are still some things I hold sacred:
> the warmth of baking, its glow imminent in my mother's
> brow as the light fans her hot face by the window (43).

Nel suo rapporto con la madre, la figlia si trova sospesa tra il desiderio di indipendenza e il bisogno di sicurezze e tradizioni, «reassured by the routine learned off by heart, the/ simple life» (43) trasmesse dalla figura materna. Come sostiene Lisa Bonato, non a caso i titoli delle due poesie collegate alla madre "Ave" e "Pietà '78" evocano immagini della Madonna, immagini che rappresentano sacrificio e martirio, ma allo stesso tempo potere e forza d'animo (23).

L'ambivalenza dei rapporti famigliari, il senso di emarginazione e dislocazione, di sdoppiamento ed in particolare la relazione tra padre e figlia ribelle vengono sviluppati nella poesia narrativa "Mimosa", poesia che dà il titolo al volume, *Mimosa and Other Poems*, del 1981. La centralità del rapporto col padre viene messa subito in risalto dalla copertina stessa del libro, sulla quale una fotografia in bianco e nero raffigura un uomo con in braccio una bimba dai cappelli biondi e dagli occhi chiari. Nelle seguenti pagine del libro la stessa foto viene significativamente riproposta, una prima volta in frammenti ed una seconda con molti pezzi mancanti. La poesia parla, infatti, di frammentazione ma anche di duplicità. L'asportazione della mano che cinge il corpo della piccola potrebbe essere un riferimento al deteriorarsi del legame tra i due e quindi all'impossibilità dell'uomo di trattenere la figlia. La poesia è divisa in tre parti, ognuna delle quali getta luce sulle altre e dove una serie di monologhi tra due sorelle in opposizione, Marta e Lucia, ed un padre immigrato anziano, mettono in discussione il passato e il presente, i valori famigliari affettivi e l'ambivalenza sentita verso un mondo patriarcale dal quale le due sorelle, pur non senza senso di colpa, cercano di sfuggire. Lisa Bonato ritiene che le due sorelle, «two symbolic personae» (24), una come la Vergine Maria e l'altra come Maria Maddalena, rappresentino due poli diversi di comportamento e di vedute.

Il testo si apre con il racconto in terza persona del padre Vito, un uomo stanco e triste, ancorato alle tradizioni del suo paese d'origine. Fin dall'inizio è chiara la causa principale della sua tristezza, «one angel, Lucia, his luckless off-

spring/ fell, refusing to share in his light» (1); dal paradiso terrestre in cui si trova il cortile e l'orticello dietro la casa canadese, se n'è andato un angelo. L'immagine dell'angelo riporta alla mente quel 'golden child' della foto, a cui bastava sorridere per accontentare il padre, ma si carica di nuovo significato perché Lucia, come Lucifero, l'angelo prediletto di Dio, si ribella con la conseguenza della sua caduta dal Paradiso. Nei versi si sente l'eco della condanna paterna, ma forse essi nascondono anche una critica filiale nei confronti di un padre che vorrebbe essere padrone quasi divino della propria casa e della vita delle figlie. La tristezza di Vito si accompagna alla nostalgia dell'Italia, resa più vicina dalla voce del tenore italiano che canta "Mimosa". Vi è poi l'intreccio dei ricordi di una vita di duro lavoro che solo ora gli lascia spazio per rendersi conto che essa ha finito col porre «the estrangement like a border crossing/ between himself and his children» (2). Con una visione ben precisa del suo ruolo autoritario di padre patriarcale e benché capace di parlare alle figlie in inglese, «in the language in which they dream» (2), non ha cercato di comunicare il proprio amore né di stabilire un contatto con la loro nuova identità di persone adulte e quindi indipendenti. Infine, pochi versi finali affiancano alla povertà prima dell'emigrazione la nuova povertà di un padre, fondamentalmente solo, che predilige proprio la figlia che ha scelto l'autonomia. In modo particolare lascia intuire che in fondo, per la moglie e per l'altra figlia egli nutre ben poca stima:

> The good life gave him a house and money
> in the bank and a retirement plan,
> but it didn't give him fruitful daughters,
> his favourite makes herself scarce
> and the other looks like her mother (3).

Nella seconda parte, "Marta's Monologue", emerge la posizione frustrante di questa figlia nei confronti di un padre che non l'apprezza: «All my life I've tried to please my father» (11). Il monologo di Marta si articola intorno al confronto con la sorella, che emerge come vera protagonista del monologo stesso. Marta rappresenta l'opposto di Lucia, la donna che non ama rischiare, che ama i genitori e rispetta i parenti pur a volte criticandoli, mentre Lucia, la ribelle, viene da lei descritta come una vergogna per la famiglia, una «*putane*», una «gypsy daughter», figlia zingara che non ha niente da dire anche se finge di essere poetessa. Marta, nella sua solitudine sembra voler essere fredda e sprezzante, «with the sparkling white heart/ of a refrigerator» (11), comportamenti che trae dai film hollywoodiani, ma in realtà la ragazza scinde la propria identità: nasconde la parte più vera di sé in una continua tensione di conflitti interpersonali con il padre e la sorella, sempre in cerca dell'amore paterno, riserva-

to solo alla figlia prediletta. Marta dà l'impressione d'essere la figlia ideale, lavora come insegnante, dice di non essere ambiziosa, di provare piacere nel suonare la fisarmonica per soddisfare genitori e parenti, ma in realtà è consapevole che la sua vita è priva di valore. Accetta passivamente il ruolo tradizionale assegnatole dalla famiglia e dalla religione e, pur ammettendo di aver voluto essere come la sorella, rivendica la propria individualità per non perdere se stessa:

> I know that I'm afraid of getting to the bottom
> of the difference between us,
> as if to really know her
> would be to lose my soul (8).

Marta ha paura di scoprirsi d'accordo con le vedute della sorella e, pur non essendo felice, non vuole indagare il proprio essere, la parte più vera di sé a differenza della sorella, ben disposta all'autocritica. Secondo Linda Hutcheon, è proprio la dichiarata ipocrisia di Marta che condizionerà qualsiasi interpretazione imparziale del lettore sulle relazioni interpersonali dei tre personaggi (58).

La terza parte della poesia, "Lucia's Monologue", rende ancora più chiara la posizione di Lucia, segnata dall'impossibilità di soddisfare le aspettative di una famiglia di stampo patriarcale, la quale nutre un profondo senso di colpa per aver sempre deluso i genitori. Tuttavia, sottomettersi ai loro giudizi e permettere a loro di rivivere la vita attraverso di lei, significherebbe soltanto perpetuare «a species of despair» (13). Ma a differenza di Marta, Lucia si rende conto del rifiuto di essere una donna 'italiana', di fingere un amore filiale come se fosse solo «an act of faith» (5). Manca un vero dialogo tra lei e il padre, ma il loro rapporto non può cambiare perché Lucia comprende che «we don't have a common language anymore» (15). Alla fine Lucia cerca di avvicinarsi al padre, un uomo che le assomiglia: «I have his face, his eyes, his hands,/ his anxious desire to know everything,/ to think, to write everything» (16). Tuttavia questa dichiarazione d'amore rimane in silenzio, «we love each other and say nothing» (16). A posteriori sono solo le parole di questa poesia di Lucia, mai letta dal padre, ad esprimere la sua devozione e riconoscimento.

Se è chiaro che nei monologhi la voce narrante si è sdoppiata in modo da creare due tipi opposti di donne, due sorelle che vivono in mondi diversi, potrebbe anche essere vero che le due sorelle si fondono per diventare una unica donna che narra la sua schizofrenica tensione tra dovere filiale e volontà femminile di indipendenza.

In definitiva, molta letteratura femminile canadese è caratterizzata da quel tipo di «sub/version» (18) analizzato da Lorna Irvine, dove in racconti e poesie, si ricuperano voci femminili forti che descrivono personaggi non margina-

li o eccentrici, dove l'atto creativo diventa drammaticamente soggettivo e dove viene messa in luce l'eredità matriarcale anziché patriarcale.

Rivisitando l'aggrovigliata storia culturale che ha sempre strutturato la tradizione occidentale, queste scrittrici permettono ai loro personaggi femminili di vedere e di interpretare il mondo in modo diverso. Quella canadese è una letteratura femminile in continua evoluzione, stimolata nel suo dinamismo dalla composizione multietnica in cui si situa, e dal livello della riflessione teorica sulle donne. Così la letteratura di Mary di Michele, qui solo in parte analizzata, è costantemente tesa a sconfinare i solchi del silenzio e della duplicità.

Bibliografia citata

Bonato, Lisa. "Voce Unica". *Mary di Michele: Essays on Her Works.* Ed. Joseph Pivato. Toronto: Guernica. 2005: 19-35.

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

Di Michele, Mary. *Tree in August.* Toronto: Three Trees Press. 1979: 27-28.

———. *Bread and Chocolate.* Ottawa: Oberon Press. 1980.

———. *Mimosa and Other Poems.* Oakville: Mosaic Press. 1981.

Edwards, Caterina. *The Lion's Mouth*. Edmonton: NeWest Press. 1982.

Hutcheon, Linda. *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*. Toronto: Oxford University Press. 1991.

Irvine, Lorna. *Sub/Version.* Toronto: ECW Press. 1986.

Loriggio, Francesco. "Going South". *Social Pluralism and Literary History: The Literature of the Italian Emigration.* Ed. Francesco Loriggio. Toronto: Guernica. 1996: 91-121.

Minni, Diego. "An Interview with Frank G. Paci". *Canadian Literature*, 106 (1985): 5-15.

LE MASCHERE DELL'IO: IDENTITÀ TRANSCULTURALE NELLA POESIA ITALO-CANADESE

Deborah Saidero*

Nella poesia "Faceless" ("Senza Volto"), che dà il titolo all'omonima raccolta (2007), la scrittrice canadese di origine italo-friulana Genni Gunn trae ispirazione dalla straordinaria cronaca del primo trapianto facciale, eseguito nel 2005 su una donna francese sfigurata dal proprio cane, per esplorare il tema della maschera e congiuntamente affrontare l'eterno dilemma del rapporto tra essere e apparire. Ripercorrendo la vicenda traumatica di questa donna che ingerisce un'overdose di sonniferi e si risveglia con il viso lacerato, la poetessa mette a nudo i paradossi impliciti nel tentativo di nascondersi dietro varie maschere, di adagiarsi a «transformation mask» (24) per adeguarsi a un'ideale come fa la protagonista, cambiando faccia a seconda della situazione o della convenzione imperante. Il futile tentativo di mascherarsi sotto strati di trucco o di vestiti all'ultimo grido per essere notata e accettata dagli altri la rende paradossalmente ancor più anonima e invisibile ed equivale al banale impulso di imporre ordine al caos, come viene metaforicamente esplicitato dal riferimento a Hun Dun (24), il dio cinese del caos che, nella leggenda, muore in seguito ai sette fori che gli imperatori Shu e Hu gli scavano per plasmargli la faccia che non ha. Il riferimento a questa divinità amorfa senza volto, che è però anche ricettacolo dei semi cosmici della creazione, ha la duplice funzione di sottolineare sia l'importanza dell'essenza dell'essere che si cela dietro il volto, che il potere rigenerativo insito nell'atto di togliersi la maschera e rimanere a viso scoperto. Nel mito, infatti, l'universo rinasce proprio grazie al sacrificio del dio, la cui morte e rinascita creano simbolicamente un *continuum* tra la distruzione dell'ordine originale, la ricreazione dell'ordine temporale e il ristabilimento dell'ordine eterno. Come Hun Dun, la protagonista della poesia muore simbolicamente per poi risorgere e dare origine a un essere nuovo, un essere ibrido derivante dal trapianto di volti diversi, recisi e poi sapientemente innestati assieme come i ra-

* Università di Udine.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

mi del melo e del prugno (34). Rimanere con metà viso senza pelle, come le grottesche statue esibite alla mostra anatomica dei Body Works di Los Angeles (33), segna l'inizio della catarsi della donna che si trova costretta ad estraniarsi dalle sue consuete maschere e guardarsi dentro per la prima volta: senza volto è incapace di riconoscersi, «potrebbe essere nessuno»[1], come recita un verso della poesia («without your face/ you could be no one» 32). Eppure la nuova prospettiva da cui si guarda è liberatoria, le permette di prendere coscienza della parte nascosta di sé, di ciò che Jung chiama 'ombra', e di accettare, allo stesso tempo, anche la parte esteriore del suo essere, la sua 'persona', o maschera, che diviene uno strumento di guarigione personale[2]. Accettando di mascherarsi dietro il volto trapiantato di un'altra suicida, la donna trova finalmente redenzione, poiché giunge alla consapevolezza che noi tutti indossiamo molteplici maschere, le maschere dell'io, che sono e non sono ciò che siamo. Diventare consapevoli di ognuna delle maschere multidimensionali del nostro essere e saperle rimuovere e rimettere ci permette di intravedere e fare proprie quelle qualità di noi stessi e degli altri che ci rendono degli esseri completi e autentici. Quando ora si guarda allo specchio e rimuove la maschera, la donna dal volto strappato e ricucito non vede più un manichino con gli occhi smaltati e la bocca spalancata, ma intravede quel «dead and beating heart» (34), quel cuore morto e pulsante, che batte tanto nel suo petto che in quello degli altri.

La parabola della donna senza volto che Gunn propone in "Faceless" mi pare particolarmente esemplificativa dell'esperienza del soggetto migrante, per la quale il confronto con le maschere del proprio io risulta essere particolarmente doloroso e traumatico. L'esperienza di sradicamento, spesso non voluto, dalla propria terra comporta, infatti, una perdita di identità, che scaturisce dalla perdita, nel nuovo ambiente, delle maschere che l'individuo era solita indossare e che considerava parti integranti della propria fisicità e del proprio sé nel contesto sociale d'origine. Quando viene catapultata in un contesto socioculturale nuovo, l'immigrante deve imparare a indossare maschere diverse, spesso aliene alla propria percezione di sé, e, al contempo, deve paradossalmente ma-

[1] Nel testo, le traduzioni dei versi tra apici sono mie.

[2] Nel pensiero jungiano l'ombra è la prima raffigurazione archetipica che si incontra lungo il cammino della via interiore: come in uno specchio ci viene rimandata la nostra immagine interiore davanti alla quale nessun trucco d'identificazione totale con la nostra "Persona" regge. Essendo costituita dagli istinti animali ereditati dall'uomo nella sua evoluzione, essa simboleggia il lato animale della natura umana. "Persona" si riferisce, invece, all'identità di copertura in cui si è quello che gli altri vogliono che noi siamo e quello che noi amiamo pensare di essere. Essa è la maschera che l'individuo porta per rispondere alle esigenze delle convenzioni sociali. Si veda *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*.

scherare quelle vecchie, poiché sono spesso oggetto di scherno e pregiudizi. Per effetto della dislocazione e rilocazione geografica, culturale e linguistica, si trova, dunque, con una duplice serie di maschere da indossare a seconda del contesto in cui si trova, ovvero quello familiare della comunità etnica di origine e quello sociale della comunità di accoglienza. Come sottolinea la poetessa italo-canadese Gianna Patriarca, però, questo scambio camaleontico di maschere non è sempre possibile, soprattutto quando i tratti fenotipici del proprio volto tradiscono la propria diversità etnica[3]. L'inconciliabile duplicità tra maschere e/o tra maschera e volto crea così una scissione all'interno dell'individuo che alimenta spesso sentimenti di rifiuto verso la parte di sé che si vuole rinnegare, portando il soggetto migrante a strapparsi metaforicamente una parte di viso, lasciandola spoglia, denudata, senza volto appunto, come la protagonista della poesia "Faceless". Il difficoltoso processo di recupero e ricostruzione di una nuova identità che ne scaturisce implica necessariamente una riconciliazione con il proprio volto lacerato, con quelle maschere rimosse che non si possono semplicemente gettar via, ma che si debbono accogliere come parti del proprio essere. Nella raccolta *My Etruscan Face* (2007), Patriarca sottolinea, per esempio, come sia imprescindibile accettare le sue varie maschere e ruoli, di moglie, madre, figlia, insegnante, *wop* (italo-canadese), ciociara, e poetessa, come tessere integranti del suo io, al fine di ricreare la propria identità come un intreccio multidirezionale di legami tra le sue molteplici maschere e i suoi diversi retaggi culturali.

Per le scrittrici migranti, dunque, l'identità diventa qualcosa di perennemente fluttuante, multipla, instabile e in continua trasformazione; è qualcosa di ibrido, che nasce dall'innesto tra esperienze culturali diverse e che abbraccia una moltitudine sempre mutevole di dimensioni e soggettività, permettendo così al soggetto di riconsiderare i confini ristrettivi della propria condizione etnica in termini transculturali e interrelazionali. Nel caso di molte poetesse italo-canadesi, la rinegoziazione dell'identità etnica diventa la preoccupazione centrale della propria produzione, che è spesso volta a documentare in vario modo l'esperienza migratoria e la duplicità dolorosa che ne deriva. Per scrittrici come la romana Gianna Patriarca, l'abruzzese Mary di Michele o la friulana Dôre Michelut, la poesia si erge a strumento confessionale attraverso cui confrontare le maschere della propria alterità e riappropriarsene. Il processo ri-

[3] In poesie come "Contrasti" o "The Garden", entrambe contenute nella raccolta *Italian Women and Other Tragedies* (1994), Patriarca oppone, per esempio, l'immagine di se stessa come «the dark rose» alle rappresentazioni idealizzate di donne inglesi dalla carnagione pura e bianca, dagli occhi chiari e dai cappelli rossicci, osservando a malincuore come i suoi scuri tratti campagnoli siano condannati a rimanere per sempre «unphotographed» (16).

chiede una demistificazione delle proprie maschere etniche e una revisione critica degli stereotipi femminili trasmessi dalla cultura di origine. Patriarca e di Michele demoliscono, per esempio, le rappresentazioni dicotomiche delle donne italiane come sante o diavoli, ossia come vergini devote, procreatrici passive, madri sottomesse e muse angeliche da un lato e figlie trasgressive, donnacce scostumate e peccatrici lascive dall'altro[4]. I loro sforzi sono principalmente diretti a stabilire un dialogo dialettico che permetta una fusione alchemica tra la cultura italiana con le sue specificità regionali e quella canadese in senso lato, una fusione che permetta il superamento di idealizzazioni nostalgiche ed elegiache della terra d'origine e dell'identità perduta e si volga, piuttosto, verso la transculturalità. La pagina scritta diventa, quindi, il luogo privilegiato di decostruzione e ricostruzione della propria identità etnica, di confronto/scontro sia con le maschere patriarcali imposte dalla propria cultura d'origine e perpetuate dalla comunità etnica oltreoceano, che con gli stereotipi pregiudizievoli di cui sono vittime in Canada; è luogo di riscoperta, redenzione e accettazione di queste maschere alle proprie condizioni, è un canovaccio dove l'enunciazione dell'identità etnica ritrovata si avvale anche di sperimentazioni plurilinguistiche mirate al recupero della lingua o lingue natie. In *Loyalty to the Hunt* (1986), Michelut dà, per esempio, voce alle tre soggettività che compongono il suo essere scrivendo liberamente in friulano, italiano e inglese e ricorrendo a volte anche alla traduzione da una lingua all'altra, mentre in *My Etruscan Face* Patriarca impiega il dialetto ciociaro come strumento di affermazione identitaria[5].

Nel panorama della letteratura italo-canadese, Genni Gunn rappresenta, invece, una voce per molti versi atipica, poiché, pur essendo stata tra i fondatori dell'Associazione di scrittori italo-canadesi nel 1986, ne prende ben presto le distanze, rifiutando l'etichettatura di 'scrittrice italo-canadese' con i suoi effetti confinanti e limitanti e assumendo invece la maschera di un'etnicità criptica, come testimoniano eloquentemente sia la scelta di mascherare il suo vero nome, Gemma Donati, dietro un nome d'arte inglese, che l'uso esclusivo della lingua inglese come strumento veicolare. Nel suo mondo poetico, come nel resto della sua opera creativa, la questione dell'identità etnica non è mai il fulcro di attenzione, così come la dimensione transculturale della sua scrittura non si limita in alcun modo al recupero del patrimonio culturale delle proprie origini italo-friulane. Il suo sguardo è rivolto piuttosto ad esplorare tematiche univer-

[4] Si vedano, per esempio, i numerosi ritratti di donne italiane presenti nella trilogia *Italian Women and Other Tragedies* (1994), *Daughters For Sale* (1997) e *Ciao, Baby* (1999) della Patriarca oppure nelle raccolte *Bread and Chocolate* (1980) e *Mimosa and Other Poems* (1981) di Mary di Michele.

sali, a incorporare spazi geografici, psichici e interiori diversi, ad abbracciare l'intero spettro delle dimensioni che compongono il suo essere e a creare sequenze metaforiche e rimandi mitologici che stabiliscano dei legami inter- e transculturali tra le varie culture del mondo. La questione 'etnica' rimane deliberatamente una presenza marginale, criptica, che è codificata all'interno del testo e affiora sempre in modo silente, come un fiume sotterraneo che scorre sotto la superficie del testo, sgorgando sulla pagina qua e là, soprattutto nelle poesie confessionali della raccolta *Mating in Captivity* (1993), che ricostruiscono, in maniera frammentaria, l'immigrazione della sua famiglia in Canada e il rapporto con i genitori. Qui il confronto con il proprio io etnico è inserito all'interno di un più ampio confronto con le molteplici maschere – quella di bambina, figlia, amante, moglie, amica, sorella, poeta, e donna matura – che l'io lirico si mette e si toglie mentre tenta di stabilire un dialogo interiore con se stessa e di meditare sulle 'variazioni del silenzio' (*Mating…*: 8), valore, quest'ultimo, che cerca di recuperare per ritrovare quell'amore profondo verso se stessa e gli altri. Il recupero della maschera etnica avviene soprattutto attraverso l'affiorare del ricordo del padre, un padre assente, lontano, il cui amore è sempre mancato alla figlia, come si evince dalla simbolica associazione della figura paterna alla neve e al ghiaccio; ma un padre con cui l'io lirico deve necessariamente riconoscere di aver molto in comune, poiché, come le fa notare la madre, non vi è fuga dall'eredità genetica; è tutto, in fondo, «a matter of genes» (16-22).

Questa volontà di iscrivere la propria ricerca di identità etnica all'interno di un impulso più profondo di situarsi in un paesaggio globale viene esplicitato anche dalle numerose associazioni metaforiche e metonimiche che la poetessa tesse tra il corpo umano e lo spazio geografico e geologico: «You are landscape» asserisce nella poesia "Like Ruins" (14) contenuta nella raccolta *Faceless*, dove immagina che le montagne parlino pietra, che l'acqua canti, che i fiumi siano arterie, le mani delle autostrade fossili, il corpo la terra e poi una costellazione, un granchio nell'emisfero settentrionale. Gli stessi ricordi dell'infanzia trascorsa in Italia e del padre risuonano nella geografia della British Columbia, dove il senso perenne di vivere sul ciglio di un continente, con lo spettro ricorrente di potersi sporgere troppo e perdere l'equilibrio, evoca simbolicamente l'impossibilità di cercare un'identità stabile. L'utilizzo del paesaggio come metafora della memoria, delle emozioni, delle relazioni e di tutto ciò che è movimento e cambiamento diventa dunque paradigmatico di una volontà di riformulare il concetto di identità e abbattere le barriere spazio-temporali tra i vari sé. Come il mantello della crosta terrestre, la nostra percezione del sé, così come la memoria, si spostano continuamente e possono essere concepiti unicamente in termini di trasformazione, mutamento, metamorfosi, flusso continuo.

Lo spazio stesso è fluido; i paesaggi fisici si trasformano ogni volta che fluttuano attraverso le molteplici percezioni sensoriali del mondo interiore dell'io lirico. Ne consegue che anche i concetti di 'patria' e 'nazione' perdono la loro identificazione con spazi delimitati da precisi confini geopolitici, per divenire, invece, degli spazi immaginari fluttuanti, degli spazi transnazionali, dove il continuo intrecciarsi di storia, memoria e spazio creano un senso di co-appartenenza a una molteplicità di spazi, che rendono possibili infinte interrelazioni tra le nostre numerose maschere e con quelle che condividiamo con gli altri. Non a caso, le varie figure femminili che popolano il mondo poetico della Gunn possono essere viste come proiezioni camaleontiche dell'io poetico stesso: nella sequenza "Barroom Scenes" (*Faceless*: 36-42), per esempio, l'alternanza tra i pronomi 'I' e 'she', pone la musicista del piano bar, e per estensione, la cameriera e la fanciulla cinese, tutte in qualche modo 'programmate' a compiacere i loro clienti, come alter ego della poetessa che da giovane si esibiva come rocchettara in una banda.

Come parte della sua estetica transculturale Gunn trae spesso ispirazione da miti e leggende appartenenti a culture diverse, dal già menzionato dio cinese Hun Dun, al mito greco di Climene nella poesia "Single Mothers" (65), o, ancora, alla leggenda aborigena di Sedna, nella poesia conclusiva, "Hands" (72-85), che diventa simbolica della sofferenza e dei sacrifici richiesti nel processo di ricerca d'identità e autoaffermazione. Sedna, dea Inuit del mare e madre di tutte le creature marine, rappresenta, infatti, il potere della trasformazione e della rigenerazione, poiché ha saputo ricreare il proprio essere, trasformandosi in qualcosa di diverso, piuttosto che rinunciare alla vita. Nella leggenda, infatti, dopo essere stata rapita dall'uomo uccello, Sedna viene liberata dal padre che, però, nell'egoismo di salvarsi, la butta fuori dalla canoa e le taglia le dita per impedire che si tenga aggrappata al bordo. Mentre Sedna annega e va a fondo, i monchi recisi delle sue dita si trasformano in foche, orsi, pesci, balene e trichechi, permettendole di rinascere come essere ibrido, metà donna e metà pesce nel suo regno in fondo al mare. L'immagine dell'ibridismo di Sedna è particolarmente eloquente; è un ibridismo dato dalla fusione, coesistenza e interazione di vari elementi: l'umano e l'animale, la terra e il mare, gli Inuit e le creature marine di cui si cibano, il terreno e il divino, la morte e la rinascita, e così via. Mi pare particolarmente significativo ricordare che nelle moderne danze rituali che rievocano il mito di Sedna la dea è stata rappresentata con la

[5] Si veda a questo proposito la lirica "Sono ciociara" (24-25).

maschera di una donna che per metà è viso e metà scheletro[6], immagine questa che ci richiama la donna senza volto con cui abbiamo iniziato.

Per Gunn, dunque, come per le altre scrittrici migranti, l'identità è concepita come una specie di danza rituale e altalenante con le maschere dell'io, che, strato dopo strato, possono essere rimosse e rimesse, svelando nel movimento sempre nuovi aspetti dell'io e incorporando sempre nuovi volti nella propria percezione del mondo interiore. Da corazze protettive indossate per mimetizzarsi nell'anonimità, queste maschere ritrovano la loro antica funzione di strumenti di rivelazione, che danno forma all'ineffabile e creano un legame tra il mondo esteriore dell'esperienza quotidiana e il mondo supersensibile del sacro e invisibile, ossia con quella divinità che si cela dentro di noi. Questa danza con le maschere dell'io che sta alla base della loro poesia, è dialogo, apertura, fusione, interconnessione e infinita scoperta di sé e degli altri; è catarsi e rinascita, una camaleontica costruzione/decostruzione/ricostruzione di sé che le permette – e ci permette – di riscoprirci come individui sempre più completi.

Bibliografia citata

Di Michele, Mary *Bread and Chocolate*. Ottawa: Oberon Press. 1980.
Gunn, Genni. *Mating in Captivity*. Kingston (ON): Quarry Press. 1993.
———. *Faceless*. Winnipeg: Signature. 2007.
Jung, Carl Gustav. *Gli Archetipi dell'inconscio collettivo*. Trad. E. Schenzer e A. Vitolo. *Opere Complete*. 9. Torino: Bollati Boringhieri.1977.
—. *Mimosa and Other Poems*. Oakville: Mosaic Press. 1981.
Michelut, Dore. *Loyalty to the Hunt*. Montreal: Guernica. 1986.
Patriarca, Gianna. *Italian Women and Other Tragedies*. Toronto: Guernica. 1994.
———. *Daughters For Sale*. Toronto: Guernica. 1997.
———. *Ciao, Baby*. Toronto: Guernica. 1999.
———. *My Etruscan Face*. Thornhill (ON): Quattro Books. 2007.
———. "Sono ciociara". *My Etruscan Face*. Thornhill (ON): Quattro Books. 2007: 24-25.

Sitografia

Raine, Lauren. "The Masks of the Goddess Collection". http://www.rainewalker.com/masksofgoddess.htm
———. "A Rainbow of Goddesses". http://www.rainewalker.com/sedna.htm
———. "Restoring the Balance". http://www.rainewalker.com/sedna.htm

[6] Si veda a questo proposito la collezione "The Masks of the Goddess Collection" di Lauren Raine dove Sedna è rappresentata come la donna-scheletro, o le immagini degli spettacoli danzanti di Sedna a Tucson, Arizona nel 2001 e 2004, "A Rainbow of Goddesses" e "Restoring the Balance".

STATI UNITI

VOCI MIGRANTI DALL'ASIA AGLI USA: MEENA ALEXANDER, UNA POETESSA INDIANA DI NEW YORK

Daniela Ciani Forza*

Coming to America, I have felt in my own heart what W.E.B. Du Bois invoked: 'two souls, two thoughts… in one dark body

(Meena Alexander. *Shock of Arrival*: 2).

L'eredità della storia fra *overlapping worlds*

Meena Alexander contiene l'essenza dell'esperienza migratoria contemporanea. Nasce nel 1951 ad Allahabad, dove il padre, George Alexander, è stato nominato ad un incarico governativo legato all'assetto della nuova India indipendente. Come la madre, Mary Kuruvilla, egli proviene da una famiglia dell'aristocrazia illuminata del Travancore, uno *princely state* dell'India meridionale – successivamente divenuto parte del Kerala – che rimane tutt'oggi singolare testimonianza di antiche tradizioni ed incontri con mondi culturali lontani[1]; come Alexander trasmette con vivezza dalle pagine dell'affascinante autobiografia *Fault Lines*, e dalle sue numerose opere poetiche[2]. I profili che ella offre del-

* Università di Venezia 'Ca' Foscari'.

[1] *Princeley States* erano chiamati quegli stati dell'India che mantennero il governo dei loro regnanti locali anche durante il dominio britannico. Rappresentavano circa il 40% del territorio indiano e, a differenza delle *British Provinces*, che erano amministrate direttamente dal governo coloniale, essi si rapportavano ad esso attraverso singoli trattati e accordi.
Nel 1949 gli stati di Travancore e Cochin si unirono a formare il Thiru-Cochi, che, poi nel 1956, assieme al distretto del Malabar, divenne il nuovo stato del Kerala (cfr. Torri).

[2] *Fault Lines* fu pubblicata per la prima volta nel 1993. L'ultima edizione, rivista ed ampliata, è del 2003. Attraverso una struttura interamente giocata sulla tecnica del *flashback* quest'autobiografia offre un interessantissimo panorama delle tradizioni e dei costumi familiari della poetessa e del contesto in cui questi si esprimono.
Fra le sue altre opere in prosa si ricordano *Nampally Road* (1991) e *Manhattan Music* (1996); fra le opere in poesia sono *Stone Roots* (1980), *House of a Thousand Doors* (1988), *The Storm: A Poem in Six Parts* (1989), *Night-Scene, the Garden* (1992), *Raw Silk* (1992),

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

la famiglia e i ricordi legati alla sua casa atavica di Tiruvella riflettono lo spirito di questa civiltà profonda, che trae il suo dinamismo proprio dall'essere il frutto di importanti contatti fra le antiche culture dei Sangams e dei Malayala[3], cui si sono congiunte quelle introdotte dalla Chiesa cristiano-siriana[4], dalla presenza portoghese e dal colonialismo inglese, il tutto sempre interpretato con sottile coscienza storica:

River and Bridge (1996), *The Shock of Arrival: Reflections on Postcolonial Experience* (1996) e *Illiterate Heart* (2002). *Poetics of Dislocation*, una raccolta di testi in prosa e versi, è di prossima pubblicazione.

[3] Erano chiamati *Sangams* i leggendari poeti e studiosi cui si deve la nascita della cultura Tamil, che, dal 300 a.C. circa, influì enormemente sull'assetto politico, economico, sociale e culturale di tutta la parte meridionale del continente asiatico. Dai primi decenni d.C. al VI secolo essa fu particolarmente fiorente negli stati corrispondenti all'attuale Kerala, che da lì trassero i fondamenti per il progresso della loro storia. Alla loro apertura culturale si devono anche i primi contatti con la civiltà romana, che altrove fu limitata ai soli rapporti commerciali (cfr. Torri).

Dal XVII secolo i regnanti di Travancore appartennero ai *Malayala Kshatryas*, che a differenza degli altri *Kshatryas* (il primo dei quattro ordini sociali stabiliti dalle *Vedas*), non coltivavano in particolar modo l'arte bellica e seguivano un sistema di discendenza matrilineare, che si espresse con singolare equilibrio politico e attenzione allo sviluppo sociale e culturale del popolo. A differenza di altri *Rajas*, soprattutto dei regni settentrionali, i regnanti di Travancore impiegavano gran parte delle risorse per il progresso dei sudditi, ciò che non solo li rese apprezzati, ma che, soprattutto, contribuì enormemente allo sviluppo di una coscienza civile, tuttora viva fra la popolazione del Kerala.

A metà Ottocento fu abolita la schiavitù e già nel 1859 fu istituita la prima scuola per giovani donne. Seguirono la costruzione di imponenti opere pubbliche, quali acquedotti, strade e ospedali ed addirittura un manicomio. Nel 1936 l'ultimo re, Chithira Thirunal Balarama Varda stabilì che tutti i *Kshetrams* (templi Induisti) fossero aperti a tutti i fedeli, indipendentemente dalla loro casta di appartenenza, ciò che gli guadagnò la stima del Mahatma Gandhi. (cfr. Menon).

[4] Favorita dalla posizione geografica che fece delle sue coste e dei suoi facili porti un agevole punto di contatto per i traffici dal Mediterraneo, questa parte dell'India fu ben presto meta delle più varie immigrazioni. Vi approdarono gruppi di ogni etnia, che introdussero fedi e rituali diversi in tutta la zona costiera. La Chiesa cristiano-siriana rappresenta una delle prime comunità cristiane dell'India, sulle cui origini ci sono ancora interpretazioni dissonanti. Nata probabilmente in seno agli ebrei dalla diaspora pre-cristiana si estese ben presto fra i siriano-aramaici, che pure si erano stabiliti in quelle coste, per essere poi attratti dalle predicazioni di San Tommaso, che pare vi fosse giunto nel 52 d.C. Fra i primi locali ad abbracciare questa fede, si dice ci fossero i Bramini *Namboothiris* (del Kerala). Questa tesi viene, però, confutata da altre indagini, in cui si sostiene che tali affermazioni furono semplicemente il frutto di voci diffuse successivamente dai cristiani, che così confidavano di accedere alla casta più alta della gerarchia sociale indiana. Certamente fino alle persecuzioni esercitate nel XVI secolo dai portoghesi, che vollero annientare i legami derivanti dalla tradizione ebraica per costringerli alla fede cristiano-cattolica, i *Saint Thomas Christians* (o *Sy-*

> Tiruvella, where amma's house stands, is a small town in Kerala on the west coast of India. There one finds the old religious centers, seminary, graveyards, and churches of the Mar Thoma Syrian Church. Syrian Christian families have house names and Kuruchiethu is the house name of amma was born into, my grandfather's K.K. Kuruvilla's family name. The old lands are in Niranum where the Kuruchiethu clan, once so powerful, had established its own private church. […] Grandmother Kunju […] was born in 1894, into a Mar Thomas Syrian family. She was baptized Eli-Elisabeth- the eldest daughter of four, third child in a family of seven children. Her father, George Zachariah of Marathotatil House, came from a house of feudal landlords. He enetred the civil service and was named Rao Bahadur by the British. Her mother, Anna, a spirited lady who was married off at the age of seven and managed a large house-hold, never had any formal education. But great-grandmother taught herself to read and write both Malayalm and English and in her forties, once childbearing was over, ran a small newspaper for housewives, filled with information about child-care. hygiene, and cooking. Grandmother Kunju's three brothers were educated in the western manner, and two of them were sent to Oxford while the third was groomed to manage the family property.
> […] Her concern with women's education took her into the state capital at Trivandrum where she was nominated to the Travancore Legislative Assembly and became its first lady member. During the early years of the 1930s she was active in capaigns against the curse of untouchability. During the Vaikom satyagraha, the non-violent action to allow all Hindus to enter the great temple of Vaikom, regardless of birth, regardless of the old curse of the pollution that so-called untouchables were thought to be born with, grandmother Kunju was active, collecting money for the movement, organizing men and women. When Gandhi visited my grandparents' home in Kottayam in 1934, he had spirited discussions with the Christian leaders gathered there. […] They debated the rights of missionaries to convert – something to which Gandhi was quite opposed – as well as the need for Kerala Christians to receive the Nationalist message (*Fault Lines*: 7, 10-11, 12).

A Tiruvella Alexander associa l'eredità della poliedrica natura della sua storia familiare e nazionale, facendone icona della sua stessa esistenza, che, come scrive, si svolge da sempre fra «overlapping worlds» (*Fault Lines*: 260).

Quando il padre è trasferito prima a Pune, alle falde delle colline del Deccan, e poi a Khartoum nel Sudan recentemente resosi indipendente[5], è a Tiruvella

rian Malabar Nasrani) furono molto radicati nel Kerala, mantenendo riti e tradizioni largamente ispirati sia all'antica liturgia ebraica che a quella locale e, tuttora, nonostante le ostilità subite, vi permangono significative testimonianze della fede originale. Oggi i *Saint Thomas Christians* sono circa 5.000.000, molti dei quali risiedono fuori del Kerala (cfr. Brown).

[5] Alexander vive in Sudan dall'età di cinque anni a quando, diciottenne, si trasferisce in Inghilterra all'università. La sua esperienza nel paese è determinante: incontra le sue prime esperienze cosmopolite frequentando il mondo arabo e introducendosi alla formalità im-

che ella ritorna regolarmente, cogliendone via via lo spirito e approfondendo quel senso di appartenenza e di 'storia' da cui trarrà le sue riflessioni più significative. Delle sue vacanze estive, trascorse regolarmente in Kerala fra nonni, zii e parenti, scriverà infatti: «Often, for several months after appa returned to Khartoum at the end of each summer, my mother, my sisters and I remained in the Tiruvella house. My attachment to Kerala deepened. Retained in memory, my affections grew closer, adding layer upon layer to the soil of my imagination» (*Fault Lines*: 71). E dall'Inghilterra, dove prende il dottorato all'Università di Nottingham, e poi da Delhi e Hyderabad, nelle cui università insegna per alcuni anni, ancora è nel riferirsi alla vecchia casa che trova la chiave della sua identità, resa sempre più intensa dai molteplici percorsi culturali cui è esposta, e sempre più complessa per la profondità di quelle radici che la legano ad essa.

Questa casa, in cui discendenze feudali incontrano impegno e coscienza civili, dove le donne sono ammesse alla vita pubblica, la professione di cristianesimo si accosta alla circostante società induista, l'attrazione per la cultura inglese e il dovere morale di combattere per l'indipendenza del proprio paese non si elidono, e memoria e vita si compenetrano in un unico microcosmo, è il correlativo oggettivo di quel nomadismo intellettuale e morale che segna il suo intero itinerario di donna e scrittrice.

Aldilà delle frequenti affermazioni di sradicamento, sofferto con la coscienza e l'amarezza di 'essere' fra luoghi, lingue e culture così disparati da renderle impossibile l'identificazione con una sua propria casa, la memoria nutrita dall'*humus* natale è costante nell' opera di Alexander, e rimane punto focale della sua storia. Riferimenti, analogie, visioni riconducono continuamente allo spazio delle origini. Una breve nota, che appare in "Migrant Memory – Reflections on the Question of Home", ne è singolare esempio. Nel contesto di alcune riflessioni sulla propria condizione di esiliata, si staglia un momento di significativo impatto emotivo; dalla finestra della cucina della casa dove ora abita a New York, la poetessa osserva un albero in fiore: è bellissimo e lei si rammarica di non conoscerne il nome, aggiungendo malinconicamente: «If I were standing in my mother's kitchen I would know the name of the blossoms on the tree. I would be able to name them: champak, gulmohar, raathke raani, mulla. I would know the particular scent, the touch of the pollen, what the earth is like under a tree I had wondered by as a barefoot child» (s.p.). Ne emerge con

pressa dalla scuola inglese in cui è iscritta, e impara il francese, lingua in cui, di nascosto, scrive le sue prime poesie. Dal Sudan viaggia coi genitori in Egitto, Libano e talvolta in Europa, trascorrendo sempre lunghi periodi nel Kerala, elaborando così quella coscienza 'migratoria' che rimarrà la caratteristica della sua scrittura.

dolcezza la linfa del proprio mondo, lontano ma inseparabile dal suo cammino attraverso infiniti confini di vita.

Dal 1979 Alexander vive a Manhattan, New York, dove insegna allo "Hunter College" e al "Graduate Center of the City University". New York e gli Stati Uniti, sono il completamento di quelle conoscenze e di quel pensiero cosmopoliti, attraverso cui la poetessa incessantemente 'migra'. «Migrancy, a central theme for many of us in this shifting world, forces a recasting of how the body is grasped, how language works», scrive in apertura della sua raccolta di testi in prosa e poesia del 1996 (*Shock of Arrival*: 1). Il concetto di migrazione non è qui rivolto alla sola esperienza di dislocazione dal proprio paese ad un altro, ma alla più ampia percezione dell'io in un mondo esso stesso fluttuante – *shifting*.

Il Kerala, il Sudan, gli Stati Uniti, tutti gli altri luoghi dei suoi numerosi itinerari, si succedono negli scritti secondo la sintassi del ricordo e della riflessione per giungere ad una disposizione intellettuale, che, collocata fra tempi e luoghi diversi, trova nuova forma nella sua poetica. Negli Stati Uniti, dove «you have to explain yourself constantly» (*Fault Lines*: 193), la scrittrice raccoglie le proprie esperienze e le proietta in una visione di sé, che poi combina in frammenti di variegata natura, in cui memoria e presente fluttuano vicendevolmente in: «[…] a simple set of directions/ a map to no place in particular», come si legge in "Map" (*Illiterate Heart*: 28). La migrazione a New York assorbe il suo essere atavico: il congiungersi di storie con la storia, per presentarsi come confronto esistenziale fra passato e presente. New York diventa il *locus poeticus*, cui convergono esperienze personali ed esperienze universali: amalgama di 'migrazioni' tra cui fissare la propria dimora spirituale. «I need this city to write in», scriverà, infatti, in *Politics of Dislocation*[6].

Da New York Alexander affronta la *hyphenation* dell'attuale condizione di sradicamento che varca i confini della propria biografia, connettendo in un unico scenario immagini di inquietudini esistenziali. La grande metropoli, l'America, il compendio di razze e culture che vi confluiscono, si offrono come metafora di una globalizzazione ancora alla ricerca di un fulcro ideale. Alexander vi proietta la sua identità di donna, di poetessa indiana dalle molteplici sollecitudini culturali e di emigrante che insegue il sogno di «a sheltering space in the head» (*Shock of Arrival*: 193).

[6] *Poetics of Dislocation* è ancora in via di pubblicazione da University of Michigan Poets on Poetry Series. Viene qui citato per gentile concessione dell'autrice.

A fractured world: **"House of a Thousand Doors" e "Hotel Alexandria"**

I testi "House of a Thousand Doors"[7] e "Hotel Alexandria" e sono esemplari della sua poetica. Come lei stessa scrive, sono stati composti a breve distanza temporale l'uno dall'altro, entrambi a New York (*Shock of Arrival*: 27). Il primo, in versi, trova il suo ambiente in India, il secondo, in prosa, a New York. L'uno si specchia nell'altro: per entrambi il tema è la casa ed in entrambi il personaggio è una donna che ne è privata. Spazio e tempo si elidono nella solitudine e nel silenzio che li dominano con pari suggestione, tradotti in immagini che li fondono in un unico continuo sentire.

"House of a Thousand Doors" è la descrizione pulita e nitida di una casa sulla costa del Kerala, alle cui 'mille porte' una donna implora di accedere:

This house has a thousand doors
the sills are cut in bronze
three feet high
to keep out snakes
toads, water rats
that shimmer in the bald reeds
at twilight
as the sun burns down to the Kerala coast.

The roof is tiled in red
pitched with a silver lightning rod,
a prow, set out from land's end
bound nowhere.
In dreams
waves lilt, a silken fan
in grandmother's hands
shell colored, utterly bare as the light takes her.

She kneels at each
of the thousand doors in turn
paying her dues.
Her debt is endless.
I hear the flute played in darkness,
a bride's music.
A poor forked thing,
I watch her kneel in all my lifetime
imploring the household gods
who will not let her in
(*Shock of Arrival*: 30-31).

[7] "House of a Thousand Doors" è la poesia che anche dà il titolo ad una raccolta che Alexander pubblica nel 1988.

Il sito è descritto realisticamente con i dettagli precisi di una tipica abitazione *nalukettu*[8] – i vani rialzati a difesa di serpenti e ratti, le rifiniture di porte e finestre in bronzo, il tetto di tegole rosse, il parafulmini d'argento. Al tempo stesso, però, esso ci appare in una dimensione di estraniamento metafisico: la scena è deserta, il suono del flauto che emerge 'dal buio' accentua la solitudine della donna che inutilmente bussa a tutte le mille porte di quella che fu la sua casa, e a cui, una volta sposata, i costumi della sua società le impediscono di ritornare – di sentirsi per sempre, comunque, parte –. Una figura quasi onirica, stagliata per segni essenziali, nello spazio di un'assenza. Questa casa, proiezione dei ricordi di appartenenza cui la poetessa richiama, diviene il simbolo del distacco da quella consuetudine con il mondo dei propri affetti che aliena l'animo di colei che ne è allontanata.

I versi, che nel testo si susseguono con ritmo misurato e nitido, marcano l'essenzialità dell'evocazione, e proiettano in un'unica visione l'immagine di questa donna, cui il destino nega di appartenere più al suo mondo, e quella solitaria della poetessa, ora 'lontana' in una New York, dalle 'mille porte' che, pure, «will not let her in».

Il sogno della casa è il sogno di appartenenza, che accomuna la condizione di coloro che ne sono separati. La condizione è quella di un esilio imposto dalle circostanze che si traduce in unico afflato, in cui si stagliano ricordi e pensieri di fatale distacco e melanconico rimpianto.

Ma se questo testo congiunge il suo destino di migrante per case forestiere a quello della sposa indiana – assegnata per sempre ad una casa, dove non sarà mai più considerata e protetta come una figlia – "Hotel Alexandria", ambientato a New York in un contesto assolutamente diverso, nondimeno si presenta alla lettura con identico *pathos*, derivante da quei sentimenti di indifferenza e abbandono, che separano l'individuo dalle proprie radici.

Da poco arrivata a New York con David Lelyveld, che ha sposato al di fuori della tradizione del suo paese del matrimonio combinato, questa breve composizione è la sua prima *American poem*, come ella scrive introducendola (*Shock of Arrival*: 28). Alexander, pur nell'abbracciare la sua nuova sistemazione, scelta liberamente e per amore, mantiene viva ed elabora la riflessione sul significato e sul peso di esistere in un mondo diverso – di continui smarrimenti –, e si sofferma qui su un'immagine metropolitana di solitudine ed emargi-

[8] Il *nalukettu* è lo stile tradizionale delle case signorili del Kerala. Sono costruite in legno *teak* e hanno tetti di tegole rosse; all'interno si trova un giardino, il *Nadumuttan,* sempre abbellito da rigogliosi fiori ed arbusti; gli interni, articolati su quattro lati, sono generalmente ricoperti da *boiséries* in *teak* e legno di sandalo.

nazione. Dall'angolo della 130ma in cui affitta uno studiolo «to have quiet in which to write» (*Shock of Arrival*: 28), osserva la demolizione di un palazzo – un ospizio comunale per poveri derelitti ora destinati alla strada. Operai indifferenti vanno e vengono trasportando, assieme alle macerie, un divano, una brocca e uno specchio dalla doratura «impossibly intact», tristi vestigia tutte di una qualche forma di protezione domestica, pur se povera e precaria. E fra tutto ciò una vecchina, che Alexander ritrae nella sua umana desolazione e miseria:

> There's barely room for the old woman who approaches, three plastic bags bound to her thighs, a man's jacket slung to her breasts, a woolen blanket someone threw out years ago covering her head so that only a tangle of hair shows. Hair acrid as salt. […]
> She kneels on the icy ground, and rocks back and forth. A weird rocking creature. The blanket sags over the ground. Where did she come from? Grown jittery, the men yell at her, then turn back to their job. Back and forth, back and forth she rocks. […] The rocking creature has no gloves. She does not moan (*Shock of Arrival*: 31).

La descrizione qui è più concreta che in "House of a Thousand Doors": questa «old woman» non nasce da circostanze interiori di meditazione, ma investe la poetessa in tutta la brutalità con cui il popolo degli emarginati è quotidianamente annullato nell'anonimato e nella violenza delle grandi città. Ma nonostante questa *homelessness* senza prospettive che la coinvolge con crudezza quasi balzachiana – di cui pure è segno lo stesso passaggio alla prosa – Alexander, ancora una volta, non isola l'episodio a luogo e tempo specifici, ma lo arricchisce di suggestioni surreali. Il testo conduce oltre questa New York per inoltrarsi nel significato più profondo dell''essere esclusi'. Il desolante e muto dondolio della donna ignorata da tutti si accompagna esistenzialmente alle silenziose preghiere della sposa indiana, cui nemmeno gli dei domestici vogliono prestare ascolto. Seguendo Alexander, potremmo definire entrambe le composizioni come aspetti di un «fractured world», fluenti in un'unica percezione di assenza.

A dwelling at the edge of the world: il valore e il senso della scrittura

Ed è in immagini come queste che Alexander riassume il senso della sua stessa vita, ricomponendo la geografia delle sue migrazioni e facendo della scrittura il *tòpos* della sua esistenza, o, come lei stessa afferma, «a dwelling at the edge of the world», poichè, prosegue, «the poems that we compose are part of the fragile compact we make with history, part of the precarious balance of our interior lives» ("Migrant Memory": s.p.).

A New York – e negli Stati Uniti – si apre per Alexander lo scenario in cui si rappresenta il confronto fra desiderio di essere e desiderio di appartenere, laddove l'essere è la realtà, e l'appartenere è il sogno, laddove, cioè, la storia diventa sito di ambiguità. La metropoli cosmopolita, luogo di dislocazioni e ridefinizioni, diventa per la poetessa osservatorio sulla sua propria esistenza, in un contesto che fonde memoria e presente, o meglio, secondo le sue stesse parole, memoria e scrittura[9]. La memoria è lo spazio del passato ricreato attraverso l'immaginazione, che permette di puntellare la mera fattualità storica di significati trascendenti, proiettandoli in disegni per un presente accessibile allo spirito. E la scrittura per Alexander è lo spazio in cui ciò si realizza: «I written – scrive – translating myself through borders, recovering the chart of a given syntax, the palpable limits of place, to be rendered legible through poetry which fashions an immaterial dwelling yet leaves within itself traces of all that is nervous, stoic, edgy» (*Fault Lines*: 260).

Le sue poesie sono proiezioni dell'io interiore che associa esperienze e sensazioni atte a ri-costruire una storia. Spesso nate da occasioni contingenti si compongono in immagini che si riflettono drammaticamente l'una sull'altra estendendone la prospettiva.

L'essenza di una storia e di una *casa* 'dalle mille porte', cui far accedere le 'mille voci' delle sue migrazioni, si aprono a nuovi orizzonti in cui, come in un caleidoscopio, ogni frammento si rifrange in «new patterns of sublime vacancy» (*Poetics of Dislocation*: s.p.).

