OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni

La rivista, organo di diffusione di Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - 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,
Antonella Riem Natale, Piera Rizzolatti

COMITATO SCIENTIFICO
Trinidad Barrera (Università di Siviglia), Giuseppe Bellini (Università di Milano), Daniela Ciani Forza (Università Ca' Foscari di Venezia), Adriana Crolla (Università del Litoral, Santa Fe, Argentina), Biagio D'Angelo (Università Cattolica di Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasile), Anna Pia De Luca (Università di Udine), Gilles Dupuis (Università di Montréal, Canada), Alessandra Ferraro (Università di Udine), Dante Liano (Università Cattolica di Milano), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Adriana Mancini (Università di Buenos Aires, Argentina), Rocío Oviedo (Università Complutense di Madrid), Emilia Perassi (Università di Milano), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris Sorbonne), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari di Venezia), Antonella Riem Natale (Università di Udine), Silvana Serafin (Università di Udine), Manuel Simões (Portogallo), Sherry Simon (Università di Concordia, Canada), Monica Stellin (Sir Wilfred Laurier University, Canada)

COMITATO DI REDAZIONE
Federica Rocco, Rocío Luque, Eleonora Sensidoni

DIREZIONE E REDAZIONE
Dipartimento di Lingue e letterature straniere
Università degli Studi di Udine
Via Mantica, 3 - 33100 UDINE
Tel. 0432 556750

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

La pubblicazione degli articoli è soggetta a valutazione positiva di *referees* anonimi individuati tra studiosi qualificati nei rispettivi settori

Iscrizione al Tribunale di Udine
n. 31 del 04/07/2006

06/2012

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 06

DONNE CON LA VALIGIA. ESPERIENZE MIGRATORIE TRA L'ITALIA, LA SPAGNA E LE AMERICHE

A CURA DI SILVANA SERAFIN

FORUM

Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM
Via Mantica, 3 – 33100 Udine, Italia. Tel. / Fax: +39 0432 556776
Sito web: http//oltreoceano.uniud.it
E-mail: oltreoceano@uniud.it

La rivista è pubblicata con il sostegno di:

CIRF - Centro Interdipartimentale di Ricerca
sulla cultura e la lingua del Friuli - L.R. 15/96 anno 2011

FONDAZIONE CRUP

Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Lingue e
Letterature Straniere

Oltreoceano - Centro Internazionale
Letterature Migranti - CILM

Disegno di copertina
Marco Toffanin

Impaginazione
Grafikesse, Tricesimo (Ud)

Stampa
Press Up, Ladispoli (Rm)

© Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
dell'Università degli Studi di Udine
Via Mantica, 3 – 33100 Udine

© **FORUM** 2012
Editrice Universitaria Udinese srl
Via Palladio, 8 – 33100 Udine
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756
www.forumeditrice.it

INDICE

Editoriale

Silvana Serafin
Dalla valigia di cartone al trolley ..... pag. 9

Viaggi tra geografie narrative

Nord-America

Anna Pia De Luca
Stories of Suitcases: Young Girls from Auschwitz to Canada ..... » 19

Deborah Saidero
The Epic Journeys of the Modern Canadian Penelope ..... » 29

Daniela Ciani Forza
Clotilde Giriodi: una signorina italiana alla scoperta dell'America ..... » 37

Simone Francescato
Guide turistiche per viaggiatrici nordamericane in Europa tra Otto e Novecento .. » 51

America Latina

Eleonora Sensidoni
Mujeres que pasaron 'la frontera' ..... » 69

Luisa Campuzano
Residencia y errancia: perfiles de la emigración en La viajera
de Karla Suárez ..... » 79

Carla Perugini
Traigo conmigo todo el mapa de España. *Le peregrinazioni di Teresa (León)* ..... » 89

Emilia Perassi
Scrittrici italiane ed emigrazione argentina ..... » 97

Claudio Ongaro Haelterman
Las valijas del 'desexilio' de Mercedes Fidanza ..... » 109

Margherita Cannavacciuolo
El viaje imposible: El mar que nos trajo *de Griselda Gámbaro* ..... » 121

Rocío Luque
Una casa sin techo ni paredes lleva como maleta: Amnesia *de Delfina Muschietti* ..... » 131

Irina Bajini
Artiste con la valigia. Giacinta Pezzana tra Buenos Aires e Montevideo (1909-1914) ..... » 145

Mara Donat
La identidad nómada en La amigdalitis de Tarzán *de Alfredo Bryce Echenique* ..... » 153

Biagio D'Angelo
Penelope è in Brasile. La scrittura in transito di Marina Colasanti ..... » 171

Un percorso di ricerca
Progetto PRIN 2008 'La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur'

Silvana Serafin
Considerazioni della coordinatrice nazionale sui risultati raggiunti ..... » 187

Silvana Serafin
Unità locale di Udine. Migrazione e iniziazione: la poetica del soggetto nomade nella letteratura femminile argentina del XX secolo ..... » 191

Emilia Perassi
Unità locale di Milano. Migrazione e violenza politica: letteratura femminile e dittature nel Cono Sur ..... » 201

Rosa Maria Grillo
Unità locale di Salerno. Dispatrio come iniziazione: percorsi iniziatici al femminile tra Italia, Spagna e Cono Sur ..... » 209

Susanna Regazzoni
Unità locale di Venezia. Viaggiatrici nel Cono Sur ..... » 215

Un viaggio tra i libri

Roberto Feruglio
Lingue con la valigia. Note in margine a Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo ..... » 225

Rosa Maria Grillo
Recensione a Silvana Serafin, *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin* ..... » 235

Susanna Regazzoni
Recensione a Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe* ..... » 239

Sulle ali della poesia

Renata Londero
Di erranze poetiche in terra, per mare, su carta ..... » 247

Esther Andradi
En tránsito ..... » 263

Vanna Andreini
Diagnóstico reservado ..... » 267

María Teresa Andruetto
En viaje ..... » 275

Rosalba Campra
Mujer con la valija ..... » 281

Martha Canfield
La memoria invasora y la maleta llena de recuerdos ..... » 285

Biagio D'Angelo
Airbus ..... » 291

Maria Luisa Daniele Toffanin
Valigie di… ..... » 297

Mara Donat
Carta di identità di una poeta 'sempre' con la valigia ..... » 301

Valeria Mancini
Migratio mulierum ..... » 303

Rocío Oviedo
Andando por la memoria ..... » 307

Eduardo Ramos-Izquierdo
Mujer con maleta. Tema y tres variaciones ..... » 313

Manuel Simões
Errâncias ..... » 317

María Hortensia Troanes
Regina ..... » 321

Abstracts ..... » 329

Gli autori ..... » 335

DALLA VALIGIA DI CARTONE AL TROLLEY

Silvana Serafin*

Da diversi anni ormai 'Oltreoceano-CILM' – Centro internazionale sulle letterature migranti – propone incontri sul tema dell'emigrazione, divenuti un punto di riferimento importante per gli studi del settore. Le riflessioni che emergono vengono fissate nell'omonima rivista che ne costituisce il principale e qualificato organo di diffusione. Questo numero, infatti, propone in parte le relazioni presentate durante il congresso internazionale 'Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe' – Udine 17-18 novembre 2011 – da me organizzato, cui si aggiungono ulteriori indagini sul tema. Attraverso percorsi di carattere critico-letterario e d'invenzione poetica, si fornisce pertanto un'ampia visione d'insieme sull'emigrazione nelle Americhe, ovvero quelle realtà geografiche che da sempre hanno costituito motivo di speranza e illusione di felicità per molti dei nostri emigranti.

Un obiettivo questo che i fondatori del CILM (Anna Pia De Luca, Alessandra Ferraro, Carla Marcato, Antonella Riem, Silvana Serafin) hanno sempre ritenuto prioritario proprio perché permette di fissare, tramite punti di vista diversi, tutti gli elementi tematici e morfologici necessari alla costruzione di un 'genere', quello migrante per l'appunto, non ancora completamente strutturato. Ancor più se si tratta di migrazioni al femminile, tematica sviluppata dal mio gruppo di ricerca attraverso il progetto PRIN dal titolo 'La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur', a cui partecipano oltre all'Università di Udine, le Università di Milano, Salerno e Venezia, coordinate rispettivamente da Emilia Perassi, Rosa Maria Grillo e Susanna Regazzoni. Un progetto che è la logica continuazione di una precedente ricerca finanziata dal PRIN nel 2006 relativa a 'L'iniziazione femminile nelle letterature di lingua spagnola – secoli XIX-XX-XXI' – condotta in collaborazione tra le Università di Udine, Milano e Venezia, i cui soddisfacenti risultati hanno spalancato una via d'indagine davvero importante.

* Università degli Studi di Udine.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

Non a caso ho ritenuto indispensabile inserire una sezione dedicata agli obiettivi raggiunti a distanza di poco più di un anno dall'avvio del progetto proprio per constatare come si stiano delineando, con sempre maggiore precisione, le coordinate che permettono di definire il romanzo dell'emigrazione. Tale termine richiama immediatamente una situazione liminare caratterizzata dal concetto di 'assenza' culturale, aggravata sovente dai sistemi di controllo e di contenimento messi in atto dal paese d'arrivo. Il trasferimento di uomini e donne in luoghi lontani dalla terra d'origine, con le implicite sofferenze di viaggi più o meno estenuanti, a volte al limite della sopportazione umana – mi riferisco in particolare alle navi stipate sino all'inverosimile durante il primo flusso migratorio intorno alla seconda metà del XIX secolo molto simili alle odierne carrette del mare che approdano a Lampedusa –, conduce a uno stato di incertezza e di flessibilità in cui l'identità si frantuma. Lo stesso che caratterizza l'attuale società post-moderna, mutevole ed incerta, nel senso di un'insicurezza e di una vulnerabilità globalizzate. Per non lasciarsi sopraffare dalle insidie di ciò che Zygmunt Bauman definisce 'modernità liquida', l'emigrante trasferitosi in luoghi lontani e perdute le antiche strutture di riferimento, ricolma lo spazio vuoto con ulteriori valori, altrettanto radicati e vitali. Così come in natura i liquidi non hanno forma propria, ma assumono quella del contenitore, allo stesso modo l'esperienza migratoria si definisce quale evento che mette in crisi, 'liquefacendola', l'identità del migrante.

Ancor più sottoposta a tale assedio è l'emigrante donna – protagonista indiscussa del flusso migratorio degli ultimi due decenni del XX secolo e del primo del XXI – la quale deve affrontare, oltre agli scogli linguistici e alla sensazione di smarrimento implicita nelle nuove realtà, gli aspetti di sopraffazione ancor più dolorosi e complessi qualora si trovi in un contesto politico dittatoriale o di conflitti armati. Cito solo come esempio la violenza di genere nel quale si specchiano, tra l'altro, alcune delle principali tensioni della post-modernità. Secondo l'Organizzazione mondiale della sanità, almeno una donna su cinque nel corso della sua vita ha subito abusi fisici o sessuali da parte di un uomo. Non è un caso, pertanto, se lo Statuto della Corte penale internazionale permanente, prevede quali crimini contro l'umanità un'ampia gamma di condotte riconducibili a forme di violenza sessuale, quali schiavitù sessuale, prostituzione forzata, gravidanza forzata, sterilizzazione forzata o qualsiasi altra forma di violenza sessuale che abbia la medesima gravità di quelle testé elencate (Amati).

Ciò acuisce la mutevolezza della condizione femminile per cui la donna è spronata a ricercare affannosamente risposte in grado di ricomporre i conflitti culturali e sociali. In primo luogo quello derivato dall'acquisizione del lavoro e dalla difficoltà di gestire un rapporto lavorativo dove ella è sottoposta a forti discriminazioni dovute a ostinati stereotipi. Marina Brollo li individua nella:

> [...] segregazione occupazionale 'orizzontale', con riferimento alle attività (impiegate, commercianti, addette ai servizi o professioni meno qualificate), ai settori merceologici a bassa remunerazione (tessile, abbigliamento, istruzione, sanità ed assistenza sociale e altri servizi alla persona) e alle tipologie contrattuali meno tutelate (forme di lavoro atipico o precario, se non addirittura irregolare), nonché la segregazione 'verticale' con riferimento alle mansioni di assunzione e alla scarsa presenza nelle posizioni apicali (107).

Il superare la soglia del posto di lavoro è, pertanto, conquista prioritaria per acquisire con l'indipendenza economica lo statuto di ente sociale, di cittadina in grado di fare sentire la propria presenza e di incidere sui cambiamenti della società. Tuttavia, senza i presupposti ideali che solo la cultura può diffondere, è difficile acquisire la coscienza di sé e la forza necessaria per affrontare le battaglie quotidiane. In particolare, la letteratura offre uno stimolo ulteriore in quanto, proprio per la sua valenza simbolica, priva di vincoli temporali e spaziali, permette di ricercare l'equilibrio interiore, la maturità dell'essere, indispensabili per un corretto inserimento nel tessuto sociale. Ciò significa per la donna uscire definitivamente dallo stato liminare, per fare parte di un *unicum* comprensivo delle molteplici componenti, ugualmente decisive nel processo di trasformazione sociale.

La relazione dialettica tra privato e pubblico fa sì che le narrazioni trovino fertili suggestioni dalle dirette esperienze di vita in cui ricadono inevitabilmente gli avvenimenti storici e politici. Essi si offrono, pertanto, come metafora d'identità e di lotta culturale, permettendo l'accesso a modelli di vita differenti e a rinnovate appropriazioni delle strutture sociali (Serafin).

Tra le molteplici forme del migrare al femminile, alcune sono particolarmente significative, altre curiose, altre drammatiche come evidenziano gli articoli proposti. Ciò apre ad una gamma differenziata di situazioni che spingono a lasciare la terra d'origine, sia solo per un tempo più o meno limitato o in modo permanente. Ad esempio, tra la fine dell'Ottocento e la conclusione della Prima guerra mondiale, in Argentina si focalizza l'attenzione su una particolare forma d'emigrazione femminile, quella di artiste anche di chiara fama, costrette a intraprendere, già in età avanzata, estenuanti tournée in America Latina per fronteggiare gravi difficoltà economiche. Irina Bajini presenta l'italiana Giacinta Pezzana che, dopo avere celebrato le nozze d'oro col teatro a Buenos Aires nel 1910, apre a Montevideo un'accademia imparando a recitare in spagnolo. Grazie alle sue lettere – raccolte con grande perizia da Laura Mariani – viene ricostruita la sofferta relazione dell'artista con il Río de la Plata e con il proprio Paese.

Altre volte il migrare corrisponde ad un'esigenza che esula da quella economica. Si tratta del nomadismo tipico delle viaggiatrici: con il loro bagaglio più

o meno raffinato, esse percorrono località diverse legittimando nuove identità femminili la cui consistenza e validità si rafforza al di fuori dei ristretti ambiti nazionali. Così la cubana Karla Suárez, come illustra Luisa Campuzano, modella la sua *viajera* attraverso l'utilizzo di forme stilistiche ardite che contrappongono lo spazio domestico convenzionale e la nostalgia dell'origine a un'identità costruitasi tra l'Italia e la Grecia. In questo intreccio di lettere, di ricordi e di esperienze viene rivissuta, nelle similitudini iconografiche e nei nomi di alcuni protagonisti, l'epopea del viaggio descritta da Omero, inserita nella realtà del tempo attuale.

Allo stesso modo la spagnola María Teresa León, studiata da Carla Perugini, per plasmare la propria personalità fa ricorso a collegamenti inaspettati e lontani da ogni logica e cronologia. Una donna in *progress* dalle grandi capacità e potenzialità che, abbandonati i ruoli di madre e moglie nella Spagna in cui è nata e cresciuta, spinta dall'attivismo politico e dalla vocazione di scrittrice, percorre l'Europa devastata dalle guerre sino a giungere in quell'America, accogliente e generosa con i perseguitati, che però non le dà la forza d'imporsi sul compagno, il famoso poeta Rafael Alberti.

Un discorso a parte merita il resoconto del viaggio effettuato negli Stati Uniti da Clotilde Giriodi nel 1893 come evidenzia Daniela Ciani Forza. Il testo si discosta dalla posizione dei 'diari di viaggio' legati alla tradizione dei tour, o da quelli di indagine storico-culturale, per presentare la quotidianità delle 'signore americane' in un interessante confronto mentale ed educativo tra l'America liberale e progressista e l'Italia. Quindi il viaggio iniziato per curiosità, tramite l'approccio con le diverse classi sociali esperimentate durante il tragitto in nave e il contatto con la provincia americana – una volta che la protagonista giunge a destinazione – acquisisce valenza d'indagine sociale tratteggiando gli aspetti innovativi e le differenze sostanziali tra la *middle class* americana e quella italiana, ben più sofisticata.

Altrettanto interessante è l'indagine di Simone Francescato sulle guide turistiche scritte da e per le donne nordamericane in viaggio attraverso l'Europa tra Otto e Novecento, esemplare spaccato storico-culturale dell'emancipazione femminile nei primi anni del secolo scorso.

Un viaggio che si presenta come motivo conduttore anche dell'intera opera della scrittrice italo-brasiliana Marina Colasanti. Biagio D'Angelo, evidenzia il nomadismo insito nell'immagine stessa della donna, nel suo essere costantemente in 'transito'. Argomento che Mara Donat riprende analizzando il comportamento della protagonista di *La amigdalitis de Tarzán* di Alfredo Bryce Echenique. La valigia è più che mai simbolo di un vagare tra personalità e luoghi, tra sentimenti ed emozioni, acutizzati dal particolare straniamento ironico messo in atto dalla creatività dell'autore peruviano che destabilizza ogni punto di riferimento, geografico e culturale.

Vi è però anche un'impossibilità di viaggiare fisicamente, come rileva Eleonora Sensidoni la cui analisi poggia sulla capacità femminile di abbattere stereotipi culturali volando sulle ali del pensiero. Senza alcuna valigia, la donna, in particolare cubana della seconda metà del Novecento, travalica frontiere riempiendo la sua immaginaria valigia di sogni che si realizzano nella creazione letteraria.

Allo stesso modo Margherita Cannavacciuolo, analizzando *El mar que nos trajo* di Griselda Gámbaro, sottolinea l'immobilità femminile dovuta alla particolare mentalità argentina – e non solo – della seconda metà del XX secolo, dove viene contrapposta dialetticamente la staticità femminile al movimento maschile. Tale staticità stilisticamente si concretizza, attraverso precise marche testuali e nella costruzione di spazi chiusi, intorno alle figure femminili di madre e di figlia che ripetono ciclicamente un medesimo destino. Da qui il volo della fantasia e dei ricordi per rompere ogni immobilismo; ciò costituisce l'unico antidoto alla frammentazione del soggetto, ovvero l'unico elemento in grado di contrastare l'inevitabile concetto di 'perdita' implicito in ogni viaggio.

Sul recupero della memoria ruota anche il saggio di Rocío Luque che entra nella particolare valigia di Delfina Muschietti, in cui è contenuta una casa senza soffitto né pareti. La scrittrice argentina, figlia di emigranti italiani provenienti da Udine, ripercorre nella frammentarietà del ricordo e attraverso l'esperienza linguistica dello spagnolo d'Argentina e dell'italiano, il passato della propria famiglia per riappropriarsi del senso dell'origine lontana.

Altre volte ancora lo spostamento è forzato dalle persecuzioni politiche come quelle che coinvolgono gli ebrei nell'Europa degli anni Quaranta del XX secolo. Per quanto riguarda le testimonianze canadesi, Anna Pia De Luca affronta il particolare filone della narrativa per l'infanzia in cui scrittori di nazionalità diverse raccontano un passato di silenzio e di oscurità dovuto alla difficile integrazione nel nuovo mondo. In particolare emergono racconti di bambini costretti a nascondersi da un trascorso di terrore e di umiliazioni per sfuggire all'Olocausto: le loro vecchie valigie sono straripanti di angosciosi ricordi, di dolore, di sofferenza e di smarrimento, ma anche di coraggio e di volontà di sopravvivenza che aprono alla speranza.

Sul viaggio etnico poggia pure il saggio di Deborah Saidero che ne fissa i motivi ricorrenti attraverso l'analisi di scrittrici canadesi presenti sulla scena letteraria dagli anni Ottanta del XX secolo sino ai nostri giorni. La visione che scaturisce è quella di una donna che, abbandonati la casa e il ruolo di Penelope, diviene un nuovo eroe epico.

Ed ancora, Emilia Perassi, attraverso la nozione di 'genealogia', si addentra nel viaggio testuale delle recenti opere narrative scritte da alcuni autrici italia-

ne – Mariangela Sedda, Laura Pariani, Renata Mambelli, Romana Petri –, le quali riprendono il racconto interrotto della storia e, soprattutto, delle storie individuali degli emigranti italiani in Argentina. Importanti testimonianze che affrontano realtà oscure, come il caso dei *desaparecidos* o delle prigioniere politiche. Attraverso molteplici tappe storico-sociali, la studiosa ricostruisce l'identità dell'emigrante lacerata dall'assenza di cultura e contemporaneamente la sua rappresentazione simbolica che si costituisce come 'novità' fondazionale dell'identità italiana.

Vi è poi il percorso effettuato dai figli degli esiliati argentini in seguito al colpo di stato del 1976 e rientrati in una patria – che ha dato loro i natali, ma che non li ha visti crescere – negli anni Ottanta del XX secolo. Su di esso ruota l'analisi di Claudio Ongaro Haelterman il cui punto di partenza è la serie di racconti appartenenti a *Las valijas del desexilio* di Mercedes Fidanza, artista e scrittrice di Buenos Aires che, nel 2006, ha fondato il gruppo 'Hijas e Hijos del exilio'. Attraverso il fortunato neologismo coniato da Mario Benedetti, storie individuali e collettive ri-creano il senso dell'appartenenza nazionale come valore di speranza per un futuro di vita migliore.

Donne di viaggi, di esili, di cambiamenti, di scritti che immettono in realtà storiche e sociali di epoche e di luoghi diversi in cui il viaggio è sempre elemento dominante per un'evoluzione personale, a tal punto da divenire arte per la vita: i pericoli ad esso collegati costituiscono il senso profondo di quella stessa esistenza. Non solo. Il migrare è anche un'evoluzione della modernità, ovvero la premessa dell'insediamento, dell'apporto dell'origine e dell'integrazione; da qui ne scaturisce la valenza storico-sociale.

Migrazione 'al femminile', dunque, relativa a tutte le classi sociali e che ripropone vecchie problematiche – sradicamento, nostalgia, integrazione, assimilazione – presentandone anche di nuove all'interno del fenomeno moderno della 'globalizzazione' e del suo opposto, la frammentazione dell'Io e del percorso vitale – e l'eccessiva 'localizzazione'. Proprio per questi motivi le valigie si riempiono, oltre che d'indumenti personali, del libro di ricette, delle foto di famiglia, soprattutto di memoria con le sue funzioni conservative e innovative, di meccanismi di sradicamento e di nuovo radicamento nello spazio materiale, della volontà di dialogare e di trasmettere conoscenze antiche. Sono parole dimenticate e ravvivate dalla necessità di ri-trovare le origini, di creare un nuovo tessuto sociale in cui rafforzare quel sentimento di solidarietà, utilizzato sovente dalla donne come supporto all'inserimento, antidoto alla solitudine e alla nostalgia in tutte le esperienze, anche quelle più drammatiche.

Tutto ciò permette alla donna di sentirsi viva, di non cedere alle 'lusinghe' della tristezza e dell'alienazione, di riscattare la propria dignità, di negozia-

re con la politica per aprirsi a possibilità future. Una valigia, carica di sogni, ma anche di concrete aspirazioni per donne che manifestano una costruttiva curiosità verso se stesse, verso gli altri e verso il mondo che le circonda. Esse iniziano a 'vedere' la realtà con occhi smagati, a porsi domande a cui danno delle risposte in una revisione del proprio io in costante rielaborazione, sovvertendo sovente il canone iconografico di donna-Penelope, ancorata alla casa per preservare le radici, mentre il suo uomo è costantemente in fuga alla scoperta del nuovo e del diverso, senza mai raggiungere la libertà dello spirito.

In un certo senso, se confrontiamo la ricerca della donna con quella della letteratura post-moderna si può dire che la prima va ben oltre il lyotardiano imperativo di 'riscrivere la modernità' come ripiegamento in sé per mancanza di fiducia nell'innovazione. La donna si apre al 'nuovo' proprio perché lontana da ogni centralità, utilizza punti di vista diversi per prendere coscienza di sé: in fondo è ciò che accade nella letteratura post-moderna, come rileva Krysinski, in quanto, per usare le parole di Muzzioli, «[…] la dimensione meta testuale tende a svolgersi come aumento di consapevolezza e di auto riflessività, ottenuto mediante dislocazione del materiale su più livelli, in chiave di straniamento ironico e di scarto differenziale» (11).

Attraverso le prospettive presentate si sono forniti, pertanto, ulteriori elementi capaci di verificare l'evoluzione del discorso delle donne che viaggiano non solo con la fantasia, ma che affrontano disagi infiniti per costruirsi un futuro lontano dal luogo natìo o semplicemente per il piacere di conoscere luoghi fisici e realtà culturali diversi. Nell'affermare l'intrinseca differenza, ognuna di esse ha fatto proprio il discorso post-moderno che si concretizza nell'esaltazione della marginalità e della non omologazione, avanzando proposte di nuovi linguaggi e di nuovi saperi.

Dalla voce della critica all'espressione poetica affrontata sia dal punto di vista femminile che da quello maschile. Esther Andradi, Vanna Andreini, María Teresa Andruetto, Rosalba Campra, Martha Canfield, Biagio D'Angelo, Maria Luisa Daniele Toffanin, Mara Donat, Valeria Mancini, Rocío Oviedo, Eduardo Ramos-Izquierdo, Manuel Simões, María Hortensia Troanes, hanno offerto un'ulteriore visione del concetto di donna nell'attuale società globalizzata. Attraverso la dinamicità della parola, del migrare dal pensiero alla parola, poeti e poetesse catturano l'esistenza 'in fuga', esprimendo concetti che appartengono a tutti. Inevitabilmente viene esplorato anche l'ambito espressivo, in cui si scoprono apporti linguistici personali, attraverso l'uso di forme metriche appartenenti alla tradizione e rivisitate in chiave moderna.

Siamo così fieri di contribuire, con la specificità della nostra attività scientifica, a un ampio dibattito culturale interdisciplinare ben focalizzato sulla tema-

tica dell'emigrazione, profondamente sentita da ciascuno di noi, costretto a vagare sulla terra in un ontologico migrare.

Bibliografia citata

Amati, Enrico. "La violenza contro le donne". Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: varcare la soglia?*. Udine: Forum. Collana 'Donne e Società' 4. 2012: 231-239.

Bauman, Zygmunt. *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza. 2007.

Brollo, Marina. "Donne e lavoro: tra soglie varcate e soglie da varcare". Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: varcare la soglia?*. Udine: Forum. Collana 'Donne e Società' 4. 2012: 105-116.

Lyotard, Jean-François. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*. Milano: Feltrinelli. 1982.

Krysinsky, Wladimir. *Il romanzo e la modernità.* Prefazione di Francesco Muzzioli. Roma: Armando Editore. 2003.

Muzzioli, Francesco. "Romanzi 'senza frontiere'". Wladimir Krysinsky. *Il romanzo e la modernità*. Prefazione di Francesco Muzzioli. Roma: Armando Editore. 2003: 9-14.

Serafin, Silvana. "Letteratura versus politica: una soglia superata". Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: varcare la soglia?*. Udine: Forum. Collana 'Donne e Società' 4. 2012: 33-47.

VIAGGI TRA GEOGRAFIE NARRATIVE

NORD-AMERICA

STORIES OF SUITCASES: YOUNG GIRLS FROM AUSCHWITZ TO CANADA

Anna Pia De Luca*

Though the main function of children's literature is to entertain, disguising issues of morality, comportment and fair-play, Canadian literature, especially in relation to a rising political awareness of cultural diversity, has added a new genre: children's ethnic literature in which emphasis is placed on the importance of multicultural and transcultural education. Respecting the point of view of children, contemporary writers of various nationalities are giving voice to ethnic histories of silences and shadows resulting from difficult cultural, racial and linguistic integration into the new world. In their cultural encounters, the young marginalized protagonists of ethnic literature struggle to define their identity in a peer group or social milieu that is often insensitive and oblivious to the difficulties of immigration and integration into a new society. Many of the literary works that have appeared over the years covertly underline the necessity for children to eradicate stereotypical prejudices and intolerance towards those considered 'different' or 'other' – attitudes that have been handed down, not only by parents but also by mainstream society at large. Thus young readers, after having read and learned about the traditions and heritage of different cultural realities, are encouraged to be observant, receptive and more open-minded.

A fascinating extension to this new transcultural dimension in children's literature are the stories of children who have been forced into hiding from a misunderstood and humiliating past, such as that of Jews who managed to escape the terrors of the Holocaust. Two recently published books, *The Old Brown Suitcase* by Lillian Boraks-Nemetz, who survived the Holocaust in Warsaw, and *Hana's Suitcase* by Karen Levine, a book which documents and reconstructs the early life of Hana Brady before her arrival and death at Auschwitz, have poignantly stirred readers throughout the world for the simplicity yet intensity

* Università degli Studi di Udine.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

with which they describe this devastating moment in Jewish history. Through a secret resistance, frequently assuming a false identity, the children who survived were often able to deceive the Nazis, but the stories of their misery and degradation have remained untold for too many years. Today, some of these survivors, now in their seventies, live a closed life as they continue to suffer the symptoms of their psychologically suppressed trauma, but others have found the strength to give voice to their silenced past and overcome the humiliation and pain which they previously experienced. In particular it is the will to find an effective and credible means to tell grandchildren, through story books, not only of how the horrors of the past had made them doleful, uncommunicative and sometimes 'strange' but above all to teach them to become aware of the signs of prejudice and racism, which were the cause of so much suffering during their own childhood.

The difficult representation of the atrocities of the Holocaust, and its effects on young readers, has been the topic of much critical attention by scholars who have asked how it is possible to represent in a convincing and truthful way, the so-called 'unspeakable' horrors suffered by Jews in Nazi Europe. In other words, how can art be reconciled with ferocious cruelty? How can innocent and naïve children cope with the horrific treacheries of mass murder if such descriptions would only defeat the purpose of teaching them about the Holocaust? Can Holocaust literature have a happy ending? Theodor Adorno in his critical work "Committed" feels that aestheticizing the genocide makes «an unthinkable fate appear to have had some meaning; it becomes transfigured, something of its horror is removed» (Adorno 313) thus reality is disfigured and incomplete. In the same manner Lydia Kokkola, in her critical book on Holocaust literature for children advocates the need to present historically accurate narratives which have a 'mimetic fidelity' to historic facts. In particular she dedicates a chapter to pedagogical issues in the classroom, underlining that books of fiction must be truthful and real and if possible accompanied by authoritative books of history. The fear, of course is that otherwise, accounts of the Holocaust could be either distorted or even denied. Kokkola's theories have recently been challenged by critics such as Adam Muller who questions the history versus narrative dichotomy by believing that imaginative invention can certainly offer important truths about our emotions and moral responsibilities. Since children love stories but do not understand the distinction between fact and fiction, a too vivid presentation of pain and suffering could be traumatic, therefore it is important to minimize the portrayal of violence and give voice to more familiar elements with which the young readers can associate. On the other hand fictions about the Holocaust, even if inaccurately presented, can still offer the proper message since they are able to bridge the historical and

cultural gap that separates the young reader from the events depicted. With regards to Kokkola's insistence on historical facts, an article by Kalle Pihlainen, a literary philosopher, argues that after Hayden White's postmodern stance that identifies «the historical text as a literary artifact» (H. White 33), the very act of writing history itself can be problematic and no longer objective in that the narrated historical construct always contains the personal ideology of the historian. Because of this he believes that writers of history can communicate a social message to the reader: «Historical writing, like literature is a matter of communication, not fact-finding. It is about a process of understanding others, not about 'truth'» (Pihlainen 26). Therefore rather than measuring whether a text is realistic or distorted, White's contribution to history, where the reader is actively participant, has consequently left space for more imaginative interpretations and evaluations of the many fragmented stories found in children's literature.

In the light of critical thought regarding Holocaust literature for children then, it is interesting to see how two different authors, Boraks-Nemetz and Levine deal with the horrific tales of survival and genocide of children, taking into consideration the metaphor of the suitcase which is the topic of this conference but also a symbol of the victims of the Holocaust whose suitcases were later heaped in piles and photographed in their memory for museums and reconstructed concentration camps in Europe.

In the first book by Lillian Boraks-Nemetz, the suitcase becomes a metaphor for the continuous journey towards survival of Slava, a young Jewish girl, who during the German invasion was forced, first to live with her family in the Warsaw ghetto, then to leave her parents and flee into hiding in the countryside where her Russian grandmother, who had married a Catholic, was able to protect her from the curious and suspicious eyes of neighbors. It was only after the liberation of Poland and the mysterious death of Slava's baby sister that the family was able to be reunited, assume a new name and identity, and finally immigrate to Canada where a wealthy Montreal Jewish family sponsored them until they were able to fend for themselves. In the book, harrowing scenes of Slava's childhood in Poland are juxtaposed with scenes of her life as a teenager in Canada, underlining the similarities inherent in both worlds of the problematic affirmation of identity and culture. As observed by Victoria Pennell, editor of the Resource Links Journal which reviews Canadian materials for children, Slava, in her attempt to establish a proper identity, continuously tries to hide her Jewish background as she struggles with peer group pressures (Pennell 9). In Canada, known as Elizabeth, a name suggested by Mrs. Rosenberg her benefactor, Slava finds herself not only forced to adapt to a new name, a new land, a diverse culture and an incomprehensible language, but also to re-

live, despite the seemingly peaceful ambience, episodes of prejudice and intolerance, which continuously rekindle her feelings of anguish and fear:

> Elizabeth? It felt like some other person. Just like "Irena" had felt when I saw it written in my false documents, back in Poland during the war. "El-i-za-beth!" I repeated silently. With the pronunciation of 'th', my tongue curled like a worm and my cheeks felt hot. What right did this lady have to dismiss my Polish name? (3).

Even Slava's father is perplexed by Mr. Rosenberg's comments on the state of affairs for Jews in Montreal, «Of course there is anti-Semitism. There is always that. But Jewish people are *fairly* safe here on *most* fronts» (4) (italics mine). The ambivalent use here of the words 'fairly' and 'most' ironically underline that even the wealthy Canadian Jewish families were not immune from racism in post World War II Montreal.

Although the book has been called «a documentary fiction» (196) by Boraks-Nemetz in the final section regarding the genesis and history behind the story, it could also be seen as an example of life writing, for the story of the trauma she recounts transcends boundaries between history and fiction, between documentary and autobiography and includes oral testimony, diaries and letters. Through Slava, the young protagonist who in the novel self-reflexively acknowledges her inclination for story-telling, reading and creative writing, the author moves between fact and fiction as she narrates and re-inscribes her own autobiography of difficult childhood experiences and how these were overcome through creative and imaginative writing. But the story also raises questions regarding the telling of Slava's traumatic experience, questions often debated in the literature of the Holocaust, such as the relationship between the author and the narrator, their fidelity to history and memory, and the final interpretation they have transmitted to the reader. Boraks-Nemitz has answered these questions in a very sensitive and creative way.

Narrated in the first person, the author of *The Old Brown Suitcase* presents episodes in the life of a child who had always hidden behind doors or in pits burrowed in the ground and had lied and falsified her identity because obsessed by Nazi persecution. This scenario is reenacted throughout the novel and becomes the 'leitmotif' of many of the episodes described, both before and after Slava's arrival in Canada. The story begins in 1947 in Montreal where the Lenski family was resettled after their escape from Poland, but through the use of flashbacks in alternating chapters, the author recreates the city of Warsaw, the protagonist Slava's life before the war and the horrors of the ghetto. The first memory that surfaces goes back to the time when Slava was only five and her mother first took her on a *dorozhka*, driven by a horse, to a dressmaker

who makes her a ballet dress that resembles «a cloud, a burst of golden petals on a green stem» (16) and that she is to wear for her first public recital. At a symbolic level, the inclusion of the Polish word for 'carriage' underlines not only a language barrier but also the need for Slava to mediate between the two cultures and languages that exist in her daily life. Even the image of the child dressed to resemble a flower becomes a haunting omen of its future eradication. The memory continues with a birthday gift from her father who, as a reward for the commitment and skill with which his little girl has approached her ballet classes, gives her a beautiful brown suitcase as he ironically comments, «I bought this suitcase so that you can pack your things in it. […] Who knows where this suitcase might take you someday» (18). But as the Nazis advance and the horrors of the Holocaust become increasingly more brutal, the Lenski family, after having lived a comfortable and culturally stimulating life, are forced to move into the Warsaw ghetto where they desperately try to adapt to its confined and mortifying spaces and vile odors. Slava's old brown suitcase, in fact, becomes heavier and heavier with personal mementoes and memories of a past that will forever cast a shadow on her new life in Canada. Emblematic and touching is the desolate description of her forced relocation as she and her family move into the ghetto carrying the only belongings permitted them:

> I AM SEVEN
> It is a sunny November day, but I am cold.
> An endless dark line of us moves slowly through a gate in the tall brick wall. People carry on their backs or push carts all that remains of their life's belongings. They enter the Ghetto beneath the cold eyes of German soldiers and Polish police. A cruel silence reigns over us, despite the voices, the shuffling of feet, the grinding of wooden carts against the cobblestone street and the clanking of pots and pans. The faces of the people around us are frightened. Some are crying as they walk. I walk with my parents, my hand numb from the weight of the brown suitcase. It contains all I have: one chipped porcelain doll, two books, my ballet costume, and some clothes (42-43).

Past and present consistently overlap as the traumatic experience of the Ghetto is subtly re-enacted in the context of Canadian anti-Semitism in the immediate postwar years, a condition discussed by Ross Lambertson in his study of Canadian human rights activism (197). Once the family has escaped, and contrary to the hopes of encountering social and religious tolerance in the new world, the family finds it very difficult to adapt to Canada's new way of life and ethics, but especially to its hidden racism and glib prejudices. This change is very arduous for fourteen year-old Slava, who due to educational restrictions for Jewish children in Warsaw, is far behind the other students in Canada, thus

she is mocked and marginalized by her classmates. At each new provocation psychological and physical spaces of her past overlap her present spaces. She calls to mind the bravery of her remarkable escape from the ghetto with a suitcase, walking alone through the gate while the guards, previously bribed by her father, turned the other way. Yet she cannot forget the feeling she had of being shut in a strange and unknown space where masked identity was the only means for survival. The hollow in the garden in Canada, where she hides after having been mocked for being Jewish and rebuked for telling tall tales to her companions about her false identities, based on her readings of the two books stored in her suitcase, *Princess Dzavacha*, a Russian princess in constant flight and *Anne of Green Gables*, who learned to assert her own personality, is symbolically superimposed on the hole dug by Vlad, her grandmother's husband in the town of Zalesie, to hide her from the Nazis. Though cold and uncomfortable, Slava in both hiding places occupies her time by writing short stories about brave protagonists who with determination and strength overcome all types of adversity, stories which are written on scraps of paper and hidden in her suitcase but which anticipate Slava's own personal success and integration. Throughout the initial stages of the novel, Slava is psychologically fragile and always careful not to reveal her true identity or secret past but as the novel progresses she finally learns to overcome her fears through the healing process of creative writing, and like Anne of Green Gables, to overcome adversity with courage and tenacity by understanding and accepting herself as she really is. Help also comes through two close friends, Miriam, a caring Jewish girl who teachers her self-esteem and Josuah, a special boyfriend who encourages her to develop her creative talents and become a writer.

Thus, despite the difficulties and misfortunes suffered in childhood, Slava proves to be a survivor with a realistically multi-faceted personality. Young readers of the novel are able to empathize with her as she adapts to her new life and to the idiosyncrasies of her specific age-group, but in particular they can identify with her struggles for independence and her desire to authenticate her sense of self. Boraks-Nemetz gives the young reader sufficient descriptive detail to understand the horrors of the persecutions suffered by Jews during the Holocaust without being excessively graphic or violent. In addition, although the use of alternating chapters is sometimes difficult to follow, this technique allows the author to address and juxtapose two mutually important issues: the difficulties inherent in assimilation for children of diverse ethnic and religious extractions and the appalling atrocities of the Holocaust as a result of prejudice and intolerance. The formal separation between linear time and space assists the young reader in becoming aware of the significance of earlier events.

While the genesis of the first novel is the harrowing experiences of a child

survivor, the second novel opens significantly wider globalized dimensions to the topic of fostering transcultural understanding through children's literature. *Hana's Suitcase*, by Karen Levine, chronicles the overwhelming story of Hana Brady, a Jewish child of thirteen who was murdered at Auschwitz during the war. It is an appalling story made enthralling by the manner of its telling. As underlined in the many book reviews and on-line commentaries dedicated to this story, the genesis of the book is the amazing voyage undertaken by Fumiko Ishioka, a teacher of Japanese history and curator of the Tokyo Holocaust Education Resource Center, to discover who Hana was and the history behind her life and death. The book narrates how, in the winter of 2000, Ishioka had gone to the Holocaust Museum at Auschwitz-Birkenau in Poland to visit the death camps and ask museum officials for a few artifacts to bring back to Japan, items that might make the story of the Holocaust more tangible for her students. To her surprise, the shipment she later received for her museum was an old suitcase with a name written in large white letters: Hanna Brady, born May 16, 1931, and the German word for orphan, 'Waisenkind'. Inside she found a can that once contained a Zyklon B poisonous gas used during the slaughter of Jews, a white sock and shoe, and a child's pinafore. Her students in Japan, especially the group known as 'Small Wings' who had begun drawing pictures, writing poems and a newsletter on the Holocaust, wanted to know more about the curious suitcase and the fate of this child and so in July 2000 Ishioka returned to the city of Terezin in Czechoslovakia in order to investigate.

The novel takes the form of a detective story in which the main character Fumiko Ishioka**,** like a historiographer involved in the search for truth, is intent on deciphering and interpreting the complex events of the past. The plot of the story moves in alternating short chapters that shift back and forth chronologically in time and space: Tokyo in 2000 where Ishioka, stimulated by the urgent questions of her students, begins her search; the town of Nove Mesto in Poland between 1938 and 1942 where descriptive accounts of Hana's early childhood permit young readers to sympathize and relate to her games and moods; Theresienstadt, the Jewish children's camp from 1942 to 1944 where Hana, though later deported to Auschwitz, finds moments of joy and learns the importance of good friends and caring teachers; present-day Terezin where Ishioko uncovers drawings sketched by Hana and exceptional documents proving that her brother George had survived; Prague in 2000 where Ishioka meets Kurt Kotouc, George's bunkmate and companion at Theresienstadt, and is told that George, now an elderly man, has become a prosperous plumber in Toronto. In Tokyo, in August of 2000, after the successful unraveling of the mystery behind Hana's identity, Ishioka is able to write to George, send him copies of Hana's drawings and inform him of her discovery. Part of the letter reads as follows:

> Please forgive me, if my letter hurts you by reminding you of your difficult experiences, But I would very much appreciate if you would kindly be able to tell us about your and Hana's story. We would like to know about the time you spent with Hana before you were sent to the camp, the things that you talked with her about, your and her dreams. […] We want to understand what prejudice, intolerance, and hatred did to young Jewish children. […] We at the Tokyo Holocaust Centre and the children of Small Wings are all so excited to know that Hana had a brother and that he survived (98).

The final chapters of the book find George in Toronto reading the letter with emotional disbelief, while mixed feelings of sadness for not having been able to save her and joyful amazement at discovering that Hana is brought to life again in the imaginations of children in Tokyo. He accepts an invitation to visit Tokyo's Holocaust Centre with his youngest daughter Lara Hana and there he meets the children and shares with them his recollections of his little sister. The power of this novel resides in its extraordinary combination of one man's private memories, the public horrors of unrelenting prejudice, and one Japanese's woman's tenacious determination to have the story told so that children all over the world may benefit and learn.

The chronicle of Hana's life is, of course, a reconstruction but her story is universal in that it underlines how Hana, like all children, loved to play, dance, sing, draw and skate. From a visual and graphic point of view, in fact, the book abounds with childhood photographs kindly provided by George of Hana and her family living a peaceful and happy life in Czechoslovakia before her parents were sent to death camps in 1942. Included are also copies of official documents from Auschwitz and Theresienstadt, attesting to the fact that Hana was just one of the many thousands who were put to death daily by the Nazis between 1942 and 1945. Particularly poignant are Hana's drawings from Theresienstadt that speak of her joy for nature as she sketched field workers gathering hay, just as she had done as a child in Nove Mesto, or people enjoying picnics under an umbrella near a river. But they also evoke the pain and suffering of those waiting for trains holding suitcases as they were being herded off to concentrations camps, naively looking as if they were going on holiday. The simplicity of the drawings allows her images to both evoke her suffering and hint at her immature perception of the world that surrounded her. But these images also permit Hana to speak through them to her readers.

The story of Hana Brady and how her suitcase symbolically travelled from Poland to Japan and then to Canada was recreated in a CBC Radio documentary program produced in 2001 by Karen Levine, who was later inspired by that documentary to write the novel in 2002. In an interview with Libby White, she commented on how moving the story was, in particular Ishioko's efforts

«full of pitfalls, setbacks, coincidences and miracles» which finally led her «to Toronto and George Bradly, Hana's surviving brother» (L. White 1). Without the efforts of Ishioka, Japanese children would not have become aware of the tragic horrors of the Holocaust, especially since Japan's complicity with Nazi Germany had always been marginalized in children's history books. Thus the importance of voicing these issues becomes evident if we want our children to learn from the past in order to avoid and eliminate any form of intolerance and prejudice towards those who are diverse because of race, class or ethnicity. After its publication, *Hana's Suitcase* received enthusiastic critical acclaim as one of the most valid books for children on the Holocaust. It has since been published in over 30 countries and translated into 20 languages, collecting many prestigious awards such as the Yad Vashem Holocaust prize for the best work of literature for children in 2006. Like *The Diary of Anne Frank*, the novel by Levine, though it speaks about the premature death of a young girl, also underlines how courage and hope can assist us in overcoming fear, suffering and loss.