Così nella poesia "Art of Parhias", ispirata alla poetessa dai numerosi e pietosi incidenti razziali, in cui quotidianamente vengono coinvolti esseri innocenti in ogni angolo del mondo, da Manhattan, a Jersey City, a Surat. La cronaca di simili soprusi si coniuga alla sua sensibilità di donna indiana, che intimamente affronta i segni di una razza e di una cultura 'diverse' che sottolineano la sua condizione di 'esilio', e la portano a cercare quella 'porta' oltre la quale possano essere accolti il colore della sua pelle e la sua libertà di essere. Il testo non si chiude, però, a sentimenti personali o alle circostanze che lo determinano. Accanto alla poetessa, che significativamente anche qui si trova nella cucina della sua *house* di New York, ci si presenta la mitica Draupadi[10] a 'cantare', scrive Alexander – a 'gridare' o 'denunciare' suggeriscono più tragicamente questi versi – la disumanità dell'odio etnico. Mentre, sempre dalla storia

[9] In un'intervista rilasciata alla scrivente nel 2007, Alexander dice di trovare coerenza lì dove «memory and writing […] allow for the rootedness that is as much an idea as a reality» (cfr. Ciani Forza 137).

[10] Draupadi, sposa dei cinque fratelli Pandava, è la leggendaria figura che nel *Mahabharata* simboleggia l'energia femminile.

e dalla leggenda, si uniscono a condividerne la sofferenza Amanishaketo[11], la regina di Nubia, e Laxmibai[12], la Rani di Jhansi, che mai cederanno le armi «till tongues of fire wrap a tender blue», come recita il verso 20.

Spazio e tempo svaniscono nella *poiésis,* e il 'canto' si estende alla coralità mitica che combina continuità ed esilio:

> Back against the kitchen stove
> Draupadi sings:
>
> In my head Beirut still burns.
> The Queen of Nubia, of God's Upper Kingdom
> the Rani of Jhansi, transfigured, raising her sword
> are players too. They have entered with me
> into North America and share these walls.
> We make up an art of pariahs:
>
> Two black children spray painted white
> their eyes burning,
> a white child raped in a car
> for her pale skin's sake,
> an Indian child stoned by a bus shelter,
> they thought her white in twilight.
> Someone is knocking and knocking
> but Draupadi will not let him in.
> She squats by the stove and sings:
>
> The Rani shall not sheathe her sword
> nor Nubia's queen restrain her elephants
> till tongues of fire wrap a tender blue,
> a second skin, a solace to our children.
>
> Come walk with me towards a broken wall
> – Beirut still burns – carved into its face.
> Outcasts all let's conjure honey scraped from stones,
> an underground railroad stacked with rainbow skin,
> Manhattan's mixed rivers rising
> (*River and Bridge*: 8-9).

[11] Sotto Amanishaketo (I secolo a.C.) il regno di Nubia, situato tra l'attuale Sudan settentrionale e l'Egitto meridionale, godette di incredibile prestigio, come è testimoniato dalle scoperte archeologiche del 1832, che riportarono alla luce una piramide, alcuni templi ed un palazzo di circa 3.700 mq. Ricchissimo e di squisita fattura è pure il tesoro appartenuto a Amanishaketo, che fu ritrovato nella tomba (cfr. Arkel).

[12] Laxmibai governò lo Stato di Jhansi dal 1854 al 1858, succedendo al marito Gangadhar Rao. Rispettosa del Governatorato generale inglese dell'India, non esitò però ad opporre la sua resistenza agli inglesi, durante la sanguinosa repressione da questi inflitta agli indiani nel 1857, durante l'Ammutinamento dei *Sepoys* (cfr. Devi).

New York, che con i suoi «mixed rivers» è simbolo e realtà di coesistenze come di sopraffazioni, raccoglie, dunque, in quest'unica visione le voci che da epoche, culture e mondi diversi, invocano il diritto alla propria identità affermando il ruolo dell''arte', che dei *pariahs* – degli emarginati e degli esiliati – ovunque e in qualsiasi tempo è vessillo di comunione.

Tiruvella e New York: due mondi in una sola 'casa'… di scrittura.

Bibliografia citata

———. *House of a Thousand Doors*. Washington DC: Three Continent Press. 1988.
———. *River and Bridge*. Toronto: South Asian Review Press. 1996.
———. *The Shock of Arrival. Reflections on Postcolonial Experience.* Boston, MA: South End Press. 1996.
———. *Illiterate Heart.* Evanstone, Ill.: Northwestern University Press. 2002.
Alexander, Meena. *Fault Lines.* New York: The Feminist Press. 2003.
Arkel, Anthony J. *A History of the Sudan: From the Earliest Times to 1821.* London: Athlone Press. 1961.
Brown, Leslie. *The Indian Christians of St. Thomas. An Account of the Ancient Syrian Church of Malabar.* Cambridge: Cambridge University Press. 1956.
Ciani Forza, Daniela. "She dwells in multiple places she calls home". *Quale America*? *Soglie e culture di un continente.* II. Ed. Daniela Ciani Forza. Collana "Soglie americane" 4. Venezia: Mazzanti. 2007: 135-140.
Devi, Mahasweata. *The Queen of Jhansi*. London: Seagull Books. 2003. (Trans. Mandira and Sagaree Sengupta).
Menon, Padmanhabha. *History of Kerala.* New Delhi: Asia Educational Service. 1984.
Torri, Michelguglielmo. *Storia dell'India*. Bari: Laterza. 2007.

Sitografia

Alexander, Meena. "Migrant Memory" – Reflections on the Question of Home". www.sup.org.mk/pdf/Meena %20 Alexander.pdf.

ISPANO-AMERICA

CUBA ATTRAVERSO LE VOCI POETICHE FEMMINILI

Susanna Regazzoni*

> No se debiera tener una poética. En la poética personal debieran entrar todas las otras poéticas posibles. Que el sinsonete y el "divino doctor" no se recelen mutuamente. Que el arte directo no excluya el viejo preciosismo. La naturaleza crea el ala para el vuelo pero, después la decora. El realismo verdadero debiera barcar el sueño y el no-sueño, lo que tiene un fin y lo que no tiene ninguno, el cacharro doméstico y la Vía láctea (García Marruz 34).

Lo studio della poesia cubana al femminile è un fenomeno ormai consolidato, benché spesso un po' limitato ai soli grandi nomi delle artiste più famose. Le poetesse più ricordate, infatti, sono Dulce María Loynaz (1902-1997) premio Cervantes 1992, Fina García Marruz (1923) protagonista del gruppo "Orígenes", la popolarissima Carilda Olivier Labra (1924) e poche altre. Iniziando questo studio sono andata, per prima cosa, a consultare le antologie poetiche in mio possesso e ho trovato *Doscientos años de poesía cubana*, libro curato da Virgilio López Lemus dove per quanto riguarda il Novecento ho contato trentaquattro presenze di cui otto donne; poi ho sfogliato l'antologia dell'amica Mirta Yáñez dedicata solo alle poetesse del XX secolo dove si presentano sedici nomi.

A questo proposito, al di là di numeri e dei confronti, mi pare interessante riportare quanto scritto da Manuel Moreno Fraginals il quale ricorda che le prime opere della letteratura cubana, in prosa e in poesia, dove si può percepire l'inizio di una coscienza identitaria, sono entrambe ad opera femminile. Si tratta di due testi composti in seguito alla capitolazione dell'Avana all'esercito inglese, intitolati: *Memorial dirigido a Carlos III por las señoras de La Habana en 25 de agosto de 1762*, e la *Dolorosa métrica espresión del sitio y entrega de La Habana, dirigida a N.C. Dn. Carlos Tercero que Ds. Gua*, senza indicazione di autore. Queste opere redatte da una o più donne – si pensa che la responsabi-

* Università di Venezia 'Ca Foscari'.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

le, se non la vera e propria autrice sia la Marquesa Jústiz de Santa Ana[1] – testimoniano il «papel preponderante que las criollas del periodo colonial» – scrive Manuel Moreno Fraginals – «jugaron en la formación de los valores patrios que por evolución se tornaron valores nacionales» (133). Lo storico sottolinea, inoltre, che «la actividad política y social femenina fue siempre mucho más relevante que todo lo consignado por la historia tradicional. Hay que tener en cuenta que el oficio de historiador lo han ejercido los hombres, que han volcado siempre en sus textos sus prejuicios machistas» (133).

Si tratta di testi politici che entrano in pieno nelle questioni scottanti dell'epoca come il mal governo di una colonia spagnola – così come fece, circa mezzo secolo dopo, con *La Havane*, la Condesa de Merlin (1789-1852), considerata l'iniziatrice della scrittura delle donne a Cuba –. La denuncia presentata in questi testi, sia la poetica *Dolorosa métrica…*, che il *Memorial…* e la stessa *La Havane*, è centrata sulla mancata difesa da parte delle autorità spagnole della loro terra dall'esercito inglese che all'epoca riuscì a entrare nella capitale e a restarvi per quasi un anno. Si tratta di scritti che presentano un legame stretto con la realtà storico politica del paese e una anticipazione di quel sentimento di *cubanidad* così capitale nella costruzione dell'identità nazionale concretizzatasi soltanto un secolo dopo.

La presenza delle donne scrittrici – siano esse poetesse o romanziere –, perciò, è da sempre un dato fondamentale nella cultura cubana di tutti i tempi. Ora, com'è noto, spesso si è trascurato il loro contributo o perfino dimenticato i nomi di alcune di loro. Il mio interesse, in questo campo, si è costantemente rivolto a riportare alla luce nomi tralasciati e a rivedere la lettura tradizionale proposta per le figure consacrate. Mi sono fatta guidare da quello che Sor Juana chiamava il 'doppio sguardo', recuperando – da un lato – la tradizione, spesso ignorata o travisata, del passato e costruendo – dall'altro – un diverso futuro. Sempre con il desiderio di contribuire all'arricchimento della letteratura di tutti e di tutte. Nella rosa dei nomi del Novecento, ho scelto tre famose poetesse, protagoniste del loro secolo, proponendone un'interpretazione più libera dagli stereotipi che di solito accompagnano la lettura della lirica al femminile.

[1] La Marquesa Jústiz de Santa Ana (1733-1807) è l'unico nome femminile presente nella letteratura cubana del sec. XVIII. Ci sono polemiche e ambiguità circa la sua vera identità, in quanto si è anche ipotizzato che si trattasse di un uomo. In realtà della Marquesa Jústiz de Santa Ana si conosce ben poco, anche se il suo nome si ritrova nei documenti storici dell'Isola. La poesia *Dolorosa métrica espresión del sitio y entrega de La Habana, dirigida a N.C. Dn. Carlos Tercero que Ds. Gua* è una composizione molto estesa, strutturata in venti strofe di dieci versi ciascuna (le famose *décimas* che diverranno la forma poetica più popolare a Cuba), ed inizia con un'apologia alla città dell'Avana.

Dulce María Loynaz[2] apre il secolo e lo percorre fino alla sua fine, coronando una esistenza piena e difficile con il premio Cervantes, assegnatole nel 1992. Nata in seno a una famiglia importante dell'Avana di inizio Novecento, cresce accanto ai fratelli Enrique, Carlos Manuel e Flor, tutti poeti. Sull'esistenza di una poesia al femminile, Dulce María Loynaz dichiara:

> Yo pienso que mi condición de mujer se refleja en mi poesía. Por completo. Las mujeres escriben como mujeres y los hombres como hombres. Existen poemas escritos por mujeres que los hombres no podrían escribir, y poemas escritos por hombres que las mujeres no podrían escribir (cfr. Álvarez y Sánchez 35).

È importante, dunque – come afferma anche Adriana Zarri – accogliere un diverso porsi della donna in feconda dialettica con la peculiarità maschile, salvaguardando una diversità che va sempre e comunque sostenuta. Si tratta, infatti, di scrivere dal proprio punto di vista, dalla propria emotività – di donna o di uomo, liberi/e dalle definizioni precostituite – di scrivere delle stesse cose, diversamente, in un universo vario e molteplice. Precisamente questa convinzione mi ha mosso nella lettura dei testi che propongo per caratterizzare l'opera delle tre poetesse.

> La poesía tiene en verdad rango de milagro […]. Por la poesía damos el salto de la realidad visible a la invisible, el viaje alado y breve, capaz de salvar en su misma brevedad la distancia existente entre el mundo que nos rodea y el mundo que está más allá de nuestros cinco sentidos (cfr. Riccio).

La citazione riportata da Alessandra Riccio è di Dulce María Loynaz, la quale con queste parole definisce il suo concetto di poesia, che è espressione e allo stesso tempo impegno «laborioso y lento de fructificación» per arrivare alla parola chiara e semplice necessaria poiché «la poesía debe llevar en sí misma una fuente generadora de energía capaz de realizar alguna mutuación, por mínima que sea» (cfr. Riccio).

Ho scelto come esempio di quanto affermato lo splendido testo *La novia de Lázaro*, una lunga poesia in prosa pubblicata nel 1991 all'interno della raccolta intitolata *Poemas Naúfragos* che, oltre al testo citato, include "Carta de amor al

[2] Nel 1987 le viene assegnato il Premio Nacional de Literatura. La sua opera non molto estesa, è composta da *Versos 1920-1938* (1938), *Juegos del agua. Versos del agua y del amor* (1947); *Poemas sin nombre* (1953); *Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen* (1953); *Obra lírica* (1955); *Últimos días de una casa* (1958); *Poesías escogidas* (1984); *Bestiario* (1991); *La novia de Lázaro* (1991); *Poemas naúfragos* (1992); *Posía completa* (1993); *El áspero sendero* (2001). Ha scritto anche un romanzo *Jardín* (1951), un libro di viaggi *Un verano en Tenerife* (1958) e un libro di memorie *Fe de vida* (1995).

Rey Tut-Ank-Amen" e "Poemas del insomnio". La critica la segnala come una delle sue ultime pubblicazioni, scritta – in verità – prima del 1991 e già conosciuta attraverso occasionali letture tra gli amici ma mai pubblicata per timore di apparire irriverente nei confronti della religione cattolica[3]. Il difficile e controverso tema del testo tratta il noto episodio biblico della resurrezione di Lazzaro raccontata da un punto di vista inusuale, quello di una possibile e allo stesso tempo improbabile fidanzata che ha sofferto la morte dell'amato ed è incapace di ritornare ad essere la donna di prima. Anche in questa occasione per Dulce María Loynaz «La poesía tiene en verdad rango de milagro».

Lazzaro, di nuovo in vita, ritorna dalla fidanzata, inesistente per la tradizione ma possibile per l'immaginazione; è il racconto di una giovane delusa, che lo accusa di essere arrivato «sin contar con más esperanza que tu propria esperanza ni más milagro que tu proprio milagro. Impaciente y seguro de encontrarme uncida todavía al último beso» (Loynaz. *La novia*…: 15).

La donna non riesce ad accoglierlo ora che porta «como regalo de bodas, el ya paladeado secreto de la muerte» (16), e lo rimprovera di non essere riuscito, per amore, a resistere alla morte «¿Acaso no era más difícil resucitar que quedarte cuando mi alma se abrazaba a la tuya forcejando hasta desangrarse con la muerte?» (19-20). La donna paragona la sua sofferenza con quella dell'uomo:

> Yo también soy ya nueva de tan vieja; de los milenios que envejecí mientras el trigo maduraba en la misma mies, mientras lo tuyo era tan sólo una siesta de niño, una siesta inocente y pasajera. […]
> ¡Tú estabas muerto y yo seguía viva […] incapaz de morir o commoverla! Conmover a la muerte… Eso yo pretendía (20, 27).

L'impossibile è realizzato da un altro, da un essere divino; la resurrezione di Lazzaro non è data dal miracolo della forza dell'amore della donna e per questo è imperdonabile: Lazzaro resuscita grazie alla parola taumaturgica di Gesù Cristo, diventa una sua creatura.

Scivolando delicatamente dagli argomenti importanti a quelli minori, trascurati o improbabili, la complessa opera poetica della Loynaz presenta ciò che Lezama Lima chiama *mirada oblicua* e fa emergere dalla oscurità le piccole cose. Nel caso specifico si tratta della fidanzata di Lazzaro, la quale portata alla

[3] Alessandra Riccio ricorda l'aneddoto raccontato dalla stessa poetessa, la quale, preoccupata da alcuni commenti alla lettura de *La novia de Lázaro*, candidamente chiese a un prelato accaldato e frettoloso, se la poesia potesse essere considerata irriverente. Esausto per il caldo e l'abito, Sua Eminenza rapidamente l'assolse da qualsiasi giudizio di mancanza di rispetto.

luce è trasformata in poesia, permettendo a una persona nata dal nulla di volare in alto per giungere al miracolo poetico dei 'possibili impossibili'.

L'ossessiva preoccupazione di far emergere le cose sconosciute e il desiderio di realizzare ciò che non è stato, conducono la poetessa al racconto della storia conosciuta da tutti. Si è resuscitato l'uomo ma non la coppia: la fidanzata non lo può riconoscere e soprattutto non può essere riconosciuta, poiché non è più la stessa persona né potrà mai più ritornare ad esserlo perché l'esperienza morte-resurrezione li ha separati per sempre:

> Choque de tu presencia y mi recuerdo, de tu realidad y mi sueño, de tu nueva vida efímera y la otra que ya te había dado yo… Sí, yo soy la que ha muerto y no lo sabe nadie. Ve y dile al que pasó, que vuelva, que también me levante. Me eché a andar (36).

Di Carilda Oliver Labra (Matanzas, 1922)[4], laureata in giurisprudenza e avvocata, personalità scandalosa, vissuta in provincia, catalogata come neoromantica e surrealista, popolare a tal punto che alcuni suoi versi sono entrati a far parte del sapere di tutti i cubani, desidero mettere in rilievo l'erotismo franco e spontaneo che l'hanno resa famosa fin dalla sua prima e più nota pubblicazione *Al sur de mi garganta* nel 1949. Da qui il popolarissimo sonetto «Me desordeno, amor, me desordeno,/ cuando voy en tu boca, demorada,/ y casi sin por qué, casi por nada,/ te toco con la punta de mi seno» (Yáñez 66).

Parafrasando Irina Bajini, possiamo dire che la novità della poesia risiede nell'intensità sensuale e soprattutto nel riconoscimento da parte della donna di un desiderio sessuale prescindibile dall'amore, espresso con gioia, senza turbamenti né moralismi. Queste riflessioni sono ancora più importanti se si ricorda che la poesia si scrisse negli anni Quaranta a Matanzas, piccola cittadina di provincia.

Nel 1987 Carilda Olivier Labra compone "Anoche", poesia pubblicata nella raccolta *Calzada de Tirry 81*. L'elemento prosaico dal dato fortemente corporeo, l''antipoesia', la gioia sessuale percepiti precedentemente vengono qui riproposti in maniera ancor più esplicita e libera. Il curioso commento di Virgilio López Lemus, curatore dell'antologia da cui ricavo il testo – «[…] pero lo que resulta verdaderamente peculiar en ella es el tratamiento libre de los temas

[4] Riceve il Premio Nacional de Poesía nel 1950 grazie al libro *Al sur de mi garganta* (1949), e nel 1997 le viene Assegnato il Premio Nacional de Literatura. Seguono i seguenti libri: *Memoria de la fiebre* (1958); *Tú eres mañana* (1979); *La sílabas y el tempo* (1983); *Desaparece el polvo* (1984); *Calzada de Tirry 81*(1987); *Los huesos alumbrados* (1988); *Sonetos* (1990); *Antología poética* (1994); *Guárdame el tiempo*(1995); *Error de magia* (2000).

eróticos» (126) – è esemplare del tenore della critica, per lo più maschile, che caratterizza quanto scritto su Carilda Olivier Labra.

Anche nella poesia "Anoche" si avverte «La contradicción aparente entre los contenidos novedosos de los poemas y sus estructuras del todo tradicionales: Carilda compone con estremo desenfado, sonetos en versos pareados y décimas de clara ascendencia popular» (Bajini 91)[5]. In questo caso la passione dell'incontro erotico si accompagna, oltre alla nota di sincerità relativa alla confessione del gusto del piacere privo di giustificazione amorosa, anche al gioco canzonatorio dei versi finali «Hoy encontré esa mancha en el lecho,/ tan honda/ que me puse a pensar gravemente:/ La vida cabe en una gota» (López Lemus 67).

Nancy Morejón (1944)[6] è oggi una delle voci poetiche più originale della *quinta generación* cioè della Cuba posteriore al 1959. Tradotta in varie lingue e anche lei traduttrice grazie all'opera poetica – cui si accompagna la produzione critico-saggistica – è diventata una figura insostituibile dell'attuale letteratura cubana. Nella sua opera sono evidenti, molto presto, le vibrazioni assorbite dal surrealismo e la capacità comunicativa propria della poesia conversazionale, «incorporando nel suo lavoro – scrive Mario Benedetti – decisamente originale, provocatorie esplorazioni». Di lei desidero accennare soltanto al tema politico per collegarmi all'inizio di questo testo e per metterla in relazione con la nascita della lirica cubana femminile. Il tema scottante dei *balseros*, più volte al centro della cronaca viene da lei presentato con estrema delicatezza e allo stesso tempo con realismo.

Si può concludere, dunque, che, curiosamente, non è l'amore o non è soltanto il sentimento amoroso – come ci viene raccontato dalla tradizione critica – il motivo svolto con maggiore frequenza dalle scrittrici considerate, bensì ci si trova di fronte a un ampio ventaglio di possibilità. Ne è un esempio eloquente la poesia "Los que se van" di seguito riportata:

[5] A questo proposito è interessante quanto riportato da Irina Bajini riguardo alla critica sulla poetessa: «En las palabras de Rafael Alcides, sin embargo, se infiere que la poesía de Carilda ha sido objeto de malas interpretaciones y sospechas injustas, ya que no sólo en los contenidos sino también en la recuperación de una dimensión criolla y campesina ha sido incitación y alimento para las generaciones posteriores» (92).

[6] Nel 2001 le viene assegnato il Premio nacional de literatura. La sua fama inizia fin dal suo primo libro *Richard trajo la flauta y otros argumentos* (1967); seguono *Pasajes de una época* (1979); *Elogio de la danza* (1982); *Octubre imprescindibile* (1983); *Cuaderno de Granata* (1984); *Pietra pulida* (1986); *Baladas para un sueño* (1989); *Paisaje célebre* (1993); *La Quinta de los molinos* (2000).

Se van./ Ya sin otro remedio, se van/ hacia la noche./ Desesperada,/ una lancha costera vendrá por ellos/ sin respuesta. Arriba,/ las estrellas, sin tener qué decir./ Y la vigilia nuestra,/ con su paso monótono,/ no detendrá la pesadilla./ Desde hace horas, los vemos cara a cara,/ tras las rejas de un supuesto jardín./ Llueve tinta del cielo./ Se van. Se van,/ Algo está a punto de nacer./ Se van. Se van,/ con larvas, con ratones, con espuma de mar./ Se van. Se van./ Algo está a punto de morir. (Morejón. *La Quinta*: 44).

Bibliografia citata

Álbum de poetisas cubanas. Ed. Mirta Yáñez. La Habana: Letras Cubanas. 2002.

Álvarez, Ileana y Sánchez, Francis. *Dulce María Loynaz. La agonía de un mito.* La Habana: Centro de investigación de la cultura cubana Juan Marinello. 2001.

Araújo, Nara. *El alfiler y la mariposa.* La Habana: Letras Cubanas. 1997.

Bajini, Irina. "Fragmentos de un (cotidiano) discurso amoroso: La poesía de Carilda Olivier Labra, Fina García Marruza, Dulce María Loynaz". Ed. Susanna Regazzoni. *Cuba: una escritura sin fronteras/Cuba: a Literature beyond Boundaries*. Franfurt am Main-Madrid: Vervuert-Iberamericana. 2001: 81-93.

Campuzano, Luisa. "La mujer en la narrativa de la revolución. Ponencia de una carencia". *Quirón o del ensayo y otros eventos*. La Habana: Arte y Literatura. 1988: 66-104.

———. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios… Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI).* La Habana: Ediciones Unión. 2004.

———. "Tristes tropicales. Exilio y mitos clásicos en poetas cubanas de la diáspora". *La Gaceta de Cuba*, 6 (nov.-dic. 2008): 27-32.

García Marruz, Fina. *Hablar de poesía*. La Habana: Letras Cubanas. 1986.

Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana*. I-II. La Habana: Arte y literatura. 1979.

Lezama Lima. *Las imágenes posibles*. Barcelona: Barral. 1971.

Loynaz, Dulce María. *La novia de Lázaro*. Madrid: Betanis. 1991.

———. *Yo fui (feliz) en Cuba. Los días cubanos de la Infanta Eulalia*. La Habana: Letras Cubanas. 1993.

———. *Jardín*. Barcelona: Seix Barral. 1993.

———. *Fe de visa. Memorias*. La Habana: Letras Cubanas. 1995.

López Lemus, Virgilio. *Doscientos años de poesía cubana. Antología poética*. La Habana: Abril. 1999.

Moreno Fraginals, Manuel. *Cuba/España, España/Cuba. Historia común*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo. 2002.

Morejón, Nancy. *Richard trajo su flauta y otros argumentos*. La Habana: Instituto del Libro. 1967.

———. *La Quinta de los Molinos*. La Habana: Letras Cubanas. 2000.

Oliver Labra, Carilda. *Con tinta de ayer*. Santa Clara: Capiro. 2003.

———. "Anoche". López Lemus, Virgilio. *Doscientos años de poesía cubana. Antología poética*. La Habana: Abril. 1999: 268.

Regazzoni, Susanna. "La narrativa (biográfica) de Dulce María Loynaz". *Rassegna Iberistica*, 78 (settembre 2003): 25-35.

Simón, Pedro. *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz.* La Habana: Casa de las Américas. 1991.

Zarri, Adriana. "Una teologia della vita". Ed. Luce Irigaray. *Il respiro delle donne*. Milano: Il Saggiatore. 1997: 91-101.

Sitografia

Benedetti, Mario. *Nancy Morejón*. www.cubaycuba.net/personal/nmorejón.htm (consultato il 7 ottobre 2008).
Riccio, Alessandra. *Dulce María Loynaz: La poesía como taumaturgia*. *Revista Anales del Caribe*, www.cubaycuba.net/publicaciones/analescaribe/2003 (consultato il 2 ottobre 2008).

L'IO LIRICO DI GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA TRA SOVVERSIONE E FRAMMENTAZIONE

Laura Scarabelli*

> La mujer era hermosa, de gran estatura, de esculturales contornos, de bien modelados brazos y de airosa cabeza, coronada de castaños, abundantes rizos, y gallardamente colocada sobre sus hombros. Su voz era dulce, suave y femenil; sus movimientos lánguidos y mesurados, y la acción de sus manos delicada y flexible; pero la mirada firme de sus serenos ojos azules, su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril. Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva: ni la coloración subida en la piel, ni la espesura excesiva en las cejas, no bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad en sus maneras: era una mujer; pero lo era sin duda por el error de la naturaleza, que había metido por distracción una alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina (Zorrilla 382).

Così José Zorrilla ricorda il primo incontro con la poetessa, che ebbe il piacere di introdurre al cospetto della comunità delle lettere di Madrid.

Nelle sue parole ritroviamo già alcuni elementi capaci di definire la controversa natura della *divina Tula* e, insieme, i suoi limiti intrinseci. È curioso come già dall'aspetto più superficiale dell'essere, incarnato nel giudizio altrui e scaturito dall'atto stesso di apparire al cospetto dei padri letterari della patria che, stupiti di fronte all'eccezionalità della cubana, ne tessono le lodi, non senza un retrogusto di diffidenza e di straniamento, emerge chiaramente la figura di un 'io' dilaniato e scisso, di un'identità scossa dalla molteplicità.

Ripercorriamo la descrizione di Zorilla. L'immagine della pienezza femminile, tutta fascino e bellezza, s'inverte di segno grazie alla congiunzione avversativa *pero*, capace di mettere in relazione due parti del discorso tese a evidenziare la discontinuità tra l'apparenza fisica e la sostanza di poeta. Lo sguardo fermo, la scrittura decisa, priva di sbavature, insieme alla lucidità di pensiero

* Università IULM di Milano.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

sono capaci di rivelare qualcosa di inatteso, di inaspettato, addirittura di incongruente se messo in relazione all'aggraziato involucro. Ritornando ossessivamente sulle gentili sembianze, Zorrilla, come in un trattato di fisiognomica, ne ripercorre la fisicità, attonito di fronte all'assenza di tratti capaci di ricondurre il corpo, estremamente femminile, alla mente, rigorosamente maschile. Per concludere con l'affermazione più ovvia: era una donna, sì, ma con l'animo di un uomo, intrappolato, per distrazione fatale della natura, in un involto di carne femminile.

Le parole non lasciano adito a dubbi: siamo di fronte a una eccezione della natura, a un corpo seducente e sinuoso che alberga, fuori da ogni attesa e aspettativa, una mente virile.

La condizione liminale dell'essere poetessa disciplinata e virile e, al tempo stesso, donna languida e sensuale non è che la prima delle grandi contraddizioni e marginalità che la Avellaneda è costretta a portare su di sé.

Non dimentichiamo che i suoi stessi natali contribuiscono a moltiplicare una dimensione duale difficilmente risolvibile[1]: spagnola di origine, ossessionata dalla ricongiunzione con il nome del padre, perso nella sua infanzia e ricomposto attraverso il viaggio iniziatico verso la madre patria, quella Spagna che la accoglie nei suoi salotti e la trasforma in una delle voci femminili più autorevoli del Romanticismo, ma cubana di nascita e di appartenenza. Cuba è la terra madre, del cuore e delle viscere. Cuba è capace di incarnarne l'intimità più profonda poiché riproduce la medesima natura duplice della poetessa e patisce i suoi stessi silenzi. Il silenzio della condizione periferica prima di tutto, periferia di un centro a cui si fa sempre riferimento, in una sorta di inesorabile rispecchiamento. In seconda istanza il silenzio, ancor più denso e opaco, veicolato dall'insularità che, se da un lato implicitamente induce a un isolamento che è ripiegamento e ricerca di un senso profondo dell'essere, dall'altro rinnega ogni pienezza e rotondità attraverso l'estrema vulnerabilità e apertura[2], data

[1] Alexander Selimov (7-11) parla di una duplice marginalità: la prima legata al discorso patriarcale del movimento romantico, teso a squalificare e controllare l'opera della cubana attraverso la riduzione a sentimentalismo sensista e irrazionale, la seconda inscritta nella condizione di scrittura periferica, implicita nello statuto coloniale. Emilio Ballagas (144-152), invece, nel suo ritratto della poetessa, sembra concentrare l'attenzione sul sentimento contraddittorio che attraversa l'essere cubano e spagnolo al tempo stesso, poeta e irrimediabilmente donna.

[2] Sempre Ballagas, a tale proposito, commenta: «Lo que no se ha visto desde afuera, desde lejos de nuestras islas – miopía de un mundo que ganó en vastedad de visión espacial, cuando perdió en el examen de la vida interior –, lo que no se ha visto en claridad, es la tragedia de las islas y de sus hijos, destinados a servir a la voracidad de las metrópolis; islas seriamente asomadas al océano para avizorar y apoderarse también de la cultura, de las gran-

dall'inesorabile esposizione al mare, quel mare tanto presente nei versi di Gertrudis ("Al mar": 23-24), fonte di consolazione e, insieme, di turbamento.

Queste catene di circostanze che controllano l'io poetico, invece di rinchiuderlo in una gabbia d'impotenza, scatenano alternative espressive inusitate, atte a contenere, insieme, l'ansia di manifestazione di una soggettività pronta a interpretare il mondo, sentendolo pulsare attraverso la propria speciale sensibilità, e il sentimento di vincolo, causato dalla proiezione dell'identità sociale. Intendo dire che la condizione di poetessa, per di più cubana, invece di essere vissuta come ostacolo ineludibile e castrante, viene assunta pienamente, si converte nel presupposto essenziale dello scrivere. La contraddizione implicita nei suoi natali, femminili e periferici, si trasforma nel nucleo più profondo della ricerca letteraria. Come afferma Susana Kirkpatrick:

> Las mujeres autoras que utilizaban el discurso romántico de la subjetividad tendían a deshacer la concepción del yo como coherente y contenido: una escritora que se opusiera a su propia socialización como mujer de su casa, se enfrentaba a la naturaleza dividida de la subjetividad en todo acto estético de la representación de sí misma (44).

Il fascino della scrittura della Avellaneda risiede, quindi, nell'oscillazione tra il limite di un'identità socialmente negata e disconosciuta e la tensione verso l'assolutezza del sentire, propria dell'io romantico che interpreta il reale e lo risolve all'interno dell'esperienza poetica. La poetessa assume su di sé la sua intrinseca duplicità, non intende sciogliere i limiti dell'esperienza attraverso l'asserzione e la dilatazione dell'io ma li lascia scorrere liberamente nei versi, facendo dell'impossibilità di definitezza, di pienezza e di consistenza la sua caratteristica più significativa. Detto in altre parole, la Avellaneda rifiuta l'immagine dell'artista come soggettività dominante che crea e che controlla il testo/mondo[3]. Estendendo ironicamente la sua condizione socialmente liminale

des ideas filosóficas, del destino de los pueblos» (146). Attraverso la lirica descrizione del destino dell'Isola, parafrasi perfetta della vicenda esistenziale di Gertrudis, Ballagas sembra scorgere nella vulnerabilità dell'aperto un doppio significato, chiaramente contraddittorio. Se da un lato l'apertura verso il Centro è sintomo dell'implicita sottomissione allo stesso, del servilismo verso la Metropoli, dall'altro lo stesso servilismo, oltre ad essere patito è anche cercato, nella consapevolezza che proprio dalla Metropoli si irradiano quelle idee, quei movimenti, quello spirito indispensabile per l'affrancamento dalla condizione periferica. Paradossalmente siamo di fronte a una Periferia che tende verso il Centro per sbarazzarsi dello stesso, per superare la propria subalternità.

[3] Non intendo dire che la poetessa non sia rigorosa nella prassi. A testimonianza dell'estremo controllo sul fare poetico è possibile, infatti, risalire alla costante e quasi pedante attività di revisione e rilettura dei testi, più volte denunciata all'interno della corrispondenza

al destino dell'uomo, si arrende alle molteplicità proprie dell'atto di scrittura, diretta traduzione di un io piagato e instabile, che tutto non può e che tutto non controlla e che riflette gioiosamente la propria limitatezza. Limitatezza che si esplicita, soprattutto, nella tendenza a concepire l'io non tanto come contenitore virtuale e ordinatore del mondo ma come espressione del conflitto, della contraddizione irresolubile, che solo attraverso la 'mediazione' poetica si può manifestare e mettere in dialogo. Lo scrivere non diviene più attività che si staglia al di sopra del mondo ma dentro e dietro il mondo: l'io poetico non intende spaccare il reale per ricondurre la sua molteplicità in unità ma vuole porsi come medium, come tramite per la lettura e per l'interpretazione, sempre parziale, dello stesso.

Tutta la poesia di Gertrudis Gómez de Avellaneda paga di questa dualità volutamente irrisolta.

A esempio di tale attitudine duplice e altalenante, emblema di una dimensione dell'agire poetico che mi propongo di definire come 'contenitivo', vorrei portare il celebre sonetto "Al partir", che troviamo in apertura sia dell'antologia del 1841 che di quella del 1851. Il componimento è la traduzione delle impressioni derivate da un evento ben preciso e significativo nella vita della giovane poetessa: la partenza da Cuba verso la Spagna. Se apparentemente potremmo pensare a una classica trasposizione, in pieno spirito romantico, delle suggestioni derivate dalla separazione dalla terra materna, fatta di nostalgia e rimpianto, di dilatazione dell'animo nel paradiso dell'Isola e della giovinezza, una lettura più attenta rivela ben altro.

Il sonetto si articola, infatti, attraverso un doppio movimento. Negli undici versi che racchiudono le prime due intere strofe e il primo verso della strofa conclusiva, la poetessa si lascia trasportare dalla memoria, dal ricordo edenico dell'infanzia, dal tempo passato che mai più tornerà. La malinconia dello sradicamento dalla Terra Madre, accompagnata dal passivo abbandonarsi all'accadimento, cioè il viaggio, inteso nel senso inerziale della necessità, si concretizza in immagini vivide e plastiche, unite a un ritmo languido e lento, parafrasi del cullare inesorabile del mare. L'analogia tra Cuba e la dimensione materna è tradotta dall'intimo ardore del verso (le tre esclamative iniziali, capaci di rendere il sentimento verso l'Isola in tutta la sua pienezza: «¡Perla del mar!

con Cepeda. Il senso dell'ineffabilità della poesia è più profondo, direi ontologico: non possedere completamente l'atto poetico coincide con la consapevolezza della finitezza dell'uomo che non potrà mai assumere il significato pieno del mondo, nemmeno attraverso la tensione creativa, ma potrà consolarsi 'abbandonandosi' alla stessa, lasciandola scorrere nelle sue vene, rifiutando qualsiasi tentativo di riduzione e di ricerca della totalità d'essere e accettando la frammentazione dell'esperienza.

¡Estrella de Occidente! ¡Hermosa Cuba[4]») e dalla complice empatia tra la tristezza della giovane, pronta a lasciare l'amato grembo terrestre, e la natura («[…] Tu brillante cielo/ La noche encubre con su opaco velo,/ Como cubre el dolor mi triste frente»). Il senso di impotenza nei confronti dell'inesorabilità del destino[5], tipicamente romantico e femminile, è reso attraverso l'immagine dell'io lirico che avanza nel suo viaggio senza possibilità alcuna di scelta, come trascinato dall'ingrossarsi delle vele dell'imbarcazione. L'unica consolazione alla malinconia dell'istante risiede nella costruzione della memoria, capace di ordinare i tempi felici: il presente sembra venir congelato a favore di un'estensione della vita intera nell'Isola, nella pienezza del ricordo, nel nome della Madre («Tu dulce nombre halagará mi oído»). Ma ecco che qualcosa sembra improvvisamente cambiare. Dopo essersi congedata dall'eden amato, in una sorta di specularità con la seconda strofa, aperta dal melanconico gemito: «¡Voy a partir!…», troviamo un inconsueto nuovo «¡Adiós!…». Addio all'Isola o alla condizione di Isola? Più che un ulteriore indice di commiato, il saluto sembra evidenziare una trasformazione radicale dell'io. Il senso dell'evento, che fino a ora ha portato al passato, al ripiegarsi della coscienza su ciò che è perduto e mai più tornerà, alla speculazione sull'inesorabile potere dell'accadere, ora è pronto a invertirsi di segno. È come se la Avellaneda prendesse su di sé, o, meglio, non temesse di prendere su di sé, la responsabilità di ciò che sta vivendo, è come se volesse ricondurre l'evento al sé. Dopo un primo movimento lirico nel quale l'evento diviene causa di rimpianto e di ricostruzione dell'io nel ricordo, ora lo stesso evento, in un atto fortemente sovversivo[6], perde il suo carattere inerziale di necessità per convertirsi in 'qualcosa' che inevitabilmente dev'essere introiettato, 'qualcosa' di cui deve irrimediabilmente rispondere. L'evento è causa di una trasformazione, di uno slancio verso il futuro che sradica la dimensione della necessità per aprire le molteplici e liquide, ancora una volta il mare, dimensioni della potenzialità. Ecco che il ritmo del verso diviene

[4] Tutte le citazioni riferite al poema sono tratte da: Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras*: 1.

[5] Peraltro spesso reiterato nei componimenti poetici della cubana. Come espressione più alta di tale sentimento di impotenza nei confronti del fato, che può tutto sull'uomo, ricordo il poema "Al destino". *Ibid.*: 168.

[6] La Kirkpatrick, commentando lo spirito di sovversione che veicola il poema, afferma: "En este denso poema observamos una tensión que se manifiesta de una forma u otra en poemas sucesivos: por una parte la poeta se adhiere a los códigos sociales y literarios de la diferencia sexual; por otra trata de escapar del carácter represivo de estos códigos" (168). Se è pur vero che la strategia della scrittrice risiede nell'abbracciare i codici sessuali imposti dal romanticismo per decostruirli dall'interno, ritengo però fondamentale sottolineare che il suo messaggio trascende il semplice desiderio di sovversione per convertirsi in qualcosa di più sostanziale. La pratica contenitiva del verso, atta a risolvere e conciliare i contrari, l'essere poeta e donna, sarà capace di schiudere nuove vie di interpretazione del reale, più inclusive e mobili, atte a riposizionare il ruolo dell'attività artistica, non più principio ordinatore dell'universo ma semplice modalità dell'esistere.

sincopato e lascia spazio a immagini inequivocabili. Il fruscio della vela, l'ancora che si alza, il tremito silenzioso della nave che taglia le onde e vola calma verso nuove terre, indicano chiaramente una cosciente presa di posizione nei confronti del proprio destino, non più nostalgicamente patito ma impavidamente sfidato, in nome del Padre.

La libera oscillazione tra la percezione della necessità dell'evento, nel ripiegamento passivo al passato, e la consapevolezza delle infinite potenzialità dello stesso, nello slancio verso il futuro, non l'una o l'altra cosa ma tutte e due insieme, riconoscimento di un passato e conoscenza di un futuro possibile, sono indice della volontà 'contenitiva' della poetessa, del suo spirito di mediazione del reale tradotto nella dimensione del dialogo. Un dialogo che tiene conto della piccolezza dell'io di fronte al mistero mondo, della relatività della sfida, un dialogo che, confinato nelle pareti intime e accoglienti della propria contraddittoria e duplice femminilità, si rivela al tempo stesso infinito e mai compiuto. Un dialogo che riconosce la realtà come mistero, come il 'qualcosa' che trascende e rivela e di cui bisogna prendersi carico.

Bibliografia citata

Ballagas, Emilio. "Mariposa insular". *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memoria del simposio en el centenario de su muerte*. Ed. Rosa M. Cabrera y Gladys B. Zaldívar. Miami: Universal. 1981: 144-152.

Bravo Villasante, Carmen. *Una vida romántica. La Avellaneda*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1986.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras literarias.* I. *Poesías líricas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 (riproduzione elettronica della edizione di Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivademeyra. 1869).

———. "Al mar". *Obras literarias. I. Poesías líricas.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 (riproduzione elettronica della edizione di Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivademeyra. 1869): 23-24.

———. "Al partir". *Obras literarias. I. Poesías líricas.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 (riproduzione elettronica della edizione di Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivademeyra. 1869): 1.

———. *Poesías y epistolario de amor y amistad.* Ed Elena Catena. Madrid: Castalia. 1979.

Harter, Hugh A. *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Boston: Twayne Publishers. 1981.

Kirkpatrick, Susan. *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra. 1991.

Rexach, Rosario. *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (La reina mora del Camagüey)*. Madrid: Verbum. 1996.

Selimov, Alexander R. *De la ilustración al modernismo: la poética de la cultura romántica en el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-american studies. 2003.

Zorrilla, José. *Recuerdos del tiempo viejo*. II. Madrid: Publicaciones españolas. 1962.

VICENDA UMANA E CREAZIONE POETICA IN ALFONSINA STORNI

Giuseppe Bellini*

Nella seconda metà del Novecento molto si è scritto intorno alla poetessa rioplatense Alfonsina Storni, di origini ticinesi, ma quando all'inizio degli anni cinquanta incominciavo a occuparmi di letteratura ispanoamericana ben poco della poetessa era disponibile, non dico in Italia, ma in Spagna, se non una preziosa *Antologia poética,* curata nel 1938 dalla poetessa medesima, edita nella "Colección Austral" dell'Espasa Calpe Argentina, giunta, nella copia da me fortunosamente acquistata, da studente, nel 1949, all'ottava edizione.

Tempi diversi, quelli di allora, quando reperire un libro di autore ispanoamericano, al di fuori di quanto proposto dalla predetta casa editrice, era praticamente un'impresa. Ricordo che riuscii a ottenere il volume *Poesías completas* di Neruda, edito dalla Losada nel 1951, solo grazie alla complicità di Enrique Canito, direttore della rivista *Insula* e proprietario della libreria sita a Madrid in Carmen 9, che me lo favorì clandestinamente. La censura franchista poteva solo così essere burlata.

Quanto ad Alfonsina Storni, della sua poesia trattai in un corso dedicato a *Figure della lirica femminile ispanoamericana*[1], tenuto alla Bocconi, dove avevo iniziato la mia carriera universitaria. Veniva dopo altri due corsi, l'uno dedicato alla poesia negra[2], l'altro alla narrativa di Rómulo Gallegos[3]. Nella presente occasione mi sembra lecito illustrare che cosa pensassi io, allora, della poetessa argentina, alla quale in seguito dedicai anche qualche altro studio[4].

* Università di Milano.

[1] Materiali utili per il corso erano stati anteriormente presentati in un altro volume, *Antologia della poesia femminile ispano-americana*.

[2] *Figure della poesia negra ispanoamericana*. Seguirono più tardi i volumi: *Poeti antillani* e *Poeti delle Antille*.

[3] *Il romanzo di Rómulo Gallegos*.

[4] Cfr. le mie varie storie della letteratura ispano-americana e infine il saggio "La poesia di Alfonsina Storni o l'attrazione della morte".

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

Perché mi interessassi alla poesia femminile ispanoamericana fu decisiva una corrispondenza con la poetessa Dora Isella Russel, che fungeva da segretaria a Gabriela Mistral, alla quale avevo intenzione di dedicare attenzione. Ciò che in realtà feci effettivamente, ampliando però il panorama a tutta la poesia femminile rioplatense, dedicando, nel corso citato, singoli studi a María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Luisa Luisi, Juana de Ibarbourou, la citata Dora Isella Russel e naturalmente alla Mistral.

Era quanto di più rilevante presentavano allora, in ambito poetico, il Cile e i paesi del Río de la Plata e, in sostanza, il continente nell'ambito specifico. Ma in me vi era anche un interesse più profondo, ed era quello di dimostrare, partendo da Sor Juana Inés de la Cruz – cui avevo dedicato già attenzione[5] –, come in America la donna avesse dato vita a voci, a personalità artistiche non riscontrabili nella Spagna contemporanea. Da ispanoamericanista *novel* ritenevo di dover porre l'accento sull'originalità della creazione letteraria americana, come avevo fatto per Gallegos e per i poeti antillani e come avrei continuato a fare per Sor Juana e per l'Inca Garcilaso, per i cronisti e per autori dei vari secoli sino ad oggi. Inoltre, la Storni mi era in qualche modo vicina, poiché originaria della Svizzera italiana, del Canton Ticino e questo particolare mi sembrava d'interesse, anche per il segno che l'emigrazione di italoparlanti nei paesi del Río de la Plata aveva lasciato in tanti settori, non escluso quello culturale.

I dati disponibili all'epoca non erano abbondanti. La ricerca della menzione di Alfonsina Storni nelle poche storie letterarie ispanoamericane disponibili era del tutto deludente. Scarsi anche i dati biografici: si consegnava che era nata nel 1892 nel Canton Ticino; molto più tardi potei chiarire che era nata a Sala Capriasca il 29 maggio dell'anno indicato. Ora sappiamo molto di più, anche per merito di Zanon Dal Bo che corredò la scelta antologica della sua opera poetica di una documentata "Appendice". Comunque, la famiglia tentò due volte la fortuna in Argentina: nel 1880 emigrò nella provincia di San Juan e aprì con altri soci una fallimentare fabbrica di birra; nel 1891 gli Storni tornarono in Svizzera e nel 1896 si ritrasferirono a San Juan, con i tre figli, l'ultima Alfonsina. Una famiglia irrequieta, o meglio in cerca di una fortuna che non raggiunse mai. Nel 1901 un nuovo trasferimento a Rosario, dove nei paraggi della stazione gli Storni aprirono il "Café Suizo", presto fallito.

Ma cosa colpiva della Storni l'allora giovane ispanoamericanista. La documentazione critica disponibile era in gran parte deludente[6]. Federico de Onís,

[5] Cfr. l'edizione della *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

[6] Se si osserva la bibliografia critica offerta dalla Biblioteca Virtual Cervantes si può constatare il deserto regnante nella critica dedicata alla Storni all'epoca del mio studio.

nella sua celebre antologia, ne faceva un 'prodotto tipico' di Buenos Aires, dove Alfonsina era andata a vivere, la definiva «mujer de ciudad populosa y moderna» (932). Ma cosa intendeva dire? Forse donna disinibita, data la sua vita e la tematica lirica? Non era chiaro, ma appariva evidente che all'Onís la Storni poeta non finiva di piacere, nonostante una produzione del tutto ragguardevole.

Infatti, era apparsa nel 1916 la raccolta *La inquietud del rosal*, seguita nel 1918 da *El dulce daño*, nel 1919 da *Irremediablemente*, nel 1920 da *Languidez*, nel 1925 da *Ocre* e nel 1934 da *Mundo de siete pozos*, una serie di libri poetici considerevole, cui doveva aggiungersi nel 1938 un ultimo libro, *Mascarilla y trébol*. Forse operava nel critico un pregiudizio nei confronti della donna poeta e della poesia modernista. Perché l'io lirico della Storni si confessa in temi fondamentali della sensibilità, comuni peraltro alle altre poetesse contemporanee del Río de la Plata: l'amore, la delusione, la morte. Tutte certamente eredi del Romanticismo, ma aderenti, per tecnica, al Modernismo, del quale adottano atteggiamenti, risonanze musicali, ricerche cromatiche, pluralità di sperimentazione metrica. Non per nulla Rubén Darío era passato da Buenos Aires.

Da parte sua la Storni canta tutti questi motivi con audacia. Federico de Onís giudicava invece la sua emotività scarsa, sottolineava che era la più intellettuale di tutto il gruppo di donne autrici di versi, per affermare poi, tuttavia, che era «la más abierta a todo género de emociones, la más rica en variedad de tonos y matices» (932-933). Contraddizioni curiose.

Anche per il Torres-Ríoseco scarsa era la sensibilità della Storni, se la si comparava con quella dell'Ibarbourou e di Gabriela Mistral; tuttavia egli sottolineava che nell'evoluzione metrica andava ben oltre le citate poetesse, passando dal romanticismo delle prime composizioni a un simbolismo che nelle ultime opere diveniva perfezione classica (932). Evoluzione che anche il Leguizamón sottolineava (385), mentre in banalità si esprimeva Enrique Diez-Canedo, il quale parlava di un naturale romanticismo femminile, proprio, peraltro, a suo giudizio, dello spagnolo, lingua che definiva romantica per tendenza naturale (341-342).

Insomma, una serie di giudizi contraddittori, positivi e negativi, tali da non incoraggiare a intraprendere la trattazione della lirica della Storni. Ma vi era, la sua opera, disponibile alla lettura, proprio nell'*Antologia* da lei curata, e un particolare drammatico che colpiva: la fine della donna, il suicidio. Il personaggio imponeva, quindi, anche umanamente, come era il caso di María Eugenia Vaz Ferreira, presa negli ultimi anni dalla nevrastenia e praticamente assente, di Luisa Luisi, costretta nell'ultimo periodo della sua vita all'immobilità, e di Delmira Agustini, assassinata dal marito, dal quale si era separata da un mese, a sua volta suicida, entrambi uniti in una casa d'appuntamenti. C'era di

tutto e di più perché Alfonsina Storni, in mezzo a tanto dramma, richiamasse l'attenzione anche al di là dei raggiungimenti artistici, peraltro a parere personale più che considerevoli.

Un carattere certamente difficile la poetessa; lo si coglie anche nella sua opera poetica, nella tematica su cui s'incentra, ma certamente persona inquieta, inappagata, se non alla fine dalla presenza di un figlio che adorava, Alessandro[7]. L'infanzia della Storni non era stata certamente felice: aveva fatto da lavapiatti nel fallimentare caffè del padre, poi aveva seguito come improvvisata giovane attrice una modesta compagnia drammatica di provincia[8], ma era tornata in seguito agli studi e si era diplomata maestra rurale. Nel 1911 trasferitasi a Buenos Aires, poco a poco si era imposta tra i maggiori nomi dell'intellettualità locale, godendo della stima e dell'amicizia di affermati artisti, tra essi Horacio Quiroga, del quale sembra si innamorasse, ma che non seguì nella sua avventura nella selva. Un altro suicida, in una famiglia di suicidi, forse richiamo inconscio per la poetessa. Gli ultimi anni furono di successo, ma anche di malattia: considerata finalmente, con la Mistral e l'Ibarbourou, tra le grandi espressioni della poesia, un tumore al seno iniziò a tormentarla.

La Storni era una convinta femminista. Lo dimostrano le sue parole a commento della nomina, nel 1931, a 'jurado' da parte dell'Intendente Municipal di Buenos Aires. Scrive:

> La civilización borra cada vez más las diferencias de sexo, porque levanta a hombres y mujeres a seres pensantes y mezcla en aquel ápice las que parecieran características propias de cada sexo y que no eran más que estados de insuficiencia mental. Como afirmación de esta limpia verdad, la Intendencia de Buenos Aires declara, en su ciudad, noble la condición femenina (http://www.cervantes…).

Una 'precursora', quindi, come la riconosceva anche la Scudieri Ruggieri (64), unica all'epoca a essersi occupata in Italia della Storni, ma secoli prima Sor Juana Inés de la Cruz era stata l'antesignana. Quando leggiamo in *Irremediablemente* il poema "Hombre pequeñito", la memoria va immediata al sonetto della suora messicana, "Hombres necios", reazione alla pretesa di giudicare la donna imputandole colpe di cui gli stessi uomini sono la causa. Nel poema della Storni, più lievemente, quasi in modo giocoso, ma non meno dolente, vi è il ripudio dell'amore inteso dall'uomo come avventura. È l'affermazione di una personalità diversa. Il che avviene anche in "¿Qué diría?", de *El dulce daño*.

Come vedevano gli uomini la donna? Questo il problema che tormentava

[7] Alessandro nasce il 12 aprile 1912.
[8] La compagnia è quella di Manuel Cordero.

Sor Juana e che tormenta la stessa Alfonsina Storni. La suora messicana si sapeva differente, nella sua realtà femminile, da come la concepivano persino i suoi ammiratori, le «inimitables Plumas de Europa» (Cruz. *Obras*: 158-161), che l'avvicinavano per cultura e arte a un 'mostro' della natura. Ma lei, da donna intelligente, non riteneva di essere tale, non per falsa modestia, bensì perché considerava normale nella donna l'intelligenza, non meno che nei maschi, dei quali tuttavia in concreto denunciava la pochezza, se la ritenevano un'eccezione in quanto di sesso diverso:

diversa de mí misma
entre vuestras plumas ando,
no como soy, sino como
quisísteis imaginarlo (159).

Nel poema citato di Alfonsina l'affermazione della propria personalità è formulata come una sfida alla società bigotta, conformista, che considerava la donna un essere passivo, immobile nel tempo, perciò negativamente trasgressore se avesse osato uscire dal *cliché* assegnatole. La Storni interroga gli amici su quale avrebbe potuto essere la reazione della gente se si fosse presentata un giorno come si descrive:

Decidme, amigos míos: ¿la gente que diría
Si en un día fortuito, por ultrafantasía,
Me tiñera el cabello de plateado y violeta,
Usara peplo griego, cambiara la peineta
Por cintillo de flores, miosotis o jazmines,
Cantara por las calles al compás de violines,
O dijera mis versos recorriendo las plazas
¿Libertado mi gusto de comunes mordazas?

¿Irían a mirarme cubriendo las aceras?
¿Me quemarían como quemaron hechiceras?
¿Campanas tocarían para llamar a misa?

En verdad que pensarlo me da un poco de risa
("¿Qué diría?": 33).

Sempre il pregiudizio, che tuttavia, almeno per quanto attiene alla moda, la *Belle Époque* avrebbe presto spazzato via.

Ma per tornare all'uomo, se Sor Juana, in sostanza, lo disprezza per le sue carenze intellettuali, la Storni ne è invece richiamata affettivamente con prepotenza e il suo rimprovero è legato al sentimento, all'amore, che il maschio sembra considerare solo avventura. È sufficiente leggere, in *Irremediablemente*, la lirica "Soy esa flor", per rendercene conto. La reazione è d'abbandono, ma con quale sensibilità la poetessa incide nel verso la propria femminilità:

Tu vida es un gran río, va caudalosamente.
A su orilla, invisible, yo broto dulcemente.
Soy esa flor perdida entre juncos y achiras
Que piadoso alimentas, pero acaso ni miras.

Cuando creces me arrastras y me muero en su seno,
Cuando secas me muero poco a poco en el cieno;
Pero de nuevo vuelvo a brotar dulcemente
Cuando en los días bellos vas caudalosamente.

Soy esa flor perdida que brota en tus riberas
Humilde y silenciosa todas las primaveras (37).

Esperienze negative, quindi, per Alfonsina, quelle dell'amore, ferite profonde per lei. Anche la sua relazione con Horacio Quiroga non ebbe sviluppo positivo, per il rifiuto di lei a seguirlo quando nel 1925 fece ritorno al suo rifugio di San Ignacio, Misiones, nella selva. Lo aveva conosciuto in casa del pittore Emilio Centurión, poi in casa di Norah Lange, come questa racconta, e in un gioco di camuffato erotismo, a 'las prendas', lui le aveva rubato un bacio: «El juego consistió en que Alfonsina y Horacio besaran al mismo tiempo las caras de un reloj de cadena sostenido por Horacio. Éste, en un rápido ademán, escamoteó el reloj precisamente en el momento en que Alfonsima aproximaba a él sus labios, y todo terminó en un beso» (Storni. Bibl. Virtual).

Probabilmente Quiroga fu l'uomo che più incise nella sensibilità della Storni, anche se non fu insensibile neppure a Lorca, che conobbe quando tra il 1933 e il 1934 fu a Buenos Aires (Reyes 79-81), e del quale la poetessa traccia un 'Retrato' ("Retrato de García Lorca": 122) di grande modernità d'accenti, agile contaminazione lorchiana, descrivendo il volto del poeta, del quale proietta su tutta l'America, dell'Atlantico e del Pacifico, gli occhi come «navíos extraviados», che circolano «sin puertos/ ni orillas», conferma del grande impatto della poesia dell'andaluso su tutto il continente.

Un poema di grande bellezza che, ancora una volta richiama d'istinto il lettore a Sor Juana, alle raffinatezze barocche con cui la suora descrive l'amica, contessa di Paredes, sua protettrice. Nel poema di Alfonsina, tuttavia, occorre subito chiarirlo, non vi è imitazione, né di stile, né di forma; è il patrimonio culturale del lettore che lo porta a fare accostamenti. Ma il procedere nella descrizione richiama, per i dettagli su cui si sofferma la Storni, e che si limitano al capo, il *romance* in cui la messicana «Pinta la proporción hermosa» della viceregina, ormai in Spagna.

Horacio Quiroga nel 1936 si suicida: l'impatto è grande su Alfonsina, che all'amico dedica un toccante poema, incluso poi nella sua *Antología* tra le poesie posteriori al 1934. Vi regna il compianto sincero per l'amico perduto, ma

anche una stanchezza profonda, quella di un essere umano stanco di vivere, per il quale la morte si affaccia come un traguardo positivo:

Morir como tú, Horacio, en tus cabales,
y así como en tus cuentos, no está mal;
un rayo a tiempo y se acabó la feria…
("A Horacio Quiroga": 161).

Siamo, per la Storni, alla vigilia di una decisione drammatica. Da sempre occhieggia da lontano, come un irresistibile richiamo, il mare. Infinite sono le presenze nella sua poesia precedente. In "Silencio", di *Irremediablemente*, già la Storni si rappresenta defunta, «blanca como la nieve,/ dulce como los sueños en la tarde que llueve», «fría como la piedra», finalmente quieta, immersa in un silenzio cosmico (35). Ma ancor più colpisce il poema di *Languidez*, "Un cementerio que mira al mar", dove la poetessa interroga i defunti «Acostados junto al mar sonoro», finalmente sommersi da una marina umanizzata: il mare, impietosito, li coprirà alla fine, «horriblemente hinchado»,

Entonces, como obreros que comprenden,
Se detendrán las olas y leyendo
Las lápidas inscriptas, poco a poco
Las moverán a suaves golpes, hasta
Que las desplacen, lentas, y os liberten.
¡Oh, qué hondo grito el que daréis, qué enorme
Grito de muerto, cuando el mar os coja
Entre sus brazos, y os arroje al seno
Del grande abismo que se mueve siempre! (73).

La morte nel mare come liberazione. Ancora più direttamente in "Yo en el fondo del mar", di *Mundo de siete pozos*, la Storni si coinvolge, in un caleidoscopico fondo marino, tra 'madréporas', fiori di corallo, pesci d'oro, un polipo, suoni di campane, sirene di madreperla, un regno meraviglioso che evoca i sogni infantili:

En el bosque verde
que me circunda
din don… din dan,
se balancean y cantan
las sirenas
de nácar verdemar (139).

Siamo al 1934. Tra le poesie scritte dopo tale data, e incluse nell'*Antología* più volte citata, vi è anche una prefigurazione del destino finale di Alfonsina:

Sobre la playa,
obscuro punto,
una cabeza.
Yacente.
("Cabeza y mar": 157).

Il 25 ottobre 1938, all'una di notte, a Mar del Plata, la Storni si suicida gettandosi in mare. Alcuni pescatori al mattino trovarono il corpo galleggiante e lo portarono a riva. Aveva lasciato una commovente lettera al figlio[9] e una a Manuel Gálvez raccomandandogli il futuro di Alessandro (Delgado 171).

Nelle "Palabras prologales" alla sua *Antología* aveva rimesso il giudizio sulla propria poesia nelle mani del tempo, che definiva «verdadero antologista, mayoral que filtrará, si debe; o descargará sus aluviones de tierra, bienvenidos», convinta che «El valor de los creadores [...] no se mide por sus caídas, sino por el alcance, a lo alto, de sus catapultas y por lo insustituible de algunos de sus acentos, captaciones o alzamientos» (15). Era anche ben cosciente di aver rappresentato la posizione critica «de una mujer del siglo XX, frente a las tenazas todavía dulces, y a la vez enfriadas, del patriarcado» (16).

Per tutti questi motivi Alfonsina Storni merita ancor oggi un ricordo vivo.

Bibliografia citata

Bellini, Giuseppe. *Figure della poesia negra ispanoamericana*, Milano: La Goliardica. 1950.
———. *Antologia della poesia femminile ispano-americana.* Milano: La Goliardica. 1952.
———. *Figure della poesia femminile ispano-americana*. Milano: La Goliardica. 1953.
———. *Il romanzo di Rómulo Gallegos*. Milano: La Goliardica. 1953.
———. *Poeti antillani*. Milano: Cisalpino. 1957.
———. *Poeti delle Antille*. Parma: Guanda. 1963.
———. "La poesia di Alfonsina Storni o l'attrazione della morte". *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*. Ed. Emilia Perassi. Roma: CNR-Bulzoni Editore. 1996: 181-195.
Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras Completas*. I. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica. 1951.
———. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Studio introduttivo e note di Giuseppe Bellini. Milano: Cisalpino. 1953.

[9] "Querido Alejandro: Te hago escribir con mi mucama; pues anoche he tenido una pequeña crisis y estoy un poco fatigada, solamente para decirte que te adoro, que a cada momento pienso en ti, nada más por ahora para no cansarme e insisto en decirte que te adoro, sueña conmigo, lo necesito. Besitos largos, Alfonsina" (cfr. Delgado 170).

———. "Hombres necios", *Obras Completas*, I. Ed. Alfonso Méndez Plancarte, México: Fondo de Cultura Económica. 1951: 228-229.
———. "Pinta la proporción hermosa de la Excma. Señora Condesa de Paredes, con otra de cuidados, elegantes esdrújulos, que aun le remite desde México a su Excelencia". *Obras Completas*. I. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica. 1951: 171-175.
Delgado, Josefina. *Alfonsina Storni*. Buenos Aires: Planeta Argentina. 1990.
Díez-Canedo, Enrique. "Alfonsina Storni, poetisa argentina". *Letras de América*. México: El Colegio de México. 1944: 292-298.
Leguizamón, Julio A. *Historia de la literatura hispanoamericana*. II. Buenos Aires: Ed. Reunidas. 1945.
Neruda, Pablo. *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada. 1951.
Onís, Federico de. "Introducción". *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid: Revista de Occidente. 1935: XIII-XXIV.
Reyes, Bernardo. *El enigma de Malva Marina*. Santiago de Chile: RIL. 2007.
Scudieri Ruggieri, Jole. "Letteratura femminile nell'America Latina". *Rivista di Letterature Moderne,* 1-2 III (1948): 23-45.
Storni, Alfonsina. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8].
———. "Palabras prologales". *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8]: 15-16.
———. "Retrato de García Lorca". *Mundo de siete pozos*. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8]: 123-125.
———. "Yo en el fondo del mar". *Mundo de siete pozos*. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8]: 139-140.
———. "A Horacio Quiroga". *Poesías (posteriores a 1934)*. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8]: 161.
———. "Silencio". *Irremediablemente*. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8]: 35-37.
———. "Hombre pequeñito". *Irremediablemente*. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8]: 41-42.
———. "¿Qué diría?". *El dulce daño*. *Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8]: 33.
———. "Un cementerio que mira al mar". *Languidez*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8]: 73-75.
———. "Yo en el fondo del mar". *Mundo de siete pozos. Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8]: 139-140.
———. "Cabeza y mar". *Poesías(posteriores a 1934). Antología poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina. 1946[8]: 157-159.
———. *Poesia*. Lugano: Fondazione Ticino Nostro. 1973.
Torres-Ríoseco, Arturo. *La gran literatura íbero-americana*. Buenos Aires: Emecé. 1945.
Zanon Dal Bo, Angelo. "Appendice". Storni, Alfonsina. *Poesia*. Lugano: Fondazione Ticino Nostro. 1973: 599-618.

Sitografia

http://www.cervantesvirtual.com/bib-autor
"Alfonsina Storni", http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Alfonsina/autora.shtml

LA POESIA NOMADE DI DIANA BELLESSI E MARÍA NEGRONI

Federica Rocco*

La produzione poetica femminile ispano-americana, emarginata durante gli anni Settanta dal predominio della narrativa del *boom*, subisce in Argentina un'ulteriore limitazione a causa della censura, dell'esilio e della 'scomparsa' di alcuni scrittori e artisti. Obbligata alla clandestinità, l'attività intellettuale si sviluppa grazie alle riviste, ai laboratori e ai corsi letterari, ai gruppi e ai cicli poetici[1]. Nonostante la poesia al femminile resti marginale anche quando s'inserisce nelle correnti estetiche dominanti, durante gli anni Ottanta si osserva

> […] una emergencia sin precedentes cuyo indicio más visible es la multitud de libros publicados y que se concreta, sobre todo, en una nueva conciencia de lo que puede significar ser mujer y escritora. Algunos síntomas de ese fenómeno fueron la aparición de antologías de poetas mujeres, de revistas que prestaban un amplio espacio a sus textos y la explicitación por parte de las autoras de su interés por una literatura en la que adquiere forma un nuevo sujeto poético: la mujer (Martínez Cabrera 10).

Di fatto, trasformatosi negli anni precedenti sotto l'influsso dello sperimentalismo e del neo-barocco, il discorso poetico evidenzia la presenza di un soggetto lirico dissonante: una seconda voce femminile si affianca a quella del canone ufficiale, per scomporre, mediante una 'diversa' enunciazione che proietta un discorso 'altro', l'eredità letteraria del discorso istituzionale (Genovese

* Università di Udine.

[1] Tra le riviste che vedono la luce in questi anni ricordiamo: *Último Reino* (1979), *Xul* (1980), *La Danza del Ratón* (1981), *Diario de Poesía* (1986). Per un approfondimento riguardo alle diverse riviste letterarie create in Argentina a partire dagli anni Settanta e i gruppi di scrittori e poeti che vi appartengono, cfr. Genovese, Monteleone ("Poesía argentina 1980-2002…"), Fondebrider, Martínez Cabrera.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

158-159). D'altronde, la scrittura al femminile implica, nell'opinione di Francine Masiello:

> […] una parcelación de las identidades, un desgarro en la subjetividad que separa el lenguaje privado de la hablante de su rol performativo. […] Para la poeta mujer, entrar en la escena de la escritura puede ser solamente descrito como autodeformación; es confusión, hibridez, el mestizaje de la cultura americana […] es el cuerpo violado de la mujer el que provee el material del texto, la fundación del habla y de la visión, con la cual denuncia la violencia del Estado (413-414).

Se, come afferma Genovese, «escribir mujer es desterritorializarse de las marcaciones del campo cultural» (50), per Rosi Braidotti 'parlare come' una donna rinvia all'idea che il soggetto femminile non è un'essenza monolitica, bensì il luogo dove un insieme di esperienze molteplici, complesse e potenzialmente contraddittorie, si definisce mediante variabili quali la classe sociale, l'appartenenza etnica, lo stile di vita, l'età, le preferenze sessuali, la coscienza politica (214). Non a caso, nonostante il ritorno alla democrazia, le poetesse argentine continuano a manifestare una certa preoccupazione riguardo l'identità conferita loro dall'*Establishment* e le espressioni simboliche alternative. Per questa ragione: «la cuestión de las voces populares aparece tan frecuentemente como tema, [y] cuestiones como el mestizaje y el enraizamiento en la nación acompañan las múltiples voces que resuenan en [sus] textos» (Masiello 404).

Tra le poetesse argentine impegnate nella militanza politica, poetica e di genere, Diana Bellessi e María Negroni incarnano la possibilità di trasformare l'esperienza intima e privata in produzione poetica dissonante. La vocazione al nomadismo di molta della poesia argentina della seconda metà del XX secolo, si esplicita in entrambe mediante scelte estetiche affini: la tematica del viaggio, la difficile convivenza tra storia e memoria e un soggetto lirico, diversamente disseminato e plurale, capace di produrre un'enunciazione 'divergente' che (si) definisce (nel)la specificità femminile. Inoltre, le due scrittrici condividono l'interesse per i vincoli tra l'epistemologia e la lingua poetica. Le due poetesse ricompongono la memoria e lo spazio mediante la ricerca formale: la rima, il suono, gli accenti interni, l'alterazione del verso spagnolo classico e un debito dichiarato con le strategie letterarie proprie della poesia femminile di lingua inglese, divengono gli strumenti mediante i quali segnalare gli artifici linguistici e le strategie della conoscenza (Masiello 357).

Il sistema poetico di Diana Bellessi si organizza attorno ad un 'io' lirico non unificato, né gerarchico dalle complesse sfaccettature, la cui enunciazione assume spesso le vesti dell'*outsider*, del marginale, dell'oppresso, del 'fuorilegge'. In seguito ad un pellegrinaggio attraverso svariati paesi americani, Bellessi si dedica alla diffusione della poesia femminile statunitense e alla produzione di

una poesia difficilmente ascrivibile alle correnti estetiche dominanti[2]. Infatti, in molti dei suoi compendi è presente l'idea del viaggio (anche iniziatico): quello, senza ritorno, della protagonista di *Buena travesía, buena ventura, pequeña Uli*, o quello presente nella logica bicefala di *Crucero Ecuatorial*, di *Danzante de doble máscara*, di *Sur* o di *Mate cocido* in cui si crea un ponte tra l'immigrante europeo e il nativo americano. Lo straniero e l'indigeno senza voce ripongono la loro fiducia in un'utopia – per il primo l'America è il continente pieno di ricchezza e di opportunità e per il secondo la 'terra senza il male' –, in un'impossibile età dell'oro che coincide con il futuro, con uno spazio culturale meticcio che ri-conosce le proprie radici (Martínez Cabrera 13-14).

Alla ricerca di sé nell'altro, la poesia di Bellessi trova nel continente americano il luogo privilegiato in cui ascoltare le risonanze delle voci popolari. In un fluire di luoghi, di simboli, di epoche e di testimonianze diverse, il suo viaggio poetico-esistenziale dissolve le frontiere geografiche e costruisce il sogno utopico di un'America doppiamente meticcia sia per le diverse origini immigratorie, sia per la molteplicità spazio-temporale del suo indigenismo (Martínez Cabrera 14). Come molta della poesia argentina recente, anche quella di Bellessi risente della consapevolezza di un'appartenenza etnica variegata, nella quale la molteplicità delle lingue e la costante presenza del meticciato come fondamento della cultura, si rafforzano nell'ascendenza immigratoria.

La base della soggettività americana meticcia si esprime mediante una miriade di voci grazie alle quali la poetessa enfatizza l'ibridismo della conquista e dell'integrazione, l'incrocio delle forme e dei linguaggi, mettendo in scena un gioco tra maschere che rimandano alle diverse appartenenze culturali e linguistiche. Discendente di italiani[3] e cresciuta a contatto con la natura ostile della

[2] Le opere poetiche pubblicate da Bellessi sono: *Crucero Ecuatorial* (1980), *Tributo del mudo* (1982), *Danzante de doble máscara* (1985), *Eroica* (1988), *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (1991), *El jardín* (1993), *Sur* (1998), *La edad dorada* (1999), *Mate cocido* (2002), *La rebelión del instante* (2005), *Variaciones de la luz* (2006). A queste vanno aggiunte le raccolte poetiche e le antologie: *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* (scelta di poesie, 1996), *Leyenda* (scelta di poesie, 2002); *Antología poética* (2002), *La penumbra que mira el oro* (2006), *La voz en bandolera. Antología poética* (2007) e *Tener lo que se tiene. Poesía reunida* (2009). Molteplici sono poi le traduzioni dall'inglese e i saggi.

[3] In un'intervista Diana Bellessi afferma: «[…] si bien he leído la poesía del mundo y he traducido bastante del inglés, me he sentido siempre más capturada por voces guaraníes, mapuches y quechuas que oí desde niña en el campo de la mano de la población golondrina que venía a trabajar a las chacritas pobres; también por el italiano o ciertas modalidades sintácticas del italiano que provenían de mi propia parentela. Engastándose en un castellano que abreva en la copla, que parece ir hacia adelante yendo hacia atrás» (*Antología…* 26). Tuttavia, nella stessa intervista, essa sottolinea che l'italiano era la lingua parlata dai nonni

provincia argentina, Bellessi è 'figlia della Patria Grande'. Questa filiazione continentale le permette di ereditare e di eternizzare le voci popolari perdute o in via d'estinzione, come dimostra il seguente frammento di "¿He vivido en vano?" tratto da *Sur*[4]:

> […]
> Pacificar el aire es
> amansar lo propio en
> el espejo de lo ajeno
> Reconocer nuestra entera
>
> humanidad diciendo al
> fin, sí, es mío también
> Te amo en mi propia lengua
> abierta al dulce sonar
>
> de las lenguas que te amaron
> antes. Te toco tierra y
> oigo, un rumor, nanita
> que nos acuna a mí y a
>
> vos. No somos niños no,
> y no hemos vivido en vano
> sino para crecer hemos
> vivido. Aquella dulce
>
> reciprocidad que alza
> la aldea americana
> Si mi humanidad decides
> no completa, no será
>
> la tuya – ¿no escuchás? –
> verdadera humanidad
> Ah la flecha de la historia
> ahora entrando al corazón
> […] (99-100).

e dalle zie, ma non dai genitori, motivo per cui la poetessa non lo parla limitandosi a tradurre i ricordi, gli scioglilingua o le espressioni legate all'epoca infantile (*ibidem*). Alle origini italiane sono dedicati versi densi di intimità e di partecipazione in "Detrás de los fragmentos" (*Danzante de doble máscara*).

[4] La silloge *Sur* è interamente dedicata «a las voces que en los dichos y en los cantos de los Pueblos Americanos, aun forzados en la escritura, violentados en la traducción, han sido el manantial del que abrevan los poemas de este libro. Doy gracias a sus almas que se dejan oír, que sueñan y siembran en la oreja impropia de la hija perdida» (5).

Vincolata con la letteratura orale frequentata dagli immigranti, dagli indigeni, dalle donne analfabete, la poesia di Bellessi, pur non essendo concepita come tale, funziona come conservazione e trasmissione della memoria collettiva, in cui il conflitto tra America ed Europa si alimenta in altri binomi di opposti/complementari: il Nord e il Sud, il femminile e il maschile, l'elemento proprio e quello estraneo, la scrittura e l'oralità. Nell'amalgamare le culture del passato a quelle contemporanee, la poetessa presta attenzione agli antichi miti eroici delle conquiste marziali e alla loro influenza sulle tradizioni poetiche moderne. La sua riflessione coinvolge la perdita di un passato destrutturato e divorato dalla contemporaneità, in cui le frontiere tra Nord e Sud si confondono deliberatamente. In cerca di paesaggi e di lingue condivise, la scrittura insiste sul potere dell'ascolto e della visione che altera le tradizioni ufficiali ubicando il valore della cultura all'interno e all'esterno dei musei e delle mappe geografiche (Masiello 366).

Anche per María Negroni, il bilinguismo – spagnolo/inglese – non è di derivazione familiare, bensì acquisito mediante l'esperienza della migrazione. Tuttavia, a differenza di Bellessi, essa rivendica l'importanza culturale e linguistica, oltre che identitaria, dell'eredità italiana[5]. Stabilitasi ormai da anni a New York, Negroni ha un passato di militanza politica attiva che ne ha ritardato il debutto letterario, avvenuto alla metà degli anni Ottanta[6]. Essere argentini nel

[5] Negroni è, di fatto, il cognome della madre e l'italiano è una lingua che la poetessa parla e utilizza, mescolata allo spagnolo, nelle proprie opere. L'espressione bilingue presente in molte poetesse argentine (Bellessi, Kamenszain, Sifrim, Roffé, Rosenberg) e che in Negroni rinvia all'uso dell'italiano, ma anche del latino, dell'inglese e del francese, rimanda all'inadeguatezza dei linguaggi primari a restituire pienamente i sentimenti e l'intelligenza. Inoltre, il bilinguismo o il plurilinguismo, che mina la stabilità e la sicurezza dell'istanza enunciante, sottolinea la necessità di generare un mappamondo in grado di trasformare i paesaggi propri e altrui e allude alla possibile irruzione di una nuova lingua (Masiello 384-385).
[6] Le pubblicazioni di María Negroni spaziano dall'attività poetica a quella narrativa (anche saggistica). All'esordio editoriale con la silloge *de tanto desolar* risalente al 1985, seguono i compendi *Per/canta* (1989), *La jaula bajo el trapo* (1991), *Islandia* (1994), *El viaje de la noche* (1994), *Diario extranjero* (2000), *Camera delle meraviglie* (2002), *La ineptitud* (2002), *Arte y fuga* (2004) e *Buenos Aires Tour* (2004), il libro-oggetto in collaborazione con l'artista plastico Jorge Macchi. A questi si uniscono i due romanzi: *El sueño de Úrsula* (1998) e *La Anunciación* (2007) e i saggi di critica letteraria: *Ciudad gótica* e *Museo Negro* entrambi del 1994, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003) e *Galería fantástica* (inedito) con il quale ha appena ottenuto, in Messico, il V Premio Internacional de Ensayo 2009 Siglo XXI Editores. Inoltre, tra le opere tradotte, si segnalano: *Helena en Egipto* di H. D. (1994); *Hierba a la luna y otros poemas* di Valentine Penrose (1995); *Lo arcangélico* di Georges Bataille (1995); *Sonetos* di Luis Labé (1998); *Totemismo y otros poemas* di Charles Simic (2000); *Contramuerte y otros poemas* di Bernard Noël (2005).

contesto culturale, linguistico ed editoriale statunitense significa che, per lottare contro gli stereotipi che definiscono la letteratura latinoamericana, è necessario assumersi la responsabilità sia dell'ascendenza immigratoria, sia dell'appartenenza generazionale a coloro i quali hanno sofferto in prima persona le tragiche esperienze delle sparizioni, degli omicidi di Stato, dell'esilio.

Diffusa anche grazie alle collaborazioni a riviste argentine ed internazionali, l'opera poetica e narrativa di Negroni si definisce mediante un'istanza narrativa complessa, sradicata: spesso plurale e frammentaria, essa rivela un nomadismo che spazia tra tempi, luoghi e lingue diversi. Ad esempio il primo poema della VII parte del compendio *Islandia* recita:

> Sus crónicas contara la alter ego,
> su cicatriz que après la lettre no sana,
> pero infelice historia que narrara
> no aclara la razón de sus fatigas
> ni afán de citadina [sic] lumbre
> ni el canvas de su isla donde vive.
> A menos que, un snapshot la sorprenda
> en gesto de zarpar (rewind: cuestión
> dudosa), esperanza no hay.
> Tempestad o persecución a posteriori
> difícilmente errante iluminarle
> puedan su underground. Ella, in rallenti,
> se mantiene inmutable: en el punto
> cardinal de su aventura, salmodia
> – cual si casta fuera o valiente –
> ¡Santa Escapatoria! (Todo jardín
> es tránsito – ¡ay! – y ella lo ignora)
> (163).

Al fine di mettere alla prova l'utilizzo di una voce fissa o di una soggettività stereotipata, Negroni costringe la propria scrittura (e l'altrui lettura) ad interrogarsi sul significato di 'casa' nelle sue molteplici accezioni: dalla dimensione domestica all'appartenenza geografica, sociale, storica, linguistica e culturale. Il rifiuto dei saperi acquisiti attraverso i modelli familiari dove la rappresentazione delle miserie domestiche – la casa è una gabbia che costringe chi la abita a un esilio interiore – diviene il trampolino di lancio per la rilettura e la riscrittura della storia e dei rapporti sociali. In quest'approfondimento dell'indagine sulla formazione della memoria storica, persino la relazione madre-figlia, messa a nudo nel compendio *La jaula bajo el trapo*, è vissuta come gesto d'iniziazione alla lingua e, di conseguenza, alla vita intellettuale. Il legame primigenio genera una critica a quelli che la società considera valori e, mediante la crea-

zione di un ponte tra vita privata e collettiva, contrasta il peso dell'autorità e dell'ordine precostituito (Masiello 360-368).

Negroni si avvale del linguaggio frammentario dei registri che si mescolano, dei generi che si contaminano[7], del soggetto enunciante atomizzato e plurale, al fine di esplorare esperienze destabilizzanti quali l'esilio, la migrazione (anche temporanea), lo spostamento geografico, la fuga, la perdita. Inoltre, come Bellessi, affronta nelle sue opere il tema del viaggio, sia nei compendi poetici (*El viaje de la noche*, *Islandia*, *Arte y fuga*, *La ineptitud*) sia nei romanzi (*El sueño de Úrsula*, *La Anunciación*). D'altronde la poesia attuale, non solo argentina, manifesta la necessità di attualizzare la relazione tra il viaggio e la lingua poiché lo spostamento e il confronto con altre lingue e culture altera e ferisce la lingua e finisce per intaccare la stabilità del soggetto.

La scrittrice argentina utilizza l'odissea e l'epopea poetica per riunire esperienze di nomadismo e, nella contrapposizione e alternanza tra culture antiche, diversamente moderne, postindustriali e postcoloniali, la sua produzione rivendica l'importanza della memoria, anche di quella tragica, come antidoto all'annullamento e all'oblio promossi dalla globalizzazione. La ricostruzione della memoria e gli interrogativi da essa suscitati senza ottenere risposte è resa mediante le tensioni tra esperienza locale ed esperienza globalizzata, tra arti visive, musica e scrittura e tra le diverse lingue letterarie che permettono di costruire un io nonostante il conflitto di voci nascoste. Le maschere e le rifrazioni dell'io, i sosia e i travestimenti che mettono in dubbio l'autorità dei grandi discorsi alludono altresì al potere della parola femminile capace, nella sua specificità, di rileggere e di ridefinire il passato in modo alternativo a quello dominante (Masiello 386-390).

Di fatto, nelle proposte poetiche femminili argentine vi è un'esigenza 'storica' che induce a ricuperare e rivendicare i valori dell'etnicità, della militanza e di genere anche mediante un nomadismo che rinvia alla simultaneità tra identità complesse e pluristratificate. Dinanzi alla visione egemonica ed escludente della soggettività, la coscienza del nomadismo, consapevole della propria perifericità, si oppone all'omologazione per trasformarsi in resistenza politica. Rifiutare il modello dei saperi sottomessi, significa attivare la propria memoria contro la corrente dominante per impedire il disperdersi della specificità. Il de-

[7] A questo proposito, María Negroni afferma in un'intervista: «Mi escritura se ha movido con fluidez entre distintos géneros. He escrito libros de poemas que parecen obras de teatro, novelas que parecen poemas épicos y ensayos que mezclan la narración y el ritmo del verso. Supongo que tiene que ver con una alergia o fobia al autoritarismo que se esconde en toda necesidad de catalogar. Viajar entre los géneros puede ser también una manera de la libertad. De eludir el control» (*Antología*: 158).

stino del vagabondare senza meta e senza patria allude a un tipo di coscienza critica che evade dai confini del pensiero e della condotta socialmente codificati poiché ciò che definisce il nomadismo non è l'atto letterale del viaggiare, bensì la sovversione delle convenzioni (Braidotti 221). Il soggetto nomade è un viaggiatore perennemente in transito, una cartografia vivente e presente che crea una mappa politica della propria sopravvivenza al fine di ricuperare le memorie minoritarie e di inserirle nel contesto più ampio della memoria collettiva universale.

Il nomadismo ontologico di Bellessi, di Negroni e di molta della poesia argentina contemporanea scritta dalle donne, partecipa al progetto costitutivo di un nuovo soggetto storico. Sebbene 'divergente', il nuovo soggetto (al) femminile tramanda i contenuti e la specificità della propria storia dialogando con le tradizioni ufficiali e con i discorsi che le legittimano, e stabilisce una genealogia non dominata dalla nostalgia, ma radicata in fonti alternative d'identità e d'immaginazione (Masiello 379).

Bibliografia citata

Antología de escritoras argentinas contemporáneas. Ed. María Claudia André. Buenos Aires: Biblos. 2004.

Bellessi, Diana. *Crucero ecuatorial*. Buenos Aires: Sirirí. 1981.

———. *Danzante de doble máscara*. Buenos Aires: Último Reino. 1985.

———. *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli*. Buenos Aires: Nasud. 1991.

———. *Colibrí, ¡lanza relámpagos!*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme. 1996.

———. *Sur*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme. 1998.

———. *Mate cocido*. Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano. 2002.

———. *La edad dorada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2003.

———. *La voz en bandolera. Antología poética*. Madrid: Visor. 2007.

Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Gedisa. 2004.

Genovese, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos. 1998.

Martínez Cabrera, Erika. "Dirección y deriva". Prólogo a Diana Bellessi. *La voz en bandolera. Antología poética*. Madrid: Visor. 2007: 7-28.

Masiello, Francine. *El arte de la transicción*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. 2001.

Monteleone, Eugenio. "Poesía argentina 1980-2002: del horror mudo al relato social". *La Estafeta del Viento*, 2 (2002): 20-36.

Monteleone, Jorge. "Formas de la gracia". Prólogo a Diana Bellessi. *La edad dorada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2003: 3-16.

Negroni, María. *La jaula bajo el trapo*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme. 1991.

———. *El viaje de la noche*. Barcelona: Lumen. 1994.

———. *El sueño de Úrsula*. Buenos Aires: Seix Barral. 1998.

———. *Islandia*. New York: Station Hill-Barrytown. 2001.

———. *La ineptitud*. Córdoba (Argentina): Alción Editora. 2002.

———. *Arte y fuga*. Valencia: Pre-Textos. 2004.
———. *La Anunciación*. Buenos Aires: Seix-Barral. 2007.
Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006. Ed. Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Libros del Rojas. 2006.

Sitografia

Monteleone, Jorge. "La utopía del habla". Studio preliminare a Diana Bellessi. *Colibrí, ¡lanza relámpagos!*. www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch

LA NOSTALGIA DELL'ETÀ DELL'ORO: LA DONNA NELLA CANZONE POPOLARE ARGENTINA

Eleonora Sensidoni*

Ay hijo, sabes, sabes
de dónde vienes?

(Neruda, *El hijo*)

> He hablado extensamente de mis mayores porque también son parte de mis memorias. No sólo se recombinan sus genes en cada una de mis células y me gobiernan a través de los ocultos mandatos de la herencia; también están los recuerdos transmitidos a mi infancia, en los ejemplos que se me señalaban, en las historias de familia que constituían los orígenes de mi propia, incipiente historia (Jurado 73).

Le parole di Alicia Jurado[1] introducono efficacemente il tema della nostalgia nelle Americhe, argomento che intendiamo affrontare in modo particolare all'interno della cultura argentina, focalizzando l'interesse soprattutto sulla figura della donna migrante, ruolo sicuramente preso in considerazione, ma spesso indirettamente e non ancora completamente approfondito ed evidenziato dagli studi di settore[2].

Si vogliono analizzare questi temi secondo la prospettiva della musica popolare, attraverso cioè un linguaggio culturale importante anche se sovente sottovalutato. Infatti, non va dimenticato che la composizione di canzoni, parte importante della tradizione di una comunità, di un popolo, rappresenta la più genuina ed istintiva necessità espressiva di compartecipare una generale com-

* Università di Udine.

[1] Tra le opere: *La cárcel y los hierros* (1961), *En soledad vivía* (1967), *Los hechiceros de la tribu* (1981), *El cuarto mandamento* (1974), *Trenza de cuatro* (1999); i racconti *Leguas de polvo y sueño* (1964); le opere biografiche: *Genio y figura de Jorge Luis Borges* (1964), *Vida y obra de W.H. Enrique Hudson* (1971), *El escocés errante; vida y obra de Roberto Cunningham Graham* (1978).

[2] Fanno eccezione ad esempio Serafin, Paravati, Gambaro, per citare alcuni nomi.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

mozione. Essa affonda nelle radici comuni dell'aver condiviso le esperienze positive e negative dell'esistenza, gioie e dolori, ne deriva, quindi, la capacità di rendere corale ogni sentimento, atto ed azione individuali.

Destinazione di ingenti flussi migratori[3] verso l'America Latina è soprattutto l'Argentina – e non si fa riferimento agli italiani in generale –, perché gode dello speciale primato di una presenza regionale. Si parla ormai di oltre un secolo fa, ma il presente ed il futuro, portano ancora chiaro ed evidente il segno degli esodi. In questa grande nazione, nell''universo' Argentina, non solo lingua, usanze, gastronomia, ma anche cultura, letteratura e aggiungerei, 'sentimenti nazionali', subirono importanti cambiamenti. Un'influenza forte, quindi, che continua ad arricchire sicuramente il filone della narrativa soprattutto su temi ricollegati direttamente o indirettamente ai genitori ed ai nonni, quei pionieristici *parentes* migranti[4]. Una conseguenza 'illimitata' nel tempo, ma causata da un fenomeno circoscritto ad un periodo storico ben preciso, quindi limitato.

Un aspetto interessante è l'arricchimento di valori e sentimenti che si intrecciano, si integrano e si dimostrano affini, generando come risultato lo sbocciare, nel carattere nazionale, di una nuova fisionomia – a volte distinguibile anche in sottozone regionali presenti nelle diverse province della Repubblica quali Córdoba, Mendoza, Buenos Aires, Salta, ecc. – le cui espressioni sono assolutamente originali diventando con il tempo tipiche di una comunità[5]. Basti pensare ai Circoli regionali e culturali dei migranti – Circolo dei friulani, pugliesi, giuliani, siciliani… –, alle vere e proprie gare nel celebrare ricorrenze legate alla tradizione agricola – vendemmia, raccolta dei cereali, marchiatura del bestiame, preparazioni gastronomiche tipiche come le sagre, ecc. –, o ad eventi di interesse storico e turistico – ad esempio periodi dell'anno dedicati a visite delle dimore gesuitiche o dei siti archeologici –, con manifestazioni folcloristiche. Tali festeggiamenti scaturiscono da una visione nostalgica risalente alla

[3] Per un approfondimento si rimanda a Serafin, in particolare *Friuli…* e *Immigrazione friulana…*

[4] I vocaboli latini *parentes* e *gens* in latino, appaiono con la citazione di un episodio molto comune e diffuso in Argentina: la ricerca delle origini dei cognomi, della famiglia, oggi è resa straordinariamente più facile e possibile da internet e dai sistemi telematici, come *facebook*.

[5] Un caso esemplare riguarda *Colonia Caroya*, piccola cittadina della provincia di Córdoba dove una forte comunità di origine friulana ha determinato e determina delle peculiarità nella tradizione gastronomica, come ad esempio la produzione di un tipico *salame casero* spesso identificato con l'aggettivo friulano; questo aspetto viene oggi enfatizzato a fini turistici.

necessità di conservare e perpetuare quelle celebrazioni importate dalle nazioni – e ancor più dalle regioni – di origine, costantemente fuse con i riti, le danze e i ritmi precolombiani[6]. In tutte queste attività le donne sono le vere interpreti, organizzando e realizzando cibi, costumi e coreografie, animate da un incredibile entusiasmo e dotate di eccezionale creatività. Tutto ciò trova una spiegazione nella necessità di conciliare con nuove usanze la conservazione delle proprie tradizioni sulla spinta di una nostalgia per le radici autoctone. La situazione contingente dell'ambiente in cui si vive porta a ricordare ciò che eravamo fino a 'ieri', abbracciando però la nuova condizione di 'oggi' e quindi fondere le culture nel 'domani'.

La nostalgia dell'età dell'oro

In Argentina il patriottismo è un sentimento diffuso e la sofferenza vissuta negli ultimi anni in campo politico ed economico non ha fatto altro che alimentare la nostalgia del bel tempo passato, protagonista in molti testi letterari e non. Chiunque abbia vissuto l'esperienza del viaggio usando i cinque sensi, sa quanto sia difficile riprovare le stesse sensazioni. Il desiderio di ritornare a quel determinato stato d'animo scatena l'autentica nostalgia.

Il vero ostacolo al 'ritorno' è il tempo, fatto di istanti che non si ripetono più. E allora la nostalgia ha come oggetto, come sostanza del proprio pensare, della propria immaginazione, un tempo che ormai non ci appartiene perché completamente finito. L'impossibilità di ritornare, pur consapevoli di non ritrovare lo stesso determinato luogo, è all'origine di questa sorta di ansietà. Sarebbe, tuttavia, un errore attribuirle un'accezione negativa in quanto come sentimento la nostalgia si avvicina alla speranza poiché si identifica nel desiderio che 'accada qualcosa'. È una proiezione dell'immaginazione avvertita in modo forte come succede per la nostalgia di un passato mai vissuto, di un mondo sconosciuto, sovente identificato nella mitica 'età dell'oro'. L'esperienza personale mi ha fatto conoscere questi sentimenti che possono definirsi 'sospesi', perché, in qualche modo, si distaccano dal tempo e lo guardano dall'esterno. Affascinante è soprattutto la sua capacità di trasformarsi – grazie all'ingegno di poeti, di scrittori e di artisti – in 'materia forte' della concezione che sta alla base della letteratura migrante, ma anche della musica, specialmente quella popolare.

Le rimembranze, dunque, non possono essere 'rianimate', poiché si presentano come definite, chiuse, bloccate nel passato; emblematico per tutti è il pensiero del paese natìo, luogo dell'infanzia che è il luogo della patria da cui mol-

[6] Ne è un esempio la *Fiesta de la vendimia* di Mendoza.

ti se ne sono staccati per andare altrove alla ricerca della libertà. Per questo la nostalgia è l'insieme dei ricordi intensificati dallo sradicamento proprio per non perdere il punto di riferimento, unica àncora di salvezza per l'individuo. Da qui la sua identificazione con l''esilio' dei fenomeni migratori, in cui la parola chiave e ricorrente è *volver*.

In un libro, già classico in Argentina, *La literatura autobiográfica argentina*, Prieto osserva e commenta opere autobiografiche di scrittori nati nel XIX secolo[7], focalizzando l'attenzione sugli effetti della contestualizzazione storica e degli avvenimenti sociali rilevanti nella vita intima dei suoi connazionali. Emerge il forte interesse per le proprie origini – una vera adorazione per il luogo natale – colto ampiamente in letteratura pur non avendone essa l'esclusiva. La medesima propensione entra, infatti, prepotente anche in un'altra espressione culturale tipicamente e ingiustamente classificata minore, quella della canzone popolare e tradizionale in cui viene espresso con forza il desiderio del *nostos*, del *volver* a casa. La canzone "Recuerdo salteño", di seguito riportata ne è un evidente esempio:

Renace con emoción
el recuerdo de mi adiós
nostalgias de tu río, el valle mio, ceibos en flor.
Vibra todo mi ser
al cantar mi canción
y al evocar tu cerro, repica un bombo en mi corazón

(Estribillo) Bajo tu cielo estaré
Salta, cuna de mi ser
como en aquellos tiempos
cuando era chango quiero volver
y sentir en el aire aromas de albahaca pa'l carnaval
[…][8].

Nella descrizione sia pur sintetica del testo, efficace e altamente poetica è la visione di Salta *La Linda*, caratterizzata da luoghi suggestivi come il *cerro*, il fiu-

[7] Sono analizzate ad esempio: *Recuerdos de provincia* di Domingo Faustino Sarmiento, *Mis memorias* di Lucio V. Mansilia, *Juvenilia* di Miguel Cané, *Carta confidencial* di Carlos Guido Spano, *Las beldades di mi tiempo* di Calzadilla.

[8] *Zamba* di Ramón Burbos e Marcos Tames che vinse la Medalla de Oro de SAIDAIC, il Disco de Oro e la Medalla de plata della casa discografica EMI; è stata la colonna sonora del film *Amor y Folklore*; recentemente è stata eseguita in occasione del convegno internazionale svoltosi nella sala convegni dell'Università di Udine *Dialogare con la poesia: Voci di donne dal Friuli, alle Americhe, all'Australia* organizzato dalla professoressa Silvana Serafin, 9 e 10 ottobre 2008.

me e la valle, dal *ceibo* – pianta nazionale dai fiori vermigli, simbolo di passione e vitalità –, e dal profumo dei fiori di basilico. Il battito del cuore viene addirittura reso a suon di *bombo,* straordinario strumento a percussione che, insieme al ritmo cardiaco scandisce le varie fasi fetali – il bambino, nel ventre della madre ne riconosce il battito e assorbe sensazioni che lo tranquillizzano –, rievocando il periodo più allegro dell'anno, quello del carnevale, e il passato ben presente in termini come *chango*[9], per citare un esempio.

Non esiste solo il tango in Argentina. Affermazione in apparenza banale, ma necessaria, nel consigliare l'abbandono di stereotipi sicuramente vecchi e difficili da cancellare a beneficio di un sincero e rispettoso interesse per le genti e per le culture 'altre'. Il folclore, con le sue innumerevoli danze, è molto diffuso, sentito e presente, specialmente nelle realtà esterne a Buenos Aires, come accade nel nord-ovest del paese e nella provincia di Córdoba.

Due aspetti sui quali è doveroso soffermarsi sono la presenza ancora forte del patriarcato nella scrittura e nel folclore e la parziale partecipazione delle donne nelle pubbliche istituzioni.

Tra gli studiosi più accreditati di tali tematiche, Ricardo Kaliman parte dal fenomeno Atahualpa Yupanqui[10] per analizzare e talvolta ridare il giusto valore all'importante apporto della musica popolare. Egli cerca soprattutto di dimostrare che se ci sforziamo di conoscere la cultura locale sarà più semplice comprendere la collettività e le singole identità. Più precisamente, riportando le parole del critico tucumano, l'obiettivo del libro è «[…] el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui, el hombre público, el prolífico y conocido cantautor del folklore moderno argentino» (Kaliman 1). In queste espressioni 'd'autore', vengono marcate infatti, le impronte della memoria comunitaria, indagine imprescindibile per la conoscenza delle cosiddette 'culture subalterne' dell'America Latina. È necessario, pertanto, ricostruire, attraverso frammenti, la tradizione sociologica, illuminare una zona discorsiva messa da parte, sottovalutata, o direttamente ignorata. Ulteriore obiettivo è rivendicare l'*indigenismo*, l'esperienza di vita del *hombre del campo*, troppo spesso vittima delle diseguaglianze sociali imposte dalle classi dominanti come emerge in *Alhajita es tu canto*[11]. Ov-

[9] Ragazzino, bambinetto vivace, dionisiaco.

[10] Cantautore cileno che ebbe uno straordinario successo in tutta Latinoamerica.

[11] *Alhajita es tu canto* è uno dei versi della canzone *Zambita de los pobres*, composta da Yupanqui.

Atahualpa Yupanqui pseudonimo di Héctor Roberto Chavero Aramburo (1908-1992) è stato un cantautore, chitarrista e scrittore. È considerato il più importante rappresentante della musica folclorica argentina. Le sue composizioni sono state interpretate da importanti cantanti, quali, tra gli altri, Mercedes Sosa, Los Chalchaleros, Horacio Guarany, Jorge Cafrune, Alfredo Zitarrosa, José Larralde e Víctor Jara (cfr. Kaliman).

viamente non viene tralasciata l'esegesi musicale del testo: da una prima descrizione delle armonie e degli accordi *criollos* viene poi analizzato il modo di cantare dello stesso Yupanqui per aprire la strada a ricercatori e stimolare l'interesse di indagini future.

Uno stereotipo secolare della donna: angelo o demonio

La storia dell'arte è la storia dello sguardo umano in un certo senso. Ma l'umanità è costituita da 'generi' diversi con forme differenti di vedere il mondo. Per secoli il ruolo di protagonista, quasi esclusivo nella cultura occidentale, è stato attribuito all'uomo lasciando senza parola e senza sguardo la donna, 'osservata' ed 'esposta' nelle molteplici situazioni. Come la storia delle immagini, anche quella della musica costituisce il riflesso di una visione parziale del mondo che ha dimenticato e nascosto sino ad epoca recente una parte dell'umanità: quella formata dalle donne.

Per questo il mio interesse è concentrato sulle nuove protagoniste, in grado di convertire la nostalgia in speranza del futuro. Eroine quiete, esse sognano una nuova dignità della tradizione, un suo rinnovamento, senza sconvolgimenti, senza tradimenti. Forte è la volontà di attualizzare nella contemporaneità il valore delle proprie origini, di allargare ed avvicinarsi a nuovi orizzonti, di espandere lo spazio che è ormai diventato angusto, di uscire da schemi antiquati, dall'omologazione previa, da una catalogazione sbagliata perché inquinata da vecchi stereotipi, tanto femminili quanto maschili.

Si può constatare, inoltre, la connessione tra la letteratura e la società nell'impatto che hanno queste situazioni e proiezioni, sia negli ostacoli ed avversità a cui le donne devono fare fronte, sia nelle diverse forme di una più o meno evidente sottomissione alla supremazia maschile. Ad iniziare da questa osservazione la teoria e la pratica devono, quindi, confluire in un obiettivo comune: lasciare da parte il discorso dominante in quanto esso riproduce incessantemente sentimenti alterni e contrastanti che vanno dalla commozione e adorazione al maltrattamento e sopraffazione. Conformemente a queste idee, in un recente studio *El cancionero popular y las representaciones de la mujer*, Moyano si occupa dei personaggi che interpretano alcuni *tangos* e alcune canzoni de *Los Nocheros*[12], ma anche del disimpegno dei soggetti che parlano ed ascoltano. Attenzione particolare è rivolta al momento della scelta dell'oggetto amoroso, quando cioè le donne si dividono in due precise categorie: quelle de-

[12] Gruppo musicale folclorico molto conosciuto e amato in Argentina.

gne dell'amore puro e *tierno* e quelle ambigue, dalla dubbia morale, dal forte *deseo sexual* e alla ricerca perenne e vana della redenzione. Sono ambedue stereotipi generati per lo più da un'interpretazione distorta, derivante dalla mentalità maschilista piuttosto che da descrizione di persone reali.

In relazione con il primo tipo di amore, quello ideale, c'è il tango, genere musicale nel quale si costruisce la figura sacra ed intoccabile della madre[13]; tuttavia è altrettanto presente la prostituta desiderosa di redimersi, ma incapace di farlo. Al contrario, la canzone folclorica, secondo Kaliman, rappresenta un'immagine di donna che riconduce al Medioevo, all'‘amor cortese'. Se prendiamo come esempio il testo di una delle poche *zambas* amorose di Yupanqui, *Criollita santiagueña*, lo studioso osserva che tra il *cantor* e la donna amata s'inserisce «[…] una puritana distancia de amor cortés» poiché si scorge l'intenzione di «[…] encuadrar a los personajes del folklore dentro de una imagen de recato y decencia o de promover, en tono didáctico, la difusión de estos valores» (10).