As a final consideration, when reflecting on the subject of children and the Holocaust, we can understand the moral, but even aesthetic responsibility that an author has in representing the historical sufferings of the un-representable, or as underlined by Elizabeth Baer, «to recognize and convey the evil that is new in the post-Holocaust world». She believes that there is an essential need «to confront the evil, to contextualize it, to warn children, and to provide them with a framework for consciousness, for making moral choices and for taking personal responsibility» (Baer 386). Elain Kalman Naves, journalist and critic, affirms that Jewish children «made the most vulnerable victims » but also the most compelling not just because of their desperately painful stories but above all because they «inspire meditation on the very nature of childhood» (Naves 1). For this reason Holocaust education must be seen in the light of other genocides or forms of discrimination and though we recognize the uniqueness of the Jewish experience, Holocaust literature for children can now go beyond the retelling of past historical atrocities to include important contemporary issues such as diasporic forms of immigration, social, religious and ethnic prejudice, war and ethnic cleansing, intolerance and hatred, multiculturalism and transculturalism. Children must be taught to be aware and vigilant. It will always be difficult to explain the horrors of inhuman actions to children but novels such as those by Nemis-Boraks and Levine constitute a first step towards understanding multiple forms of diversity and identity. Thus the fundamental value that these books offer is the capacity to develop, through the restaging of history in narrative and pictorial form, children's multicultural and transcultural sympathies in this globalized contemporary world. Children can learn from the past to live in the present. As Margaret Atwood aptly states, «The past

no longer belongs only to those who lived in it; the past belongs to those who claim it, and are willing to explore it, and to infuse it with meaning for those alive today. The past belongs to us, because we are the ones who need it» (Atwood 217).

Works Cited

Adorno, Theodor. "Commitment". *The Essential Frankfurt Reader.* Ed. Andrew Arato and Eike Gebhardt. New York: Continuum. 2005: 300-318.

Atwood, Margaret. "In Search of Alias Grace". *Moving Targets: Writing with Intent 1982-2004*. Toronto: Anansi. 2004: 196-217.

Auschwitz case study. <http://www.bbc.co.uk/worldservice/people/highlights/010821_hana.shtml> (retrieved January 27 2012).

Baer, Elizabeth R. "A New Algorithm in Evil: Children's Literature in a Post-Holcaust World". *The Lion and the Unicorn*, 24 (2000), 3: 378-401.

Boraks-Nemetz, Lillian. *The Old Brown Suitcase.* Vancouver: Ronsdale Press. 2008.

Coats, Corey. "Review of Hana's Suitcase". *Canadian Ethnic Studies*, 34 (2002), 2: 151-52.

Ellis, Sarah. "Review of The Old Brown Suitcase". *The Horn Magazine*, 71 (1996), 1: 117.

Kokkola, Lydia. *Representing the Holocaust in Children's Literature*. London: Routledge. 2009.

Lambertson, Ross. *Repression and Resistance: Canadian Human Rights Activists, 1930-1960*. Toronto: University of Toronto Press. 2005.

Levine, Karen. *Hana's Suitcase.* Toronto: Second Story Press. 2002.

Muller, Adam. "Writing the Holocaust for Children: On the Representation of Unimaginable Atrocity". *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures,* 2 (2010), 2: 147-164.

Naves, Elaine Kalman. "Holocaust children's tales are heartbreaking". Review of *Hidden Children: Forgotten Survivors of the Holocaust. The Gazette* (18 September 1993): 1 J.

Pihlainen, Kalle. "History in the World: Hayden White and the Consumer of History". *Rethinking History,* 12 (March 2008), 7: 23-39.

Pennell, Victoria. "Exploring our Heritage: An Overview of Recent Canadian Historical Fiction for Children and Young Adults". *Canadian History: School Libraries in Canada*, 22 (2003), 3: 5-11.

Stone, Jay. "Review of Old Brown Suitcase". *The Vancouver Sun* (13 November 2009): 12.

White, Hayden. "Historical Discourse and Literary Writing". *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate.* Ed. Kuisma Korhonen. Amsterdam and New York: Rodopi. 2006: 25-33.

White, Libby. "Interview with Karen Levine". Proceedings of the 38th Annual Convention of the Association of Jewish Libraries in Toronto, Ontario, 15-18 June (2003). <http://en.wikipedia.org/wiki/Hana_Brady> (retrieved January 26 2012).

THE EPIC JOURNEYS OF THE MODERN CANADIAN PENELOPE

Deborah Saidero*

Travelling ladies – as the title of Janice Kulyk Keefer's short story collection (1990) echoes – are a growing presence in Canadian women's writing. Here, indeed, the trope of the journey as a quest for selfhood and self-knowledge is increasingly dealt with on a number of diverse and co-existing dimensions. Horizontal and vertical journeys through space and time mingle with symbolic psychological voyages through the meanders of the unconscious and memory, and/or with meta-narrative and intertextual journeys through the text itself and through literature, art and culture. Journeys for female legitimacy and sexual authenticity are paired with metaphorical quests for authorial and creative mastery; coming-of-age journeys toward womanhood are found alongside mnemonic journeys into the past; and prototypical Canadian journeys into the wilderness are matched by return journeys to ethnic homelands.

Such an intermingling of interrelated quests suggests that Canada's women writers are tackling a multiplicity of complex and plural identities, which defy clear-cut self/other categorizations. Like Ulysses' talented spouse, these modern Penelopes[1], therefore, undertake the epic challenge of unweaving conventional plots and weaving new scripts by which to re-inscribe otherness[2]. As they 'light out' toward a new female space of creation and imagination, they set forth to re-appropriate the classical quest motif and to, thereby, subvert tradi-

* Università degli Studi di Udine.

[1] The use of Penelope as «a metaphor for the newly emergent woman writer» (*Literature and Feminism* 58) has been suggested by Pam Morris, who highlights how the talented weaver/unweaver of antiquity encompasses «the endless resourcefulness, productivity, cunning and daring of literary women» (83).

[2] In her essay 'What Was Penelope Unweaving?' Carol Heilbrun emphasizes how «In literature and out […] women have lived by a script they did not write. […] Theirs has been the marriage plot, the erotic plot, the courtship plot, but never, as for men, the quest plot» (108).

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

tional paradigms of representation, including fixed notions of heroic self-formation and narcissistic models of identity. Quite often, for instance, parodic intertextual strategies – as Linda Hutcheon has suggested in *The Canadian Postmodern* – are deployed to enact a cathartic journey through «the looking glass» (Gilbert and Gubar 16), which unmasks and revises the mythical construction of female identity as the angelic/demonic reflection in Narcissus' mirror[3].

As I have argued elsewhere[4], the recurring use of what Dana Heller has called «the feminization of quest-romance» (1990) enables Canada's women writers to prompt a series of revolutionary socio-cultural, political and literary transformations, which are having a crucial impact on the redefinition of Canadian identity. In particular, the emphasis placed on intersubjectivity, multiplicity, diversity and polyvalence offers a new model of identification, which admits difference and otherness as positive relational values and ultimately redeems Canadians from the stylized victim/victimizer positions described by Margaret Atwood in *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972). In literature, it has spurred the creation of a new character, which embodies a muted consciousness of the feminine and of female identity. Given the revolutionary portent of such a quest, I would here like to focus on the travelling female quester, and to trace the development of this new literary archetype, which I shall call 'the modern Canadian Penelope'.

The core of Penelope's journey is the search for an authentic self, which entails a courageous act of self-reinvention through a radical subversion of traditional misrepresentations of female identity. It thus comprises an epic movement from passive *heroine* – the somewhat ambivalent female archetype in the traditional quest-romance mythos[5] – to active *hero*. The hero that emerges from this culturally defiant act of journeying is, however, a new and unprecedented one. Although her quest is always a personal one, Penelope is never a 'solitary hero', who restores order to a chaos-ridden kingdom[6]. Instead, her quest for

[3] In *The Whirlpool* and *Changing Heaven* Jane Urquhart subverts, for instance, representations of women as angels or demons through an extended intertextual echoing of Romantic poets and of Tintoretto's paintings. Cfr. Saidero, Deborah, "Parodic…".

[4] Cfr. Saidero, Deborah, "Female Quest Patterns…".

[5] In their investigations of the archetypal mythos, Northrop Frye and Joseph Campbell highlight how although the woman «is clearly the kind of being who makes a quest possible» (Frye 193) and can symbolize «the totality of what can be known» (Campbell 116), her role is always subordinate to that of the male hero. While she may inspire heroes, she may not aspire to become herself a hero and thus «achieves no quest herself» (Frye 193).

[6] The mythical substrata of the quest cycle provided by ancient Hellenic and Celtic legends

identity and selfhood constantly intersects with that of other travellers, who become alternate selves. She thus embodies a collective identity, which defies hierarchical ordering and the oppositional reconciliation of a divided self.

If the modern Canadian Penelope lacks a mythos, how then does she forge herself as a new hero? Which patterns of identity does she develop? And which archetypal Canadian consciousness does she embody? For a long time, the representation of the female in mainstream Canadian literature complied with the mythological heroine archetype. As Atwood had pointed out in her critical survey *Survival*, there was an outstanding presence of old, sinister Hecate-Crone figures, against an almost complete absence of young, fertile Venuses. Although strong and tough, these vividly portrayed «ice women» (195) were sterile, cold and forbidding embodiments of the life-denying and malevolent forces of Nature. Thus, rather than embark on heroic journeys of any kind, they incarnated the stiffness of a petrified life approaching death. As archetypal metaphors of the Nature-as-Monster theme, they were heroines who upheld the vision of Canadians as victims.

The heroic travelling ladies that fill the pages of more recent Canadian texts encompass, on the other hand, the entire spectrum of the triple goddess[7]. Numerous are the young maidens, like the orphan Eileen O'Malley in Jane Urquhart's *Away*, the adolescent Mouse Bradford in Susan Swan's *The Wives of Bath*, the Piper daughters in Ann-Marie MacDonald's *Fall On Your Knees,* or the teenage Laura Martyn in Kulyk Keefer's *The Ladies' Lending Library*, who set out to discover their blooming sexuality. There are old Hecates, like eighty-two-year-old Ester O'Malley in *Away* or Saiko, the middle-aged virgin spinster in Kerri Sakamoto's *The Electrical Field*, who, rather than embody the sterile virginity of the former barren ice goddess, are wise preservers and transmitters of stories and knowledge. Both Ester and Saiko are, in fact, the self-sufficient scribes entrusted with the stories of their foremothers and of their silenced and oppressed people – the Irish and the Japanese. Above all, we come across an ever-growing body of sexually mature and fecund Venuses, who seek an authentic erotic libido: Arachne Manteia, the female picaro in Aritha van Herk's *No Fixed Address*, is, for instance, a mantis-like saleswoman of female lingerie who travels around the Canadian prairies in search of passionate adventures; the would-be critics Ann Frear in Urquhart's *Changing Heaven* and

and by the Arthurian Grail repositories with their connection to the dying god of pre-vegetarian fertility rites reveal that its basic pattern is 'to kill and to restore', to equate, in other words, the maintaining of universal order with the hero's final mastering of the feminine side of his nature.

[7] For a discussion of the triple goddess see Graves, *The White Goddess*.

Anna English in Keefer's *Rest Harrow* seek creative mastery through adulterous love affairs in the English countryside; and the lesbians Elizete and Verlia in Dionne Brand's *In Another Place, Not Here* move from the Caribbean to Toronto in search of genuine homosexual female desire.

This abundance of Venus-type female questers obviously spurs a re-visitation of the nature-as-woman archetype. If the Hecate-Ice Woman upheld visions of a malevolent and destructive nature, the life-giving and procreative qualities of the Venus-Earth Goddess store the promise of redeeming the stereotypical and imperialistic envisioning of Nature as a monstrous and terrible *femme fatale* to penetrate and exploit. Since the archetypal modern Canadian Penelope is ultimately a fully emancipated, desiring subject who refuses imposed sexual roles, the Nature-as-Earth Goddess association prompts a re-evaluation of the wilderness as an ungendered space of redemption and rebirth, void of socio-cultural restrictions and encodings. Nature is, thus, no longer envisioned as either just a barren land of rock and ice, or a lush and blissful garden; it becomes, instead, a powerful, regenerative and neutral presence, which embraces energy, motion, and cyclical transformation.

The co-presence of Diana, Venus and Hecate questers foreground a composite, multifaceted hero archetype, whose identity is not static but constantly in process. Each quester symbolizes a stage in the earth-life-cycle and is crucial to the process of regeneration and renewal. The envisioning of Penelope as a triple goddess sanctions her as both nature and muse, «a goddess» – as Graves tells us – «of cycles and seasons» and «the inspirer of poetry» (Graves 1961, qtd. Atwood *Survival*, 199). Not surprisingly, the Canadian female questing hero is often an artist or writer figure, whose journey for sexual authenticity is intertwined with that for creative and linguistic legitimacy. Central to both quests is the rediscovery of the female body, which provides the travelling quester with a primal female self against which to define herself. A metaphorical correlative for both the land and the text, the body contains, in fact, the lost self-image of the woman-as-mother-creatrix, who is at once the goddess within, the Mother-Earth of ancient sexual creation myths, and the literary foremother. Penelope's re-appropriation of the body and the maternal is often enacted as a descent process into the past, usually back to childhood memories of the lost or missing mother, as occurs for Ann Frear and Anna English, for the unnamed Atwoodian narrator in *Surfacing*, or for Kate Mason, the anthropologist/archaeologist in Genni Gunn's *Tracing Iris*. At times, the descent journey also leads back to literary mothers, like Emily Brontë, Virginia Woolf and Katherine Mansfield in *Changing Heaven* and in *Rest Harrow*, whose tangible fictional presence endows the questing female artist with a sense of creative and linguistic empowerment. Other times, the reconstruction of a matrilineal

heritage takes the form of a generational saga, like in *Away* and *Fall On Your Knees*, where the interconnected stories of three generations of women spur a sense of bonding and mutual identification. Here, in particular, there is a full conflation of the Hecate-Venus-Diana triad, since the mature storytellers Esther and Lily, the transgressing and passionate lovers/mothers Mary and Materia, and the young maidens Eileen, Kathleen, Mercedes and Frances, who grow up motherless in the Ontario backwoods, are all interlocking selves of the same, fragmentary being.

The plunge into memory, with the consequent surfacing of a buried self-image of femininity – that of the underworld goddess Persephone/Hecate – emphasizes circular patterns of experience and enables the questing traveller to re-emerge with a newly enlightened selfhood, which hinges on a sense of interconnection with other selves. The sinking/surfacing movement teaches her the fundamental importance retained by expressing and empowering a capacity for self-realization through identification with others, who are acknowledged as an integral part of the heroic development. Rather than a unitary hero, the modern Canadian Penelope, thus, shapes herself as a shifting, complex, fractured and polymorphous subject, whose identity is, of course, reflexive of the national consciousness.

When transposed from a personal to a collective level, Penelope's inward journey to retrieve and englobe Persephone implies, in fact, a re-evaluation of the woman-as-memory archetype which spurs the retrieval of a national sense of historical identity. Against the conventional envisioning of Canada as a passive, silenced and colonized female, Penelope-as-Persephone prompts a redefinition of History, which hinges on the recovery of the multiple historical facts that are peculiar to its building as a nation. In its strive to unbury the processes of cultural erasure put into act through both colonial assimilation and immigration, this mnemonic descent involves re-appropriating the collective histories of the many ethnic groups that co-inhabit the country, and who are often caught in the dual bind of their displaced marginality, even within the multicultural mosaic.

Thus, as the embodiment of the Canadian multicultural consciousness, Penelope is often envisioned as an 'ethnic' traveller, who either embarks on return journeys to other homelands, like Eva Chown's Ukraine in Kulyk Keefer's *The Green Library* and Bianca's Italy in Caterina Edwards' *The Lion's Mouth*, or imaginatively reconstructs her familial ethnic affiliation to other peoples (i.e., the Irish in *Away*, the Japanese in *The Electrical Field*, the Lebanese in *Fall On Your Knees*, the Afro-Caribbean in *In Another Place, Not Here*, etc). Since these journeys – whether physical or mnemonic – foster both a confrontation with the old world and a re-appropriation of the new world as a space of

national belonging, Penelope emerges as a Janus-faced goddess who looks out in multiple directions, in order to retrace a genealogy of self, which resides in and is inscribed by a plurality of histories, none of which can be forgotten. Upon return from Ukraine, Eva Chown has, for instance, developed the multidirectional vision of the two-faced Janus and reached a new understanding of her ethnic identity as intimately interconnected with that of other ethnicities. Having established connections with a host of unknown Ukrainian ancestors and their shared histories of dispossession, she accepts, rather than neglects, her ethnicity as an important part of her self-definition and thereby overcomes the self-inflicted victimhood of the ethnic subject's hyphenated identity.

In terms of national consciousness, this Janus-faced travelling female quester becomes emblematic for the shift from a multicultural to a transcultural construction of identity, where a constellation of different intersubjective relationships transcends sexual, racial, ethnic, and national boundaries among people. By constructing her subjectivity as multiple and dialogic, she challenges the monomythical constructions of Canadianness as the separate tessarae of the mosaic and prompts the construction of Canada as a space which integrates otherness, instead of containing it within long-standing hierarchies. As Eva realizes walking through Toronto's ethnic strip at the end of her quest, it is necessary to re-imagine her Canadian homeland as a kaleidoscope of different but mutually-defining ethnic identities, which, like the millenary rock and crystal formations that stretch across the globe, are intimately similar in their diversity.

Recurrently used as «epic voices to define Canada» (Irvine 151) the travelling ladies that we encounter in recent Canadian literature dramatize and challenge the many cultural ambiguities of the Canadian identity. Their allegorical association with Canada subverts, for instance, the traditional image of the country as a conservative old maiden and welcomes – as Irvine writes – «its emergence from a closed and private colonized space to one of international importance» (165). As metaphors for the land, they re-draw spatial cartographies, so as to re-inscribe nature and Canada as presence rather than absence, as a place of redemption and regeneration rather than as an empty non-place. Moreover, their self-creation as interrelation prompts a redefinition of conventional iconographic models of Canadian identity as a multicultural mosaic of separate cultures and prompts the construction of a post-national and transcultural identity in which a plethora of identities co-exist as competing and contradictory modes of subjectivity.

A mercurial and fluid hero whose self-construction is always in the making, the modern Canadian Penelope is no longer the frozen Hecate described by Atwood, with Diana and Venus concealed, or rather entrapped, inside her dying body. Like Maud Grady, the undertaker's arachnid-like widow in

Urquhart's *The Whirlpool*, she has recovered her buried memory and mothering capabilities and has emerged as a beautiful, airborne butterfly. Her metamorphosis into a completely new and free being values the combined fertility and fecundity of the youthful Diana-Venus and the wisdom of maturity. As an archetype of the Canadian experience, she thus reverses typical patterns of victimhood and suggests alternative patterns of self-empowerment through cyclical regeneration and renewal.

Works Cited

Atwood, Margaret. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: Anansi. 1972.
———. *Surfacing*. Toronto: McClelland & Stewart. 1972.
Brand, Dionne. *In Another Place, Not Here*. Toronto: Knopf. 1996.
Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton Univ. Press. 1949.
Edwards, Caterina. *The Lion's Mouth*. Edmonton: NeWest Publishers. 1982.
Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton Univ. Press. 1957.
Gilbert, Sandra and Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale Univ. Press. 1979.
Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth*. London: Faber & Faber Ltd. 1961.
Gunn, Genni. *Tracing Iris*. Vancouver: Raincoast Books. 2001.
Heilbrun, Carolyn. "What Was Penelope Unweaving?" *Hamlet's Mother and Other Women: Feminist Essays on Literature*. London: Women's Press. 1991.
Heller, Dana A. *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*. Austin: University of Texas Press. 1990.
Hutcheon, Linda. *The Canadian Postmodern*: *A Study of English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press. 1988.
Irvine, Lorna. *Sub/version: Canadian Fictions by Women*. Toronto: ECW Press. 1986.
Kulyk Keefer, Janice. *Travelling Ladies*. Toronto: Random House. 1990.
———. *Rest Harrow*. Toronto: HarperCollins. 1992.
———. *The Green Library*. Toronto: HarperCollins. 1996.
———. *The Ladies' Lending Library*. Toronto: HarperCollins. 2007.
MacDonald, Ann-Marie. *Fall On Your Knees*. Toronto: Random House. 1996.
Morris, Pam. *Literature and Feminism: An Introduction*. Cambridge: Blackwell. 1993.
Saidero, Deborah. "Parodic Intertextuality in Canadian Female Writing". *Il Canada tra Modernità e Tradizione*. Ed. Giovanni Dotoli. Bari: Schena Editore. 2000: 213-221.
———. "Female Quest Patterns in Post-colonial Narratives". *In That Village of Open Doors: Le nuove letterature, crocevia della cultura moderna*. Eds. Shaul Bassi, Simona Bertracco e Rosanna Bonicelli. Venezia: Cafoscarina. 2002: 277-286.
Sakamoto, Kerri. *The Electrical Field*. Toronto: Vintage Canada. 1998.
Swan, Susan. *The Wives of Bath*. Vintage Books Canada. 1993.
van Herk, Aritha. *No Fixed Address: An Amorous Journey*. Toronto: McClelland & Stewart. 1986.
Urquhart, Jane. *The Whirlpool*. Toronto: McClelland & Stewart. 1986.
———. *Changing Heaven*. Toronto: McClelland & Stewart. 1990.
———. *Away*. Toronto: McClelland & Stewart. 1993.

CLOTILDE GIRIODI: UNA SIGNORINA ITALIANA ALLA SCOPERTA DELL'AMERICA

Daniela Ciani Forza*

Le due Americhe di Clotilde Giriodi

Clotilde Giriodi è autrice di due libri: *Una signorina italiana in Argentina* del 1883 e *Una signorina italiana in America* del 1893. Del primo si è trovata solo una citazione in nota in un testo di Marcello Carmagnani e Giovanni Casetta[1], ma nonostante le accurate ricerche non è stato a tutt'oggi possibile reperire il volume – indice significativo di una scarsa cura verso quella letteratura di viaggio femminile che esuli dai canoni classici. Giriodi, infatti, giovane e curiosa viaggiatrice piemontese di fine Ottocento[2], si portò nel Nuovo Mondo con l'unica ambizione di esplorarne le condizioni di vita, e rapportarle a quelle del proprio paese, in relazione soprattutto alla condizione delle donne. Non muove da considerazioni ideologiche o storiche, per descrivere, invece, con immediatezza e scioltezza stilistica, le sue riflessioni sulle diverse realtà sociali che incontra.

Un'analisi comparativa fra i due testi era l'obiettivo di quest'intervento; presumibilmente infatti se ne potevano ricavare interessanti spunti di confronto fra le diverse immagini che America Latina e Stati Uniti offrivano della realtà americana ai visitatori italiani dell'epoca.

Il momento storico in cui Giriodi compie i suoi viaggi è particolarmente interessante. Gli Stati Uniti sono ancora terra di scoperta e di lusinga. Essi si mantengono vincolati ad un'auto-referenzialità culturale, da cui, da un lato, i viaggiatori sono incuriositi per le novità suggerite dai loro presupposti ideolo-

* Università Ca' Foscari di Venezia.

[1] Vedi: Carmagnani, Cassetta.

[2] Di Clotilde Giriodi si trovano solo sporadici accenni biografici. Considerandone lo spirito che l'anima nei suoi viaggi nel Nuovo Continente, l'indipendenza economica e intellettuale, potrebbe appartenere alla famiglia dei Conti Giriodi del Monastero di Lanzo, e Costigliole Saluzzo. <www.blasonariosubalpino.it/Pagina5.html>.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

gici e dall'evoluzione tecnologica, e, dall'altro, gli immigranti che vi si sono trasferiti numerosi rimangono estranei, segnati da diversità culturali e razziali che li allontanano dal contesto sociale e produttivo dell'America bianca ed anglosassone, sui cui dettami converge la struttura del paese. La supremazia, che ben presto gli Stati Uniti raggiungeranno, non si è ancora sviluppata appieno. L'America Latina rimane competitiva sul piano economico, soprattutto per i solidi rapporti che mantiene con l'Europa, cui è sempre vincolata dai retaggi della sua storia coloniale. Le immigrazioni nei suoi territori si moltiplicano creando condizioni di importanti insediamenti sia urbani che rurali. Gli italiani nella seconda metà dell'ottocento, spinti dalla povertà che seguì l'unità del paese, vi si trasferiscono massicciamente concentrando i loro interessi in esperienze di lavoro e di inserimento in una quotidianità lontana dalla loro cultura d'origine.

Ne deriva una letteratura che sposta l'obiettivo dalla classica 'relazione di viaggio' dei primi visitatori attratti dal fascino della scoperta di questi mondi sconosciuti, alla 'memorialistica' – alla narrazione delle condizioni di vita nel nuovo contesto con cui gli immigrati vengono ad inserirsi. Predomina in essa il confronto fra passato e presente: l'uno segnato dall'indelebile nostalgia per le abitudini e tradizioni del proprio paese, l'altro dal desiderio di esprimere una propria nuova identità. Le opere sono perlopiù scritte in prima persona e traducono le inquietudini che questo confronto con altre realtà e culture genera.

Dai pochi riferimenti trovati su *Una signorina italiana in Argentina*, Giriodi pare si soffermi proprio sulle condizioni dei compatriotti emigrati nel paese sud-americano in quest'epoca, addentrandosi negli stati d'animo, ritraendone l'ambientazione e descrivendone le vicissitudini quotidiane.

Gli Stati Uniti: nuova frontiera

Con *Una signorina italiana in America* Giriodi si discosta da questa tipologia. Il testo si presenta come un'esposizione della personale, e 'temporanea', esperienza di una giovane italiana, di buona famiglia, che intraprende il suo viaggio negli Stati Uniti mossa dall'interesse che cultura e civiltà del mondo nord-americano esercitano sempre più sugli europei[3]. Benché anche lei viva un'esperien-

[3] Per quest'aspetto del libro, che volutamente esclude ogni condizionamento dai già diffusi stereotipi sulla realtà americana – sia positivi che negativi –, la lettura del testo che segue si mantiene squisitamente legata al 'racconto' del soggiorno dell'autrice in America. Si sono tralasciate indagini teoriche legate agli studi di genere – che avrebbero richiesto maggior spazio – prediligendo un'impostazione che ne mettesse in luce l'approccio intellettualmente così diverso da altra letteratura di migrazione dell'epoca.

za di lavoro presso una casa americana, l'opera non condivide i tratti tipici della letteratura dell'emigrazione, né il pathos della dislocazione e dell'inserimento in contesti estranei alla propria cultura, come invece riferisce dal suo viaggio fra le comunità di emigranti italiani in Argentina.

Una signorina italiana in America ci riporta a quella letteratura di viaggio che nasce dalla curiosità per luoghi e costumi diversi, di fronte ai quali Giriodi si pone con il preciso obiettivo di ampliare i suoi orizzonti di donna, visitando di persona gli ambienti che rappresentano per l'Italia una nuova dimensione culturale, ricavandone impressioni da estendere alla conoscenza dei suoi connazionali – delle connazionali in particolare – a prescindere da questioni speculative:

> Alle signorine italiane dedico in special modo questo mio volumetto [...] Più ancora che l'attività febbrile nei commerci e nelle industrie, le ricchezze immense, ed i meravigliosi progressi del popolo americano, mi colpì il sistema affatto diverso che colà si segue nell'educazione delle ragazze, ed in generale nei rapporti fra i due sessi. Questi rapporti, dai quali, volere o no, dipende in massima parte la felicità umana, sono regolati presso di noi (e intendo dire non solo l'Italia, ma, dove più dove meno, in tutta Europa) da un sistema di meticolosa riservatezza e di sospettoso isolamento. [...] Io sono profondamente convinta (e spero che il progresso della civiltà mi darà ragione) che non è con la schiavitù e con l'ipocrisia che si eleva il valore morale ed intellettuale della donna. [...] Oh, se la donna italiana, pur conservando quelle doti di vivacità e di grazia che la distinguono, sapesse unirvi quella forza di carattere e quell'indipendenza di pensiero, che formano la caratteristica delle americane, allora sì che potremmo dire che nessun popolo raggiunse mai più da vicino l'alto ideale dell'eterno femminino! ('Introd.': VII-VIII).

Giriodi lascia ad altro tipo di viaggiatori il compito di narrare gli Stati Uniti del progresso tecnologico, delle istituzioni politiche e delle grandi estensioni[4], per dedicarsi al non meno significativo ritratto della vita quotidiana, degli usi e costumi della *middle-class* americana, sottolineandone le peculiarità e riflettendo sulla diversità dai nostri, senz'altro meno dinamici e più proni all'ossequio a tradizioni di maniera. Come si vede dedica il libro, assieme alla sua esperienza diretta, alle 'signorine italiane', per una riflessione non solo sulle lo-

[4] Fra le numerose pubblicazioni che apparvero all'epoca sugli Stati Uniti segnaliamo alcuni titoli che particolarmente riconducono allo specifico interesse che gli Stati Uniti esercitavano in Italia: *Un'escursione ferroviaria negli Stati Uniti d'America* (1877), sul progresso tecnologico, di Pietro Dogliotti; *Democrazia Americana* (1887), sul sistema politico e sociale, di Giacomo Filippo Airoli; *Viaggio nell'America del Nord* (1889), sulle bellezze naturali, di Federigo Marisi; *Un italiano in America* (1892), racconti di esperienze romanzate, lontane dal provincialismo domestico, di Adolfo Rossi.

ro condizioni, ma sulle prospettive di una maggior coscienza individuale e civile. L'America che Giriodi 'scopre' è quella di uno stile vita diverso, che permette maggior dignità e rispetto per i suoi cittadini. Non nega le contraddizioni implicite nel sistema americano, ma ne fa solo brevi accenni, preferendo soffermare l'attenzione su quegli aspetti che possono essere di utile confronto e sprone per il mondo da cui ella proviene e a cui si rivolge. Non è un caso se, voltosi a termine il previsto soggiorno in America, incerta tra concludere la sua esperienza di 'osservatrice-viaggiatrice' e far ritorno in Italia, o approfondire la conoscenza del paese immettendosi direttamente nelle sue dinamiche, decide di trattenersi ancora qualche mese e cercarsi un'occupazione «giacché dal momento che mi trovavo sul posto, volevo perfezionarmi bene nella pronunzia della lingua inglese e studiare più a fondo i costumi di quel popolo tanto interessante per un europeo» (76).

Destinazione: lettrici italiane

Una signorina italiana in America fu pubblicato nel 1893, dopo due anni dal rientro dell'autrice dalla sua permanenza negli Stati Uniti. Non è un diario a cui sono affidate le proprie riflessioni ed emozioni nel loro svolgersi; non è caratterizzato dall'evoluzione dell'esperienza e segnato dall'immediatezza della scrittura, ma è una riflessione a posteriori – specie di estratto biografico 'esemplare' – da destinare ad un pubblico femminile.

La narrazione fin dalle prime pagine si costruisce su un ritratto di donna autosufficiente, in grado di gestire la sua vita in totale autonomia. Si apre con l'autrice/protagonista che, raggiunta Anversa, dopo un viaggio in treno di due giorni da Milano, si accinge ad imbarcarsi sul modernissimo bastimento americano *Friesland*[5], avendo prenotato un biglietto di prima classe per lettera, e pagandolo 250 lire in oro al momento del ritiro. Oltre a questo dettaglio che la definisce rispetto al grande popolo degli emigranti di terza classe, nessun altro particolare viene offerto sulla sua persona: non se ne conosce il nome, né si fa alcun accenno alle motivazioni che la conducono ad un simile viaggio: un quadro insolito anche per i viaggiatori e viaggiatrici più illuminati e liberali dell'e-

[5] La *Friesland,* costruita nel 1889 nei cantieri J.& G. Thomson & Co. di Glasgow, apparteneva alla flotta della 'American Line', compagnia di navigazione che operava fra Europa e Stati Uniti, raggiungendo esorbitante sviluppo fra fine Ottocento e inizio Novecento a seguito dell'imponente flusso migratorio. Le sue navi erano per l'epoca modernissime, ben equipaggiate, e anche in terza classe le cabine erano accoglienti, ed i passeggeri godevano di spazi ricreativi. Vedi: www.norwayheritage.com/p_shiplist.asp?co=allan

poca – gli attori dei *grands tours*, che non mancano mai di offrire minuziosa descrizione della preparazione del loro itinerario e delle loro aspettative sia di accoglienza che di sistemazione. Altro elemento significativo, e piuttosto singolare, a sottolineare l'autosufficienza dell'autrice è, infatti, il marcare che viaggi da sola, non sia attesa da nessuno a New York, non abbia riferimenti di dove alloggiare o come occuparsi dopo lo sbarco, ma tutto questo senza alcun accenno di preoccupazione. Una *globe-trotter ante-litteram,* che ha fatto dell'*American perfect womanhood* il proprio stile di vita – disponibile a comprendere il mondo che incontra, aldilà di ogni dichiarata previsione, fidente nelle proprie capacità.

Salita a bordo di «quel grandioso albergo galleggiante» che è la *Friesland*, esce in coperta da dove assiste all'imbarco degli emigranti: «Erano povere donne, coi loro ragazzi attaccati alle gonne, che si affaticavano per seguire il passo degli uomini e portavano esse pure vecchie valigie, di tela bianca e sacchi nei quali stava raccolto ben pigiato il misero corredo che esse portavano con sé, unico ricordo della patria loro» (2-3), ma, pur non indifferente al difficile destino di tutti coloro che affidavano la loro vita all'emigrazione, Giriodi orienta la sua attenzione all'ambiente dei viaggiatori di prima classe – perlopiù tedeschi, americani e francesi – con cui s'intrattiene e di cui annota i modi e le caratteristiche sociali.

Se l'impostazione, così squisitamente borghese, della sua avventura la distanzia dagli emigranti, altrettanto la distacca dagli altri visitatori italiani – intellettuali, patrioti, tecnici – che si portavano in America incuriositi dal mito della grande nazione democratica e tecnologicamente avanzata, da cui però rimanevano intrinsecamente estranei, confrontandosi, piuttosto, fra compatrioti, o al massimo circoscrivendo le relazioni ad interessi specifici – artistici, politici o professionali –. Singolarmente, invece, Giriodi sceglie di conoscere l'America partecipando alla vita della sua gente – e in particolare di quella *middle-class*, perno della società americana, finora poco accostata dagli stranieri, ma i cui principi incuriosiscono l'autrice, desiderosa di confrontarvi la sua educazione di europea.

Proprio per questo approccio inusueto, immune, com'è, da questioni ideologiche, Giuseppe Massara, nel suo peraltro fine studio sui viaggiatori italiani in America[6], licenzia *Una signorina italiana in America* come «libretto» di poco interesse, ritenendolo pure «disimpegnato» (74) – 'borghese' appunto.

Certamente il libro non si propone come un'esamina di alto spessore sociologico o di sofisticatezza letteraria. La scrittura scorre sulle impressioni personali esposte con calibrata spontaneità e con costanti riferimenti ai costumi del proprio paese a conferma dell'obiettivo della sua esperienza americana e della

[6] Vedi: Massara.

sua testimonianza. A mio avviso, però, proprio per questo differenziarsi dalle relazioni che ritraggono gli Stati Uniti come proiezione 'altra' dell'Europa – mero oggetto di analisi –, esso si pone come elemento innovativo nella letteratura sugli Stati Uniti. È un primo esempio di diffusione di quell'immagine dell'America liberale, progressista e democratica colta da un punto di vista 'interno' – quello stesso, infatti, che si potenzierà nei decenni a venire non solo nella percezione dei suoi frequentatori, ma pure degli Americani, sempre più compresi nella loro verità di concretezza ed etica civile, e, soprattutto, sempre più attenti a divulgarla. Scevro dallo stereotipo che oppone 'vecchia Europa' a 'giovane America' – sofisticatezza e machiavellismo, a ingenuità e rigore –, comune a tanta letteratura dell'epoca, questo 'libretto' offre un primo spaccato di quella curiosità per l'*American style of life,* che sempre più conquisterà le classi medie europee, attratte dal senso di efficienza e benessere che esso convoglia. Ma, soprattutto, rimane un primo singolare esempio di scrittura rivolta al mondo femminile e al suo vivere quotidiano[7].

Costumi e modi della provincia americana

Dopo un viaggio, di cui racconta la vita di bordo, fra incontri e conversazioni d'occasione, ma sempre arricchiti da osservazioni attente sul popolo privilegiato della prima classe dei transatlantici – certamente poco familiare per il lettore italiano – Giriodi sbarca a New York assieme a Mrs. Hall, la sua anziana

[7] Possiamo considerare Giriodi una pioniera nel trasmettere alle donne italiane un modello di impegno familiare e domestico più consono alla loro dignità. È interessante notare, infatti, come ben presto la questione diventi di stimolo generale, e gli esempi americani vengano a costituire un nuovo punto di riferimento per l'evoluzione della donna. I manuali americani sull'organizzazione del lavoro femminile vengono accolti con sempre maggior curiosità: del 1928 è la traduzione di *The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management* di Christine Frederick (1913) ad opera di Lorenzo Tealdy, mentre nel 1930 la rivista femminile *Casa e Lavoro,* edito dall'Ente nazionale italiano per l'organizzazione del lavoro (ENIOS), pubblica *Il Meccanismo della casa*, traduzione delle prime pagine di *Household Engeneering. The Scientific Management in the Home* (1915), della stessa Frederick, che viene poi tradotto interamente, adattato e ripartito in puntate ad opera di Maria Diez Gasca. A testimonianza di questo interesse per un rinnovamento del lavoro femminile e della gestione stessa della vita domestica, improntate sul modello americano, seguono manifestazioni e convegni, accompagnati da interventi illustrativi, come si evince dagli *Atti del III Convegno Internazionale dell'Organizzazione Scientifica del Lavoro* (Roma: 1927. Sezione IV: Economia Domestica, vol. 1) e *Atti del IV Congresso di Economia Domestica* (Roma: 1927). Si veda a proposito l'accurato studio di Cinzia Grossi sull'influenza americana nel sistema di modernizzazione del lavoro femminile in Italia.

compagna di cabina, cui ha offerto compagnia e assistenza durante la traversata e che, in segno di gratitudine, la invita a soggiornare nella sua casa di campagna vicino a Boston. L'intera famiglia – figlia, nipote e nipotini – la accoglie «con tutte le sincere cortesie che sono proprie degli americani, soprattutto in campagna» (31-32); aggiungendo che proprio a loro, deve «l'occasione di conoscere le abitudini degli americani nelle campagne» (32), condividendo subito con il lettore lo scopo del suo viaggio. Il quadro che Giriodi offre non può essere più tipico della vita provinciale americana, in cui si combinano formalità e solidarietà, senso di responsabilità e libertà individuale, con un particolare accenno all'etica religiosa, di cui si sottolinea con acume ed immediatezza interpretativa il profondo valore sociale di cui essa è espressione:

> Per essere stimati in America bisogna essere fanatici della propria religione. Un protestante biasimerà un cattolico, non perché professa una religione diversa dalla sua, ma perché non attende con zelo alle pratiche della propria religione; e come essi dicono non è un buon cattolico. Colà si loda chi è coraggioso e sostiene la religione che professa qualunque essa sia, e per essere un bravo americano bisogna anzitutto frequentare la chiesa (37).

Spostandosi in carrozza per la campagna con Carrie, la nipote di Mrs. Hall, che subito si apre a lei con cordialità e 'amicizia', non può non notare che:

> […] quello che maggiormente colpisce l'occhio di un Europeo negli S.U. d'America, è senza dubbio la mancanza d'arte. La campagna è monotona e sempre la stessa. Le ville e le case dei contadini sono tutte di legno e costrutte tutte nello stesso modo […]. L'entrata degli alberghi è sempre la stessa, i *menu* sono sempre tutti eguali e, perfino gli Americani vestono invariabilmente allo stesso modo (32-33).

Ma se pure tale omologazione la stupisce criticamente, soffermandosi, invece, sul tenore di vita dei contadini americani, rimarca il loro maggior senso di dignità rispetto a quello degli italiani, costretti a vera e propria indigenza, vincolata a retaggi di iniquità sociale:

> Devo dire che nel fare il confronto di quelli con i miei compatriotti della stessa loro condizione, provavo per quest'ultimi un senso di compassione. I contadini americani sono assai diversi dai nostri, che sovente, non tanto a cagione della povertà quanto della trascuranza ed ignoranza, conducono una vita affatto miserabile e quasi direi indegna delle creature umane; quelli invece amano in certo qual modo l'eleganza e le comodità della vita (34).

Così come, durante una visita fatta sempre assieme a Carrie, alla lavandaia «per affari riguardanti la sua professione» (35), si meraviglia del confort del suo

cottage – «nome che gli americani danno indistintamente a tutte le ville e case di campagna» (35); Giriodi sottolinea il decoro che si accompagna all'abitazione, non trascurando la sua ammirazione per i modi aperti e disinvolti con cui lei a Carrie vengono ricevute:

> Fu per me una confortante sorpresa quella di essere ricevuta dalla lavandaia in un salotto, con le pareti tappezzate di carta e adorne di quadri e gingilli. Osservai là, appeso ad una parete, un vecchio violino; dunque pensai, quella povera gente conosce pure le dolcezze della musica. […] La padrona di casa, cioè la lavandaia, quasi a darci a comprendere che essa non si prendeva soggezione di noi, si pose colla maggior disinvoltura del mondo a dondolarsi […] su una delle sedie a dondolo, che tanto piacciono agli americani (35).

Per aggiungere, a proposito della figlia Mary che:

> Vestiva una *blouse* di flanella bianca alla marinara, che faceva spiccare la sua bionda bellezza irlandese. La giudicai così gentile ed educata da apprezzare la sua amicizia. Compresi allora il motivo per cui non esiste in America come in Europa quel grande abisso tra la classe dei ricchi e quella dei poveri (36).

Dopo la permanenza in campagna da Mrs. Hall, da cui si accomiata per non «essere indiscreta, sebbene mi avessero sinceramente ripetuto l'invito di rimanere ancora» (42), Giriodi si sposta a Boston, dove si trattiene brevemente, alloggiando in una delle *boarding-houses,* tipo di alloggio che non conosceva e, spiega, significa «case di pensioni» dove «albergano tutti coloro che devono vivere con un modesto stipendio» (46). Si sofferma sull'atmosfera colta e raffinata della città, osservandola però con occhio più distaccato – un po' da turista.

New York

Da Boston Giriodi si dirige a New York, che diventerà il vero riferimento da cui maturare un rapporto più profondo con l'America e, senza dubbio anche, da cui aprire sé stessa ad una maggior consapevolezza della propria identità di italiana e di donna. Osserva la città di cui descrive dettagliatamente una struttura urbana che si offre ad essere percorsa 'facilmente' – attraverso i *tramways*, le sopraelevate a buon mercato e comode –, ma è soprattutto lo stile di vita ad interessarla, quello pubblico quanto quello privato. Rileva come nel paese sia particolarmente curata un'ampia diffusione della stampa, e si faccia attenzione a soddisfare l'esigenza d'informazione di ogni tipo di pubblico – e non solo il più sofisticato –, osservando con tono fra il meravigliato e l'entusiasta che:

> [...] i giornali di New-York sono qualche cosa di fenomenale [...] la lettura del giornale è negli Stati Uniti un'occupazione abbastanza seria, e specialmente nella domenica potrebbe occupare l'intera giornata, [...] s'interessano di ogni cosa, pubblicano i segreti della vita domestica e raccontano le più piccole novità, ed anche i pettegolezzi più o meno politici (69-70).

Parimenti ammira la disponibilità dei pubblici ufficiali – «Le guardie di New-York sono il modello della gentilezza americana» (73), dice dopo averne ricevuto aiuto nel districarsi per le vie della città, e non manca di segnalare episodi in cui è testimone dei «modi famigliari» con cui i pompieri interpretano la loro «filantropica missione» (85), o della partecipazione dei cittadini ad opere quali la «Società contro la crudeltà verso gli animali» (81).

Se non per brevi marginali cenni Giriodi non si sofferma sulle figure maschili, scrivendo chiaramente che «avrei temuto di commettere una mancanza e di sprecare i giorni preziosi della mia dimora in New York se non li avessi dedicati per conoscere signore americane, e portare alla mia cara patria qualche notizia di loro» (65). Non solo, a suo vedere, sono belle e ben curate, ma soprattutto sanno dimostrare il loro pensiero liberamente: «La bellezza delle signore americane fisicamente parlando è grande, ma la loro superiorità intellettuale espressa nella conversazione, nella franchezza dello sguardo e naturalezza del portamento, colpisce anche di più», elevandole, nel suo giudizio, sulle francesi, che peccano «d'affettazione nelle maniere» (65).

Pur desiderosa ad un certo punto di tornare in patria, e con le risorse che cominciavano a scarseggiare, decide ugualmente di trattenersi in America per approfondire la sua esperienza e condividere i modi e i costumi di questo popolo, vivendoli dall'interno. Facendo proprio lo spirito intraprendente che ammira nelle ragazze americane, e servendosi di quei 'fenomenali' strumenti che sono i giornali con le loro «interminabili e fitte colonne degli annunci, debitamente classificati» (70), Giriodi s'impiega come istitutrice presso lady N..., una signora vedova e madre di quattro bambini, residente a Brooklyn, di cui non rivela mai il nome, per non tradire la sua confidenza. Dall'osservazione della città, e dall'attenzione che rivolge alle persone che, se pur incontrate casualmente, le offrono sempre spunti di riflessioni sui modi della società americana, ora il racconto si sposta sull'esperienza diretta, e sulla partecipazione alla vita domestica e ai canoni che la reggono. A casa di lady N... la nostra protagonista non solo viene immediatamente resa partecipe delle abitudini familiari, ma viene accolta «come una sorella» (115): con lei Lady N... condivide visite, ricevimenti, passeggiate e con lei s'intrattiene in conversazioni e scambi d'opinioni, guidandola così ad una più profonda percezione di questo nuovo mondo.