Tuttavia, il testo senza dubbio chiarificante è *La Cerrillana*, l'immortale *zamba* scritta da Abel Mónico Saravia[14] e musicata dal già nominato Marcos Tames, dove un *gaucho* conquista una *morena linda* – con la quale condividerà *todos los carnavales* – per segnalare, come egli stesso afferma, una continuità alla storia amorosa:

Con la pollera yuta
las trenzas largas te vi pasar
y ahí no más a mi zaino
en el guardapatio lo hice rayar.
Desmonté del caballo
me puse cerca pa' mosquetear
con el alma en un hilo
mi negra linda te vi bailar
Como olvidarte Cerrillos
si por tu culpa tengo mujer
morena cerrillana
con alma y vida te cantaré
todos los carnavales
para Cerrillos te llevaré

[13] Ne è un classico esempio la canzone *La casita de mis viejos*.

[14] Abel Segundo Mónico Saravia (Salta 1928-2008) laureato in Scienze giuridiche, poeta e scrittore, raggiunge un enorme successo scrivendo *La cerrillana*, che narra di un amore nato a Cerrillos, paesino situato vicino a Salta. La sua opera comprende più di trecento componimenti (tra poesie musicate e racconti). Molte canzoni sono state interpretate dagli artisti più conosciuti come Horacio Guaraní, Los Chalchaleros e Los Fronterizos (cfr. http://www.elfolkloreargentino…).

Luego vinieron
zambas bailamos juntos sin descansar
entre medio los cuetes
y serpentinas del carnaval
Miércoles de cenizas
enharinados nos vio pasar
y en ancas de mi zaino luego a mi rancho fuimos a dar[15].

Tra tutti i generi musicali argentini la *zamba* è moralmente accettabile per disquisire sulla seduzione poiché narra di amori destinati a sfociare nel matrimonio. Un espediente originale per raccontare un finale scontato.

Ancora rare ma forti presenze femminili

Ulteriore obiettivo della critica femminista riguarda la riscoperta delle donne artiste e del loro lavoro, tenendo nella dovuta considerazione le condizioni di produzione e le circostanze. Si comincia ad intravedere qualcosa di comune tra le arti figurative, la letteratura e il cinema poiché non solamente sono evidenziate le distinte identità generiche, talvolta stereotipate, ma anche le rispettive istituzioni. Esse riproducono la divisione sessuale del lavoro in cui emerge la medesima emarginazione della donna, contribuendo così alla fissazione delle identità, impedendone il rinnovamento. Prendiamo ad esempio il concerto, il cosiddetto *recital*, come forma di espressione, definito da Mosello «dispositivo identitario» (8) con un principio e una fine e che, come afferma poco dopo, «[…] presenta en su desarrollo una selección y secuenciación de canciones y recitados que necesariamente responden a una lógica discursiva y a un modo de plasmar una ideología sobre qué es lo que nos representa» (8). Per una maggiore incisività, entrano in gioco, come importanti corollari, il lato visivo, la scenografia e il vestiario.

Mariana Carrizo, la quale parteciperà anche quest'anno al *Festival Nacional de Folklore* di Cosquín, iniziò con le *copleras* nelle feste popolari delle Valles Calchaquíes. Fu la rivelazione dell'edizione del 2004 con il suo canto di *coplas con caja* e costituisce a tutt'oggi un fenomeno che potremo definire 'd'emergenza' di nuove identità femminili sui palchi importanti. Fondamentale il suo

[15] Canzone scelta come colonna sonora del film *Argentinísima I*; eseguita in occasione del convegno internazionale svoltosi nella sala convegni dell'Università di Udine *Dialogare con la poesia: Voci di donne dal Friuli, alle Americhe, all'Australia*, cit.

apporto nella scelta di canzoni antiche, delle *coplas picaresco-amatorias* discendenti delle matriarcali società andine. Canta accompagnata da musicisti o sola, con il suo *tambor*, canzoni degli autori più conosciuti come Chacho Echenique, Manuel Castilla, Jaime Dávalos, Atahualpa Yupanqui, José Ríos[16]. Ana Issa – interprete di Peteco Carabajal e di un repertorio di canzoni tipiche della tradizione caraibica come quelle di Juan Luis Guerra – si presenta al pubblico vestita da *gaucho*, ma lo fa solamente perché deve suonare il *cajón peruano.*

Canzoni dal forte idealismo, che 'sia pure' cantate da donne, parlano della lotta per la libertà e fanno riflettere. La decisione di usare vestiti da uomo è un pretesto per farsi ascoltare, per attirare l'attenzione e poi con orgoglio rendere visibile l'adesione agli stessi ideali maschili, la condivisione dei medesimi sogni, dando un contributo attivo all'impegno nel sociale. Donne sole, che offrono la propria voce per esprimere direttamente i sentimenti senza ricorrere a intermediari, per cantare *juntito* alla propria *gente* il sogno di un *nuevo amanecer*.

Evento di rilevante importanza fu certamente il festival *Mujeres por mujeres*, organizzato dalla Issa nel giorno 8 marzo 2008, per ricordare i diritti della don-

[16] Si tratta di autori, compositori e poeti che hanno ricevuto premi e riconoscimenti. Nati a Salta, contribuirono a fare di questa città la *cuna del folklore argentino*.
Chacho Echenique (1939) è autore, compositore e interprete; nel 1967, assieme a Patricio Jiménez forma il *Dúo Salteño*, ma si esibisce anche da solo; conosciuto e amato dal grande pubblico, tra le numerose canzoni ha composto: *Madurando Sueños*, *Zamba del que anda solo* (assieme ad Armando Tejada Gómez), *Coplera de las Cocinas*, *La que se queda*, *Purmamarca*.
Manuel J. Castilla, nato nella casa ferroviaria della Estación de Salta (1918-1980), dopo essersi diplomato al Colegio Nacional, si dedica al giornalismo ed alla letteratura, in particolare, alla poesia. Pubblica infatti numerose raccolte tra le quali: *Agua de lluvia* (1941), *Luna Muerta* (1944), *El cielo lejos* (1959), *El verde vuelve* (1970), *Cantos del gozante* (1972), *Triste de la lluvia* (1977), *Cuatro carnavales* (1979). Pubblica anche un testo in prosa: *De solo estar* (due edizioni nel 1957). José Ríos (1923) scrive *zambas*, *milongas* e *serenatas* durante gli anni cinquanta, periodo in cui si riscopre e si valorizza al massimo la musica folclorica in Argentina. Lavora con diversi compositori, ricordiamo José Juan Botelli, Eduardo Falú, César Isella ed Eduardo Madeo. Le canzoni più celebri sono *La Felipe Varela*, *Doña María Ríos* e *Zamba del carpintero*. Pubblica inoltre quindici libri di poesie tra i quali: *Los días ausentes* (1973), *Poemas silenciosos* (1977), *Letras con música* (1978), *Cafayate y otros temas* (1980), *Cantología* (1988), *El caracol dorado* (1990), *De este lado el río* (1993).
Jaime Dávalos (San Lorenzo, frazione di Salta, 1921-1981), figlio di un celebre musicista Juan Carlos Dávalos, inizia a pubblicare poesie a ventisei anni. Dal 1960 in poi pubblica anche libri – *Rastro seco* (1947), *El nombrador* (1957), *Toro viene el río* (1957) *Coplas y canciones* (1959), *Canciones de Jaime Dávalos* (1962), *Solalto* (1970), *Cancionero* (1980) – e canzonieri. Il vero successo arriva quando inizia a lavorare con il chitarrista Eduardo Falú, il solo capace di esprimere in musica le parole del sensibile poeta. Tra i successi ricordiamo *Río de tigres*, *Zamba de la Candelaria* e *Las golondrinas* (cfr. http://www.camdipsalta…).

na. In questa occasione parteciparono vari gruppi formati da sole donne e molte soliste, a dimostrazione che le donne hanno attuato una presa comune di coscienza e una tacita consapevolezza sul 'volere esserci'. Emerge anche il desiderio di stare insieme, espresso nella solidarietà tra individui capaci di condividere la stessa passione. In questo processo le identità, sia collettive che individuali, si trasformano[17]: le donne decidono di organizzare un evento per loro stesse suscitando una forte reazione, ma alla fine ottengono il consenso. Solamente in uno 'stato di società', inteso come gruppo di persone che insieme prendono decisioni a livello politico o sociale, si stabilisce ciò che si può da ciò che non si può fare, si dividono coloro che hanno la possibilità e il potere di parlare da chi non ha voce. Ha ragione Michel Foucault quando, nel suo *Microfísica del poder,* riconosce che i non rappresentati troveranno sempre il modo di ribellarsi – tra di essi include le minoranze etniche e le donne –, e di aspirare con forza alla conquista di un proprio spazio. Quando le donne, infatti, decidono di cambiare qualcosa, di uscire dai luoghi comuni, di liberarsi da stereotipi, di autorappresentarsi, lo fanno con coraggio e con straordinaria determinazione.

Il folclore diviene per tali motivi uno strumento importante di ermeneutica. I testi delle canzoni, vere e proprie poesie, meritano, pertanto, la dovuta considerazione, soprattutto se si mira ad una più profonda conoscenza dell'America Latina, perché aiutano a svelare il prezioso patrimonio culturale di questo grande paese di cui ne sono espressione integrante. La loro struttura prosaica e l'intensità lirica le hanno fatte conoscere al mondo intero, anche per l'immediatezza comunicativa ed evocativa. Condensando l'essenza imperitura dei sentimenti universali e la comune visione dei miti senza tempo, esse danno un senso di continuità all'esistenza umana. Quando si assiste ad uno spettacolo in una *peña* sembra, infatti, che il tempo non sia mai trascorso. In un mondo dai ritmi sempre più frenetici, ciò dà sollievo e sicurezza soprattutto a coloro che si sono dovuti allontanare dalla propria casa per anni o anche solo per pochi mesi, consapevoli di essere accolti al ritorno, in un porto sicuro. In quelle musiche, in quelle parole, 'dal vivo' appunto e non in fredde registrazioni, si rivivono e si ritrovano le usanze perdute dei propri padri. La nostalgia diviene così più soave, positiva e costruttiva, rinnovando la gioia e l'entusiasmo per le tradizioni che regalano l'illusione di vivere un eterno *carnaval*. E le donne sono presenti.

[17] Per quanto riguarda il discorso sulle identità cfr. Gardarsdóttir.

Bibliografia citata

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta. 1992.
Friuli versus Ispano-america. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2006.
Gambaro, Griselda. *El mar que nos trajo*. Buenos Aires: Norma. 2002.
Gardarsdóttir, Hólmfrídur. *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin del siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor. 2005.
Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta… Collana CNR. Studi di letteratura ispano-americana – Biblioteca della ricerca. 14. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004.
Juárez Aldazábal, Carlos. *El aire estaba quieto. La cultura popular en la discografía del Dúo Salteño*. Tesis de maestría. Maestría en Comunicación y Cultura. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. 2006.
Jurado, Alicia. *Descubrimiento del mundo*. Buenos Aires: Emecé. 1987.
Kaliman, Ricardo J. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Tucumán-Facultad de Filosofía y Letras: UNT. 2003.
Molloy, Silvia. "La imagen de la felicidad: el relato de infancia en Hispanoamérica". *Homenaje a Alfredo Roggiano. En este aire de América*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 1990: 175-187.
Mosello, Fabián. "Cultura, identidad y folklore. La reproducción de discursos identitarios en el cancionero de José Larralde". *Topos y Tropos*, II (2005/2006), 7: 6-16.
Moyano, Elisa. "El cancionero popular y las representaciones de la mujer". *Cuadernos del Trópico. Letras, artes, memoria*, 9 (marzo 2008): 128-132.
Paravati, Catalina. "Italianidad /friulanidad en la cultura argentina: el tango y la presencia femenina". *Friuli versus Ispano-america*. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2006: 25-49.
Prieto, Adolfo. *La literatura autobiográfica argentina*. Rosario: Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Letras. 1966.
Serafin, Silvana. "Gente commigo: l'immigrazione friulana in argentina". *Contributo friulano alla letteratura argentina*. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004: 55-69.
———. "Donna e emigrazione in Gente conmigo: simboli di una duplice proscrizione". *Immigrazione friulana in argentina: Syria Poletti racconta*. Ed. Silvana Serafin. Roma: Bulzoni. 2004: 75-90.
———. "L'Argentina di Syria Poletti: meta di un percorso d'iniziazione". *Friuli versus Ispano-america*. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2006: 53- 65.
———. "Ángulos cruzados:la mirada oblicua de escritoras en exilio". *Studi latinoamericani / Estudios latinoamericanos*. Ed. Mario Sartor, 2 (2006): 63-80.
———. "Emigración como iniciación en las novelas de Syria Poletti". *Studi latinoamericani / Estudios latinoamericanos*. Ed. Mario Sartor e Silvana Serafin, 3 (2007): 149-162.
———. "Syria Poletti: la scrittura della marginalità". *Scrittura migrante. Parole e donne nella letteratura d'Oltreoceano.* Ed. Silvana Serafin. *Oltreoceano*, 2 (2008): 145-155.

Sitografia

Neruda, Pablo. "Los versos del capitán". *El hijo*. http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/capitan.htm.
http://www.camdipsalta.gov.ar/INFSALTA/castilla.htm
http://www.elfolkloreargentino.com/personalidades/monicosaravia.htm

IMMAGINI E MEMORIE DI DONNE MIGRANTI

Antonio Giusa*

Questa comunicazione prende avvio dalle fotografie. Non si tratta di immagini d'autore, ma di quelle che abitualmente vengono definite come familiari o vernacolari che stanno nei cassetti, nelle borsette o nei portafogli, incorniciate nei portafotografie appoggiati sui mobili o appese al muro, o ancora incollate sui fogli degli album. Sono quindi conservate in situazioni domestiche. Ed è proprio nelle case delle persone che sono emigrate o che sono discendenti da emigrati dal Friuli Venezia Giulia, dall'Istria, da Fiume e dalla Dalmazia che sono state raccolte le interviste e sono state digitalizzate le fotografie che sono confluite nell'Archivio multimediale della memoria dell'emigrazione regionale e sono oggi consultabili in un sito internet. Da questo archivio sono tratte le immagini e le voci delle donne che vengono presentate nella piccola mostra ospitata nell'aula attigua e che si esaminano in questa comunicazione. Si riferiscono a esperienze di vita vissuta in Argentina, in Australia e negli Stati Uniti d'America.

Sono state prese innanzitutto in considerazione le *fotografie portate in valigia* che occupano poco spazio nel bagaglio degli emigrati, ma che colmano un'enorme distanza fisica e un grande vuoto affettivo che si fa sentire soprattutto nei primi momenti dell'inserimento in una nuova realtà. Se si è lasciata la famiglia a casa servono per rinsaldare i legami affettivi con chi è rimasto. Vengono guardate la sera nelle *boarding houses* americane o australiane o nei *conventillos* argentini prima di andare a dormire. Sono ritratti di mogli, figli, fidanzate, genitori, parenti e amici lasciati da poco e di cui si sente una grande nostalgia. Se invece fanno parte dell'archivio di una famiglia che è emigrata servono come memoria della vita precedentemente vissuta. Vita familiare, scolastica, ma anche tradizioni della comunità, paesaggi urbani e rurali, precedenti

* Università di Udine.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

Orfeo e Clara Fabris prima della partenza per gli Stati Uniti, Cividale del Friuli (Udine), 1926.

esperienze di formazione professionale o lavorative, ma anche momenti di svago.

Con il passare del tempo, a queste fotografie portate in valigia se ne aggiungono altre, sempre provenienti da 'casa'. Rappresentano una 'nuova forma di comunicazione' che sostituisce o si associa a quella epistolare (Bourdieu 64). Chi è rimasto le invia per informare, nella forma più efficace, di fatti recenti, soprattutto nascite, matrimoni e funerali. Spesso sono ritratti di figli nati in assenza del padre che fa la loro conoscenza attraverso una fotografia. Come del resto faranno i bambini che, una volta cresciuti, riconosceranno il genitore quando lo vedranno per la prima volta in carne ed ossa sulla banchina del porto, se saranno loro a raggiungerlo, o sulla porta di casa, se sarà lui a farvi ritorno. In generale in Friuli l'assenza degli adulti di sesso maschile in età lavorativa è molto frequente nei ritratti di gruppo proprio a causa dell'emigrazione. Oltre ai ritratti individuali o di gruppo che raccontano vicende familiari, ci sono vedute che documentano un paesaggio in cambiamento, o fotografie che testimoniano avvenimenti importanti per la storia locale, frammenti di una cronaca paesana che poteva essere vissuta a distanza.

Le fotografie servono per informare sul lento fiume della vita che scorre nei paesi di provenienza e sull'andamento più torrentizio della nuova vita di chi ha lasciato l'Italia e, nonostante le difficoltà causate dalla distanza, hanno, anche nelle comunità disperse, una funzione di coesione della struttura familiare e di solennizzazione di avvenimenti (Bourdieu 66) che, per la loro stessa natura, costituiscono fattori d'incontro di gruppi parentali diversi, come nel caso del matrimonio. Manca di solito il momento della ricomposizione dell'immagine familiare in un unico album che abitualmente veniva gestito dalle donne, vestali della memoria familiare. Questa ricomposizione può essere in qualche modo paragonata non solo alla pratica della genealogia, ma anche a quelle di tipo autobiografico e memorialistico che analizzano retrospettivamente il proprio passato.

Inaugurazione della stazione ferroviaria, Travesio (Pordenone), 28 ottobre 1930.

Se le analizziamo da un punto di vista antropologico, queste fotografie si riferiscono ai riti ed in generale ai momenti di passaggio che determinano un prima e un dopo nella periodizzazione delle storie di vita delle persone. L'esperienza migratoria nei suoi momenti topici del distacco da casa, del viaggio e della prima sistemazione nel paese di accoglienza può essere assimilata ad un rito di passaggio con le sue fasi pre- liminare, liminare (o di margine) e post-liminare (o dell'aggregazione) (Van Gennep 11).

La soglia per l'esperienza migratoria è senz'altro rappresentata dal viaggio. Il tempo del viaggio è un tempo di riflessione, alternativamente di sofferenza (soprattutto prima dell'impiego delle cosiddette navi bianche) o di vacanza (la prima vera vacanza, una crociera) con i suoi momenti di festa. Viene ricordato come il passaggio ad una nuova vita e questo provoca un addensamento del ricordo. Dieci, venti o trenta giorni che vengono ricordati minuziosamente da tutti. Va notato che lo stesso avviene per i più brevi viaggi relativi all'emigrazione continentale. In questo caso il treno sostituisce la nave. Le 'fotografie di viaggio' raccontano di momenti felici, ma anche della nostalgia che segue il distacco. Si presentano due esperienze di viaggio, una particolarmente avventurosa ed una più tradizionale.

Onorata Zorovich, detta Nori, nasce a Neresine, nell'isola di Lussino, l'8 febbraio del 1924. All'inizio degli anni Cinquanta decide di lasciare la Jugoslavia. Nori scap-

Onorata Zorovich, originaria di Neresine (Isola di Lussino), sulla barca 'Zora' in navigazione verso gli Stati Uniti, Oceano Atlantico, 1954.

pa in barca con il marito, il figlio ed altri dieci esuli la notte del cinque dicembre del 1952. Raggiunta l'Italia vengono trasportati nel campo profughi di Farfa Sabina dove trascorrono due anni. Le condizioni di vita sono pessime così decidono di prendere di nuovo il mare, questa volta verso l'America. Nel 1954 salpano a bordo della loro piccola barca Zora e lasciatisi alle spalle il burrascoso Mediterraneo prendono il largo nell'Atlantico. Lasciate da una decina di giorni le isole Canarie il motore si rompe e li costringe a proseguire il viaggio a vela sfruttando i venti Alisei. Giunti a Cuba si fanno riparare il motore e proseguono per Miami dove si fermano per dieci anni. L'ultima meta del viaggio di Nori è New York, dove vive tutt'ora, nel quartiere di Astoria.

Edda Pugnetti nasce a Moggio Udinese il 13 ottobre del 1927. Dopo gli studi nell'Istituto tecnico di Tarvisio, intraprende, assieme alle sorelle, la professione di magliaia nella sua casa di Pontebba. Nel 1954 si sposa con Angelo Azzola, meccanico e autista. Edda, affascinata sin da bambina dal «Continente novissimo», convince il marito ad accettare l'invito di un amico a trasferirsi a lavorare in Australia. A causa di un problema di salute di Edda, il marito parte da solo e lei lo raggiunge l'anno seguente. Partita da Napoli a bordo del Castel Felice il 29 novembre 1955 resta sul ponte sino a quando perde di vista la terraferma. Una fotografia la ritrae comprensibilmente triste di lasciare per sempre l'Italia, ma nel contempo felice di raggiungere il marito nella terra che aveva voluto visitare sin da bambina. La navigazione

dura un mese esatto. Una bella vacanza, anzi «una crociera spettacolare», della quale conserva il biglietto di viaggio, i menù dei pasti che venivano serviti e il diploma consegnatole al momento del passaggio dell'Equatore. Ad attenderla a Melbourne, dopo un anno di forzata separazione, c'era il marito. Edda dopo un periodo di adattamento al grande caldo dell'estate australe, acquista una macchina e riprende a fare la magliaia, mestiere esercitato per lunghi anni nella sua casa. È una delle animatrici del Fogolâr furlan di Melbourne del quale è socia sin dalla sua fondazione nel 1957.

Edda Pugnetti, originaria di Pontebba, in partenza per l'Australia, Napoli, 29 novembre 1955.

La comunicazione viaggia nelle due direzioni e dagli Stati Uniti, dall'Argentina, dall'Australia partono 'le fotografie della nuova vita' spesso fittamente annotate sul verso con le notizie della salute, del lavoro e con gli aneddoti curiosi e divertenti. Sono le immagini del nuovo benessere (Corti 21), dove è presente l'automobile, il frigorifero e, in seguito, la televisione, che forse talvolta celano qualche sentimento di rivalsa, ma nella maggior parte dei casi raccontano semplicemente un mondo molto diverso da quello che si è lasciato. Talvolta possono portare con sé anche significati diversi come nel caso di Elia Giurgiovich e Ferruccio Visintin.

Elia Giurgiovich nasce a Momiano di Buje d'Istria il 21 ottobre del 1935. Giovanissima, non aveva nemmeno compiuto quindici anni, lascia la famiglia per raggiungere a Trieste una sorella maggiore e una zia che le trova un lavoro come bambinaia. Si sposa per procura il 13 febbraio 1955 con Ferruccio Visintin, istriano anche lui, emigrato l'anno prima in Australia, accompagnata all'altare dal padre dei bambini che accudiva. La sua storia d'amore nasce da uno scambio epistolare, ma soprattutto dalla visione di una fotografia che il suo futuro sposo le aveva inviato. Dopo il matrimonio sbriga le pratiche burocratiche e finalmente il 25 agosto 1955 parte da Trieste alla volta dell'Australia a bordo della nave Aurelia. Un mese più tardi abbraccia suo marito, riconosciuto fra le centinaia di persone in attesa sul molo del porto di Melbourne proprio grazie a quella fotografia. In pochi mesi Ferruccio ed Elia si scambiano un grande numero di lettere. A queste venivano associate anche le fotografie, spesso annotate sul verso.

Elia Giurgiovich, originaria di Momiano di Buje d'Istria, il giorno del suo matrimonio per procura, Trieste, 13 febbraio 1955.

In seguito avviene il ricongiungimento familiare, quando, certi di poter garantire un futuro alla propria famiglia, si richiamano i propri cari. Allora le fotografie restituiscono la complessità delle società di accoglienza e le strategie di aggregazione degli emigrati. Uno spazio importante è, infatti, occupato dalla vi-

Ines Giacomelli (Zampieri), originaria di Frisanco (Pordenone), a passeggio nel Central Park con la bambina che accudiva, New York, 1961.

Ines de Benedet, originaria di Cordenons (Pordenone), al lavoro in una fabbrica di bambole, Buenos Aires, 1956 ca.

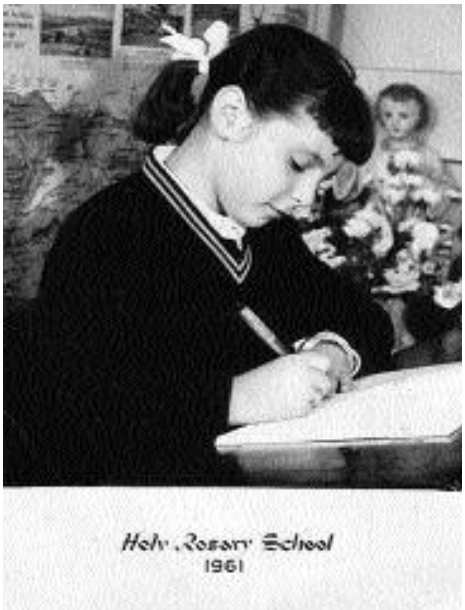
Lea Castelani, originaria di Neresine (Isola di Lussino), al lavoro in un atelier della Quinta Avenue, New York, 22 marzo 1979.

ta comunitaria. Nelle fotografie dei gruppi dei sodalizi degli emigrati sono presenti persone che si incontrano periodicamente per perpetuare le tradizioni della propria terra.

Gli emigrati si fanno strada nel mondo del lavoro e, se prima le fotografie li vedono impegnati in mansioni umili, poi testimoniano un'ascesa nella scala sociale. Diversamente dall'Italia, dove erano prevalentemente impegnate nei lavori domestici o agricoli, le donne fanno il loro ingresso in fabbrica o in altri luoghi di lavoro. Per tutti, nonostante i duri ritmi di lavoro, c'è la giornata di meritato riposo. È il momento giusto per fare delle fotografie. Con la diffusione degli apparecchi portatili, tutti ora hanno la possibilità di scattare una fotografia ricordo. Segue il racconto di due esperienze lavorative nella città di New York.

Lea Castelani Socolich nasce a Neresine, nell'isola di Lussino, il 22 marzo del 1914. A diciotto anni, ad una festa danzante, incontra il suo futuro marito, Bernardo Lupis. Si sposano il 21 febbraio 1938 e dopo un anno nasce Odette. Nel dopoguerra sono profughi a Mestre. In seguito nel 1948 la mancanza di lavoro costringe Bernardo a partire per gli Stati Uniti d'America dove, dopo tre anni, è raggiunto dalla moglie e dalla figlia che viaggiano per diciotto giorni a bordo della nave Hero. Abitavano nel quartiere di Astoria, nell'area metropolitana di New York, Lea inizia da subito a studiare l'inglese e trova un lavoro come sarta nell'atelier di moda di Norman Norell per il quale lavora ventiquattro anni. Dopo la morte dello stilista, Lea lavora a part time presso un'altra casa di moda ed anche in proprio.

Ines Giacomelli (Zampieri) nasce a Frisanco il 22 ottobre del 1932. Figlia unica, aiuta i genitori nel lavoro dei campi. Il padre era stato boscaiolo in Francia. A vent'anni Ines va a servizio a Ginevra dove resta tre anni. In seguito, richiamata da Vittorio Rosa Peruzzo, uno dei cinque fratelli della madre che risiedevano negli Stati Uniti, decide di trasferirsi a New York dove aveva trovato lavoro come bambinaia



Adriana Grison, originaria di Trieste, scolara in una scuola cattolica, Melbourne, 1961.

presso la famiglia dell'ambasciatore libanese presso le Nazioni Unite. La via degli Stati Uniti d'America era già stata intrapresa anche dai suoi nonni. Quello materno ci era rimasto solo per tre anni, mentre quello paterno aveva lavorato per lunghi anni, come molti suoi compaesani, nelle miniere d'oro del Colorado. Ines parte da Genova nel maggio del 1956 con la nave Cristoforo Colombo che la porta in 11 giorni a New York dove arriva il 9 giugno. Nei primi anni Ines abita a Manhattan e nella giornata di riposo ama andare al cinema e a passeggio. In seguito, dopo la nascita delle figlie, si dedica esclusivamente al lavoro domestico.

La scuola è un veicolo d'integrazione. I figli degli emigrati giunti in giovane età o nati all'estero bruciano le tappe. Utili, grazie alle loro acquisite capacità linguistiche, a risolvere piccoli e grandi problemi delle loro famiglie che si devono confrontare con le difficoltà della burocrazia, li ritroviamo con cadenza annuale nelle fotografie di classe o in occasione del conseguimento del diploma. Un esempio a questo proposito viene dall'Australia.

Adriana Grison nasce il 1 gennaio del 1952 a Trieste dove trascorre i primi cinque anni di vita con i suoi genitori, costretti a coabitare con i nonni. Proprio per questo motivo viene presa la decisione di emigrare in Australia e la famiglia Grison parte nell'estate 1957 da Genova con la nave Australia. Arrivano a Melbourne dove sono attesi da uno zio che li aveva preceduti. Inizia una vita molto difficile. Il padre, a Trieste ufficiale della polizia municipale, trova lavoro in una fabbrica di frigoriferi. Anche la madre lavora fuori casa. Dato che entrambi i genitori escono molto presto al mattino per andare a lavorare, Adriana deve abituarsi da subito a trascorrere gran parte della sua giornata da sola. Dopo le lezioni alla scuola primaria cattolica, ed in seguito nella scuola pubblica, ritorna a casa dove legge molto. Quegli anni sono caratterizzati per Adriana da monotonia, tristezza e solitudine. La migliore conoscenza della lingua inglese le assegna il ruolo di interprete per la famiglia, soprattutto nelle occasioni importanti in cui si deve andare in banca, in ospedale o quando si affronta la burocrazia australiana. Nonostante il fatto che, come molte altre ragazze italiane, sia indirizzata dagli insegnanti verso la dattilografia, la stenografia e il cucito, Adriana prosegue negli studi sino a conseguire un PhD. È molto legata a Trieste dove ritorna molto spesso per rivedere

Amabile Rovere, originaria di Tarcento, in braccio a Iamea, che le faceva da 'tata', con altri tre indigeni davanti alla sua casa, Morobe (Papua Nuova Guinea), 1937-1938.

parenti e amici e per assaporare quella vita allegra e spensierata di cui ha molto sentito parlare da sua madre.

Infine è interessante sottolineare come la dinamica dell'intervista possa essere modificata con la visione delle fotografie che provoca cambiamenti rispetto ad un racconto raccolto senza ausili iconografici. La memoria ulteriore provocata dalla fotografia spesso aiuta a superare gli stereotipi del racconto migratorio che abitualmente parte dalle condizioni di bisogno e di costrizione associate alla situazione economica generale. La visione contemporanea consente spesso all'intervistato di entrare in una sfera più privata, dove vengono meglio chiarite motivazioni individuali e contesti familiari come nel caso di Amabile Rovere.

Amabile Rovere nasce a Tarcento il 12 maggio del 1936. È stata concepita durante un periodo di vacanza in Italia del padre, falegname ebanista, che lavorava in Australia dal 1927. All'età di cinque mesi, con la madre Veneranda Paoloni, intraprende un lungo viaggio sulla nave inglese Orontes per raggiungerlo in Nuova Guinea, dove nel frattempo Guido Rovere si era trasferito per lavorare nelle miniere d'oro di Golden Ridges. Amabile trascorre lì i primi anni della sua vita sino all'entrata in guerra dell'Italia quando, come per molti altri connazionali, per Guido Ro-

vere inizia un periodo di prigionia che si conclude nel 1946. Dalla Nuova Guinea Amabile si trasferisce con la madre nei pressi di Sydney per meglio seguire le vicende del padre. Alla fine della sua lunga reclusione in diversi campi australiani, i Rovere si stabiliscono a Sydney dove Amabile vive tuttora. Il doloroso distacco rafforza il legame con il padre con cui nel dopoguerra Amabile ricorda di aver trascorso finalmente momenti felici. Come quel giorno in cui il fotografo di strada della Juke Photo Service li ha immortalati in Pitt Street dove erano andati per acquistare un'enciclopedia. Le fotografie scattate in Nuova Guinea mostrano Amabile in compagnia di un gruppo di indigeni che erano a servizio della sua famiglia. In particolare spicca la figura di Iamea che aveva il compito di accudirla in ogni momento della giornata. Una 'tata' di cui la signora serba un indelebile ricordo.

In conclusione una breve riflessione sulle relazioni che possono intercorrere fra poesia e fotografia nel contesto autobiografico delle persone interessate al fenomeno dell'emigrazione. Nonostante la grande diversità dei linguaggi, si può ipotizzare che poesia e fotografia presentino delle analogie nelle modalità di rappresentazione ed autorappresentazione. Le persone che si recavano da un fotografo professionista per farsi ritrarre lo sceglievano come interprete della propria biografia da far pervenire a chi era lontano. I ritratti fotografici, al di là dell'indubbia funzione di documentazione e di traccia di eventi, costituivano entelechia della vita della persona rappresentata (Faeta 95). Da questo punto di vista i ritratti fotografici e le poesie hanno come fine ultimo quello di scrivere, con le immagini o con le parole, la storia dell'anima.

Bibliografia citata

Bourdieu, Pierre. *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*. Rimini: Guaraldi. 1978.
Corti, Paola. *L'emigrazione*. Roma: Editori riuniti. 1999.
Faeta, Francesco. *Fotografie e fotografie. Uno sguardo antropologico*. Milano: Franco Angeli. 2006.
Van Gennep, Arnold. *I riti di passaggio*. Torino: Boringhieri. 1981.

Sitografia

Archivio multimediale della memoria dell'emigrazione regionale: www.ammer-fvg.org.

LA VOZ REBELADA: MAGDA PORTAL, CARMEN OLLÉ, ROCÍO SILVA SANTISTEBAN, CH'ASKA WANKA NINAWAMAN

Rocío Oviedo*

> El siglo XXI se presenta como aquel en el que numerosos hombres y mujeres deberán abandonar su país de origen y adoptar, provisional o permanentemente, el estatus de extranjero.
> El extranjero no sólo es el otro, nosotros mismos lo fuimos o lo seremos, ayer o mañana, al albur de un destino incierto: cada uno de nosotros es un extranjero en potencia (Tzevan Todorov. Recepción del premio Príncipe de Asturias).

La escritura de las mujeres en el Perú se caracteriza desde sus inicios por su fuerza reivindicadora. Señala su comienzo la lejana Clorinda Matto de Turner quien, pese a su tono nostálgico, supo elevar las demandas de los indígenas, y alcanza hasta su heredera en la lucha por los derechos sociales y políticos y Magda Portal. Una literatura comprometida, como lo fuera también la obra de Flora Tristán.

Esta activa participación política y literaria no soslaya otros nombres. Se hace obligada la referencia a Blanca Varela (1926), quien se sitúa como el puente que enlaza la poética anárquica de Magda Portal, con la poética del cuerpo de la debatida Emilia Cornejo (1926) ("Soy la muchacha mala de la historia"[1]) Carmen Ollé (1947) o Rocío Silva Santisteban (1963). Obras y escritoras seguramente bien conocidas por todos, y frente a las que se yerguen, con su sello distintivo y diferente, las singulares voces de la conocida como nueva literatura andina o amazónica en la que se reivindica la literatura nativa quechua, con un marcado signo de oralidad.

* Universidad Complutense de Madrid.

[1] Uno de sus poemas más conocidos es paradigmático de esta lírica: «soy/ la muchacha mala de la historia,/ la que fornicó con tres hombres/ y le sacó cuernos a su marido./ Soy la mujer/que lo engañó cotidianamente/por un miserable plato de lentejas,/ la que le quitó lentamente su ropaje de bondad/ hasta convertirlo en una piedra/ negra y estéril…» (Cornejo. "Soy la muchacha mala de la historia". *Trilogía poética…*: 266).

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

El caso de Perú es peculiar. Su triple ámbito geográfico (costa, sierra y amazonía) reiterado desde los libros de texto infantiles – y por tanto, asumido como peculiaridad por los distintos instrumentos del poder – convoca una serie de desplazamientos desde el centro a la periferia. Más llamativo por cuanto se convierte en polémica literaria, como comprobamos en los pasados congresos de Madrid y Lima[2]. Es un desplazamiento que introduce una migración de los ejes, canónicamente considerados centrales.

Las dos primeras autoras pertenecen a la urbe, y las ciudades surgen en su escritura ya se trate de Europa, América e incluso Asia. Frente a ellas, pese a su emigración a Ecuador y Francia, Ch'aska Eugenia Wanka Ninawaman (1973)[3] es una voz rural que reivindica su condición de mujer en el ámbito del mundo quechua mucho menos desgarrador, con diferencia, que la poesía o la prosa de Ollé y Silva Santisteban.

Silvana Serafin indicaba dos actitudes en la escritura femenina: la externa que se establece en el diálogo con la historia que la rodea, y la interna en la que el diálogo lo establece el poeta consigo mismo. Respecto a la primera denunciaba que la relación de la mujer con la literatura se había realizado en el entorno de una historia preestablecida por la cultura y la urbe y se preguntaba «il binomio donna/natura è definitivamente accantonato?» (Serafin 23). Al reflexionar sobre esta pregunta, y la respuesta que la profesora Serafin nos brinda, encuentro que un paradigma nos lo ofrece de un modo singular, y como ninguna otra, la obra de Ch'aska Ninawaman. En ella la literatura emerge de la naturaleza de forma armónica y sin cortes abruptos.

El otro tipo de emigración, es el viaje interior, como lo denomina Silvana Serafin, que se descifra en el entorno de la marginalidad del canon, la desterritoralización del canon establecido, el ámbito en el que se desenvuelve la obra de Carmen Ollé y Rocío Silva Santisteban. Al igual que sus predecesoras es lo social – tan decisivo en un país como Perú – el cuadro en el que prefiguran su obra, pero a su vez con el tono personal y la individualidad de un sentirse mujeres y por tanto marginadas de su propio entorno, emigradas de la centralidad. Conscientes de esta situación la misma Rocío Silva Santisteban en sus comentarios a *Noches de adrenalina* de Carmen Ollé afirma:

[2] Organizados por la Mirada Malva con el patrocinio de Casa de América, la Universidad Complutense y la Universidad Católica de Lima. Los contenidos se pueden consultar en internet, Revista *Omnibus.*

[3] Cfr. *Poesia en Quechua…* Manejo también el inédito que ella misma me remitió y que se encuentra en vías de publicación: *T'ika chumpika, Poesia quechua-kichwa.*

> Es la versión densa y descarnada de dos clases de emigración: la que vive una latinoamericana en París y Menorca, pero también, aquella de la mujer que aprende dolorosamente su cuerpo […]. Este estar aquí de la feminidad no es el estar allá de la cultura tradicionalmente androcentrista ("Veinticinco años de adrenalina…").

Frente a ellas, Ch'aska Wanka Ninawaman (1973)[4] representa la voz viva de una emigración real, reivindicadora y activa que se aleja del canon, al tiempo que de su Perú natal, para llevar su protesta social hasta París y luchar por la perdurabilidad del pensamiento, la cultura y la palabra quechua.

La importancia de esta nueva escritura reside, no tanto en la calidad de la escritura, puesto que se aleja del canon establecido, sino en ofrecer una aportación nueva: si durante el siglo XX, es lo social – integrado como reivindicación de lo andino en el pensamiento marxista – el aspecto dominante avalado por la literatura de un Mariátegui o un Arguedas, sin embargo, en la actualidad, lo nativo cobra una mayor relevancia y se erige como palabra nueva. Una alternativa al canon que aporta un soplo de aliento fresco frente a la tragedia y las cenizas en que se sumerge la voz de los contemporáneos poetas del Perú.

Antecedentes de una poética del desarraigo se encuentran en el paradigma modélico de Magda Portal (1900-1989) quien se hace eco de la gran emigración que vive el hombre, mayor que el simple desplazamiento del lugar. El hombre ha sido expulsado a un mundo desconcertante – como también se advierte en la poesía de Neruda en *La espada encendida* – y que había tenido su antecedente modélico en *Altazor* de Huidobro. El desarraigo que exponen los poetas de la Vanguardia se puede calificar de metafísico, como ocurre con la lírica de Magda Portal. Una actitud que viene a precisar las diferencias en estas voces que escriben desde los márgenes.

La pequeñez del hombre inscrito entre la tragedia de las guerras mundiales se traslada a una simbología singular en Magda Portal quien estrena su poemario *Varios poemas a la misma distancia. Una esperanza y el mar* (*Nueve libros…*), con el uso de las minúsculas. Imagen de lo pequeño y aparentemente insignificante, enfrentado en su aparente desproporción a la mayúscula que insiste en el desarraigo:

[4] Juan Zevallos Aguilar en su artículo "¿Existe la literatura quechua?" destaca la emergencia en el siglo XXI de la llamada 'literatura quechua transnacional', cuyo valor se ha incrementado a través del número de intelectuales que se auto definen como indígenas, andinos o quechuas, que han empezado a escribir autoetnografías (Coronel-Molina) y a desarrollar y examinar conceptos tales como 'archipiélagos andinos' y poesía andina postmoderna.

frente a la Vida
recojo este grito desgarrado,
ancha ola que se estrella en
la playa de mi corazón

NO TENGO PROCEDENCIA

Y añade más adelante con reminiscencias y evocaciones de la palabra vallejiana:

hombre esclavo – pequeño hijo de la Tierra
Donde todo es prestado
Hasta la luz que ríe
Sobre su frente condenada (167).

El texto del poema, sin embargo, va más allá e incluye dentro de la escritura la palabra que aquí nos convoca:

tú que me has enseñado
la alegre tristeza del viaje
H O M B R E E M I G R A N T E
recién HOMBRE LIBRE (168).

En el poemario avanza hacia el desarraigo y advierte el peso de la libertad en "13"

esta noche que la luna echa sus anclas en mi indiferencia
M E S I E N T O S O L A
A M I S T A D
Todas las distancias tienden sus paralelas
Al infinito para no tocarse jamás

LOS ANGULOS SON HERMANOS (174).

La poesía de Magda Portal estrena así una poética de la emigración en la que se deriva hacia el exilio interior. La apuesta por la libertad nos expulsa al encuentro de la soledad.

Este es el tipo de desarraigo que se reitera en Carmen Ollé y Rocío Silva Santisteban[5]. En la soledad, paradójicamente, se acentúa la poética del cuerpo, y por tanto una lírica de género, como estructura sobre la que construir el ver-

[5] Rocío Silva, limeña, nació en 1963. Ha publicado cuatro libros de poesía, *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987), *Mariposa negra* (1993, 1998) y *Condenado amor* (1995) y uno de relatos *Me perturbas* (1994 y 2001); ha editado dos libros de crítica: *El Combate de los Ángeles* y *Estudios culturales. Discursos, poderes, pulsiones*. *Nadie sabe mis cosas: ensayos en torno a la poesía de Blanca Varela* (junto con Mariela Dreyfus), 2007.

so (González de Garay 544). El deambular de la primera por las calles de Menorca, París o Praga se traduce en una migración forzada, hacia ninguna parte, como titula el poema dedicado a Giovanna Pollarolo[6] "En Praga":

> El tren se separa de Occidente hacia un oscuro
> campo, hacia un oscuro destino.
> Sólo los vietnamitas
> saben a dónde van y para qué.
> Nosotras, apenas, a divisar a lo lejos algún
> puente sobre el Moldau
> o una apacible plaza de rostros lánguidos
> y blancos
> que no se parecen a Kafka
> (Zapata. *Nueva poesía…*: 374).

La presencia de Simone de Beauvoir y los textos que configuran *La mujer rota*, establecen una lectura diferente para estas escritoras que lo leyeron con avidez en los sesenta, junto a Bataille y Sartre. Dentro de los ejes de poder de una sociedad claramente prefigurada por los cánones masculinos, la obra de estas mujeres se desata como voz propia. Y en gran medida anticipan la posmodernidad como revisión de los avances que lo moderno – en virtud de la razón y la ciencia como señalara Lyotard – habían dejado.

La originalidad del lenguaje brusco y antipoético de Ollé en *Noches de adrenalina* desenmascaró el deseo sexual de la mujer e inició la puesta en práctica de un estilo duro, recio, una ruptura del tabú y una reivindicación de lo considerado atávicamente negativo en lo femenino. La edad, la dieta, el envejecimiento, la lucha por la belleza y por el amor, la imposibilidad de retener e incluso el no querer retener al amado, lo que convierte a la relación en instantánea y fugaz. Una producción en prosa más reciente, *¿Por qué hacen tanto ruido?*, se inicia con una presentación de Blanca Varela en la que calificaba con acierto la obra de Carmen Ollé: «[…] esta mezcla despiadada de poesía y realidad no debería sorprenderme; aunque no haya leído antes, en el Perú, un testimonio femenino semejante» (7). El recorrido no es solo una lucha como describe Varela «lucha con el ángel fornicador y poeta» al que se suman «La infancia y la madre, el desarraigo y la enfermedad, la pobreza y la humillación»,

[6] Nacida en Cuzco, 1946. Entre sus obras destacan: *Huerto de los olivos* (1987) *Entre mujeres solas* (1991) y *La ceremonia del adiós* (1997) o *Tinta roja* (2000). Como guionista ha redactado dos largometrajes *La boca del lobo* (1988), *Caídos del cielo* (1989) y *Pantaleón y las visitadoras* (1999). A su vez, Pollarolo ha comentado la poesía de Carmen Ollé.

sino «una ciudad, horrible y entrañable, que la autora recorre en un tiempo que semeja un único día interminable, con su noche interior y paralela» (7-8).

Frente a la palabra relegada de la mujer esgrime su discurso y lo reivindica. Es un discurso alejado del canon establecido por el concepto de belleza greco-latina «impuestos por la sociedad patriarcal e interiorizados por las poetas» (Forgues 74). Frente a ellos surge la belleza o su pérdida como preocupación y a su vez como superación: la gordura, la vejez, los viejos patrones atávicos añadidos a una representación modélica, ahora se modifican para proclamar una realidad estrechamente ligada a la libertad de la propia representación que ahora se escoge.

La mujer ha dejado de ser poseída para ser poseedora, porque es consciente del dominio de su propio cuerpo. Su motor es el amor pero también el deseo con o sin amor. Situación que abre su horizonte y elabora una nueva dimensión de la sociedad como reconoce desde su primer poemario: *Noches de adrenalina* y uno de sus poemas más conocidos, "Tener 30 años":

> Tener 30 años no cambia nada salvo aproximarse al ataque
> cardíaco o al vaciado uterino. Dolencias al margen
> nuestros intestinos fluyen y cambian del ser a la nada.
>
> No conozco la teoría del reflejo. Fui masoquista
> a solas gozadora del llanto en el espejo del WC
> antes que La muerte de la Familia nos diera el alcance.
> (*El bosque…*: 128)[7].

En *¿Por qué hacen tanto ruido?* la emigrante es la madre, quien marcha a Nueva York, para huir del desalojo de la casa. Su pesada presencia hace que el sujeto se sienta libre. Pero quien se queda, no hace sino ir hacia el sitio de nadie, el vacío y la podredumbre del instante:

> Estar sola era estar sola estúpidamente sin el menor motivo […]. Si acudo a la Universidad procuro no ver a nadie y paso las horas en la sala de la biblioteca o almuerzo en uno de los kioskos de la entrada. Paso ante las personas como desprendiéndome de la pared, así mi aislamiento es completo. En esos días las ganas de hacer el amor son intensas (71).

De igual modo la poesía de Rocío Silva Santisteban, prefigura una poética en la que el cuerpo y el erotismo se convierten en materia esencial. Erotismo al que añade la calificación de poética del mal, de acuerdo con el comentario de

[7] El impacto de este poema se puede advertir en Giovanna Pollarolo quien rescata de nuevo el tema en "Después de los 30" (150).

Carmen Ollé. Su poema "Mariposa Negra"[8] no deja ningún espacio a la posibilidad de volar, pero sí a una fragilidad que terminará en el polvo, mientras el único espacio de libertad se encuentra en un vacio del pensamiento:

> No, amor, no basta con lamer nuestros cuerpos,
> No basta con patearnos y gritar, jadear hasta pulverizarnos
> No, amor,
> No preguntes la hora después, no enciendas la luz, no hables, no pienses, no respires
> Quieto
> Deseo recorrer con mis sucias manos tu cuerpo inerte.
> ("Mariposa negra" en *Mujeres mirando…*: 206-207).

La angustia de la mujer, su no ser nada, nadie, se torna tragedia cuando se trata de ser víctima de los instrumentos del poder. La denuncia de las violaciones que se cometen a ambos lados del escenario social del Perú, deja su lenguaje ahíto de crueldad y vacío. *Las hijas del terror*, aclara, es un recuerdo de aquellos seres que en todo momento y lugar «[…] fueron sometidas, humilladas, doblegadas, oprimidas y avasalladas. ¿Por qué? Porque el cuerpo de la mujer, desde los primeros enfrentamientos humanos, ha sido motivo de caza, de pelea, de discusión pero, sobre todo, botín de guerra y ensañamiento con el enemigo» (17).

Frente a estas poéticas desgarradas en las que el *Zeitgeist* es un proceso rizómatico y circular, obsesivo en sus reiteraciones, en su búsqueda de un sujeto que cada vez más se manifiesta inestable, nos encontramos con la palabra de la literatura amazónica que inicia su reivindicación con Francisco Izquierdo Ríos (1910), un cuentista en el que su característica esencial gira en torno al eje de lo popular y la oralidad:

> *En la punta de débil hierba*
> *he visto temblar el rocío.*
> *En un cristal tan pequeño*
> *caben el sol, el cielo y el río* (39).

Esta oralidad popular coincide, aunque con distinto registro lírico, con el carácter dialogado y oral de la poética de Ollé o Silva Santisteban. La importancia del nativismo en el Perú se transforma en una constante. Es en Iquitos,

[8] La poesía de Mariela Dreyfus, Rocío Silva Santisteban y Patricia Alba está centrada, más que en una poética del cuerpo, en el mal. Es el mal el rayo refracto que se dispara de esa zona oscura de nuestra historia. Basta un vistazo a los títulos de sus poemarios: "Placer fantasma", "Mariposa negra", "O un cuchillo esperándome", respectivamente (Ollé. *Fuego Abierto*: 15).

de acuerdo con Roger Rumrrill, donde surge una sensibilidad hacia lo mágico, dentro del grupo Bubinzana (1962).

La relevancia de este nuevo discurso alcanza también a la literatura canónica, González Vigil manifiesta el asombro por la capacidad del propio Vargas Llosa en una obra marginal, *El hablador*, para identificarse «con una óptica popular ajena a la modernidad occidental» (*El Cuento…*: 7). Fue una manifestación más de la vigencia, señalaba el crítico, de la literatura amazónica que se inscribe en lo real maravilloso. Sin embargo esta literatura se aleja del canon establecido y busca su propia dinámica de valoración. De hecho, llega a establecer otro canon acorde con la antropología, como lo fuera previamente el nativismo indigenista de Arguedas. Entre otros caracteres se puede señalar que, probablemente, dada su novedad, un considerable número de crítica y textos, más que en volúmenes publicados, se encuentran en la red.

La literatura amazónica ofrece una mirada interior, y se funda en el pensamiento mágico:

> Para el pensamiento mágico de la cosmovisión indígena amazónica la realidad tiene aspectos materiales y no materiales, visibles y no visibles, ordinarios y extraordinarios. Para este pensamiento existe un único cosmos. Pero ese cosmos es una unidad en la diversidad y la multiplicidad (Rumrrill 3)[9].

Aún así nos encontramos con diferentes trayectorias en la poesía amazónica: no todos los poetas de esta nueva lírica mantienen un mismo registro. Según Juan Zevallos (2) es el origen y el propio transcurso de estos poetas los que delimitan las diferencias. Mientras Ninawaman ofrece su poética desde un origen quechua y los movimientos estudiantiles a favor en la ciudad de Cuzco, otras autoras como Odi Gonzáles inician su escritura desde el castellano y es en su viaje fuera del país donde se hace presente su identidad mestiza.

La peculiaridad de la obra de Ch'aska Wanka[10] consiste en hacerse partícipe de la literatura oral desde sus orígenes, al tiempo que se convierte en literatura testimonial al estilo de Rigoberta Menchú o Elena Poniatowska, si bien cabe reconocer diferencias sustanciales como la ingenuidad del relato, el lirismo

[9] Y añade (4) que las conclusiones alcanzadas por el psiquiatra J. Mabit señalan la identidad entre la biología molecular y el chamanismo, puesto que en ambos: el tiempo y el espacio son relativos, la objetividad no existe, no hay separación entre lo observado y el observador, el sujeto es fuente de conocimiento, dentro del ser se pueden descubrir las fuentes del conocimiento. Son elementos que aparecen en los textos que cito a continuación de Ch'aska Wanka Ninawaman.