Qui a Brooklyn, per la prima volta Giriodi si trova a contatto con la gente

di colore, finora rimasta del tutto estranea alle sue esperienze, segno evidente di come questa realtà sia celata al visitatore – esclusa dal panorama sociale bianco, emarginata in occupazioni subalterne e 'invisibili. Il primo contatto è con Clara, la domestica di casa, ed è disastroso: Giriodi non conosce la realtà degli afro-americani, non sa che non ci si rivolge a loro col termine di 'negro' e nel farlo senza pregiudizio alcuno, denuncia tutta la sua inesperienza, ma anche la sua buona fede italiana: una simile condizione di sopraffazione è inconcepibile nella sua patria dove «non si disprezza il popolo colorato» (98). È lady N… ad intervenire spiegando a Clara le diverse abitudini da cui la giovane proviene. A fatica riconquista una certa familiarità, segnata sempre però da diffidenza – «ipocrita gentilezza» (99), annota l'autrice, con reciproca riserva nei confronti di Clara –, dimostrandosi così impreparata a comprendere a fondo le radici di tale risentimento. Con Maggie, la cuoca, pure di colore, il rapporto è più familiare. Con lei Giriodi spesso si intrattiene «a passare qualche mezz'ora in cucina», desiderosa com'è di apprendere i suoi segreti nella preparazione delle pietanze, trattandosi di una cura «che è la più necessaria nella vita domestica» (99). Ne ammira la «pazienza e gentilezza nell'insegnar[le] quell'arte» (99), ma il rapporto non va oltre la reciproca cortesia; l'immagine che anche di Maggie si ricava rimane limitata a quella della fedele e dedita serva 'mora'. Questa mancanza di sensibilità di Giriodi nei confronti delle persone di colore, però non va, a mio avviso, attribuita a pregiudizi razzisti o a un comportamento sprezzante. Piuttosto mi sembra riconducibile ad un atteggiamento molto usuale negli europei dell'epoca nei confronti dell'America, cui difficilmente si riferiscono con richiami alla complessità della sua storia, e alle contraddizioni ad essa implicite. La tendenza, infatti, è di soffermarsi sull''immagine' del suo progresso e della sua civiltà, secondo un punto di vista suggerito dagli intellettuali stessi. Attraverso l'incisività con cui plaudono ai valori professati dal sistema americano, questi ultimi intendono di fatto colpire l'incapacità degli stati europei di affrontare quei dissidi interni, che da sempre ostacolano un sistema sociale più equo. Ne deriva un ritratto elogiativo ed accattivante, ma strumentale e dimentico di quei conflitti che pur gravano sul paese[8]; ciò influisce certamente sulla generale percezione che dell'America ricevono i contemporanei europei.

Ciononostante, traendo spunto dall'esperienza immediata, Giriodi si muove con autonomia di giudizio soprattutto nei suoi commenti su questa nuova dimensione del quotidiano che lei sta affrontando con curiosità, non mancando mai di suggerire al lettore propositive considerazioni sullo stile di vita. Co-

[8] Tipica di questo atteggiamento è l'opera di Giacomo Filippo Airoli, tutta incentrata su lodi al sistema americano, ma in realtà vera e propria denuncia delle limitazioni italiane, ed europee, alla libera iniziativa dei cittadini.

me appunto accade per le osservazioni sull'arte culinaria, dove non sono le ricette che le offre Maggie, cui pure è grata, o la novità dei cibi (come le pannocchie della meliga) a richiamare la sua curiosità, quanto piuttosto le considerazioni di lady N…, quando le fa notare la diversa filosofia che soggiace alla cultura gastronomica americana rispetto a quella europea. Discorrendone a proposito, lady N… osserva: «Noi Americani siamo molto ingegnosi nel preparare i cibi. In Europa si conosce soltanto la *gourmandise* e si studia per preparare cibi per il palato dei ricchi; ma in America il genio del popolo è diretto costantemente a migliorare i cibi di tutte le classi dal lato dell'igiene» (100), sottolineando ancora una volta l'orgoglio nazionale per i costumi democratici degli americani. Così, almeno, vengono interpretati in seno alla *mainstream* bianca anglo-sassone e protestante che, al suo interno certamente non è contagiata da comportamenti classisti, ma che fa del suo credo l'unica verità – e che con formale condiscendenza, piuttosto che con vero e proprio rispetto alla loro dignità di esseri umani, sceglie di rivolgersi ai suoi domestici neri con il termine di *colored* e mai di *negro*, mantenendoli, però, sempre severamente esclusi dal loro mondo.

L'aspetto che su tutti la colpisce è però l'ospitalità e la cordialità con cui viene ricevuta dagli americani, indubbiamente molto più sciolti dai formalismi così radicati nella società italiana dell'epoca. Dopo l'esperienza a casa di Mrs. Hall, nata dal rapporto che si era già creato sulla nave e che, comunque, è impressa dalla semplicità della vita di provincia, anche New York riserva a Giriodi un ambiente che l'accoglie con garbo. Racconta con piacere di venire sempre inserita nella cerchia degli amici delle sue conoscenze americane, e di essersi sentita solo una volta oggetto di commenti pregiudizievoli verso la sua italianità. Ciò è soprattutto opera di Fanny, la domestica irlandese di lady N…, la quale, non senza malizia, attribuisce alle donne italiane in America il costume di andare in giro per le strade «col capo scoperto e vestite così miseramente» (113); per questo è oggetto della dura reazione di Clotilde.

Anche il suo incarico come istitutrice dei bambini in casa di lady N… non marca un dislivello sociale; numerosi sono i riferimenti alle cure che dedica ai piccoli, soprattutto a Charles, ma certamente non è di tale occupazione che riferisce con maggior dovizia di particolari. La sua attenzione è diretta al mondo femminile che è invitata a frequentare, interpretandolo secondo quell'attrazione che esso esercita su di lei per la sua liberalità. Si stupisce che le giovani americane possano frequentare gli amici «come da noi si permettono le amiche e le compagne di scuola» (74), aggiungendo che addirittura, terminologicamente, «negli Stati Uniti d'America non si conosce la differenza tra amico e amica» (74), entrambi chiamati *friend*, senza distinzione di genere. Educata ai rigorosi, e spesso ipocriti, codici che regolano i rapporti fra i sessi in Italia, Giriodi è stupita di fronte alla naturalezza con cui gli americani si rapportano fra loro, e

scrive: «Per spiegare in qualche modo questa enorme differenza di costumi fra l'America e l'Europa, si dovrebbe dire che la vita americana è ancora quella dei nostri primi genitori nel paradiso terrestre» (74). Di esperienze personali con amici non ne racconta: la reazione prima del lettore (italiano, e quindi senza dubbio più smaliziato) non può non essere condizionata da tali considerazioni un po' naïve – 'disimpegnate', come direbbe il Massara. Anche queste, però, a mio avviso, vanno contestualizzate alle circostanze che vedono una giovane italiana che da sola, a fine Ottocento, affronta una società e una cultura ancora estranee alla mentalità in cui è cresciuta – spesso, come dicevamo, ritratte come riflesso di attese disgiunte dalla sua realtà. D'altra parte gli Americani stessi vivono ancora una fase di isolazionismo, tesi alla definizione della loro affermazione identitaria e della loro autonomia culturale, politica ed economica e poco si aprono a confronti con l'esterno.

Sotto questo aspetto la lettura che Giriodi fa dell'America non si distacca da quella dei suoi contemporanei: è essa stessa circoscritta alla personale curiosità della protagonista di conoscerne semplicemente lo stile di vita, nelle sue espressioni più radicate e rappresentative della società bianca, su cui l'America stessa fonda (e propagherà) il suo mito. A differenza di altri viaggiatori, però, mantiene l'obiettivo di cogliere l'America degli americani – comprendere le opinioni che essi stessi nutrono di sé – traendone spunti di confronto con la propria educazione e quella delle sue 'compatriotte', che questa nuova esperienza le suggerisce essere ancora letteralmente represse nella loro capacità di «governarsi in mezzo alle difficoltà ed ai pericoli della vita» ("Intr.": VIII).

Attratta dai modi cortesi e franchi delle signore americane e dalla libertà delle giovani, Giriodi non ne fa però motivo di 'assimilazione' pedissequa ai loro costumi, rinnegando la propria educazione, ma ne coglie piuttosto spunto di analisi e di suggerimenti, che spesso condivide con lady N… in conversazioni attente e stimolanti. Parlando della diversità di costumi fra le giovani americane e quelle europee, è lady N… stessa che solleva la questione sull'opportunità che un'educazione liberale e responsabile fosse condivisa da entrambe:

> io direi che […] la riforma della società dovrebbe incominciare dalle ragazze […]. Vi posso spiegare con un esempio la ragione su cui fondo questa conclusione. Ammettendo che la società esista principalmente per lo scopo di permettere ai giovani di conoscersi a vicenda, è chiaro che l'Europa lascia molto a desiderare a questo riguardo. Le difficoltà dei matrimoni moderni derivano dall'imperfetta conoscenza di quelli che invano si studiano di conoscersi a vicenda tra la gran folla. Il rimedio sarebbe […] di togliere [le ragazze] dalla vita timida e bambinesca, ed abituarle a pensare un poco più lontano e non solamente entro una cerchia ristretta intorno a loro stesse, permettendo loro di frequentare liberamente la compagnia di quei giovani, dei quali amano coltivare l'amicizia (120).

L'episodio forse più significativo, e su cui Giriodi si sofferma maggiormente nel proporlo alle proprie lettrici, è quello che introduce le scelte di Miss. Yessie, «una bella ragazza ed anche ricchissima», che, orfana di madre, è affidata alle cure della nonna «a causa delle grandi occupazioni del padre, che non gli permettevano di occuparsi della figlia» (116). Yessie, intendendosi libera di frequentare giovani anche al difuori della sua condizione, «teneva per amico, e forse aveva intenzione di sposare, un povero giovane, figlio di contadini» (117). Il disappunto con cui questa notizia viene commentata dalle signore amiche della nonna, sorprende Clotilde che si dice «meravigliata d'aver scoperto la maldicenza anche nel paese della libertà» (118). Ancora una volta sarà proprio lady N…, in una delle loro frequenti conversazioni, a condurla ad una riflessione più profonda, facendole osservare che «in America si può parlare con ragione sul conto della gioventù, perché ognuno colà e responsabile delle proprie azioni», aggiungendo che «il maggior progresso nella civiltà degli Stati Uniti d'America è quello che riguarda le ragazze» (119). Tale affermazione viene confermata dalla reazione della vecchia nonna la quale, saputo dell'avvenuto matrimonio e della fuga di Yessie in Europa, reagisce alle frasi consolatorie per «la sventura della sua famiglia» (125) con nobiltà d'animo ed esemplare saggezza, dicendo:

> non mi sono per nulla addolorata per la felicità della mia cara nipote. Mio figlio non sa darsi pace e pare diventi pazzo dal dolore; ma io gli dico ad ogni momento, perché egli non sa parlarmi d'altro, che se il suo amore per l'unica figlia non fosse invece egoismo, egli non soffrirebbe, quando è sicuro che la persona che egli dice di amare, è felice. […] Io spero di indurre mio figlio a separare dall'amore figliale l'ambizione e l'interesse per associarsi alla felicità di sua figlia (125-126).

Clotilde l'ammira, estendendo il suo apprezzamento per Yessie, capace di essere coerente con le sue proprie scelte e pronta ad affrontarne le responsabilità. Non offre commenti, limitandosi a riferire di quest'esperienza come una vera e propria lezione.

Il ritorno

Grata a lady N… di averla amichevolmente introdotta ad un mondo altrimenti inaccessibile per una giovane 'visitatrice' italiana e di aver condiviso con lei la quotidianità della sua vita, Giriodi, come si era prefigurata, ritorna in patria, mossa dalla nostalgia e dal desiderio di estendere la sua esperienza alle sue 'compatriotte'. Questo suo *grand tour*, diversamente dalle prerogative dell'epoca, non la conduce alla 'ri-scoperta' delle glorie del passato classico, né le riserva le atmosfere sofisticate tanto amate dalle viaggiatrici nell'Europa aristo-

cratica e decadente del Sud, ma la rivolge ad Ovest, verso il Nuovo Mondo, alla 'scoperta' della modernità, proiettando le sue aspettative ad un futuro da costruire in nome di una maggior dignità per le giovani del suo paese. È un *grand tour* nel cuore di quella New York che raccoglie l'essenza di dinamismo sociale ed intellettuale contemporaneo – a cui, sempre più, si affacceranno le espressioni di tante altre civiltà, lontane, ma affascinate dalla sua effervescenza.

Per il ritorno non prenota più un biglietto di prima classe, pagandolo in oro alla consegna. Questa volta si reca alla *Compagnie Générale Transatlantique,* percorrendo a piedi una strada in cui «l'acqua scorreva a torrenti e sul marciapiede era quasi impossibile camminare causa la grande folla con gli ombrelli aperti» (147) e acquista un biglietto di terza classe per 26 dollari, guardandosi bene «di lasciar sfuggire una sola parola che non fosse nel più corretto inglese possibile, perché non volevo far capire la mia nazionalità, temendo di farla sfigurare con la mia domanda» (147). Salita a bordo rimane sconvolta, provando «una tristezza indescrivibile […] all'indecenza» di quelle condizioni di viaggio, e, rimproverandosi di non saper «raccogliere il mio coraggio e continuare nella mia sfida» (151), si trasferisce in seconda classe, accettando di rispettare le sue esigenze 'borghesi' – pur mitigate dall'esperienza americana.

Da New York giunge a Le Havre e da qui, in treno, a Torino, con racconti molto più scarni sulla traversata e sui suoi incontri.

Il testo è quanto rimane di lei. Non ci sono 'conclusioni', nulla che ci proietti sulle sue vicende successive; solo la testimonianza della sua conquista di una maggior consapevolezza femminile, da condividere con le 'signorine italiane'.

Una bibliografia che la riguardi direttamente è pressoché inesistente.

Bibliografia citata

Airoli, Giacomo Filippo. *Democrazia Americana.* Città di Castello: S. Lapi. 1887.

Carmagnani Marcello, Giovanni Casetta. "La imagen de América Latina en Italia en los siglos XIX y XX". *Estudios Latinoamericanos*, 6 (1980), I: 55-62. www.ikl.org.pl/Estudios/EL06-1/EL06-1_03_carmag.pdf.

Dogliotti, Pietro. *Un'escursione ferroviaria negli Stati Uniti d'America.* Torino: tip. Del Monitore delle strade ferrate. 1887.

Grossi, Cinzia. "La 'Casalinga efficiente' stile americano nell'Italia degli anni Trenta". *Miti Americani fra Europa ed America.* Ed. Caterina Ricciardi e Sabrina Vellucci. Venezia: Mazzanti Editori. 2008: 93-106.

Marisi, Federigo. *Viaggio nell'America del Nord.* Chieti: C. Marchionne. 1889.

Massara, Giuseppe. *Viaggiatori italiani in America (1860-1970).* Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. 1976.

Rossi, Adolfo. *Un italiano in America.* Milano: Treves. 1892.

GUIDE TURISTICHE PER VIAGGIATRICI NORDAMERICANE IN EUROPA TRA OTTO E NOVECENTO

Simone Francescato*

L'evoluzione della letteratura di viaggio al femminile e le prime guide turistiche per donne

Le guide turistiche vengono da sempre considerate la variante più umile di tutti quei tipi di scrittura solitamente inclusi nel macrogenere del *travel writing* (Thompson, 13-15 e 26). Ritenute inferiori ai racconti e ai diari di viaggio da un punto di vista sia storico che stilistico-letterario, le guide sono state in anni più recenti rivalutate e riesaminate in quanto potenti filtri culturali in grado di plasmare l'immaginario del viaggiatore/turista prima, durante, e a volte anche dopo (in quanto *souvenir*[1]), l'esperienza del viaggio. Nell'America ottocentesca il viaggio turistico per antonomasia era quello verso il Vecchio Continente, dove ci si recava con il proposito (o il pretesto) di acquisire una formazione culturale adeguata attraverso lo studio della storia e dell'arte. Per coloro che cercavano il successo in ambito letterario, la pubblicazione del resoconto del proprio viaggio in Europa costituiva un modo per dimostrare di saper padroneggiare la cultura 'alta', prerequisito essenziale per poter diventare scrittori unanimemente riconosciuti ed apprezzati (Stowe 11).

Questa visione implicita del resoconto di viaggio come una sorta di 'rito di passaggio' poneva nell'Ottocento non poche difficoltà al riconoscimento di contributi scritti da donne. La natura stessa del resoconto di viaggio – il quale, a differenza di generi come l'autobiografia e la poesia, non chiama in causa solo la soggettività dell'autore, ma tende a misurarne anche l'autorevolezza rispetto al soggetto trattato – faceva sì che esso fosse ritenuto come un genere po-

* Università Ca' Foscari di Venezia.

[1] La guida costituirebbe quindi una sorta di diario già scritto, in cui la narrazione dell'autore si fonderebbe con il ricordo dell'esperienza del lettore. Per approfondire il tema dei *souvenir*, si veda il libro di Stewart in bibliografia (132-150). Si veda anche la guida di Jones 62.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

co appropriato per il gentil sesso, secondo i canoni patriarcali vigenti all'epoca. Per questo motivo, le viaggiatrici-scrittrici tendevano spesso a mettersi al riparo da eventuali critiche attraverso pratiche testuali e paratestuali (formule retoriche, prefazioni ecc.) che le 'scusassero' per l'incompetenza e i giudizi 'amatoriali', o relegavano le loro osservazioni all'interno di una circolazione limitata (come ad esempio quella dell'epistolario non originariamente destinato alla pubblicazione) che non sfidava direttamente il pregiudizio culturale (Thompson 180-191).

Nonostante circolassero memorie di viaggiatrici già a partire dalla prima metà dell'Ottocento – si pensi alle lettere di Margaret Fuller raccolte in *At Home and Abroad* (1856) o a quelle di Harriet Beecher Stowe in *Sunny Memories of Foreign Lands* (1854), tanto per citare alcuni esempi celebri – nella seconda metà del secolo si assistette al proliferare non solo di racconti di viaggio di tipo non epistolare (come ad esempio *Bits of Travel* (1874) della scrittrice e attivista Helen Hunt Jackson), ma anche di una nuova produzione eccentrica: quella delle guide per il viaggio in Europa specificamente pensate per, e scritte da, donne[2]. Si trattava di un fenomeno ambivalente, che, se da un lato tendeva a preservare la donna viaggiatrice all'interno di uno schema di rispettabilità precostituito (e incarnato nell'ideale della *domesticity*[3]), riconosceva dall'altro la singolarità di un nuovo soggetto viaggiante, indipendente, autonomo con specifiche esigenze e in grado di gettare uno sguardo nuovo su ciò che era stato fino ad allora descritto e raccontato.

Gli anni Settanta dell'Ottocento segnarono l'inizio di una notevole espansione del turismo femminile nordamericano nel Vecchio Continente. Il soggiorno prolungato in Europa, fenomeno marginale per le donne nei decenni precedenti, diventò in questo periodo una componente essenziale dell'educazione di tante mogli e figlie americane: esse iniziarono a viaggiare in piccoli gruppi senza la compagnia (o la sorveglianza) di *chaperon* o di figure maschili e, a volte, addirittura da sole. Il decennio successivo vide il turismo statunitense in Europa presentare una spiccata presenza femminile. Negli anni Novanta questo turismo assunse nuove caratteristiche grazie al diffondersi dell'ideale (proto) femminista della *New Woman*[4], che promuoveva un modello di donna emancipata, con un'ampia capacità di movimento (grazie all'attività sportiva e all'uso di mezzi come la bicicletta e l'automobile) e di pensiero: la viaggiatrice cominciò ad assumere i tratti della *connoisseuse* e della studiosa in grado di produrre e diffondere conoscenza attraverso i tanti *club* culturali per donne che si

[2] Il primo a esaminare questo tipo di letteratura è Stowe 37-40.
[3] Si veda, per esempio, il libro di Matthews citato in bibliografia.
[4] Per i limiti di questa identificazione si veda Levenstein 189.

diffusero rapidamente negli ultimi decenni del secolo (Levenstein 183-195). All'inizio del Novecento, le donne statunitensi non solo iniziarono a firmare guide turistiche per il grande pubblico (alcuni nomi sono quelli di Jacqueline Tozier ed Esther Singleton), ma acquistarono una voce propria ed autorevole anche nella letteratura di viaggio. Nella prefazione ad un libro del 1896, ad esempio, un'autrice[5] evidenziava che l'esperienza del viaggio è sempre e comunque legata alla soggettività di chi viaggia, agli interessi personali, e al piacere che se ne deriva, dichiarando di aver messo in primo piano le sue «personal observations», che non si riferivano più tuttavia alla sfera della reazione *naïve*, ma all'erudizione e alla preparazione scientifica acquisita (al pari dei colleghi maschi). Tutte cose che sarebbero risultate inaccettabili fino ad alcuni decenni prima.

Consigli per apprendiste pittrici in Europa

Non sorprende che la prima guida di cui si ha notizia sia una guida di tipo artistico. Si tratta di *Studying Art Abroad* (1879) dell'illustratrice May Alcott Nieriker (1840-1879), sorella minore di Louisa May Alcott, la famosa autrice di *Piccole Donne*. Gli anni Settanta erano ancora un periodo di sperimentazione per le donne che viaggiavano sole e il tour dell'Europa doveva essere giustificato da finalità educative. Nella sua guida, focalizzata su Parigi e Roma, la prima per la pittura e la seconda per la scultura, Nieriker offre consigli pratici per apprendiste artiste ben educate e rispettabili. La turista a cui si rivolge l'autrice non è una donna in cerca di divertimento, ma è descritta come una seria e onesta lavoratrice, una vera signora («a thoroughly earnest worker, a lady», 6-7), che vuole sfruttare appieno il tempo a sua disposizione. Con l'occhio sempre attento alle possibilità finanziarie, questa donna non rinuncia alla necessità di accompagnare il lavoro al bel vestire (35), cosa che la distingue decisamente dalle donne britanniche (36). Anzi, la donna americana è proprio colei che, secondo Nieriker, sa combinare buon senso inglese e gusto francese (36).

Il libro di Nieriker è interessante perché presenta spesso delle riflessioni sugli usi e costumi della società europea, confrontandoli con quelli nazionali ed esaltando questi ultimi indirettamente. Viene sovente evidenziata la domesticità spiccata della donna americana: per Nieriker, innanzitutto, la turista deve trovare una sistemazione che le garantisca un certo grado di intimità e, per questo, deve ricercare la collaborazione e la complicità delle donne locali. A Parigi, ad esempio, consiglia di risiedere in appartamento anziché in albergo, suggerendo alle sue lettrici di avvalersi dell'esperienza di altre donne che s'inten-

[5] Si veda l'introduzione del volume di Burnham.

dano di faccende domestiche, vale a dire, di *femmes de ménage* dotate di un «domestic turn of mind» (44). Il carattere spiccatamente domestico della società anglosassone viene esaltato attraverso il confronto con la frivolezza sociale francese che vede tutti trascorrere il tempo principalmente al di fuori dalla casa (46-47).

Parigi è una città affascinante ma piena di insidie per donne serie e studiose come le aspiranti pittrici americane, che possono correre dei rischi proprio in quei luoghi apparentemente sicuri dove si sono prefisse di lavorare. Dando consigli su quali *atelier* frequentare, Nieriker descrive l'eroico tentativo (poi fallito) fatto da alcune colleghe americane di dipingere senza imbarazzo dei nudi accanto ai colleghi francesi maschi (48-49): l'autrice enfatizza così la moralità delle ragazze americane e, soprattutto, smentisce lo stereotipo europeo che vedrebbe queste ultime come delle ragazze facili, scostumate, e a caccia di mariti blasonati («the indiscreet, husband-hunting, title-seeking butterfly», 49). Al rischio 'morale' si sovrappone lo sfruttamento economico. Con industriosità puritana, Nieriker invita le donne americane a coalizzarsi e ad organizzare e gestire *atelier* propri per combattere il prezzo eccessivo pagato in quelli dei maestri (50).

Il (proto)femminismo di Nieriker è evidente laddove mette in discussione i criteri che determinano il canone artistico. Non solo loda le pittrici americane (John Singer Sargent sarebbe, per lei, l'unico pittore uomo ad eccellere tra i suoi compatrioti all'estero), ma fa anche notare alle sue lettrici che le pittrici francesi sono ingiustamente meno apprezzate delle donne che si dedicano allo spettacolo come, ad esempio, Sarah Bernhardt (51). Proponendo il caso della pittrice Rosa Bonheur (1822-1899) e di suo fratello Jules (artista mediocre), fa notare che spesso queste pittrici posseggono un tocco più audace e maschile («bold, and almost masculine», 52) dei loro colleghi uomini. Anche a Roma le aspiranti pittrici non trovano certo un ambiente ideale, non solo per quanto riguarda la possibilità di muoversi in una città ritenuta pericolosa (79), ma anche per i luoghi che si ritrovano a frequentare. L'autrice ricorda infatti di aver visto un gruppo di apprendiste costrette ad assistere a una lezione in una stanza fumosissima (78). A rimediare inconvenienti di questo tipo, comunque, vi è sempre la solidarietà femminile: l'autrice menziona la simpatia delle modelle (lavoratrici infaticabili) che aiutano la straniera a sentirsi più a proprio agio nel mondo dell'arte, difficile e pieno di insidie.

Nieriker si dilunga abbondantemente in consigli per gli acquisti nella capitale francese, passando in rassegna i prezzi degli articoli di moda e mettendo in guardia le turiste americane dalle furbizie dei mercanti, come quando parla in termini poco entusiastici del famoso *Bon Marché*, che non è affatto a buon mercato. Anche qui emerge il filtro culturale tipicamente americano che tende a ve-

dere nella cultura francese l'emblema del vacuo, come quando viene criticata la moda degli stivali dai tacchi alti (eleganti, ma assolutamente deformanti), dicendo che per tutte le cose importanti e sostanziali, come le calzature, è meglio rimettersi alla saggezza inglese (70). La complicità femminile tuttavia può salvare la turista ingenua, e Nieriker dà consigli su come mercanteggiare, soprattutto con le donne, che, se vedono intelligenza nella cliente, possono addirittura convertirsi in amiche preziose (72).

L'itinerario proposto da Nieriker comprende ovviamente escursioni nelle campagne alla ricerca di sensazioni e temi pittoreschi, dove l'autrice dimostra sempre una vivace curiosità per il mondo delle donne contadine, industriose e tenaci. Ciò è evidente, per esempio, nella sezione dedicata al mercato dei maiali nella piazza di Dinan (Bretagna), dove Nieriker è impressionata dal modo in cui le donne riescono ad imporsi su questi animali forti e intestarditi, avendone la meglio (63). Nella descrizione della campagna francese, ma anche di quella italiana, l'autrice non manca di lasciarsi sfuggire pregiudizi riguardo alla modernizzazione, sottolineando che i soggetti in grado di esibire un vero e autentico carattere nazionale in Europa si possono trovare solo in luoghi lontani dalle città (82).

Viaggi in gruppo per signore in Inghilterra

La guida *A Summer in England, with a Continental Supplement: A Hand-Book for the Use of Women* (1894) costituisce un interessante esempio di guida turistica concepita e scritta a più mani dai membri del Women's Rest Tour Association (WRTA) di Boston, un club fondato nel 1892 e che annovera iscritti di diversa provenienza sociale, artistica e culturale (tra cui spiccano i nomi della famosa abolizionista e dell'attivista Julia Ward Howe e la poetessa Louise Imogen Guiney). Questa guida si propone di raccogliere e diffondere non solo informazioni pratiche, ma anche osservazioni socio-culturali («It is in no sense a charitable institution, but one which desires chiefly to encourage independent effort; it serves as a bureau, to which women who have travelled may bring the results of their study and observation for the enriching of others», 5). È soprattutto un interessante esempio di scrittura collettiva (Stowe 38-40) che registra una nuova *self-confidence* della moderna viaggiatrice americana, che viene ora accolta come una novità interessante nei luoghi che decide di visitare («Go everywhere, you that are a gentlewoman, and everywhere you will have gentle treatment. An American on a prowl has the physical freedom of the city, and is an adorer more than welcome at shrines where natives never come», 33). La donna americana non deve sentirsi inferiore alle 'dame' europee, perché è dotata di un fascino particolare che la distingue da tutte le altre. La guida consi-

glia quindi di evitare di esprimere entusiasmi nazionalisti in terra straniera, che oltre a essere inutili, possono anche causare fastidi:

> To be 'American' is to be different from any other nationality, – not necessarily more admirable, but merely individual. It is to be endowed with a grace as unique and distinctive as that of French, Italian, or English dames, but such a grace as should never be marred by fulsome laudations of the American eagle, or general dissatisfaction with everything outside the New World. The person who is always talking about 'the way we have it at home' is likely to prove an unmitigated nuisance (51).

Espressione di un'America che non teme più il confronto culturale con il Vecchio Continente, questa guida consiglia alla viaggiatrice di aprirsi serenamente all'esperienza degli usi e costumi locali e di adeguarvisi, per espandere le proprie conoscenze e le proprie emozioni («Conform to custom everywhere, and widen your dialects and your hearts», 61).

Un nuovo secolo e una nuova turista americana in Europa

Uscita al volgere del secolo, la *European Travel for Women* (1900) di Mary Cadwalader Jones (1850-1835)[6] colpisce per la disinvoltura e l'ironia con cui tratta argomenti spesso apparentemente triviali, ma che invece toccano corde più profonde del costume sociale a livello transatlantico. Jones dà soprattutto consigli pratici sull'organizzazione e la gestione del viaggio, proponendo un modello di turista attenta e rispettosa dei costumi locali, e che riesce perfettamente ad equilibrare *domesticity* ed emancipazione. Tuttavia occorre sottolineare che la sua è una guida scritta esplicitamente per donne che viaggiano 'sole', per *New Women* coraggiose e curiose intenzionate a costruirsi un tour personalizzato. Ogni capitolo vede una prima sezione dedicata ad informazioni sul cambio e il denaro, segno di come l'ideale lettrice sia ora un soggetto in grado di gestire da sé le proprie risorse e di non dipendere dalle tasche di qualcun altro.

Sebbene offra ancora traccia delle formule apologetiche ricorrenti negli scritti di viaggio femminili ottocenteschi, la prefazione presenta subito l'idea rivoluzionaria centrale del libro: per le donne, viaggiare da sole in Europa presenta più vantaggi che svantaggi. Quest'idea rivoluzionaria dal punto di vista del costume sociale è 'attutita' da una motivazione alquanto banale, e cioè che anche nelle piccole stazioni, al contrario di quanto capita in America, le donne

[6] Signora newyorkese dal temperamento forte e deciso, colta e cosmopolita, Jones fu animatrice di un salotto culturale dove spiccavano i nomi della cognata Edith Wharton e del grande amico Henry James (Stowe 39).

troveranno sempre qualcuno pronto ad aiutarle. Le raccomandazioni di Jones sono totalmente irriverenti e indifferenti agli stereotipi patriarcali sulle donne, e spesso anche aspramente critiche nei confronti dei turisti americani. Jones raccomanda alle sue lettrici, tra le altre cose, di non portare con sé i figli (!) perché essi disturberebbero eventuali compagni di viaggio e farebbero un'esperienza troppo precoce (perciò noiosa) dei musei, cosa che li allontanerebbe per sempre dall'arte (3); si fa beffa dei turisti amanti del pittoresco, che pur adorando le rovine classiche e medievali, non sopportano i cattivi odori che esse emanano, per poi addirittura mettersi a bere da fontane antiche, ritenute non sane dagli stessi locali (7). Con efficienza puritana, Jones consiglia di focalizzarsi su aspetti specifici e dividersi i compiti se si è in gruppo (8), e di non aver paura di parlare la lingua anche se non si sa bene l'accento (9). Criticando la «lack of reverence» spesso mostrata dai suoi compatrioti nei confronti della cultura europea, conclude consigliando agli americani di prendere coscienza della propria pochezza («healthy sense of our own littleness», 18).

Uno dei problemi a cui Jones presta più attenzione è il rapporto tra le turiste e le convenzioni sociali vigenti nel Vecchio Continente. Anche se il mondo sta diventando sempre più democratico, il comportamento sicuro di sé e anticonformista delle donne americane può essere ancora frainteso dal maschio europeo («The frank, level gaze with which the American girl, not thinking any evil, meets the eyes of men who are strangers to her is always startling to Europeans», 15-16). Riferendosi ad uno stereotipo ancora diffuso agli inizi del secolo ed esplorato in opere famose come *Daisy Miller* (1878) di James, cioè quello della ragazza americana in Europa vista come di «facili costumi», Jones dà voce ai rapporti complessi tra il persistere di una visione obsoleta e repressiva della donna, le spinte della nuova emancipazione femminile e l'esperienza turistica. L'autrice sfata un mito diffuso dalla letteratura popolare che dipinge la viaggiatrice come una donna irreale, e alla mistificazione sostituisce la descrizione di una turista vera in cui tutte le donne si possono identificare e riconoscere. La viaggiatrice non è come quelle eroine dei romanzi che si spostano apparentemente senza problemi e senza difficoltà, sempre in ordine e affascinanti: viaggiare è un'impresa che presenta noie e difficoltà («Heroines in novels are always described as bewitchingly lovely at sea, but to more ordinary mortals it is decidedly trying», 52). Per convincere le lettrici a portare con sé un bagaglio ragionevole, Jones usa un paragone che riduce il *gap* tra il viaggio e la vita domestica, affermando che l'esperta viaggiatrice è come la brava cuoca, che sa raggiungere il suo scopo usando pochissimi utensili («Travelling is something like cooking; the better a cook is, the fewer utensils she needs outside the necessary tools of her trade; and the more you go about the less you will care to accumulate things on the chance of their being useful», 45).

Per Jones, il viaggio è soprattutto uno strumento utile ad affinare le conoscenze di una donna ormai già colta e *connoisseuse*. Come in altre guide turistiche dell'epoca (si vedano le guide di Morford o Hemstreets, Stowe 39), il tour europeo viene organizzato pragmaticamente intorno ad una lista di scopi precisi da raggiungere. Ben consapevole che le guide turistiche presentano un elevato grado di generalizzazione, Jones consiglia alla lettrice di usare queste ultime solo per informazioni pratiche e per scegliere delle attrazioni specifiche su cui poi documentarsi in modo più attento (60-61). Raccomanda inoltre di utilizzare e conservare soprattutto le guide locali, perché spesso sono state scritte da qualche residente entusiasta e costituiscono, una volta tornati in patria, degli ottimi *souvenir* del viaggio (62). La viaggiatrice di Jones è una moderna ricercatrice e dispensatrice di conoscenza, che sa avvalersi con disinvoltura degli strumenti della tecnologia moderna. Jones consiglia, ad esempio, di portare con sé una macchina fotografica, come la nuova Daylight Kodak, una 'portatile' con pellicole di facile sviluppo, non come mezzo per fare divertenti foto ricordo, ma come valevole strumento di studio di dettagli e particolari architettonici e paesaggistici (38). Un'intera sezione della guida viene poi dedicata alla bicicletta ("About Bicycles", 67-72), il mezzo che negli anni Novanta aveva consentito alla donna non solo di muoversi autonomamente, ma di farlo attraverso un esercizio fisico che rivelava la potenzialità atletica del suo corpo[7].

Nonostante insista sull'approfondimento di itinerari e luoghi specifici, Jones consiglia di non cedere alla moda di evitare attrazioni famose per scovare posti *off the beaten track,* che porterebbero a concentrarsi su attrazioni minori trascurando le grandi opere (104). Non solo, Jones – come del resto scrittori come Wharton e James[8] – è perfettamente consapevole che visitare un luogo come turisti non significa solo saper apprezzare il patrimonio artistico e culturale, ma anche studiare la figura stessa del turista da un punto di vista umano e sociale («If you are interested in human nature, learn to watch the people of a place when they are sight-seers, like yourself», 107).

Una qualità distintiva della scrittura di Jones è l'ironia, che affiora in particolar modo laddove si fa osservatrice dei *manners* che distinguono americani e

[7] La scrittrice britannica Lillias Campbell Davidson è forse l'esempio più paradigmatico della connessione tra viaggio al femminile, emancipazione e bicicletta. Fu l'autrice del famoso *Hints to Lady Travellers* (1889) e in seguito di *Handbook for Lady Cyclists* (1896), oltre a fondare la Lady's Cyclists' Association nel 1892.

[8] Jones dà una serie di consigli di lettura alla fine di ogni sezione, comprendenti autori locali e di lingua inglese presenti e passati. Tra essi, riconosciamo gli scritti di viaggio dell'amico Henry James, i classici, e soprattutto scrittori americani e inglesi molto popolari all'epoca e oggi pressoché dimenticati, come Francis Marion Crawford e William T. Black.

inglesi, e soprattutto anglo-americani ed europei. Pur rivelando un certo etnocentrismo, l'autrice non manca di notare aspetti positivi, come il fatto che la divisione del lavoro in Francia (e in Italia) sia molto ben ripartita e che gli uomini spesso svolgano mansioni che nel mondo anglosassone verrebbero svolte solo dalle donne (165). Nota anche che le feste 'allargate' in famiglia nel Continente mostrano un imbarazzante contrasto con il costume anglosassone, che vede l'uomo uscire a divertirsi con gli amici e lasciare la donna a casa da sola con i figli (166).

Apoteosi della viaggiatrice americana nel Vecchio Continente

Fino alla Prima guerra mondiale, l'ideale della *New Woman* continua a riscuotere una grande fortuna e ad avere un notevole impatto sullo stile di viaggio della turista americana in Europa. Se nella guida di Jones, quest'ultima teme ancora che la sua disinvoltura e indipendenza vengano fraintese nei paesi dove intende soggiornare, nella guida *The American Woman Abroad* di Blanche McManus (1870-1935)[9] pubblicata nel 1911, troviamo rappresentata una turista talmente sicura di sé da credere che l'Europa stia cambiando per adattarsi a lei. Nella prefazione al libro leggiamo:

> The American Woman needs no introduction abroad. Always she is the most welcome of the throngs of self-invited guests who attend the great annual "At Home" which the European world holds for the visiting strangers, an entertainment that is becoming an all the year around function.
> All that Europe has to offer is hers on call, so long as she radiates that graciousness and appreciation which everywhere distinguishes her – the most vivacious and distinctive feminine personality of all the women of the world to be seen on the European Playground.
> To the American woman abroad is due the credit of having so far influenced the conventions and traditions of the Old World as to have it recognise and accept with good grace (in so far at least as her own actions are concerned) a new standard of feminine conduct – freer and more independent than its own, but none the less modest and self-protective (V).

[9] Originaria della Lousiana, McManus fu con il marito, Francis Miltoun (vero nome Milburg Francisco Mansfield), autrice e illustratrice di una serie di libri di viaggio che si distinguevano per la raffigurazione delle automobili, mezzi di trasporto nuovissimi all'epoca. Tra di essi vogliamo menzionare *The Automobilist Abroad* (1907). <http://www. kellscraft. com/mcmanusbioandpub.html>.

Questo concetto è ribadito nel capitolo "The Social Side", dove la viaggiatrice americana, con tutta l'indifferenza nei confronti delle convenzioni e la capacità di far accettare il proprio stile di vita, sembra incarnare il prototipo del turista del ventesimo secolo, segnando l'inizio di un 'illuminismo' pari a quello registrato nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento:

> Hypnotised by her independence, charmed in spite of the shocks she gives to their traditions and conventions, they regard her as existing outside of the etiquette that governs their own femininity as much as if she had blown in from another planet. [...] They are at last ready to gauge her by her own standards instead of their own, a concession which shows an enlightenment as great as the Renaissance that followed the Dark Ages of history (251-252).

È questa nuova turista a ridefinire il concetto di Grand Tour europeo, che non viene più considerato come un'esperienza prettamente educativa (implicitamente riservata agli uomini), ma come un'esperienza in cui 'il culto del piacere' gioca un elemento essenziale («That old English idea that the 'grand tour' of Europe was necessary to complete the education of a gentleman has become modified by the modern woman to include these three things – change, relaxation and pleasure», 269-270). Se Nieriker, o anche Jones, insistono ancora sul valore educativo del viaggio in Europa, McManus ritiene invece che esso sia qualcosa che può, e anzi deve, essere fatto per piacere, col naso alzato dalle guide (stempera tuttavia la sua affermazione, ritenendo il divertimento una forma di studio sociale, 270).

Anche se la donna americana è dunque riuscita ad imporre un nuovo modello di comportamento femminile nel Vecchio Mondo, quest'ultimo non è tuttavia in grado di soddisfarne le esigenze più peculiari. Più che mantenersi in equilibrio con la tradizione, come in Jones, gli aspetti di emancipazione della *New Woman* si fondono qui con una nuova visione 'domestica' e nazionalista della donna americana. La guida di McManus, infatti, sembra diretta principalmente a un nuovo tipo di *housekeeper* orgogliosa del proprio paese e delle comodità che quest'ultimo le sa fornire. Così, la vita all'estero è per lei non solo troppo cara, ma soprattutto priva di tutte quelle «mechanical conveniences» (4) che rendono più semplice la vita a casa («The American woman who finds the problem of high living at home ever perplexing her, will find it duplicated in many phases on the other side of the water», 4).

Il tono è così sprezzante da rasentare a volte il paradosso, come quando McManus ribalta, ad esempio, il rapporto Europa-originale / America-imitazione, avvertendo la sua lettrice che in Europa troverà spesso delle brutte imitazioni («very often not even a very good imitation») di quello che comunemente si può trovare in un «comfortable American suburb» (4). La soluzione a 'disagi'

come questo è uno spirito di adattamento allo stile di vita della gente locale, perché, in fondo, ciò che molti cercano in Europa è proprio questa scomodità che è componente essenziale del suo fascino pittoresco («But isn't all this the picturesque Europe that we go in search of?», 14). In fondo si viene in Europa per lasciarsi dietro le spalle la modernità e immergersi in uno stile di vita antiquato («After all, for what does one go to Europe for but the old?», 27), e non c'è motivo di rovinare («spoil») luoghi incontaminati introducendovi le comodità più recenti (porta ad esempio la barca a motore al posto della gondola a Venezia, 8). Seguendo questo ragionamento, McManus fa un'interessante osservazione che smaschera la falsa coscienza del viaggiatore borghese americano in uno dei suoi principi più saldi, affermando che, in realtà, il motivo per cui egli cerca di risparmiare non è l'oculatezza, ma un tentativo di provare uno stile di vita diverso dal proprio, più povero e indigente, per un breve periodo di tempo.

Quando lascia da parte le considerazioni sul pittoresco, che comunque hanno un valore per lo più parentetico nella sua guida, McManus si rivela una turista molto esigente e attenta ai servizi che il paese ospitante ha da offrire a chi intende soggiornare per periodi prolungati. I bisogni della turista americana a cui l'autrice dà voce, tuttavia, non sono descritti come capricci, ma come veri e propri catalizzatori economici in grado di migliorare lo stile e il tenore di vita europeo. In poche parole, è solo grazie ai turisti americani che gli europei avrebbero finalmente capito come 'darsi da fare':

> This influx, or invasion, [of American tourists] certainly has something to do with the demand for what the American first took to as luxuries, but soon came to consider as necessities. The lavishly convenient American way of living has had much to do with the change that has come over the European caterer to the foreigner. Now that he has learned the trick and is working on his own account, adapting it to his own needs, even though the pace be slow, it is still evident that it has come as a result of a first desire to please an American clientele (22-23).

Il tentativo di soddisfare le richieste del turismo americano per McManus starebbe conducendo l'Europa verso un continuo progresso, seppur attraverso un aumento dei prezzi sia per gli americani che per gli stessi nativi (24-25).

Questa Europa arretrata nell'economia e nei servizi presenta tuttavia spunti interessanti per l'osservazione sociologica. McManus apprezza, non senza una certa retorica sentimentalista, il fatto che nel Vecchio Continente la servitù domestica si tramandi di generazione in generazione (33), cimentandosi in un'attentissima descrizione (con illustrazioni) delle tipologie di servitori britannici e continentali. Viene dedicata particolare attenzione alla questione del personale di servizio femminile, il cui basso profilo morale, secondo l'autrice, deriverebbe dal permanere di un retaggio feudale (45). McManus è tuttavia af-

fascinata dall'indipendenza e dalla bravura delle donne europee, che a differenza delle americane, che ormai fanno la spesa via telefono, si recano al mercato e coltivano l'arte della negoziazione («bargaining», 63). Il mercato è forse il luogo perfetto per la turista che desidera vedere la vita reale e imparare qualcosa sulle abitudini europee. Esso infatti viene paragonato ad un teatro o un cinematografo all'aria aperta che inscena lo spettacolo di un sistema produttivo che vede al proprio centro la donna:

> If one wants to learn something of the real life of a people, go to market with them and study what they eat and how they buy it. The open-air markets of Europe are out-of-door theatres – moving-picture shows – where every phase of life, from social science to household economics, can be studied. In their general characteristics markets are much alike and furnish always one of the most picturesque impressions that one retains of life abroad. (64) […] It is the women who control the markets of Europe. It is essentially a woman's business, and the men appear only as auxiliaries, except where a cattle market is an adjunct of the ordinary market. The men are the producers and leave it to their women to get the money and also keep it safely (67).

Rivolgendosi principalmente alle turiste che effettuano soggiorni prolungati, come le madri che seguono le figlie che studiano all'estero (89), McManus descrive il viaggio in Europa come un esperimento domestico («domestic experiment») che permette alla donne di evitare – quasi come direbbe oggi il teorico del turismo Dean MacCannell[10] – la rappresentazione scenico-fittizia delle varie destinazioni così come propagandata dall'apparato turistico (alberghi, ristoranti ecc.) e di vedere invece cose che non verrebbero mai segnalate nelle guide (90). Il fatto di essere americane faciliterebbe l'inserimento non solo in grandi città, ma anche in piccole comunità sia britanniche sia continentali, perché ovunque è ormai arrivato 'il culto dell'America' («The cult of the American is a popular one everywhere across the water these days»,100) che rende la viaggiatrice statunitense la benvenuta in ogni luogo.

McManus dedica un'ampia sezione del libro al tema della turista che viaggia da sola ("The Lone Woman Traveler"), citando la complimentosa affermazione fatta da un albergatore europeo per ribadire le qualità della viaggiatrice americana: pragmatica, decisa e sicura di sé («It is this quality, the ignoring of what is not wanted, the disagreeable, and going about their business, that makes for the security and confidence which are the characteristics which mark the American woman abroad, married or single, young or old», 133). La turista americana che viaggia da sola supera velocemente la confusione e timidez-

[10] Si veda l'ormai classico saggio del 1973 in bibliografia.

za iniziali, sbalordendo non solo gli europei ma anche gli americani (maschi) che serbano ancora pregiudizi nei suoi confronti (135). A differenza, ad esempio, di quella britannica, la turista americana mostra un continuo fervore mentale che la porta sempre a ottimizzare i tempi trovandosi occupazioni stimolanti («[The Englishwoman] is in quite a different class from the restlessminded American who no sooner gets into a place than she wants to know 'what there is to do'», 154) come, ad esempio, fare acquisti.

Fare acquisti in Europa, tuttavia, è un'esperienza meno gratificante di quanto si pensi. L'autrice vede l'offerta sul mercato europeo come irrimediabilmente colonizzata dal gusto americano. I produttori e i mercanti, secondo lei, cercano di imitare lo stile americano per attirare i clienti stranieri e vendere loro a prezzi più alti (cioè americani), ma, facendo così, alterano irreparabilmente la genuinità dei loro articoli (che comunque non riescono a competere con gli originali americani, 181). La turista di McManus è ormai un prototipo di quello che potremmo definire come il consumatore intelligente del ventesimo secolo, che non si limita semplicemente a 'comprare' un prodotto impostogli, ma esprime tutto se stesso 'facendo shopping', cioè selezionando accuratamente e personalmente come e quando spendere il proprio denaro:

> The shopkeeper abroad has been forced to recognise the distinction that the American woman makes between 'shopping' and 'buying'. […] to the credit of the American woman belongs the victory of being able to walk about the big department stores of Paris and Berlin, without being shadowed by an insistent clerk, with the same freedom as at Macy's, Wanamaker's or Marshall Field's (182).

In Europa, i grandi spazi dedicati agli acquisti, come il tanto decantato *Bon marché* parigino, non sono in grado di competere con i mastodontici *malls* americani, dove lo shopping non è solo meno caotico, ma anche più ordinato, comodo e piacevole («To any one accustomed to the broad spaces and systematic arrangements of the American store, these big Paris magazines are crowded and uncomfortable to shop in. Confusion seems to reign on all sides», 192).

La donna che vuole girare l'Europa ha un potente mezzo a sua disposizione che le permette di liberarsi da costrizioni e anche dal bisogno di accompagnatori o guide: l'automobile. Come una novella Bertha Benz, la donna che pochi decenni prima in Germania utilizzò e pubblicizzò alacremente il nuovo mezzo di trasporto brevettato dal marito, McManus sembra totalmente dedita a promuoverne i vantaggi. Nella sezione "The Woman and the Car", McManus liquida velocemente ogni dubbio o pregiudizio in merito all'oggetto in questione, decantandone gli enormi vantaggi pratici. La sua argomentazione richiama spesso quella di un libro ben più famoso, il *travelogue A Motor-flight Through France* (1908) di Edith Wharton. Come scrive quest'ultima nelle prime pagi-

ne, l'automobile avrebbe restituito il lato romantico-avventuroso ('*romance*') al viaggiare, liberando il turista dalle costrizioni di luoghi ed orari della ferrovia, e ridandogli la possibilità di spostarsi come nei bei tempi passati (1).

Molto meno nostalgica di Wharton, McManus trova nell'automobile un mezzo per coltivare una percezione più nuova e moderna, quasi 'sportiva', del paese visitato. Ella consiglia alle donne riluttanti di affittare un'automobile e di provare loro stesse l'ebbrezza della guida (461-462). L'automobile non solo ha svelato aspetti nuovi dell'Europa al turista americano, ma diventa, per McManus, uno strumento necessario per conoscere veramente e intimamente il Vecchio Continente («The automobile has opened up a new Europe. […] One can never know Europe intimately until she has felt the joy of the open road», 462-463). L'automobile e i suoi vantaggi vengono pubblicizzati da McManus come un omaggio alla donna viaggiatrice («It is for the woman traveller that the luxuries of the automobile have been created»), la quale non solo può girare l'Europa in modo più semplice e veloce, ma farlo anche come se stesse rilassata nel suo *boudoir* con tutte le comodità che esso solo le può fornire (466-467).

Riassumendo, le guide qui esaminate forniscono un'interessante prospettiva sulla rapida, seppur non facile, emancipazione della moderna viaggiatrice nordamericana tra Otto e Novecento. Il tono trattenuto di Nieriker, l'impegno del gruppo WRTA, il pragmatismo e l'ironia di Jones e gli entusiasmi nazionalistici di McManus sono tutti segni della nascita di un nuovo soggetto femminile 'mobile' che diventerà protagonista nel secolo successivo. I loro libri costituiscono un interessante antecedente del genere di guide specializzate per turiste donne, che conoscerà una nuova fioritura dopo le due grandi guerre mondiali, con pubblicazioni di enorme successo e edizioni sempre aggiornate (come la *Fodor's Woman's Guide to Europe*), caratterizzate da uno stile sempre più frizzante e consumistico, ma anche da una visione del mondo notevolmente disincantata e pragmatica.

Bibliografia citata

Beecher Stowe, Harriet. *Sunny Memories of Foreign Lands*. Boston: Phillips, Sampson & Co. 1854.

Burnham, Sarah Maria. *Pleasant Memories of Foreign Travel.* Boston: Bradlee Whidden. 1896.

Davidson, Lillias Campbell. *Hints to Lady Travellers, at Home and Abroad*. London: Iliffe & Son. 1889.

Fodor, Eugene & Alyce Martins (eds). *Woman's Guide to Europe.* New York: David Mc Kay Co. Inc. 1953-1959.

Fuller, Margaret. *At Home and Abroad, or Things and Thoughts in America and Europe*. Boston: Crosby, Nichols & Co. 1856.

Hunt Jackson, Helen. *Bits of Travel*. Cambridge (Mass.): James R. Osgood. 1874.
Jones, Mary Cadwalader. *European Travel for Women: Notes and Suggestions.* New York: MacMillan Company. 1900.
Kelley, Jeff. "Blanche McManus (Mansfield)". <http://www.kellscraft.com/mcmanusbioandpub.html>.
Levenstein, Harvey. *Seductive Journey: American Tourists in France from Jefferson to the Jazz Age*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
MacCannell, Dean. "Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings". *The American Journal of Sociology*, 79, 3 (Nov. 1973), 589-603.
Matthews, Glenna. *"Just a Housewife": The Rise and Fall of Domesticity in America.* New York: Oxford UP. 1987.
McManus, Blanche. *The American Woman Abroad.* New York: Dodd, Mead & Co.1911.
Nieriker, May Alcott. *Studying Art Abroad, and How to Do It Cheaply.* Boston: Roberts Brothers. 1879.
Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Gigantic, the Miniature, the Souvenir, the Collection*. Durham NC: Duke University Press. 1993.
Stowe, William B. *Going Abroad: European Travel in The Nineteenth Century.* Princeton NJ: Princeton University Press. 1994.
Thompson, Carl, *Travel Writing*. London: Routledge. 2011.
Wharton, Edith. *A Motor-flight through France.* New York: Scribner's & Son. 1908.
Women's Rest Tour Association, *A Summer in England, with a Continental Supplement: A Handbook for the Use of American Women*. Boston: Beacon Press. 1896[4].

AMERICA LATINA

MUJERES QUE PASARON 'LA FRONTERA'

Eleonora Sensidoni*

Las mujeres, dentro de la historia, han estado siempre en desventaja para entregarse por entero al acto de la creación. Las razones de origen económico, y que después se desbordaron hacia la moral, la religión, la familia y todas las esferas que envuelven la vida material, impidieron el libre acceso de la mujer a la cultura. Hasta fecha cercana estaba prohibido que las mujeres entraran en las bibliotecas. Esto se le impedía, de manera expresa, a esas damas que tuviesen como extrañeza el don de la lectura. Y no sólo estaba vedado el uso de los libros, sino además se les advertía que ni con sus pies podían atreverse a profanar el sagrado recinto 'de los hombres'. Para salir y escapar de ese recinto las mujeres no podían utilizar maletas 'reales' porque sólo podían moverse en ese espacio limitado, dar pocos pasos[1].

En la Biblioteca Stranov, una de las mejores en Europa durante la Edad Media, sólo a María Luisa de Habsburgo, quien de su bolsillo ayudó a las reparaciones del edificio, junto a otras dos damas de la realeza, la reina Cristina de Suecia y Catalina la Grande, les fue permitido cruzar el umbral.

Sin libertades mínimas, a la mujer con inquietudes intelectuales se le inculcaba a la fuerza que las letras y la educación eran 'cosas de hombres' y que su lugar en la cultura, si lo había, por ley y tradición debía ser inferior.

Pero ¿qué ha sucedido, y qué sigue sucediendo en buena medida, con la mujer en relación con el proceso mismo de la creación literaria? La respuesta continúa siendo parecida: una situación de marginalidad. Pero, de hecho, la mujer como grupo marginado es también generadora de cultura, de una cultu-

* Università degli Studi di Udine.

[1] La intencionalidad de este trabajo ha sido la de reconstruir el proceso de la voz narrativa femenina cubana, con la mayor 'inclusividad' posible que permita seguir el discurso en su desarrollo histórico; no se trata de una antología, no hay un criterio de selección excluyente, sino elecciones personales y funcionales al desarrollo del tema.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

ra específica, con sus códigos y sus propias resonancias. De esta manera, la creación de la mujer es tanto un resultado de esa marginación como, a la vez, productora de un ámbito que expone, a veces intencionalmente, en las obras literarias y artísticas, y que es fruto de esa tradición de marginalidad.

Ahora la problemática cultural de las mujeres de países desarrollados no es ni remotamente parecida a la que se presenta para esa indígena latinoamericana o esa habitante africana que tiene muchas bocas que alimentar y ve morir a sus hijos, año tras año, de enfermedades y falta de comida.

La tragedia de la pobreza, como conjunto, es ya tan desmesurada que a su lado parecen nimias las hambres del campo espiritual; pero esta apreciación de la justicia de las prioridades no es excusa para dar libre tránsito a los prejuicios – de todas épocas y colores – que pretender recortar el alimento del espíritu.

Una de las más deslumbrantes escritoras del siglo pasado, Marguerite Yourcenar, comentaba en sus *Memorias* la lúcida verdad de que igualdad no quería decir semejanza. La mujer, dentro de un determinado conglomerado humano, tanto familiar como productivo e intelectual, en un contexto histórico dado, manifiesta rasgos particulares que provienen de un sedimento de su evolución, así como por su naturaleza concreta. Negar la perspectiva específica de la mujer y los rasgos que la signan en el terreno de la creación literaria – aun cuando su registro se incorpore a la tendencia dominante de una época – es ignorar que la literatura es reflejo de la vivencia singular que ha pasado por el cedazo de la imaginación. La insistencia en inscribir una literatura dada en llamarse 'femenina', frente a otra que no se nombra, ha nacido como una manera de desmantelar la marginación dentro de la falsa generalización crítica que normaba a la supuesta literatura única bajo los mismos patrones y juicios machistas de la sociedad.

Casi un siglo atrás, la intelectual – mitad dominicana, mitad cubana – Camila Henríquez Ureña dictaba dos conferencias sobre la mujer en la cultura, cuyas ideas sobresaltan por su lucidez y fina percepción:

> Si estamos de acuerdo en que *cultura* es el esfuerzo consciente mediante el cual la naturaleza moral o intelectual del ser humano se refina e ilustra con un propósito de mejoramiento colectivo, no es posible decir que existiera antes del siglo XIX una *cultura femenina*. […] La llegada de la mujer, de la mitad de la humanidad a la libertad y a la cultura es una de las mayores revoluciones de nuestra época de revoluciones. Y es un hecho indiscutible e indestructible. […] La inferioridad mental de la mujer ha sido principalmente falta de libertad. Y la libertad no se conquista de pronto: es obra prolongada, conquista cotidiana (451-452).

La visión de la lucha de la mujer como colectiva y parte de una lucha mayor, junto a la difusión de su labor creadora, constituyen dos reflexiones capi-

tales de Camila Henríquez Ureña, quien en 1939, fecha tan temprana se atrevía a denunciar que los problemas de la mujer no eran sólo como sexo, sino 'como clase social'. Muchos de los puntos analizados en las actuales corrientes afirmadoras del género y del lenguaje femenino, tienen un válido antecedente en los distintos textos de Camila Henríquez Ureña y su enfoque ético que cubre y penetra todos sus estudios, y en específico sobre el problema de la mujer, le permite la denuncia serena de la persistencia de la marginalidad de la mujer en la cultura, incluso en sus formas más sutiles, puesto que: «El verdadero movimiento cultural femenino empieza cuando las excepciones dejan de parecerlo» (451).

Por otra parte, la marginalidad no es sólo un riesgo de la mujer, como bien indica la también dominicana Ángela Hernández en un estudio sobre la crítica y las creadoras cuando afirma que:

> La creación de mujeres y hombres en tanto ciudadanos de un país donde por si la literatura es marginal. Actividad marginal por las estrecheces económicas que acompañan regularmente su ejercicio. Marginal por el analfabetismo. Marginal por el empeño sobrevivencial de la mayoría de la población. Marginal también, preciso es decirlo, porque en los modelos políticos alternativos es común que la creación y la literatura sean instancias ignoradas, subordinadas o encajonadas en imprecisos y helados esquemas (427).

No fue simple premonición, ni pesimismo ligero lo que llevó a Camila Henríquez Ureña a una dura conclusión:

> Cuando la mujer haya logrado su emancipación económica verdadera; cuando haya desaparecido por completo la situción que la obliga a prostituirse en el matrimonio de interés o en la venta pública de sus favores; cuando los prejuicios que pesan sobre su conducta sexual hayan sido destruidos por la decisión de cada mujer de manejar su vida; cuando las mujeres se hayan acostumbrado al ejercicio de la libertad y los varones hayan mejorado su detestable educación sexual; cuando se viva días de nueva libertad y de paz, y al través de muchos tanteos se halle manera de fijar las nuevas bases de unión entre el hombre y la mujer, entonces se dirán palabras decisivas sobre esta compleja cuestión. Pero nosotros no oiremos esas palabras. La época que nos toca vivir es la de derribar barreras, de franquear obstáculos, de demoler para que se construya luego, en todos los aspectos, la vida de relación entre los seres humanos (570).

Tiene que resultar dramático que algunas ideas sobre la difícil situación de la mujer, y de la mujer en la cultura, mantengan su 'vigencia' muchos años después de haber sido dichas[2]. Camila Henríquez Ureña es marginal, como son

[2] Para profundizar sobre el tema, ver: Montero.

marginales Sor Juana Inés de la Cruz y Gertrudis Gómez de Avellaneda – rechazada de la Academia Española de la Lengua –, Delmira Agostini en su violenta muerte, Mirta Aguirre por su enfoque sobre la sexualidad, y como seguimos siendo, de una u otra manera, marginales todas, y a mucha honra.

Participar en la elaboración de la historia es también intervenir en la 'elaboración de la cultura'. La lucha por la asimilación de estas ideas, por la repercusión en la práctica, y por la eliminación completa de prejuicios, es el meollo de la relación entre la verdadera posición que ocupa la mujer en una sociedad específica y la obra literaria que surge dentro de estos contextos.

Desde hace algunos años, en algunos círculos[3] de estudios de literatura comparada se ha puesto en uso el término de 'frontera', sobre todo en relación con las llamadas literaturas 'periféricas', desde un punto de vista geográfico y político. El concepto de frontera implica un fin y un comienzo de algo distinto, un corte entre dos ámbitos, división, y enajenación de un sujeto o fenómeno dado, apartamiento, sobre todo la conformación de códigos de aceptación o rechazo, de inclusión o expulsión; en fin, en muchos casos y ocasiones, la bien mentada marginalidad.

Y así la frontera es una línea que se puede franquear o no, que establece extensiones y alcances. De ahí lo confinante es, por ende, lo confinado. Visto desde este ángulo, no se trata de una argucia o de un simple juego de palabras hablar de la frontera de la ficción en el proceso de la literatura escrita por mujeres, y muy en especial de la narrativa como manifestación particular cuyas leyes de apropiación del mundo han sido más susceptibles de confinación, expulsión y limitación. De hecho, la narrativa escrita por las mujeres y la crítica que aborda estos temas bajo un universo de supremacía masculina y sexista, puede ser visualizada desde esa imagen tan gráfica de 'frontera' que implica dos dimensiones con una línea divisoria que jerarquiza, subordina… y margina.

También es cierto que en los últimos tiempos se ha puesto en boga el sacar provecho – tanto material como intelectualmente – de la marginalidad. Algunos tratan utilizarla como mercancía o como salvavidas, mas, si se trata de reflexionar con honestidad acerca de estas problemáticas, hay que cuidarse tanto de este peligro como de la superficialidad con que se acepta la uniformidad posmoderna. La literatura – la narrativa – escrita por mujeres comparte la misma 'sustancia' que la de los hombres, mas con el empleo de su propio lenguaje. Así lo deja bien claro Patricia M. Spacks:

> Cuando leemos muchos de sus libros sentimos que las necesitades de las mujeres son idénticas que las de los hombres. Quizás el equilibrio pueda ser diferente, pe-

[3] Sobre el concepto de literatura de frontera ver: Anzaldúa y Fletcher.

ro la sustancia es la misma: necesidad de trabajo y de amor, de independencia y dependencia, de soledad y relación, de disfrutar de la comunidad y valorar la propia singularidad (358).

Sin embargo, a la hora de dar forma a esa sustancia, el campo ficcional parecía haberse dividido entre un presunto 'canon' y un formato típico de 'lo femenino', de segundo rango. No poco trabajo ha costado llegar a probar que si bien con su característico punto de vista y las particularidades de la perspectiva de género, el discurso femenino narrativo no puede ya colocarse arbitrariamente del otro lado de una línea fronteriza, y mucho menos cuando se ponen en juego otras categorías de índole más general como: objetividad y subjetividad, realismo o fantasía, estilo poético o no, tradición o experimentalismo, o, incluso, en la misma elección de temas o subgéneros literarios[4].

Por otra parte, todavía mantiene un eficiente ejercicio de poder la eterna inseguridad masculina, siempre con la urgencia de probarse y salir triunfante, actitud que muchas veces se proyecta en una misoginia cultural que obliga a los estudiosos desprejuiciados a desenmascarar sus artilugios que resultarían indignantes si no fueran, a esta altura, ridículos.

Para la mujer latinoamericana, escribir no ha sido sólo un modo de expresión o comunicación. Como bien dice Helena Araújo: «Para ella (la latinoamericana) la escritura ha sido siempre un síntoma de defensa contra la opresión. […] Nadie ignora que 'la letrada' y 'la poetisa' merecían hasta hace pocos años una reputación equívoca y debían aliarse al poder masculino para contrarrestar el peso de la censura social» (28). La colocación del mundo ficcional femenino del otro lado de una frontera imaginaria, trajo como resultado, entre otras cosas, que la narrativa escrita por mujeres, haya sido no sólo *La Cenicienta*, sino además *La Caperucita Roja*, siempre obligada a atravesar un enmarañado bosque donde la acechaba más de un lobo feroz.

El hábito literario sexista – y su crítica – que trazaba tradicionalmente una línea divisoria entre la narrativa y 'la narrativa de las mujeres', dio pie a una absurda paradoja que ha marcado esta raya ominosa: por una parte se ignoraba la existencia de un discurso femenino y el rasero de estudio eran los valores del poder en activo, y por otra se hablaba de una peculiar narrativa femenina que se solía circunscribir a lo subjetivo, lo poético, lo íntimo confesional, conceptualizaciones que la mayor parte de las ocasiones escondían la intención de calificarla como 'trivial', por decirlo ya en forma franca. En lenguaje popular, habría que preguntarle a esa crítica hegemónica con la clásica frase – con probabilidad muy acorde con lo que esa misma crítica considera como discurso 'femenino'.

[4] Para observar la evolución literaria femenina del siglo XX ver: Cámara.

A ese juicio que daba por descalificada dentro de la 'gran literatura' a los ejemplares de ficción intimista o subjetiva (hasta la propia Virginia Woolf rechazaba esa perspectiva llamándola 'egotista'), se sumaba la ausencia de paradigmas.

Al mirar hacia atrás, la mujer escritora latinoamericana se encontraba con que la tradición implicaba, en gran medida, mutilación y pérdida de la identidad (Araújo). El desconocimiento, la invisibilidad o la ausencia de precursores prominente restaba seguridad a la hora de enfrentar la posibilidad de hacer una obra creadora al costado de un discurso oficial. Si se observan los antecedentes de la narrativa ficcional durante los siglos pasados, prácticamente ésta era una actividad proscrita, casi nula entre las escritoras latinoamericanas.

Abundaban las epístolas, los libros de viaje o las autobiografías, todo ese conjunto considerado, hasta hace muy poco, como de segunda categoría. Algunas ensayistas que han abordado estos temas catalogan esta selección como una forma de eludir la represión. El ámbito de introspección confesional se fue conformando como el único accesible para las escritoras y, en definitiva, como el lado de la frontera exclusivo para la ficción femenina. El mundo objetivo y su contrapartida, la fantasía total, parecían quedar dentro del terreno llamado 'masculino'.

Tal vez cabe estar de acuerdo con Jean Franco cuando dice que no hay una escritura femenina, pero sí un discurso donde la mujer se enfrenta con las exclusiones y las marginaciones del pasado. Jean Franco es aún más definitivo sobre estos asuntos cuando afirma:

> No se trata de averiguar si las escritoras tienen temas específicos o un estilo diferente a los hombres, sino de explorar las relaciones del poder. Todo escritor, tanto hombre como mujer, enfrenta el problema de la autoridad textual o de la voz poética ya que, desde el momento en que empieza a escribir, establece relaciones de afiliación o de diferencia con los 'maestros' del pasado (41).

Para las narradoras, esta mirada hacia sus antecesores estaba fracturada de antemano por el rechazo a los patrones hegemónicos del poder masculino, con un carácter que rebasaba lo puramente estético. No era nada sencillo conseguir el visado para ir al otro lado de frontera, pero las mujeres terminaban por violar los cotos.

Sor Juana Inés de la Cruz, fue de las primeras en borrar los límites entre los géneros considerados 'menores', entre literario 'serio' y lo no literario o 'menor', visto como lo único posible o como supuestamente preferido de la literatura femenina. De hecho, siempre existió una corriente narrativa que se proyectaba en forma paralela a la escritura oficial. Generalmente ignorados, cuando algunos de estos textos lograba salir de la invisibilidad, se convertían en esas

obras que 'asombraban' a los críticos por su audacia o por 'participar' del llamado canon; en algunos casos eran presentadas como el 'botón de muestra', el llamado *token*, «que convenientemente se utiliza para representar el esfuerzo de las mujeres» (Cocco de Filippis 37) en las generaciones y escuelas literarias, ese nombre solitario en las antologías, o la referencia pasajera en las historias de literatura.

La evolución de este discurso narrativo femenino en América Latina se caracteriza, con mucha agudeza, en la sistematización en las tres etapas que propone la ensayista dominicana Daisy Cocco de Filippis cuando define que, en este difícil itinerario de la creación ficcional, las mujeres narradoras han pasado de 'combatidas' (bajo la autocensura) a 'combativas' (con rabia) a 'combatientes' (ganancia de la seguridad del propio ser que permite el abordaje de la realidad con humor, ironía y accesibilidad al diálogo). Actitud que ya permite incorporar de manera definitiva la confianza en la identidad, la defensa equilibrada del espacio de creación y una óptica desacralizadora del sistema dominante.

Por su parte, en su ensayo *De la intimidad a la acción*, Aralia López resume este proceso, ya llegado el siglo XX:

> En el orden temático, pues, la literatura narrativa escrita por mujeres en América hispana presenta, a través de sus nombres más representativos, una secuencia clara y lineal desde la represión y opresión sexual en las narradoras de los primeros momentos después de las vanguardias de la primera posguerra – Teresa de la Parra, María Luisa Bombal y Clara Silva –, hasta la opresión por la reproducción y la crianza de los hijos donde aparece ya la actitud de liberación, conforme nos acercamos a nuestros días, en escritoras como Silvina Bullrich y Albalucía Ángel. […] Empezando por una concientización personal, y desde esa concientización de sí mismas en 'su lugar' y 'en el mundo', van ampliando sus perspectivas de identidad, afirmándose en lo individual, de ahí a lo nacional y luego se proyectan a lo universal (63).

Los tiempos en que Virginia Woolf podía caracterizar la narrativa femenina únicamente como priorizadora de la realidad subjetiva han quedado ya muy atrás. Pero primero las narradoras han tenido que enfrentar a los múltiples jinetes del apocalipsis de la frontera entre los géneros: el canon hegemónico y su aparato crítico; la vulnerabilidad, el aislamiento, los roles sexuales, el espacio tradicional, la censura del cuerpo, la falsa atribución de subjetividad y la invisibilidad. Y el peor: la autocensura.

Es cierto que en la narrativa escrita por mujeres, las grandes figuras han sido las excepciones. Y es que para rebasar esa frontera y escapar a la marginalidad había la obligación de ser contundente. Hay que agradecer a esas fer-

vientes antepasadas, algunas todavía vivas, que traspasaron, a todo riesgo, la frontera. Nos enseñan las historias bíblicas, con esa intención tan aleccionadora, que la primera desobediencia de importancia fue compartida, y ambos, hombre y mujer, se vieron expulsados del bienestar. El segundo castigo lo recibió sólo una mujer por el mero delito de la curiosidad…

Asi ocurrió, por citar algunos ejemplos en ámbito cubano, a la primera mujer que se aventuró 'a mirar', es decir a la Condesa de Merlín. María de la Merced Santa Cruz y Montalvo. Conocida como la Condesa de Merlín, yace enterrada en Père Lachaise y aunque sus huesos no descansan en su querida Habana, es la inauguradora de la prosa cubana escrita por mujer. Desde los lejanos tiempos en que la Condesa de Merlín escribía sus célebres crónicas de viaje, mucha agua ha caído, lluvia de fuego también (Regazzoni). En Cuba, al igual que en otras literaturas, las figuras de relevancia dentro de la narrativa han aparecido aisladas, más su presencia cubre un amplio registro de propuestas temáticas y estéticas. Desde Gertrudis Gómez de Avellaneda muchas escritoras han ido fundando un *corpus* del discurso femenino dentro del proceso literario cubano. Como tantas veces se ha dicho, el arte, la literatura, el lenguaje, no tienen sexo, pero la experiencia sí, y quien la trasmite bien. La escritura de las Antepasadas y buena parte de la narrativa más contemporánea, ha adelantado un perspectiva 'desde la mujer'.

La búsqueda de una identidad, quizás el único rasgo unificador, señaló la continuidad con la narrativa anterior a 1959, e imprimió el carácter inmanente de la narrativa de las décadas siguientes, tanto de la escrita dentro de Cuba como la escrita en exilio. Según la generalidad de los críticos, el cuento, el relato corto ha constituido el género más popular y representativo a lo largo de estas últimas casi cuatro décadas. Como es de suponer, algunos trataron de ir contra el esquematismo imperante, pero las tinturas más o menos comunes de esta etapa – en que el 'realismo' se balanceaba entre la crónica de acción y la verificación crítica del pasado en 'cambio' – fueron la insistencia en la simplificación del habla y de las estructuras narrativas.

Del discurso de la 'dureza', y en general de buena parte de la problemática en debate, la narrativa de la mujer quedó excluida del otro lado de la frontera. Los asuntos preponderantes, basados, como se ha dicho, en la violencia, colocaron el discurso narrativo femenino en una situación preterida, no sólo de la experiencia y de la anécdota, sino del propio cuerpo narrativo hegemónico y prioritariamente publicado por el gusto oficial.

Aun cuando en algunos casos reprodujeran los códigos del discurso hegemónico masculino, de alguna manera u otra se pueden rastrear indicios vulneradores, intencionales o no. Si bien en las primeras décadas del siglo pasado existieron algunos pocos textos de cierto enfoque 'feminista', sus ineficacias

formales y su leve trascendencia dentro del conjunto, hacen que apenas nos sirvan para armar esa 'arqueología' certificadora del quehacer continuado y de la representación femenina. Esas autoras que tomaron a la mujer como asunto, insistiendo sobre todo en sus reivindicaciones sociales, fueron las golondrinas que no podían hacer el verano, las viajeras que podían llenar sólo maletas imaginarias.

Bibliografía citada

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books. 1987.

Araújo, Helena. "Narrativa femenina latinoamericana". *Hispamérica*, 32 (1982): 14-33.

Araújo, Nara. *El alfiler y la mariposa. Género, voz y escritura en Cuba y el Caribe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1997.

Cámara, Madeline. *La letra rebelde: estudios de escritoras cubanas del siglo XX*. Miami: Ediciones Universal. 2002.

Cocco de Filippis, Daisy. "Prólogo". Ed. Daisy Cocco de Filippis. *Antología de cuentos escritos por mujeres dominicanas*. Santo Domingo: Librería Trinitaria e Instituto del Libro. 1992: 25-43.

Fletcher, Lea. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires. Feminaria Editora. 1994.

Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". *Hispamérica*, 32 (1982): 34-47.

Henríquez Ureña, Camila. "La mujer y la cultura". *Estudios y conferencias*. Ciudad de la Habana: Letras Cubanas. 1982: 440-570.

Hernández, Ángela. "De críticos a creadoras". Edición, recopilación y prólogo de Daisy Cocco de Filippis, *Antología de cuentos escritos por mujeres dominicanas*. Santo Domingo: Librería Trinitaria e Instituto del Libro. 1992: 402-436.

López González, Aralia. "De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo". *Cuadernos Universitarios*, 23 (1985): 61-83.

Montero, Susana. *La narrativa femenina cubana, 1923-1958*. La Habana: Editorial Academia. 1989.

Regazzoni, Susanna. *La condesa de Merlín. Una escritura entre dos mundos o la retórica de la mediación*. Venezia: Mazzanti. Collana 'Soglie americane' 9. 2009.

Spacks, Patricia M. *La imaginación femenina*. Colombia: Debate de Madrid y Pluma. 1980.

RESIDENCIA Y ERRANCIA: PERFILES DE LA EMIGRACIÓN EN *LA VIAJERA* DE KARLA SUÁREZ

Luisa Campuzano*

Tema recurrente entre las narradoras cubanas de hoy, la emigración encuentra en *La viajera*, de Karla Suárez, publicada en 2005[1], una subversiva forma de abordar esta cuestión tan delicada, tan políticamente rotulada, tan satanizada en la Cuba de los 60, 70, 80…, que a pesar de haber perdido en las últimas décadas muchos de los estigmas, de los ribetes de culpabilidad que la marcaban, continúa siendo un asunto extremadamente conflictivo.

Y esta modulación subversiva de *La viajera* se hace evidente desde sus más inmediatos paratextos. En primer lugar, el título de la novela, que alude a los antiguos orígenes y larga trayectoria de esta variedad del género, la novela de viajes – Yambulo, Luciano de Samosata, Cyrano de Bergerac, Jonathan Swift… –, pero en este caso, no haciendo referencia explícita o indeterminada a los viajes, sino remitiendo exclusivamente a quien viaja: una mujer, una viajera. A más de la ironía paródica de la que se vale, mediante la asunción de este rótulo, para legitimar la emigración y, particularmente, para refutar su valoración negativa, el título le ofrece al texto y al lector una genealogía y una inversión semántica que reducen a cero su carga política.

En segundo lugar, están los epígrafes de Homero – rapsodia X de la *Odisea* – y de Italo Calvino – *Le città invisibili*, diálogos finales del capítulo III y del IX entre Kublai Kan y Marco Polo –, presentes tanto al inicio del libro, como al comienzo de sus cuatro partes y del epílogo. Ellos orientan la lectura de sus páginas hacia la aventura y la errancia, hacia espacios por imaginar y conocer; y, en el caso de Homero, hacia Circe, la protagonista, la viajera, cifra y clave, en su transformación, en su inversión del mito, de los propósitos de la autora.

No estamos, pues, ante una novela que se ocupa de la temática migratoria desde la perspectiva de mujeres que viven en la Isla y ven partir a familiares y

* Universidad de La Habana / Casa de las Américas.

[1] Todas las citas corresponden a esta edición.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

amigos – como en *Todos se van*, de Wendy Guerra. O desde la perspectiva de mujeres que viajan al extranjero y posteriormente regresan a Cuba – como en *Otras plegarias atendidas*, de Mylene Fernández Pintado. Sino que se trata de una novela que registra las experiencias de Circe a su paso por las distintas ciudades en que ha vivido, y su diálogo con emigrantes de diferentes nacionalidades, y también cubanos, que va encontrando en su camino. Una novela en la que la protagonista constantemente tiene que reivindicar su derecho a buscar 'su' ciudad, podríamos decir, su ciudadanía: a decidir libremente su destino.

Pero como texto que se propone exorcizar, abolir la satanización del tema de la emigración, *La viajera* forzosamente tiene que abordarlo, y para ello a la figura de Circe se contrapondrá, desde el comienzo – de hecho, va a ser ella quien en su afán por entender a Circe organice la narración –, un personaje femenino que es su contrafigura, su coprotagonista: Lucía.

El resumen lineal, la historia que narra la novela es como sigue: Circe y Lucía son dos jóvenes cubanas que, aunque en algún momento han estudiado en la misma escuela, no vuelven a encontrarse sino muchos años después, en marzo de 1990, en el aeropuerto de La Habana, a punto de partir rumbo a São Paulo, adonde viaja cada una por su cuenta, y por razones que no tienen nada que ver con la política ni con la gran crisis económica que, desde la caída del muro de Berlín y la inminente desaparición de la Unión Soviética, ya está en marcha en la isla. De modo que, en sentido general, ellas no se identifican con la imagen más conocida y difundida de la emigración cubana: la política, la económica. Lucía va a pasar un curso de fotografía en São Paulo con la ayuda (billete de avión, hospedaje) de una asociación de solidaridad con Cuba, y acaba viviendo en el precario apartamentico de Circe. Quiere volver un día a «la Cubita de su vida» (60). Pero se enamora de Bruno, un italiano, se casa con él y no regresa a La Habana, sino viaja a Roma. Circe, que ha volado a Brasil invitada por amigos, tiene razones aún más personales y decididas antes de su partida, para no regresar: La Habana, simplemente, no es 'su' ciudad, como tampoco lo será São Paulo, apenas primera escala de esa búsqueda de la ciudad 'suya' que la lleva a vivir en México, en Madrid, en París, y en Roma.

A Roma viaja desde París con su pequeño hijo Ulises, engendrado y nacido en Madrid, para reencontrase y convivir con Lucía y Bruno durante cerca de año y medio – este suele ser el tiempo que le toma saber si la ciudad en la que se ha instalado es finalmente *su* ciudad. De Roma parte a Naxos en su obsesiva búsqueda, y ahí, donde termina la historia que les he narrado siguiendo las leyes de la cronología y de la causalidad, es que comienza la novela.

Porque es precisamente al recibir la tarjeta que le envía Circe desde Naxos, cuando Lucía se dedica a rememorar todo lo ocurrido en este período de casi diez años, en el lapso de los veintidós minutos que dura la audición del *Con-*

cierto de Aranjuez que escucha porque mucho le gustaba a Circe. Esos veintidós minutos se inician con el prólogo y terminan con el epílogo de la narración. Para poder pensar en esos casi diez años – «Piensa Lucía» es la oración con la que comienzan ambos textos liminales –, ella cuenta con el Cuaderno de Bitácora en que Circe ha ido anotando, para sí misma y en parte para Lucía – en él están las cartas que le escribe y no le envía – todo lo que siente, sueña, le ocurre, o desea a lo largo del tiempo transcurrido antes de su reencuentro. A su llegada a Roma Circe se lo entrega a Lucía para que lo lea. Y en la novela, desarrollada en cuatro partes, se van alternando el presente que se extiende de septiembre de 1997 a diciembre de 1999, y en el que Circe, Ulises, Lucía y Bruno viven bajo el mismo techo en un apartamento desde el que se ve la Piaza Crati; y el pasado descrito en el diario de Circe, cuya lectura suscita en Lucía comentarios y preguntas que propician un rico diálogo entre dos amigas en el que se exponen dos modos de vida y de pensar muy distintos.

Y es que la novela también propone, con no menor intensidad, la confrontación de dos concepciones y estilos de vida diferentes; el enfrentamiento de dos modos distintos de ser mujer. Uno, el de Circe, «la Cinética» (192), desenfadado, desafiante, que barre, sin dañar a nadie, todos los obstáculos que podrían impedir su realización personal, la libertad de ser feliz a su manera. Y otro, el de Lucía, conservador, temeroso, dubitativo, preocupado por el qué dirán.

En relación con el tema migratorio y la contraposición Circe/Lucía, me acojo, para presentarlo, a la sabiduría de Claudio Guillén, quien en *El sol de los desterrados: literatura y exilio*[2], recorre la existencia reiterada, continua – con todos los altibajos que implican reiteración y continuidad –, de dos «valoraciones fundamentales» del exilio, formuladas en la antigüedad clásica:

> La primera es una imagen solar. […] Sugerida por unas arquetípicas palabras de Plutarco (*De exilio*), esta actitud parte de la contemplación del sol y de los astros, continúa y se desarrolla rumbo a dimensiones universales [que llevan a] compartir con otros […] un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio […].
> La segunda reacción valorativa […] denuncia una pérdida, un empobrecimiento, o hasta una mutilación de la persona (como individuo y como ser social). La persona se desangra. El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial y su participación en los sistemas de signos en que descansa la vida cotidiana. Es la crisis que vivió Ovidio, y siglos después, tantos otros […] (30).

[2] Publicado originalmente en 1985 por Quaderns Crema de Barcelona, *El sol de los desterrados: literatura y exilio* se incluye posteriormente en *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. A esta edición corresponden las citas.

Lucía representa, sin dudas y a causa de la presión más social que política sobre quienes a partir de los 90 emigran de Cuba, el modelo ovidiano, caracterizado por un rechazo del espacio de acogida, una nostalgia incurable y una obsesión por el regreso que sabe imposible. En largo diálogo sostenido con Circe poco después de su llegada, le dice: «lo que me duele realmente, lo peor, es que a veces me siento en tierra de nadie, aquí no tengo pasado, y en Cuba no tengo presente» (72). Esa situación de *in-between*, de entre-lugares, ese mal-estar permanente, o mejor, ese no-estar-del-todo del emigrante, parece acompañarla siempre. Cuando Circe le insinúa que olvide el pasado y el presente, y le propone que piense en el futuro, Lucía termina replicando: «No vas a negarme que es doloroso, que aunque estés bien en la ciudad que has encontrado, de todas formas te sientes incompleta, es como si nos hubieran amputado un pedazo del cuerpo […]» (73), empleando las metáforas duras del exilio que han propuesto, entre otros, Edward Said, Gloria Anzaldúa, Stuart Hall.

Circe, como el sujeto lírico de un poemario que igualmente subvierte el mito homérico y se enfoca en el exilio, en la emigración: *Viajes de Penélope* (1980), de la también cubana Juana Rosa Pita (cf. Campuzano), adopta, por su parte, ante la expatriación, la postura trasnacional, hoy diríamos post-nacional, de Plutarco – y este sería otro enfoque para leer *La viajera* –, para quien

> los límites del Universo, patria común del género humano, son los mismos para todos […] y nadie dentro de ellos es un desterrado, ni un extranjero, ni un forastero: donde hay el mismo fuego, aire, agua; […] el sol, la luna, el lucero del Alba; […] los solsticios de verano, los solsticios de invierno, los equinoccios, Pléyade, Arturo, las estaciones de las semillas, las estaciones de las plantas (*Exil*: 601 A)[3].

Lucía, como refiere el narrador, no entiende la peregrinación de ciudad en ciudad de su amiga, ni su desapego de Cuba, su incapacidad de sentir la pérdida de su lugar de origen:

> le parecía absurda toda esa explicación de las ciudades […] São Paulo, México, Madrid, París, Roma, ¿qué podían significar para alguien que no hubiera nacido en ellas? Pero La Habana era otra cosa, era el nacimiento, la Ítaca de Odiseo, la raíz. A pesar de eso, y esto era algo que no encontraba explicación dentro de la lógica de Lucía, Circe no mostraba nada parecido a la nostalgia, más bien cierta indiferencia que a Lucía se le antojaba un tanto cínica. […] Nunca la había visto, por ejemplo, llorando en un rincón, mientras escuchaba una canción de la Nueva Trova. O deseando un buen plato de congrí con carne de puerco, o colgando fotos del malecón en las paredes, ni defendiendo a gritos que sus playas eran las mejores del

[3] Trad. de Raúl Caballero.

> mundo y su música la primera y su gente la más alegre y su sol el más caliente y sus hombres los mejores amantes y etc., etc., etc., como Lucía había hecho en tantos momentos (330).

El narrador cede la palabra a Lucía, quien insiste: «– Pero cómo no va a ser tu ciudad, Circe, si allí naciste? Es tu país, tu patria» (331). Lo que da lugar a un largo parlamento de Circe en torno al uso de la palabra patria, a su manipulación a lo largo de la historia, que concluye como sigue:

> Yo soy cubana porque allí nací, y lo voy a seguir siendo hasta que me muera, pero no me vengas con que el único lugar en el mundo para una persona es el lugar donde nace. Patria es humanidad, Lucía, lo dijo el gran patriota Martí, patria es humanidad […] (331).

Y aunque esta ecuación parece regresarnos a Plutarco, a los estoicos, al sol y las estrellas que brillan para todos los desterrados…, sin embargo, como lo que Circe busca es una ciudad y así se lo aclara a Lucía; «– Yo no estoy buscando una patria, porque la tengo, yo estoy buscando una ciudad –», esta parte del diálogo concluye con la no del todo inesperada presentación de la otra pauta literaria que Circe sigue, tan subversiva como su inversión del texto homérico, pero con una sutil y definitiva carga de incertidumbre:

> – A lo mejor estoy buscando La Habana […] ¿Sabes? En *Las ciudades invisibles* de Calvino cuando Kublai Kan pregunta a Marco Polo sobre Venecia, después de que este le ha hablado de montones de ciudades visitadas, Marco Polo lo mira sorprendido diciendo que es justamente de Venecia de la que ha hablado todo el tiempo. Parece gracioso, pero es muy interesante, deberías leer el libro. […] Quién sabe si lo que busco no es más que La Habana que conformó mi concepto de ciudad, Lucy, La Habana que ya no existe, la ilusoria, la de los sueños (331).

Siguiendo muy brevemente la huella de la tradición clásica, apenas como un apunte, quisiera recordar que no deja de ser intrigante que la nueva ciudad, la isla a la que se ha dirigido Circe y desde donde escribe la postal que desencadena la rememoración de Lucía y el relato, sea Naxos, allí donde Teseo abandonó a Ariadna, la que a su vez había abandonado su isla y su familia – la familia de Pasifae, hermana de la mítica Circe, y como ella hija del Sol –; Naxos, donde la encuentra Dionysos para divinizarla y llevarla ¿a dónde? El mito no lo cuenta. Pero esta es, por supuesto, otra historia, a cuyas connotaciones míticas posiblemente no sea ajena la autora, y donde tal vez sería productivo poder detenerme en otra lectura de *La viajera.* Ahora solamente lo anoto, porque resulta más interesante otro tema muy poco frecuente en la narrativa cubana contemporánea escrita por mujeres, presente en ésta, del que me ocuparé de inmediato.

Un aspecto sustantivo de la antítesis Circe/Lucía es el relativo a la familia y la maternidad. Como lo hemos experimentado en menos de dos generaciones, las relaciones de pareja y la vida familiar de la mujer promedio se han transformado: «Se casa menos y más tarde, tiene menos hijos y más tarde, y cede menos y más tarde a las exigencias del hombre» (Castells y Subiráts 39). Y, además, organiza su vida familiar «bajo diversas formas, desde familias compuestas de fragmentos de familias, hasta la red de familias con sus retoños, pasando por el monoparentalismo temperado» (*Ibidem*), como es el caso de Circe.

Su libre vida sentimental, como ella, siempre en cambio, en movimiento, constituye otro punto de desencuentro entre las amigas, algo que desde São Paulo ha desconcertado a Lucía y hasta la hace sospechar que entre Bruno y Circe existe algo más que afecto y curiosidad. El motivo de los celos, que ocupa buena parte del pensamiento de Lucía, no tiene poca importancia en la trama, pues conducirá, después de la crisis de rigor, al reencuentro y cohesión de la pareja que ya comenzaba a deshacerse.

Por otra parte, sabemos que en la breve, pero encrespada historia de los feminismos la maternidad ha promovido, en el marco político de la reivindicación de la autonomía de las mujeres y el escrutinio de su responsabilidad hacia los demás, distintos proyectos que en lo fundamental podríamos reunir en dos vertientes. La que en un primer momento – Virginia Woolf, Simone de Beauvoir – denuncia la presión social que el matrimonio y la maternidad, roles milenariamente determinados para ellas, ejercen sobre las mujeres. Y la más cercana a nuestros tiempos, que ve a la maternidad «no como una imposición social, sino como una posibilidad más de llevar a cabo una existencia plena basada en el libre despliegue de los deseos y capacidades inscritos en cada cuerpo vivo» (Fernández Guerrero 433).

Para Circe, esa maternidad no buscada que llega a ella para satisfacerla plenamente, refuerza su identidad, y se expresa en un extraño y contradictorio juego mítico-textual. Volvamos brevemente al comienzo, al referente clásico, al *pater Homerus* – como lo llamara el venerable Ennio. La única cita, literal y marcada en cursivas, de la rapsodia X de la *Odisea* que Circe incorpora a su Cuaderno de Bitácora – cita que no implica una transgresión del mito, sino todo lo contrario: su aceptación, pues son exactamente las palabras con que la homérica hechicera de la isla de Eea recibe al astuto vencedor de los troyanos –, está en la página en que ella relata cómo conoce a Mufta, el padre de su hijo, de quien no sabe casi nada, con quien no puede hablar, pues ni siquiera entiende su lengua: «*¿Quién eres y de qué país procedes? ¿Dónde se hallan tu país y tus padres*?» (203).