[10] (Cuzco). Poeta quechua y profesora en INALCO (Institute national des langues et civilizations orientales, París, Francia).

y la descripción de un mundo idílico, un paraíso quechua. El registro que utiliza se aleja del canon establecido, para crear su propia estructura originada en el nativismo. A su vez, la conciencia de un ámbito diverso del transitado por la literatura académica da ocasión a una breve introducción bien como 'puesta en escena' o como explicación del poema. De cada sustrato lírico, como indica la propia autora, se deriva un relato de la experiencia. Así mismo la oralidad exige la presencia inmediata y activa de un lector diferente al que se hizo presente en la cotidianeidad oral de sus predecesores. Lo extenso de la cita se justifica por la necesidad de dar explicación al contenido poético:

> Cada uno de los poemas tiene su pequeña historia. Pienso que la belleza de las metáforas radica en encontrar la imagen acertada en un contexto y un momento determinados. Responde a situaciones específicas. Trataré de explicarles la imagen y el sonido que retuve en el momento en que escuché fragmentos del poema "Mariposita".
> Rastreando recuerdos de la infancia puedo afirmar que era importante para nosotros los niños y las niñas aprender a leer y escribir, pues ya se empezaba a vivir el proceso de cambios contemporáneos. El carro, la televisión y sobretodo las revistas y los libros empezaban a circular en nuestro medio, por eso nuestros padres nos incitaban a leer y escribir. Un día, mientras mi madre tejía una manta, yo jugaba con las mariposas junto a mis hermanos menores. Como las mariposas estaban pintadas a todo color, ellos extendían la palma de la mano y exclamaban «por favor mariposita descansa en la laguna de mi manita». Las mariposas revoloteaban las alas, una tras otra se posaban en la palma de sus manos. Ellos cerraban los ojos y aguantando la risa decían «está escribiendo en mi mano, voy a ser un gran doctor». Al ver esa escena, yo extendí el brazo, pero una mariposa empezó a hacerme cosquillas con sus pequeñas patas en la palma y, sin quererlo, mis dedos atraparon sus alitas. Eran de color negro y blanco, un jaspeado con ropa de habas. Aún quedaba en mis dedos dibujado su polen. En ese momento mis hermanos menores me lanzaron en coro:
>
> Achacháw, Achacháw!
> Ayyy Tingacha!
> Imallapaqcha, yo que secha!
> imallapaqcha llamirunki?
> Achacháw, Achacháw!
>
> ¡Qué tonta! ¿Por qué le cogiste su alita?
> Malograste tu destino,
> no aprenderás a leer,
> acabas de borrar tu libro.
> Desde hoy serás cabeza de asno.
>
> Sentí que se me caía el alma, fui en ese momento un burro con grandes orejas. Apenas alcancé a decir «no es posible que yo sea un asno sin estudios». Adiós escuela,

adiós libro. Empecé a despedirme de todo. Pero apenas me alejé de los libros, sentí que mi madre me tomaba de las manos y me decía: «hija». Desde la cocina mi papá me llamó «chi!». Alcancé a decir «vo». Mi corazón nuevamente se echó a palpitar. «Chivito» pronunciamos al mismo tiempo los dos. Es nuestro código afectivo de padre a hija. Mi mamá, como si nada hubiera pasado se echó a cantar cogiéndome de las manos y recuerdo muy claramente lo que me dijo:

¡Baila, baila mi guagua!
¡Gira, gira como la mariposa!

Alcanza nuevamente tu manita a la mariposa,
ella va a escribir tu nombre,
serás una escritora, una doctora.

Lee, lee sus alas sin equivocarte.
Lee, lee sus alas pero sin tocarle y sin herirle.
¿No ves que es frágil como las hojas de la calca?
Sería una pena si se borrara.
Lee, lee sus alas,
más tarde vas a escribirlo
(*Tika Chumpika*: 14).

La autora define a través de la escritura su propia experiencia, la recreación de un mundo contemplado desde el recuerdo de la infancia, donde se mezclan palabra y canción, con las que construye nuevamente su poesía. No es una escritura correcta, menos aún trata de serlo en la traducción. Su pretensión es alcanzar la veracidad de la propia voz. Es un deseo por transmitir, contenidos, sí, pero a su vez el tono, la intención, el momento, el ambiente de la infancia en un mundo armónico. Su mayor logro no es la perfección de la lengua, sino la perfección de un sentimiento transmitido que recrea: «el momento en que todo eso era memoria, ecos, sonidos en mí, se plasmó en palabra escrita: es ésta la poesía que ahora escribo» ("Introducción": 4).

Si Ch'aska Eugenia es realmente la voz de la emigración que marcha hacia el mundo occidental con un claro propósito y una clara propuesta de reivindicación del mundo quechua, éste se nos ofrece como alternativa al vacío, es la voz del arraigo, el que nos trae la memoria de un mundo perdido.

Su literatura se desenvuelve en un medio en el que domina el pensamiento mágico, la literatura cuasi chamánica, que se desarrolla en un cosmos en el que lo diverso se maneja en unidad y en lo que lo material y lo espiritual forman un todo indisoluble. Pero es también un mundo en el que la realidad no desaparece, la voz de la experiencia de un ámbito protector que se ha perdido:

MAMÁ P'ITIKIÑA
Mamá P'itikiña eres una papita nativa
bonita y rosadita.

La luna y las estrellas
saben que me hiciste florecer cantando en un nido de blanca nube,
«mujercita mi hija
platita y oro» diciendo.
Dulce papita nativa,
mamita me cobijaste como a un pollito abriendo tus dos alas
«mi guagua como arañita
barriguita de tambor» diciendo.

Cuando lloraba de hambre me arrullaste
en tu brazo derecho
luego en tu brazo izquierdo
y me brindaste tu lechecita.

Cuando Dios Yaya me llamaba,
pusiste con tu piquito en mi boca
el rocío de la cebada,
el grano de trigo;
entonces volví a florecer en la huerta de tu corazón.

Cuando me daba este frío raro me abrigabas con la punta de tu pollera,
«ven mi hija mujercita
carita rasada» diciendo.
Cuando me cogía este dolor extraño me envolvías con tu única manta,
«mi guagua será sanita
sin ningún dolor» diciendo.
Mirando mis ojos me decías:
«esta tu manita escribana,
esta tu patita caminadora».

Por todo eso mamita linda,
desde estas tierras lejanas te envío un saco de oro y plata
para que bailes y cantes
en nombre de tu escribanita,
en nombre de tu hijita mujer (22).

La mujer por su parte irrumpe en este escenario desde hace muy pocas décadas. Y sin embargo, consciente de su función como poeta, establece sus propias diferencias, su propia dimensión de lo quechua y su propio registro. Juan Zevallos explica, al comparar la obra de Ninawaman y la de Odi Gonzáles, que si bien la lengua materna de ambas poetas es el quechua, lo utilizaron de distintas maneras y en diferentes etapas de sus vidas. Wanka Ninawaman la usó como marcador étnico en la organización de movimientos estudiantiles en la Universidad del Cuzco, así como en la declamación de poemas y en el trabajo de traductora del quechua al castellano. Odi Gonzáles se inicia en el castellano antes de viajar al extranjero donde da a conocer su identidad mestiza con el li-

bro *Tunupa* (2002) en amerindio. La identidad de Gonzáles se acercaría a la identidad mestizo-quechua, mientras que la de Ninawaman trata de acceder mediante la traducción a la literatura canónica, consciente de los valores esenciales y morales que conlleva la literatura quechua. Una literatura que surge de lo cotidiano, en el proceso natural de la existencia.

Sin embargo, el quechua ha de convivir casi obligadamente en los procesos de globalización y trata de abrirse camino mediante la 'democratización' de la poesía quechua. Ninawaman se erige en portavoz de su comunidad y reivindica «una identidad quechua urbana» y se decanta por la denominación de una identidad híbrida de los «quechuas pobres citadinos» (Zevallos 3).

La literatura quechua se ofrece por tanto como alternativa a un canon que, sucesivamente, se ha ido viendo atacado por otros movimientos emergentes. Sin embargo, esta nueva literatura regresa a los orígenes para recoger en las fuentes del Perú una voz nueva.

Bibliografia citada

Beltrán Peña, José. *La poeta peruana y el erotismo. Estudio y Antología*. Lima: San Marcos. 2000.

El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993). Ed. Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti. Virginia: Ediciones El Tucán de Virginia. 1995.

Forgues, Roland. *Plumas de Afrodita. Una mirada a la poeta peruana del siglo XX*. Lima: San Marcos. 2004.

García, Elena. *Making Indigenous Citizens*, *Identities, Education, and Multicultural Development in Peru.* Stanford: Standford University Press. 2005.

González de Garay, María Teresa. "Noches de adrenalina de Carmen Ollé (Lima, 1947): el lenguaje poético de la revolución femenina en el París bohemio posterior al 1968". Centro Studi Americanistici, "Circolo amerindiano" (ed.). *Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici. Actas. XXVII Convegno Internazionale di Americanística*, 7 (2005): 543-548.

González Vigil, Ricardo, *El cuento peruano, 1980-1989*. Lima: Cope Petroperú. 1997.

Izquierdo Ríos, Francisco. "Poesia". *Poesía para niños*. Selección y notas Mario Florián. Biblioteca Básica Peruana. Lima: Ministerio de Educación Pública. 1961: 39.

Memoria del segundo foro internacional sobre espiritualidad indígena 9 a 14 de noviembre de 1998. Ed. Jacques Mabit. Tarapoto (Perú): Takiwasi center. 2001.

Moret, Zulema y Agosín Marjorie. *Mujeres mirando al sur. Antología de poetas sudamericanas en USA.* Madrid: Torremozas. 2004.

Mujeres mirando al sur. Antología de poetas sudamericanas en USA. Ed. Zulema Moret y Marjorie Agosín. Madrid: Torremozas. 2004.

Ninawaman, Ch'aska Wanka. *CH'ASKASCHAY, Poesía quechua*. Quito (Ecuador): Abya-Yala. 2004.

———. "Introducción". *La poesía quechua*. Quito (Ecuador): Abya-Yala. 2004: 3-15.

———. *«MAMA P'ITIKIÑA».T'IKA CHUMPICHA, poesía trilingüe*: *quechua de Peruano, kichwa ecuatoriano y traducción al español*. Quito (Ecuador): Editorial Abya-Yala. 2008 en prensa. (Originales enviados por la autora).

Ollé, Carmen. *Fuego abierto*. Santiago de Chile: Lom. 2007.
———. *Las hijas del terror*. Lima: Petroperú. 2007.
———. *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima: Flora Tristán. 1992.
Pollarolo, Giovanna. "Después de los 30". Beltrán Peña, José. *La poeta peruana y el erotismo. Estudio y Antología*. Lima: San Marcos. 2000: 151-152.
Portal, Magda. "Varios poemas a la misma distancia. Una esperanza y el mar". *Nueve libros vanguardistas*. Ed. Alberto Hidalgo et alt. Prólogo de Mirko Lauer. Lima: Ediciones el virrey, Agencia Española de Cooperación Internacional. 2001: 165-207.
Rumrrill, Roger. *Reportaje a la amazonía*. Lima: Eds. Populares de la selva. 1973.
Saavedra, Aurora Mayra y Luna Leticia. *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica*. Michigan: La Cuadrilla de la Langosta. 2004.
Serafin, Silvana. *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*. Collana Soglie americane. 1. Venezia: Mazzanti. 2006.
Silva Santisteban, Rocío. *Mariposa negra*. Lima: Jaime Campodónico. 1993.
———. *Ese oficio no me gusta*. Lima: COPE. 1987.
Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica. Ed. Aurora Marya Saavedra, Maricruz Patiño, Leticia Luna. Michigan: La Cuadrilla de la Langosta. 2004.
Zapata, Miguel Ángel. *Nueva poesía latinoamericana*. Mexico: UNAM. 1999.
Zapata, Miguel Ángel y José Antonio Mazzotti. *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993)*. México: Ediciones El Tucán de Virginia. 1999.

Sitografia

Cornejo, Emilia. *Poesía* http://www.educared.edu.pe/estudiantes/literatura/cornejo2.htm
El canto de las sílabas. I Congreso Internacional de poesía peruana. *Revista Omnibus*, 12 (2006) http://www.omni-bus.com/n12/ M. Angeles Vázquez (Ed.).
I congreso Internacional de narrativa peruana (1980-2005). *Revista Omnibus.* http://www.omnibus.com/congreso/
Rumrrill, Roger. "Arte, posmodernidad y el realismo mágico en la literatura amazónica del Perú". http://www.comunidadandina.org/sociedad/ForoIndigena_jorge_rumrill.pdf
Silva Santisteban, Rocío. "Mariposa negra". http://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/silva/mariposa.pdf
———. "Veinticinco años de adrenalina de Carmen Ollé". *La insignia*, (8 dicembre 2006). http://www.lainsignia.org/mapa.html
———. "25 años de adrenalina de Carmen Ollé. La belleza es un corsé de acero". *La insignia* http://www.lainsignia.org/2006/diciembre/cul_023.htm
Zevallos Aguilar, Juan. "¿Exite la literatura quechua?". http://amazilia.wordpress.com/2008/09/14/exite-la-literatura-quechua
———. "Corrientes del renacimiento de la literatura quechua peruana (1990-2008)". http://zonadenoticias.blogspot.com/2008/09/corrientes-del-renacimiento-de-la.html (10 ottobre 2008).

OLTRE IL CONFINE.
L'OPERA E LA VITA DI MAROSA DI GIORGIO

Rosa Maria Grillo*

Pur non avendo scritto neanche un rigo di ciò che tradizionalmente chiamiamo poesia, l'uruguaiana Marosa Di Giorgio Medicis (1932-2004) entra con tutto diritto nelle antologie poetiche del suo paese natale e di tutta Latinoamerica: poetessa, quindi, oltre e malgrado confini codificati e tradizioni radicate, spesso infranti ma ancora imperanti nel nostro canone e nel nostro immaginario. Addirittura il titolo del suo primo libro è *Poemas* (1954), e con questo titolo è confluito nelle raccolte successive. Per l'intera sua opera c'è chi parla di «poèmes en prose» (Aínsa 421), chi di poesia *tout court* («Este fue el primer poema que leí […]», Menoni 4), chi riconosce un ambiguo incrociarsi tra i generi nei suoi testi che, per contrasto, conservano una omogeneità diacronica senza crepe e senza concessioni. A questo proposito Ángel Rama, nella quarta di copertina della prima edizione di *La falena* (1987), scriveva: «Sus pequeños libros, publicados bajo la denominación de 'poesía', encabalgan diversos géneros pudiendo también definirse como los apólogos fantásticos más libres de la literatura uruguaya moderna». Ancora possiamo citare Wilfredo Penco che, pur invertendo il punto di partenza, conferma la perfetta aderenza di Marosa a un territorio letterario senza confini:

> La prosa convencional, lo que se entiende tradicionalmente por prosa, nada tiene que ver con los textos de sus libros. Es cierto que en ellos se alza una voz que relata y evoca, y que algunos se acercan al diseño de un cuento; pero no es menos cierto que las imágenes poéticas (de novísima factura) se filtran en la génesis de cada esbozo narrativo y terminan por copar el texto de tal modo, que a veces la anécdota, ahogada, se repliega para dar paso a las verdaderas dueñas de la secuencia. Sin embargo, no siempre sucede así, y la historia que se cuenta, reducida a lo imprescindible, fraccionada, triturada, continuamente interrumpida, vuelve por sus fueros, como si hubiera estado allí esperando el momento de su reivindicación, y remata en desenlaces inesperados lo que ya podía considerarse un poema (8-9).

* Università di Salerno.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

A questa irregolarità e infrazione fa riscontro, dicevamo, una coerenza inaspettata sia all'interno del singolo testo («Los textos de Di Giorgio […] están invariablemente construidos como pequeños poemas en prosa que, al encadenarse en una serie aleatoria, sugieren una novela poética», Echavarren 1104) sia nella sequenza macrotestuale della sua opera («La obra de Marosa Di Giorgio es de las que non se modifica a lo largo de los años, y esta unidad esencial de todo lo que ella escribe aparece como una garantía insoslayable de su autenticidad», Albistur 5). Potremmo solo aggiungere che, letta diacronicamente, la sua opera costituisce una vorticosa ricerca della dicibilità della sfera erotica, di metafore, immagini, similitudini che si avvicinano sempre più pericolosamente all'atto e al pathos erotico senza mai entrarvi totalmente. In *Misales* (1993) si può intravedere una accelerazione in questo iter, con l'uso diretto di termini sessuali corredati a volte da descrizioni puntuali, anche se sempre inseriti in un contesto che non permette nessuna identificazione o lettura referenziale: persone e animali che «se mordisqueaban mucho, usaban a destajo dientes y lenguas» in un coito «deslumbrante y terrífico» (Scott 92). Lo stesso si può dire del romanzo *Reina Amelia* (1999), l'iniziazione e la vita sessuale delle *niñas señoras* di Yla (città-mondo del tutto autonoma e autosufficiente) che vivono tra la scuola – regno dell'infanzia e del pudore – e il bosco – regno della natura orgiastica dove nulla è impossibile.

Esplicitati a mo' di presentazione questi dati, suffragati da citazioni illustri, mi avventurerò nella lettura di quest'unico alluvionale fiume, debordante e apparentemente caotico, che è la sua opera, riunita bellamente e quasi completa nei due volumi di *Los papeles salvajes*[1]. Lettura la mia necessariamente limitata all'ambito cui allude il titolo della mia relazione, il confine, che è quello geografico in cui si muovono i rioplatensi tutti, tra 'arraigo' e 'desarraigo', tra patria d'origine e patria d'adozione, e il confine più sottile tra poesia e non poesia, tra realtà e sogno, tra uomo e natura e soprattutto tra donna e natura, come è nella 'migliore' cultura occidentale.

Figlia di immigrati dalla Toscana – Massa Carrara –, nata a Salto e vissuta in libertà nella fattoria paterna, sicuramente Marosa Di Giorgio rappresenta un caso eccentrico nella letteratura d'emigrazione/immigrazione: il tema migrazionistico si integra totalmente nel complesso della sua opera, in questo continuo tessere e distessere, delineare e scontornare la favola della sua vita, vissuta e sognata in un *continuum* narrativo dove bisogna rinunciare alla ricerca di coe-

[1] La prima edizione (1989-1991) include tutte le sue opere fino a quella data. Nell'edizione da cui cito (2000) si è aggiunto un altro testo, *Diamelas a Clementina Medicis*, mentre sono rimasti esclusi *Misales* (1993), *Camino de la pedrerías* (1997) e il romanzo *Reina Amelia* (1999).

renza e di linearità, di referenzialità e contestualizzazioni. Non solo il tema migrazionistico in sé rimane esterno alla sua opera ma, vera *avis rara* della letteratura uruguaiana e non solo, pur avendo vissuto nel pieno della sua vita il terribile periodo della dittatura, nulla trapela nei suoi scritti, nella sua favola, spesso terribile e lacerante ma, direi, intrinsecamente e geneticamente lacerata, mai scalfita dal difuori. In questo senso, l'opera di Marosa rientra nel quadro tracciato da Aínsa della poesia uruguaiana femminile del Novecento:

> Si las numerosas voces femeninas encuentran […] un eco favorable a lo que puede ser la expresión de sus emociones más recónditas, son justamente ellas las que proponen las transgresiones temáticas más osadas. […] La creación se reconoce así en las obras 'autorreflexivas' de voces solitarias e individuales, cerradas sobre sí mismas, donde los escasos 'Maestros' no suelen tener discípulos y, menos aún, pretenden fundar escuelas (9-10).

Senza maestri e senza discepoli, in modo solitario e individuale, 'cerrada sobre sí misma', Marosa ci ha lasciato una 'autorreflexión' profonda e autentica, ha denudato le più segrete celle della sua femminilità, ci ha invitato a seguirla nei percorsi tortuosi della sua ricerca… No, non ricerca di identità, come fin troppo spesso, quando parliamo di America Latina e ancor più di emigrazioni ed esili, diciamo abusando di un *topos* ormai logoro se non contestualizzato e sorretto da testi e dati concreti, ma ricerca di un 'altro da sé' in cui identificarsi e annullarsi: possiamo azzardare dicendo che la sua ricerca porta non al mondo umano ma a quello naturale, ambito in cui è possibile vivere finalmente senza illusioni ma anche senza tabù.

Senza maestri immediati e riconoscibili, dicevamo, perché «la constante mayoritaria de las letras uruguayas fue y es el realismo», un realismo che contiene però una

> línea secreta […] esporádica, ajena, indecisa en sus comienzos, (que) progresivamente emerge a la luz, pacta con los lectores que antes había desdeñado, y en los últimos veintecinco años incorpora autores, estilos, búsquedas artísticas originales, hasta formar, sino una escuela, una tendencia – minoritaria –, de la literatura nacional (Rama 8).

«Línea secreta» al cui estremo troviamo Isidore Ducasse, conte di Lautréamont, l'autore franco-uruguaiano – scriveva in francese ma si definiva 'il montevideano' – indiscusso capostipite dei 'raros'[2] rioplatensi e del surrealismo, e

[2] Nel "Prólogo" alla fortunata antologia *Aquí cien años de raros* (1966) Ángel Rama traccia una linea segreta, ideale, che unisce Lautréamont a quattordici 'raros' uruguaiani: H. Quiroga, F. Ferrando, F. Hernández, J.P. Díaz, L. Garini, A. Somers, M.I. Silva Vila, G. Eyhe-

altrettando indiscusso maestro di Marosa[3]. Con i suoi *Chants de Maldoror* (1868-1869), «Lautreamont estableció las bases imaginarias de una nueva escritura, siendo uno de los fundadores de la modernidad en cuanto convirtió al signo poético en deseo exacerbado, en posibilidad de liberación y en lugar de encuentro de realidades antes insospechadas» (Espina 934). E cosa è la parola poetica di Marosa se non «deseo exacerbado», «liberación» da qualsiasi vincolo o sudditanza dalla realtà e dalla parola che la esprime con registro referenziale, e «lugar de encuentro» di umani, flora, fauna, realtà inerti, che nel fertile terreno della sua prosa-poesia si scambiano denotazioni e connotazioni subendo «transformaciones vertiginosas» (Echavarren 1104) e ricreando un cosmo caotico, ribelle, ma nello stesso tempo armonico e coerente nel suo interno? Se di Lautréamont è l'*inventio* ormai proverbiale dell'«incontro casuale di una macchina da cucire e di un ombrello su un tavolo operatorio», cosa può immaginare[4] una della sue discepole più fedeli ed immaginative, ossessionata dal sesso più che dalla morte, se non orgasmi e penetrazioni come frutto di 'incontri' altrettanto 'raros' se non allucinatori? E i testi di entrambi non incarnano forse la disperata ricerca di un proprio simile che, non esistendo nella 'realtà', può essere solo creato nella parola, insieme a tutto un mondo – quello della natura rivisitata dall'immaginazione – in cui sia finalmente possibile l''incontro'?

Per ricostruire la genealogia di questa scrittura, oltre al maestro Lautréamont possiamo riconoscere suoi precedenti al femminile – su versanti diversi – in Delmira Agustini (1887-1914) e Amanda Berenguer (1921).

Nella poesia di Delmira Agustini, infatti, riscontriamo la stessa oscillazione tra Amore e Morte, tra corpo e anima («A veces ¡toda! soy alma;/ y a veces ¡toda! soy cuerpo», "El cisne", Agustini 78), e la sua poesia rompe il tabú del te-

rarbide, H. Massa, L. Campodónico, M. Di Giorgio, J. Sclavo, M. Rein, T. de Mattos. Di Marosa Di Giorgio scrive: «el sistema de asociación metafórica […] encuentra una nueva instancia en los breves poemas en prosa de Marosa Di Giorgio, quien desde 1954 viene componiendo un universo que elude el afán de semejanza con la realidad y que trata de autoabastecerse» (12).

[3] In realtà Marosa non lo cita mai tra i suoi maestri o modelli – tra i quali include invece l'altro poeta franco-uruguaiano Julies Supervielle e la poetessa uruguaiana Concepción Silva Belinzón, alla cui opera è dedicato l'unico suo testo di scrittura critica – ma indubbiamente appartengono alla stessa «línea secreta» di cui parla Rama, anche nelle scelte formali: Lautréamont parla di 'Canti' e 'Strofe' per la sua prosa poetica, così come Marosa parla di 'Poemas', ed entrambi si muovono sull'esile limen tra veglia e sogno, tra realtà e immaginazione, con un linguaggio ugualmente esuberante e lucido, incalzante.

[4] Sempre Ángel Rama, nello stesso "Prólogo", parla di «literatura imaginativa» per distinguerla dalla «fantástica» della *otra orilla* (9).

ma dell'amore al femminile che si confonde con la passione erotica, campo di indiscussa competenza maschile. Tra le contemporanee, invece, pensiamo a Amanda Berenguer che mette in comunicazione i diversi ambiti del pensiero e della materia conferendo vita agli elementi e ai termini del mondo tecnico-scientifico nuovamente 'descubierto' dalla parola poetica. È interessante confrontare ad esempio *Identidad de ciertas frutas* con tutta l'opera di Marosa: malgrado la grande differenza tra l'approccio scientifico di Amanda e quello passional-onirico di Marosa, le due poetesse coincidono nell'aspirazione alla identificazione con la natura (molto più ironica in Amanda, più sofferta in Marosa) e, sul piano del linguaggio, nella creazione di metafore capaci di «suggeri[re] un'eccezionale germinazione di immagini, sempre più ardite e sempre più autonome» (Cancellier 225).

Il *desarraigo* e il sentimento della nostalgia tipici della figura storica e letteraria dell'immigrato in Marosa si trasfigurano in qualcosa di più aleatorio e profondo, più generico ma anche più personale. Diventano *desarraigo* esistenziale, nostalgia di un'altra vita, e rappresentano la fonte da cui sgorga la inimitabile prosa poetica di Marosa Di Giorgio, espressione allucinata e super-realista della innocenza magica del suo intimo mondo inaccessibile. Nelle sue opere, quinta essenza di una scrittura profondamente autobiografica – ma depurata di ogni aneddotica riduttrice – nell'esprimere la inconciliabilità dell'IO con la realtà circostante, la lontana Italia e la figura paterna sembrano offrire sicurezza, sembrano costituire l'ultima possibilità di *arraigo*[5]. La intermittenza della presenza paterna non squilibra questa sicurezza, forse l'unica che si affaccia nelle sue pagine: «Recuerdo tu figura cruzando por la chacra, cruzando por la tarde, silueta de italiano, traje flamante, sombrero 'pajilla'. La cara de Toscana – ojos con luz verde – bella como ninguna. Y discreta. Papá» (*La falena*: 183). Nei suoi racconti di sogni e di infanzia sempre compare lui, «el rostro de un buen mozo de unos 40 años, bigote negro, ojos que hicieron, creo, parpadear a mi madre» (*La falena*: 256). Presenza positiva che si oppone alla propria immagine in incessante ricerca di un rifugio, di una via di fuga, dell'annullamento di se stessa nella natura:

> Me sentí atraída por las hojas. Busqué refugio en ellas. Que rápidamente, tendieron el lazo; se adueñaron, me tragaron, empezaron a comerme despacio y con furia […]. Algunas hojas se ensanchaban para ocultar lo que estaban haciendo. Mi pequeña alma flotó por ahí. Cuando volvió mi madre no se daba cuenta, me llamó,

[5] Può essere illuminante ricordare un dato biografico della scrittrice: la morte del padre obbligò la famiglia a vendere la *chacra* e a vivere in città, a Salto, chiudendo la tappa dell'infanzia e della vita a contatto della natura.

> clamó. Pasó al lado de la planta, que estaba quieta, con sus hojas anchas. Y no veía dentro de la planta, un ramo de leves huesos, un montón de sangre (*La falena*: 180).

La fine della innocenza, e della infanzia, non può non coincidire con la morte del padre – la sua unica certezza – e con la fine del libro *La falena* (1987), da cui abbiamo citato sino ad ora, uno dei suoi testi centrali. Sogno, realtà o dormiveglia, non importa; nell'inconscio della scrittrice questi luoghi e tempi dell'Io coincidono:

> ¡Cómo se multiplicó la casa! Ahora, hay muchísimas habitaciones. Papá está enfermo: Pido ayuda a mi hermana, a mi madre, mas ellas sonríen, y quedan impasibles. Papá dice: Siento un dolor muy grande. Huyo, porque en la puerta de la calle, veo visitas […]. Corro, entro en una habitación, y hay dos o tres parejas copulando, y un joven desnudo hace guardia. Digo: ¡Mi Dios! ¿Qué es? ¡Yo no vi nada! ¿Cómo puede suceder esto, una cosa así en el mundo? Salgo al corredor, quiero esconderme, ayudar a mi padre, mas las visitas ya avanzaron y me descubren y me nombran; yo me arrollo al pie de una puerta, para que no me localicen por los vidrios (*La falena*: 257-258).

Vale la pena continuare a leggere questo paragrafo, con cui termina il libro, anche se esula dall'aggancio al tema emigrazionistico da cui eravamo partiti, ma dà una idea perfetta del procedere letterario di Marosa. Infatti, senza soluzione di continuità, dall'immagine del suo tentativo di nascondersi, di rimanere nel mondo dell'infanzia e non entrare nel mondo adulto delle convenzioni sociali (la malattia e morte del padre, le visite, ma anche il sesso), passa ad altri mondi e altri registri narrativi. Continuiamo, quindi:

> Por qué nacer con un destino? Es como una manchita en la cara./Sube un cáliz cruzado con lirio, todo bordeado de bocas, llamas, perfumes; posee diversas mentes, varios entendimientos.// Aquella chacra, que perdimos por una hipoteca, recuperé todo abrillantada y confitada. Está plena de huesos y de almas, se le caen dalias y confites. No me imaginé, al decirle adiós desde un montículo, que ella me iba a seguir./ Por todos lados encuentro su manto estrellado como el de la Virgen (*La falena*: 258).

In queste parole-immagini c'è tutta Marosa Di Giorgio. Infatti la «chacra de su infancia» realmente la seguirà sempre; tutto

> Su universo poético es el de un jardín mágico, donde gracias a un deslumbramiento renovado no exento de ingenua sorpresa, fluyen libremente recuerdos, sensaciones y lejanas presencias entre flores, frutos y hortalizas. Construido a la medida de la felicidad buscada con la apasionada certidumbre de que existe en el recodo de una floresta o en la abundancia de un huerto, sus senderos se pierden en el jardín

> cerrado de un paraíso propio, construido a su medida […]. Personajes de cuentos infantiles, ángeles, una antropormofización poética de animales y de objetos domésticos, vegetales que pueden 'ser errantes', plantas 'caminantes', eucaliptus que 'salen a pasear', flores que se transforman en cometas que se pierden en el cielo, hacen de sus poemas verdaderos relatos fantásticos y oníricos, con algo de delirio inocente y de capricho libremente consentido a una inteligente niña mal criada. En ellos subyace la búsqueda de un hogar cálido, de una casa de porcelana o de muñecas, al modo de las de los cuentos de hadas de la infancia perdida (Aínsa 36-37).

Un «jardín cerrado» in cui una nuova Alice si muove tra meraviglia e curiosità, attrazione e repulsione, sempre 'sulla soglia' dello specchio, o oltrepassandolo ma lasciando uno spiraglio, una via di fuga che la mantiene legata al mondo della concretezza e della quotidianità. Ciò che succede al di là dello specchio va oltre «las expectativas antropomórficas. Lo que se anticipa, lo que ocurre, no es previsible según una perspectiva humanista o humanizadora. No suceden cosas entre los hombres (o entre los hombres y las mujeres), sino entre el yo lírico y animales, o plantas, o seres indefinidos, en un tono vehemente y categórico que da a la ficción un cariz alucinante» (Echavarren 1105).

Rivisitazioni di favole di animali, quindi, da Esopo a La Fontaine, ma si tratta di «fábulas sin moraleja» in cui è persino difficile discernere il Bene dal Male, il divino dal diabolico, perché nella 'soglia' di Marosa Di Giorgio tutto si 'con-fonde' e sembra annullarsi qualsiasi distanza tra l'Io e l'Altro, fino all'apoteosi dell'ermafroditismo, dell'autogodimento e dell'autofecondazione, su imitazione o contagio del mondo naturale, senza «los pecados de los hombres» (Echavarren 1114-1115).

E l'altro confine infranto, quello della poesia/non poesia?

Sono diverse e sempre usate intelligentemente le figure retoriche della tradizione poetica presenti nella prosa di Marosa: allitterazioni, omofonie, metafore, enumerazione caotica, soppressione di nessi logici e sintattici ecc. In particolare, è l'elemento sonoro che determina scelte lessicali e persino contenutistiche e dà continuità a sequenze altrimenti scoordinate: *comedores, corredores* e *huesos, huevos* sono solo due esempi di *cercanías* foniche che abbagliano il lettore e lo cullano impedendogli di interrogarsi sugli altri livelli della scrittura, quelli legati al significato e al referente: «Las homofonías revelan que no hay sustancias, sino efectos superficiales del significante […]. Las homofonías marcan el máximo esfuerzo de atención hacia un enigma momentáneo, la atmósfera de un encuentro» (Echavarren 1106).

Questo *encuentro* inusitato non è però, assolutamente, di soli suoni, e quindi effimero; al contrario, è un «encuentro de sustancias» – provenienti da creature e mondi eterogenei e già contagiatisi reciprocamente – che, insieme alla

musicalità, alle rime interne e alla qualità della prosa che va sempre al di là della significanza prosastica, apre panorami di indicibile creatività e poesia.

Se non sono sufficienti i passi già citati, possiamo ricordare ancora qualche sua frase-verso: «Era una tierra tan hermosa, tan plena de acelgas y de rosas» (*Historial de las violetas*: 107), o: «Sólo nosotros existimos. Y la remota estrella» (*La falena*: 177), per convincerci che tutto in lei è poesia.

Bibliografia citata

Agustini, Delmira. "El cisne" da *Los cálices vacíos. Poésie uruguayenne du XX Siècle*. Ed. Fernando Aínsa. Genève: Patiño-Unesco. 1998: 74-79.

Aínsa, Fernando. "Introduction". *Poésie uruguayenne du XX Siècle*. Genève: Patiño-Unesco. 1998: 7-46 (cito dal testo spagnolo inedito).

Albistur, Jorge. "Una casi dócil maravilla". *La Semana* (17 maggio 1985): 5-6.

Berenguer, Amanda. *Identidad de ciertas frutas*. Montevideo: Arca. 1983.

Cancellier, Antonella. "Vivere in pericolo di magia. I messaggi della botanica di Amanda Berenguer". *Quaderni di Thule*, 3 (2003): 219-225.

Echavarren, Roberto. "Marosa Di Giorgio, última poeta del Uruguay". *Revista Iberoamericana*, 160-161 (1992): 1103-1115.

Espina, Eduardo. "De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo". *Revista Iberoamericana*, 160-161 (1992): 932-945.

Di Giorgio, Marosa. *Historial de las violetas* (1965). Ora in *Los papeles salvajes*. I. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000: 91-111.

———. *Clavel y Tenebrario*. Montevideo: Arca. 1979.

———. *La falena* (1987). Ora in *Los papeles salvajes*. II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000: 133-297.

———. *Misales*. Montevideo: Arca. 1993.

———. *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 1999.

———. *Los papeles salvajes*. I-II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000.

Menoni, Jorge. "In memoriam". *Hontanar*, 68 (oct. 2004): 4.

Penco, Wilfredo. "Prólogo". Marosa Di Giorgio. *Clavel y Tenebrario*. Montevideo: Arca. 1979: 7-11.

Poésie uruguayenne du XX Siècle. Ed. Fernando Aínsa. Genève: Patiño-Unesco. 1998.

Rama, Ángel. "Prólogo". *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Arca. 1966: 7-12.

———. "Quarta di copertina". Di Giorgio, Marosa, *La falena*. Montevideo: Arca. 1987.

Scott, Renée. *Escritoras uruguayas: una antología crítica*. Montevideo: Trilce. 2002.

BRASILE

NUOVI CALLIGRAMMI.
LA VOCE DI PRISCA AGUSTONI

Biagio D'Angelo*

Ce texto é for Priszka

Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares

(João Guimarães Rosa)

[…] l'élan le souffle le silence
le rêve de l'âme l'instant d'éternité
l'ombre transfigurée de ma mort
ce qui en moi vainement te cherche
tout commence et meurt avec les racines
calcinées du soleil sur le monde
car de toi me vient une part de lumière
mirage d'île sur l'écume de la mer

ainsi je ne dis pas, je chante
je brise la lumière pour que de toi elle se multiplie
je peins mes paupières aux couleurs de la terre
mes yeux se ferment sur une idée de la beauté
que tu portes comme une pudeur intime
je sème les pierres blanches de ma mort
je vole une minute de vie
à la courbe légère du temps
car de toi me vient une part de lumière
mirage d'île sur l'écume de la mer

je suis au monde comme un fruit
triste et heureux de la bouche qui l'embrasse
la voix de l'aube se mêle à la tienne
ainsi je ne dis pas, je chante
ce qui en moi vainement te cherche
depuis le jour où mes ombres
s'éparpillèrent autour de moi
crépuscule ébloui de la face d'un dieu barbare

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

le jour où une théorie d'oiseaux innocents
survola le mirage de mon île
rêve pur incisé dans la chair du temps
ainsi libre captive je m'achève et renais
avec la nuit ses miracles lumineux

(Amina Saïd, *La Douleur des seuils*)

La poesia contemporanea impone alcune regole, alcune questioni che non possono rimanere inevase o sottovalutate. Leggere le voci poetiche attuali è ricordarsi della temporalità in cui viviamo. E la poesia tratta l'attualità dando enfasi a una abbondante presenza di nomi, oggetti, sentimenti. Il presente domina a tutto campo, in una lirica che esalta l'istante che sta per deteriorarsi e la cui memoria si muove e si realizza nel gesto poetico. La poesia contemporanea sembra essere preoccupata per la fisicità di un tempo duplice: da una parte, la coscienza del luogo che essa ha nel tempo storico della poesia; dall'altra, il tempo condensato della scrittura poetica. È come se la lirica contemporanea si inserisse in un'esperienza della storia, in cui la voce poetica propone un nuovo senso: una storia fatta di piccole memorie, di dettagli forse insignificanti che si storicizzano nel gesto poetico. È il caso, per esempio, della lirica posta in esergo del nostro breve testo, scritta da Amina Saïd, una poetessa franco-tunisina, la cui poesia, di eccezionale finezza, quasi contemplativa, appare segnata da una costante percezione della realtà come una totalità cosmica.

Seguendo l'esempio della poetessa franco-tunisina, anche la poesia di Prisca Agustoni si stabilisce in questo contesto fatto di presenti e temporalità dense, duplici, misteriose, per dar voce a una consapevole scelta multiculturale: voci, lingue, oggetti, nomi, volti si succedono in un'enciclopedia minima, fatta di nuovi calligrammi, dove le realtà si mescolano ai *realia*, come in questa lirica, tratta dalla raccolta *Dias emigrantes*:

Sertão
p/ Zé Araújo

Gli eroi hanno fame
e le formiche si aprono
beatitudini nello stomaco
il drago allegorico
con mani di fanciulla
la pazza all'angolo
lo conosce tutto di memoria,
il Sertão con i suoi fantasmi
un viso femminile
che sono tutte
le offerte senz'acqua,
tutti nel tenero mattino
di martiri e di santi.

Se diamo un'occhiata alla biografia di questa poetessa, ci accorgiamo che Prisca Agustoni è frutto di molteplici culture, un aspetto, questo, che con frequenza sempre più regolare si incontra negli ultimi decenni. Prisca è nata nella Svizzera italiana, nel 1975. Ha studiato letteratura e filosofia, presso l'università di Ginevra, città dove ha vissuto dal 1994 al 2002. Dopo aver conseguito un *master* in *Gender Studies*, si è trasferita in Brasile, dove vive attualmente, collaborando con diverse riviste letterarie brasiliane e traducendo poesia di lingua italiana, francese e spagnola. Ha all'attivo varie raccolte poetiche, tra cui ricordiamo *Traduzioni-Traduções* (1999), *Inventario di voci* (2001) *Sorelle di fieno* (2002) in versione bilingue italiano/portoghese. Prisca scrive e pubblica in italiano, spagnolo, portoghese, francese. La scelta di scrivere in italiano rientra in una precisa opzione personale, che non disdegna, pertanto, il ricorso a altre lingue. La poesia di Prisca intreccia le correnti linguistiche e artistiche dei più disparati momenti e tempi. Si potrebbe, anzi, insistere sul fatto che la sua poesia *non* è in italiano, ma è scritta, invece, sotto l'influsso di un multilinguismo necessario a un tempo specifico, come questo, in cui le migrazioni risultano ancora più persistenti e mettono in evidenza il bisogno di ripensare una proposta linguistica fonologica e un'educazione all'apertura culturale.

Si tratta di un fenomeno che riflette le alterazioni geopolitiche che hanno avuto, con la caduta del muro di Berlino, il loro apogeo, per lo meno, per ciò che riguarda le culture eurocentriche. È una poesia 'giovane', che possiede l'impulso a superare le frontiere anguste di un pensamento nazionalista o nazionalcentrico. Per questo, non disdegna l'auto-traduzione, l'inserzione di vocaboli di culture estranee, ma che sorgono nella mente poetica, come indispensabili punti di relazione. La storia e la nazione sono sempre percepite in un senso plurale: le storie e le nazioni. La storia dell'io lirico partecipa sempre della vita di una molteplicità di soggetti che appartengono non più a un luogo stabile, concreto e, forse, borghesemente circoscritto. I luoghi si sdoppiano in una straordinaria feconda ubiquità, grazie alla quale è possibile scrivere in italiano dalla regione brasiliana di Minas Gerais, e magari sentirsi discepoli di João Guimarães Rosa, che annotava, nei suoi carnet, di sapere la sua origine, cioè di essere di 'altri luoghi'. E di fatto, il paesaggio e la descrizione di oggetti che fanno la 'specificità' di un luogo sono costitutivi del pensiero poetico di Prisca. Gli oggetti rappresentano quei fulcri della narrazione e della relazione che trovano una sintesi momentanea nell'io poetico. Édouard Glissant, nella sua *Introduction à une poétique du divers*, scrive a questo proposito: «Traversé et soutenu par la trace; le paysage cesse d'être un décor convenable et devient un personnage du drame de la Relation» (25). La rete di relazioni, infatti, messa in luce da Glissant, inizia con la partecipazione attiva della fisionomia del paesaggio per poi riflettersi nella ricostruzione poetica del soggetto lirico. La storia e il

paesaggio, la temporalità e la nuova geografia si uniscono in un tentativo di ridare forza e spazio a ciascuna 'geografia torturata' che grida la sua presenza al mondo. Il grido di questa presenza è possibile particolarmente nel linguaggio della poesia, un linguaggio del frammento ma anche della ricerca dell'unione. Nella poesia di Prisca Agustoni, si tratta, tuttavia, di un grido contenuto, segnato, piuttosto, da un movimento contemplativo, la cui forza struggente proviene dall'ansia lirica di non perdere i nomi e gli oggetti, i paesaggi e le frontiere del ricordo, un'ansia di fermezza visibile nella breve serie calligrammatica "Contrattempo":

1
Penso Dona Maria Alegria
con le edere

le idee che sono viaggi
senza visi da ricordare;

una parola, una sola
come *paraguas* o solitudine

per smontare il tormento
del quotidiano.

2
Perché ci sei tu che passi
con i tuoi passi
di granchio o aquila

non aspettarmi
sulle scale,
in fila come i gufi nella notte.

La città è un'alba costante

e io non sono di *au revoir*,
né immensa come tu mi ascolti.

Solo non aspettarmi,
giuro che non ti perdo
e nemmeno ti prendo.

Questi baci rimangono.
Fantasmi o ponti mossi.

3
Mappa di un corpo
che culla e ci esplora

e implora

geografia di percorsi
docili e indomabili.

Prima che la notte
sia rifugio o ritiro
o oblio.

Prisca Agustoni propone una lirica dell'identità, in cui, però, l'identità non può più riassumersi in una meditazione contemplativa sul proprio io, ma l'io si definisce, al contrario, nella sua relazione con l'altro, con gli altri, come il ricordo di Dona Maria Alegre, nella lirica precedente. All'interno della ricerca dell'alterità, Prisca propone una moltitudine di soggetti che, intrecciandosi con l'esperienza e con lo spazio poetico, forniscono materiale per la costruzione di un'identità trans-soggettiva. In tal modo l'io si realizza e si fonde in una relazione con il Mondo, per ripetere ancora una volta le parole di Glissant. Le immagini emblematiche di Prisca sembrano configurare un nuovo modello calligrammatico. Se il calligramma, per definizione, si ottiene da un'immagine, in cui la scrittura forma un disegno che rappresenta il soggetto della poesia stessa, i calligrammi di Prisca Agustoni sono disegni interiori, parole che trovano nella scrittura la forma di realizzazione dell'identità e della storia. Il linguaggio, proprio come il riconoscimento dell'identità, è anch'esso diversificato, molteplice. Le lingue aspirano, nella lirica di Prisca Agustoni, a una totalità babelica. Risulta babelica, perché gli idiomi non rinunciano alla loro logicità interna, alla loro appartenenza a un contesto concreto, determinato. Si parli di *sertão*, immortalato letterariamente da Guimarães Rosa, o si parli di un apparentemente semplice *au revoir*, o di vocaboli quotidiani come *paraguas* (che possiede una 'visibilità' ben differente da quella di *ombrello* o *parapluie*), le parole della poesia di Prisca Agustoni aspirano a un riconoscimento unitario. Parafrasando nuovamente Glissant, si potrebbe affermare che scrivere è poter 'dire' il mondo, poterlo non solo immaginare, ma anche disegnare, 'designarlo'. La scrittura degli oggetti che la memoria ritiene dentro il suo archivio misterioso rappresenta l'essenziale necessità di sapere e di mescolare l'estetico con l'ontologico, come si può osservare nella lettura del componimento intitolato "L'altra io":

L'altra io

Cresce il muschio sulle tue palpebre.
E si trattiene il rabbuiarsi
attorno alle tue paure.
Non si sa nulla della casa
e nemmeno delle tue instancabili morti,
mentre cadono le stelle
nel tuo acquario.

***

Lasciatemi che sia essenziale,
senza occhi assoluti.
Vestirò le mie labbra con velluto
e pregherò assieme agli ippocampi,
come onda persistente.

La poesia non è, per Prisca, un'operazione cerebrale, che implica una conoscenza esclusivamente autoriflessiva e, in ultima analisi, formale. Essa è invece *rivelazione* di *relazione*, in cui la «calligrafia desnuda il corpo», come scrive nella lirica intitolata "Compagnia".

Compagnia

la calligrafia desnuda il corpo
nonostante la sua assenza
prima del ritorno
i ripetuti assalti
e mani proscritte
al desiderio
nascondiglio dove aspettano
gli amanti

Questo denudamento (o *desnudarse*, potremmo ripetere con il suono ispanico preferito da Prisca in questo componimento) è la possibilità di creare un contatto, di rivedere la sensazione o l'esperienza passata. Si tratta di un contatto in cui si riuniscono la sensazione di solitudine poetica, il dettato del desiderio di completezza, i tentativi ripetuti di razionalizzare le emozioni nel tessuto della poesia. Se il fare poetico sembra essere, per Prisca, una creazione da 'nascondiglio', intimista, personalissima, il risultato di questa poesia è, invece, il miracolo laico di vedere ponti e fili invisibili che stanno costruendo uno sguardo sul mondo. Gli 'elementi del disastro', come direbbe Álvaro Mutis, il poeta colombiano che Prisca legge con frequenza e passione, si fondono con gli elementi più lontani e dispersi, facendo della scrittura poetica uno spazio utopico in cui gli opposti si riconoscono utili pur nella loro diversità ontologica. La poesia possiede la virtù della sintesi. Essa trasporta senso, dando all'improbabilità del mondo e alla sua imprevedibilità un barlume profetico. Gli orizzonti esistenziali sembrano spalancarsi a mondi e sistemi culturali che si rifrangono l'uno dentro gli altri. Così l'Avenue du Jura (forse a Ginevra, o più probabilmente in Francia, a Fernet-Voltaire, al confine con la Svizzera) può essere immaginata in un disegno topografico che la congiunge alla festosa e vivace piazza del Pelourinho di Salvador di Bahia, mentre la scrittura di Sylvia Plath si riannoda all'esperienza poetica di poeti della migrazione. La lirica inedita "Cortometraggio urbano" costituisce una sorta di cerniera che percepisce la vita all'in-

terno del processo dell'esperienza e della lettura. Dentro questa generazione di attività poetica e scritturale, si inserisce il rifiuto di una radice unica e monofonica che risponda al quadro biografico esistenziale, ma si accetta la generazione di una pluralità di luoghi. Allora, si può stare «relativamente bene in questa città di nessuno», verso che ricorda le riflessioni di uno dei personaggi di *Atlante occidentale*, di Daniele del Giudice:

1
Ieri ci sono state
evacuazioni.

Alcune persone
strisciavano sulle mura
delle Grottes.

Proprio come da sempre
nel Pelourinho
si cerca di nascondere
l'altra faccia
della medaglia.

2
L'indiana
avvolta nel tulle
è passata sotto casa
e mi ha sorriso.
Perché anch'io
sono d'altrove
e sto relativamente bene
in questa città
di nessuno.

3
La nostra casa della felicità
è stata allagata
giorni dopo la tua partenza.

4
Lungo la Avenue du Jura
ti vedo passare
con il montgomery
incollato al corpo.

Quest'immagine
è uno spillo
che s'infilza sotto la pelle,

antico
come le api
di Sylvia Plath.

Ritorniamo, in conclusione, alla capitale ginevrina. Ginevra, infatti, città dalla fisionomia incerta e dal caratteristico decentramento, forse uno dei luoghi più erratici e disumani del panorama borghese occidentale, è il panno di fondo di queste linee conclusive, ancora una volta tratte da *Atlante occidentale*:

> Di ogni linea Brahe conosceva il destino e la natura, e anzi l'ideale sarebbe stata una linea nuova, inspiegabile e dunque probabile, lì dove avrebbe potuto esserci e non c'era; però la visualizzazione nel complesso poteva sembrare tutto: una metropoli illuminata dall'alto, la fotografia notturna di una via con striature rosse e bianche di fari d'auto in movimento, il pannello degli scambi di una stazione, perline colorate sul velluto nero di un inanellatore. Erano immagini molto preliminari, selezionate, artificiali, non tutto l'evento ma soltanto quella parte che avrebbe potuto rivelare novità; gli eventi completi, migliaia di eventi di una notte, andavano in memoria (Del Giudice 19-20).

La proposta di Prisca Agustoni, una voce italiana, certo, ma anche spagnola, francese e portoghese d'oltreoceano, ricorda gli esperimenti scientifici del fisico Pietro Brahe, il personaggio del romanzo citato precedentemente. La sua poesia, infatti, dalle striature multicolore, rivela la novità di una poesia italiana, ormai non vincolabile solamente alla produzione nazionale. La poesia di Prisca rappresenta una significativa sorpresa nel panorama degli eventi poetici contemporanei, e offre alla lirica italiana uno 'spostamento' che è un arricchimento culturale e spirituale, una 'mobilità' dove la pratica poetica si apre a un'effettiva realizzazione del sogno goethiano di una *Weltliteratur* in tempi di globalizzazione.

Bibliografia citata

Agustoni, Prisca. *Días emigrantes*. Con prefazione di Martha L. Canfield. Belo Horizonte: Mazza Edições. 2004.
Del Giudice, Daniele. *Atlante occidentale*. Torino: Einaudi. 1985
Glissant, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard. 1996.

Sitografia

Agustoni, Prisca. "Contrattempo". *El Ghibli. Rivista on line di letteratura della migrazione*, 1 (settembre 2004), 5. http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php?id=0&issue=01_05 (consultato il 15 gennaio 2009).
———. "Cortometraggio urbano". In: http://www.sagarana.net/rivista/numero11/ventonuovo8.html (consultato il 15 gennaio 2009).