Pero una vez que ha visto y sentido al niño, cuando lo sabe suyo, cuando encuentra en él parte de lo que le faltaba, de lo que deseaba, de lo que había estado buscando, regresa poco a poco a su reescritura transgresiva del texto clá-

sico y, para comenzar, leemos en su Cuaderno: «Ulises, se llamará Ulises, el hijo de Circe no puede tener otro nombre» – y ya sabemos por fuentes antiguas, que no es este el nombre del hijo, Telégono, o de los otros presuntos hijos – Agrio, Latino – del astuto vencedor de los troyanos y de la hechicera a que se refieren distintas versiones del mito. A continuación, se intensifica la subversión del texto clásico, para reforzar el carácter desmitificador que constituye el eje significativo de la novela: «cambiaremos la historia, recomenzaremos a contarla: ella llegó de una isla lejana buscando su ciudad […]. Era la isla donde moraba el magnífico Odiseo […]» (231).

Para Circe, esa maternidad inesperada que llega a ella para satisfacerla plenamente, se realiza en ese proyecto existencial de carácter ético que proponen teóricas feministas como Luce Irigaray, Sara Ruddick y Luisa Muraro: «la mujer maternal asume el compromiso de promover sus vínculos afectivos con la descendencia, y acepta además fomentar el libre desarrollo de las potencias y capacidades de ese individuo que ha nacido de su cuerpo» (Fernández Guerrero 432). Para Lucía, antes de la visita de Circe, la maternidad se corresponde con ese «modelo de proyecto existencial de corte individualista, basado en la responsabilidad de cada cual con su propia existencia» propuesto – y vivido – por Beauvoir (*Ibidem*). Bruno, el marido de Lucía, quiere un hijo, pero ella, siempre temerosa, no se atreve a asumir una nueva responsabilidad hasta que la convivencia por casi año y medio con Circe y con Ulises, y el reencuentro con su marido después de la crisis matrimonial, la deciden a ser madre.

Como la emigración y la contraposición de dos modos distintos de ser mujer son los temas fundamentales de esta novela en que se suceden los viajes, parecería que a ello se debe el hecho de que no incluye más que breves y puntuales descripciones de las ciudades en que vive la protagonista; descripciones que sería de esperar más amplias y elocuentes si las razones por las cuales renuncia a ellas estuvieran en las propias ciudades y no en sí misma. Pero el conflicto de Circe es un conflicto personal, que se desarrolla en su interior, y se escenifica mayormente en espacios cerrados, como sucede en su primera novela, *Silencios,* de 1999. En ella la innominada protagonista-narradora llega a alcanzar una suerte de exilio interior, de 'insilio', en el que se sumerge, presuntamente para escribir la novela que vamos a leer – como escribe Circe su Cuaderno de Bitácora –, cuando por diversas razones, pero principalmente porque emigran sus parientes y compañeros, se queda sola en su gran casa: «El mundo de afuera continuaba deteriorándose y entonces determiné que me quedaría dentro», dice (Suárez. *Silencios*: 205). Podríamos concluir que con *Silencios* y *La viajera*, Karla Suárez ha querido exponer, como en un díptico, y en sus múltiples complejidades y conexiones, dos rostros de mujeres frente a la emigración, los de las que se quedan y los de las que hacen sus maletas y se van.

Por otra parte, no menos importante es el tratamiento que recibe en esta novela un aspecto de fondo al que he aludido al comienzo de estas páginas: el de los prejuicios y estereotipos que la emigración cubana ha promovido también fuera de Cuba, sobre los que Suárez, quien desde 1998 ha residido sucesivamente en Roma (1998-2003), París (2003-2009) y Lisboa (2010), ha ofrecido abundantes testimonios epitextuales. En una de las entrevistas publicadas a raíz de la aparición de *La viajera*, se ha referido a esta obsesión de muchos extranjeros por creer saberlo todo de Cuba, y por juzgar a los cubanos que emigran, substrato temático que encontramos en distintos momentos de la novela, tanto en boca de otros personajes, como de la propia Circe. En esa entrevista ha expresado la autora: «Sobre Cuba todo el mundo tiene algo que decir, aunque casi siempre caiga en tópicos. Por ejemplo, ¿alguien define a los nicaragüenses o a los ecuatorianos? En cambio, sobre los cubanos todos tienen una opinión, que muchas veces no se corresponde con la realidad» (Cuesta).

Circe escribe en su Cuaderno de Bitácora que solo les preguntan a los cubanos por qué han emigrado: «Seguramente a Santiago no suelen preguntarle por qué abandonó su tierra, aunque esa respuesta no es un problema para él. Se fue de Colombia porque quiso y no regresará, así de simple. Sin embargo, cuando se trata de Cuba la gente no lo ve así…» (59). Y más adelante, refiriéndose a los lugares comunes que circulan acerca de los cubanos, apunta: «Lo que me sorprende es la capacidad que tienen de resumir una nacionalidad: 'Ustedes los cubanos'» (145).

Lucía piensa lo mismo:

> le resultaba simpático el hecho de que apenas anunciaba su nacionalidad la conversación se dirigía hacia ella y su país, unos interesados por bailar salsa y otros por el destino de la isla. […] ¿Por qué te fuiste? […] Todos querían conocer cuánto habían cambiado las cosas después de la caída del muro, cómo se deterioraba su país, qué soluciones tenía el gobierno (72).

El propio marido de Lucía, Bruno, «sabía de buena tinta que los cubanos son de esos que siempre tienen fecha de llegada pero nunca de partida», y «temía sentirse parte de la broma que hacía un amigo: 'Cuando te casas con un cubano, te casas con la familia, los amigos y todo el barrio'» (22). Y Paco, el español que hospeda a Circe y sus compañeros cuando se quedan varados en Madrid, dice: «vosotros los cubanos, sin ofender, ¿vale?, apenas veis una puerta abierta dejáis pasar a todos los conocidos» (230).

La más reciente novela de Karla Suárez, *La Habana, hora cero*, de 2011, también tiene que ver con Italia, con un italiano garibaldino que viaja a La Habana en 1849: Antonio Meucci; y una italiana que con cuatro amigos habaneros intenta reivindicar *in situ* y en1993, el año terrible de la crisis, el invento del te-

léfono por Meucci mediante la búsqueda de documentos que lo acrediten. En este caso el viaje de la mujer con maleta es un viaje a la inversa, un viaje de Italia a Cuba, en el cual, seguramente, encontraremos otros desarrollos en torno a las identidades y a las motivaciones para los eternos y siempre enriquecedores desplazamientos humanos.

Bibliografía citada

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books. 1987.

Campuzano, Luisa. "Tristes tropicales: exilio y mitos clásicos en poetas cubanas de la diáspora". *La Gaceta de Cuba*, 6 (2008): 27-32.

Castells, Manuel y Subiráts, Marina. *Mujeres y hombres, ¿un amor imposible*? Madrid: Alianza Editorial. 2007.

Cuesta, Antonio Ezequiel. "Gran novela sobre el exilio". *Otro lunes*, <http://www.otrolunes.com/hemeroteca-ol/numero-04/html/librario/librario-n04-a02-p01-2008.html> (consultado 14/05/2009).

Fernández Guerrero, Olaya. "Encuentros y desencuentros entre el feminismo y la maternidad". *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)*. Barcelona: AEIHM/Icaria. 2010: 425-438.

Fernández Pintado, Mylene. *Otras plegarias atendidas.* La Habana: Ediciones Unión. 2003.

Guerra, Wendy. *Todos se van*. Barcelona: Bruguera. 2006.

Guillén, Claudio. *"El sol de los desterrados: literatura y exilio". Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets. 1998: 29-97.

Hall, Stuart. "Minimal Selves". *Identity*: *The Real Me. – Post-Modernism and the Question of Identity*. Londres: ICA Document. 1987: 44-46.

Said, Edward. "Reflections on Exile". *Granta*, 13 (otoño de 1984): 159-172.

Suárez, Karla. *Silencios*. Madrid: Ed. Lengua de Trapo. 1999.

———. *La viajera*. Barcelona: Rocaeditorial. 2005.

TRAIGO CONMIGO TODO EL MAPA DE ESPAÑA. LE PEREGRINAZIONI DI TERESA (LEÓN)

Carla Perugini*

Gli amici

Me, il drammaturgo,
la guerra ha separato dal mio amico, lo scenografo.
Le città nelle quali abbiamo lavorato sono scomparse.
Quando passo per le città che esistono ancora
dico a volte: quel panno azzurro ad asciugare
il mio amico lo avrebbe sistemato meglio.
(Bertold Brecht)

1. Un'autobiografia al femminile

La vita di ciascuno (e la sua narrazione) è intimamente legata ai luoghi attraversati. Possiamo scrivere, da storici o da letterati, la biografia di chi ci ha preceduti, seguendone, secondo l'*ordo naturalis* (Lausberg 280-281), un filo che vada dalla nascita alla morte; ma se oggetto della biografia è la nostra stessa vita, mancando uno dei capi del filo, a chi ci chiedesse come va a finire non potremmo che rispondere come Ginés de Pasamonte al curioso Don Quijote, ossia que «me quedan muchas cosas que decir» (I, XXII). O anche che, dal momento che «i luoghi sono testimoni affidabili» ma «i ricordi sono flessibili» (Schlögel 167), e l'esistenza solitamente non segue un tracciato riconoscibile, ma si snoda, a volte anticipandosi a volte riandando il cammino, per curve e anse e scorciatoie, chissà che non sia più agevole e veritiera una memoria autobiografica a salti e digressioni, seguendo quelle intermittenze del cuore forse inevitabili per uno scrittore del Novecento, ancor più se di una scrittrice si tratta.

* Università degli Studi di Salerno.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

Si è da più parti insistito, infatti, sulla vocazione al frammento e all'irregolarità nella scrittura autobiografica femminile, sulla preferenza assegnata ai «detalles domésticos e íntimos de su vida personal», in contrasto con quella maschile, più interessata a porre l'enfasi «en la vida profesional, el éxito intelectual o social del narrador y su relación con la sociedad de su tiempo» (Ballesteros 31). Nella rielaborazione della propria vita, la scrittrice si serve della memoria non alla maniera lucida e totalizzante dell'erudito o del filosofo, ma, come scrive Rosario Castellanos in *Mujer que sabe latín* (1973), citata da Márgara Russotto, «selecciona sus elementos guiada por un instinto oscuro, como hacen los pájaros con los materiales con los que van a construir sus nidos. Una memoria que conserva lo importante, pero cuyo criterio de lo importante no es el que se acepta convencionalmente» (39). È singolare che un'analoga metafora venga associata da Rosa Chacel alla *Memoria de la melancolía* di María Teresa León, con i cui percorsi, amicali e professionali, prese ad incrociarsi a partire dagli anni Trenta: «'un nido di memorie in fondo all'anima' [...] cantábamos hace tiempo – cuando cantábamos – y así es el libro: un bando de memorias que escapan del nido y se van aleteando por todas partes» (49).

María Teresa soffia sui ricordi e questi cominciano a volteggiare come piume per la pagina, posandosi ora qui ora là, ignari di direzioni o mete prefissate, contenti solo di accorrere al richiamo di un nome, di un episodio, di uno sguardo. Ognuno di essi, preso a sé stante, segnala un pezzo di storia, individuale o collettiva; tutti insieme formano uno dei più riusciti e suggestivi libri di memorie della letteratura spagnola, costituendo, insieme a molti dei suoi racconti, la prova più matura della scrittrice leonese.

2. Un destino d'erranza

Quell'andirivieni che in lei sarà cifra della scrittura e sintomo dell'attivismo caratteriale e politico appare quasi il riflesso condizionato dell'erranza iscritta nel suo destino: figlia di un militare irrequieto e autoritario, mai guarito dalla nostalgia della sua esperienza cubana, María Teresa nacque, in uno dei continui spostamenti del padre, quasi casualmente a Logroño nel 1903, città del tutto assente dai suoi primi ricordi (González de Garay 59), associati invece a Madrid e poi a Burgos, dove frequentò le scuole e conobbe il suo futuro marito, Gonzalo de Sebastián, che sposò, con una cerimonia subìta e affrettata a causa di un'avanzata gravidanza, nel 1920 a Barcellona. Nella città catalana rimase, dopo la nascita del figlio Gonzalo e la separazione dal marito, a casa dei suoi, finché nel 24, morto suo padre, riprese, a Burgos, una vita matrimoniale apparentemente rasserenata dalla nascita del secondo figlio, Enrique, e da un viag-

gio della giovane coppia in Argentina, al ritorno dal quale, invece, si consumò la separazione definitiva, dallo sposo e dai figli, e il trasferimento a Madrid.

Quasi soglia da attraversare per il passaggio definitivo dall'adolescenza e dalla minorità nei confronti della figura patriarcale (fosse essa padre o marito), non solo Madrid si convertì per María Teresa nel luogo deputato per la sua vocazione di scrittrice e giornalista, e più tardi di attivista politica e animatrice teatrale, ma anche e soprattutto fu culla e dimora del grande amore della sua vita, quello per Rafael Alberti. In linea con una tradizione di ascendenza platonica, trovatoresca e mistica, riflessa ancora in molta poesia del Novecento, María Teresa sente profondamente l'unità degli amanti, partecipi di analoga natura, inclini a trasformarsi l'uno nell'altro[1], come ancora in età senile arriva a dichiarare nel suo libro di memorie: «El efecto del amor es transformar a los amantes y hacerlos parecerse al objeto amado, dice el Petrarca. Si eso fuese así yo sería Rafael Alberti» (León. *Memoria*: 441-442). Passione totale, fatta di grande attrazione fisica e di affinità elettive, il rapporto con lo scrittore andaluso, nato sotto lo stigma dello scandalo, legalizzato poi dal matrimonio, sopravvisse a tutti gli sconvolgimenti che di lì a poco avrebbero travolto i due innamorati insieme a intere popolazioni.

«Nelle biografie del Novecento sono iscritte le spaccature di quel secolo come avanzamenti bruschi, dislocazioni immani e violente, passaggi di confini a rischio della vita» (Schlögel 166). Di tutti i luoghi attraversati restano tracce nella scrittura di María Teresa, così come in quella di tutti coloro che popolarono, loro malgrado, una 'España peregrina'[2], che si disperse per il resto del mondo «con el exilio al hombro»[3]. Confusi fra migliaia di profughi, gli Alberti trovarono rifugio per ventidue anni in Argentina, terra di quell'America cervantinamente evocata come «refugio y amparo de los desemparados de España» (León. *Memoria*: 398, 508). E se pure nella *novela ejemplar El celoso extremeño*, da cui María Teresa cita a memoria, si parla in realtà di 'desesperados' che vanno in cerca di un asilo per le proprie malefatte, nella memoria riconoscente dell'esule il continente americano assume per antonomasia il ruolo del protettore generoso e solidale verso «nosotros, españoles de las manos vacías, sin pan y sin techo» (420), assistiti nel corpo e nello spirito, riforniti di casa e di lavoro da una rete fittissima di amici e colleghi, esponenti di punta di quella intellettualità internazionale che aveva solidarizzato con i repubblicani

[1] Si veda l'esemplare studio di Serés 1996.
[2] Così intitolò José Bergamín una rivista che fondò e diresse in Messico.
[3] L'espressione, riferita a María Teresa, è del suo più fedele e perspicace studioso, Gregorio Torres Nebrera (29).

durante la guerra civile e che ora apriva loro le porte e il cuore di una più vasta patria, quella della lingua e degli ideali comuni.

L'ospitalità e l'aiuto offerti agli Alberti da Pablo Neruda come da Gonzalo Losada, da Natalio Botana come da Marta Brunet e da infiniti altri, si concretizzarono, dunque, non solo in offerte di lavoro, che, per i due scrittori significò collaborazione a periodici, al cinema e alla radio, cicli di conferenze e lezioni, pubblicazione delle loro opere, ma anche nella generosa messa a disposizione di varie dimore che, seguite da quelle che essi poterono in seguito acquistare, disegnano, come avrebbe voluto Walter Benjamin, una mappa della vita (247), una serie di case che venivano ad aggiungersi alle tante già abitate a Madrid come a Parigi, a Ibiza come più tardi a Roma o ad Anticoli Corrado, in ognuna delle quali spostare ancora una volta arredi e bagagli.

È pur vero che, fino a quando le risorse economiche non lo permisero, le case, come i loro abitanti, andarono (avrebbe detto Antonio Machado) «ligeros de equipaje». Nei ricordi che di esse conservò María Teresa, come in quelli dei suoi figli (in America era nata, nel 1941, Aitana), al gusto e alla bizzarria della padrona di casa, che riusciva ad arredare con manici di scopa, piante e disegni, faceva da contrappeso la carenza di mobili, tranne quelli più essenziali ed economici. Gonzalo così commenta la povertà dell'appartamento di calle de las Heras a Buenos Aires: «Un exilado no puede tener buenos muebles pues sueña con volver en cualquier momento a la patria» (Sebastián León 77), e Aitana, in *Memorie inseparabili*, dedicate alla sua famiglia, rivolge anch'essa un emozionato ricordo alla precarietà della casa di Buenos Aires:

> Tutte le case dell'esilio hanno un'aria un po' trascurata, come se ogni mattina, al risveglio, mancasse loro il tempo di pettinarsi e di rifarsi il trucco, tanta è la loro impazienza di mettersi a correre. […] Per questo perde presto ogni pretesa e diventa il rifugio *provvisorio* dell'esiliato. Perché ci sono dei segnali, sostiene l'esiliato, ci sono degli indizi che assai presto, prima che una qualche radice ci sfugga e si conficchi in quel suolo straniero, saremmo ritornati (Alberti 46).

Epigoni tardivi di quel *Cid* esule ma pur fiducioso nel ritorno e delle popolazioni sefardite costrette ad abbandonare per sempre le loro terre, gli Alberti lasciarono la patria in maniera fortunosa, benché di gran lunga più favorevole in confronto alle fiumane di profughi che tentarono invano di salpare da Valencia o che si riversarono sulla frontiera francese. Quello che la scrittrice riuscì a portare con sé non bastò nemmeno a riempire una valigia: «Me iba con todos mis recuerdos anudados en unas bolsas de camino que iba a perder un poquito más lejos» (León. *Memoria*: 130). Atterrati ad Orano, fu dai gendarmi francesi costretta a consegnare anche la sua piccola pistola da miliziana. Perso l'ultimo bene, ebbe tuttavia ancora uno scatto di orgogliosa appartenenza alla

terra perduta: «¿Qué lleva usted? Preguntó alguien. Abrí las manos. Nada. Así que ¿entra usted sin nada en Francia? Ah, no señor, traigo conmigo todo el mapa de España. *Vous blaguez*» (366).

3. Continuità nel mutamento

No, non scherzava. La malinconia che avrebbe dato il titolo alle sue memorie l'accompagnò per i decenni dell'esilio marcandone tutta la produzione letteraria, sia nel conferirle una inconfondibile tonalità narrativa sia intervenendo nella selezione dei temi trattati, dalle biografie del *Cid* e di sua moglie Jimena, ai protagonisti di racconti, romanzi e drammi. Il repertorio in cui di preferenza ella pesca i suoi personaggi è costituito da emarginati e sfruttati, vuoi nella relazione interpersonale vuoi nei rapporti sociali. Da qui l'insistenza sulla figura della donna maltrattata, o perché, come da tradizione, 'malmaridada', o perché abbandonata per una rivale più giovane, o perché schernita per la sua povertà e la sua follia ovvero frustrata nel suo bisogno d'amore dalla dittatura di una madre. Ma è tutta una folla di figurine cenciose o sventurate, con molti bambini e vecchi, operai e contadini, domestiche e combattenti del *maquis*, attori e attrici squattrinati, ad animare le pagine di María Teresa, con una resa artistica che supera di molto la palese volontà didascalica delle loro storie, volontà particolarmente sentita in quella scrittura *de urgencia* che, durante la Repubblica, aveva spinto gli scrittori a un impegno civile e politico che poteva finanche prescindere dall'accuratezza formale. Ma, anche nel lungo esilio, María Teresa León non venne mai meno a quei canoni estetici e personali che resero la sua scrittura esemplare, non solo per la lealtà verso l'ideale comunista di un mondo di uguali nella giustizia, ma anche per la coesistenza in essa di rappresentazione del reale e suo superamento nella visionarietà e nel lirismo. Sì che i suoi personaggi, pur fedelmente riprodotti da un mondo che appartiene ai tanti luoghi della sua esistenza, se ne rendono autonomi grazie allo scarto imprevisto del comportamento, alla vocazione per la ribellione, all'umanizzazione delle cose inanimate, al valore e alla dignità attribuiti equamente alle piccole creature del mondo animale o vegetale così come ai rappresentanti dell'umanità. Non condivido, pertanto, il giudizio espresso da Joaquín Marco nel prologo a un'antologia intitolata *Una estrella roja*, che raccoglie racconti provenienti da *Cuentos de la España actual* (1935), *Morirás lejos* (1942) e *Fábulas del tiempo amargo* (1962), come di testi dalla struttura elementare, condizionata dal determinismo sociale e da tratti naturalistici, frutto di una presa di posizione previa che lascia prevedere *el desenlace* (León. *Una estrella*: 14). Convengo piuttosto con quanto scrive María Pilar Celma in un intervento raccolto in un volume-omaggio cu-

rato da Gonzalo Santonja: «ni su compromiso ni su sensibilidad suponen un lastre para el valor literario de su prosa. […] sus cuentos no corresponden al esquema genérico tradicional y no suelen tener la función didáctica que en su momento se esperaría de ellos» (147).

Scrittura rapsodica la sua, che segue connessioni interiori e collegamenti inaspettati, fuori dalla logica e dalla cronologia degli eventi. In una sorta di struttura benjaminiana, fatta di citazioni e di episodi narrati in voluto disordine, di ritorni e anticipazioni, le opere di María Teresa León prediligono *incipit in medias res*, analessi e digressioni, nonché l'uso del tempo presente, forse dovuto alla sua vocazione teatrale, il che fa sì che il discorso narrativo conservi di frequente una cadenza drammatica e che l'attenzione ai personaggi sia maggiore di quella rivolta al *plot*. Questi ultimi sono spesso anch'essi erranti come la loro creatrice: sbattuti come onde nel mare della vita da fughe volontarie o imposte dagli eventi, non hanno tempo di raccogliere i bagagli, o, se li posseggono, li perdono ben presto per restare, come l'anziano collezionista di monete di *Morirás lejos…*, nudo di tutto dinanzi al fiscale doganiere che deve concedergli l'entrata da rifugiato nel suo paese. Con un guizzo finale, che dà la misura della capacità di sorprendere dei suoi racconti, María Teresa fa sì che, una volta entrato, il signore si diriga dal più vicino barbiere «para que se quedasen también con sus bigotes» (León. *Fábulas*: 227).

Prive di tutto sono le folle di fuggitivi descritti fra l'onirico e il realistico in *El viaje*: della «desbandada de los descalzos» fa parte anche l'io narrante, che, all'arrivo nell'altro continente, alla richiesta dei documenti non trova altro, nelle sue tasche, che un poco di terra di Spagna (320). Uguale destino per i profughi di *Las estatuas*: «Era tu gente, un puñadito de gente. Llevaban entre las uñas, igual que tú, tierra de aquella» (326).

L'esodo è biblico: le foto in bianco e nero di quel popolo di vinti ci mostrano, come in ogni tempo e latitudine, valigie pesantissime trascinate a mano, coperte attorno al corpo, occhi imploranti di fronte ai pochi carri o mezzi di trasporto occasionali. Insieme a loro partivano i più preziosi quadri del Museo del Prado, diretti a Valencia e poi a Ginevra, su camion dell'esercito, ma, come ci narra ne *La historia tiene la palabra* María Teresa, che di quel salvataggio fu *magna pars*, in quella sconfitta che non fu solo del popolo spagnolo ma di tutta la democrazia d'Europa,

> A ninguno de aquellos seres destrozados, con los pies inservibles; a ninguna de aquellas mujeres, con niños en los brazos, se les ocurrió subir a sentarse junto a las Dianas de Ticiano o los caballeros velazqueños. Aquellos hombres y mujeres de pies ensangrentados, que eran el pueblo español, veían pasar la riqueza como sólo ellos, antiguos y magníficos, saben hacerlo (45).

4. I libri, le voci

Ricard Salvat, studioso anche del teatro di Alberti, ricorda come abbia sempre costituito per lui un mistero la sopravvivenza della biblioteca della coppia. In effetti, fra tanti traslochi, perdite e fughe, rimane incomprensibile la presenza dei tanti libri che li accompagnarono successivamente nelle case che abitarono qua e là per il mondo. María Teresa addirittura aveva da regalargliene, come testimonia appunto Salvat a proposito di un'edizione di *Estudios sobre el amor* di Ortega y Gasset, di *El patio* dei fratelli Álvarez Quintero e di *Guerra con las salamandras* di Karel Capek, quest'ultimo in carta filigranata e formato mignon. È che – come gli spiegava la scrittrice – ella provava un piacere speciale per i tascabili, perché si possono portare con sé da ogni parte, «a la guerra, de viaje, al exilio» (Salvat 232). Erranti anch'essi, i libri le sono stati fedeli compagni di sventura. María Teresa li ricorda spesso nelle sue memorie, con nostalgia, come quando lascia Parigi diretta verso il continente americano: «Y dejamos nuestra casa de París con sus libros, con nuestras sombras…» (León. *Memoria*: 399), o con allegria, nella più stabile delle case di Buenos Aires, quella di calle de Las Heras, dove «Rafael iba clasificando libros nuevos en bibliotecas nuevas y otra vez sobre su tablero de dibujo había pinceles, lápices… Únicamente los que se vieron con las manos totalmente vacías podrán comprender mi asombro» (420).

Come ha scritto il più acuto dei suoi studiosi, Gregorio Torres Nebrera, nella sua introduzione alle memorie di María Teresa, queste non vollero essere soltanto una cronaca del sé ma un *memorandum* dell'esodo di quanti lasciarono la patria per coloro che vi restarono, ma con la memoria censurata. E della rassegnazione, ma anche della forza interiore degli esuli, egli parla come di una valigia, vecchia e consunta per le strade percorse e gli anni passati ad aspettare, ma di cui non ci si vuole e non ci si può disfare, «porque el tacto de su asa, el chasquido de sus cierres, ha sido el resorte que empujaba a seguir, a recordar, a vivir todavía un poco más hasta el retorno definitivo» (León. *Memoria*: 46).

Il pensiero corre alla compagnia di comici di un testo teatrale, *La historia de mi corazón*, scritto in Argentina intorno al 1950, inedito fino a che non lo ha sottratto all'oblio Gabriele Morelli pochi anni fa, spesso rappresentati in procinto di partire, seduti sulle loro valigie («puede que alguna vez dejemos este oficio de hacer y deshacer baúles»), consapevoli di affrontare viaggi verso nessuna parte: «Eso, que estamos llegando siempre y saliendo siempre, más bien: que no llegamos nunca porque no hemos salido nunca» (León. *Corazón*: 47).

Nell'opera teatrale, come in quella narrativa e saggistica, María Teresa León non poté fare a meno di portare, nel suo bagaglio, le voci di quanti la voce l'avevano persa per la violenza della storia, o non l'avevano mai avuta. In particolare volle farsi voce delle donne, umiliate o vincitrici, ignoranti o colte, con-

dannate ad errare o a non muoversi dal focolare, «con el miedo legendario al derecho del hombre», come afferma la protagonista del racconto *La bella del mal amor* (*Fábulas*: 144). Quasi suo *alter ego*, l'attrice de *La historia de mi corazón* così riassume il ruolo che lei e la sua creatrice hanno recitato nel tempo: «¿Yo? ¿Qué papel he representado? Me he quedado llena de fragmentos de mujeres, de girones de otras mujeres que me han dejado sus palabras» (*Corazón*: 159).

Bibliografia citata

Alberti, Aitana. *Memorie inseparabili. María Teresa León e Rafael Alberti*. Ed. Alessandra Riccio. Roma: Iacobelli. 2009.

Ballesteros, Isolina. *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. New York: Peter Lang. 1994.

Benjamin, Walter. "Cronaca berlinese". *Opere Complete*. Ed. Rolf Tiedemann. V: *Scritti 1932-1933*. Torino: Einaudi. 2001.

Celma, María Pilar. "El compromiso de una *Femme de Lettres* en los *Cuentos de la España actual*". *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Ed. Gonzalo Santonja. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 2003: 147-153.

Chacel, Rosa. "María Teresa". *María Teresa León*. Valladolid: Junta de Castilla y León. 1987: 49-54.

González de Garay, María Teresa. Estudio Introductorio a María Teresa León. *Las peregrinaciones de Teresa*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos. 2009: 13-121.

Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos. 1983 (ed. or. *Handbuch der literatischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenchaft*. München: Max Hueber Verlag. 1960).

León, María Teresa. *Una estrella roja*. Ed. Joaquín Marco. Madrid: Selecciones Austral Espasa-Calpe. 1979.

———. *Memoria de la melancolía*. Ed. Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia. 1999.

———. *Fábulas del tiempo amargo y otros relatos*. Ed. Guillermo Torres Nebrera. Madrid: Cátedra. 2003.

———. *La historia de mi corazón*. Ed. Gabriele Morelli. Málaga: Centro Cultural Generación del 27. 2008.

———. *La historia tiene la palabra. Noticia sobre el salvamiento del tesoro artístico de España*. Madrid: Endymion. 2009.

Russotto, Márgara. *Tópicos de retórica femenina*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana. 1990.

Salvat, Ricard. "Conferencia sin título". Gonzalo Santonja (ed.). *Homenaje a María Teresa León en su centenario*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. 2003: 229-244.

Schlögel, Karl. *Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolitica*. Milano: Bruno Mondadori. 2009 (ed. or. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. München: Carl Hanser Verlag. 2003).

Sebastián León, Gonzalo de. "¡Cómo me gustaría!". *María Teresa León*. Valladolid: Junta de Castilla y León. 1987: 77-78.

Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica. 1996.

Torres Nebrera, Gregorio. "Arte y urgencia: las Guerrillas del Teatro". *María Teresa León*. Valladolid: Junta de Castilla y León. 1987: 27-40.

SCRITTRICI ITALIANE ED EMIGRAZIONE ARGENTINA

Emilia Perassi*

Discontinuo sebbene costante, l'interesse mostrato dalla narrativa italiana per la tematica delle migrazioni non è notoriamente proporzionato all'entità della pagina di storia sociale scritta oltreoceano, in particolare nelle regioni del Plata. L'impressione è anzi quella di un autentico rimosso, con qualche recente intenzione di porre rimedio alla dimenticanza, sul quale tornerò più avanti. Per tentare di giungere alle ragioni di tale rimozione, ritengo illuminanti le riflessioni di Abdelmayek Sayad, secondo le quali resta centrale – nello studio delle migrazioni – la distinzione fra emigranti ed immigranti, per evitare appiattimenti e prospettive generiche. Tale distinzione implica un derivato socio-culturale di rilievo: gli emigranti si collocano nell'assenza (dal paese dal quale escono), gli immigrati nella presenza (nel paese al quale giungono). L'assenza – dice Sayad – viene occultata, negata, mascherata; la presenza, di contro, viene controllata, regolamentata, gestita. Da qui che, conclude lo studioso, i paesi d'immigrazione producano sul fenomeno un'abbondante letteratura, utile a soddisfare il bisogno di un discorso che ponga ordine, razionalità, *logos,* nei processi di incontro, scontro, contaminazione, ibridazione interculturale percepiti di norma come novità sovversiva; mentre al contrario i paesi d'emigrazione tendono ad elaborare una scarsa, se non nulla, letteratura sul tema, negandosi alla crisi e alla critica delle proprie strutture politiche ed economiche, ovvero di quelle stesse strutture che inducono una parte consistente delle popolazioni all'esilio, ovvero all'emigrazione.

Di fatto, le osservazioni di cui sopra risultano più che interessanti al momento di riflettere su aspetti del discorso letterario prodotto in Italia, paese d'emigranti per eccellenza, ben specchiato in questo commento del Rosoli: «hasta la mitad del siglo XX, en la Argentina, ser un italiano significaba por excelencia ser un migrante» (Albonico e Rosoli 335): ciononostante, silenzio e *desme-*

* Università degli Studi di Milano.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

moria ne hanno avvolto l'esperienza diasporica[1]. Non è esistito, in effetti, un grande romanzo storico sull'emigrazione che abbia restituito tale esperienza, fatto salvo per la citazione sempre dovuta a *Sull'Oceano* di Edmondo de Amicis, del 1889[2]. Si tratta in questo caso di un romanzo sì interessante, dettagliatissimo nella descrizione della vita di bordo durante la traversata verso l'America, ma di certo non 'grande', poiché non si fa affresco di una storia che è stata immensa, variegatissima e corale, bensì racconto di un punto di vista, quello dei passeggeri di prima classe che con distacco e sospetto (e solo a tratti empatia per «l'incredibile concentrazione di corpi proletari») (Bertone 29) guardano quelli di terza. Ciò che il narrato mette in scena, più che la tensione a comprendere la natura, radici, proiezioni del «fenomeno socio-politico di gran lunga più clamoroso della storia dell'Italia Unita» (21), è semmai il tema delle due Italie[3], ove «la persistente, massiccia presenza della terza classe obbliga il passeggero italiano finalmente in diporto a tenersi accanto un'ingombrante porzione d'Italia proletaria, diseredata e stracciona e cupamente rancorosa [...]. Ineludibili, gli emigranti diventano trasparenti» (48).

Naturalmente, e a fronte dell'imponenza del tema migratorio nell'attenzione sociale, culturale e psicologica della nostra epoca, qualcosa sta cambiando. Occhieggiano qua è là narrazioni impegnate e sensibili che cercano di comprendere questo nostro passato in modo che aiuti a lumeggiare il presente: pen-

[1] Come ricorda Danilo Romeo, «un tempo usato solo per descrivere l'energica diffusione di un limitato numero di migranti (ebrei, africani e qualche volta armeni), adesso il termine 'diaspora' è ampiamente invocato come paradigma per lo studio di migrazioni globali di numerosi gruppi. Studiosi di diaspora in comune con studiosi di transnazionalismo e alcuni storici dell'immigrazione degli anni settanta e ottanta, sono oggi interessati alla migrazione come fenomeno che attraversa i confini nazionali, quindi un fenomeno che richiede interpretazioni da posizioni che vadano al di sopra, al di sotto, oppure al di fuori della rigorosa e restrittiva storiografia nazionale» (3).

[2] È significativo che Sebastiano Martelli, dedito da tempo allo studio accurato del romanzo italiano dell'emigrazione, saluti la pubblicazione di *Vita*, di Melania Mazzucco, comparso nel 2003 e dedicato però all'emigrazione italiana negli Stati Uniti, con questa considerazione valida comunque per il tema migratorio *tout court*: «Il ventennio degli ultimi fuochi della narrativa sull'emigrazione transoceanica si chiude dunque con un evento importante: finalmente abbiamo il romanzo che mancava alla letteratura italiana: un evento per il quale romanzi e racconti qui ricordati hanno in un qualche modo preparato il terreno insieme agli studi storiografici e letterari dello stesso periodo. Il successo di pubblico e di critica che il romanzo della Mazzucco ha avuto chiude significativamente il cerchio per un debito che la cultura italiana aveva nei confronti di un esodo che tante ricadute ha avuto nella storia e nel vissuto delle genti del nostro paese» (Martelli. "America ed emigrazione nella narrativa italiana dell'ultimo ventennio": 249).

[3] Il tema è ampiamente trattato in Gabaccia.

so a Laura Pariani, Renata Mambelli, Mariangela Sedda o Romana Petri, che ricorrendo all'accoglienza del 'sapere materno' tracciano la storia di un'umanità sradicata e dolente, ma al tempo stesso coraggiosa e indomata dalla sofferenza, quale quella migrante[4]. Resta singolare, almeno per quanto riguarda il caso argentino, sul quale si concentrano le scrittrici appena menzionate, la sostanziale assenza di voci maschili.

Al contrario, e per le stesse ragioni di cui sopra, ovvero quelle menzionate attraverso Sayad, in Argentina, 'tipico paese di immigranti', rovesciando l'immagine di Rosoli, la letteratura sul tema è stata ed è abbondantissima. Tralasciando la nota letteratura 'storica' sull'immigrazione, ampiamente descritta, si assiste negli ultimi decenni, specialmente dal ritorno alla democrazia, ovvero dagli anni Ottanta, ad un'imponente e nuova riflessione sul fenomeno migratorio transoceanico, sui suoi attori sociali e, soprattutto, sull'incidenza culturale e simbolica degli antichi stranieri sulla formazione dell'identità contemporanea del paese. Il carattere di maggior spicco di tale riflessione sta indubbiamente nella valutazione finalmente positiva dell'apporto migratorio alla costruzione della nazione. Ed è in questo scenario che guadagna spazio l'elaborazione prodotta sull'esperienza migratoria degli italiani, che si traduce anche in una cospicua produzione letteraria.

In un bell'articolo di Ilaria Magnani, dedicato ai progetti di ricostruzione identitaria nell'Argentina postdittatoriale (*Proyectos*: 139-154), viene sottolineata la novità dei racconti contemporanei sulla migrazione ed insieme la loro necessità. Prevalgono di fatto le narrazioni basate su vicende personali o familiari, attraverso le quali vengono tessute storie di e/immigrati nel loro distacco dal paese d'origine e, più spesso, nel radicamento in Argentina. Tale tendenza attraversa le varie collettività e trova ampia eco fra gli autori di ascendenza italiana. Fra di essi Magnani ricorda i più noti: Antonio Dal Masetto, Mempo Giardinelli, Griselda Gámbaro, Rubén Tizziani, Roberto Raschella. Aggiungo qualche altro nome meno noto, ad esempio Lilia Lardone, Martina Gusberti e Maristella Svampa, insieme con quelli di due autorevoli maestri come la Syria Poletti di *Gente conmigo* e l'Héctor Bianciotti di *Ce que la nuit raconte au jour*. Come si evince anche da questo breve repertorio, le scrittrici argentine sembrano condividere con gli scrittori la volontà del ricordare, aprendo i romanzi ad una polifonia ampia ed articolata di voci, ove quella della madre è diagonale di un costrutto narrativo che trova nella vicenda familiare un asse pressoché costante ed indispensabile alla configurazione della vicenda individuale.

[4] Sul tema della donna migrante in letteratura, vedi: Cattarulla e Magnani. *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina.* Vedi anche Cattarulla: *Di proprio pugno. Autobiografie di emigranti italiani in Argentina e in Brasile.*

Molto diversa appare al momento la circostanza nella quale si trovano ad operare oggi le scrittrici italiane che abbiano intrapreso il cammino di far memoria della storia dell'emigrazione verso il Sudamerica. Le loro opere risultano, in linea generale, oggetti parziali proiettati su un orizzonte culturale in via di formazione, allo stabilizzarsi del cui profilo le istituzioni non concorrono ancora con omogeneità di politiche formative e fondative.

È certo, però, che proprio a partire dagli anni Ottanta anche la nostra narrativa, forse in dialogo con quella argentina, ha cominciato in modo più incisivo ad assumersi il compito di ripristinare una costruzione dell'immaginario nazionale che ritrovi fra le sue strutture portanti il racconto diasporico. Non è improbabile che si possa affermare che per il contesto italiano, come già occorso in quello argentino degli stessi anni e in quello statunitense degli anni Sessanta, meccanismi socio-culturali riconducibili alla crisi dello stato siano serviti da elementi promotori della ricerca di nuove forme di rappresentazione della nazione. Da qui la tensione a recuperare una storicità altra, quale ad esempio quella a dimensione transnazionale, oppure a rielaborare un lutto rinnovato per l'inabitabilità della patria, già proprio dell'esperienza migratoria sia quando determinata dalle condizioni economiche sia quando forzata da ragioni politiche. Risulta in effetti interessante, a quest'ultimo riguardo, la concomitanza di romanzi dedicati alla figura dell'anarchico Severino di Giovanni quali *Un caffè molto dolce* di Maria Luisa Magagnoli o *L'anarchico che cade nelle mie mani deve aver litigato con la vita se continua ad essere anarchico* di Nico Francalanci[5].

Se tuttavia, come si diceva in apertura, la vicenda umana dell'emigrazione italiana dall'Italia all'Argentina attende di insediarsi solidamente nei processi di autorappresentazione nazionale, ancor più lacunosa – a cominciare dall'ambiente storiografico – risulta la pagina che dovrebbe narrarne il ruolo femminile. Significativo il titolo del capitolo dedicato al tema da Ludovico Incisa di Camerana: "La donna dimenticata". Esplicite le osservazioni di Maddalena Tirabassi, da lungo tempo impegnata nel recupero di questa memoria, trascurata sia nel paese d'origine sia in quello di accoglienza:

> In Italia, fino a vent'anni fa le donne coinvolte nel processo immigratorio, quando non invisibili, sembravano circoscritte a una sorta di immobilità che per un verso consisteva nella trasmissione dei valori e delle culture della tradizione alle generazioni successive, attraverso una lettura di pura inerzia e, per l'altro, in senso più letterale, in una passiva attesa in patria del ritorno degli uomini (13).

Dopo aver ricordato i pochi titoli finora dedicati alla specificità della questione del genere all'interno della messe di pubblicazioni storiche o sociologi-

[5] Vedi: Cattarulla, "Anarchici italiani in Argentina".

che sulle migrazioni[6], notandone comunque la natura di lavori di storia locale, lontani dall'auspicata sintesi organica che metta a fuoco con pienezza la partecipazione delle donne all'emigrazione italiana, chiosa ancora Tirabassi:

> L'immagine dominante della donna nelle migrazioni è stato a lungo quello di una figura pienamente accessoria. Nel passato le fonti stesse 'nascondevano' le donne: durante la grande emigrazione all'interno della famiglia, come testimoniano i passaporti familiari, e nelle liste di sbarco, in cui figuravano come casalinghe, anche se lavoravano quanto e più degli uomini. In alcuni paesi di destinazione, come l'Argentina, questa storia è ancora da scrivere (54).

Tale carenza viene però parzialmente ridotta tenendo conto dei contributi di una serie di studiose italiane applicate all'analisi letteraria in campo ispanoamericanistico, promuovendo da qui un circuito virtuoso di interessi comparatistici sboccato (e sbocciato) in numerosi lavori e progetti di ricerca di proiezione nazionale e internazionale capaci si stimolare e coinvolgere un ampio numero di ricercatori. Spicca in questo contesto il ruolo di Silvana Serafin, promotrice di occasioni di incontro scientifico altamente specializzato nonché di volumi importanti, frutto sia della propria ricerca individuale sia della messa in contatto di studiosi e scrittrici migranti, e della creazione del centro internazionale di studi dedicato allo studio delle letterature migranti (CILM) ospitato presso l'Università di Udine. Di notevole rilievo anche gli studi di Camilla Cattarulla, Rosa Maria Grillo, Ilaria Magnani e Federica Rocco, nei quali viene ricostruita – con finezza di analisi e estremo aggiornamento nell'informazione – la scena letteraria delle migrazioni italo-argentine, dando centralità alla lettura socio-culturale e all'analisi testuale[7].

Se la storia delle donne non risulta scritta, al momento, se non sostanzialmente da altre donne, in una doppia tornata di riconoscimento e di autoriconoscimento che costruisce genealogie e mitologie, coordinando orgoglio, parola e resistenza, va attribuito a mio parere ad una scrittrice italiana – Laura Pariani – il merito di aver intrapreso nell'ultimo decennio il lavoro di tessitura let-

[6] Le eccezioni a questa tendenza rilevate da Tirabassi (14) sono quelle rappresentate dalle ricerche di Carina Frid de Silberstein, Alicia Bernasconi e Romolo Gandolfo.

[7] Per la bibliografia recente di Serafin, Cattarulla, Grillo e Rocco, rinvio ai contributi posti in chiusura di questo volume a cura di Silvana Serafin, "Migrazione e iniziazione: la poetica del soggetto nomade nella letteratura femminile argentina del XX secolo" (181-190) e di Rosa Maria Grillo, "Dispatrio come iniziazione: percorsi iniziatici al femminile fra Italia, Spagna e Cono Sur" (198-204). Di Magnani segnalo *Tra memoria e finzione. L'immagine dell'immigrazione transoceanica argentina contemporanea* e "Ripensare l'emigrazione. Conversazioni con Griselda Gámbaro, Mempo Giardinelli, Roberto Raschella, Alicia Steimberg, Héctor Tizón, Rubén Tizziani".

terariamente più caparbio ed organico nel rimettere al centro del racconto migratorio i personaggi femminili. Non a caso parlo di 'lavoro di tessitura': è infatti il simbolo di Penelope a sorvegliare il romanzo più esplicito, *Quando Dio ballava il tango*, dove tre generazioni di donne colloquiano per lettera, disfacendo e rifacendo silenzi, per dar conto degli abbandoni, dei lutti, delle finali rinascite imposte dal percorso migratorio che ha lacerato le famiglie, disarticolato gli affetti e le identità. Solo nell'arco di tempo di circa un secolo che trascorre nello svolgimento generazionale della trama (il romanzo prende le mosse dalla nascita di Venturina Maina nel 1892 e termina negli anni Ottanta del Novecento), si assisterà alla lenta riconciliazione delle morti e delle ferite simboliche inferte sul corpo dello straniero come estraneo (a sé, perdute le radici; ad altri, invisibile nella presenza), riedificando identità solo con la presa di possesso – possibile agli ultimi membri della famiglia – di una cittadinanza interiore codificata per il tramite di una ormai distaccata memoria delle origini.

Attraverso le sue storie, Pariani intesse intorno al tema dell'emigrazione un doloroso rito di iniziazione alla vita. La sua Argentina è paese di povertà e di violenza, nel quale si esprimono con limpida preveggenza gli ampi costi sociali della mondializzazione incipiente. La scrittrice non dimentica mai, nella sua narrativa, che il migrare è fatto cetuale, che non riguarda se non eccezionalmente le *élites* della cultura. Anche quando si troverà a narrare la vicenda di un campione di queste ultime, come nel caso de *La straduzione*, incentrato sulla 'peregrinazione argentina' di Witold Gombrowicz, il suo ritratto affonda nei colori dell'umiliazione e della miseria. E la sagoma dell'artista, con la sua *politesse* polacca, attraversa la città di Buenos Aires ed il quartiere di San Telmo risolta in dolente figura fantasmatica, paradigma di altre infinite storie di miseria: «Scrittore polacco, ha detto? Qui in Argentina è come essere italiano: qualcosa che non ha nessun prestigio e puzza di miseria immigratoria» (66).

L'analogia concettuale alla quale inducono i personaggi di Pariani è quella con le 'vite di scarto' elaborate in Bauman, mentre quella letteraria consuona con le rappresentazioni di alcuni significativi autori italo-argentini: penso almeno a Syria Poletti, a Mempo Giardinelli, a Héctor Bianciotti, a Antonio dal Masetto. La rottura con le proprie origini, l'abbandono degli affetti, la perdita delle relazioni originarie imprime in questi autori un carattere di violenza fondazionale all'esperienza dell'emigrazione. In Poletti e Giardinelli, così come in Pariani, questa violenza si mostra a partire dalla lacerazione imposta alle famiglie dall'obbligo di abbandonare i più piccoli o i più deboli, fra questi le donne. Si innesta qui quel *saber del dolor* così lucidamente e intensamente descritto da Poletti e vivissimo in Pariani. In ambedue le scrittrici si dà la drammatica messa a fuoco dell'annichilimento interiore provocato dalla separazione dalle proprie radici e reti familiari. La narrazione dell'esodo lancia perciò un rac-

conto simbolico destinato a permanere nelle opere successive: la fuga dalle sofferenze originarie non è un viaggio di liberazione né di speranza. La realtà dell'approdo mostrerà nell'Argentina quella «tierra de promisión que no era» (Poletti 153). E ciò che dell'esperienza migratoria resta il senso di viaggio agli inferi, di arrivo in una geografia marcata dai caratteri dell'assenza e dello sperdimento.

Nei romanzi italo-argentini più sopra citati, la rappresentazione del nuovo mondo avviene spesso attraverso gli stilemi delle fantasmagorie: l'oceano è mostro che divora i padri, le madri e i fratelli in Syria Poletti; in Mempo Giardinelli, il simbolo della nave e del porto costellano un narrato ove disperante è il senso dell'attesa che si ricomponga il nucleo familiare d'origine; in Antonio Dal Masetto, in Argentina si costruisce la casa transitoria e provvisoria, abitata dal sogno del ritorno in Italia, ritorno che diventa mito finche la realtà non lo scorona; in Bianciotti, la rappresentazione assume i colori della metafisica, una metafisica del vuoto, della sospensione incerta: «terre sourde aux grands espoirs» (52), «néant géographique» (75), «création interrompue, à l'abandon» (76), luogo della «dispersion, de la dissolution dans le vide […], maniére du néant perceptible» (190), l'Argentina dello scrittore di origine piemontese è paese dell'angoscia e della caduta; per Laura Pariani la 'Merica che mai facemmo' è sogno irrevocabilmente perduto:

> Luoghi senz'anima perché senza storia, che traversammo sentendoci la tenebra nel cuore. Altro che terra da conquistare: eravamo soltanto una legione di gente paurosa, terrorizzata dalla distanza e dal vuoto. E come vivere una vita nuova quando abbandonati il paese, la famiglia, gli amici, le feste, la lingua materna avevamo lasciato dietro di noi le uniche cose che veramente contano nella vita? Non fu avventura perché non eravamo avventurieri e, giunti a destinazione nel *campo*, ci trovammo nella periferia del mondo, in paesini più piccoli di quelli che avevamo lasciato, tra casupole e strade di fango, con lamiere a delimitare le minuscole parcelle di terra che, a dispetto dei nostri sogni ci erano state assegnate. […]
> Un inferno di vita… […]
> Poi a poco a poco, la stanchezza di inventare una fortuna impossibile ci vinse: diradammo le lettere, alla fine non scrivemmo più. Imparammo l'arte di dimenticare. I visi che erano stati cari, gli affetti che nei primi tempi di separazione ci avevano fatto palpitare di nostalgia, i luoghi familiari, perfino le parole della lingua in cui eravamo cresciuti, tutto comincia cancellarsi a poco a poco. Voltammo pagina e fummo argentini: con altre donne, sotto quest'altro cielo, con parole nuove (Pariani. *Il paese dei sogni perduti*: 8).

L'impianto antropologico di Pariani si specchia in quello delle due opere della scrittrice nuorese Mariangela Sedda, *Oltremare* e *Vincendo l'ombra*. Sono ambedue romanzi epistolari (il primo composto da settantasette lettere, il se-

condo da trentotto), scambiate fra le sorelle Antonia (rimasta a Olai, paese nel centro Sardegna) e Grazia (partita per Buenos Aires), fra gli anni che vanno dal 1913 al 1928 (*Oltremare*) e dal 1929 al 1943 (*Vincendo l'ombra*). Il primo tempo del racconto è segnato dunque da *Oltremare,* dal quale prende avvio una storia che intende cogliere – dalla distanza transoceanica – la realtà italiana delle due guerre mondiali, spiccando nella prima il carattere della povertà, nella seconda quello della violenza politica. Vengono a stringersi in questo modo esplicitamente i vincoli fra romanzo dell'emigrazione e romanzo della guerra, giacché in entrambi i contesti i meccanismi di autorappresentazione – diari, lettere, autobiografie – si pongono come «eventi portanti del vissuto delle classi subalterne (Tirabassi 10)[8]. I due testi si innestano altresì sulla tradizione del romanzo emigrazionistico di fine Ottocento ed inizi del Novecento, nel quale prevalgono – come ben ci ricorda Sebastiano Martelli «una percezione e una rappresentazione segnate dal paradigma del lutto: emigrazione come lacerazione, viaggio verso l'ignoto, rischio di perdersi (disgrazia, malattia, morte) shock linguistico culturale, nostalgia, impossibilità dell'integrazione, perdita dell'identità» ("Cibo e lutto": 103). Lo studioso rammenta come essenziale la lezione di Ernesto De Martino in *Morte e pianto rituale*, incentrata sul vissuto delle comunità contadine meridionali, per le quali l'emigrazione costituiva 'l'equivalente critico della morte', attiva dunque nello scatenare un evento luttuoso simbolicamente incentrato sul distacco traumatico dell'individuo dalla sua comunità di appartenenza e riferimento. Nell'universo folclorico la morte, significata dalla destoricizzazione del soggetto in migrazione, potrà venir riparata «solo attraverso i molteplici rituali simbolici che creeranno il ponte, quel cordone ombelicale che collega il morto ai viventi colpiti dal lutto» (*Ibidem*).

Appare da qui evidente come nei romanzi di Sedda, ed anche in *Quando Dio ballava il tango* di Pariani, le lettere costituiscano quel ponte, capaci dunque di rimediare alla 'crisi della presenza' suscitata dalla morte simbolica del migrante, consentendone la domesticazione, cui risorsa fondamentale è l'attività rappresentativa, ancorché *ficcionalizadora*, della memoria.

Nel centinaio di lettere che Antonia e Grazia si scambiano non si riflette però solo la tenace volontà, tutta femminile, di combattere la morte, ma anche la costante relazione che si mantiene in chi emigra fra storia individuale e collettiva. In *Oltremare*, la scena che soggiace alle scelte delle protagoniste, ai loro pensieri, ai rapporti con emozioni ed affetti, è quella che si origina con lo scoppio della prima guerra mondiale, ove mortifero si rende il legame col paese d'origine e salvifico quello con quello d'accoglienza, in inversione radicale dei termini della 'maternità' territoriale e culturale. Scrive Antonia a Grazia:

[8] Vedi: Cartosio.

«La Patria è quella che vi dà da mangiare e a voi ha dato fame. Non ascoltate chi vi dice di tornare per difendere la Patria: Patria vi è l'Argentina che vi ha tolto la miseria e vi ha dato una figlia. Dì ai nostri fratelli di prendersi una moglie e di farsi argentini» (42). Scrive Grazia ad Antonia: «Non ritorniamo adesso per trovare la morte quando qui abbiamo trovato la vita» (44). In *Vincendo l'ombra*, il catalogo della tristezza si amplia. Grazia ed Antonia si scambiano bagliori di catastrofe dal vecchio e dal nuovo mondo, ambedue attraversati dalle fiamme di una violenza che non troverà requie se non nella sua deflagrazione: la guerra d'Abissinia, d'Albania, quella di Spagna, la memoria della Grande Guerra attraverso i reduci, l'attesa e scoppio della Seconda, la violenza dei fascisti nelle città, gli arricchimenti improvvisi e illeciti dei cortigiani, la corruzione degli stessi, le stragi patagoniche, l'antimigrazionismo ed il razzismo, il golpe di Uriburu…

Non solo si racconta ciò che si deve raccontare in queste lettere. In realtà, ciò che Sedda restituisce con molta sensibilità è la funzione dell'immagine dell'Italia nella costituzione dell'identità del migrante, un'immagine che varia a seconda degli sviluppi storico-politici della vicenda nazionale, andando ad incidere in modo significativo sulla coscienza di chi sta nell'altrove così come in quella di chi resta. Se in *Oltremare,* quest'immagine è quella di una terra crudele e matrigna, capace di uccidere i suoi figli, in *Vincendo l'ombra* essa diventa terra definitivamente straniera, poiché nega a questi stessi figli verità e libertà: «ora le parole non possono andare più libere oltremare» – scrive Antonia a Grazia alludendo alla censura e alle menzogne dei discorsi ufficiali (12). Decide però di non tacerle queste parole e di mantenere in vita una storia dal basso che contrasti quella dall'alto, continuando a scrivere un diario, insieme a lettere che non arriveranno e a lettere che non spedirà neanche, in un atto di resistenza tanto meticoloso quanto caparbio che finirà per vincere l'ombra, quell'ombra che sono gli aerei da bombardamento nei cieli di Cagliari, sotto la quale si è «formiche che hanno visto sollevarsi il piede che stava per schiacciarle» (243). Nonostante quest'ombra, chiaramente reale e altrettanto chiaramente simbolica, la scrittura non cesserà mai e sarà la sola retribuzione dell'assenza: un'assenza vinta dall'immaginazione della presenza che la scrittura epistolare richiama ed impone attraverso il necessario, consustanziale, interlocutore cui si dirige. Ogni lettera verrà chiusa dalle variazioni di una medesima formula liturgica: 'da tua sorella che mai ti dimentica'. Attraverso di essa, le parole ponte mantenute con minuziosa costanza nel tempo della lontananza e della separazione diventano un reperto sacrale destinato ad erigere il rito del ricordo che vince la morte, atto a far vita dell'altro a sé e di sé all'altro.

La tendenza a porre al centro del racconto migratorio ampie declinazioni della figura femminile, rimarcandone la forza e l'irriducibile impegno vitalisti-

co, si conferma nei due romanzi di cui farò solo una breve menzione conclusiva: *Argentina* di Renata Mambelli e *Per tutta la vita* di Romana Petri. Nel primo, ambientato fra la *Semana trágica* del 1919 e le lotte in Patagonia del 1920-21, domina la figura di Assunta, madre che non starà nell'abbandono e nella separazione dai figli emigrati, poiché decide di ritessere il ponte e l'unione con loro viaggiando sola in Argentina. Li troverà, ma in carcere, ergastolani a Ushuaia. Nel secondo, protagonista è Alcina, partigiana durante la guerra e che nel '48 sceglierà di raggiungere Spaltiero oltreoceano, per vivere una storia che coniuga la potenza di un amore con la violenza degli eventi che condurranno alla dittatura militare.

Di nuovo storie raccontate attraverso la prospettiva microstrutturale cara alla stagione recente del narrato migratorio, quelle di Mambelli e di Petri si collocano con determinazione nell'alveo di una generosa e fiera scrittura delle donne e sulle donne. Risemantizzando l'intransitività di un ruolo femminile chiuso dalla tradizione nell'inerzia dell'abbandono e dell'attesa, ambedue le scrittrici – sebbene con distintissime realizzazioni stilistiche e iconiche – dirigono la loro attenzione narrativa verso la proposta di un *epos* femminile che rompe i confini dei destini assegnati e affronta l'avventura di un imperscrutabile divenire vitale. Assunta e Alcin sono donne che migreranno non al seguito, ma per scelta, non agìte ma agendo, riscrivendosi e inscrivendosi nella parola e nella prassi di un passato del quale prendere pieno possesso, per radicare in esso nuove genealogie e nuove filiazioni, altri modelli ed altri miti.

Bibliografia citata

Albònico Aldo, Ròsoli, Gianfausto. *Italia y América*. Madrid: Mapfre. 1994.

Bernasconi, Alicia, Frid de Silberstein, Carina. "Le altre protagoniste: italiane a Santa Fe". *Altreitalie*, 9 (1993): 117-138.

Bertone Giorgio. "La patria in piroscafo. Il viaggio di Edmondo De Amicis". De Amicis, Edmondo. *Sull'oceano*. Reggio Emilia: Diabasis. 2005.

Bianciotti Héctor. *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris: Grasset. 1992.

Cartosio. "Memoria privata e memoria pubblica nella storiografia del movimento operaio". *Studi storici*, 4 (1997): 897-910.

Cattarulla, Camilla. *Di proprio pugno. Autobiografie di emigranti italiani in Argentina e in Brasile.* Reggio Emilia: Diabasis. 2003.

———. "Anarchici italiani in Argentina: Severino Di Giovanni, l'uomo in camicia di seta". *DEP. Deportate, esuli, profughe*, 11 (luglio 2009). <http//www. Unive.it/nqcontent.cfm?a_id=188>.

Cattarulla, Camilla, Magnani, Ilaria. *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina.* Troina (En): Città Aperta. 2004.

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

———. *La tierra incomparable*. Buenos Aires: Planeta. 1994.

Francalanci, Nico. *L'anarchico che cade nelle mie mani deve aver litigato con la vita se continua ad essere anarchico*. Roma: Robin Edizioni. 2007.
Frid de Silberstein, Carina. "Inmigración europea y problemática de género en Argentina. Desarrollos historiográficos y cuestiones en debate". *Zona franca*, 6 (1997): 96-107.
Gabaccia, Donna R. *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo a oggi.* Torino: Einaudi. 2003 [ed. or. 2000].
Gámbaro, Griselda. *El mar que nos trajo.* Buenos Aires: Norma. 2002.
Gandolfo, Romolo. "Del Alto Molise al centro de Buenos Aires: las mujeres agnonesas y la primera emigración transatlántica (1870-1900). *Estudios migratorios latinoamericanos*, 20 (1992): 71-98.
Giardinelli, Mempo. *Santo oficio de la memoria.* Buenos Aires: Edhasa. 2009 [edición definitiva].
Gusberti, Marina. *El laúd y la guerra*. Buenos Aires: Vinciguerra. 1995.
Incisa di Camerana, Ludovico. *L'Argentina, gli Italiani, l'Italia.* Como: Spal. 1998.
Lardone, Lilia. *Puertas adentro.* Buenos Aires: Alfaguara. 1998.
Magagnoli, Maria Luisa. *Un caffè molto dolce*. Torino: Bollati Boringhieri. 1996.
Magnani, Ilaria. " Proyectos identitarios en la construcción del Museo Nacional de la Inmigración de Buenos Aires". *Estudios migratorios latinoamericanos*, 59 (2006): 139-154.
———. *Tra memoria e finzione. L'immagine dell'immigrazione transoceanica argentina contemporanea.* Reggio Emilia: Reggio Emilia. 2004.
———. "Ripensare l'emigrazione. Conversazioni con Griselda Gámbaro, Mempo Giardinelli, Roberto Raschella, Alicia Steimberg, Héctor Tizón, Rubén Tizziani". *Altre Modernità*, 1 (2009). <http://riviste.unimi.it(index.php/Amonline/article/view/302/424>.
Mambelli, Renata. *Argentina.* Firenze: Giunti. 2009.
Martelli, Sebastiano. "America ed emigrazione nella narrativa italiana dell'ultimo ventennio". iNick *Merica. Forme della cultura italoamericana*. Ed. Nick Ceramella e Giuseppe Massara. Isernia: Cosmo Iannone. 2004: 231-253.
———. "Cibo e lutto nella letteratura dell'emigrazione". Silvana Serafin, Carla Marcato (eds.). *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*. *Oltreoceano*, 4 (2010): 103- 117.
Pariani, Laura. *Il paese delle vocali*. Bellinzona: Casagrande. 2000.
———. *Il paese dei sogni perduti*. Milano: Effigie. 2004.
———. *Patagonia blues*. Milano: Effigie. 2004.
———. *Quando Dio ballava il tango.* Milano: Rizzoli. 2005.
———. *Dio non ama i bambini*. Milano: Rizzoli. 2007.
Petri, Romana. *Tutta la vita*. Milano: Longanesi. 2011.
Poletti, Syria. *Gente conmigo*. Buenos Aires: Losada. 1957.
Raschella, Roberto. *Diálogos en los patios rojos*. Buenos Aires: Paradiso. 1994.
———. *Si hubiéramos vivido aquí*. Buenos Aires: Losada. 1998.
Romeo, Danilo. "L'evoluzione del dibattito storiografico in tema di immigrazione: verso un paradigma transnazionale". *Altreitalie,* 23 (luglio-dicembre 2001). <http.//www. altreitalie.it>.
Sayad, Abdelmayek. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Milano: Raffaello Cortina. 2002 [ed. or.: 1999].
Sedda, Mariangela. *Oltremare*. Nuoro: Il Maestrale. 2004.
———. *Vincendo l'ombra.* Nuoro: Il Maestrale. 2009.
Svampa, Maristella. *Los reinos perdidos.* Buenos Aires: Sudamericana. 2005.
Tirabassi, Manuela. *I motori della memoria. Le piemontesi in Argentina*. Torino: Rosemberg & Sellier. 2010.
Tizziani, Rubén. *Mar de olvido*. Buenos Aires: Emecé. 1992.

LAS VALIJAS DEL 'DESEXILIO' DE MERCEDES FIDANZA

Claudio Ongaro Haelterman*

> Es obvio que, en ciertas ocasiones, el desexilio puede ser tan duro como el exilio y hasta aparecer como una nueva ruptura, pero la gran diferencia consiste en que mientras la decisión del exilio nos fue impuesta, la del desexilio en cambio es de nuestra exclusiva responsabilidad.
>
> (Mario Benedetti)

Mujeres con la valija como tema incita a una amplia gama de reflexiones y metáforas que bien pueden remitir no solamente a lo femenino en circunstancias migratorias en todas sus acepciones, sino también a los trayectos, pasajes y recorridos de quien atesora o transporta en un relicario algo de lo propio, tras una búsqueda de lugar en donde poder depositar los contenidos resguardados.

Entre mediados y fines de los años ochenta, luego del largo proceso efectivizado por el golpe de estado del 1976 en la Argentina, se produce el regreso al país de parte de una generación de exiliados que, con el retorno a la democracia, reintentaron la inserción en la propia tierra.

Poco se ha hablado de la generación sucesiva, es decir de los hijos de los exiliados, que si bien nacidos en Argentina, fueron criados y crecieron como argentinos en el exterior debiendo asumir la propia patria entre la extranjeridad y la pertenencia.

Mercedes Fidanza (Buenos Aires, 1974), artista visual, escritora y performer, funda en el año 2006 el grupo *Hijas e hijos del exilio* junto a otros de su misma generación, intentando expresar aquella paradójica y lacerante vivencia descripta por Mario Benedetti a partir de 1986.

* Universidad Nacional de Buenos Aires, Instituto Universitario Nacional de Arte, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Ministerio de Relaciones Exteriores - Argentina.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

Memorias culturales: el arte y la representación del pasado reciente argentino

Desde hace unos años en Argentina se implementan políticas de memoria que persiguen evocar nuestro pasado reciente, cristalizadas en el emplazamiento de plazas, parques y museos. Cabe señalar las controversias interdisciplinarias que generó la expropiación de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en marzo de 2004, donde funcionó el centro clandestino de detención más emblemático y se abrirá en octubre un Espacio de Memoria. La discusión giró en torno a cómo conferir visibilidad a la ESMA sin transformarla en un espacio reificado y cómo mantener viva la memoria de nuestro pasado reciente, ¿cómo contrarrestar la tendencia de museos y monumentos de automatizar la memoria? ¿cómo encontrar medios persuasivos de recuerdo público?

Estos interrogantes y dilemas están presentes en toda reflexión acerca de la posibilidad de representar un pasado límite como el terrorismo de Estado de nuestra última dictadura militar, manifestada en las controversias alrededor de los mecanismos requeridos para llevarla a cabo, que dan cuenta de las fricciones entre políticas de memoria y las estéticas de recuerdo utilizadas.

Sin embargo, este protagonismo conferido a la memoria que algunos han llamado 'obsesión conmemorativa' de las sociedades contemporáneas reflejado en la construcción de numerosos lugares de rememoración, provoca desconfianza hacia la eficacia de esta abundante cartografía presente en las ciudades[1]. Los monumentos tradicionales que se erigen en el espacio público con el objeto de 'inmortalizar' la memoria, han sido severamente atacados en tanto la conciben como una estructura hegemónica de sentido a partir de la cual el pasado es representado de un modo maniqueo. Es interesante la observación de Gérard Wajcman quien ironiza sobre la efectiva posibilidad de recordar que generan este tipo de monumentos, los cuales a semejanza de aquellos serenos que recorrían las calles de las ciudades repitiendo «¡dormid, buenos vecinos! todo monumento dijera a cada ciudadano: ¡olvida, yo me acuerdo!» (190). Esta cita exhibe la paradójica invisibilidad y apatía que pueden generar los memoriales impidiendo que el pasado pueda tener visibilidad en el presente.

Consideramos es necesario reparar en estos problemas que emergen al momento de pensar críticamente la posibilidad de representar pasados límites, procurando delimitar un tipo de memoria que afronte estas aporías. En tal sen-

[1] Como señala Enzo Traverso: «Institucionalizado, ordenado en los museos, transformado en espectáculo, ritualizado, reificado, el recuerdo se transforma en memoria colectiva una vez que ha sido seleccionado y reinterpretado según las sensibilidades culturales, las interrogaciones éticas y las conveniencias políticas del presente» (68).

tido, en el presente trabajo indagaremos en torno a la memoria entendida como experiencia del pasado signada por la subjetividad, por la evocación asistemática y diversa en la metáfora de las valijas.

Así, por un lado nos proponemos mostrar cómo este tratamiento de la memoria desafía la irrepresentabilidad de un acontecimiento considerado límite, y discute con las modalidades tradicionales de evocación que cosifican el pasado; por otro lado, analizaremos una serie de prácticas estéticas que a nuestro juicio, trabajan la memoria a través de mecanismos alternativos, no canónicos de representación, desde estrategias que persiguen intervenir artísticamente el presente y producir una acción cultural.

Entonces, ¿qué concepción de memoria opera en estas prácticas culturales a las que haremos alusión? La memoria que reivindica su carácter espontáneo y mediado, la memoria que es presente aunque su objeto de reflexión sea el pasado. Como observa el historiador Enzo Traverso:

> la memoria entendida como las representaciones colectivas del pasado tal como se forjan en el presente, estructura las identidades sociales inscribiéndolas en una continuidad histórica otorgándoles un sentido, es decir, una significación y una dirección (69).

Trasladado al campo del arte, este tratamiento de la memoria que destaca su diversidad y permeabilidad, se opone a los monumentos tradicionales que materializan memorias hegemónicas u oficiales. Las prácticas estéticas que hoy tematizaremos a las que llamamos 'memorias culturales' se ubican en la periferia, son gestos efímeros, en algunos casos itinerantes que promueven una acción colectiva. En tal sentido, estas prácticas desafían categorías inherentes al arte como la idea de obra, de autor y de público, operando en cambio como memorias culturales, resultado de una acción colectiva que burla estas distinciones.

A nuestro juicio, estas 'memorias culturales' se inscriben al interior de colosales transformaciones en el arte contemporáneo iniciadas en el siglo XX con las vanguardias históricas, que se traducen en la aparición de nuevos paradigmas y de otros modos de enfoque y comprensión de los fenómenos artísticos. La ampliación de los márgenes de lo estético trae como correlato la insuficiencia de los criterios visuales para valorar un artefacto estético que demandan que la recepción deje de ser pasiva. Según ha expresado Hans-Georg Gadamer, a partir del cubismo se eliminó la idea de que un cuadro es una visión de algo, ya no se puede ver una obra desde una mirada que se limite a recibir pasivamente, para ver hay que llevar a cabo una actividad intelectual de síntesis (39). Así, frente a la objeción de si un gesto estético puede llegar a ser una obra de arte,

acordamos con el filósofo Arthur Danto en que «ahora no es posible decidir si algo es una obra de arte o no. Peor aún, algo puede ser una obra de arte y otra cosa idéntica a ésta no serlo, puesto que resulta imposible encontrar la diferencia mediante algún dato visible para el ojo» (53).

La intelectualización del fenómeno artístico incorpora el peso que la recepción de la obra tiene en su propia conformación, pues el espectador asume la función de co-autor, de allí que la estructura de la misma sea orgánica y permeable. En principio, esta situación conlleva la necesidad de un receptor experto que haga decir debidamente a la obra desde una ineludible contextualización, de allí que los soportes no convencionales provoquen intensas controversias referidas a sus estrategias artísticas, a los soportes efímeros muchas veces utilizados disponibles sólo el tiempo que dura la *performance*. Por otra parte al ser los artefactos artísticos 'máquinas de interpretar' promueven ejercicios hermenéuticos permanentes desplegando versiones del objeto inimaginables, que en algunos casos dan lugar a sentidos en conflicto. A propósito de las obras que se refieren a pasados traumáticos sostenemos que las discusiones que ciertas prácticas generan son parte del acontecimiento de memoria al que dan lugar.

En virtud de lo señalado, las 'memorias culturales' aquí escogidas indagan distintas dimensiones de la memoria y responden materialmente a problemáticas relativas al escenario estético contemporáneo. A este respecto Ana Longoni se refiere al trabajo de grupos de arte en Argentina y señala:

> Los límites para definir si estas prácticas callejeras son o no arte, o en todo caso cuáles son, se vuelven nebulosos ¿depende de la definición que hagan los propios realizadores? De su condición de artistas? ¿de la lectura de críticos y curadores? ¿del juicio del medio artístico? Pienso más bien en un reservorio público, una serie de recursos socialmente disponibles para convertir la protesta en un acto creativo (234).

Poniendo en consideración lo observado por la autora a propósito de las estéticas de memoria sobre nuestro pasado reciente, seleccionamos dos acciones artísticas de resistencia en el espacio público que producen el gesto desde una intervención colectiva.

La primer acción que mencionamos por su trascendencia en el presente, ya que existen múltiples apropiaciones de aquel gesto, es el denominado "Siluetazo", iniciativa de tres artistas plásticos argentinos: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, quienes junto a organismos de derechos humanos llevaron a cabo una intervención urbana que acompañó la jornada de resistencia de 24 hs convocada el 21 de septiembre de 1983 en la Plaza de Mayo. El "Siluetazo" fue una acción estética colectiva que aludió literalmente a la di-

mensión del horror y consistió en el trazado de la forma vacía de una silueta a escala natural sobre miles de papeles, realizados en aquella jornada y sus autores fueron la multitud allí congregada. Las siluetas fueron pegadas en distintos puntos de la ciudad de Buenos Aires: el Cabildo, la Catedral, la Avenida de Mayo, como forma de evocar la presencia de una ausencia: la de los treinta mil detenidos desaparecidos.

Destacamos el "Siluetazo"[2] porque se trató de una acción colectiva en tiempos de dictadura, que exigía respuestas y exhibía ausencias. El símbolo de ese cuerpo ausente pero presente irrumpió en marchas y conmemoraciones posteriores.

Más de veinte años después, la apropiación de aquel "Siluetazo" que queremos señalar es su reedición en la ESMA, organizada por artistas y organismos de derechos humanos que invitaron a realizar siluetas en materiales duraderos que fueron colocadas el 11 de diciembre de 2004 en la reja perimetral de la ESMA en una acción estética colectiva que exigía la restitución del predio y el traslado de las instituciones militares que allí funcionaban. Destacamos este gesto estético porque al igual que el primer "Siluetazo" ubica al espacio público como soporte para la denuncia y la conmemoración. A pesar de que la ESMA está situada en el entramado urbano, resulta invisible para muchos habitantes de la ciudad, de allí la necesidad de conferirle visiblidad colocando Siluetas que la hagan hablar e intercepten su cotidianeidad**.** De este modo, la memoria es suscitada imprevisiblemente en el trayecto cotidiano del peatón, pues éste no busca el sitio conmemorativo sino que es sorprendido por él (Schindel 61). A este respecto advertimos lo que Andrea Giunta observa cuando se detiene en la centralidad que las prácticas actuales le conceden al espacio público, a la ciudad como el marco de protesta y representación y señala:

> Todas estas entradas al nudo urbano se inscriben en la necesidad de reencontrar sentidos que releven el sin sentido. La ciudad es interrogada, transitada y reinstalada en itinerarios que buscan volver a fundarla después del estallido que la dictadura provocó en su trama (278).

Subrayamos entonces que las acciones culturales consignadas en el presente trabajo exploran múltiples dimensiones de la memoria de nuestro pasado reciente desde diversas estrategias. Así los "Siluetazos" ponen de manifiesto el al-

[2] Si bien nos detendremos en el "Siluetazo", advertimos que existió en tiempos de dictadura producción de artistas como Antonio Berni, Carlos Alonso, Edgardo Vigo, León Ferrari – entre muchos otros – que trabajaron la violencia política de manera solapada, e incluso podemos mencionar la intervención urbana que José Garófalo llevó a cabo en 1980 irrumpiendo en el espacio público con rostros que evocaban a los desaparecidos.

cance contestatario de estas prácticas, así como su modalidad colectiva y la forma de evocar lo que está en el modo del no estar: la ausencia presente de treinta mil desaparecidos, anclando estas acciones culturales en la ciudad, apropiándose del espacio público por un determinado tiempo. Otras prácticas estéticas en cambio, también reivindican lo colectivo pero desde la reflexión en torno a 'pequeñas memorias' que entretejen microrelatos sobre el pasado. Las siguientes 'acciones', a las que insistimos en denominar de ese modo, para destacar que el gesto estético consiste en el enaltecimiento de un proceso, de una actividad conjunta integrada por múltiples agentes, que trabajan la memoria como recuerdo en el presente.

A modo de ejemplo, el artista polaco radicado en Alemania Horst Hoheisel – quien posee mucha producción artística sobre la memoria del Holocausto – realizó junto a un equipo de trabajo, un proyecto que denominaron *La química de la memoria,* iniciado a partir de 2005 en Buenos Aires. Lanzaron la difusión en distintos medios e invitaron a traer un objeto personal, que les recordara la época de la dictadura militar e indicaron que anotaran la historia su objeto escogido en un papel. En noviembre de 2006 en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires fue inaugurada la *performance* que contenía en cubos transparentes los objetos elegidos y será montada en distintas ciudades del país, destacando el carácter abierto y en construcción de la memoria. Hoheisel reivindica las expresiones estéticas antimonumentales, y propone en cambio 'marcas de memoria', advirtiendo que como catalizador artístico intenta sólo incentivar procesos de recuerdo recuperados en forma colectiva: imágenes difusas bajo la neblina de la desaparición, del olvido, del pasado, en un proceso de memoria sobre el tiempo de la dictadura militar en la Argentina.

En esta misma dirección apuntan las intervenciones colectivas de la artista Mercedes Fidanza. En sus dos intervenciones de intento de reparación del exilio, realizadas en el año 2006 y 2007 en plazas de la ciudad de Buenos Aires envió una convocatoria abierta en forma electrónica en la que invitaba a 'desexiliarse' y llevar a la plaza un objeto propio que provenga del tiempo de exilio: podía tratarse de un elemento significativo del país de exilio o del país del exiliado, un juguete, una prenda, cualquier elemento que después de la intervención colectiva le era devuelto a los participantes. La artista expresa que su deseo de realizar estas intervenciones colectivas comenzó con una pregunta que se hizo sobre su propia identidad como 'argenmex' en relación con el desarraigo y la fragmentación vivida a raíz de su exilio en México durante la última dictadura militar y de la experiencia de volver a su país con la llegada de la democracia.

Destaca que la convocatoria pretendía estimular la búsqueda de objetos y vestimentas guardados o archivados en los rincones de las casas o de la memo-

ria, que al ser hallados comenzaron a expresar las historias que escondían.

La *performance* consistía en colgar del espacio aéreo de los árboles las vestimentas utilizadas durante el exilio, dispuestas en perchas pendían de tanzas que cruzaban enlazadas entre las ramas. La acción fijó su escenario de representación en dos árboles de la plaza unidos por sus ramas, cuyo sitio estaba señalado por dos círculos blancos concéntricos jugando con la intersección de los conjuntos en una posible unión entre ambos árboles.

Quienes estuvieron presentes – y aquí emerge otro de los tópicos que tratamos hoy aquí que se refiere al dilema que plantean ciertas prácticas respecto a la posibilidad/imposibilidad de reflexionar sobre una experiencia estética sin haberla 'vivido', dilemas que a nuestro juicio deben ser puestos en consideración, pero que no obturan la posibilidad de exégesis de la obra –. Como decíamos, para quienes estuvieron presentes fue verdaderamente emotivo ver los ponchos y vestidos multicolores de otras latitudes que fueron izados por cada uno de los participantes como banderas que flameaban sobre la espesura verde de la copa de los árboles[3].

La invitación a 'desexiliarse' supone para la artista intervenir, accionar, relacionarse y reconstruir lazos culturales fragmentados. En tal sentido, el 'desexiliarse' no apunta al olvido sino a la elaboración de la experiencia del pasado.

Tanto en *La Química de la memoria* como en las intervenciones colectivas de Mercedes Fidanza está presente una exploración sobre el entrelazamiento de lo individual con lo colectivo, que reflexiona acerca de las metamorfosis de la identidad y la experiencia del pasado a través de un hacer memoria que tiene que ver con destacarla en su diversidad, en sus pliegues y contradicciones.

En el presente trabajo hemos reparado en estas 'memorias culturales' por tratarse de gestos que se acercan al pasado desde una acción en el presente y plantean el hacer memoria como algo en construcción. A su vez, hemos puesto en consideración la elocuencia de las estrategias de rememoración utilizadas para enaltecer este tipo de memorias donde la intención estética cede ante la necesidad de crear un espacio colectivo que exhibe las fricciones entre autor, obra y público para transformarse en una acción cultural que considera el carácter subjetivo del ejercicio rememorativo dejando manifiesto que «la memoria jamás está fijada; se asemeja más bien a una cantera abierta, en transformación permanente» (Traverso 73).

[3] Advertimos la riqueza de la interpretación de Juan Pablo Pérez Rocca, testigo y narrador de la intervención para quien la misma plantea la apropiación de un ícono del arte latinoamericano, *Las dos Fridas*, de Frida Kahlo (1939). Las vestimentas regionales colgadas en las pequeñas pinturas de Frida cobran otra dimensión en la imagen del vestido tehuano azul con flores de colores que acompañaba la frase de Fidanza ofrecida en la tarjeta de convocatoria: v*olver a la tierra de uno no es salir del exilio; éste continúa.*

El árbol del 'desexilio': revestir las identidades

Las fotografías de Mercedes Fidanza retoman las nociones de 'desfragmentación' y 'desexilio'; consideraciones ambas que nos permiten enfrentar el inagotable debate sobre memorias y olvidos de la política en sociedades que, como la nuestra, vivieron procesos sociales traumáticos. Para los que se fueron, el 'exilio' queda convertido en un dolor en el cuerpo de la memoria, agudizado ante la ausencia de datos concretos, ante la distancia del lugar de origen, de esa tierrita de nacimiento y la consecuente falta de raíces que se siente 'bajo la lluvia ajena'.

Detrás del significado de la acción *Árbol del desexilio* de Fidanza, acontece una praxis estético-política con las características de un ritual urbano, que año a año, intenta refundar la reflexión sobre las identidades que se van construyendo en base a las marcas de la dictadura, se elaboran en el juego entre los lugares propios y ajenos, y se expresan en una construcción que busca reanudar un nuevo tejido en la urdimbre del espacio público. Tal como señala la artista: «*No me desexilio para olvidar sino para recordar y sumar mi propia historia al cuerpo social*, *pisando el suelo, besando la raíz en su latido*».

La obra propone enfrentar y disputar la propia identidad, de tal modo que la operación artística asume un carácter netamente colectivo, donde es constituyente la idea de encuentro a través de los vestidos, objetos y pertenencias – como ofrendas –, compartidas por los padres e hijos del conjunto de exiliados políticos (en México, Nicaragua, Ecuador, Venezuela, etc.) que supieron acompañar a la artista en su intervención.

La performance consistió en colgar del espacio aéreo de los árboles las vestimentas utilizadas durante el exilio, dispuestas en perchas que pendían de tanzas cruzadas y enlazadas entre las ramas.

El exilio ha dejado sus huellas en el propio cuerpo, en el sujeto vivo: singularidades forjadas que intentan ser reactivadas a través de cada uno de los vestidos ofrecidos para la performance. Vestimentas de otros tiempos que son el resguardo de una memoria física y concreta; cuerpos rasgados y mutilados por el tiempo, que transformaron un horizonte de vivencias comunes vinculadas a la obligatoriedad de adaptación – sin elección – a nuevos territorios y realidades.

Los relatos y obras pertenecientes a la serie *Las valijas del desexilio* nacen incialmente en el 2002 para generar a posteriori un recorrido que llega hasta nuestros días intentando dar sentido al futuro a partir de la recuperación de historias singulares y colectivas generando verdaderos lazos de pertenencia comunes.

Los 'desexilios' de la escritura visual

> Tienes siempre la sensación de no pertenecer. Y de hecho no perteneces. Porque no eres verdaderamente de aquí y otros dicen que el lugar del cual provienes no es tuyo sino suyo. Así hasta la idea del lugar de donde vienes está siempre puesta a prueba.
>
> (Edward W. Said)

Los desexilios de Mercedes Fidanza conllevan un distanciamiento no sólo espacial sino también interior al acto mismo de escribir para dar testimonio visual y corporalmente de la significación de dicha distancia: vestirse y desvestirse como signo, como marca o trazo, como lo Otro de Sí, puede considerarse una experiencia de extrañamiento y también como una experiencia de escisión. La unidad de la identidad se pone en juego ante la multiplicidad y la constitución de un cuerpo común a partir del propio.

Una suerte de recomposición en tanto que 'pathos' con la utópica ilusión del reencuentro total de aquello que ha sido perdido o arrebatado para siempre. Un modo de asumir la distancia entre lo propio y el sí mismo que manifiesta una suerte de exilio apartentemente permanente y sin posibilidades de recomposición más que el vivir en el desgarro entre dos tierras, dos hábitat pero quizás un mismo 'ethos'.

Tal aporía conlleva quizás la asunción de la propia deconstitución originaria, como precaria portación de quien performatiza, escribe o visualiza la constante escisión como residualidad, donde lo pronunciado por la artista adviene entre lo vivido y lo dicho por otros, como diría Agamben (122) su consistencia será su propia falta y en la errancia por la misma.

'Pertenecer' es una de las claves de la identidad y el éxodo de ésta hace de la no-pertenencia una mirada en donde es siempre 'el otro' el único vínculo a partir del cual es posible encontrarse en un 'nosotros' a la manera de Rodolfo Kusch. Dispositivo, si los hay, de una madeja donde poder reflejarse para poder reconstruir el abismo entre quién se 'es' y dónde se 'está', retomando el concepto de 'dispositivo' en Deleuze.

El modo es, entre otros, a través del vestir los ropajes de otros, cual piel mudable y mutante que puede adquirir el hábito ajeno para hacerlo propio y restituirlo a una identidad común alternando con el propio cuerpo y el cuerpo del otro, sus ensimismamientos y sus extrañamientos, sus proximidades y sus distancias, intentando escribir la historia en el mismo instante en que ella se teje y se desteje, parafraseando a Clarice Lispector. Un discurso siempre en mutación, en devenir, sin control ni premeditación y que sin embargo se presenta como texto y tejido acabado para intentar exiliarse en el otro cual resguardo y protección, desapego y reencuentro, potencia de ser y aceptación.

Una suerte de 'curaduría' que auxilia a crecer y al mismo tiempo hace presente los vacíos habitados, las ausencias y los derechos a proclamar las voces de una memoria tangible, presente y vivida entre un pasado generacional, una historia y el propio presente que proyecta al porvenir.

Donar la historia

> Somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que asumimos. Sin memoria no existimos y sin responsabilidad quizá no merezcamos existir.
>
> (José Saramago)

Quien sabe sin tener razón, cargando un cuerpo muerto, siempre otro, creyendo nombrar las cosas impropiamente, se deja a la escucha de su convocatoria: esa es Mercedes Fidanza.

Hija del desconcierto y de la penumbra avanza a duras penas con su carga de construcciones y naufragios: vestidos-cariátides insensatas transportando sus mundos – submundos – a la manera de los dioses en la nube interior, perdiendo en cada caída su minúsculo yo como una piedra del gran friso, un íntimo fragmento de eternidad que rueda hasta los límites y se recoge a tientas en la necesidad de articular de otro modo la dicotomía que opone el individuo 'moderno' al individuo 'posmoderno', rompiendo el círculo autorreferencial del yo y reconstruyendo un 'Nosotros' capaz de reforzar el lazo social sin atentar contra la autonomía de los singulares, esto es, capaz de interiorizar la exigencia de comunidad sin borrar las diferencias particulares.

¿No es este a caso el modo por excelencia de aquellas intervenciones que en la contemporaneidad nos hablan del acérrimo vínculo entre lo público y lo privado? ¿Reencuentra su lugar y su destino? Alguna vez dijimos que ser cerámica es un dolor infinito. Como los cactus de Mercedes, que 'abrazamos' en ese intento de pronunciar hacia atrás todos los alfabetos de la fiesta.

Mira las imágenes a través de las hojas de árboles-vestidos o vestidos de árboles, con sol y luces, viendo desfilar sus sombras genuinas hasta el fin de su propia palabra: quiere descubrir al otro por transparencia?

Dos tierras y un solo mundo que aparece así entrelazado con la fatiga del amor porque a la salida del laberinto jánico, entre perchas y cuerpos volátiles, cualquiera de los minotauros, espinas o serpientes emplumadas ciclópeas de la conciencia, siempre tienen algo de lo que espera y esperanza. A la salida, quizás, debajo del árbol, descubriremos que hemos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de Mercedes Fidanza son las voces de los otros. Quizás, entonces, comenzaremos a soñar otra vez, pero ya sin párpados. Origen y fin.

Al sentido instantáneo de la eternidad corresponde este encuentro envestido de hilo nocturno. Pero al brazo y la mano que tienden a la tela temporal, solamente corresponde lo inmutable, la creación de cada uno, el alma, la palabra de cada uno. La ofrenda que nos propone Mercedes es el don.

Testimoniar el tiempo; predicarlo es modelarlo; tejerlo es aquietarlo para que se pronuncie. La materia ilumina nacimientos y muertes, presencias y ausencias, lo escondido fundacional de la tierra y aquello que soporta y alimenta. Entre el barro cerámico y la tela del vestido, está lo que destiñe, el color, lo que 'cela' y 'can-cela' la alfarera, su propia diferencia y por lo tanto su identidad.

Dos tierras, dos exteriores, dos movimientos que se conjugan en un mismo e idéntico hilván: ser hija, madre, padre y hermano al mismo tiempo.

Mirar y ser mirados por este 'desexiliar', que por medio de su ser 'dos', ser la 'exterioridad que nos moviliza' y ser 'hilo' al mismo tiempo, nos muestra los tejidos de lo sensible y los lazos y vínculos de lo que nos es posible.

Mercedes Fidanza: no hay nacimientos ajenos ni tampoco amores deshabitados, sino sólo, y esto no es poco, un lugar de encuentro.

Bibliografía citada

Agamben, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri. 2006.

Benedetti, Mario. "Prólogo". *El desexilio y otras conjeturas.* Buenos Aires: Nueva Imagen. 1986.

Danto, Arthur. *El abuso de la belleza.* Buenos Aires: Paidós. 2005.

Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce qu'un dispositif? Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*. Editions préparée par David Lapoujade. Paris: Les Editions de Minuit. 2003.

Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello.* Buenos Aires: Paidós. 2003.

Giunta, Andrea. "Chile y Argentina: memorias en turbulencia". *Pensar en la Postdictadura.* Ed. Nelly Richard, Alberto Moreiras. Chile: Cuatro Propio. 2001: 71-72.

Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor. 1964.

Longoni, Ana. "¿Tucumán sigue ardiendo?". *Brumaria*, 5 (2005): 15-18.

Hoheisel, Horst. *La química de la Memoria*. Servicio Alemán de Intercambio Académico y la Fundación de la UNSJ. Buenos Aires: 2007.

Kusch, Rodolfo. *La Negación en el Pensamiento Popular*. Buenos Aires: Cimarrón-Peña Lillo. 1975.

Said, Edward W. *Mi derecho al regreso*. Buenos Aires: Eudeba. 2009.

Saramago, José. *Pensar, pensar y pensar: escritos y entrevistas*. Buenos Aires: Alfaguara. 2009.

Schindel, Estela. "Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías de la memoria". *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina.* Ed. Cecilia Macón. Buenos Aires: Ladosur. 2006: 45-46.

Traverso, Enzo. "Historia y memoria. Notas sobre un debate". *Historia reciente.* Ed. Marina Franco, Florencia Levín. Buenos Aires: Paidós. 2007: 12-13.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo.* Buenos Aires: Amorrortu. 2001.