AUSTRALIA

IN AUSTRALIA CON LA GRANDE MADRE: OODGEROO NOONUCCAL E LA POESIA DELL'ANIMA

Antonella Riem Natale*

La poetessa aborigena australiana Oodgeroo[1] (1920-1993) della tribù Noonuccal, custode della terra Minjerriba, ha dato voce nei suoi versi ad una visione ancestrale della Grande Madre, radicandola, al di là dello *storytelling* e del mito, in una forte passione politica, nella rivendicazione dei diritti per la sua gente, spodestata dalla Terra che ha il compito di preservare e proteggere, svilita nella considerazione di sé, che si sente straniera («as strangers here now». "We Are Going": v. 8) al suo cosmo tribale.

Oodgeroo Noonuccal nasce il 3 novembre 1920, a Minjerriba, luogo 'tradizionale' aborigeno nell'isola di Stradbroke, situata nella baia di Moreton ad Est di Brisbane. Il suo nome di battesimo è Kathleen Jean Mary Ruska. I suoi genitori Ted e Lucy Ruska vivono nell'isola con sei figli e fortunatamente non vengono costretti a vivere in una riserva, come molti altri aborigeni. Kath deve abbandonare la scuola nel 1933, durante la Depressione. I genitori desiderano darle l'opportunità di studiare di più, come la sorella più grande Lucy che era infermiera, ma a causa delle gravi difficoltà economiche in cui versavano questo non fu possibile. Kath così cominciò a lavorare come domestica per diverse famiglie di Brisbane. Allo scoppio della guerra tre fratelli di Kath partono volontari nel 1940; Eddie e Eric vengono catturati dai giapponesi dopo la caduta di Singapore nel 1942. Entrambi sopravvivono ma Eddie perde una gamba, tragedia ancora più terribile per uno sportivo promettente come lui. Kath diventa membro dell'Australian Womens Army Service e, nonostante qualcuno le avesse anticipato dei possibili atteggiamenti razzisti, in realtà trova alcuni amici importanti nell'esercito. Kath diventa telefonista e poi, da caporale, è lei ad istruire le nuove leve. Nel dicembre del 1942, Kath sposa Bruce Walker, che conosceva da alcuni anni. Negli anni 1950 Kath diventa membro del Partito comunista, pensando che questa sia una buona opportunità per promuovere la

* Università di Udine.

[1] Che significa *paperbark tree* – melaleuca; si vedano le immagini nell'Appendice 2.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

causa dei diritti degli aborigeni; infatti, al tempo il Partito comunista australiano era l'unico in Australia a non avere una «white Australia policy». Kath si è sempre strenuamente opposta alla politica dell'assimilazione, ma ha sempre creduto nella possibilità e nella necessità di una 'riconciliazione' fra l'Australia aborigena e quella dei bianchi. *We are going* esce nel 1964 e ottiene grandi consensi, anche perché è la prima aborigena a pubblicare un volume di versi; seguono molti altri volumi importanti e acclamati. Kath, a proposito della sua poesia, diceva: «Si dice che uno nasce poeta, ma non è così, ci si deve lavorare su… sentivo che la poesia sarebbe stata uno strumento chiave per gli aborigeni, dato che sono *storyteller* e cantori, pensavo che la poesia gli sarebbe piaciuta più di ogni altra cosa. Cercavo più che altro di pubblicare un libro sulle loro voci e credo di esserci riuscita»[2].

We are going esce anche negli Stati Uniti d'America e in Canada e, nel 1966, *The Dawn is at Hand* vince il Jessie Litchfield Award. In seguito, Kath vince la Fellowship of Australian Writers Award e la Dame Mary Gilmore Medal. Nei suoi anni di vita a Brisbane, si impegna intensamente per le popolazioni aborigene e contribuisce alla promozione del referendum del 1967 che dà la cittadinanza australiana agli Aborigeni australiani e alle popolazioni delle isole Torres Strait. I suoi volumi *Integration and Queensland Society* (1968) e *My People* (1970) sono fra i migliori sull'argomento. Nel 1972, Kath ritorna a Minjerriba e acquista una proprietà, Moongalba («sitting-down place» – 'luogo stanziale'), e dà vita al Noonuccal-Nughie Education and Cultural Centre, che viene visitato da oltre trentamila persone nei successivi ventitré anni. Molti visitatori sono bambini e bambine di origini e culture diverse che lei incoraggia a studiare la cultura e la società aborigena, soprattutto *vivendola* in prima persona, attraverso la condivisione di cibo, rituali, storie e canti.

Nei suoi anni a Moongalba, Kath preferisce essere conosciuta come Oodgeroo Noonuccal, Custode di Minjerriba. A causa della lentezza dei progressi del Governo australiano rispetto ai diritti degli aborigeni, nel 1988, anno del 'bicentenario', Oodgeroo decide di restituire il titolo di Member of the Order of the British Empire, che aveva ricevuto nel 1970 per il suo impegno sociale. Nel 1992, la Queensland University of Technology le conferisce una *laurea honoris causa*. Oodgeroo muore il 16 settembre 1993, due settimane prima del grande evento culturale da lei organizzato, dal titolo *Minjerriba Tribute* – una

[2] «You could say a poet is born, but you're not born a poet. You have to work on it… I felt poetry would be the breakthrough for the Aboriginal people because they were storytellers and song-makers, and I thought poetry would appeal to them more than anything else. It was more of a book of their voices that I was trying to bring out, and I think I succeeded in doing this» (http://www.womenaustralia…).

celebrazione nazionale degli scrittori aborigeni. Nel febbraio 1994 viene creata una fondazione per portare avanti il suo lavoro e contribuire fattivamente al processo di 'riconciliazione' fra australiani, aborigeni e non.

Le poesie di Oodgeroo analizzate in questa sede, "We are going", "Understand Old One" e "Municipal Gum"[3], nella loro apparente semplicità, evocano il rapporto con la 'civiltà' dei bianchi che ha creato una discontinuità rispetto alla 'tradizione' e una separazione dal profondo mistero della Natura, vissuta dagli aborigeni come entità sacra primordiale, sentita e conosciuta profondamente, nei suoi cicli, nel fluire del *Dreamtime*, racconto epico delle gesta degli antenati mitici e al tempo stesso *Law*, legge, norma comportamentale, sociale, relazionale e spirituale.

Il *Dreamtime* è un vasto universo mitico dove la cultura aborigena si rispecchia, trova coerenza e potere. La realtà è la stessa anche se molti sono i suoi nomi nelle diverse lingue aborigene: *Altyerre*, *Altjeringa*, *Alcheringa* o *Aldjerinya* per gli Arrernte, *Tjukurrpa* per i Warlpiri dell'Australia Centrale; nell'area delle Kimberley: *Ngarrangkarni* per i Gija e *Lalai* per i Ngarinjin. In quel *tempo* e in quel *luogo* mitico (che sono ancora e sempre anche 'questo' tempo e 'questo' luogo) esseri ancestrali percorsero la terra, cantandola e creandone i tratti topografici; in seguito vi si adagiarono, modellando il territorio, tracciando le vie dei canti o *Songlines*, una sorta di mappa geografica, interiore e spirituale, che anche noi ora possiamo ripercorrere. Ogni forma, contorno e segno del paesaggio sono intrisi di vibrazioni sacre e ancestrali che fanno parte dell'identità sociale aborigena; raccontano di antenate e antenati, dei loro percorsi, sogni e canti, che vengono poi marcati ritualmente sul 'corpo' della Grande Madre, in graffiti rupestri, su cortecce di eucalipto e sui corpi di donne e uomini, durante cerimonie sacre e in momenti di celebrazione, condivisione e gioco.

Come spesso accade nella sua carriera di poetessa e militante aborigena, Kath Walker sorprende sia bianchi che aborigeni, creando in entrambi diverse perplessità quando, nel 1972 a cinquantadue anni, a segno di una delle tante svolte della sua vita, forse la più significativa, sceglie il suo nome aborigeno, Oodgeroo Noonuccal, per manifestare in modo ancora più pregnante la sua identità. Adotta il nome tradizionale Oodgeroo che significa *paperbark tree*, riconoscendo così i suoi antenati Noonuccal e la sua terra d'origine. Il ritorno al nome aborigeno è anche un segno politico, una sorta di promemoria sulla condizione della sua gente.

Noonuccal è quindi il nome della sua gente, Oodgeroo, o *paperbark tree*, è la melaleuca, della famiglia della Mirtacee, che cresce vicino ai corsi d'acqua e ai bordi delle paludi. È pianta tipica del territorio australiano con più di due-

[3] Si vedano in appendice i testi originali, con la mia traduzione.

cento specie; nella sua forma arborea il tronco ha la caratteristica di perdere la corteccia, da cui il nome australiano. Un ben noto tipo di melaleuca è il *Ti tree* (*aka tea tree*), o *Melaleuca alternifolia*, famosa per il suo olio essenziale che è fungicida e antibiotico; infatti gli aborigeni da sempre ne utilizzano foglie e fiori a scopi terapeutici, in particolare per il mal di testa. La morbidezza e la flessibilità della corteccia l'hanno resa utile come stuoino per riposare, per fare culle e bendaggi, per avvolgere il cibo e per cucinare, ma non si usa per fare il tè. Si chiama 'albero del tè' probabilmente a causa del colore scuro che dà alle acque di fiumi e laghi che si trovano nelle vicinanze, come, per citare un esempio famoso, il Brown Lake di Stradbroke Island, isola nativa di Oodgeroo.

Le poesie, "We are going", "Understand Old One" e Municipal Gum" ci raccontano di un mondo che rapidamente si trasforma e si deteriora, dove i bianchi brulicano come formiche e lasciano rifiuti nei luoghi sacri del *Dreamtime*, o *bora*, stravolgendo così non soltanto l'armonia del paesaggio ma anche rovesciando le *Songlines*, o vie dei canti, i percorsi sacri della cosmologia aborigena. Una volta distorti e deformati questi punti di riferimento di una geografia che è del luogo ma anche interiore, la cultura aborigena e il territorio diventano un vuoto a perdere, un mondo intristito, disperato e dimenticato, come il povero eucalipto di città, accerchiato dall'asfalto, che non si innalza più nel suo pieno potere di albero medicinale e guaritore fra le rosse sabbie del *Bush*, fra richiami di uccelli, in una 'freschezza' che nel clima semidesertico australe indica una leggerezza dello spirito più che una condizione climatica. L'albero sta a testa china, come un cavallo castrato, imbrigliato e domato, le foglie scialbe, i suoi 'piedi' nel 'duro asfalto', nella 'nera erba di bitume'. Tutta l''innaturalezza' dell'approccio dei bianchi sta in queste poche immagini. Viene in mente un bel quadro di Ainslie Roberts (1911-1993), pittore di origine inglese emigrato poi in Australia, che ha viaggiato per oltre trent'anni assieme all'antropologo Charles Mountford (1890-1976) nell'outback australiano, vivendo a stretto contatto con molti gruppi aborigeni australiani, assorbendone con attenta e amorevole passione i loro miti e le storie del *Dreamtime*, e riproducendoli poi nelle sue tele, tentando di 'tradurli' e di traghettarli a noi per meglio farceli comprendere. Il quadro descrive una metamorfosi animale/vegetale proprio di un eucalipto con un aborigeno, che è un po' albero, un po' sciamano e un po' aquila. I 'piedi' di quest'albero umano, sono 'fluidi', al tempo stesso piedi, artigli e radici, si fondono e si confondono con il terreno e con l'aria umida assieme, sono 'radicati' nel giusto luogo dello spirito e del tempo del sogno. Quanta distanza ora, nella stretta prigione di asfalto, quanto è doloroso vedere l'eucalipto così ridotto dalla stupidità 'municipale'…

E che direbbe il vecchio, se tornasse ora, di fronte alla città rumorosa e roboante, costruita sopra il vecchio accampamento dove la tribù, una volta, si ri-

trovava attorno al fuoco rosso del racconto, condividendo cibo e storie, come piccole cose che nutrivano l'anima. Ora la leggera e fragile *gunya*, riparo mobile e provvisorio, è diventato una torre di pietra che riempie i cieli, il frastuono degli aeroplani e sciami di auto ronzanti come vespe inquinano l'aria e interrompono il silenzio dove anticamente si poteva ascoltare l'ancestrale canto degli antenati, che riecheggia da oltre sessantamila anni. Ora anche la quiete dello spazio mentale è inquinata, le voci non parlano più nel cuore degli aborigeni, o se lo fanno diventano grida che fanno impazzire di dolore… «che cosa ci hanno fatto?».

Tutto un universo lentamente scorre davanti agli occhi di Oodgeroo, che asserisce con vigore il suo essere aborigena elencando una serie di mondi e modi con un «noi siamo» – i modi antichi, le antiche cerimonie, le leggi degli anziani, i racconti meravigliosi del Tempo del Sogno, le leggende tribali raccontate, il passato, la caccia, i campi, i fuochi nomadi, i giochi allegri, il lampo e la collina, i fantasmi degli antenati, noi siamo ciò che è andato, l'aquila, l'emù, il canguro, la natura, il passato, il *bora* e il *corroboree*, tutto è andato, e anche noi aborigeni stiamo andando.

Questi versi non devono sembrare solo il lamento nostalgico di chi non ritrova più attorno a sé le sue cose e il suo ambiente, di chi sente le proprie antiche tradizioni man mano sfumare e svanire, corrotte e distrutte dall'avanzare della 'civiltà' dei bianchi. Nelle parole di Oodgeroo c'è anche il potere di una asserzione forte, di una dichiarazione di intenti, di una parola che è poetica e politica: è un richiamo alla sua gente, è una invocazione alla Madre Terra, ad antenati e antenate, ai popoli aborigeni affinché ricordino, e nel ricordare ripristinino in sé (e in noi) la forza del Sogno, per ricreare la loro vita (e la nostra). L'arte in questo senso non è solo strumento di riscatto, ma anche espressione alta dell'anima e affermazione del valore di una cultura e del proprio essere: «Il messaggio principe è: riconciliazione, guarigione e pace, e il solo modo per ottenere questo è il rispetto – rispetto reciproco per le nostre culture e per tutte le altre culture»[4].

[4] «The main message is reconciliation and healing and peace, and the only way we are going to get that is through respect – mutual respect for our culture and all other cultures» (brano di un'intervista di Oodgeroo Noonuccal citata in Tickner 152).

Bibliografia citata

Baker, Candida. "Kath Walker". *Yacker 2: Australian Writers Talk About Their Work*. Woolara, New South Wales: Pan. 1987: 280-301.
Doobov, Ruth. "The New Dreamtime: Kath Walker in Australian Literature". *Australian Literary Studies*, 6 (1973), 1: 46-55.
Hodge, Bob and Vijau, Mishra. *Dark Side of the Dream*. Sydney: Allen & Unwin. 1991.
Mudrooroo (Colin Johnson). *Writing From the Fringe: A Study of Modern Aboriginal Literature*. Melbourne: Hyland House. 1990.
Noonuccall, Oodgeroo (Kath Walker). *We Are Going*. Brisbane: Jacaranda Press. 1964.
———. *The Dawn is at Hand*. Brisbane: Jacaranda Press. 1966.
———. *Stradbroke Dreaming*. Brisbane: Jacaranda Press. 1970.
———. *My People*. Sydney: Angus & Robertson. 1972.
———. "Interview". *Meanjin*, 36 (1977), 4: 428:441.
———. *Meanjin*. Aboriginal Issue, 36 (1977), 4.
Oodgeroo. A Tribute. A Special Issue of Australian Literary Studies. Ed. Adam Schoemaker. St. Lucia: University of Queensland Press. 1994.
Schoemaker, Adam. *Black Words, White Page: Aboriginal Literature 1929-1988*. St Lucia: University of Queensland Press. 1989.
Sheridan, Susan. "Women Writers". *The Penguin New Literary History of Australia*. Ed. Laurie Hergenhan. Melbourne: Penguin. 1988. 319-36.
Tickner, Robert. "Oodgeroo's Impact on Federal Politics". *Oodgeroo. A Tribute*. A Special Issue of Australian Literary Studies. Ed. Adam Schoemaker. St. Lucia: University of Queensland Press. 1994: 146-52.

Sitografia

http://www.womenaustralia.info/biogs/IMP0082b.htm (consultato il 12 settembre 2008).
http://www.arts.usyd.edu.au/departs/linguistics/research/wagiman/dict/dict.html (consultato il 12 settembre 2008).

Appendice 1

We Are Going

They came in to the little town
A semi-naked band subdued and silent
All that remained of their tribe.
They came here to the place of their old *bora* ground
Where now the many white men hurry about like ants.

Notice of the estate agent reads: «Rubbish May Be Tipped Here».
Now it half covers the traces of the old *bora* ring.
'We are as strangers here now, but the white tribe are the strangers.
We belong here, we are of the old ways.

Noi stiamo andando[5]

Arrivarono nella piccola cittadina
una banda seminuda domata e silente
Tutto ciò che restava della loro tribù.
Arrivarono qui, nell'antico luogo del loro *bora*[6].
Dove ora molti bianchi brulicano come formiche.

Un cartello dell'agente immobiliare dice: «Scarico rifiuti».
Ora copre quasi le tracce del vecchio cerchio del *bora*.
Ora siamo come stranieri qui, ma la tribù dei bianchi è straniera.
Noi siamo di qui, noi siamo i modi antichi.

[5] La traduzione delle tre poesie è mia.
[6] *Bore-na*, *bohrre-na*, *borreh-ma*, radice: *-bore-*; passato *-na*; anche *bore-yh* – *bohrre-yh*: sognare, essere un *dreaming* (sogno, animale totem che appare in sogno o in una visione o nella realtà, per portare un messaggio). Si veda anche: Wagiman online dictionary: http://www.arts.usyd.edu.au/departs/linguistics/research/wagiman/dict/dict.html (consultato il 12 settembre 2008)
bore-na infl. verb (ambitr.)
variants *bohrre-na* (HL, LL), *borreh-ma* (PH)
root *-bore-*; past *-na*; also *bore-yh* ~ *bohrre-yh* (HL) n.f. pfv
1. to dream
Boreyh-bore-yh ga-ya guk-ga-ma. 'He's dreaming' (LM).
Bore-yh ga-ma-ji-n-ma. 'He's dreaming' (LM).
2. to dream about
Nga-bore-na gahan ngal-martdiwa magu-gunda gitjjiya nge-ge-na magu-ma. 'I dreamt about that old lady from over there who we have just buried' (LM).
Gahan bore-yh ga-ma-n lihwa-ma. Mamin boreyh-bore-yh ga-ma-n. Werrh ga-di-n nung. 'He's having a bad dream. He's dreaming about ghosts. They come out to him' (LM).
3. to be a dreaming
Bore-yh gahan lamang, yakba. «Nga-di-n lah-ga-ma» yaha-ny. 'That animal was a dreaming, the freshwater crocodile. 'I'm coming to camp' it said' (LM, text).
Gangaman gahan-ma nganku, ga-yu bore-yh gahan. 'That kangaroo is a dreaming' (LM).
Note: The form *bore-yh* is by far the most commonly used.

We are the corroboree and the *bora* ground,
We are the old ceremonies, the laws of the elders.

We are the wonder tales of Dream Time, the tribal legends told.
We are the past, the hunts and the laughing games, the wandering camp fires.

We are the lightening bolt over Gaphembah Hill

Quick and terrible,
And the Thunder after him, that loud fellow
We are the quiet daybreak paling the dark lagoon

We are the shadow-ghosts creeping back as the camp fires burn low.

We are nature and the past, all the old ways

Gone now and scattered.
The scrubs are gone, the hunting and the laughter.
The eagle is gone, the emu and the kangaroo are gone from this place.
The *bora* ring is gone.
The *corroboree* is gone
And we are going.

Noi siamo il *corroboree*[7] e il luogo del *bora*.
Noi siamo le antiche cerimonie, le leggi degli anziani.

Noi siamo i racconti meravigliosi del Tempo del Sogno, le leggende tribali raccontate.
Noi siamo il passato, la caccia e i giochi allegri, i campi e i fuochi nomadi.

Noi siamo il lampo fulminante sopra Gaphembah Hill

fulmineo e terribile,
e il Tuono, dopo di lui, quel tipo rumoroso
Noi siamo l'alba quieta che illumina la scura laguna

Noi siamo le ombre-fantasmi che si insinuano furtivamente quando il fuochi degli accampamenti ardono appena

Noi siamo la natura e il passato, tutti i modi antichi

andati ora e dispersi.
I cespugli sono andati, la caccia e le risate.
L'aquila è andata, l'emù e il canguro sono andati da questo luogo.
Il cerchio del *bora* è andato.
Il *corroboree* è andato
e noi stiamo andando.

Understand Old One

What if you came back now
To our new world, the city roaring
There on the old peaceful camping place
Of your red fires along the quiet water
How you would wonder

Comprendi vecchio

E se tu tornassi ora
nel nostro mondo, la città ruggente
là sul vecchio pacifico accampamento
dei tuoi rossi fuochi lungo l'acqua quieta
che meraviglia proveresti davanti

[7] *Corroboree*, si riferisce al luogo di cerimonie tradizionali ed anche alla cerimonia stessa.

At towering stone *gunyas* high in air
Immense, incredible;
Planes in the sky over, swarms of cars
Like things frantic in flight.

ai torreggianti *gunyas*[8] di pietra alti nell'aria
immensi, incredibili;
aerei nel cielo sopra, sciami di auto
come cose frenetiche in fuga.

Municipal Gum

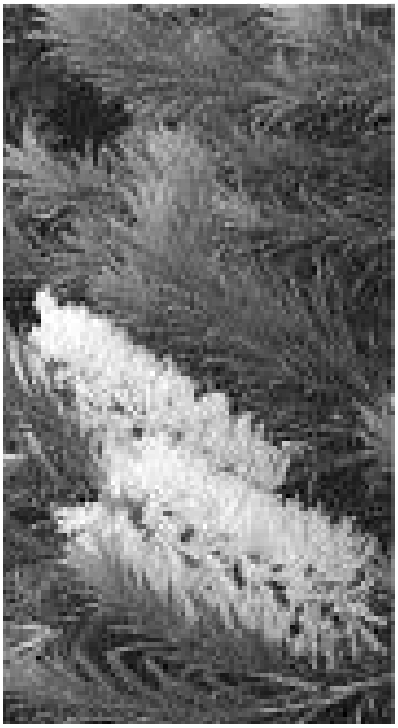
Gumtree in the city street
Hard bitumen around your feet,
Rather you should be
In the cool world of leafy forest halls
And wild bird calls
Here you seems to me
Like that poor cart-horse
Castrated, broken, a thing wronged,
Strapped and buckled, its hell prolonged,
Whose hung head and listless mien express
Its hopelessness.
Municipal gum, it is dolorous
To see you thus
Set in your black grass of bitumen
O fellow citizen
What have they done to us?

Eucalipto municipale

Eucalipto nella strada di città
duro asfalto attorno ai tuoi piedi
piuttosto dovresti essere
nel mondo fresco in frondose sale di foreste
e richiami di uccelli
qui mi sembri
come quel povero cavallo da traino
castrato, domato, una cosa violata,
imbrigliato e sellato, il suo inferno prolungato,
la sua testa china e l'andatura fiacca esprimono
la sua disperazione.
Eucalipto municipale, è doloroso
vederti così
messo nella tua nera erba di bitume
o cittadino compagno
che cosa ci hanno fatto?

[8] *Gunya* indica un tipo di abitazione aborigena provvisoria e leggera, un riparo. Si veda: il sito http://www.grandpapencil.net/austral/abword/abword.htm (consultato il 12 settembre 2008).

Appendice 2



Immagini della melaleuca – Oodgero (*paperbark tree*).

IL CANTO DEI POETI

VOCI DAL FRIULI: GIUSEPPE MARIUZ, GIACOMO VIT E NELVIA DI MONTE

Piera Rizzolatti*

Il problema della lingua si pone prepotente in tutta l'ultima generazione dei neodialettali; alcuni parlano il friulano abitualmente (Vit), per altri (Mariuz) è una lingua imparata, come, a suo tempo, per Pasolini, per altri ancora, e sono i figli degli emigranti, è una lingua riacquisita a distanza (Di Monte), rinverdita dagli occasionali ritorni in Friuli.

Giuseppe Mariuz

All'incrocio tra un friulano sentito come codice di espressione della libertà personale e della soggettività e nel contempo come lingua caratterizzante una realtà antropologica perduta, funzionale a produrre, per contrasto un'immagine senza sfocature delle odierne contraddizioni si pone la poesia di Giuseppe Mariuz che esordisce negli anni Ottanta nell'ambiente sanvitese.

Giuseppe Mariuz ripropone infatti il plurilinguismo di Pasolini, in una poesia populistica, umanitaria e di denuncia sociale, che si lega al modello offerto da *Dov'è la mia patria*, ma in una chiave forse ancora più sofferta e partecipata, lucidamente cosciente delle molteplici contraddizioni della società moderna.

Anche la lingua è aspra e prosaica – o meglio sarebbe dire le lingue (il friulano di San Martino al Tagliamento, di Casarsa, di Marignana, dei sobborghi di S. Vito fino alla lingua bastarda di Fiume Veneto e al remoto linguaggio veneto-friulano della Valcellina), alle quali il poeta giunge attraverso un vero itinerario di vita sulla scorta della sua personale esperienza di parlante e poi con la riflessione e di ricerca, in consonanza con le scelte della poesia dialettale italiana –, a volte aggressiva, con una palese preferenza per le parole ben individuate sia sul piano fonetico che semantico.

* Università di Udine.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

L'esercizio plurilinguistico che segna l'esordio di Mariuz (*Scur di viarta*, 1985) non è mai ricerca di suggestioni foniche inedite: le diverse varietà obbediscono invece ad una necessità costante quella di saldare il dialetto alla propria biografia o a quella dei personaggi.

La poesia di Mariuz è infatti poesia di eventi, di uomini e di azioni, a partire da una esperienza di partecipazione diretta e personale alla sofferenza, come ben si può cogliere dai componimenti che seguono.

Ciargna outside[1]

Ciargna di caseris bandonadis
di milùs da la scussa dura
ch'a pindulèin di bant
là che 'l pan al nas
sora cai di siment forèst
e li cretis no son
sesto grado superiore
spieli par hotels e skilifts
ma fen giavat a li ciavris,
Ciargna di bìntars
inscuelàs dì Bakunin
di vèduis blancis
cun grispis sgiavadis a spetà
di vecius minadours asemàs
fidèi a *Drapeau rouge*,
Ciargna disdifada pal mont
Eishersteller ganaderos workmen maçons
stomis adatàs a bira *tequila juice pastis*
lenga mastiada
inglutida
entrada in sìrcul cun altri sanc.
(*Consert*: 13-14).

[1] *Carnia al di fuori* (1). Carnia di malghe abbandonate/ di mele dalla buccia dura/ che penzolano inutilmente/ ove il pane nasce/ su calli di cemento straniero/ e le rocce non sono/ sesto grado superiore (2)/ specchio per alberghi e skilitft/ ma fieno tolto alle capre,/ Carnia di stagionali vagabondi/ istruiti da Bakunin/ di vedove bianche/ con rughe scavate ad aspettare/ i vecchi minatori asmatici/ fedeli a *Drapeau rouge* (3),/ Carnia sfatta per il mondo/ gelatai allevatori operai muratori (4)/ stomaci adattati a birra tequila juice pastis/ lingua masticata/ inghiottita/ entrata in circolo con altro sangue.
(1) Dall'inglese, (2) dall'italiano (ling. alpinistico), (3) dal francese (testata dei comunisti belgi sino agli anni Ottanta); (4) rispettivamente dal tedesco, spagnolo (riferito all'Argentina), inglese (riferito al Nordamerica), francese.

Barba Anibile[2]

A otant'àins al veva mùscui di assàl
ciavièi di arzent
e un vuli gaiart,
la so vita coma spada
batuda tal incuìn
e il pas sigùr al sun da la masurca
revòc di un timp galant

Ta li' seris cialdis
sot li' stelis
a virìgulis
ziravin mistèirs tiaris e zent
intor di lui:
stradin ta l'Ungiarìa
Checu Josèf in carossa siarada
cui ùssars di scorta,
marinar pai Savoia
tai arsenài militars
manoàl pa' li' Mèrichis,
i bastimins di Boston
li' fonderiis dal Mìssighen
la nova ferada 'ta lì' selvis dal Canada…

e al contava di boscs infinìs
di trops di ciagnùs crudèi
di ors di ciavriùi
di mus coma vacis cun cuàrs servins
di lièvris ch'a mudavin il pel
e di tribùs passìfichis di indians
puarès cuma lour emigrans

[2] *Zio Annibale*. A ottant'anni aveva muscoli di acciaio/ capelli d'argento/ e un occhio gagliardo,/ la sua vita come spada battuta sull'incudine/ e il passo sicuro al suono della mazurca/ eco di un tempo galante.// Nelle serate calde/ sotto le stelle/ a spirali/ giravano misteri terre e genti/ intorno a lui:/ stradino in Ungheria/ Francesco Giuseppe in carrozza chiusa/ con gli ussari di scorta/ marinaio per i Savoia/ negli arsenali militari/ manovale per le Americhe,/i bastimenti di Boston/ le fonderie del Michigan/ la nuova ferrovia nelle foreste del Canada…// …e raccontava di boschi infiniti/ di branchi di cagnetti crudeli/ di orsi di caprioli/ di *moose* come mucche con corna di cervo/ di lepri che mutavano il pelo/ e di tribù pacifiche di indiani/ poveri come loro emigranti/ che scambiavano miserie da mangiare e bere…/ possibile che lo zio Annibale/ fosse cosi intronato/ e non avesse saputo di canti di guerra/ di consigli di capi impiumati come pavoni/ e di attacchi ai bianchi,/ lo sapevamo bene noi ragazzini/ con Rintin-tin/ i giornalini di Buffalo Bill/ e i cow boy di Hollywood//…e lo zio Annibale/ diventato taciturno/ si è portato con sé/ quei racconti denegati.

ch'a scambiavin miseris di mangià e bevi…
pussìbul che 'l barba Anibile
al foss tant intrunit
e a no 'l vess savùt di cians di 'uera
di consèis dai capos implumàs tanche pavons
e di atacs ai blancs,
i lu savevin ben nù fantassins
cun Rin-tin-tin
e i giornalins di Buffalo Bill
e i cow boy di Hollywood

…e il barba Anibile
doventat suturnu
al si à partat cun lui
che' contis dineadis.
(*Consert*: 15-16-17).

Metrò Flaminio[3]

Ta un bus sot-tiara
mùsis di sfrusìn
nassudis par ràis
ch'a sbròvin rovans
a sèrcin di vendi
ociài scurs
par platà nos frèidis al neon
e zornadis grisis di fun,
a no jòdin che zent spasemada
cori par tròis incrosàs,
a no sìntin
che un rugnà di motours
e sìlabis di metal.
Mali sbrindinat a Roma
Niger cu' li' pantiànis dal Tevere,
antilopis intosseadis
ta 'l tramài da la siviltàt,
ciadènis ch' a pèin
la corsa sbrenada di frus

[3] *Metropolitana Flaminio*. In un buco sotterraneo/ facce di fuliggine/ nate per raggi/ che scottano paonazzi/ cercano di vendere/ occhiali scuri/ per nascondere notti fredde al neon/ e giornate grigie di fumo,/ non vedono che gente angosciata/ correre per sentieri ortogonali,/ non sentono/ che un grugnire di motori/ e sillabe di metallo./ Mali stracciato a Roma,/ Niger coi ratti del Tevere,/ antilopi intossicate/ nella trappola della civiltà,/ catene che legano/ la corsa sfrenata di bambini / con un pugno di miglio.

cuntun pùin di mei.
(*Consert*: 27).

Ventu a dhuià?[4]
(A me pari)

«Ventu a dhuià a ciasa mea?»
'Na mincionada di fiòi
a si distuda
'ta li' colombàris di marmo
in ciàf dal vial dai ciprès.

E adès,
al zuiaràia qualchidun cun te
pari
'ta la ciasa dal Pari
là che l'arc dal vivi
al pant
Veretat e Ilusion?

'Ta la stànsia di là
al zùia me fì
cu 'na *play station* sideral.
(*Consert*: 63).

Giacomo Vit

Giacomo Vit, narratore oltre che poeta, è impegnato conduttore di laboratori di poesia nelle scuole. Si serve del friulano occidentale di Bagnarola, la parlata nativa e della comunicazione quotidiana. La sua poesia friulana attraverso gli anni si incanala verso una via nuova per citare alcuni titoli (*Falis'cis di arzila*, 1982; *Puarta ta li' peraulis*; *Miel strassada*, 1985; *Puartis ta li' peraulis*; *Fassinâr*, 1988; *Chi ch'i sin*, 1990; *Ciacarada ta 'na lus verda*, 2000). La sua lingua 'vergine', come quella di Pasolini, viene arricchita, endogamicamente, attraverso le stesse potenzialità e le infinite possibilità di combinazione dei suoni, delle parole, delle immagini. Alla parola e alla poesia è consentito di attraversare la storia, di sfidare (*La cianiela*, 2001) il male che intacca la natura (*La plena*, 2002; *Sòpis e patùs*, 2006) e il nulla del mondo odierno.

[4] *Vieni a giocare?* (A mio padre). «Vieni a giocare a casa mia?»/ Una presa in giro di bambini/ si spegne/ nelle colombaie di marmo/ in fondo al viale di cipressi.// E ora,/ giocherà qualcuno con te/ padre/ nella casa del Padre/ ove l'arcobaleno del vivere/ disvela/ Verità e Illusione?// Nella stanza di là/ gioca mio figlio/ con una *play station* siderale.

Tita, muart a deis meis, tal taramot dal 1976[5]

La tiara a si s'ciassava d'intor
li' ciasis.
A trimavin ancia
i murs dal me cour …
La not a vigniva zu
plena di ganfs.
Ta tanta zent, ancia i mes
cul lavri distudat…

Murì
a è stat doma
un lat pi làmit.
(*La cianiela. Fiorita periferia*: 169).

L'oru di me pari[6]

Me pari al va a sgarfà
di matina bunora
tal ciamp da li' vansadìssis,
in duà che la zent
a dismintiera pinsèirs
di fiar, plastica, lene incarulit.
Ulì al sercia, cun deis
di sbissa ingrispada,
'na sciesa di vita;
'na roda di bicicleta,
un vasùt di veri, un lustri
inciamò bon.
Cussì, cuin chel pue
di oru ulì
al crot
di tornà a fà sù
il mont
che ator-ator di lui
al va in slanìs…
(*Sòpis e patùs*: 9).

[5] *Battista, morto a dieci mesi nel terremoto del 1976*. La terra si scrollava di dosso/ le case./ Tremavano anche/ i muri del mio cuore…/ La notte scendeva/ colma di crampi./ Fra le tante persone, anche i miei genitori/ col labbro spento…// Morire/ fu solo/ un latte più insipido.
[6] *L'oro di mio padre*. Mio, padre va a rovistare/ al mattino presto/ nel campo delle immondizie,/ dove la gente/ dimentica pensieri/ di ferro, plastica, legno tarlato./ Lì cerca, con dita/ di biscia raggrinzita,/ una scheggia di vita:/ una ruota di bicicletta,/ un vasetto di vetro, un fanale/ ancora funzionante./ Così, con quel poco/ di oro/ crede/ di ricostruire/ il mondo/ che attorno a lui/ va sfacendosi…

Impresc' da l'anima[7]

«Eco, chistu al è il falsèt ch' al pleava il siùn
da l'arba, chista la nera mantilina ch' al si meteva
intòr par confondi il crovat, chista la s'ciatula
in duà ch' al poiava il gust dal tabac, chistu il amp
par inciocà la truta, chista la pena, la pluma,
la pìria, la piera…»
I zovins intant a scrìvin tai compiuter chès
peraulis ulì, ch' a san di 'n'altri mont: doman
ta 'na stansia da l'Universitàt a si serciarà
di daghi sanc a chis'cius impresc'…
(Ma la fantassùta cu 'l ricin tal nas, vuardant
pai barcòn, a si inecuars che ulà di four
al è il spìrt dal veciu contadin ch' al fa
bociàtis…) (12).

Zoucs di tiara (filastrociuta)[8]

Ventu a zuià a scùndisi,
a scùndisi tai bars,
tai scurs fossài,
tai rivài inglassàs,
tai ciamps scurtissàs,
tal paeis dai viars,
ventu a s'ciampàghi al mont,
al so malstà taront,
al so colà a plomp,
ventu a sgualà tal siel dal fen,
a inclostrà tal ledàn il ben,
a inventassi il seren,
ventu cui pipins di tiara.

[7] *Attrezzi dell'anima*. «Ecco, questa è falce che piegava il sonno/ dell'erba, questo il nero mantello che indossava/ per confondere, il corpo, questa la scatola/ dove metteva il piacere del tabacco, questo l'amo/ per stordire la trota, questa la penna, la piuma,/ l'imbuto, la pietra…»/ I giovani intanto scrivono sul computer quelle/ parole che sanno di un altro mondo: domani/ in un'aula, dell'Università si cercherà/ di dare sangue a questi attrezzi…/ (Ma la giovincella con il *piercing* al naso, guardando/ per la finestra, si accorge che fuori/ c'è il fantasma del vecchio contadino che fa le boccacce…).

[8] *Giochi di terra (filastrocca)*. Vieni a giocare a nascondino,/ a nascondino fra i cespugli,/ negli oscuri fossi,/ nei ciglioni ghiacciati,/ nei campi scorticati,/ nel paese dei vermi,/ vieni a sfuggire al mondo,/ al suo malessere rotondo,/ al suo cadere di sasso,/ vieni a volare sul cielo di fieno,/ a imprigionare nel letame il bene,/ a inventarci il sereno,/ vieni con i pupazzetti di terra,/ vieni nel luogo dove il cuore/ ara?

ventu in duà che il cour
ai dàra?
(*Sòpis e patùs*:13).

Di fòuc in fòuc[9]

La fia, cualchi grispa
ta la vòus, ma la man dolsa,
a slungia a la vecia mari
la sidòn cul bocòn.
La mari, la bocia un puc stuarta,
ma il còur dret e lis, a viàrs
i làvris plan planc...
Di fòuc in fòuc la fìa
a doventa mari di so
mari, la mari fìa di so fìa:
maraveòus sercli
ch'al fa lustri
ta la not dal ospedal.
(*Sòpis e patùs*: 39).

Nelvia Di Monte

Per Nelvia Di Monte, trasferitasi con la famiglia a sei anni a Cologno Monzese, il friulano non potendo essere una lingua dell'identità è diventato una lingua dell'ascolto, che accoglie l'esperienza degli altri e rifugge il dato soggettivo, contenendo al massimo la storia personale. Naturalmente dietro ai *Cjanz da la Meriche* (1996), c'è un percorso sofferto che conosce la condizione dell'apolide linguistico, della frustrazione, dello spaesamento, della rabbia, dell'inadeguatezza, di una sorta di pacificazione, in cui trova posto una lingua oltremodo personale che aspirerebbe a scandagliare, fin nei più minuti particolari, i recessi dell'io. L'idioletto della Di Monte, è fondamentalmente una lingua mentale, ricostruita, in prima istanza sul vocabolario (e quindi sulla koinè letteraria) e in cui hanno parte i ricordi, implementati dal friulano parlato, ascoltato durante le visite ai parenti di Pampaluna. Questa lingua mentale viene trasferita in figure che rispecchiano la realtà di un mondo fissato dentro un orizzonte antropologicamente basso, che opera la trasformazione da espressione di un

[9] *Di fuoco in fuoco*. La figlia, qualche ruga/ nella voce, ma la mano dolce,/ porge all'anziana madre/ il cucchiaio col cibo./ La madre, la bocca un po' storta,/ ma il cuore dritto e liscio, spalanca/ le labbra lentamente…/ Di fuoco in fuoco la figlia/ diventa, madre di sua/ madre, la madre figlia di sua figlia:/ meraviglioso cerchio/ che illumina/ la notte dell'ospedale.

singolo a vera lingua di una comunità. Con tale strumento la Di Monte cerca di smorzare il narcisismo del suo io lirico e di navigare una direzione di altri io a lei imparentati dal fatto di essere emigranti. A questi appartiene il poema epistolare in poesia dei *Cjanz da la Meriche* (1996): si tratta di una vicenda corale rappresentata da quattro lettere di emigranti scritte dall'Argentina e legate tra loro da una trama narrativa, che vede susseguirsi la lettera del figlio alla madre, ancora durante la traversata che lo porterà dall'altra parte dell'Oceano (*Cjant da l'aghe*); di un uomo al fratello rimasto (*Cjant dal ajar*); di un figlio al padre lontano, a cui scatena ricordi di guerra dove si incrociano la vicenda delle Falkland e la ritirata di Russia (*Cjant dal fûc*); di una donna alla sorella maggiore rimasta a custodire la casa e le memorie familiari (*Cjant de tiare*). Successivamente, Nelvia di Monte intraprende un viaggio nel ricordo (*Ombrenis*, 2002), ma non è desiderio di un ritorno, piuttosto caduta e smarrimento davanti alla perdita delle persone e quasi del proprio io. In *Cum pàs lizêrs* (2005), si verifica un cambiamento in cui si intravedono i segnali di una vita nuova, di un guardare diverso in cui i sogni si mescolano agli incubi.

Lasciamo ora lo spazio alle parole di Nelvia Di Monte.

Cjant da l'aghe[10]

'O stoi ben, mari, ma da siet dîs 'o viôt
tante aghe, lassât il puart spagnûl, dome
aghe e nûl e l'eliche 'e volte tal mâr
un agâr che daurmàn al si siare sglonf
di ajar e po nuje: al è dut cussi grant
cussi grant come se i tiei voi, mari, no
viodéssin plui lis cuelinis e un plan dut
vualîf al las viars lis monz sence un vencjâr.

A' nàssin, jo no sai dulà, pizzulis
vongulis ch' a' montin tôr dal vapôr e
si discjolin viars un altri lûc lontan:
dute cheste aghe ch' e si môf planc e si
siare compagne 'e jè come une biele
femine ch' e ti cjale e tu restis là
incocalît.
(*Cjant da l'aghe*: 12).

[10] *Canto dell'acqua*. Sto bene, madre, ma da sette giorni vedo/ tanta acqua, lasciato il porto spagnolo, solo/ acqua e nuvole e 1'elica ribalta nel mare/ un solco che subito si chiude gonfio/ di aria e poi niente: è tutto così grande/ così grande come se i tuoi occhi, madre,/ non vedessero più le colline e una piana tutta/ liscia andasse verso i monti senza un salice.// Nascono, io non so dove, piccole/ onde che salgono attorno al vapore e/ si sciolgono verso un altro luogo lontano:/ tutta quest'acqua che si muove piano/ e si richiude uguale è come una bella/ femmina che ti guarda e tu resti là/ allocchito.

Si somein lis vongulis[11]
ma soresere, cuan' che il sorêli al si
sbasse, 'o viôt cualchidune plui fuarte: mi
plasarés tant, sastu, lâj di sore
come su di une pujére lìbare
di cori fuart pai cjamps, tal unviâr crût
di zilugne.

Dut al si môf e al sbrisse-vie,
dulà po? Ancje il nûl al côr taponant
il sorêli e dentri chest ajar grisàt
la nâf mi somèe ch' e torni tal lûc di îr,
siarade framièz da l'aghe fonde e di un
cîl compagn ch' al nus ven daûr: mi fas pôre
di cjalâlu di gnot, sastu, no cjati plui
la stele tramontane, mont ribaltât!
(*Cjanz da la Meriche*: 12-14).

Prin intop: sintîsi sole[12]

l'aghe e sacode i ricuarts
come fueis te siarade,
stagjon ch'e scurte il guinzâl
ma jo mi sint simpri salpâ
e un grîs, dentri, come un cîl
inmufit; miôr un unviâr
di nêf dut frêt e vualîf

sot de 'zilugne il dolôr
tal frait si scjalde, al scôr,
al sighe o si dismentee

[11] Si assomigliano le onde/ ma verso sera, quando il sole/ si abbassa, ne vedo qualcuna più forte:/ mi piacerebbe tanto, sai, andarle sopra/ come su una puledra libera/ di correre forte per i campi, nell'inverno rigido/ di brina.// Tutto si muove e scivola via,/ dove poi? Anche le nuvole corrono nascondendo/ il sole e dentro questa aria grigiastra/ la nave mi sembra che torni nel posto di ieri/ chiusa tra l'acqua fonda e/ un cielo uguale che ci viene dietro: mi fa paura/ guardarlo di notte, sai, non trovo più/ la stella polare, mondo rovesciato!
[12] *Primo incontro: sentirsi sola.* L'acqua scuote i ricordi/ come foglie in autunno,/ stagione che accorcia il guinzaglio/ ma io mi sento sempre salpare// e un grigio, dentro, come un cielo/ ammuffito: meglio un inverno/ di neve tutto freddo e liscio// *sotto la brina il dolore/ marcendo si scalda, scorre,/ urla o si dimentica// nel suo rimbombare amaro/ si ascolta il brusio dei giorni,/ di sangue, nervi e respiri// ma non afferri aria con le mani:/ il soffio dispettoso della vita/ che cresce ho dovuto soffocarlo.*
[Ndr] L'alternarsi di due caratteri tipografici corrisponde all'intrecciarsi di diverse voci: la protagonista (corsivo) e le figure incontrate.

tal su rimbombâ amâr
si scolte il sunsûr dai dîs,
di sanc, gnarfs e respîrs
ma no tu grampis ajar tes mans:
la bugade rabine de vite
ch' e crès o ài scugnût scjafojâle

ma no tu grampis ajar tes mans:
la bugade rabine de vite
ch' e crès o ài scugnût scjafojâle.
(*Ombrenis*: 21-22).

sintî i dêz sore lis spalis[13],
la sô piel e la mê, dongje e plui,
un amôr sence smare

ma o vevi pôre che une cjareze
si siaràs come une cjadene
tôr dai miei pinsîrs torzeons

o soi bessole cumò, lis radîs
libaris e l'àncure ch' e pindule
masse curte tal vueit

o soi svolade dentri l'aghe,
lis mans a pugn par no brincâ
– tal ultin – jarbis e sterps

nuje o cirivi, dome il zondar
di un'olme o il lasc dal pantan.
(*Ombrenis*: 23).

gotis di ploe a segnin la muse[14]
tal veri, profîl smamît picjât
tal scûr e plui nissun, daûr, a dîmi

[13] Sentire le dita lungo le spalle,/ la sua pelle e la mia, vicino e più,/ un amore senza rancore// ma avevo paura che una carezza/ si chiudesse come una catena/ intorno ai miei pensieri randagi// sono sola ora, le radici/ libere e l'àncora che penzola/ troppo corta nel vuoto// *sono volata nell'acqua,/ le mani a pugno per non afferrare/ – alla fine – erba e cespugli// niente cercavo, solo la cavità/ di un'orma o il molle del pantano.*

[14] Gocce di pioggia segnano il viso/ sul vetro, profilo sbiadito appeso/ nell'oscurità e più nessuno, dietro, a dirmi/ il mio corpo, più caldo più vero// e la sua impronta intravista all'improvviso/ sul cuscino, solo ciò che resta/ di un sogno: non mi occorrono occhiali/ se intorno tutto dondola e sbanda// e in casa gli oggetti si allontanano/ come davanti a un estraneo// siamo tutti scompagnati,/ mattoni di un paese che cresce e muore/ e – nel mezzo – strappi di cielo.

il gno cuarp, plui cjalt plui vêr
e il so stamp viodût a colp
tal cussìn, dome chel ch'al reste
di un sium: no mi coventin ocjai
se intôr dut al sdrindule e sbande

e par cjase si slontanin lis robis
come denant di un forest
o sin duc' discompagnâts,
modons di un paîs ch'al crès e al mûr
e – tal miez – sbregos di cíl
(*Ombrenis*: 24).

il cuarp al ten i sfrìs, polvar[15]
di tanc ' moments ch 'al scancele
e al rosee di gnûf

lis oris ch'a a passin e a jemplin
e a svuedin sence misure

strenz fuart il parapèt
fin che tu sintis scjaldâsi
il fiâr sot i dêz: si cujeterà
il tremôr dal mont

chel pôc ch' al covente
par tornâ un pàs ìndaûr,
tal grump de vite, te spiete
dai dîs platâts tal blanc de nêf.
(*Ombrenis*: 25).

al è miôr lassâ dut viart[16]
e vongolant, une robe
dentri chê altre, come il cîl
framiez dai vencjârs, e il puint
un arc dentri il flum ch' al scôr

[15] *Il corpo conserva i segni, polvere/ di tanti attimi che cancella/ e corrode di nuovo// le ore che passano e riempiono/ e svuotano senza misura// stringi forte la ringhiera/ fin che senti scaldarsi/ il ferro sotto le dita: si quieterà/ il tremolio del mondo// quel poco che basta per tornare un passo indietro,/ nel mucchio delta vita, in attesa/ dei giorni nascosti nel bianco della neve.*

[16] È meglio lasciare tutto aperto/ e fluttuante, una cosa/ dentro l'altra, come il cielo/ tra i salici, e il ponte/ un arco dentro il fiume che scorre// quella donna in piedi sulla sponda,/ il vento le scompigliava i capelli:/ l'abbaiare di un cane, un distogliere/ gli occhi e anche lei sparita, ormai// bava lucente di nulla/ – vediamo – e la lumaca scivolata/ via in qualche nascondiglio/ nella notte tiepida della terra.

chê femine in pîs te spuinde,
il vint j sgardufave i cjavei:
la uacade di un cjan, un discjoli
i voi e ancje jê sparide, oremai

bave lusinte di nuje
– o viodìn – e il lec sbrissât
vie in cualchi scundui
te gnot clipe de tiare.
(*Ombrenis*: 26).

Di gnûf[17]

e si smole un pont te mae dai dîs:
redrôs sot lis robis, restât limpit
tal timp che nus cjarine
di polvar e bavele

vueits di dutis lis cjasis
ch'a nus stavin aduès, puartâts
vie ogni San Martìn

tantis puartis ma nissune issude,
fûr dome cîl e une sere ch'e bruse
planc sore i veris

ancje tal scûr il cessalmin
s'intortèe te fereade
e il blanc odôr al cusìs
la gnot al cjalt di une dì
ch'e mûr di gnûf.
(*Cun pàs lizêr*: 24).

Cun pàs lizêr[18]
a Pierluigi Cappello

a rivin da chel îr ch'al cimie
tal imbroi fìs di oris e ains,

[17] *Di nuovo.* E si allenta un punto nella maglia dei giorni:/ rovescio sotto le cose, rimasto nitido/ nel tempo che ci accarezza/ di polvere e filo di seta// vuoti di tutte le case/ che ci stavano addosso, portati/ via a ogni trasloco// tante porte ma nessun uscita,/ fuori solo cielo e una sera che brucia/ adagio sui vetri// anche nel buio il gelsomino/ si attorciglia all'inferriata/ e il bianco profumo cuce/ la notte al caldo di un giorno/ che muore di nuovo.
[18] *Con passo leggero.* Giungono da quell'ieri che occhieggia/ nell'imbroglio fitto di ore e anni,/ con parole impastate/ di terra e sassi capaci di rimbalzare/ sulla quiete dell'acqua,/ – lingua di notti di veglia e/ ombra che sono diventati// hanno il passo leggero di chi conosce/ il ritorno, scansando muri di bugie/ e dimenticanze come una bicicletta/ di bambino che dondola

cun peraulis impastadis
di tiare e claps bons di sbalzâ
sore il padìn da l'aghe
– lenghe di gnots di veje e
ombrene ch'a son deventâts

e àn il pàs lizêr di cui ch'al sa
ben tornâ, sghindant mûrs di bausiis
e dismentiis come une biciclete
di frut ch'e gondole tal sivîl
di ajar e 'zûcs nancjemò finûts

a cognossin il colôr ravost dal amont
par nudrî stelis che nus àn bandonâts
e l'aur par viargi debits inmò di vignî,
lis radîs ancuradis dentri ogni sere
ch'e rive compagne e no spietate

atraviars duc' i lûcs dulà che
«fermâsi?» no varìn podût,
promessis sence cjalâ
tai voi la realtât, tasint
che «sigûr!» al à un savôr
plui lontan di une conte.

e tornerà tant lizere la lôr
companie che no tu savaràs
di dulà, di ce bande di ricuarts
mai vûts, e di siums dismenteâts

lôr ch'a s'infondin dentri-fûr
dal timp a san impussibil
dînus par simpri cun Gjò.
(*Cun pàs lizêr*: 66-68).

nel fischio/ di aria e giochi non ancora finiti// conoscono il rosso carminio del tramonto/ per nutrire stelle che ci hanno abbandonato/ e l'oro per aprire debiti di là da venire,/ le radici ancorate dentro ogni sera/ che arriva uguale e inattesa// attraverso i luoghi dove/ «fermarsi?» non avremmo potuto,/ promesse senza guardare/ negli occhi la realtà, tacendo/ che «certamente!» ha un sapore/ più lontano di una favola// tornerà così leggera la loro/ compagnia che non saprai/ da dove, da quale angolo di ricordi/ mai avuti, di sogni dimenticati// loro che s'inabissano dentro-fuori/ dal tempo sanno impossibile/ dirci per sempre addio.