EL VIAJE IMPOSIBLE: *EL MAR QUE NOS TRAJO* DE GRISELDA GÁMBARO

Margherita Cannavacciuolo*

La nostra terra è lontana […],
calda di lacrime e di lutti. Donne,
laggiù, nei neri scialli
parlano a mezza voce della morte,
sugli usci delle case.
(Salvatore Quasimodo: 105)

El presente trabajo propone un acercamiento a la ficcionalización de la emigración femenina a la Argentina en la novela *El mar que nos trajo* (2001) de Griselda Gámbaro. El tema principal que la obra plantea es la imposibilidad del viaje que las protagonistas experimentan, fruto de la relación dialéctica que se entabla entre mujeres/estancia *vs* hombres/movimiento. Al mismo tiempo, hay que subrayar la proyección de la estaticidad de los personajes femeninos en el plano estilístico de la novela a través de marcas textuales; es decir, a través de la construcción de 'espacios cerrados' en torno a las figuras femeninas, recurso teatral que caracteriza la producción dramática de la autora. El paso sucesivo viene a ser la consideración del trastocamiento de la función memorial y de la fractura que se produce en la acción de 'hacer memoria' a lo largo de la narración, así como su reconciliación que se da en el final del relato.

En el panorama de las letras argentinas actuales, Griselda Gámbaro es reconocida como una autora de gran importancia tanto en el ámbito teatral como en el narrativo. A ella se debe la ruptura con la corriente del realismo reflexivo, la consecuente evolución del absurdo en la dramaturgia argentina y las experimentaciones con el teatro abierto. Representa, además, una de las voces más firmes contra la dictadura, ya que defiende el derecho de libertad de pensamiento y también los derechos de la mujer, sujeto doblemente afectado por

* Università Ca' Foscari di Venezia.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

la represión militar puesto que ésta se cierne sobre su derecho ciudadano, por un lado, y sobre sus derechos en cuanto género, por el otro.

El mar que nos trajo se inserta en la misma línea de los antecedentes narrativos de la autora, puesto que posee la misma matriz ideológico-estética: la superación del realismo social fenomenológico de la Generación del 60 y la propuesta de una literatura que se centre en la problemática existencial del ser humano, en su desamparo esencial, contribuyendo a delinear lo que Susana Tarantuviez define como «poética del desamparo» (5). Al mismo tiempo, Griselda Gámbaro compone el relato en el contexto que estaba viviendo su país de recuperación de la memoria de los inmigrantes italianos o de origen italiano, de búsqueda de los orígenes, de historias de encuentros y separaciones[1]. El mar, los viajes, toman corporeidad a nivel de los personajes en la búsqueda de la italianidad de sus propios orígenes: «Yo soy de origen italiano» – declara la escritora en una entrevista con Reina Roffé – «siento de manera muy acusada este origen y el mestizaje cultural que hay en mi país; en efecto esto se nota en lo que escribo» (54).

En la novela objeto de análisis la autora reconstruye y recrea una anécdota particular que ella misma declara haber escuchado en una sobremesa familiar durante su infancia, pero que bien podría ser la historia de los ancestros de cualquier familia argentina, dado que aparecen temáticas que se relacionan íntimamente con la vivencia del emigrante: la memoria y el olvido, el país de acogida, la patria y el retorno. La historia habla de Agostino, un joven emigrante genovés a Argentina, donde se construye una vida nueva y feliz junto con Luisa, también emigrante italiana, con quien tendrá una hija, Natalia. A los cuatro años, una noche, volviendo del trabajo, el hombre se encuentra con los hermanos de Adele, su esposa italiana, quienes lo obligan a embarcarse enseguida y volver a Italia sin avisarle a nadie. Tras días de desesperación y búsqueda, Luisa se entera que Agostino se ha marchado. En uno de los más logrados y poéticos párrafos de la novela se lee que Luisa

[1] A tal propósito, en esos años resulta fundamental la aportación brindada por la producción literaria de Sirya Poletti. A partir de la aparición de su novela *Gente conmigo* (1962), se asiste a un cambio de rumbo en la literatura de migración, que anticipa y preanuncia la renovación del género que se dará hacia finales del siglo XX, cuando se publica una serie de novelas donde la mujer adquiere un rol protagónico, desde el punto de vista tanto autorial como contenutístico, además de una complejidad mayor a la hora de incorporarse a la ficción. Se señalan *Oscuramente fuerte es la vida* (1990) de Antonio Dal Masetto, *Santo oficio de la memoria* (1991) de Mempo Giardinelli, *Cuando digo Magdalena* (1992) de Alicia Steimberg, *El libro de los recuerdos* (1994) de Ana María Schua, *Diario de ilusiones y naufragios* (1996) de María Angélica Scotti y *Si hubiéramos vivido aquí* (1998) de Roberto Raschella, entre otras, como ejemplos más significativos que dan cuenta de la inmigración italiana en Argentina y de la importancia de la mujer a la hora de preservar el patrimonio memorial de la familia.

> sintó frío, la carencia de aire. Una absoluta soledad la rodeaba, había descendido de un barco en un país extraño, no conocía a nadie, no conocía la lengua que se hablaba en ese país. El nombre de Agostino era la única palabra que sabía y la murmuraba incesantemente en todos los tonos, desde la súplica hasta la desesperación, sin que persona alguna la comprendiera (Gámbaro 24).

A partir de ese momento, la narración, que había seguido un curso lineal, se divide, alternándose entre la historia de la vida del protagonista en Italia, y la de Luisa y Natalia en Argentina. La fractura en la narración corresponde a la herida que el abandono y el consecuente sentido de ausencia provocan en las almas de madre e hija, sentimientos que marcarán su existencia. En Italia, Agostino reanuda con Adele una existencia infeliz aliviada sólo por el nacimiento de su hijo Giovanni. Mientras tanto, en Argentina Luisa se casa con el calabrés Domenico Russo, de cuya unión nacerán Isabella y Agostina, que morirá a los tres años. Esta familia vive sólo del duro trabajo de Luisa, lo que empujará a Natalia a echar a Domenico de casa, por constituir nada más que una carga, y tomar las riendas de la familia, asumiendo las tareas de la madre enferma. Los hilos de la narración se vuelven a unificar con el viaje de Giovanni a Buenos Aires en pos de su hermana tras la muerte de Agostino, el encuentro con Natalia y la reconciliación simbólica entre padre e hija.

Lo que sobresale al acercarse a *El mar que nos trajo* de Griselda Gámbaro es el hecho de que la escritura se construye alrededor de la imposibilidad del viaje que las protagonistas femeninas experimentan. Dicha imposibilidad se relaciona con el hecho de que la historia de Luisa, Natalia e Isabella en Argentina se desarrolla prevalentemente en espacios cerrados, como la cocina, la cama de su pequeña habitación, los cuartos de la casa que comparten con otros emigrantes y el patio interior; mientras que la de Agostino en Italia sobre todo en espacios abiertos, como la playa, el mar, elementos constantes en la poética de la autora. Las mujeres resultan 'cautivas', ancladas a un lugar del cual no logran desprenderse. Tanto Natalia como su hermana menor Isabella, por ejemplo, cuando se casan no se van a vivir a otro lugar sino que permanecen en «la misma casa del inquilinato» (106) de su infancia, en habitaciones cercanas, reafirmando, de este modo, la imposibilidad de salir, de cambiar, de evadir.

Al mismo tiempo, la imposibilidad del movimiento que experimentan las mujeres encuentra correspondencia a nivel formal, en la articulación de la escritura en 'escenas fijas', legado del trabajo teatral de Griselda Gámbaro. Es evidente, de hecho, la influencia que la actividad dramatúrgica de la autora tiene sobre el estilo de la novela, en cuanto los ambientes enclaustrados, cerrados, donde se desarrollan las existencias de Luisa, Natalia e Isabella en Argentina, adquieren la fijeza de ciertas escenas teatrales. Como nota Teresita Mauro, de hecho, tanto en la novela como en el teatro, Gámbaro desarrolla muchas obras en torno a la cons-

trucción de «espacios cerrados» en los que predomina la violencia y, más concretamente, las microestructuras de poder en el ámbito de la familia (969). La articulación de este tipo de espacio narrativo se vincula al realismo reflexivo y crítico en relación con las problemáticas político-sociales que atañen tanto la familia como el país. Las mujeres de Gámbaro deambulan por un 'mundo cerrado' en el que, como antiheroínas, son las víctimas de un universo claustrofóbico que subraya y amplifica la imposibilidad del viaje como desplazamiento físico.

A la luz de lo dicho, por lo tanto, parece que la novela vuelve a poner en escena la antigua dialéctica mujer/adentro – hombre/afuera. Sin embargo, los referentes simbólicos de dicha relación dicotómica resultan trastocados, en cuanto lo de afuera no está asociado a la libertad, pues Agostino sufre la misma sensación de imposibilidad y cautiverio que caracterizan las existencias de las mujeres. No es éste el lugar más adecuado para adentrarse en un análisis detenido del personaje de Agostino, pero sí cabe decir que la vuelta abrupta y forzosa a Italia hace que el protagonista viva lo que me atrevo a definir un 'exilio del alma', dado que comparte con el exiliado, en el plano existencial, el mismo sentido de fracaso individual que el desarraigo provoca. Este concepto es importante porque permite dar un paso ulterior en la comprensión del papel protagónico de la mujer y de los valores simbólicos que adquiere en la novela. Al describirse a Agostino como des-terrado, privado de su tierra, se produce un cambio en la concepción de la patria, puesto que ésta ya no se identifica con Italia, sino con Argentina. Agostino nunca dejará de pensar en la hija Natalia que ha dejado en el otro lado del océano, con lo cual las mujeres representan la materialización del lugar de pertenecia y del vínculo afectivo, que quedan inscritos en el cuerpo y en la foto de Natalia de niña que Agostino pone sobre la repisa de la chiminea. Es por eso que las mujeres permanencen en el mismo sitio después de la partida de Agostino, por eso no se van, no pueden irse porque encarnan el referente espacial, 'son' la tierra. Para citar un ejemplo, ante el hermano Giovanni llegado a Argentina en búsqueda de Natalia, la mujer afirma: «Ni siquiera conozco el mar» (Gámbaro 129) y, más adelante se lee:

> Y como en su acento había una pregunta no formulada, Giovanni habló del mar con sus rostros cambiantes, tan calmo como fijado en una serenidad inalterable o tan embravecido que la serenidad se recordaba como un imposible. […] – ¿Alguna vez conoceré el mar? – preguntó Natalia, y en su voz, que en raras ocasiones expresaba un deseo íntimo, había una fuerte nostalgia. […] Y pensó que el barco, y el mar, habían sido los lugares de Agostino y que en esa visita ella podría ver (el barco) con la mirada de su padre (130).

Al mismo tiempo, los espacios cerrados que la autora construye alrededor de sus protagonistas femeninas no se resuelven solamente en lugares claustro-

fóbicos, sino que se conforman también como terrenos íntimos de construcción de identidad donde las mujeres adoptan una actitud productora y germinadora, llegando a identificarse con los que Lionello Sozzi define «espacios del alma» (24). Frente a la derrota de sus esperanzas, los personajes femeninos no se comportan de manera sumisa, sino que adquieren un papel activo demostrando fuerza y determinación. Es Luisa la que lleva adelante la familia con su trabajo y de ella se lee que «a veces tenía la impresión de que se caería en pedazos, pero no sucedía así, de algún lugar, que no era su cuerpo, sacaba fuerzas» (43). El espacio cerrado puede convertirse en lugar de vida como cuando se lee que en el cuarto «apareció la Singer flamante, con dos cajones a los costados, esmaltada de negro» (52), y las mujeres «se creyeron ricas, conjurada la miseria. Apartaron las maderas del embalaje y se sentaron frente a la máquina en una contemplación dichosa. Luisa sonrió, tomó la mano de Natalia y la apretó fuertemente» (53). De Isabella se dice que, «con sus siete años, le gustaba mucho ver a Natalia, el rostro inclinado sobre la Singer, la expresión concentrada. No se perdía el movimiento de sus manos: una sujetando la tela, la otra guiándola bajo la aguja que subía y bajaba mientras el pie movía el pedal» (53). A la vez que imposibilita el viaje de las mujeres, sin embargo, el espacio cerrado coincide, por otro lado, con la construcción de un terreno propio, firme y sólido en el que anclar la identidad dolida por el abandono. En la novela se lee que «Natalia parecía otra, un poco feroz, un poco temible. Sin alzar la vista, emitía órdenes que Isabella obedecía» (54), y más adelante, frente a Domenico, marido de Luisa que gastaba el dinero ahorrado y no cuidaba de su familia, Natalia toma la decisión de echarlo de casa: «Apiló las prendas sobre la cómoda. […] Natalia tenía el mismo aire de cuando estaba en su máquina: concentrado, hosco, temible. Se movía golpeando los cajones, los gestos filosos […] En algún momento, oyó la voz de su madre o su llanto, pero no observó en su dirección, estaba sola y decidía sola» (55).

El sentido de claustrofobia generado por la imposibilidad de la mujer de salir de su condición se manifiesta a través de un vínculo imprescindible que la escritura crea no sólo con el espacio, como se ha analizado anteriormente, sino también con el tiempo, en cuanto el sentido de inmovilidad se expresa también en la ciclicidad que caracteriza las vidas de las protagonistas. A partir del abandono que sufren las protagonistas, no sólo su espacio vital resulta afectado, sino también la dimensión temporal, en cuanto las mujeres viven el que se podría calificar como «destiempo», en cuanto sufren un sentido de expulsión no sólo del presente, sino también del futuro[2]. Dicha sensación de aislamiento

[2] A este propósito, se toma prestado el término clave de «destiempo» que el ensaysta polaco Jozef Wittlin elabora en su ensayo "Sorrow and Grandeur of Exile" (1990), y que será

temporal se traduce en las vidas de las mujeres en el desajuste que éstas sufren a partir de la ida de Agostino, acontecimiento que les preclude cualquiera posible serenidad futura y que da lugar al que Max Aub define «el tiempo multiplicado por la ausencia» (542). La inadecuación que el vacío afectivo provoca en Luisa y Natalia, de hecho, viene a resultar de un desfase entre el plano emocional y el principio de realidad; es decir entre la esperanza en y la idealización de un futuro próspero que el emigrante proyecta sobre su destino, y el choque con una cruda realidad. La multiplicación del tiempo que la ausencia provoca se refleja en la novela en la repetición cíclica que caracteriza las vidas de las protagonistas; Natalia repite el mismo destino de la madre Luisa al casarse con Giacinto, un hombre al que no quiere y que, además, tiene las mismas características negativas de Domenico. En la novela de hecho se lee que Luisa había aceptado a Domenico porque «se sentía sola» (40), y, de la misma manera, más adelante se dice que su hija «no pensaba en su boda con ese hombre, que había aceptado, como la madre a Domenico, por simple soledad» (89). La historia se vuelve a proponer en el caso de Isabella quien, a los pocos meses de casarse, «se dio cuenta de que, como Natalia, tampoco ella sería feliz; la felicidad sólo aparecería por breves momentos y no duraría» (107). Es, sin embargo, la novela misma la que provee la clave interpretativa de su argumento. Ante la conciencia que Natalia se casa sin amor, «Luisa que miró su rostro concentrado, comprendió que la 'vida inmutable'[3] no se aguanta y se elige a un ser, el primero a mano, para no sufrir de soledad y penuria» (91). Espacio y tiem-

utilizado también por Claudio Guillén en su estudio *El sol de los desterrados: literatura y exilio* (1995). Para ambos críticos, el destiempo describe uno de los aspectos fundamentales que caracteriza la experiencia del exilio; es decir, la sensación de expulsión del presente y del futuro del país de origen que el exiliado vive, con lo cual el vocablo abarca una dimensión semántica más bien política, histórica y lingüística. El desajuste entre el exiliado y su patria es monumental y la exclusión, un hecho inexorable. El escritor español Max Aub, tras treinta años de exilio, califica esta expulsión del presente y del futuro como «el tiempo multiplicado por la ausencia» y lo resume en una frase: «He venido pero no he vuelto» (542). La inadecuación producida por el exilio viene a resultar de un desfase no sólo entre lo que era el lugar de origen antes de la partida y lo que es en el presente del retorno tras años de ausencia y cambios, sino también entre la idealización que en la distancia elabora el exiliado sobre su patria y la cruda realidad. El exiliado magnifica el país de origen como una estrategia de defensa ante el desarraigo y piensa el lugar del destierro como algo provisorio, una parada temporal antes del retorno. Dejando de lado la connotación política que el término adquiere en la utilización tanto de Witlin como de Guillén, así como en la expresión de Aub, en mi opinión el concepto bien se presta a explicar la experiencia de la emigrante que Gámbaro pone en escena, en cuanto éste experimenta la misma sensación de extrañamiento que el destiempo implica para el exiliado, adquiriendo en la novela un matiz vivencial y existencial, más que político e histórico.

[3] Las comillas son mías.

po resultan estancados, atando las protagonistas a una inmutabilidad existencial y condenándolas a una ciclicidad de las vivencias.

A este propósito, es oportuno notar que resultan trastocados también los binomios mujer/memoria – hombre/acción, en cuanto la memoria deja de ser un bien custodiado por las mujeres, para convertirse, en cambio, en necesidad del hombre Agostino.

Mientras que Agostino en la distancia magnifica Argentina, guardando la memoria de su hija y cristalizando el tiempo para aliviar el desarraigo que sufre, las mujeres en el otro lado del océano, y sobre todo Natalia, parecen rechazar el recuerdo, como estrategia de defensa contra la sensación de desamparo que experimentan. Hay algo que el viaje quita y que no puede ser restituido; es decir, la fragmentación del sujeto que el abandono conlleva. Natalia, por lo tanto, parece reflejar la que Ricoeur define «memoria herida» (71) *versus* la 'memoria vital' de Agostino. Memoria herida por el abandono, por la pérdida, por la sensación de inevitabilidad de los acontecimientos que aflora de cada párrafo de la novela, como fatalidad de la que no puede huirse. Para citar un ejemplo, se dice de Natalia que:

> rechazaba a ese padre, cuya muerte no le provocaba congoja […] no quería saber de ese padre, desaparecido bruscamente de su vida, que una noche la había tenido en sus brazos, haciéndole cosquilla en el cuello, y otra noche ya no estaba. Barquita mía, le decía, meciéndola, y a esa barquita había hecho naufragar. Sé lo que son los padres, había pensado frente a Domenico. Vaya si lo sabía. Buenos para abandonar y no cumplir (84).

Al rechazo que Natalia siente hacia el padre se opone en la página siguiente la memoria constante que Agostino había mantenido de su hija, concretizada y cristalizada en su fotografía: «Él la había fijado en la foto de esa niña de tres años, de pie en un almohadón, el brazo izquierdo descansando en una columna, y no la hubiera reconocido como era ahora» (85).

La memoria activa de Agostino vence la herida de su hija Natalia tras el abandono, superando las distancias espaciales y temporales. En este sentido, el mar juega un papel muy importante, puesto que le restituye a la mujer el eco de aquella memoria rechazada porque herida y sangrante, a través de la figura del medio hermano Giovanni que viaja a Argentina para cumplir con la promesa hecha al padre Agostino de buscar a su hermana. En este sentido, como sugiere Mauro Castellarín, el fragmento de Salvatore Quasimodo que aparece como epígrafe de la novela constituye un paratexto con el cual el argumento de la novela establece una «relación dialógica y consustancial» (970). Las líneas del poeta – «ed io vorrei che pure a te venisse,/ ora, di me un eco di memoria,/ come quel murmure di mare» (Quasimodo: 107) – reafirman desde el umbral

del texto el elemento marino como presencia simbólica en la producción de Gámbaro y en la novela. Separación y al mismo tiempo tejido conectivo entre las vivencias de los protagonistas, elemento que quita la presencia y devuelve el recuerdo. El mar que Natalia no conocía le devuelve el recuerdo de su padre, la lengua de su infancia, le trae la Italia de donde habían llegado su madre y su padre, y aunque ella no conozca su tierra, sí puede conocer el mar acompañada por su hermano y conocer un barco, símbolo de esperanzas, de nostalgias, de pérdidas y re-encuentros.

En el final del relato, de hecho, se lee que la hija menor de Isabella guarda en su memoria todo lo que oye de sus mayores y «muchos años más tarde escribió esta historia apenas inventada, que termina como cesan las voces después de haber hablado» (Gámbaro 156). Si a lo largo de la historia narrada se nota una negación de la posibilidad del viaje femenino como desplazamiento físico, la novela en su totalidad corresponde a su rescate y afirmación como acto y producto memorial.

Bibliografía citada

Aub, Max. *La gallina ciega. Diario español*. Barcelona: Alba Editorial. 1995.

Crismanich, Betina. "Erotismo y novela erótica en *Lo impenetrable* de Griselda Gámbaro: una bifurcación hacia la praxis escritural y lectoral". *Teorías y prácticas críticas*. Ed. Betina Crismanich et al. Mendoza: UNCuyo-Facultad de Filosofía y Letras. 1992: 251-259.

Gámbaro, Griselda. *El mar que nos trajo*. Barcelona: Belacqua. 2007. (I ed. 2001).

Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Sirmio. 1995.

Gutzmann, Rita. "Los espacios cerrados en el teatro de Griselda Gámbaro". *Actas del IX Congreso Internacional del CELIRP*. Ed. Alemany Bay. Alicante: Universidad de Alicante. 2001: 487-495.

Lasada, Malena. *Entre el desamparo y la esperanza. Una traducción filosófica de Griselda Gámbaro*. Buenos Aires: Biblos. 1992.

Mauro Castellarín, Teresita. "Viajeros y emigrantes en la literatura argentina de fin de siglo: *El mar que nos trajo* de Griselda Gámbaro y *Lejos de aquí* de Roberto Cossa y Mauricio Kartun". *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu precolombino*. VII Congreso Internacional de la AEELH. Ed. Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 2008: 967-982.

Morel, Hortensia R. "La narrativa de Griselda Gámbaro: *Dios no nos quiere contentos*". *Revista Iberoamericana*, 156 (1991), 57: 481-494.

Paz, Octavio. *El peregrino en su patria. Historia y política de México*. México: Fondo de Cultura Económica. 1987.

Quasimodo, Salvatore. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori. 1994.

Regazzoni, Susanna. "La diáspora de los italianos en el viaje a Argentina: *El mar que nos trajo* de Griselda Gámbaro". 2011 (en prensa).

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2004.

Roffé, Reina (ed.). "Entrevista con Griselda Gámbaro". *Conversaciones americanas*. Madrid: Páginas de Espuma. 2001: 104-106.

Salerno, Malvina. "Leopardi en una novela de Griselda Gámbaro". *Actas de las Terceras Jornadas de Literatura Comparada*. Córdoba: AALC/Comunica Editorial, 1 (1998): 585-591.

Sensidoni, Eleonora. *Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo y Griselda Gámbaro*. Venezia: Studio LT2. Collana 'Nuove prospettive americane' 3. 2011.

Serafin, Silvana (ed.). *Immigrazione friulana in Argentina: Syria Poletti racconta…* Roma: Bulzoni. 2004.

———. *Ancora Syria Poletti: Friuli e Argentina due realtà a confronto*. Roma: Bulzoni. 2005.

Sozzi, Lionello. *Gli spazi dell'anima*. Torino: Bollati Boringhieri. 2011.

Tarantuviez, Susana. *La narrativa de Griselda Gámbaro. Una poética del desamparo*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. 2001.

Vignolo, Griselda. "Griselda Gámbaro: una doble vida literaria". *Poder, deseo y marginación. Aproximaciones a la obra de Griselda Gámbaro*. Comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Puntosur. 1989: 109-120.

Wittlin, Jozef. "Sorrow and Grandeur of Exile". *Four Decades of Polish Essays*. Evaston: Northwestern UP. 1990.

UNA CASA SIN TECHO NI PAREDES LLEVA COMO MALETA: *AMNESIA* DE DELFINA MUSCHIETTI

Rocío Luque*

Introducción

En la poética de Delfina Muschietti, sobre todo en la reciente *Amnesia* (2010), se advierte siempre una voz quebrada, desleída y fragmentaria, factor que se debe no sólo a la naturaleza misma de su escritura, un poético flujo de conciencia en esta ocasión, y al argumento central del que se ocupa esta última obra, la amnesia de un hecho que tiene que lograr verter en memoria, sino también a su pertenencia a dos lenguas, el español y el italiano, elemento que crea una fractura de su voz en ambos idiomas. La autora, de hecho, argentina de nacimiento pero hija de una familia del norte de Italia[1], tiende a menudo hacia el mundo cultural italiano en un proceso de recuperación de la memoria infantil y familiar.

En este viaje *à rebours*, por tanto, lleva consigo como maleta sus lenguas maternas, que considera, a la manera de Jacques Derrida, como una casa portátil[2], sólo que estas casas están, nos dice ella, «sin techo ni paredes»[3]. Nos propone-

* Università degli Studi di Udine.

[1] Delfina Muschietti, poetisa, traductora y profesora de la Universidad de Buenos Aires, nació en 1953 en la provincia de Entre Ríos, en Argentina, de una familia que salió de Udine y emigró primero al Cantón Ticino y luego a Argentina. La autora fue por primera vez a Italia, gracias a una beca de su padre, en 1960, y más concretamente a Santa Marinella, una localidad balnearia cerca de Roma donde vivió dos años y siguió sus primeros años escolares, aprendiendo así a escribir y a leer en italiano. Posteriormente, ha viajado a Italia en distintas ocasiones, pero el viaje más importante fue el que realizó en 2004, gracias a una beca para su proyecto de 'Poesía y traducción', en el que se dedicó a escribir un Diario y a recoger datos para redactar su último libro, *Amnesia*.

[2] Fundamental resulta ser para la comprensión de la autora la obra de Jacques Derrida *El monolingüismo del otro* y la concepción del filósofo francés del 'estar en la lengua' como un 'estar en casa': «¿Qué hay con ese 'estar en casa' en la lengua, hacia el cual no dejaremos de volver?» (Derrida 20).

[3] Muschietti nos dice que tiene que «aprender a balbucear otra vez seguir ese camino de devenir buscar esa lengua casa prometida sin techo ni paredes tener como deseado horizonte la infancia del mundo» (Muschietti 97).

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

mos con este artículo, por consiguiente, ver cuál es el suelo y, dado el caso, el piso lingüístico que subyace en esta obra de emigración[4] por la memoria, por las lenguas y por la geografía de sus dos países y, por supuesto, ¡ver qué hay dentro de esa maleta!

Tierra *versus* cielo

Si del silencio de la palabra dicha, y no del silencio de la memoria olvidada, se tratara, podríamos pensar, con Ortega y Gasset, que lo que en *Amnesia* se calla es algo manifiesto:

> Una parte muy grande de lo que queremos manifestar y comunicar queda inexpreso en dos dimensiones, una por encima y otra por debajo del lenguaje. Por encima, todo lo inefable. Por debajo, todo lo que "por sabido se calla". Ahora bien, este silencio actúa constantemente sobre el lenguaje y es causa de muchas de sus formas (Ortega y Gasset 10).

A sabiendas de que lo que en la obra está ausente es por inconsciente remoción de la memoria de la autora, con esta cita de Ortega y Gasset pretendemos introducir la comprensión del discurso de Muschietti como una actividad que concierne tanto a lo dicho (lo dado o 'puesto') como a lo no dicho (lo implícito o 'presupuesto'), que equivaldría tanto a lo recordado como a lo olvidado, y en la que ambos componentes están reflexivamente determinados. Y parafraseando al filósofo español, podemos decir que por encima y por debajo de la palabra de la autora hay dos dimensiones: por encima, un mosaico de cielo que le produce iluminaciones que la van guiando hacia la verdad; por debajo, capas de tierra que se la han ocultado durante largos años de su vida.

Nada que ver, pues, con las 'presuposiciones' que una teoría del análisis del discurso analizaría a través de la práctica conversacional para analizar lo que no está verbalmente expreso (Lozano Peña-Marín y Abril 207) sino unas 'superposiciones' de cielo y tierra cuyas instrucciones implícitas de interpretación nos son proporcionadas por el particular uso que la autora hace del lenguaje y que entimemáticamente nos lleva hacia su solución.

[4] La condición de Delfina Muschietti como escritora hija de la emigración no representa un fenómeno aislado, sino que se inserta en aquel grupo de poetas y escritores hijos de emigrantes que filtran la visión del otro a través de los ojos de los padres (pensemos, por ejemplo, en Vicente Gerbasi). A tal propósito, véase el estudio de Antonio Scocozza, "'Tu, il viandante, l'insonne, lo scontento': padri emigranti figli poeti".

Abundan, de hecho, en el léxico de Muschietti, palabras asociadas a la 'tierra' y lemas que se refieren a lo que con ella se puede hacer, es decir, 'enterrar', 'soterrar', 'sepultar', 'ocultar', 'encubrir', 'arrastrar', 'hacer huecos', 'agujeros', 'capas' y 'túneles', 'dejar huellas', etc., como podemos ver en los siguientes casos:

- Bajo tierra[5] (66); Colgada distraída la enterrada[6]: a los trece devorar libros instalarse en otros mundos acorralada olvidar lo que llega cerca tenebroso (66); Dice Freud aún aquellas cosas que parecen completamente olvidadas subsisten en alguna parte hallándose sólo soterradas e inaccesibles al individuo: terrible destino de la memoria enmascarar al sí mismo (66); Después de tanto dolor sepultado en silencio año tras año (76); Olvidar sobre lo sabido antes sepultado (95); Investigar leer la teoría desanudar el sedimento la raíz enterrada (95); El buscado reencuentro con la rama sepultada, durante casi 43 años (119)
- *Los recuerdos encubridores contienen, no sólo algunos elementos esenciales de la vida infantil, sino verdaderamente todo lo esencial* (133)
- El amarillo abierto el hueco de la memoria el comedor diario la cercana hamacándose en la silla de madera (13); Nada agujero negro un recuerdo inventado imaginado (13); En blanco el juego jugado en el cuarto de planchar robado hueco del olvido (14); El hueco la ausencia de los pasillos de la casa (24); Otro hueco en las capas profundas de lo arcaico (34); Sólo hueca esa triste evidencia(56); *if everithing is a hollow as it seems*[7] (57); Hueco negro del teléfono (71); Indefensión cuando los cuidadores atacan – dice la voz del analista – esa la clave del agujero muchas veces asfixia sin salida hasta entrever el reverberar de la luz la primavera (74)
- Los días siguientes a la noticia transcurrieron con las sombras que suelen extenderse a veces como una capa negra (105)
- Entrar en el túnel del deseo (37); Así de largo el túnel negro hasta los 20 (56); Regreso de la luz al final del túnel (79)
- Homenaje a ese género escrito por los que dejaron tanta huella a seguir (158); *Detalles de la percepción, huella mnémica, perforada la materialidad de la letra en cada texto poético* (167).

A la esfera semántica de la tierra, se asocia luego toda una esfera sensorial de matiz negativo compuesta por palabras como 'oscuridad', 'negro' y 'frío', que conectan automáticamente hacia la 'noche' y el 'invierno', dos fases temporales que infunden temor en la niña que fue la autora por ser el lugar de los fantasmas, las pesadillas, las fantasías y los gemidos de un bebé enmurado:

[5] "Bajo tierra" es el título de una sección del libro.
[6] "La enterrada" es la manera en la que la llamaban los hermanos.
[7] Se trata de la cita de un verso de una canción de Bob Dylan, que se repite a lo largo de todo el libro, también de forma traducida: 'si todo es un agujero como parece'.

- Oscuridad velada (26); Con un vértigo oscuro (54); Congoja cada vez con la llegada del otoño los primeros anuncios de oscuridad (67); El analista de hoy dice que el problema es el secreto, lo que no se puede decir y debe permanecer en tinieblas, la atmósfera en la que una niña ha crecido (152); Poco hospitalario, lleno de sombras (113)
- Cuando chica oído el relato repetido – como con las películas de terror tratar de esconderse de olvidar de no ver la escena – del sueño con la muerta la noche anterior a morir: arrastrándose por la tierra negra clavando sus uñas […] murmurando quiero tierra (20)
- Esa noche volvieron a aparecen los viejos miedos de la infancia, las noches oscuras (113); Dolor en la noche. Cuesta escribir, se pierden las palabras en el hilo de la frase, otras formas de la amnesia (121)
- Llegado el invierno con ese áspero nublado frío (17); Despertar en la última casa en invierno negro (60); Mármol frío de la cocina en el invierno oscuro: esa cocina lugar de alojo (70)
- Como fantasmas volvían a la vida desde la nada (101); Otra vez comprobar el fantasma cruzado de los relatos, la red de lo que había permanecido oculto, la mirada en la palabra de los otros contradiciendo seguridades que parecían inalterables (110); La lucha es con el fantasma (133).

A este clima subyace lo olvidado («Vaso comunicante con esa rama genealógica hasta ahora caída en el olvido desconocida», 48), lo ausente («Siempre la pregunta de cuánto de la angustia enmascara aquella otra larga ausencia de tantos años», 126), lo secreto («tanto secreto por conocer», 71) y lo clandestino («En esa forma vaga de clandestinidad familiar», 29).

La autora, ya adulta, no logra ver en aquel pasado, y en esta oscuridad logra proceder tan sólo a tientas (entre imágenes borrosas, «Ni padre ni madre sólo borrosos escorzos el eco de la voz fraterna», 21) y a ciegas («Dale dale a ciegas», 15; «Ver ciega escuchar por las escaleras», 27; «Por obra del inconsciente repetidos a ciegas», 75; «No haber seguido sonámbula ciega aquellos pasos», 80).

Esta ceguera no es sólo de los ojos, sino también de los ojos de la mente, que no saben: «Nunca saber un pasado posible» (78); «No saber si es posible leer en los ojos de esa niña» (103), pues, como ella misma nos dice, «Saber un verbo tan amplio tan cabal sólo con el pasar de los años de las muchas investigaciones analíticas en lo profundo de sí» (76).

Frente a esta ceguera, imagen del olvido, la única solución para verter la amnesia en memoria es revolver la tierra, lanzarse al mundo subterráneo o inconsciente. Comienza así un rastreo arqueológico, «una expedición al rescate del tesoro enterrado» (101), llevado a cabo con cualquier medio: los sueños, la recopilación de anécdotas familiares, las fotografías en blanco y negro, la búsqueda en archivos, las investigaciones por internet, las lecturas de Freud, La-

can y Deleuze, las sesiones de psicoanálisis[8], en las que «el analista tiene a su favor algo que no el arqueólogo: un material vivo *memories in feelings* [...] la memoria en carne viva de la herida: sacarla del sótano de la capa profunda del pecho restaurarla sanarla ponerla al sol» (66).

Y es precisamente en la esfera del sol, el cielo, con su mosaico de colores y de olores[9], con la luz del día y calor del verano, en donde Muschietti tiene sus mayores iluminaciones, las lecturas producen destellos, los sueños y las fotos revelan y se revelan y las figuras se vuelven estelares, como podemos ver en los siguientes casos:

- Alimentarse del sol del Mediterráneo (86); Investigar leer la teoría desanudar el sedimento la raíz enterrada sacarla en la letra al sol secar la sola sangre para poder comprender (95)
- Entrever el reverberar de la luz la primavera (74); Regreso de la luz al final del túnel (79); Luz compasiva en medio de la oscuridad (124); El viaje había sido también el deseo de construir algo luminoso en otro lugar, una fuga de las oscuridades de Buenos Aires (152); La recopilación de cada anécdota familiar infantil un tesoro de cuentas brillantes sacadas a relucir por el tío (24)
- Salta de lo oscuro en detalle ese recuerdo la hora bienamada solar del mediodía a descubierto (69)
- La memoria ha estado arremolinándose estos días, girando en círculos sobre los veranos en la provincia (111)
- Con Lacan otro destello: la *repetición revela y oculta a la vez* (133)
- Confirmado por la analista el poder singular de los sueños: recuperar los hechos de la memoria infantil perdidos o rechazados o arcaicas fantasías atadas a fragmentos de realidad imposibles de comprender lanzados al mundo subterráneo o inconsciente una vez llegados a hablar a leer atravesando los más espesos y profundos sedimentos (18)
- Volver a la noche previa a la escuela: resto como un flash (15); Como un flash la escena de una película italiana sobre un psiquiatra que lucha por desmantelar la institución de los manicomios (115-116); El verano en Italia es el período que siempre aparece como un flash de vitalidad en los años de aquella etapa (147)
- Otra figura estelar (32).

Gracias a estos elementos, van aflorando detalles que quedaron enterrados en la amnesia general: una mujer golpeada, una nena en vuelo desde una ve-

[8] Tanto la búsqueda material (de objetos y documentos) como la psicológica (a través de lecturas y del psicoanálisis) le permitirán a la autora ir recuperando aquellos elementos de la memoria que van surgiendo, al mismo tiempo, a través del lenguaje.

[9] Para una mayor comprensión de la función de los colores y de la luz en Delfina Muschietti, nos remitimos al siguiente estudio, de nuestra propia autoría: Rocío Luque,"El vuelo entre dos orillas de *El rojo Uccello* de Delfina Muschietti".

randa, niñas azuzadas, una caída de las escaleras, un tío encerrado en el manicomio, otro tío prendido fuego con la joven amante, disputas judiciales, esporádicas apariciones en el hospital, el clima político de Perón, las noches tenebrosas de la dictadura con sus pesadillas, el miedo creciente, una casa arrasada en lágrimas, noches de pánico en la casa de unos jóvenes, la dictadura militar de Videla, desprecios y rencores cruzados, violencia, alianzas para salvar el 'deshonor' de una madre soltera, etc. Y en el centro de este vértice «la tragedia – gong ante esa palabra escuchada – el jefe de familia asesino de su mujer drama pasional» (90)[10].

Junto a este benéfico cielo, el cielo del Mediterráneo, que le va aireando los recuerdos y secando al sol las cosas sepultadas, el otro elemento que coadyuva en el proceso de recuperación mnemónica, es el mar[11], el Mar Tirreno, que refleja la luz solar y cuyo elemento, el agua, aparece siempre asociado a la palabra 'memoria' y a su proceso de emersión: «Esplendor solar en las aguas más lejanas de la memoria» (47); «El olor fuerte del mar, trae tantas sensaciones olvidadas» (125); «Ese mar Tirreno con su olor inolvidable, que había estado sepultado en las capas de la memoria y ahora volvía a la superficie imantada del hoy» (129).

El mar, cuyo encuentro es siempre fuente de regocijo para la autora, será amado incluso cuando éste se transforma en el teatro del crimen que se revela al final del Diario[12] («amado cielo Mediterráneo, a pesar de todos los pesares», 140), pues la ayudará a revelar lo siguiente:

> R.E. no murió ahogado ni como consecuencia de un síncope, como se hizo creer a sus atribulados padres, sorprendidos en su buena fe con el más descarado cinismo. […]
> No. RE murió injustamente asesinado. Fuera del agua recibió un formidable golpe en la frente, fue despojado de sus ropas, con toda sangre fría y su cuerpo fue arrojado al arroyo para simular un accidente.

[10] La autora alude a todos estos elementos que poblaron su infancia y, sobre todo, al delito que ocupa el núcleo central de la amnesia, pero en ningún momento habla de ellos de manera explícita. Nos hace tan sólo entender que ha logrado recuperar la memoria infantil pero sin revelarnos qué fue lo que, de manera específica, desató el mecanismo del olvido.

[11] Es recurrente el sintagma 'en el mar' o 'sobre el mar' como título de las varias secciones del libro.

[12] El *Diario de Amnesia*, que aparece publicado al final de *Amnesia*, si por un lado, siguiendo uno de los objetivos de la escritura de diarios, atestigua su estancia como adulta en Italia en 2004, la fase de recopilación de material y la composición del libro, por el otro, mantiene tan sólo la división en jornadas de este tipo de composición pero, por lo demás, forma parte integrante de la obra, sobre todo por estar escrito con el mismo estilo de *Amnesia* (un poético flujo de conciencia).

> La vindicta pública señala a los responsables y encubridores de tan nefasto crimen y los amigos de RE, aquellos que no claudicamos, que tenemos el más claro concepto de la responsabilidad del deber, de la justicia, de la moral y de la sociedad, repudiamos públicamente a los falsarios y, por la sagrada memoria de aquel muchacho bueno, culto, jovial y valiente, juramos remover cielo y tierra, si fuera necesario, a fin de que no quede impune tanta iniquidad y tanta vergüenza (163).

Pathos *versus* logos

Tal y como, al comienzo del párrafo anterior, pensamos en la amnesia como en un silencio de la memoria, nos gustaría ahora pensar en la amnesia como en una patología de la memoria, pero en la patología no en el sentido de la enfermedad, sino en ese padecer (*pathos*) que se vuelve palabra (*logos*).

Durante la fase de amnesia, de hecho, la autora aparece dividida entre el cuerpo (sede del *pathos*) y la cabeza (sede del *logos*), que al estar separados no logran su expresión y, por consiguiente, la recuperación de la memoria.

El cuerpo muestra su anhelo mediante la constante repetición del sintagma 'hacer(se) carne' a lo largo de toda la obra y mediante la imposibilidad de expresar el 'deseo', como podemos notar a continuación:

- Disfraz hecho carne (22); Leer leer leer en esos días hasta hacer carne la técnica de respirar relajar los músculos (59); Pero esa excelencia tal vez sólo se haría carne en el plano profesional, decía aquel psicoanalista lacaninano loco pero sagaz en algunas de sus lecturas (135); Abre una boca de luz que dice los cambios al fin pueden hacerse carne alguna vez (158)
- No saber pedir temer la intensidad del deseo postergado en frases vagas siempre malentendidas en la burla de la boca tímida (23); El deseo escondido (23); El deseo trabado en el umbral de los labios (23); Entrar en el túnel del deseo (37); Después de todo y tanto devaneo teórico encontrar allá en el fondo ese deseo real clavado como un extraño cartel sin dueño (41); Vago recuerdo de la sensación de ser deseada por primera vez con la luz del sol entrando fuerte por el ventanal (50); La tensión del deseo denegado en la triste ausencia esta vez irreversible (85).

Frente a esta visión descarnada, coincidente con el dolor, a la cabeza le cuesta escribir, pues «se pierden las palabras en el hilo de la frase, otras formas de la amnesia» (121), le cuesta deshacer la trama, pues se pierden también las palabras en el hilo de la voz, ya que su 'yo' se ve constantemente amenazado por la negación consciente e inconsciente («Negar la trama agotadora», 79; «Negarse frente a eso que abría el pecho como una daga», 73; «Demasiados misterios, demasiada negación», 131); y un frecuente uso de un tipo de prefijación

de semantismo negativo[13], es decir, del prefijo 'des-', como podemos ver en los siguientes casos, en los que aparece de manera más o menos lexicalizada: 'desanudar', 'desconocido', 'deshabitado', 'desenvolver', 'desbaratar', 'desplegar', 'desligada', 'desprendida', 'desterrada', 'deshacer', 'desprendido', 'desvanecidos', 'desaparecidos', 'desamparo', 'desconectarse', etc.

Este elemento de categoría morfosintáctica se configura como elemento de significación léxico-semántica (Lamíquiz 132), ya que de ser un elemento de disolución pasa a inscribirse en el acto de enunciación y de determinación. Recordando la máxima de Spinoza, «Determinatio negatio est», de hecho, podemos afirmar que estas formas de negación van determinando a la autora al impulsarla hacia la afirmación de un propio lenguaje, como la otra materialidad de la memoria, y de un uso peculiar de la palabras que la ayudan, como 'estelas de luz', a recuperar lo silenciado u olvidado por lo que padece: «Creer […] en la potencia sanadora de la palabra para erguirse enteros para poder recordar para deshacer lo impune y luego poder olvidar pasar a la vida hacer proliferar el lenguaje sobre el sí misma una niña no yo» (97).

El significado lexical de los lemas que han ido apareciendo a lo largo de este estudio, que por línea general suele ser amplio, vago y abstracto, adquiere en el vocabulario de Muschietti un peculiar significado textual, que, como cualquier significado contextualizado, es delimitado, preciso, individual y concreto (Weinrich 29).

El sentido, tanto en el matiz de significado como en el de la dirección del *pathos* hacia el *logos* («Misterioso circuito de las palabras como en la poesía en constelaciones paso a otra inesperadas vías del sentido», 26), queda así definido en las palabras y queda «lo escrito en el cuerpo como un flash» (18).

Casa *versus* casa portátil

La infancia de Delfina Muschietti está determinada por una geografía muy precisa (nos proporciona lugares como Andalucía, Niza, París, Venecia, Florencia, Milán, San Remo, Roma con sus calles principales y su localidad balnearia, Buenos Aires, Entre Ríos), pero sobre todo por una planimetría muy detallada, compuesta por casas en las que habitó. Nos menciona dos casas en Italia:

> La primera, un poco oscura, con su patiecito de piedra romana espiado desde la puerta lateral, siempre rodeada de mucho verde, de cara al mar. Luego, en el camino entre las dos, esos edificios rarísimos cuyas paredes están recubiertas de grandes

[13] Abundante es su uso también en la colección de poemas *Enero* y *El rojo Uccello*.

> azulejos azules, brillaban desde lejos en el trayecto a la escuela cada mañanas. Siguiendo por el paseo, llegar al esplendor de la segunda casa, ahora algo venida a menos, pero siempre con las flores de la bouganville (129).

Asimismo nos menciona un Barrio («aquel mítico lugar de casas de militares», 22) y una casa de provincia en Argentina. En el interior de estas casas, evoca lugares precisos como la cocina, el comedor, el cuarto de planchar, el living, las escaleras, los pasillos, las barandas, los balcones, el porche, los patios, el garaje, etc., espacios en los que permanecen olvidados los juegos de la niñez y los hechos que poco a poco va recordando[14].

Y en estas casas, les presta atención a las paredes («Paredes de color crema o amarillo claro», 13; «El mismo color azul en el dibujo de los azulejos», 87) a las puertas («La puerta color crema o amarillo claro», 15; «Paredes lindantes con la casa del vecino», 27) y al piso («pasos crujientes en el piso», 60).

Pero como dijimos al comienzo de nuestro estudio, Delfina Muschietti, aparte de ser una poetisa, es una hija de la emigración, condenada, por consiguiente, a ser una extranjera en cualquier lugar[15]. La lengua se configura, pues, como su verdadera casa, una casa prometida, que en cuanto tal no tiene ni techo ni paredes.