Bibliografia citata

Di Monte, Nelvia. *Cjanz da la Meriche. Canti dall'America.* Firenze: Gazebo. 1996.
———. *Ombrenis. Ombre.* Roma: Zone. 2002.
———. *Cun pàs lizêr. (Con passo leggero)*. Presentazione di Anna De Simoni. Sequals (Pn): 2005.
Fiorita periferia. *Itinerari nella nuova poesia in friulano*. Ed. Giacomo Vit e Giuseppe Zoppelli. Pasian di Prato (Ud): Campanotto. 2002.
Mariuz, Giuseppe. *Consert. Concerto*. Presentazione di Giancarlo Pauletto. Postfazione di Piera Rizzolatti. Pasian di Prato (Ud): Campanotto. 2001.
Vit, Giacomo. "Tita muart a deis mesis, tal taramot dal 1976". *Fiorita periferia*. *Itinerari nlla nuova poesia in friulano*. Ed. Giacomo Vit e Giuseppe Zoppelli. Pasian di Prato (Ud): Campanotto. 2002: 169.
———. *Sòpis e patùs* (*Zolle e alghe di fiume*). Prefazione di Giuseppe Zoppelli. Roma: Cofine. 2006.

ROTONDE COLLINE E PIETRAIE IMPERVIE: I VERSI DI MARIA LUISA DANIELE TOFFANIN E DI MARA DONAT

Renata Londero*

Caldi focolari e fresca erba: il quieto dialogare di Maria Luisa Daniele Toffanin

La poetessa padovana Maria Luisa Daniele Toffanin divide i suoi giorni fra la scrittura lirica, la promozione di iniziative culturali ed educative presso scuole e associazioni italiane, e la quotidianità familiare. La Daniele Toffanin è approdata in età matura alla creazione poetica, «dopo aver passato i suoi più giovani e trepidi anni nell'ascolto, nel calore degli affetti familiari, nella contemplazione delle segrete liturgie celebrate nel grande tempio della realtà naturale, nello studio sensibile dei nostri maggiori poeti antichi e moderni» (Richter). E tale maturo approdo ben spiega la sapiente pacatezza che contraddistingue il suo scrivere, dietro a cui, pure, pulsa la passione per la bellezza della vita in tutte le sue forme. È quella appassionata e delicata *laus vitae*, appunto, di cui ha parlato uno dei suoi più cari maestri, Andrea Zanzotto (Zanzotto s.p.). La prima raccolta, dal novalisiano titolo *Dell'azzurro ed altro*, è uscita nel 1998. A essa sono poi seguite altre cinque sillogi, insignite di vari e prestigiosi premi nazionali – *A Tindari* (2000), *Per colli e cieli insieme mia euganea terra – percorso d'autunno* (2002), *Dell'amicizia – my red hair* (2004), *Iter ligure* (2006), e *Fragmenta* (2006) –, a cui si aggiungono *Nenie cantilenie* e *Briciole* (2006-2007), deliziose filastrocche colte e popolari (in gran parte inedite) dedicate alla nipotina Giulia.

Sospese fra ritiro intimista e slancio comunicativo, le poesie della Daniele Toffanin si leggono tutte d'un fiato, complici la misura sillabica del verso, spesso breve, e la studiata carenza di punteggiatura. Seguendo, dunque, l'armonioso filo del pensiero e delle emozioni che si dipanano in questi testi, attraverso un verbo lirico denso e cesellato, teso verso un profondo «processo di differenziazione, d'identificazione, di comunione, di realizzazione del soggetto»

* Università di Udine.

(Serafin. "La poesia di…"), il lettore ritrova memorie vicine e lontane dell'autrice, intessute di persone, cose e luoghi attinti tanto al piccolo-grande mondo di ogni giorno, quanto alle esperienze di viaggio e di lettura. Così, si oscilla dalla preziosa 'casa-cuna' veneta, che come una sfera magica tutti e tutto avvolge e custodisce (*Dell'azzurro ed altro*, *Per colli e cieli insieme…*), alla sensuale Sicilia colma di splendori naturali e suggestioni mitologiche (*A Tindari*); si passa dal sommesso rimpianto per l'infanzia perduta (*Dell'azzurro ed altro*) al ricordo elegiaco dell'amica scomparsa e della sua rossa, travolgente criniera (*Dell'amicizia – my red hair*), dai dolci declivi euganei alle pinete e alle marine odorose delle Cinque Terre (*Iter ligure*). Fino a giungere alla raffinata fattura classicheggiante dei *Fragmenta*, dove il colloquio della poetessa si apre a ventaglio con i suoi interlocutori prediletti: la natura, la madre, il figlio, la nipotina, le amiche, l'arte, i miti antichi, Dio.

Ma lasciamo la parola alla Daniele Toffanin, attraverso una piccola carrellata di sue liriche significative.

Acquerelli d'amore

E dentro sento
un brulicare denso
di colori e guizzi
di stemperarli
in acqua ardente
di parole nuove
(*Dell'azzurro ed altro*: 13).

Casa-cuna

In gomitoli di luci
si snodano i riti.
Da angoli di buio
tremuli barbagli
divampano lontani
in luminoso falò:
per magia, la Casa.

Mia madre la gran fiamma
riscaldava ogni cosa
sprizzava ognora
scintille di festa
tra animali di gesso
bambini come pastori
per scene di Notte Santa.
Ali-parole di angeli
aleggiavano intorno,

pentagramma per musica d'anima
poi sorriso di gesti.
Splendeva cometa d'oro
in occhi puri di padre
e sopra il Presepe.
Qui le mie radici.

Ora che mi sento chiusa
in un tondo d'angoscia
persa in un vuoto di cielo
come se troppe stelle
insieme si fossero spente,
cerco la Cuna d'amore
per dissetarmi di Luce
(*Dell'azzurro ed altro*: 53).

XI

Fanciulli vidi
bagnarsi di onde
leggeri i corpi di luna
e fanciulle vidi
alzarsi da schiuma
con ali di cigno
e unirsi insieme
in cerchi di acqua.

Forme composte
con gesti flessuosi
di membra di mani
in crateri di argilla
a propiziarsi con riti
l'arcano ignoto silenzio
e vivere eterni nei miti.

E noi con l'anima confusa
ormai in catene di acqua e luce
(*A Tindari*: 21).

Ed era ancora bambina

E lavava lavava
lavava il suo volto di sole
alle gelide mani dell'aria
la rossa criniera danzante
allo zufolo del vento nevoso.
E ninfa spirito boschivo
ne respirava energia

con la pelle dell'anima
purificando ogni pensiero
all'innocenza delle cose
verità sempre dai primordi.
Ridesta al primo candore
si mangiava la neve
ed era ancora bambina
coglieva il tarassaco argenteo
ed era radice di terra.
Così ogni gesto era vita
ricomposta in cerchi d'armonia
nella sfera d'armonia intorno
(*Dell'amicizia – my red hair*: 28).

Non è muta la pineta

Non è muta la pineta
nell'ora della pace
calda più del sole

voce è di cose
remote all'umano
fremiti silenzi alterni rumori.

E un due tre
fante cavallo re

la pigna regina
si stacca si spacca
e a terra si squama.

Saltellano scintillano
pinoli a cascata
s'arrestano in attesa.

E la favola bella
si rinnova nelle mani d'erba
(*Iter ligure*: 36).

Mia preghiera
a S.

In questa sera di foschia
per te
che m'hai invaso la casa
coi capelli di sole

irretito il cuore
con tenere parole
e un nido hai creato per lui
con la tua mente di piume

per te
in questa sera di foschia
offesa l'ora felice montana
dal crepuscolo pungente,

sia mia preghiera
l'ardente arcobaleno
che acuto preme il cielo
e accende di luce-speranza
anche il sonno della croda
(*Fragmenta*: 28).

Voce i tuoi occhi

Limpida voce i tuoi occhi
globi di luce abitati
da fiordalisi
schegge di sole erba d'aprile.

Dice cosmica malinconia
al dolore che ti percorre
nelle esili fibre
quasi mistero in te celato
pur sazia e nel tepore del nido.

Dice gioia d'esserci
tra gli altri e le cose
e insieme urgenza
di coniugare in sillabe
la luce-voce dei tuoi occhi.

Ma tu così piccina
già tutto della vita
senti sveli
o è il mio sguardo trepido
che nel tuo legge oltre?
(*Briciole*).

Di limiti e limini, di crisalidi e farfalle: il franto poetare di Mara Donat

Nata a San Vito al Tagliamento, Mara Donat è ormai messicana d'adozione: compiuti, infatti, i primi studi universitari a Udine, dal 2001 per ragioni di studio si è trasferita in Messico, dove oggi risiede (con sporadiche puntate nel suo odiato-amato Friuli) per conseguire il dottorato di ricerca in Letteratura latinoamericana presso la Universidad Nacional Autónoma de México. Oltre a una serie di traduzioni e di contributi scientifici su diversi autori ispanoameri-

cani (Octavio Paz, César Vallejo, Syria Poletti, fra gli altri), apparsi in miscellanee e riviste italiane e straniere, in ambito poetico la Donat ha pubblicato due raccolte – *Come se* (2007) e *Spaesamenti* (2008) –, e liriche sparse (*Psicorbite*), uscite nel 1997 sulla rivista udinese *Corrispondenze* e *Lingue poetiche*. Del suo interessante *corpus*, tuttavia, molto resta ancora inedito, come la bella raccoltina *E sempre più terra*, del 2008, seconda sezione di una più ampia silloge in corso di stesura, intitolata *Come per dimora*, da cui sono tratti due componimenti, che qui riporto[1].

Tanto dialogante e melodicamente curvilinea è la poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin, quanto, invece, petrosamente introversa e frastagliata, ma ricca di una sua musicalità piena, è quella di Mara Donat. Dalle prime liriche, composte alla fine degli anni Novanta, alle ultime prove, la scrittura extraterritoriale della Donat, scissa fra l'Europa rimpianta e l'America amica, si nutre per lo più di esilii, di cesure, di ferite aspre a sopportarsi e a dirsi. I suoi versi concisi, dal lessico solido e penetrante (emulo di Ungaretti e di Zanzotto), e dalla sintassi scabra, si susseguono senza soluzione di continuità in lunghe strofe sottili. Sovente le parole della Donat colpiscono come sassi il lettore, coinvolto e sedotto dalla loro forza propulsiva. Sono i sassi che l'autrice stessa lancia contro la dura terra nativa – avara di calore e di entusiasmi[2] –, e in definitiva, contro la realtà tutta, intrisa di dolore, mossa com'è da un sentire che sta a metà tra la ruvida rabbia disarmante e un'ansia incommensurabile di contatto con l'altro. Il senso di inappartenenza che sostanzia, per esempio, le poesie di *Come se* e di *Spaesamenti*, rivolte/scagliate verso la casa-non casa friulana, verso il padre e la madre, verso il proprio corpo (microcosmo inidoneo) assetato d'amore, si continua a percepire in *E sempre più terra*. Eppure qui il canto della Donat si dispiega più fiducioso e leggero, a tratti quasi felice, imbevendosi della strabiliante bellezza del Perù e della sua storia millenaria, dalle vertiginose cuspidi andine alle dune sinuose del litorale, da Machu Picchu a Lima. E sforzandosi di abbracciare uomini e cose con la potente voce della poesia, che valica confini, supera soglie, scioglie conflitti.

Ancora una volta, allora, ascoltiamola, questa voce, dai versi di Mara Donat.

Come se pampa

Placido il sonno
primaverile come sole

[1] Ringrazio Mara Donat per avermi autorizzato a pubblicarli in questa sede.

[2] «Al migrare dell'anima si affianca un migrare reale in terra straniera come quello di Mara Donat […]. Forte è il legame con la terra d'origine, il Friuli, espresso in versi corposi, pregnanti d'amore e di rabbiosa nostalgia» (Serafin. "Premessa…": 9).

rendimi grazia
custodiscimi nel languore
son sempre lunghe
le ore
da qui
a un istante,
solo permane
come sapore d'ambra
e nell'ombra
ti riposerò, mia allodola,
come se anima leggera
così come vita,
è tantissima la landa
tu lo sai,
come se infinita.
Dolci i cammini
nella mia pampa
(*Come se*: 268).

Come se violenza

La parola che
non riesco a deglutire
il silenzio
troppo
esteso
quello che succede
il contraccolpo,
la realtà sulla pelle
dura e acida
come se mano chiusa
a dirne la
ferita
dritto in faccia
le fauci della pantera
l'unghia affilata
t'infilza tenerezza
non ne ha il rispetto
aggredisce
scaltro gesto animale
e ignora
furia t'abolisce
la parola
il corpo
la convivenza,
ti si spezza il ramo

su cui tu allodola
ricevi ogni ricompensa,
ti dissipano il fiore
appena aperto
di pesco
che non ne sanno
il valore
la tua pacifica dimora
che non ne portano il rispetto;

come se stesso fiore
se ne smuore
ogni mia singola parola
(*Come se*: 268-269).

Per limine di terra, I

Terra mia terra
ti reclamo mia terra
disegnami addosso
tua presenza sicura,
io ti traccio
io ti percorro
io ti strascico
piccolo paese
che mi hai nutrito
eppure sei
passo mio anonimo
nome e palmo sbiadito
pelle senza una ruga
corpo senza più un solco,
son io che t'incido
io che ti divido
io che ti unisco e ammasso
acqua e argilla
lichene ed erba,
ma tu
mi sei pancia vacua
cuore concavo
diserzione alla patria!
non più tua figlia
sono tua naufraga
legno sull'onda
fuori dalla riva,
io non ho parola
che non sia orfana

non ho scarpa
che non sia vagabonda
le mie mani ti rifuggono
come matrigna
paese mio che non mi ospiti
non mi riconosci
non mi occludi
non mi inchiodi.
Che faccio qui da te
con le mie natiche
sulle tue radure
se pure la tua bocca
ancora una volta mi espelle
mi separa
mi lascia spaesata?
(*Spaesamenti*: 89-90).

Sul limine del corpo, IV

L'amore fa male alle ossa
per eccesso del suo corpo
e qui mi si scorpora
tracciato mio fittizio
frattura su questa pagina
paese mio disossato
per eccesso di fantastico
per surplus del desiderio
rasente lo scandalo;
vorrei starmene in silenzio
ma ferisce questa stanza
per eccesso di piombo
per quanto sole assente
assenteista il mio corpo
per solitudine di parola
dentro questo guscio vacuo.
Fa paura il precipizio
il bordo di questa pagina
il masso che vi rotola
mio strapiombo
dove non tiene più il corpo,
dove stringono le mie ossa
questo vivere sempre tremulo
per eccesso di bordo
perdita del sangue
fiore continuo sull'epitelio.
Per dissenso radicale del mio corpo
tutto è fuori rotta,

fuori bordo,
la mia penna sempre in bilico.
Il terreno cede sempre.
Nessun tracciato.
Niente che mi sostiene
(*Spaesamenti*: 99-100).

Perú, Perú
Alla mia Silvana Serafin
Nostro Perú

1, La gioia del luogo, Andina

Gli alberi affogano nella terra
qui, nel Putukusi
nel Waynapicchu,
santa è la pietra
nel Machu Picchu,
e il mio cuore è l'orchidea
che vedo sospesa sui dorsali
come umani, amorosi
in discendenza obliqua
intrecciati
corpo intimo della terra
cui concedere,
e il canto dice
il calore racchiuso della pietra
ogni rondinella, tuo luogo,
mio petto azzurrissimo
replica il volo antico del condor
scultura viva, mia città santa
dove le terrazze stanno, andine
nel sacro silenzio di un Tempo
tutta una cordigliera intorno;
ne custodisce il respiro,
si ravviva il profilo del re, el Inka
roccia imbalsamata
mio costato
sotto il raggio alboreo,
Inti prestissimo,
che oggi mi ha accolto
giovane d'antichità,
mio *qosqo* rinato
con tutto il corpo
qui addosso.
Non sono più sola,
separata.

Ho tutta la terra del mondo
(*E sempre più terra*, da *Come per dimora* 2008, inedita).

3, Il cuore, qosqo

quanta terra
mi regali, Pachamama
quanta reale appartenenza
nell'esilio scelto, o prescelta,
particolare destino di me,
di qualcuno.
Ho pianto tanto per la perdita,
di nuovo si farà vivo.
Ma oggi ne sento la ricchezza
la fortuna del mio zaino,
i lacci per il mondo
(*E sempre più terra*, da *Come per dimora* 2008, inedita).

Pur nell'indubbia lontananza di situazioni esistenziali e di radici tematiche ed espressive da cui scaturiscono, i versi di Maria Luisa Daniele Toffanin e di Mara Donat si avvicinano nella scommessa su grandi universali lirici – l'amore per la natura, il culto dell'arte, la coscienza del male di vivere –, trattati con acuta sensibilità femminile: ancora ispida e deflagrante nella giovane Mara, rasserenata dall'esperienza di vita e di lettura in Maria Luisa.

Bibliografia citata

Daniele Toffanin, Maria Luisa. *Dell'azzurro ed altro*. Padova: La Garangola. 1998.
———. *A Tindari*. Patti: Nicola Calabria Editore. 2000.
———. *Dell'amicizia – my red hair.* Venafro: Edizioni Eva. 2004.
———. *Iter ligure*. Pisa: ETS. 2006.
———. *Fragmenta*. Venezia: Marsilio. 2006.
———. *Briciole*. 2006-2007 (inedita).
Donat, Mara. "Psicorbite". *Corrispondenze e Lingue poetiche*, II (1997): 6-7.
———. "Come se". *Quale America? Soglie e culture di un continente*. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2007: 267-269.
———. "Spaesamenti". *Voci da lontano. Emigrazione italiana in Messico Argentina Uruguay*. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2008: 87-101.
———. *E sempre più terra* (da *Come per dimora*). 2008 (inedita).
Richter, Mario. "La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin". *Il Bianco e il Nero*, 11 (2009): 85-100.
Serafin, Silvana. "Premessa: Una voce d'intesa". *Voci da lontano. Emigrazione italiana in Messico Argentina Uruguay*. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2008: 7-10.
———. "La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin: tra passione e razionalità". In corso di stampa.
Zanzotto, Andrea. "Quarta di copertina". Maria Luisa Daniele Toffanin. *Per colli e cieli insieme mia euganea terra – percorso d'autunno*. Padova: La Garangola. 2002.

FEDERICA ROCCO CONTIN E LUIGI NATALE

Anna Panicali*

Abbiamo concordato, Renata Londero ed io, di fare questa tornata iniziando con Federica Rocco, e facendo leggere poi le sue poesie; poi [passeremo] a Luigi Natale, con lettura di poesie. [Infine], altre due [poetesse, Maria Luisa Daniele Toffanin e Mara Donat], verranno presentate da Renata Londero.

Federica Rocco Contin

[…] Entro subito nel vivo della poesia di Federica Rocco, [che] scrive in italiano, in spagnolo e in friulano, e ha pubblicato (io lo dico in italiano) *Una ruga tra le ciglia* [2006]. Ha però al suo attivo anche altre poesie pubblicate in miscellanee. Entrambi i poeti, sia Federica Rocco che Luigi Natale, mi hanno chiesto di far leggere o di leggere le ultime poesie. In genere tutti i poeti, tutti gli artisti, quasi abbandonano le vecchie poesie e amano le creature ultime.

Federica Rocco ha lasciato il Friuli a diciannove anni, e anche le sue poesie nel libro *Una ruga tra le ciglia* sono diciannove. È un libro scritto in friulano e

* In omaggio alla memoria della compianta Anna Panicali, professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Udine, prematuramente scomparsa il 3 gennaio 2009, riportiamo qui il testo del suo intervento sui versi di Federica Rocco Contin e Luigi Natale, presentato venerdì 10 ottobre 2008 durante il convegno internazionale *Dialogare con la poesia: voci di donne dal Friuli, alle Americhe, all'Australia* (organizzato da Silvana Serafin). Pur nel massimo rispetto del dettato originale, minimi ritocchi formali – indicati tra parentesi quadre – si sono resi necessari nel passaggio dall'esposizione orale al testo scritto. Talune parti della presentazione, inoltre, sono state integrate con brani degli appunti che Anna Panicali aveva scritto per l'occasione, e che qui si segnalano tra parentesi graffe. Un caloroso ringraziamento va a Lisa Gasparotto, allieva di Anna, e a Martina Cainero, il cui aiuto è stato impagabile per rintracciare e riprodurre questa sua presentazione. Grazie, infine, a Federica Rocco, per i consigli puntuali e preziosi [Renata Londero].

tradotto, da lei stessa, in italiano. […] Solo tornando alla propria terra originaria, riaffiorano le immagini, le parole, i suoni di un'infanzia che, nella lontananza e nel periodo di straniamento, sembravano essersi perduti; intanto invece maturavano dentro.

E c'è nella poesia di Rocco, dominante, una figura che potrebbe essere (mi riferisco anche ad Antonella Riem), una 'grande madre'. È una grande vecchia, questa grande madre, che è presente […] anche nelle poesie di Luigi Natale; una grande madre che farà da tramite fra presente e passato. In questo caso è nonna Alice.

Come quasi sempre in tutti i poeti, la Rocco, dicevo, ha scritto in friulano quando era lontana, e soprattutto quando ha cominciato a sentire che questa grande madre, {quest'unica testimone che faceva da tramite tra il presente e il passato}, che è la nonna, ma anche la sua terra e la sua lingua, sarebbe scomparsa, e avrebbe fatto scomparire con sé {persino} le ultime tracce di {quella memoria antropologica e linguistica che ancora resisteva e a} cui ogni poeta fa riferimento. {La scomparsa persino delle tracce è terribile}. Un filosofo come Heidegger ci dice che quando ancora ci sono le tracce della memoria del passato si può vivere o sopravvivere, ma ci pone una domanda, che queste poesie ci pongono, e che secondo me tutto il Convegno ci ha posto fino ad ora: ma quando scompariranno tutte le tracce?… E quali sono le immagini che Federica Rocco riporta, quali immagini ha, quali impressioni, della sua terra friulana?

{Dalla lontananza dalla propria terra inizia dunque la riflessione di Federica Rocco e l'incontro con se stessa bambina e con le voci e i fantasmi del suo paese. Non vi è niente di lezioso o di leggero nella sua poesia, una poesia intensa, dura, che s'innerva su un pensiero forte: «trovo morti e serpenti nei ricordi» (Rocco Contin. *Una ruja…*: 54). Poche le poesie dall'andamento lieve (*Tra le biche*) (*ibid.*: 46-47); la musica delle sue poesie è [infatti] aspra e spezzata, come la sua terra}. E le immagini rimandano a una terra dura, fredda, in cui anche «gli alberi sentono freddo» [*ibid.*: 29]; sono immagini di una terra diffidente, che dà del 'voi', di un paesaggio a cui la memoria torna intirizzita, e torna in inverno: «in Friuli (si) ritorna l'inverno» [*ibid.*: 19]. Ed è bello e molto intrigante quel 'si', che Federica Rocco mette tra parentesi: perché il soggetto di questo ritorno è appunto la memoria. Si torna in tempi di bora fredda, spettinata, che ti sibila tra i denti se apri la bocca [*ibid.*: 21], e quando Alice Contin, la grande vecchia, sta morendo, dalla finestra scorge un 'fuori' di bora e di pioggia; bora gelata e 'storta', ma […] anche di un paesaggio e di una terra umida.

Silvana Serafin ha notato che dominanti sono, nella poesia della Rocco, l'acqua e le sue varianti di pianto, di bora bagnata, di pioggia, di mare, di fonti [5-6]. Ma io aggiungerei che, se la terra è fredda e dà i brividi lungo la schiena, se questa terra è dura e 'petrosa', con un termine direi dantesco, quella stessa

terra, dice Rocco, è la mia lingua. È un verso, è un'affermazione su cui ho molto riflettuto, perché anche le sue poesie sono di pietra e acqua, di cielo e di cenere; [sono] poesie {la cui tavolozza presenta pochi cromatismi, poesie} in cui il colore dominante è appunto il grigio, il colore della cenere.

Immagini molto belle, anche se molto dure, molto aspre, immagini scritte in una lingua meticcia, quella della Bassa friulana, quella ibridata con l'udinese e con il veneziano. {Dal punto di vista della struttura, si tratta di} una poesia in forma di dialogo. E con chi dialoga?… Dialoga con la voce in corsivo di nonna Alice, che parla come [dalla] terra umida e nera {sotto la quale è ormai sepolta}. Questa poesia a mio parere è molto intensa, è molto bella; mi ricorda Pasolini, naturalmente, come aveva già notato Martha Canfield in un bell'intervento lo scorso anno (79-81), ma mi ricorda anche Zanzotto, per quelle figure indimenticabili di vecchie che sono le ultime testimoni di un passato che non può più tornare.

Ora vorrei sentire… Io naturalmente ho scelto, da imperativa quale sono, come sempre, con i piccoli e con i grandi poeti, ho scelto delle poesie, ma forse è bene che le scelga lei… io ho scelto dalle ultime, e ve lo dico: le ho scelte e voglio che vengano lette.

Dir non saprei, non saper dire

Non saper dire
se è sognare o dormire
andare o venire,
rallegrarsi o soffrire,
accogliere o bandire…

O se è solo il volo
del cuculo che attraversa
la notte
sui tuoi occhi chiusi.
(2008, inedita)

Baila mi danza[1]
a papUgo

Contéstame.
Mientras bailas esa danza inmóvil,
una nada en el medio de la noche

[1] Traduzione italiana: *Balla la mia danza*. Rispondimi./ Mentre balli quella danza immobile/ un nulla nel mezzo della notte/

habla y vigila el sueño
del caracol achicharrado.
En el cielo de vidrio
somos blancos horizontes
en vuelo hacia el mundo.
Contéstame, baila mi danza
y cuéntame el dolor
de estar bailando solo
en los alrededores del viento.
(2008, inedita)

Vorrei sentire almeno altre due poesie da Federica Rocco… Devo leggere io?… Bene, allora leggerei io dalle poesie non pubblicate nel libretto *Una ruga tra le ciglia*, leggerei quelle poesie in cui Federica Rocco appunto insiste sul freddo della terra e sull'umidità:

Sento freddo[2]

Sento freddo nelle scarpe
strette, sdrucite,
o forse leggere
sulla terra fredda,
o forse morta.

Fischia il freddo fin tra i piedi
e sento il mucido
persino dentro il letto.
Ora Friuli lasciami dormire,
che ho già pagato a sufficienza.
("Tra le lingue della memoria": 105).

Mi piacerebbe sentire la sesta, oppure l'ultima, che mi ricorda molto *La meglio gioventù* di Pasolini, anche se in un'altra dimensione…

VI[3]

– Parsé tegnitu i voj siarats?
– Par no vioditi murì…

parla e vigila il sonno/ della lumaca abbrustolita./ Nel cielo di vetro/ siamo bianchi orizzonti/ in volo verso il mondo./ Rispondimi, balla la mia danza/ e raccontami il dolore/ di ballare da solo/ nelle vicinanze del vento.

[2] Testo originale in friulano: O sinti frêt ta scarpis/ strentis, sbusadis,/ o forsi lizieris/ su la tiara freda,/ o forsi muarta.// Sivila al frêt fin tai pîs/ e sinti odor di frischin/ ancja tal jet./ Cumò Friûl lassimi durmì,/ ch'o varès za paiât avonda.

[3] Traduzione italiana: – *Perché tieni gli occhi chiusi?/ – Per non vederti morire…/*

– A ti dûl di mancul?
– No, a mi dûl di plui…

O tegni i voj siarâts
par no vioditi murì,
ju viarzi e colin stelis neris
e duris come 'l cuargnul
sul sarneli cuviart dai recuarts
piardûts ta l'aga da laguna.

Tramaj ch'al mi ferma
(clipita e pugneta
ta busa la musa
a si sporcja,
ta sercja la fuarsa
a si sblancja)
la man sampa da libertât
e la gjestra da scuela.
Viôt, cjala, smicia!
Ma jo tegni i voj siarâts
e mi prepari a contà
se che tal aga 'nd ai viodut…
("Tra le lingue della memoria": 108).

E sempre sullo stesso tono, leggero rispetto alle altre, appunto 'petrose', [ecco] *Desideri*:

Desideri

Voglio per me
il coccodrillo impagliato
cui rompemmo la coda giocando.

Incubo e curiosità,
indagine e sogno,
ricordo e capriccio
(e la fissità dello sguardo di vetro
che eternizzava la sua non vita).

Insondabile abisso dell'infanzia
verde meraviglia atemporale

– *Ti duole meno?*/ – *No, mi duole di più…*/ Tengo gli occhi chiusi/ per non vederti morire,/ li apro e cadono stelle nere/ e dure come il corniolo/ sulla fronte coperta dai ricordi/ perduti nell'acqua della laguna.// Trappola che mi blocca/ (tiepida e accovacciata/ nella buca la faccia/ si sporca,/ nell'assaggio la forza/ sbiadisce)/ la mano sinistra della libertà/ e la destra della scuola./ Guarda, osserva, sbircia!/ Ma io tengo gli occhi chiusi/ e mi preparo a raccontare/ ciò che ho visto nell'acqua…

di terre paludose e lontane
(i gelsi e la fontana, l'altalena
e i campi, i cieli e il mare).

Voglio per me
il coccodrillo impagliato
in cambio dei sogni perduti
lungo il cammino
("Tra desideri e (in)certezze": 125).

[Concludiamo con la lirica inedita *Di no savé sé fa di lôr* (2008), che Federica Rocco aveva in programma di leggere, e che qui inseriamo come ulteriore tributo alla memoria di Anna Panicali:

Di no savé sé fa di lôr[4]

Di no savè sè fà di lôr,
di chei muarts inneats ta l'aga
dal laip là fûr, (ledrosa
e stuarta pavea
ch'a mi oblea
a jevami di gnot
cul sanglot).
Cul voli vert viart
varessi di viodi mior
ma tal Palut 'nd ai viodut
un sil vuarp e sgnacaios
e sensa orè lu 'nd ai piardût.
Tal scûr cun l'aga
fin parsora dai zenoi
menàisi indenant istess
sparnissant inneats toratôr,
par no savè sè atri fà di lôr…

E sintisi alc tal stomit fuart
ch'al sa di pantan smaltecat

[4] Traduzione italiana: *E non sapere che fare di loro*. E non sapere che fare di loro,/ di quei morti annegati nella fontana là fuori/ (rovescia e storta farfalla/ che mi obbliga/ ad alzarmi la notte/ con il singhiozzo)./ Con l'occhio verde aperto/ dovrei vederci meglio/ ma nella Palude ho veduto/ un cielo cieco e moccioso/ e senza volerlo l'ho perduto./ Nell'oscurità con l'acqua/ fin sopra le ginocchia/ avanzare ugualmente/ spargendo annegati all'intorno,/ per non sapere che altro fare di loro…// E sentire qualcosa di forte nello stomaco/ che sa di pantano spiaccicato/

e di polenta tabiada cul tac dal stival
ch'a ti vegnin i sgrizui fin daur ta schena…

– *Duar, cumò…*

Signôr,
di no savè sè fà di no.
(2008, inedita).

Luigi Natale

Passiamo a un poeta, invece, dal tono completamente diverso, rispetto a quello che abbiamo sentito. […] È Luigi Natale, che ha già pubblicato almeno tre libri, e anche lui ha chiesto di leggere soprattutto le poesie inedite. Luigi Natale è sardo, ma vive a Pordenone, e si ritiene 'migrante-nomade', nomade per vocazione {naturale}. Direi soprattutto nomade, perché ha viaggiato molto, in terre lontane. Molto spesso nelle sue poesie tornano immagini, appunto, dell'India, dell'Africa, dell'Australia, dell'Indonesia. Però il contatto con la Sardegna non manca mai, e torna sempre, a livello non tanto linguistico, quanto di immagini. Ma è una Sardegna fantastica, che ha i toni della favola; una Sardegna che è primordiale, direi, e lui dice «antica, radicata nell'anima, come» – con una bella immagine, a mio parere – «un rampicante della memoria».

Io inizio dalle origini poetiche di Luigi Natale, che sono *Ospite del tempo* [1998]. Perché inizio da *Ospite del tempo*?… Perché il titolo stesso […] è molto importante. Noi, ci dice Natale, siamo come 'ospiti' della terra, quindi più che migranti, più che nomadi; ospiti della terra, ospiti della vita, ospiti del tempo. E a me ha sempre ricordato […] un poeta, che io ho amato molto, un poeta ebreo che non voleva risiedere nello Stato ebraico, ma voleva rimanere ospite della terra. È un poeta che ha poetato proprio l'erranza. Anche Luigi Natale spesso parla di «parola errante».

{La raccolta ha il carattere di un diario poetico, di un canzoniere, il cui soggetto è il tempo. […] Quel tempo, la cui luce può fermarsi silenziosamente «sul fogliame di un bosco», come dirà [lo stesso] Luigi Natale in una delle sue ultime poesie, ancora inedite, *Sulla luce del tempo*}.

Allora io […] ho scelto una o due poesie da *Ospite del tempo*, e le poesie che avevo scelto e che Luigi Natale non sa che io ho scelto (e questo mi fa molto piacere, così le impongo alla lettura!), sono: "Alla mia terra" e "Esser felice".

e di polenta calpestata col tacco dello stivale/ che ti vengono i brividi lungo la schiena…// – *Adesso dormi…*// Signore,/ e non sapere che fare di noi.

Alla mia terra

Alla mia terra
m'inchino,
al suo profumo,
al suo chiaro vento,
al suo sole
prezioso,
presenza di un dono
immortale
(*Ospite del tempo*: 73).

Esser felice

Io so cosa vuol dire
Esser
felice nella vita.
È la bontà dell'esistenza.
Il gusto dell'ora
che passa.
E delle cose
che si hanno intorno
Anche senza muoversi
La bontà di amarle
e la "Donna" in esse.
Sentire infinita esistenza
come di rabbia, e di TERRE
lontane, m'assale
(*Ospite del tempo*: 43).

La seconda raccolta di Luigi Natale è *Il telaio dell'ombra* [2001], che ha una splendida prefazione di Mario Luzi. […] Luzi sottolineava nella poesia di Natale quello che, negli ultimi tempi della sua vita e della sua poesia, della sua produzione poetica, sentiva fortemente, cioè l'inadeguatezza del poeta a dire la vita: il poeta vorrebbe dire tutto dell'universo e dell'uomo, ma è condannato al frammento, a questo limite; e lo sottolineava in particolare nella poesia di Natale, che a Luzi sembrava emblematica di questa situazione.

Anche nel *Telaio dell'ombra*, tra l'altro, l'immagine del telaio è quella di uno strumento che tesse insieme molti fili {e plasma figure, […] che si formano a fatica e si accumulano fuoriuscendo dalla nebbia della memoria}. E l'ombra è l'ombra di qualcosa, è il fantasma di qualcosa, ma non è l'assenza: c'è ancora […] in Luigi Natale, nella sua poesia, così come abbiamo sentito nella poesia di Federica Rocco, qualcosa che permane, qualche traccia… qualche traccia e qualche ombra.

Dicevo, ho scelto delle poesie molto brevi, che mi piacerebbe veramente fossero lette da Luigi Natale, e che danno l'avvio alla [sua] ultima produzione, […] quella di *Orizzonti sottili* [2005], e poi le poesie inedite, di cui leggiamo solo una o due.

Nel *Telaio dell'ombra*, così come in *Orizzonti sottili*, ci sono molte figure, molti ritratti di donne, e ce n'è una bellissima di nonna Pala, che mi piacerebbe sentire leggere; nonna Pala e nonna Giuseppa – figure archetipiche, […] figure femminili antiche, di un'umanità che è appunto soprattutto femminile, direi; ma accanto all'umanità c'è anche una natura, una natura che lei stessa si fa umana. Stranamente queste donne, questi ritratti femminili, sono ritratti antichi, archetipici, come le pietre; e gli alberi e la natura si fanno umani a tal punto che lì stanno i tre alberi d'olivo, che al tramonto «si coprono il volto». Ecco, qual è l'umanità che vive nella poesia di Luigi Natale?… È un uomo, come abbiamo visto, o una donna, ospite, testimone, che non vanta nessun primato, nessuna supremazia; che è parte piccola dell'universo; […] che può sbagliare e non ha bisogno nemmeno di fare da guida e di essere guida lungo le strade della vita. È un'umanità che tende verso il proprio destino, che, Luigi Natale ci dice, è quello di essere noi stessi.

Allora, come il telaio tesse più fili, così Luigi Natale tesse insieme più luoghi, più figure, più luci, più ombre, […] {[attraverso] un duplice movimento: quello del viaggio, reale, concreto, e quello, immobile, della memoria. […] [E lo fa con un] andamento strofico [che] procede per paratassi e giunture di immagini, [con] continue iterazioni che hanno un effetto incantatorio. [Le sue poesie] spesso si concludono con accensioni improvvise che invitano il lettore a una pausa di riflessione}.

[Ecco] una o due poesie dal *Telaio dell'ombra*, e quelle belle figure, quei bei ricami da *Orizzonti sottili*:

Silenzi indossati

Se l'amore
ha un suono
è suono
di silenzi
indossati
per muta
singolarità
(Madras, 1 marzo 1996)
(*Il telaio dell'ombra*: 18).

Questa mi piace molto, ed è il «fantasma della grande madre»:

Il corpo senza luogo

A volte appare
una vecchia
dal corpo senza luogo
ma in lei il senso circola infinito
ha un sacco che tiene da conto
con dentro le parole morte
è portatrice di rumori di folli e di bambini
che lei ha raccolto dalle crepe
dicono sia interdetta.
Ma io non scambio
il suo essere con i modi di dire
la raccolta non dice dei rischi
lei non ha protezione
e un gesto non la scompone per un altro valore
basta cambi postura
ci ritroviamo altrove
(S. Teodoro, L'Isuledda, gennaio 1997)
(*Il telaio dell'ombra*: 45).

[Intervento di Luigi Natale]: «le poesie parlano sempre della vita, anche quando parlano di morte; le poetiche dello spirito sono sempre in viaggio, che è la lingua dell'immaginazione, che dà al desiderio una forma visibile e 'dicibile' nella parola poetica, la fa fluttuare nei nostri pluriversi, oltre i confini del noto, fino a portarla a noi, come una 'mano di rose'»:

Mano di rose

La casa che abitava mia nonna era morbida
una luce lunga e annebbiata ora la stringe
non è rimasta quella della sua infanzia
anche il Sole e la Luna
si sono mescolati alla lingua
sul selciato devastato
la sua mano di rose è
sempre oltre.

Dove tu hai pianto polvere bruciando
si sente, dopo piovuto
lo stesso profumo d'orto
lei a fare giri larghi
sempre lì
come le pale dei mulini in contrabbando
è un'isola che naviga
senz'aver mai visto un mare

(Pordenone, 24 settembre 2003)
(*Orizzonti sottili*: 12).

[Parla ancora Luigi Natale]: «Un giorno ho letto un trafiletto sul *Corriere della Sera*: una donna a Herat era stata lapidata perché declamava poesie d'amore davanti a una tribù di maschi. Dinanzi al muto stupore per la violenza che si radica nella sordità umana alla bellezza e alla libertà dell'essere ho scritto: era Nadia Anjuman, una poetessa di venticinque anni»:

Nadia Anjuman

Noi che eravamo lontani
abbiamo sentito una crepa sulla luce.
Non c'è versi d'amore a Herat
che facciano rima al sorgere del sole con 'disonore'.
Una debole mano per prendere un fiore
ha distrutto il giardino.
In molti posti non si amano i poeti
una loro lacrima può far più grande la luna.

La foglia d'edera che ho trovato nei suoi libri
la alzo controluce per vedere
tra le sue vene scorrere
il mio sangue.
Vorrei che quel ciliegio in fiore
fosse Nadia Anjuman
uccisa a venticinque anni
perché il suo cuore
faceva da vela
al mondo.

[Prosegue Luigi Natale]: «Un'altra donna, 'altrove', ci narra sempre di quella bellezza di quell'essere che ciascuno alleva in sé per attraversare l'assoluto»:

Attraversando l'assoluto

Non parlare male del mondo
se sotto il muro di un giardino
c'è una ragazza che al seno allatta.
Anche gli angeli, sai, per sentirsi vivi
vorrebbero avere i buchi dei tarli.
Senti l'odore del fieno appena tagliato nei campi
ci corrono dentro i bambini a braccia larghe
facendo anelli per le tue parole.
Sono caduti due petali dopo un bisbiglio
faranno da contrappeso a tutta la fatica del raccolto.

L'aria nel suo giro più lontano
rinfresca i covoni del frumento
mentre l'ombra della coda di una lepre
attraversa l'assoluto.

[Conclude Luigi Natale]: «Come dice Platone, la 'luce è l'ombra di Dio'; ecco, ancora, ritorna il tempo e la sua magnifica 'luce'»:

Sulla luce del tempo

I bambini mille volte
in una giornata
con le mani sugli occhi
al mondo si nascondono.

La storia cancella i nomi dopo l'assedio
il giallo che vedi chiuso nel silenzio
è un bacio di miele che ci raccoglie
dall'amore immaginario.

Le ultime gocce di pioggia
dopo la lunga notte
dai rami vanno cadendo
sulla luce del tempo
che si ferma
sul fogliame di un bosco.

Bibliografia citata

Canfield, Martha. "Federica Rocco e la nuova poesia dialettale italiana". *Varia Americana*. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2007: 79-81.
Natale, Luigi. *Ospite del tempo*. Venezia: Edizioni del Leone. 1998.
———. *Il telaio dell'ombra*. Firenze: Florence Art. 2001.
———. *Orizzonti sottili*. San Cesario di Lecce: Manni. 2005.
———. *Sulla luce del tempo* (poesia inedita).
———. *Nadia Anjuman…* (poesia inedita).
———. *Attraversando l'assoluto* (poesia inedita).
Rocco Contin, Federica. *Una ruja ta' seariis/Una ruga tra le ciglia*. Roma: Bulzoni. 2006.
———. "Tra desideri e (in)certezze". *Donne, politica e istituzioni. Tra desiderio e certezza*. Ed. Silvana Serafin. Udine: Forum. 2008: 125-126.
———. "Tra le lingue della memoria". *Voci da lontano*. *Emigrazione italiana in Messico Argentina Uruguay*. Ed. Silvana Serafin. Venezia: Mazzanti. 2008: 105-111.
———. *Dir non saprei, non saper dire* (2008. Inedita)
———. *Baila mi danza* (2008. Inedita).
———. *Di no savé sé fa di lôr* (2008. Inedita).
Serafin, Silvana. "Premessa". Federica Rocco Contin. *Una ruja ta' seariis/Una ruga tra le ciglia*. Roma: Bulzoni. 2006: 5-6.

VOCI DI DONNE: MARTHA CANFIELD E ROCÍO OVIEDO

Emilia Perassi*

Martha Canfield: el recuerdo de una beatitud

> El espacio de la poesía es ilimitado y oscuro. O mejor, más precisamente, el espacio que nos separa del acontecimiento poético es una larga tiniebla. Cada palabra que encontramos va abriendo la tiniebla, la hiende, la desgarra, descubriendo en ella jirones de luz a cada paso.
> El umbral del abismo infunde temor, pero es indispensable deponer las armas para entrar.
> Al final se llega a un centro y es la plenitud. Pero la dicha dura poco. El orden creado, por un instante perfecto, en seguida resulta fugaz. La onda tumultuosa de lo real invade la quietud feliz de nuestra orilla, trayendo desconcierto y pena.
> Sólo con el tiempo y no siempre, sino a veces, en la lectura del pasaje escrito, se recupera una sensación de belleza y el recuerdo de una beatitud. Sin embargo no satisface; al contrario despierta, incita. Y entonces, poco más tarde, nos volvemos a encontrar con la pluma en la mano, única espada admitida.
> Escribir se vuelve de este modo una compulsión, un drama y una alegría, un oficio infinito, como la vida (*Caza de altura*: 72).

Nata a Montevideo in seno a una famiglia angloamericana, Martha Canfield è poetessa e docente[1], scrive in spagnolo e in italiano, traduce in entrambe le lingue, fomenta un'intensa attività di studio e diffusione della letteratura e cultura ispanoamericana in Italia. Tra le sue ultime prestigiose iniziative è la fondazione a Firenze, con direzione scientifica affidata a Mario Vargas Llosa, del Centro Studi Jorge Eduardo Eielson, amico indimenticato, oltre che maestro. La sua produzione poetica è attualmente contenuta in quattro raccolte in spagnolo – *Anunciaciones* (1977), *El viaje de Orfeo* (1990), *Caza de altura* (1994), *Orillas como mares* (2004) – e in quattro raccolte in italiano – *Mar/mares*

* Università di Milano.
[1] Professore ordinario di Lingua e letterature ispanoamericane all'Università di Firenze.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

(1989), *Nero cuore dell'alba (*1998), *Capriccio di un colore* (2004), *Per abissi d'amore* (2006). Della sua scrittura scrive – nell'introduzione al volume del 1994 – Gaetano Chiappini:

> El fundamento exacto de la poética de Martha Canfield – hay que decirlo sin lugar a ambigüedades – es, por un lado, la sabiduría inocente del dolor y por otro, la imposible renuncia a lo que se anhela y se espera, a la feliz navegación entre las cosas en el misterio y tormento de su revelación a distancia (14).

Di seguito vanno alcuni suoi versi, scelti fra i molti possibili per restituire echi di un modo di far poesia che si nutre di un sentimento profondo della lingua, capace di immergersi nel letto pescoso del vivente e di trarre, alle rive del testo, caldi e frementi organismi di senso.

Acto de lectura
Para Álvaro Mutis

Cada palabra tiene su arista secreta
y su perfume.
Entre renglones voy
guiándome el sentido
que brota respirando.
Alerta y erizada
entre una línea y otra
del párrafo completo
o de la estrofa entera de tu poema
voy.
Vertiginosas cúspides
donde el cielo que flota y que me arrastra
se derrama.
Tu mensaje lo entiendo mas lo aparto.
Y en un sitio de luz
como una recta muda y perfumada
encuentro la palabra detrás de tus palabras.
Me enciendo y me abandono.
Te toco y no te siento.
Te siento y no distingo
tu contorno verbal y verosímil.
Siento la espada de tu letra oscura.
Y el espacio intangible del encuentro
se revela en mi carne:
herida penetrada
en ti regocijada
y en una transformada
en el sitio de ti que tu discurso me regala
(*Orilla como mares*: 18).

Acaso Goethe

Detente te amo tanto le digo al instante y el instante un instante se detiene cuando tú cuando tu mano se apoya en el pomo de la puerta y yo te veo de que salgas y el cuarto se cierre tras de ti tras de tu aroma perdido detrás de las ventanas cuando tus cosas empiezan a cargarse de tu ausencia toda y todo empieza ese diálogo tan quedo tan dulcísimo tan íntimo canto los cojines la lámpara el vaso los papeles el lápiz y los discos dejados en el suelo así un poco de lado y el alma regada en todo lo que es tuyo y yo abandonada adormecida envuelta por el acto involuntario y constante de evocarte que empieza siempre como ahora cuando de pronto sales y te vas y yo digo detente eres tan bello y tu mano se queda sobre el pomo ahí donde te veo un instante perfecto durazno mecido entre dos tiempos el uno tan fugaz el otro alargadísimo cuando la puerta se abre y el diálogo comienza con todo lo que es tuyo tu cojín y tu saco tus discos en el suelo y las huellas ligeras de tu voz en el aire diciéndome detente cuando estiro los labios o levanto la mano (*Caza de altura*: 78).

Papeles de infortunio

> *Pusieron la bomba en un cesto de desperdicios, a un lado de la plaza.*
> *Estalló en medio de la concentración.*
> Brescia, 28 de mayo de 1974

Pocos recuerdan su rostro
porque la voz le robaba las facciones
y aquel día secretamente
como ocurre siempre en estos casos
él era el elegido para el viaje total
porque parece que su imagen
con el puño derecho levantado
había de quedar como frase final
en el recuerdo de los otros
que en medio de la plaza
todavía creíamos
en el camino abierto
por la palabra dicha
y no sabíamos que el enemigo
tiene muchas caras y ataca
desde distintos frentes
sobre todo desde la esquina oscura
descartada por obvia
y nos sorprende
con toda la inutilidad entre las manos
de la razón del bien y de lo justo
y no sabemos cómo
un minuto después
las piedras tienen vida entre las llamas

y un compañero a mi lado
hace gestos de Ícaro
y me duele su grotesco
y en el tumulto empieza un juego sin advertencia
para el cual se entregan sólo papeles de infortunio
y el horror nos posee
y el grito nos reclama

pero hay alguien de mirada lejana
más allá de la columna de humo
y del jirón de llanto
que ciegamente apuntan
– tiro perdido o flecha del azar
que el ojo del cazador no sigue –
hacia un retazo azul sin nubes
serenamente ajeno
que girando se rodea hoy
por desrodearse siempre
promesa o desventura
según el mirador
espejo ciego y sueño no soñado
secretísima voz de insospechada aurora
abriendo rutas y ofreciendo llaves
dos pasos más allá de nuestro infierno
(*Caza de altura*: 57-58).

Estrellas como nudos
Para Jorge Eduardo Eielson, in memoriam

Eran olas gigantes
y cuando rompían
contra la arena ingrávida
blanca, sutil y rutilante
se levantaba una nube
de estrellas diminutas.

Estrellas como nudos
enlazando el agua con la tierra
la tierra con la luz
el silencio de tu voz añorada
con la música que vive en el recuerdo.

Estrellas enormes como grandes nudos
como las olas
como la fuerza del estallido
en medio del espacio.

Estrellas diminutas

como nudos pequeños y apretados
minúsculos como granos de ceniza
que viajan por el aire
llevando su mensaje
de amor y de deseo.

Potencia de un sentimiento
que no sabe rendirse
y desafía por siempre y para siempre
la incomprensible y terca
amenaza de la muerte (*Aurora boreal*: in stampa).

Magliano in Toscana
A David sempre

Le giornate che sfuggono
hanno dentro
un duro seme irraggiungibile
e la polpa succosa
dell'albicocca appena staccatasi
dal ramo
che nella bocca mescola
sete con freschezza.

Le giornate che sfuggono
contengono
una luna visibile di giorno
e trasparente.

E odor di rosmarino
e di basilico.

Fra un passo e l'altro
si allunga la pigrizia
come voglia di star qui
non arrivare
non ancora

un altro po' di quest'aria di cannella
di questo sospiro senza attesa
di questa tregua se è tregua
di quest'acqua se è canale questo dolce
lambire la vicina sponda
senza rischiare il fianco della nave.
Fiducia in ali che
invisibili
magari ci proteggono
(*Capriccio di un colore*: 37).

Rocío Oviedo: el strip-tease del corazón

> Siempre he escrito, por tanto, al menos desde que tengo el uso de la razón. Sin embargo, durante unos años, apenas si tuve necesidad de hacerlo.
> Porque en mi caso, la poesía es una necesidad. Aún más, nunca creí que debía publicarlas. Fue mi madre quien insistió en ver a Gerardo Diego, que había sido su profesor, y más adelante compañeros del CSIC, ya maduros, que a través de familiares habían leído mis poemas. Rafael Morales también fue profesor mío. Todos, en aquellos años, andábamos como niños a la espera de que alguien nos diera su opinión. A pesar de mi timidez, sabía que mi poesía guardaba algún valor. Sí creo que me hubiera gustado publicar antes, pero mi poesía es un verdadero strip-tease del corazón, y mi excesiva timidez y mi inseguridad ancestral eran barreras reales[2].

Rocío Oviedo è nata a Madrid, in seno ad una famiglia coltissima e unita. È poetessa, giornalista e docente[3]. Studiosa affermata di letteratura ispanoamericana, ha una vasta produzione scientifica che esplora le opere e le epoche di quel continente, con una particolare predilezione per la cronachistica e il modernismo, oltre che per autori come Vallejo e Neruda. Di essi resta traccia profonda nella sua opera poetica, sia nei versi esplicitamente dedicati, sia nelle suggestioni più intime, fatte di un dialogo con voci alla propria simili, in un modo di intendere la poesia come salvezza e ricovero, elegia della grandezza, ed insieme dell'umiltà preziosa della vita umana. Attualmente le sue poesie sono raccolte in quattro libri: *Al encuentro* (1989), *Del amor y del amigo. Nostalgias* (2000), *Desde la sombra incontable de los días* (2000), *Entre las voces de la calle* (2005). Riferendosi in ispecie a quest'ultimo volume, scrive José Carlos Rovira:

> La escritura ha sido esta vez seguramente una forma de supervivencia y la expresión se ha acompasado con la misma. Afirmaré entonces que ese cotidiano absolutamente personal ha servido para materia poética, para recorrido trascendente en un mundo de caídas, desalientos, olvidos, pero también de restitución de un sentido que nos guía, como es la palabra poética, para alguien que se ha sentido «hueco que recibe el día y lo ilumina» (13).

Di seguito vanno alcuni dei componimenti che accolgono la faticosa e malinconica percezione del vivere, solo a tratti rischiarata da ricordi luminosi d'infanzia, dall'emersione di volti profondamente amati o dalla delicatezza di immagini strappate alla natura.

[2] Conversazione inedita.
[3] È professore ordinario di Filologia ispanica all'Università Complutense di Madrid.

Piedra

DUERME el melocotón
un sueño de terciopelo rosa, que oculta su hueso malogrado.
Como tus ojos, muerte de piedra
para mis sueños suaves,
puñado de herida tus pasos
para mis huellas olvidadas.
Zapatos de hierro de los cuentos,
que me hiciste calzar, enamorada.

Quisiera ser la hoja seca que escapa
con los hilos azules del viento,
y no estrella, ni camino perenne
que se entrelaza a la raiz de un abeto
y desciende a morir en la arena.

Qusiera ser la corola que se admira
a sí misma en los espojos,
y no semilla que late viva y ardiente,
empujando su máscara de piedra
(*Del amor y del amigo, nostalgias*: 20-21).

A distancia

ME hiciste volver los ojos a la luz,
la mirada a los lagos verdes de la vida,
mis manos a los ríos de un país extraño
que para siempre se ancló en la memoria.

Lograste enamorar mi trenza rubia,
mis rebeldes veinte años que ondeaban
a bandera sobre cristal
– tus raros ojos medievales –

Escondida en cien ocasos dejamos la palabra
ahogada la nostalgia de amor dormido,
en pura inocencia y desarraigada la caricia,
la mano de almena y luna en la almohada.

Lograste tender como un mapa la distancia,
rechazar el amor anidado en mis palabras,
abismar la presencia y el encuentro en el vacío,
esquinar mi carta en el borde de tu mesa.

Fusilar la voz en dos silencios
(*Del amor y del amigo, nostalgias*: 28-29).

El Mago

TE llevaste en los labios
la juventud de los minutos.
Apresaste por mi piel
el cristal de las horas.

Llenaste de arrugas las hojas suaves
para almacenar en las ojeras
la piel de la sonrisa.

Rodeaste mi hogar de manzanos
que se llevaron el tiempo detenido,
y sentí vibrar las horas de la vida,
los pasos de los días en la almohada…

Y surgió del universo
un enorme ramo de caricias
(*Del amor y del amigo, nostalgias*: 42).

A la sombra de Vallejo

Y a mí qué
qué se me da a mí,
quién quiere cederme algo,
quién me entrega sus plumas nuevas,
tan sólo un momento.

Quién me quiere dar su traje de marinero
que sabe nadar y guardar la ropa.
Quién me ofrecería una camisa compañera,
unas palabras amigas en la tarde de mayo,
cuando no se puede ni echar una moneda
al teléfono.

Y a mí qué, quién rodearía mi soledad
y robaría para mí los bordes de las sonrisas,
quién me sujetaría, para no caer,
con sus hombros de hermano.

Quién tiene aún oídos para la tristeza,
quién quiere acompañar el desamparo de la noche,
la voz dormida de un silencio
(*Del amor y del amigo, nostalgias*: 55-56).

Nadie

A veces se quisiera ser nadie
y guardarse en un cajón hasta mañana.

A veces se quisiera quedar
hendido en tierra,
como una planta,
ajenos al mundo,
vacíos de sentido.

A veces hay unas ganas tremendas
de ser el dulce desapercibido en una caja,
pasar al lado del enemigo y no provocar la mirada,
de no convocar los carros ácidos de la envidia
y no tener que responder…

A veces se quisiera
ser el lapiz inútil de la tarde
que espera,
como el angelote de la estrella,
el rastro de Dios
para encontrar su letra.

A veces se quisiera ser nadie
y guardarse en un cajón hasta mañana…
(*Entre las voces de la calle*: 20).

La ausencia

BUSCAR los reinos de ayer
bajo la aurora de los balcones.
Buscar tus dedos, tus miradas
en las esquinas de la casa
que han quedado desoladas.
Buscar
tu voz y tu risa en las mañanas,
tu último dolor en el pasillo
la silla de ruedas recostada en la ventana…

Buscar tu mirada, tu mano dulce,
para mi pelo siempre niño
y nuestra mirada de compañeras
en las tardes cómplices.
Los largos, extendidos olvidos en que nos dejan
y nos impiden suspirar.

Tu carácter dulcificado en el ocaso de tu tiempo.
Tu amor, a raudales, en un silencio escondido.
Tu sabia mirada despensera
que guardaba en mimbre y blancura
la respuesta.

Buscar tu ignorada dulzura
brillante en mis abrazos
y desear en la noche de mis tardes
alcanzarte.

Donde se ha escondido tu cobijo,
la caricia que me guardabas,
los días tranquilos en que te cuidaba
y mirabas con una sonrisa a mis hijos.
Donde está tu mirada cálida,
en qué momento la he perdido.
Dime cómo voy,
un año ya,
a olvidar la ausencia,
a ausentar la ausencia,
a dejarla vacía de sentido
y lograr – de nuevo – la caricia de tu mano en mi frente.

Dime cómo lo voy a hacer.
Dime cómo voy a poder con mi dolor a cuestas,
cuando ya ni padre, ni pan, ni besos que llevarme a la frente,
ni tu caricia colmada,
ni tu visita a lo largo de los días, a la puerta de mi casa,
madre anciana, madre y compañera:
dime como voy a poder,
con este golpe de silencio,
con este hueco de palabras…
(*Entre las voces de la calle*: 84-85).

Nirvana

Pétalo de rocío
que en el pecho del alba se evapora
(Inedito).

Ogni lettore è volto del poeta. Borges non inventa, semmai ieratizza, una verità tanto semplice e consustanziale alla letteratura. Le voci di Martha Canfield e Rocío Oviedo, cosí come le si è ascoltate sin qui, modulano accenti orientati dalla selezione, che lascia inascoltate altre musiche pur promanate dai loro versi. Tuttavia mi pare che, nonostante l'esile repertorio, alcune note siano risuonate chiare. Canfield: il sentimento del corpo, della sua matericità diffusa, nella quale l'esperienza vibra e si annida; le parole per l'amore, per la sua mistica veemenza, il suo splendore vitale; il ritmo sempre colmo di melodia del fraseggio, anche quando esso ospita la morte o la rabbia. Oviedo: la ricerca della trasparenza nella lingua, che punta a far ordine nelle emo-

zioni; il ricordo struggente, e la poesia che ne tenta la cattura; l'implume delicatezza del sè quando viene offeso. In entrambe, la poesia è comunque disvelamento e canto.

Bibliografia citata

Canfield, Martha. *Anunciaciones*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1977.
———. *Orilla como mares*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994.
———. *Caza de altura*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1995.
———. *Capriccio di un colore*. Firenze: LietoColle. 2004.
———. *Aurora Boreal* (Copenhagen), 3 (mayo de 2008). In stampa.
Chiappini, Gaetano. "Cómo cierto eco no se pierde". Canfield, Martha. *Caza de altura*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1995: 3-16.
Oviedo, Rocío. *Del amor y del amigo, nostalgias.* Madrid: Ediciones Gondo. 2000.
———. *Entre las voces de la calle.* Madrid: Ediciones Gondo. 2005.
Rovira, José Carlos. "Unas palabras para Rocío Oviedo". Oviedo, Rocío. *Entre las voces de la calle.* Madrid: Editorial Gondo. 2005: 3-7.

LANCE DAVID HENSON, POETA CHEYENNE

Antonella Riem Natale*

Breve introduzione

Lance David Henson è nato a Washington, D.C. nel 1944; è Cheyenne, Oglala e Francese (da parte del padre Cajun). È stato allevato dai suoi prozii, Bertha e Bob Cook, che lui chiama nonni, in una fattoria vicino a Calumet, Oklahoma. Questo suo prozio Bob Cook era il custode del Primo Capitolo della Native American Church dell'Oklahoma. Lance era l'ultimo dei cinque ragazzi cresciuti da questa coppia. È quindi vissuto permeato della cultura degli Cheyenne Meridionali. Dopo il liceo, ha prestato il servizio militare in Vietnam, durante la guerra, nel corpo dei Marine, e poi si è laureato presso l'Oklahoma College of Liberal Arts (ora University of Science and Arts dell'Oklahoma) di Chickasha. Ha anche un Master in scrittura creativa conseguito all'Università di Tulsa. Dopo aver tenuto laboratori di poesia in diverse università americane per dieci anni, Lance ha cominciato a viaggiare, lavorando sia in America che in Europa.

Lance è membro della confraternita dei Soldati Cane (Dog Soldiers) Cheyenne, della Native American Church (la chiesa del peyote) e dell'American Indian Movement (AIM). In diverse occasioni ha partecipato alla Danza del Sole Cheyenne sia in veste di danzatore che di assistente.

Lance ha pubblicato diciassette raccolte di poesia, metà delle quali negli Stati Uniti ed il resto all'estero. Le sue poesie sono state tradotte in ventisette lingue e le sue opere sono state lette ed insegnate in nove paesi. Ha partecipato allo One World Poetry Festival di Amsterdam, all'International Poetry Festival di Tarascona, in Francia, ed al Geraldine Dodge Poetry Festival in New Jersey. È anche coautore di due pièce teatrali, una delle quali: *Winter Man*, è stata rappresentata con successo dalla compagnia La MaMa Experimental

* Università di Udine.

Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia, a cura di Silvana Serafin, 3 (2009).

Theatre Company. Nel 1993 Lance è stato anche conferenziere ufficiale degli USA a Singapore, in Tailanda, Nuova Guinea e Nuova Zelanda. È stato anche rappresentante ufficiale della nazione Southern Cheyenne all'European Free Alliance in Leeuwarden, Olanda, ed al Working Group of Indigenous Populations dell'ONU a Ginevra nel 1988. Per protesta contro le attività di persecuzione dei popoli indigeni, ha deciso di non pubblicare più le sue opere negli Stati Uniti.

Nella sua poesia Henson è alla ricerca costante di un punto di equilibrio mobile e spesso precario fra l'orrore di ciò che il colonialismo ha fatto e continua a fare, nella consapevolezza di un passato che è impossibile 'dimenticare', e in una voce di speranza, nella ricerca di un possibile mutamento. È un grido, un lamento accorato, un richiamo attraverso l'inglese, la «lingua del nemico», come Henson la definisce; è il racconto delle vicende antiche e sempre rinnovate dei popoli colonizzati, narrato con forza e coraggio, con molto amore sempre – per le proprie radici, la lingua, le tradizioni, la propria cultura; infatti per Henson la componente poetica e creativa, estetica e metaforica è parte integrante della visione del mondo delle popolazioni indigene.

La lirica di Henson negli anni sembra assottigliarsi sempre più verso il 'silenzio', in un verso dove il non detto ha un respiro più ampio della parola scritta, per evocare in noi un sentire profondo, per aprire l'animo ad una speranza fatta anche di lucida perseveranza, di compassione e appassionata resistenza. Pur parlandoci di eventi storici, Henson ci indica anche la direzione universale e 'spirituale' del cammino umano, in versi che sussurrati nella lingua sacra e divina dei silenti mormorii della Natura, di una voce che dice di sé e del mondo, evocando *pluriversi* e intrecciandoli in noi: arazzi variopinti e memorabili di grazia, magnificenza e canto.

for the child killed in bethlehem by israeli soldiers

again it is the middle of the night
again there in the scent of blood in the rivers

and a broken hand holding its candle
and the drinking cup of one who can no longer drink

and in bethlehem the shadow of a child that
can no longer stand up

the trembling song of a bird
and its screaming message that is not its own

waiting for us....

Unter hueb, Switzerland
Feb 22.03

here men still have wings in their eyes

i call into the winter sky
toward
the thin moons arc and its following star

they look at one another whispering
old friend

and here men still have wings in their eyes
that tremble like fingers
in a land where all the hands are dead

in the twisted motions of dawn and the children
of wind
victims to this time of shame and regret

and those who make prayers from the moving immensities
of fear

i turn from you
toward a sound far from sorrow among
the untouched places
of this world…

portions of stars in a hard wintered sky

in this fugue of shuttered windows at 3 a m

it is 1973 in oklahoma

my mother is reading near an open summer window
gray curtains billowing from the depths of her dreaming

slow lamplight

what drifts beside the hour
among wounded ghosts and a mourning dove singing

portions of stars in a hard wintered sky

distances torn between us

and what is left of our lives…

ponticella
12.22.08
exile series

your headstone leaning from one age into another

the hours linear eye negates the rain the memoried snow fields
while the world watches us
in raindrops hanging from the iron railing on the balcony

amidst the calling bells
there appear stones folded out of our longing

here in midwinter snow like soft petals open to sunlight
on the far hills
among the fallen winter branches
among the worn songs of the dying

it is gaza four days after christmas and already the breath
of dead children drift like ripped paper
upon the hanging hours

mingling with the breath of the stilled ones
on the nebraska plains at wounded knee

there are passings by the window
in a gathering mist there are also the ones
whose nothing is all they have

a nothingness from which they gauge the world

following this long traverse into the self
the sky in oklahoma grey as moth down

i placed tobacco on your still spirited name
asking a blessing for a frightened human world

soft dresser

your headstone leaning from one age into another…

ponticella, italy
december 29.08

soft dresser…died 1898… whose headstone looms into the oklahoma landscape
from my families hilltop cemetery near calumet, oklahoma
this day is my daughter zoe's 10 birthday and… the anniversary of wounded knee[1]

[1] L'occhio lineare delle ore non riconosce la pioggia i campi di neve del ricordo/ mentre il mondo ci sorveglia/ in gocce di pioggia pendenti dall'inferriata del balcone// tra le campane che chiamano/ là appaiono pietre ripiegate fuori dalle nostre brame// qui nella neve in pieno inverno come petali delicati che si aprono alla luce del sole/ sulle colline lontane/ tra i rami caduti dell'inverno/ tra i logori canti di chi muore// è Gaza a quattro giorni da Natale ed ormai il respiro/ dei bimbi morti alla deriva come carta strappata/ sulle ore sospese// unisce al sospiro di quelli zittiti per sempre/ sulle pianure del Nebraska a Wounded Knee// fugaci passaggi sulla finestra/ in una bruma che s'addensa ci sono anche quelli/ a cui non rimane altro che il nulla// un non essere con cui essi tarano il mondo/ seguendo questa lunga trasversale dentro il sé/ con il cielo basso dell'Oklahoma grigio come falena// ho messo tabacco sul tuo nome ancora ardente/ chiedendo una benedizione per un mondo di umani in preda al panico/ Soft dresser// la tua lapide che pende da un'era dentro un'altra era…// Ponticella, Italia/ 29 dicembre 2008/ Soft dresser… morì nel 1898… e la lapide della sua tomba si profila sul paesaggio dell'Oklahoma dalla sommità del cimitero della mia famiglia presso Calumet, Oklahoma/ Oggi è il decimo compleanno di mia figlia Zoe… e l'anniversario di Wounded Knee (trad. Mauro Marra).

GLI AUTORI

Roberto Albarea è professore ordinario di Pedagogia generale e sociale, dipartimento di Filosofia, facoltà di Scienze della formazione, Università di Udine. È referente per l'Università di Udine del *Network on Comparative and International Education*, che riunisce quindici università europee su tematiche relative all'educazione comparata, alla comprensione internazionale e al dialogo interculturale, indirizzato alla formazione di giovani ricercatori. È membro del senato accademico, presidente del corso di laurea in Scienze della formazione primaria dell'Università di Udine e membro del consiglio direttivo della SSIS. Dirige la collana 'Quaderni di cultura della formazione' (ed. Imprimitur, Padova). Tra le sue principali pubblicazioni: *Arte e formazione estetica in J. Maritain* (1990); *Scuola primaria e educazione musicale in Europa* (1996); *Processi educativi e dinamiche interculturali in comunità plurilingui* (1997); *Aspetti della complessità in educazione* (con A. Burelli e D. Zoletto) (2000); *Manuale di pedagogia interculturale* (con D. Izzo) (2002); *The Art of Partnership* (con A. Riem) (2003); *Identità culturali e integrazione in Europa* (con D. Izzo, E. Macinai, D. Zoletto) (2006); *Sostenibilità in educazione* (con A. Burelli) (2006); *Creatività sostenibile. Uno stile educativo* (2006).

Giuseppe Bellini è professore ordinario i.q. di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Milano, direttore delle riviste: *Studi di Letteratura ispano-americana*, *Quaderni della Ricerca*, *Quaderni Ibero-Americani*, condirettore di: *Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, *Rassegna iberistica*, *Centroamericana* e membro del Consiglio scientifico delle riviste: *Africa, America, Asia, Australia*, CNR (Roma), *Caribana*, CNR (Roma), *Cuadernos americanos* (Messico), *Iberoromania* (Tubingen), *Voz y letra* (Malaga), *Revista de literatura española* (Río Piedras, P.R.). Dirige le collane: 'Letterature e culture dell'America Latina', del Consiglio nazionale delle ricerche, 'Letterature iberiche e latinoamericane', 'Biblioteca della ricerca'. Ha ottenuto molteplici riconoscimenti ufficiali tra cui il I[a] Clase, premio nazionale del ministero dei Beni culturali per l'opera di diffusione della letteratura iberica attraverso la traduzione; *lauree honoris causa* da: Universidad de los Andes-Mérida, Universidad de Salamanca, Università di Perpignan, Università di Napoli 'L'Orientale'. È socio onorario della Associazione ispanisti italiani, della Associazione svizzera degli ispanisti, della Asociación española de literatura hispanoamericana, dell'Instituto de literatura iberoamericana di Pittsburgh, della Asociación internacional de hispanistas e presidente *de honor* dell'Associazione degli ispanoamericanisti spagnoli (AEELH), socio d'onore di 'Oltreo-

ceano' – Centro internazionale letterature migranti (CILM), Università di Udine. Ha pubblicato fino ad oggi cinquantanove volumi di critica letteraria nell'ambito ispanico e americano, più di cinquecento tra saggi e recensioni, circa cento volumi di traduzioni e edizioni di testi.

Alessandra Burelli è ricercatore di Didattica delle lingue moderne all'Università di Udine. Svolge attività di ricerca e di insegnamento nei settori dell'acquisizione delle lingue seconde, dell'educazione plurilingue e della formazione degli insegnanti. È stata corresponsabile di progetti pilota di educazione plurilingue con lingue di minoranza e membro di gruppi internazionali di ricerca sull'educazione plurilingue e la formazione dei docenti di lingue. È co-direttore del Master di II livello 'Insegnare in lingua friulana' ed è autrice di materiali didattici in friulano. Ha all'attivo numerose pubblicazioni inerenti, oltre agli ambiti summenzionati, le tecnologie educative, gli aspetti neurolinguistici correlati all'apprendimento/insegnamento delle seconde lingue. È co-autrice dei volumi *Aspetti della complessità in educazione* (con R. Albarea e D. Zoletto 2000) e *Sostenibilità in educazione* (con R. Albarea 2006).

Martha Canfield è nata a Montevideo, in Uruguay, in seno a una famiglia anglo-italiana. Poetessa e professore ordinario di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Firenze, scrive in spagnolo e in italiano e traduce in entrambe le lingue. In spagnolo ha tradotto opere di Pasolini, di Sanguineti, di Bufalino, di Magrelli e di Ruffilli. Ha curato in italiano le singole opere poetiche di Idea Vilariño, Jorge Eduardo Eielson, Álvaro Mutis e Mario Benedetti, un'antologia di narrativa (*Donne allo specchio. Racconti ispanoamericani fra Ottocento e Novecento*, 1997) e una di poesia (*Voces y luces. Poesia ispanoamericana contemporanea*, 1998). Per la serie Poesia straniera de 'La Biblioteca di Repubblica', ha curato la scelta antologica e l'introduzione critica a *Poesia spagnola e ispanoamericana* (2004). Ha pubblicato diversi volumi di saggi e monografie dedicati ad autori latinoamericani quali García Márquez, Vallejo, Borges, Cortázar. Dirige la collana 'Latinoamericana' per la casa editrice fiorentina Le Lettere. A Venezia negli anni 1998, 2000 e 2002 ha organizzato tre incontri di scrittori latinoamericani, nell'ambito della manifestazione biennale 'Ca' Foscari-Poesia', da lei stessa fondata. È consulente per la poesia italiana del Festival internazionale di poesia di Medellín (Colombia), e cofondatrice e membro della giuria del Premio internazionale di poesia Pier Paolo Pasolini. Ha creato e dirige a Firenze il Centro Studi Jorge Eielson di cui è direttore scientifico Mario Vargas Llosa.
Come poetessa ha pubblicato quattro raccolte in spagnolo: *Anunciaciones* (1977), *El viaje de Orfeo* (1990), *Caza de altura* (1994), *Orillas como mares* (2004) e quattro in italiano: *Mar/Mare* (1989), *Nero cuore dell'alba* (1998), *Capriccio di un colore* (2004) e *Per abissi d'amore* (2006).

Daniela Ciani Forza è professore associato di Lingua e letteratura anglo-americana all'Università di Venezia 'Ca' Foscari', fa parte del Consiglio scientifico della rivista internazionale *Oltreoceano*, coodirige le collane 'Soglie americane' e 'Culture a confronto' della casa editrice Mazzanti di Venezia. Ha svolto studi e ricerche sulla poesia modernista e contemporanea, sulla retorica puritana e sulle letterature diasporiche in in-

glese negli Stati Uniti. Fra le sue pubblicazioni recenti, si ricordano: *America Periferica. Letteratura Cubano-Americana* (2003); "American-Cuban and Cuban-American: Hyphens of Identity", in *Alma Cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo / The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism* (2006); "Nation, Self and Identity: a Quest in American and Latino-Literatures", forthcoming in the *Proceedings* of the ICLA International Conference, Venice 23-27 september 2005 (*A partire da Venezia – Eredità, transiti – orizzonti: cinquant'anni di ICLA; Legacies, Passages-Horizons: Fifty Years of ICLA)*; *Quale America? Soglie e culture di un continente.* Vol. 2. (curatela, introduzione e saggio, 2007).

Andrea Csillaghy è professore ordinario di Letteratura ungherese presso il dipartimento di Lingue e civiltà dell'Europa centro-orientale dell'Università di Udine. Già preside della facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Udine, è responsabile della casa editrice Forum e direttore editoriale della rivista culturale *Multiverso* dell'Università di Udine. Studioso di lingue uraliche e altaiche, si è occupato, nelle Università di Venezia, Firenze e Udine dei problemi e delle metodologie didattiche delle maggiori lingue del mondo. Sui problemi del linguaggio, della psicolinguistica e della psicologia della comunicazione ha scritto lavori scientifici e divulgativi in riviste e quotidiani; tra le sue pubblicazioni si ricordano *Introduzione alla lingua mongola. Corso teorico pratico* (in collaborazione con Jargal Molomjamts, 1998) *Le lingue nell'Università del Duemila* (in collaborazione con Maurizio Gotti, 2000), *Psyche e linguaggio* (2002) e la curatela del volume *Vestigia latinitatis in Media Europa* (2008).

Biagio D'Angelo è professore di Letterature comparate e letterature latinoamericane presso la Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasile). Membro fondatore dell'Associazione peruviana di letteratura comparata, è attualmente presidente del Comitato internazionale di studi latinoamericani (2007-2010) dell'Associazione internazionale di letteratura comparata. Dal 2001 al 2007 é stato direttore del dipartimento di Educazione dell'Università Cattolica 'Sedes Sapientiae' di Lima (Perù), dove ha anche diretto il Fondo editoriale universitario. Promotore di un master in Letteratura brasiliana e in Letteratura infantile, ha pubblicato vari articoli in riviste brasiliane e internazionali, nonché due volumi di poesia (*Milongas y otros ritmos*, e *Humboldt*). È stato conferenziere presso varie università straniere (UCA Buenos Aires, Universidad Nacional de Bogotá, Universidade Aberta de Lisboa, Paris III Sorbonne Nouvelle, etc.). Le sue ricerche vanno dalla rappresentazione della morte alla presenza dei miti classici nella postmodernità, le figurazioni del sacro nella letteratura contemporanea e la letteratura di viaggio. Tra i suoi ultimi saggi pubblicati: *Borges en el centro del universo* (Lima, 2005), *Nuevas cartografías literarias en América Latina. Entre la voz y la letra* (2007), *Un río de palabras. Ensayos sobre literaturas y culturas amazónicas*, organizado con Maria Antonieta Pereira (2007), e il recente *Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura* (2008).

Maria Luisa Daniele Toffanin, poetessa padovana, nell'ambito dell'Associazione Levi-Montalcini, promuove iniziative culturali e di orientamento scolastico. Si dedica anche alla presentazione dei suoi libri con associazioni culturali di Padova e di altre città ita-

liane, dà vita a momenti di poesia nelle scuole e a laboratori di scrittura. Collabora a riviste letterarie. Partecipa a convegni realizzati dall'Università di Udine e a iniziative promosse dal Centro internazionale letterature migranti (CILM) dell'Università di Udine. È socia del PEN club italiano. Ha ottenuto numerosi premi e lusinghieri consensi di critica sia per l'inedito che per l'edito. Sue poesie figurano in antologie e riviste nazionali ed internazionali quali *Oltreoceano* e *Studi di letteratura Latinoamericana/Estudios de literatura Latinoamericana*. Ha pubblicato i seguenti volumi: *Dell'azzurro ed altro* (1998 e 2000 con antologia critica); *A Tindari* (2000 e 2001 – Premio Sorrentinum); *Per colli e cieli insieme mia euganea terra* (2002); *Dell'amicizia – my red hair* (2004, 2006 – Premio Venafro); *Iter ligure* (2006 a conseguimento di numerosi premi in diverse edizioni del Premio Letterario 'Il Portone'), *Fragmenta* (2006), opera ampiamente premiata (Premio Histonium – Vasto; Premio Santa Margherita – Arcola/Lerici; Premio Città di Pompei; Premio 'Il Portone' – Pisa; Premio Maestrale San Marco – Sestri Levante; Premio l'Aquilai – Arcidosso).

Anna Pia De Luca è ricercatrice di Lingua inglese all'Università di Udine, ove insegna anche Letteratura canadese e del Commonwealth. Attualmente è socio co-fondatore di 'Oltreoceano' – Centro internazionale letterature migranti (CILM), dell'Università di Udine, segretaria del Centro di cultura canadese dell'Università di Udine, condirettore della rivista *Oltreoceano*, di cui è anche membro del Comitato scientifico; ha diretto e dirige programmi di ricerca regionali. Ha pubblicato saggi su M. Atwood, M. Laurence, A. Munro, L. Rooke, M. Ondatjee nonché sulla letteratura italo-canadese di Genni Gunn, Dôre Michelut, Caterina Edwards e Marisa De Franceschi, apparsi in Italia e all'estero. Ha curato le pubblicazioni di *Palinsesti culturali: gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada* (con Alessandra Ferraro e Jean-Paul Dufiet, 1999), *Italy and Canadian Culture: Nationalisms in the New Millennium* (con Deborah Saidero, 2001), *Shaping History: l'identità italo-canadese nel Canada anglofono* (con Alessandra Ferraro, 2005) e *Parcours migrants au Québec: L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni* (con Alessandra Ferraro, 2006).

Nelvia Di Monte, nata in provincia di Udine (a Pampaluna), si trasferisce ancora bambina nella provincia di Milano. Laureatasi in filosofia, si è dedicata all'insegnamento. Già redattrice della rivista *Il Segnale*; ha collaborato alla rivista *Lapis* con saggi filosofici (su Hannah Arendt e Maria Jacobin) e letterari. Un suo saggio critico sulla scrittura poetica di alcune autrici italiane contemporanee, "Rime e rimandi", è presente nel volume collettaneo *Lapis, sezione aurea di una rivista* (1998). In friulano ha pubblicato i libri di poesia *Cjanz da la Meriche* (1996), *Ombrenis* (2002, Premio "Lanciano – Mario Sansone"), *Cun pàs lizêr* (2005). Altre poesie in friulano sono state pubblicate in diverse riviste (*Galleria*, *Gazzetta Ufficiale Dialetti*, *micRomania* (Bruxelles), *Poesia*, *Tratti…*) e antologie, tra cui *Il pensiero dominante* (a cura di F. Loi e D. Rondoni, 2001); *Dialect Poetry of Northern and Central Italy*; *Fiorita periferia. Itinerari nella nuova poesia in friulano* (2002); *Tanche giaiutis – La poesia friulana da Jacobin ai nostri giorni* (2003). Testi di critica letteraria e recensioni sono invece apparsi su *Diverse lingue*, *Il Segnale*, *Pagine, Periferie*.

Mara Donat dal 2001 vive tra l'Italia e il Messico, dove nel 2006, ha ottenuto un master in Letteratura latinoamericana all'Universidad Nacional Autónoma. Collabora ai progetti di ricerca coordinati da Silvana Serafin e ha al suo attivo alcuni saggi su Syria Poletti, su Octavio Paz, sulla poesia delle Madres de Plaza de Mayo e sulla narrativa dell'esilio. Ha pubblicato un articolo sulla poetica di Andrea Zanzotto (2007) su *K., literatura arte pensamiento*, rivista messicana di cui è collaboratrice. Ha tradotto alcune poesie di autori cordobesi (*Koan*, 1999) e ha collaborato a riviste locali quali *L'Ippogrifo (Libreria al Segno editore)*. Alcune sue poesie sono state pubblicate in *Corrispondenze e Lingue Poetiche* (1997); in *Quale America? Soglie e culture di un continente (vol I)* (2007), *Voci da lontano* (2008). Ha partecipato a recital di poesia in Friuli anche con il Gruppo Majakovskij coordinato da Giacomo Vit; al Festival di poesia 'Stazione di Topolò' (2001); con la raccolta *Fra le due sponde* ha ricevuto una segnalazione al concorso di poesia 'Lyrike' di Precenicco, (2007). Ulteriori raccolte *Come se* (2004-2005), *Spaesamenti* (2007) *E sempre più terra* (2008), sono in parte pubblicate e in parte in corso di stampa.

Antonio Giusa, docente a contratto di Storia e tecnica della fotografia all'Università di Udine, è coordinatore dell'Archivio multimediale della memoria dell'emigrazione regionale (AMMER), nonché coordinatore del Comitato scientifico del Centro regionale archiviazione fotografica (CRAF) per il quale ha curato le edizioni 2007 e 2008 della manifestazione 'Spilimbergo fotografia'. Ha lavorato presso il Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali della Regione Friuli Venezia-Giulia, dove ha coordinato l'Unità di gestione della catalogazione. È autore di numerose monografie, di articoli e di cataloghi di mostre fotografiche. Nel 2008 ha curato i cataloghi delle mostre: *Luoghi della memoria*, *FVG_2008*, *Confini/Frontiere*, *Da Ushuaia a La Quiaca, dalle Ande a Capo Polonio*, *Oltre l'Oceano, una nuova frontiera* e *Verso il continente novissimo*, editi dalla casa editrice Forum di Udine.

Rosa Maria Grillo è professore straordinario di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Salerno. È autrice di tre monografie: *Racconto spagnolo* (1985), *Exiliado de sí mismo, José Bergamín en Uruguay 1947-1954* (1990, 1995, 1999), *Emigrante/Inmigrado. Una doble identidad en el espejo de la literatura uruguaya* (2003) e di numerosi saggi pubblicati in Italia, Francia, Spagna e Uruguay. Dirige la collana di narrativa latinoamericana 'A sud del Río Grande' (Oèdipus).
È membro del Comitato scientifico del Centro estudios 'Mario Benedetti' di Alicante e del Centro studi americanistici 'Circolo Amerindiano' di Perugia e delle loro rispettive riviste (*América sin nombre* e *Thule*) e pubblicazioni (*Cuadernos de América sin nombre* e *Quaderni di Thule*). Ambiti di ricerca: romanzo storico dell'Ottocento e del Novecento sui tema della scoperta e della conquista, letteratura di viaggio e di emigrazione, letteratura femminile, Mario Benedetti, Horacio Quiroga, Carlos Fuentes.

Lance David Henson è poeta cheyenne nato a Washington D.C. e cresciuto presso la sua tribù nell'Oklahoma occidentale. Laureatosi presso l'Oklahoma College of Liberal Arts (ora Università delle Scienze e delle Arti) di Chickasha, ha conseguito un master in *Creative Writing* all'Università di Tulsa, grazie a una borsa di studio della Fondazio-

ne Ford, ha scritto i testi per il pezzo musicale e teatrale *Winter Man* rappresentato Off Broadway nel 1991 e nel 1995 e a Los Angeles nel 1998. Ha tenuto e tiene numerose conferenze sia in Nordamerica, sia in Europa (Italia, Svizzera, Germania, Austria e negli anni 1999 e 2001 ha tenuto due seminari sullo *Storytelling Cheyenne* presso la Facoltà di Scienze della formazione dell'Università di Udine. Ha pubblicato una trentina di raccolte poetiche, tra i quali ricordiamo: *A Motion of Sudden Aloneness: Expatriot Songs* (1991), *Poems for a Master Beadwoeker* (1993), *A Cheyenne Sketchbook: Selected Poems 1970-1991* (1994), *Another Distance: New and Selected Poems* (1994), *Strong Heart Song* (1995), *Canto di rivoluzione* (1998) e *Words from the Edge* (2002) e numerosi altri volumi bilingui (inglese e tedesco, italiano e inglese, inglese e francese). Alcune sue poesie compaiono nelle principali antologie di letteratura nativa nordamericana, come ad esempio: *Carriers of the Dream Wheel*, *Voices of the Rainbow*, *The Remembered Earth*, *What Clouds Threw this Light*, *Songs from this Earth on TurtlÈs Back*, *Aerican Indian Literature*, *An Eaer to the Ground*, *Harper and Row's Twentieth Century Anthology of Native American Poets*. Le sue opere sono state tradotte in più di venti lingue.

Renata Londero è professore associato di Letteratura spagnola all'Università di Udine. Si occupa di poesia, narrativa e teatro del Novecento, di commedia tardo-barocca, e di traduzione letteraria e specializzata. Oltre a numerosi contributi in tomi miscellanei, e su riviste italiane e straniere, ha pubblicato la monografia *Nell'officina dello scrittore: i romanzi di Azorín tra gli anni Venti e Quaranta* (1997), l'edizione critica di *No puede mentir el cielo* del drammaturgo secentesco Andrés Gil Enríquez (2000), e gli Atti del congresso internazionale – da lei organizzato – *I mondi di Luis Cernuda* (2002). Nel 2006, presso l'Università di Udine ha organizzato con Fabiana Fusco il convegno *Incroci interlinguistici. Mondi della traduzione a confronto* (2008). Ha all'attivo anche l'edizione bilingue spagnolo/italiano del romanzo *La isla sin aurora* (1944) di Azorín (2006; edizione spagnola abbreviata 2008). Da segnalare, infine, la curatela di due volumi di Luis Cernuda, editi da Medusa (Milano): *Poesia e Letteratura – Saggi scelti* (2007), e *Invocazioni. Poesie scelte (1927-1962)* (2008).

Giuseppe Mariuz (Valvasone, 1946) è insegnante nelle scuole superiori e pubblicista. Ha pubblicato un libro di poesie in friulano (*Scur di viarta*, 1985) e alcune ricerche di storia contemporanea in Friuli, fra cui *Società ed economia nel dopoguerra a San Vito* (1985) e la biografia *Pantera il ribelle* (1991); ha curato, da solo o con altri, gli atti del Centro studi e progettazioni P.P. Pasolini di Udine *Quale identità per il Friuli occidentale?* (1990) e alcune antologie di poesia per le scuole, fra cui *J' sielc' peravali' (Scelgo parole)* (1991). Ha scritto numerosi articoli sul periodo friulano di Pier Paolo Pasolini, recuperando e pubblicando fra l'altro i suoi manifesti murali [*l'Unità*, (9 novembre 1975)] e alcune poesie [*Confronto*, (15-16 dicembre 1975)].

Luigi Natale, nato a Orotelli (Nuoro), ha lasciato la Sardegna e la carriera sportiva (ha militato in serie A e B, giocando anche con il Cagliari) per vivere a Pordenone dove svolge l'attività di focus manager nel campo della comunicazione. 'Migrante' per motivi professionali e 'nomade' per vocazione, ha viaggiato per terre lontane quali l'India, l'Africa, l'Australia, e l'Indonesia, mantenendo sempre il contatto con la sua terra d'o-

rigine, quella Sardegna primordiale e antica radicata nell'anima come un rampicante della memoria. Ha pubblicato alcune sillogi poetiche: *Ospite del tempo* (1998, con prologo di Enzo Dematté), *Il telaio dell'ombra* (2001 con prologo di Mario Luzi) e *Orizzonti sottili* (2005). La sua poesia è apprezzata da scrittori e critici di fama nazionale ed internazionale, come Enzo Dematté, Mario Luzi, Barberi Squarotti, Bino Rebellato, David Malouf, Robert Dessaix, Brian Matthews, e alcune sue poesie sono state tradotte in inglese da David Malouf e Tom Petsinis e in polacco da Jaroslaw Mikolajewski. Ha in preparazione una nuova raccolta poetica.

Rocío Oviedo è poetessa spagnola, giornalista e docente all'Università Complutense di Madrid dove ricopre il ruolo di professore ordinario di Filosofía y letras: filología hispánica. La sua attività di poetessa si è concentrata nelle seguenti raccolte poetiche: *Al encuentro* (1989), *Del amor y del amigo. Nostalgias* (2000) e *Desde la sombra incontable de los días* (2000), *Entre las voces de la calle* (2005). Rimane ancora inedito un numeroso materiale. Per quanto riguarda la sua attività accademica ha organizzato e partecipato a numerosi convegni e congressi nazionali e internazionali, tavole rotonde, in Europa, nelle Americhe e in Africa anche in qualità di relatrice e di conferenziere. Suoi ambiti di ricerca sono la cronachistica delle Indie, la poesia e la narrativa della colonia, dell'Ottocento e Novecento, con un'attenzione particolare, tra gli altri, all'opera di Alonso de Ercilla y Zúñiga, Sor Juana Inés de la Cruz, Fernández de Lizardi de Herrera y Reissig, César Vallejo, Octavio Paz, Vargas Llosa, Cortazar. Ha pubblicato otto volumi tra monografie e circa sessanta, saggi in miscellanee, capitoli di libri ed articoli in riviste.

Emilia Perassi è professore ordinario di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Milano. È titolare di ricerche internazionali, responsabile dell'unità staccata milanese dell'Istituto di storia dell'Europa mediterranea (ISEM) del Consiglio nazionale delle ricerche. Ha organizzato e partecipato a numerosi convegni e congressi nazionali e internazionali anche in qualità di relatrice. È autrice di monografie, edizioni di testi e saggi, pubblicati, questi ultimi, in Atti di convegni, nazionali e internazionali, in omaggi a figure rilevanti dell'iberismo e in riviste specialistiche, italiane e straniere. I numerosi articoli, oltre una quarantina, spaziano in regioni e in campi diversi delle letterature ispano-americane: dal Messico di Cortés, di Díaz del Castillo, di Balbuena, di Alarcón, di Villaurrutia, all'Argentina di Lugones, di Borges, di Silvina Ocampo, di Cortázar; dal Cile di Huidobro e di Bombal, all'Uruguay di Quiroga, al Nicaragua di Cardenal, alla Cuba di Martí e di Cabrera Infante, al mondo caraibico di Palés Matos.

Joseph Pivato è nato in Italia e cresciuto a Toronto, Canada. Ha conseguito il Ph.D. in Letterature comparate presso l'Università dell'Alberta e insegna letteratura e Cultural Studies all'Università di Athabasca. Ha partecipato in qualità di relatore a numerosi convegni nazionali ed internazionali (tra i quali Wollong in Australia e Udine in Italia). Il campo privilegiato della sua ricerca riguarda la produzione letteraria italo-canadese. Ha pubblicato numerosi saggi ed articoli anche *on-line* ed è autore delle seguenti monografie: *Contrasts: Comparative Essays on Italian-Canadian Writing* (1985), *Echo: Essays on Other Literatures* (1994), *The Anthology of Italian-Canadian Writing* (1998), *Caterina Edwards: Essays on Her Works* (2000), *F.G. Paci: Essays on His Works* (2003).

Susanna Regazzoni è professore associato di Lingua e letterature ispano-americane presso la facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Venezia 'Ca' Foscari', membro del Comitato scientifico delle riviste *Rassegna Iberistica* e *Oltreoceano*. È autrice di sedici volumi tra monografie e curatele, di circa centocinquanta saggi, articoli e recensioni, pubblicati su riviste nazionali e internazionali relativi alla letteratura ispano-americana dei secoli XIX-XX, alle relazioni culturali fra Europa e America Latina con speciale attenzione per l'area dei Caraibi e per i fenomeni di transculturazione. Attualmente collabora a numerosi progetti di ricerca internazionali – con le Università di Lipsia e di Alcalá di Henares, con il Consejo Superior de Investigaciones di Madrid – e nazionali – MIUR con l'Università di Udine e con l'Università Statale di Milano.

Antonella Riem Natale è professore ordinario di Letteratura inglese, preside della facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Udine, presidente della Conferenza italiana dei presidi delle facoltà di Lingue e letterature straniere, presidente dell'Associazione laureati/e in lingue (ALL); è stata direttrice del dipartimento di Lingue e letterature germaniche e romanze; è responsabile dei rapporti internazionali fra Università di Udine e varie università australiane; è direttrice della rivista accademica *online Le Simplegadi*, e della collana di studi sulle letterature postcoloniali 'ALL', che presenta testi di critica letteraria e di scrittura creativa, nell'intento di attraversare confini interdisciplinari; è condirettore della rivista *Oltreoceano*; ha coordinato progetti di ricerca scientifica finanziati da enti regionali, nazionali e internazionali. Si occupa delle letterature in inglese, studiando i rapporti fra forme letterarie del canone e postcoloniali. Promuove incontri sulle letterature dei popoli nativi e sulle minoranze linguistiche e si occupa della diaspora friulana in Australia. Ha pubblicato in India una monografia su Coleridge e l'induismo. Pubblica in riviste specialistiche internazionali; volumi (in italiano e in inglese) sulle letterature in inglese. Ha al suo attivo otto monografie, numerosi saggi ed articoli su riviste scientifiche internazionali ed in volumi; ha curato quattro volumi di atti di Convegni internazionali.

Piera Rizzolatti è professore straordinario di Lingua e letteratura friulana all'Università di Udine, nonché direttrice del Centro interdipartimentale di ricerca sulla lingua e sulla cultura friulana (CIRF), direttrice del Master di II grado 'Insegnare in lingua friulana', e della collana 'Testi antichi friulani' della casa editrice Forum. Coodirige la rivista internazionale *Oltreoceano* ed è membro del Consiglio scientifico della stessa. Attualmente è presidente del Consiglio di amministrazione del Centro studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa. I suoi campi d'indagine sono relativi alla linguistica friulana e alla ladinistica, alle varietà del friulano dell'arco alpino nord-orientale con particolare riguardo per gli aspetti linguistici e letterari delle produzioni regionali ed extra-regionali. È autrice di numerose monografie e articoli nei quali si è occupata anche della poesia friulana neo-dialettale.

Federica Rocco è poetessa e ricercatrice di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Udine, membro del comitato scientifico della rivista *Oltreoceano*, segretaria di redazione di *Oltreoceano*, della collana 'Soglie americane' (Venezia: Mazzanti),

fa parte del comitato di redazione della rivista *Il bianco e il nero*. L'ambito privilegiato della sua esegesi letteraria è il Cono Sur, attraverso le opere di Mario Benedetti, Juan José Saer, Antonio Elio Brailovsky, Rafael Courtoisie, Abel Posse, Pedro Lemebel e degli scrittori friulano-argentini quali Syria Poletti. Si è interessata, inoltre, di letteratura cubana (Nancy Morejón, Mirta Yáñez, Alejo Carpentier). È autrice di numerosi saggi e della monografia *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik* (2006). Attualmente si occupa di poesia argentina femminile e delle forme della scrittura autobiografica anche fittizia.
Come poetessa scrive in italiano, spagnolo e friulano e ha all'attivo un compendio in friulano dal titolo *Una ruja ta' seâriis – Una ruga tra le ciglia* (2006). Ha pubblicato alcune sue composizioni poetiche in miscellanee – *Quale America? Soglie e culture di un continente* (vol. I) (2007), *Donne, Politica e Istituzioni. Tra desiderio e certezza* (2008), *Entre Friuli y España. Homenaje a Giancarlo Ricci* (2008), *Voci da lontano. L'emigrazione italiana in Messico Argentina Uruguay* (2008) – e ha in programma una nuova silloge poetica plurilingue.

Deborah Saidero è ricercatrice di Lingua inglese all'Università di Udine, dove insegna traduzione. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Letterature e culture dei paesi di lingua inglese presso l'Università di Bologna. Si è a lungo occupata di letteratura canadese, con particolare riguardo alla narrativa femminile contemporanea, su cui ha pubblicato diversi saggi. Di recente, ha curato un volume di saggi sull'opera di Janice Kulyk Keefer che è in corso di pubblicazione presso Guernica. Si è occupata anche di problematiche linguistiche nelle opere di scrittrici italo-canadesi e di studi sul Canadian English. Nel 2000 ha co-curato il primo *Dizionario Friulano-Inglese* con Gianni Nazzi, pubblicato dall'Ente Friuli nel Mondo.

Laura Scarabelli è assegnista di ricerca in Letterature comparate all'Università IULM di Milano. Ha contribuito alla progettazione e realizzazione del Centro studi interculturali 'Ariel', di cui è responsabile culturale. Attualmente collabora al coordinamento della cattedra UNESCO 'Cultural and Comparative Studies on Imaginary'. Specialista di letterature ispano-americane, si interessa prevalentemente degli scenari del Caribe. È autrice di vari studi, pubblicati su riviste italiane e internazionali, dedicati ai processi di integrazione del negro a Cuba, alla narrativa abolizionista cubana e all'opera di Alejo Carpentier. Si segnalano, di imminente pubblicazione, i due volumi dal titolo: *Identità di zucchero. Immaginari nazionali e processi di fondazione nella narrativa cubana* (2009), dedicati all'analisi dei processi di costruzione dell'immaginario identitario cubano attraverso l'incursione nella sua produzione letteraria.

Eleonora Sensidoni è dottoranda in Scienze linguistiche e letterarie all'Università di Udine. Il suo ambito di ricerca è relativo alla letteratura popolare ispano-americana in Messico e Argentina. Ha al suo attivo le seguenti pubblicazioni: "Fabio Morábito: poeta de la mirada y de la quietud", in *Voci da lontano* (2008), "Un modo original de contarse a través las experiencias humanas y artísticas de sus personajes: Elena Poniatowska" per la rivista *América sin nombre*, in corso di stampa; "Messico al femminile: la letteratura contemporanea", in *Il bianco e il nero*, 11 (2009).

Silvana Serafin è professore ordinario di Lingua e letterature ispano-americane all'Università di Udine. Ha ricoperto e ricopre numerose cariche istituzionali. È socio fondatore e presidente di 'Oltreoceano' – Centro internazionale letterature migranti (CILM), è socio fondatore e vice-presidente del Centro internazionale alti studi latinoamericani (CIASLA). Ha diretto e dirige numerosi programmi di ricerca ministeriali, del CNR e regionali; fa parte di Consigli scientifici delle riviste *Studi di letteratura ispano-americana*, *Rassegna Iberistica*, *Il bianco e il nero* di cui è condirettore, *Studi latinoamericani/ Estudios latinoamericanos* di cui è condirettore, *Oltreoceano* di cui è fondatore e direttore responsabile. Fa parte dei consigli scientifici delle collane CNR – Letterature e Culture dell'America Latina – 'Memorie, viaggi e scoperte', 'Studi di letteratura ispano-americana', 'Biblioteca della Ricerca', di cui è condirettore, 'Soglie americane', di cui è condirettore, 'Culture a confronto' di cui è direttore. Le sue ricerche spaziano dalla cronachistica delle Indie alla letteratura tra fine Ottocento-inizi Novecento, contemporanea e di genere. È autrice di trenta volumi (monografie, curatele), di circa duecento saggi, articoli, note e recensioni, pubblicati su riviste nazionali e internazionali.

Giacomo Vit, nato a Bagnarola (PN) dove vive, insegna presso la scuola elementare di Corcovado, sempre in provincia di Pordenone. Dopo un esordio in lingua italiana, pubblica in friulano sia opere di narrativa – *Strambs* (1994) e *Ta li' speris* (2001) – sia di poesia: *Falas'cis di arzila* (1982), *Miel strassada* (1985) a seguito del Premio 'Cima', *Frassinar* (1988), *Chi ch'i sin* (1990) a seguito del Premio 'Città di San Vito', *Puartis ta li' peraulis* (1998), *La plena* (2002), *Sopis e Patus* (2006). Nel 2001 per la casa editrice veneziana Marsilio ha pubblicato *Cianela* una raccolta di sue poesie edite ed inedite scritte tra il 1977 e il 1998. Nel 1993 ha fondato il gruppo di poesia 'Majakovskij' col quale ha dato alle stampe il volume *Da un vint insoterat* (2000). Con Giuseppe Zoppelli ha curato l'antologia della poesia in friulano intitolata *Fiorita periferia* (2000).

Oltreoceano

Direttore responsabile: Silvana Serafin
Forum, Udine
***

1. Silvana Serafin (ed.), *Percorsi letterari e linguistici*
2. Silvana Serafin (ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*
3. Silvana Serafin (ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*

Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos

Direttore responsabile: Mario Sartor
Forum, Udine
* * *

1. Mario Sartor (ed.), *Esperimenti di comunicazione*
2. Mario Sartor (ed.), *Nazioni e identità plurime*
3. Mario Sartor e Silvana Serafin (eds.), *Emigrazioni/immigrazioni*
4. Mario Sartor e Silvana Serafin (eds.), *Globalità e localismo*

Il bianco e il nero

Direttore responsabile: Maria Amalia D'Aronco
Forum, Udine
* * *

Ultimo numero pubblicato 11 (2009)

Le simplegadi

Rivista online
Direttore responsabile: Antonella Riem Natale
web.uniud.it/all/simplegadi/
* * *

Culture a confronto

Collana sulle migrazioni
Direttore: Silvana Serafin
Codirettore: Daniela Ciani Forza
Mazzanti editori, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin (ed.), *Friuli versus Ispano-america*
2. Silvana Serafin (ed.), *Varia Americana*
3. Silvana Serafin (ed.), *Studi di Letteratura Ispano-americana presso Università e Centro-Istituti italiani*
4. Renata Londero, *Entre Friuli y España*
5. Silvana Serafin (ed), *Voci da lontano*

Finito di stampare
nel mese di aprile 2009
presso ???