Una lengua que no es para ella ni la lengua primera ni la lengua segunda, sino la lengua elegida en la que «alojar en el placer de paladear cada sonido chocando con alguna zona de vitalidad dormida quizás esos años» (86). La lengua madre, de hecho, no es, en realidad, la primera sino «la lengua en la que es posible acampar, en *holding*. Como el francés para Derrida y Kristeva, como el inglés para Melanie, como el italiano para Amelia Rosselli y su primera infancia francesa» (126), y que para Muschietti será el italiano (lengua en la que le surgirá de modo natural y fluido, «sin que nada pudiera detener ese impulso en la mano», escribir el Diario de *Amnesia*, que luego tendrá que volver a traducir en español), y el inglés, «la otra lengua irrefrenable. Un deseo persistente desde chica, la pasión por las lenguas, con dos corrientes principales, italiano e inglés; pero ramificada en pequeños afluentes: francés, catalán, friulano, latín, al-

[14] Son estructuras físicas, de todas formas, que no consienten una visión directa, sino una visión a lo lejos o espiada: «Mirado a lo lejos desde el porche» (16); «Yo la espía a un costado del marco» (18); «Espiar la clase en el salón de al lado» (22); «Espiar en el descanso de la escalera» (54); «Mujeres espiadas desde la ventana de arriba por sobre el tapial del patio» (64).

[15] Muschietti, de este modo, se inserta en la línea de escritores bilingües o multilingües, en sentido moderno, que por hechos sociales e históricos han acabado por ser unos refugiados en las lenguas y han llevado a cabo la revolución del lenguaje del siglo XX (Steiner 17).

go de ruso, algo de alemán, algo de las lenguas indígenas» (151). Una *summa* que no conoce fronteras, como podemos ver a continuación:

> El encanto de las lenguas maternas elegidas traducir su cadencia como un dulce largamente esperado en una fría tarde de lluvia la poesía italiana llegada para florecer – *il glicine il fresco sole* – entregarse al aparato de las lenguas viajar de una a la otra a través del tesoro de los diccionarios – habitar el inglés nítido de Dickinson de Plath o el nasal manierista de Dylan – *all is silent where I am* – trayendo de nuevo el francés de Rimbaud: múltiple alojada casa portátil *going home* la poesía paladear cada escena imaginada de la memoria en el viaje iluminado libre de las lenguas (91).

Las lenguas, de hecho, son casas portátiles por las que se puede migrar gracias al uso de los diccionarios (nos cita el diccionario Zingarelli, un diccionario etimológico y un diccionario de Psicoanálisis) y a la traducción. Muschietti, que es a su vez traductora de autores como Pier Paolo Pasolini, Alda Merini, Amelia Rosselli y Emily Dickinson, como nos va revelando a lo largo de su obra, nos dice que traducir, «una pasión que estaba oculta», es «llegar a algún lugar desconocido y placentero» (115), es «el esplendor en el ejercicio de pasar de una lengua a la otra, como viajar» (115).

Si bien puebla su obra con anglicismos más o menos adaptados[16], citas y expresiones en inglés y con observaciones acerca del mecanismo de esta lengua[17], es principalmente entre español e italiano en donde se consolida su hogar («Y viajar por esas dos lenguas que fluyen como canales laterales y a la vez confluentes», 152), puesto que escuchar y hablar la lengua italiana es como estar en casa («Hacía frío y lloviznaba pero sólo escuchar la lengua italiana hizo que la sensación fuera como estar en casa, como un pez en el agua», 113) y una inmersión en la benéfica agua («Allí escuchar hablar italiano todo alrededor, como en una inmersión en el agua, cubriendo cada resquicio de sonido libre [...]. Sumergirse, llevarse de regalo esas expresiones de la lengua en el detalle del matiz, el encanto de *il tardo pomeriggio*», 148) y, pese a cualquier melanconía, estar en Italia «produce mucho placer que no se sabe por dónde llega: un ritmo, un aire que se cuela en la memoria, algo en la lengua italiana hablada alrededor» (122). Es una pertenencia sonámbula y genética.

Su español, por lo tanto, connotado a menudo con marcas diatópicas típi-

[16] Como por ejemplo *email*, *make-up*, computadora, noqueada, *weekend*, *film*, celular, *exciting*, *stop*, *for free*, etc.

[17] Citamos, por su belleza, la siguiente: «*Helping me out*, como dice la amiga desde Texas, con esa capacidad que tienen de decir cualquier cosa moviendo las pequeñas partículas de las preposiciones junto a los verbos como si se tratara de un mosaico en el que se ve la mano del orfebre y su arte para combinar las pieza» (152).

camente argentinas (pensemos en el uso del voseo, de italianismos como 'tallarines', de culturemas como 'entrerraino', de regionalismos como 'pollera', 'pantuflas', 'restorán' o 'bombacha', y americanismos como 'pararse' y 'partida', etc.), se impregna de la lengua y de la cultura italiana, como podemos apreciar en los siguientes casos:

- Expresiones en italiano: *anche* (65), *lungomare* (86), *stabilimento marino* (87), capuccino con cornetti (138), color viola (149), vicoli (150), *da capo* (157)
- Observaciones sobre términos: Aquella tarde de charla en la playa sobre el Tirreno, él había nombrado esa hora del atardecer con la palabra *imbrunire*, mirando el horizonte sobre el mar. Al observar la belleza del término que se prolonga en el sonido mientras va muriendo […] (106); *Entroterra*, como llaman aquí al lugar donde habitan los que viven un poco más lejos de las costas (113); *Io vado a casaccio*. […] *Casaccio*: sin orden, sin reflexionar, sin mata (actuar, hablar, andar) (135-136); Irse del mar (ellos no dicen *playa*, dicen *il mare*) (142); Todas las playas en Italia son ahora "a pagamento" salvo brevísimos y angostos espacios de playa libre (146)
- Observaciones sobre la formación de palabras: Diálogo escuchado en el tren entre dos señoras. […] y entre frase y frase pasaban de los matices del diminutivo a los graciosos del aumentativo italiano (119)
- Referencias al mundo cultural italiano: la Rai (102), *La Repubblica* (125), canciones de autores como Battisti (103), De Crescenzo (146) y Mina (104)
- Observaciones sobre el carácter de la población: El espíritu italiano, comunicativo y "solar" (113); Las parejas se besan (siempre se besan los italianos!) (134); Muy cómica esa afectada exageración que los distingue (142).

Conclusiones

A lo largo de este estudio, hemos ido, para emplear otra esfera del léxico de Muschietti, el fotográfico, enfocando y haciendo fotos zoom sobre sus textos para captar palabras y, a la manera de su admirado Gilles Deleuze, crear la imagen de su pensamiento, no con el cine sino con la fotografía. La autora, de hecho, utiliza también las imágenes en blanco y negro para recuperar su memoria, memoria que sabemos no ser una instantánea sobre el pasado, porque esta no es pasiva sino constructiva, y en el momento mismo en que se recuerda, la memoria reconstruye, relaciona, selecciona, transforma y busca.

En este proceso de recuperación, el cielo y su esfera semántico-sensorial, su logos personal y su deslizamiento hacia la lengua italiana le han ido produciendo *flashes* en su mente, le han hecho conocer el pasado (pues la memoria es fundamentalmente conocimiento) y han determinado que su amnesia no se transformara en ninguna amnistía.

Quizás es esto lo que íntimamente se encuentra retratado en aquellas fotografías, lo que sí sabemos, porque nos lo cuenta ella al final del Diario, es que ¡estas fotos llegaron dentro de una maleta!

> Pero los reencuentros por email han hecho posible una visita: traen de regalo una valijita de recortes y fotos viejas. Una de ellas queda en el escritorio, al lado de la computadora. Llega así otro modo de concluir la búsqueda que llevara tanto tiempo y energía, otro modo de poner fin al rastreo arqueológico, y dejar así en calma las aguas de la memoria: siempre quedará allí esa luz dispersa, ese destello integrador, después de tanto buscar saber, entrever de algún modo posible las piezas del mosaico perdido en el tiempo (157).

Bibliografía citada

Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos Aires: Manantial. 1997.

Lamíquiz, Vidal. *Lengua española. Métodos y estructuras lingüísticas*. Barcelona: Ariel. 1987.

Lozano, Jorge – Peña-Marín, Cristina – Abril, Gonzalo. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra. 2009.

Luque, Rocío. "El vuelo entre dos orillas de *El rojo Uccello* de Delfina Muschietti". *RiMe*, 6 (2011): 285-295.

Muschietti, Delfina. *Amnesia*. Buenos Aires: Bajo la Luna. 2010.

Ortega y Gasset, José. *El hombre y la gente*. Madrid: Revista de Occidente. 1964.

Scocozza, Antonio. "'Tu, il viandante, l'insonne, lo scontento': padri emigranti figli poeti". *Emigrazione: da Ellis Island ai nostri giorni. Versi e immagini dello sradicamento*. Ed. Nino Di Paolo. Napoli: Edizioni del Paguro. 2001: 144-157.

Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2009.

Weinrich, Harald. *La lingua bugiarda. Possono le parole nascondere pensieri?* Bologna: Il Mulino. 2007.

Bibliografía sobre la autora[18]

Díaz, Marcelo "El rumor de las abejas. Sobre un puñado de poemas de *Olivos* de Delfina Muschietti". *Vox virtual*, 6 (2002). <http://www.elistas.net/lista/voxvirtual/archivo/indice/1/msg/9/#negro>.

[18] Lamentablemente algunos datos de las referencias bibliográficas son incompletos, pero hemos querido, de todas formas, aunar en este ensayo las principales publicaciones sobre Delfina Muschietti para favorecer un acercamiento al estudio de la autora.

Lema, Ana. "Palabras en ebullición que arremeten sobre *Olivos*". *Biblioteca Babab*, 14 (2002). <http://www.babab.com/no14/olivos.htm>.

Luque, Rocío. "El vuelo entre dos orillas de *El rojo Uccello* de Delfina Muschietti". *RiMe*, 6 (2011): 285-295.

Mallol, Anahí. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.

Roffé, Mercedes. "'Mientras toco la luz que cae…' sobre *Enero* de Delfina Muschietti". *Verbigracia*, 53 (22 de abril del 2000).

Samoilovich, Daniel. "Reseña de *Los pasos de Zoe*". *Diario de poesía*, (1993).

Schettini, Ariel. "Reseña de *El Rojo Uccello*". *Los inrockuptibles*, (1996).

Vignoli, Beatriz. "*Enero* de Delfina Muschietti". *Grandes Líneas*, (12 de marzo de 2000).

ARTISTE CON LA VALIGIA. GIACINTA PEZZANA TRA BUENOS AIRES E MONTEVIDEO (1909-1914)

Irina Bajini*

In una mia recente indagine sulla presenza della cultura italiana nella Buenos Aires del primo Novecento e il suo ruolo nella definizione di un'immagine del nostro paese in Argentina (Bajini 2011) emergeva che se i nostri scrittori di punta raramente sbarcavano dai piroscafi a Puerto Madero – e quando lo facevano suscitavano un tiepido entusiasmo[1] – le personalità del bel canto vi erano di casa. La capitale del Centenario, infatti, almeno dal punto di vista musicale e teatrale, era dominata dagli artisti italiani e si ubriacava di melodramma, tanto che nemmeno le bombe sarebbero riuscite a smuovere il pubblico melomane incollato alle poltrone del Colón[2]. Lo confermano le cifre pubblicate l'11 gennaio 1911 su *La Patria degli Italiani*, uno dei più importanti quotidiani d'Argentina, ma ancora di più la testimonianza di Cesarina Lupati Guelfi, giornalista e viaggiatrice che proprio nel 1910 pubblicò a Milano (presso i Fratelli Treves) *Argentini e italiani al Plata osservati da una donna italiana*, subito tradotto e pubblicato in Spagna. Anche importanti testate nazionali come *La Nación* e *Caras y Caretas*, pur mantenendo un tono pacato e critico ed evitando eccessi di entusiasmo verso l'opera e il teatro italiano (impossibile trovare un articolo veramente apologetico dedicato a un cantante o a un artista), svolgevano

* Università degli Studi di Milano.

[1] Agli albori del secolo, infatti, né la rivista letteraria di stampo conservatrice *Nosotros* né la *Biblioteca de la Nación*, collana di grandi libri della letteratura universale promossa dal famoso quotidiano portegno, davano grande spazio agli autori italiani.

[2] Mi riferisco, ovviamente, a quanto successe il 26 giugno 1910. Nel teatro, come al solito gremito di gente, mentre si rappresentava la *Manon* di Jules Massenet – una delle poche opere non italiane presenti in cartellone quell'anno – all'inizio del secondo atto effettivamente scoppiò una bomba posta sotto una poltrona di platea. Vi furono diversi feriti, alcuni gravi, e non si trovarono mai i responsabili, anche se il governo pensò subito alla matrice anarchica. Tuttavia, nonostante nel mirino della autorità di polizia vi fossero anche alcuni emigranti italiani, la sera stessa al Colón si rappresentò il *Barbiere di Siviglia*, che registrò il tutto esaurito (Seibel 449).

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

il loro compito informativo con grande puntiglio. Il primo, in quanto giornale d'informazione generalista e cosmopolita, prevedeva addirittura un'apposita rubrica dedicata alle "Nuevas obras italianas" rappresentate nel nostro paese; in essa si fornivano dati sull'affluenza di pubblico e sul prezzo del biglietto, informando regolarmente sugli spettacoli in cartellone in molte località centro-settentrionali, da cui si riteneva provenissero gli emigranti più operosi e integrati nel contesto argentino, molti dei quali certamente lettori della *Nación*.

Caras y Caretas[3], invece, nella sezione intitolata "Teatros", garantiva ai lettori una puntuale rassegna critica settimanale degli spettacoli musicali e di prosa nella capitale, con precise informazioni relative all'attività degli artisti italiani più famosi[4]. In alcuni casi venivano dedicate intere pagine ai nuovi allestimenti operistici, anche se non mancavano segnalazioni relative a nuove promesse del bel canto in Italia. La rivista, mai faziosa, si sforzava di mantenere uno sguardo criticamente neutrale e aperto alle novità. E che novità, se pensiamo che nel 1910 *Caras y caretas* uscì con un'intera pagina sulla prima americana della discussa *Salomé* di Richard Strauss, in cui si riferiva della buona reazione del pubblico portegno e soprattutto della memorabile *performance* del soprano brianzolo Gemma Bellincioni, chiamata non soltanto a cantare ma anche a ballare in scena – già quarantaseienne – la danza dei sette veli in abiti succinti.

Scorrere gli aggiornamenti settimanali dedicati da questa rivista agli spettacoli ci permette di valutare appieno sia l'intensa attività delle star dell'opera sia la forte presenza di compagnie italiane di prosa in tournée. Ciò non è un dettaglio trascurabile: il repertorio di capocomici di origine italiana già stabilmente operanti in Argentina, come i fratelli Podestà – che comprendeva soltanto *sainetes* e *comedias criollas* – e quello degli artisti italiani in trasferta – che invece facevano conoscere al pubblico argentino le nuove tendenze della drammaturgia contemporanea – non potevano essere più diversi. E dunque, se da un lato mettere in giusta luce la grande formazione accademica degli interpreti di

[3] Questo «semanario festivo, literario, artístico y de actualidad» fondato nel 1998 dall'umorista spagnolo Eustaquio Pellicer e inizialmente diretto dal famoso scrittore di costume José Álvarez (alias Fray Mocho), che intorno al 1910 concedeva uno spazio relativamente limitato a politica nazionale, moda, storia, geografia, scienza ed economia, ospitava invece molti articoli di attualità, società e cultura, oltre a una copiosa messe di annunci pubblicitari. Il suo aspetto più originale e attraente, tuttavia, consisteva nel generoso apparato iconografico costituito da moltissime fotografie, illustrazioni e caricature eseguite da artisti famosi.

[4] Nel mese di agosto 1910, per esempio, *Caras y Caretas* annunciava che Giacomo Puccini aveva terminato *La fanciulla del west*, che sarebbe stata rappresentata a New York, mentre Ruggero Leoncavallo stava scrivendo *La Foscarina*, opera, per altro, caduta nel più totale oblio.

spettacoli verghiani o dannunziani poteva contribuire al superamento, o almeno alla messa in discussione, del cliché dell'emigrante rozzo e analfabeta che la fortunata macchietta di *Cocoliche* aveva contribuito a fissare nell'immaginario comune (Pellettieri 25), riconoscere una grande professionalità alle cantanti d'opera italiane poteva significativamente contribuire a scardinare una serie di odiosi pregiudizi maschilisti ben presenti nella letteratura argentina dell'epoca.

Un'opera che già sul finire dell'Ottocento aveva proposto e codificato questo stereotipo negativo fu *Sin rumbo*, romanzo naturalista-modernista pubblicato da Eugenio Cambaceres nel 1885[5], nel quale la 'Prima Donna' Marietta Amorini, dipinta più come una assatanata mangia uomini che come una vera artista, contribuisce alla perdizione del signorino Andrés, annoiato e decadente rampollo dell'alta borghesia agraria

> El intenso sacudimiento nervioso de una noche de debut, el natural sentimiento de orgullo por el triunfo alcanzado, acaso la presencia de un hombre como Andrés, despertando todos sus secretos instintos de mujer en esos momentos de dulce y profunda lasitud que siguen al lleno de las grandes aspiraciones, daban a su semblante, a su actitud, a los movimientos blandos de su cuerpo, a sus posturas pegajosas de gata morronga, un exquisito sabor sensual.
> Su boca entreabierta, mostrando el esmalte blanco y húmedo de los dientes, era una irresistible tentación de besos, sus ojos cansados, ojerosos, un manantial de lujuria. Algo como el acre y capitoso perfume de las flores manoseadas se desprendía de toda su persona (Cambaceres 37).

Agli albori del XX secolo, a rafforzare l'immagine negativa della straniera contribuiranno anche gli umoristici interventi di Félix Lima, che in qualità di collaboratore fisso di *Caras y Caretas* e da buon costumbrista, non risparmiava nessuna categoria di emigranti, indulgendo in gustose parodie linguistiche. In una di esse, intitolata *En la 24.ª* (che sta per commissariato numero 24, nel quartiere de La Boca) protagonisti sono una sgangherata coppia di genovesi che denunciano la scomparsa della propria figlia, o meglio la sua fuga d'amore con un «joven del país». Anche in questo caso alla 'leggerezza' tipica del gentil sesso si aggiunge l'aggravante della provenienza geografica: in generale le ragazze straniere sembrano per loro natura più immorali delle coetanee argentine e quindi ben disposte ad arrotondare il proprio salario di sartine od operaie

[5] Secondo Zoila Clarck, «Habiendo sido considerada siempre dentro del naturalismo del siglo XIX, *Sin rumbo* también ha sido reclamada como novela modernista y contemporánea por algunos críticos literarios del siglo XX. Muchas de las críticas, sin embargo, se contradicen unas a otras al tratar de encasillar a *Sin rumbo* en una o dos epocas literarias; y, como consecuencia de tales desacuerdos, este interesante debate sigue abierto» (47).

con occasionali prestazioni sessuali, nell'attesa di emanciparsi assurgendo al ruolo di mantenute di uomini sposati o giovani rampolli del bel mondo portegno[6]. In questo caso, però, ad aggravare la situazione si aggiungono due caratteristici e proverbiali difetti liguri, ossia l'avarizia e la cupidigia, che portano i due genitori a non essere tanto timorosi per la sorte della propria figliola quanto invece preoccupati per aver perduto «una chica que valiba el oro en porvo» (Bajini 280).

Ma tornando a quelle artiste italiane che con la loro indiscussa professionalità contribuirono a demolire gli stereotipi imponendosi al rango di ambasciatrici dell'arte e della cultura italiana in Argentina, una domanda sorge spontanea: chi erano davvero quelle protagoniste di lunghe ed estenuanti tournée in America latina spesso dettate dal bisogno economico? Non erano forse anche loro in qualche modo delle emigranti, seppure non al seguito di mariti e genitori ma piuttosto in balia di impresari tiranni oppure faticosamente e rischiosamente impresarie di loro stesse?

Più del caso apparentemente felice di Tina di Lorenzo, che in Argentina trascorse due periodi di intenso lavoro artistico – dal 1897 al 1905 con la Compagnia di Flavio Andò e dal 1906 al 1911 con la sua propria compagnia rappresentando *La cena delle beffe* di Sem Benelli con grande successo –, trovo particolarmente emblematica la vicenda umana e artistica di Giacinta Pezzana, che giunse già anziana a Buenos Aires a festeggiare le proprie nozze d'oro con il teatro nel 1910[7].

Questa artista femminista di fede mazziniana e fervente ammiratrice di Gustavo Modena, era nata a Torino nel 1841 da famiglia modesta ed ebbe una vita lunga e abbastanza travagliata. Nel corso della sua feconda carriera – dal 1858 al 1914 – si rivelò donna di grande temperamento, in grado di affrontare esperienze d'avanguardia, come recitare Amleto *en travesti*[8] e realizzare 'Sera-

[6] La figura della 'costurerita que dio el mal paso', che una poesia scritta da Evaristo Carriego alle soglie del Centenario contribuì a trasformare in topico letterario, nei testi misogini e razzisti di Félix Lima sembra spogliarsi di ogni residuo di innocenza, e da vittima 'sedotta e abbandonata' si trasforma in cinica opportunista.

[7] Relativamente a questo evento, organizzato dal quotidiano *La Prensa* e dalla Società Dante Alighieri al teatro Odeón, la già citata rubrica "Teatros" di *Caras y Caretas,* così come *La Patria degli italiani,* in maggio riportavano ampiamente la notizia, oltre a riferire con dovizia di particolari delle grandi interpretazioni della Pezzana in *Teresa Raquin* di Émile Zola (suo cavallo di battaglia) e nella *Cena delle beffe* (Seibel 450).

[8] «Il suo Amleto», scrive Laura Mariani, «richiedeva una fatica d'attrice sostenibile solo eccezionalmente ed ebbe vita stentata […] apprezzato in America latina, osteggiato dalla critica nazionale, rivendicato dalle nostre emancipazioniste per evidenti ragioni politiche, rimase per Giacinta Pezzana un motivo di orgoglio artistico» (24-25).

te dantesche' decisamente sperimentali[9]. Pur essendo stata anche autrice di alcune novelle e di un interessante romanzo (*Maruzza*, di ispirazione verista), concordo con Laura Mariani (2005) nel ritenere che siano essenzialmente le lettere, la scrittura privata quindi, a costituire la vera misura letteraria e umana di Giacinta Pezzana. Lettere, occorre sottolinearlo, indirizzate a destinatari le cui risposte sono andate purtroppo perdute, dal momento che dopo la sua morte vennero bruciate per volontà del compagno siciliano. Ebbe un matrimonio infelice (da cui nacque una figlia), una lunga relazione con Pasquale Distefano e intense amicizie femminili ben testimoniate dalle lettere, nelle quali emergono un risentimento critico verso Eleonora Duse, di cui era stata maestra[10], la salda amicizia per Giorgina Saffi (moglie del patriota Aurelio), l'ammirazione per l'attività filantropica di Aurelia Ravizza e il grande affetto per la focosamente innamorabile Sibilla Aleramo, a cui non risparmiava ramanzine epistolari[11].

Dal primo fortunato soggiorno americano di Giacinta Pezzana nel 1872, vissuto come «gita fruttuosa»[12], all'ultimo, da lei stessa definito «esilio volontario», passano quarant'anni e tre tournée. La prima si svolse dal 1877 al 1878 e fu in essa che l'artista rappresentò per la prima volta in America latina il suo *Amleto*, mentre nella seconda, interamente rioplatense, recitò *Medea* e *Teresa Raquin* al Nacional di Buenos Aires, *Amleto* al Politeama e due commedie di Francisco Fernández (*El sol de mayo* e *El borracho*) in traduzione italiana. Ciò avveniva nel 1882, *annus terribilis* in cui l'artista si separava dal marito e sua figlia Ada Gualtieri, anche lei attrice, lasciava la compagnia durante la tournée per sposarsi con un italiano emigrato a Montevideo in cerca di fortuna. Giacinta la rivedrà soltanto diciannove anni più tardi, in occasione di una sua rentrée rioplatense. Era il 1901 e a Buenos Aires le veniva prospettata l'ipotesi di dirigere un 'Teatro Patrio', mentre il conservatorio le proponeva la creazione di «una cattedra di recitazione spagnuola e italiana» (Pezzana, in Mariani 330). Entrambi i progetti, tuttavia, sfumarono.

[9] «Le *Serate*», sottolinea sempre la Mariani, «[…] risultano più direttamente precorritrici della ricerca laboratoriale che accompagna la nascita della Regia, sia pure su basi ottocentesche e prima della rivoluzione dusiana: una ricerca solitaria quella della Pezzana, di cui le amiche rappresentano le interlocutrici e le spettatrici privilegiate» (49).

[10] «La Duse è ora al colmo della sua carriera, ed al colmo della sua caricatura d'arte… tutti dicono che è falsa, che è guastata, ma intanto incassa cinque o seimila lire per recita, cosa che non si verificò mai né per Salvini né per la Ristori!» (Pezzana, in Mariani 290).

[11] «Povera pellegrina in cerca del tuo Idolo! L'affetto! affetto vero, profondo, durevole… povera sognatrice! Quell'affetto che tu cerchi per vivere di esso è nell'Arte, è nei libri… ma non nel cuore umano» (*Ibid.*: 498).

[12] «In un solo mese mandai a casa 75 mila franchi netti in tante sterline», si legge in una lettera della Pezzana al giornalista e critico teatrale Stanis Manca (Pezzana, in Mariani 487).

Nel 1909 Giacinta Pezzana affronta per l'ultima volta la traversata dell'oceano alla volta dell'America «su quella città galleggiante che è il Re Vittorio» (477) e nelle sue lettere a Sibilla Aleramo (che chiamava Rina) mostra entusiasmo per il Brasile[13] e ottimismo circa la possibilità di guadagnare bene recitando nella compagnia di una capocomica di origini calabresi. Ma la felicità dura poco, perché Giacinta, spaventata all'idea di lasciare Rio de Janeiro per affrontare una tournée in «paesi infetti di febbre gialla e peste bubonica (*sic*)» (481) scioglie il contratto e si rifugia a Montevideo dalla figlia. Nei cinque anni a seguire la parola emigrazione non verrà mai evocata nelle sue lettere, anche se l'ossessiva preoccupazione per il denaro e la forte nostalgia per l'Italia mostrano quanto l'esilio di Pezzana, più che volontario, fosse per buona parte forzato dalle circostanze economiche[14].

Nel 1910 fallisce a Buenos Aires l'ennesimo progetto di un teatro nazionale americano e lei se ne dichiara contenta[15], mentre sul *Corriere della Sera* dello stesso periodo Guglielmo Emanuel, giovane corrispondente a Buenos Aires, aveva definito «piccola sala popolare» il Politeama e «pubblico quasi di sobborgo» quello del Nacional, facendo inquietare la Pezzana, che in una lettera a Stanis Manca informa che «il Nacional è posto in uno di quartieri aristocratici della città» e non è frequentato «né da contadini né da spazzini delle strade» (491). Alla Pezzana il pubblico argentino piace, perché «ha quell'entusiasmo di cui non sono più dotati i pubblici europei, stanchi e sazi di tutto. Qui, si piacciono le attrici giovani, belle e… oche, sanno entusiasmarsi egualmente per artiste vecchie che esercitano l'arte con amore e coscienza» (484).

L'occasione per trovare un po' di pace e stabilità economica sembrerebbe infine arrivarle dall'Uruguay, anche se di Montevideo critica il provincialismo e l'arretratezza culturale[16]: il 6 ottobre 1911, con un decreto ufficiale del presidente José Battle y Ordóñez, l'anziana attrice viene infatti incaricata di fonda-

[13] «La Repubblica qui ha redento il paese dalla febbre gialla e dalla sporcizia, ed innalzato RioJaneiro al grado di gran capitale! Giardini deliziosi, strade spaziose degne di Parigi e di Vienna! Gli alberghi sono pieni di conforti» (479).

[14] «Come sono felice di aver abbandonato l'Italia, come artista!… ma come ne soffro come donna italiana… fino alla nostalgia!» (486).

[15] «siccome il Governo di quella Repubblica ha dato 150000 franchi alla Compagnia dialettale argentina (che non recita cose che del basso popolo e della campagna) perché durante le feste del Centenario reciti gratis al pubblico, così risposero picche… col più assoluto silenzio! Meglio così! non posso vivere lontana dalla mia Italia! no, no, no… malgrado l'amore per mia figlia e pei nipoti… che rimangono, sento il bisogno, la necessità di rivedere la mia Patria!» (482).

[16] «È così cretino questo Montevideo! è peggio di una cittadina di provincia!» (482).

re e dirigere la Escuela Experimental de Arte Dramático allo scopo di fondare un teatro nazionale uruguaiano.

Anche in questo caso, purtroppo, affiorano alcune difficoltà, e mentre a Stanis Manca scrive in termini entusiastici della sua nuova esperienza, con la 'sua' Rina si sfoga così:

> Io sono qui lottando con dei veri Ciarrùas! non vestono penne, ma l'anima è selvaggia e malvagia […] Sì, cara Rina, sono ancora Capocomica… ma con la Tesoreria di Stato per cassa! Il Presidente della Repubblica il quale nutre fede nella mia Attività, prese in affitto un grazioso teatro e dopo un anno e sette mesi di Scuola, gli alunni divennero artisti stipendiati… ma che canaglia! (501).

Il 7 marzo 1914, alla vigilia di una guerra verso la quale avrà parole di sdegno rabbioso[17], Giacinta torna definitivamente in Italia dove l'aspettano le ultime amarezze personali. Il 31 dicembre 1916, alla solita Aleramo che le scrive in preda alle consuete pene d'amore, annuncia di essere nuovamente e drammaticamente in bolletta e nel 1918 affronta con coraggio un'operazione chirurgica che segna l'inizio della fine.

Il 7 dicembre dello stesso anno, nella sua ultima lettera indirizzata all'adorata Rina che le chiede un prestito, torna ancora ad affrontare il tema del denaro[18] dando sfogo alla sua profonda amarezza: «come Artista tramontata sono avvilita del mio nulla benché senta sempre nel mio animo tutta la fiamma sacra che ha riscaldato ed illuminato tutta la mia vita!» (513).

Giacinta Pezzana morirà ad Aci Castello il 19 novembre 1919 in estrema povertà, coerente con quanto dichiarato a Stanis Manca:

> Non ebbi mai il sogno comune e volgare della generalità degli artisti, di arrivare al possesso della famosa Villa, per creparvi di noia! No, no, fino all'ultimo voglio le emozioni dell'Arte, dei viaggi, dei pericoli. Così solo intendo la vita (484-485).

I funerali saranno intensamente partecipati, ma una tomba decorosa nella località siciliana da lei scelta a dimora, così come una targa al teatro Carignano di Torino, si concretizzeranno soltanto qualche anno dopo, quando l'allieva

[17] «Questa guerra mostruosa come l'ambizione di due assassini coronati, che meriterebbero la tortura, ci trascinerà ora nella ridda tragica del cannone, così che non morrà di fame, morrà di piombo! Però vi è speranza di vedere umiliati quei due demoni! ma il peggio si è che l'umiliazione loro sgorga dal sangue umano! Quante vite troncate!Quanta gioventù distrutta! quante lagrime, e quanto sangue! possa questa valanga di sventure avvolgere la vita di quei due!» (503).

[18] «Ah! Dio dell'oro e del Mondo Signor!… Faust ha ragione! Ti faccio ricca di auguri di voti miei sinceri per un po' di sollievo, cara e buona e meritevole di un po' di fortuna! ma pensa Giorgio Sand eguale sorte, eguale battaglia col Dio dell'oro» (514).

Eleonora Duse, forse in preda a un tardivo senso di colpa, realizzerà una recita di beneficienza in suo ricordo.

Pochi anni prima, da Buenos Aires, così Giacinta Pezzana scriveva alla sua Rina, neoshakespearianamente: «La vita è un Cinematografo: cose sgradite ed altre piacevoli passano sul telone dell'anima, finché viene l'ora di smorzare i lumi e… riposare nel nulla» (492).

Ed è con queste stesse parole che trovo adeguato accomiatarmi da questa grande figura di donna, artista ed emigrante.

Bibliografia citata

Bajini, Irina. "Arriva un bastimento carico di artisti. Sulle tracce della cultura italiana nella Buenos Aires del Centenario". *RiMe*, 6 (2011): 65-86.

Cambaceres, Eugenio. *Sin Rumbo*. Buenos Aires: Félix Lajouane. 1985.

Clarck, Zoila. "Rasgos naturalistas y modernistas en *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres". *Hispanofila*, 154 (2008): 47-58.

Mariani, Laura. *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*. Firenze: Le Lettere. 2005.

Pellettieri, Osvaldo. *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna. 1999.

Petriella, Dionisio, Sosa Miatello, Sara, *Diccionario biografico italo-argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires. 1976.

Seibel, Beatriz. *Historia del Teatro Argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor. 2006.

Sito internet

<http://www.dante.edu.ar/web/editorial/dicbiografico.htm> (consultato il 10 settembre 2011).

LA IDENTIDAD NÓMADA EN *LA AMIGDALITIS DE TARZÁN* DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

Mara Donat*

El filósofo Zygmund Bauman construye una nueva categoría para analizar la realidad político-social de la postmodernidad, con base en la velocidad, la inestabilidad, la continua movibilidad de los actores sociales en ámbito profesional. La liquidez es la metáfora privilegiada de su investigación, en una acepción negativa debido a una critica aguda a los nuevos modelos de vida según un sistema consumístico. Con todo, más allá de las implicaciones negativas de esta liquidez de la vida en la postmodernidad – el consumismo y la globalización que amenaza la autonomía de cada individuo – la idea del *perpetuum mobile* (*Vita*: XXI) pudiera adquirir matices interesantes si permitiera una mayor libertad personal. Tal vez sea un ideal utópico y en contradicción con lo que experimentamos todas las sociedades globalizadas en estos días, o sea la incertidumbre y la inestabilidad frustrante provocada por la globalización negativa[1]. Sin embargo, en una perspectiva epistemológica una mayor dinamicidad pudiera permitir un verdadero rechazo de la homologación de la vida profesional y sentimental, en la mayoría de los casos frágil aún dentro de estructuras preordenadas.

Frente a la crisis de la modernidad y a la complejidad de la postmodernidad, la teórica feminista Rosi Braidotti en el trabajo titulado *Soggetto nomade* propone otra categoría para hacer frente a la realidad, el nomadismo. Si Bauman acentúa el aspecto negativizante de la vida líquida en la modernidad líquida, Braidotti mucho tiempo antes abrazaba la perspectiva epistemológica abierta de la construcción de una subjetividad en devenir, especialmente femenina.

* Università degli Studi di Udine.

[1] Véase de nuevo Bauman en *Vita liquida* (2005), también en *Modus vivendi* (2007). En esta obra el autor la define: «una globalizzazione selettiva di commercio e capitali, sorveglianza e informazione, violenza e armi, delitti e terrorismo, tutti unanimemente concordi nel rifiuto del principio della sovranità territoriale e nella mancanza di rispetto per qualsiasi confine statale. Una società 'aperta' è una società esposta ai colpi del 'destino'» (*Modus*: 5).

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

Bauman pone énfasis en la velocidad como carrera vacía y en el consumo, con la consecuente producción de desechos, en la vida postmoderna, y explica:

> «Vita liquida» e «modernità liquida» sono profondamente connesse tra loro. «Liquido» è il tipo di vita che si tende a vivere nella società linquido-moderna. Una società può essere definita «liquido-moderna» se le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure. Il carattere liquido della vita e quello della società si alimentano e si rafforzano a vicenda. La vita liquida, come la società liquido-moderna, non è in grado di conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo (*Vita…*: VII).

En consecuencia el rasgo típico de esta liquidez es la precariedad en sentido negativo, como subraya el autor: «La vita liquida è, insomma, una vita precaria, vissuta in condizioni di continua incertezza» (*Ibid*: VIII).

Más allá de estas implicaciones sociológicas, justamente criticadas por Bauman, desde otra perspectiva, más positiva, Rosi Braidotti propone el nomadismo con un enfoque interesante. Bien lejos de rechazar la pertenencia a un lugar y la posibilidad de perseguir proyectos de vida duraderos, desafía en otro sentido la idea de estabilidad, abriendo las barreras impuestas por una vida arraigada a un lugar cerrado y definido por la presunta eternidad. La flexibilidad en este caso es una fluidez que desafía continuamente los confines, puestos en un juego dinámico por un ser que hace del movimiento su manera creativa de vivir. De este modo el sujeto rechaza todo tipo de hegemonía para imponer la propia libertad en la fluidez: «Lo stato nomade, più che dall'atto del viaggiare, è definito dal ribaltamento delle convenzioni date» (Braidotti 8); la flexibilidad no implica necesariamente un desarraigo, puesto que tiene raíces, pero de tipo rizomático (28). La identidad de un sujeto nómada para Braidotti no es permanente porque se construye sin parar, día a día, nada que ver con las implicaciones negativas de la liquidez criticada por Bauman. Braidotti explica:

> Essere nomadi, vivere in transizione, non significa non poter o non voler creare quelle basi, necessariamente stabili e rassicuranti, dell'identità che consentono di stare a proprio agio all'interno di una comunità.
> La coscienza nomade, piuttosto, consiste nel non considerare alcuna identità come permanente. Il nomade è solo di passaggio; lei/lui costruisce quelle connessioni necessariamente situate che le/gli consentono la sopravvivenza ma non si fa carico mai pienamente dei limiti di un'unica e fissa identità nazionale. Il nomade non possiede passaporto, oppure ne ha troppi (40).

Es interesante ver como la filosofa Rosi Braidotti aprovecha positivamente la categoría de la inestabilidad y del continuo movimiento que caracterizan la

postmodernidad en sentido epsitemológico. En lugar de la pérdida de confines y la no pertenencia, Braidotti propone un «nomadismo attivo» (38) que mueve dichos confines desde una pertenencia pluralizada, no fija, con todo arraigada en una situación. En este sentido la estabilidad pudiera ser más una amenaza que una seguridad para el sujeto en perenne devenir. Hay que aclarar que el nómada no es un exiliado y tampoco es un inmigrante. Braidotti lo explica con claridad:

> Il nomade non rappresenta l'essere senza dimora o la condizione di dislocazione obbligata, è piuttosto un soggetto che ha abbandonato ogni idea, desiderio o nostalgia di stabilità. Esprime il desiderio di un'identità fatta di transizioni, spostamenti progressivi, mutamenti coordinati senza e contro ogni idea di unitarietà essenziale. Il soggetto nomade non è tuttavia privo di unità. Si muove secondo modelli di spostamento definiti, stagionali, su percorsi comunque fissati. Si tratta di una coesione che nasce dalla ripetizione, da movimenti ciclici, dislocamenti ritmici (28).

Braidotti abraza la categoría de la desterritorialización propuesta por Deleuze acerca del ser nómada. La pensadora aprovecha la idea del nomadismo para una interesante propuesta teórica sobre el feminismo con base en la diferencia (65-94)[2]. Aquí nos interesa también como categoría epistemológica en sentido más amplio. Braidotti aclara que el nomadismo no automáticamente implica el viaje, tratándose sobre todo de una postura subversiva frente a las convenciones establecidas. «Non tutti i nomadi viaggiano per il mondo. Alcuni dei viaggi più straordinari si possono fare senza spostarsi fisicamente dal proprio habitat» (8). Con todo, en este trabajo nos interesa también la categoría del viaje, del nomadismo como desplazamiento geográfico, emocional e identitario.

Aplicaremos algunos conceptos de las teorías mencionadas para poner de relieve los comportamientos que representan tales reflexiones mediante los personajes que cumplen la acción en un relato ficcional, con el particular enfoque sobre el personaje femenino.

Dada una sociedad líquido-moderna en la acepción de Bauman, ¿cómo se puede aprovechar la movilidad de manera creativa según sugiere Braidotti? ¿Más allá del desarraigo y de la incertidumbre, es posible fijar algunas moradas en un mapa que con sus marcas construye a un nuevo ser? ¿Queda sólo el desamparo o hay alguna otra solución? ¿Cómo reaccionan las relaciones sentimentales en la vida líquida[3]? ¿Es posible el amor sin una casa y un matrimonio?

[2] Véase también el aporte de Dalmasso y de Delfino.
[3] Zygmunt Bauman profundiza en el tema en su obra *Amore liquido* (2006).

Trataremos de examinar la obra narrativa *La amigdalitis de Tarzán* del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique con base en estos cuestionamientos.

A partir de la obra que lo afirma en el ambiente literario peruano y latinoamericano, también internacional, *Un mundo para Julius* (2001), Bryce Echenique establece temas y estéticas que lo caracterizan en toda su producción narrativa. En particular la atención a las relaciones sentimentales complejas y contradictorias, analizadas con ironía, es una constante temática. Resalta en general el papel del hombre protagonista debilitado en la relación amorosa, o en el puro deseo, frente a una mujer emancipada y transgresora. Se trata casi de un melodrama invertido en los papeles tradicionales de hombre y mujer, macho y hembra[4].

Según el aporte de Margarita Krakusin la narrativa de Bryce se inscribe en el género dieciochesco de la narrativa sentimental, desde Richardson y el *Tristram Shandy*. La *sensibleríe* considerada elemento de vergüenza para la cultura del siglo XX en el hombre, en la tradición romántica y prerómantica era un valor positivo decantado en las obras literarias. Los antihéroes creados por Bryce en sus tramas representan por un lado la pasionalidad típicamente latinoamericana del hombre y, por otro, rescatan una psicología débil desde la cultura del siglo anterior al de la obra. También el estilo coloquial y de matiz cotidiano junto con la estructura paradójico-irónica de la obra en su conjunto retoman la tradición de las novelas sentimentales[5].

Nos vamos a enfocar en la novela que nos interesa y en el tema específico de una mujer con la maleta. Protagonista de la trama es de hecho una mujer, libre y emancipada, aunque no siempre autónoma económicamente. Pese a que el punto de vista narrativo en tercera persona coincida siempre con la voz del protagonista masculino, toda la acción se mueve alrededor del eje del personaje femenino. El relato se refiere a la compleja relación afectiva entre el hombre y la mujer, entre encuentros y desencuentros que junto con la trama estructural construyen la ficción.

No el exilio, ni la emigración, caracterizan la vida de este personaje femenino, sino más bien la práctica del nomadismo, con tadas las implicaciones negativas de la incertidumbre y algo de desarraigo. Lo interesante es que justo el movimiento perpetuo logra construir una subjetividad bien definida en una di-

[4] Como observa Márgara Russotto la heroína melodramática ha sido la protagonista de la tradición novelística hasta nuestro días. Las escritoras femeninas insisten en el estilema y los estereotipos. Sólo algunas obras más reciente reformulan en la ironía y la parodia estos elementos fijados (*Tópicos de retórica femenina memoria y pasión del género*: 93-109). En nuestro caso el papel melodramático está interpretado por los personajes masculinos.

[5] Es enriquecedor enfocar la lectura en el apartado titulado "Rasgos sentimentales de la novelística de Bryce" del libro *La novelistica de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental* de Margarita Krakusin (66-101).

mensión innovadora de la existencia cotidiana. En eso personajes femeninos y masculinos comparten una experiencia común. Se rompen todos los esquemas por lo que se refiere a la profesionalidad y las relaciones afectivas y matrimoniales de la sociedad occidental preconstituida, según un supuesto orden tanto moral como hipócrita. Estos personajes, y en especial esta mujer perennemente con la maleta, logran crearse una vida y un espacio propio dentro del movimiento. El personaje masculino participa de este nomadismo por su misma profesión, siendo un cantautor, y también por su condición de exiliado (Bryce Echenique. *La amigdalitis*: 75 y 80). Los desplazamientos geográficos continuos acompañan el desplazamiento de la trama que se configura en el viaje y se ambienta en lugares marginales, como veremos, lugares de paso, trátese de aereopuertos o de las ciudades mismas[6]. De verdad los confines son huidizos, también simbólicamente cuando se trata de la construcción de la personalidad de los protagonistas.

La mujer se llama Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes, hija de una familia salvadoreña de elevado nivel social, bastante consentida desde el punto de vista del personaje masculino, quien nos la presenta al principio de la narración. El hombre, que coincide con la voz narrante, se llama Juan Manuel Carpio y es cantautor, de origen familiar humilde y bastante precario en su sustento personal. Exiliado en París, por su profesión viaja continuamente para dar conciertos alrededor del mundo, puesto que poco a poco adquiere un buen nivel de fama internacional. Su género musical es la tradición latinoamericana que abarca boleros, valses criollos peruanos, corridos mexicanos, tangos argentinos, etc. Todo un género que exalta lo sentimental y la entrega amorosa del caballero hacia la mujer amada o deseada. Entonces la música concurre a configurar un imaginario en el cual se coloca el sujeto masculino en relación con la protagonista femenina. Ella se aparta del mundo bien al cual pertenece por su rebeldía y por su afán de aventura, de vitalidad, sea en la vida profesional, sea en la vida amorosa. Una inquietud incontrolable la lleva a desplazamientos constantes y sólo así el personaje logra imponer su peculiar personalidad. El encuentro con el cantautor es tanto fatal como predestinado. Parece que más allá del contraste entre las dos personalidades y sus culturas específicas, hombre y mujer son dos almas gemelas porque coinciden en el movimiento perpetuo, interior y físico. Hay un hilo sutil que permanece estable más allá

[6] Los desplazamientos de los personjes crean una espacialidad y una temporalidad dinámicas en el relato, elemento que contribuye a construir una obra según un criterio de apertura. La forma epistolar también rompe el esquema de la narración tradicional, unívoca y en tercera persona. Sobre el espacio en la narración es enriquecedor el aporte de Luz Aurora Pimentel (2001).

de toda separación y distancia. Este elemento atribuye a la novela una solida base temática y estructural. Justo el movimiento permite la amalgama de acontecimientos que como un *collage* de testimonios, cartas y confesiones, construye a cada sujeto, así como la relación entre ellos, a lo largo de toda la narración.

Antes de analizar la dinámica de encuentros y desencuentros que urde la trama, nos detenemos en los desplazamientos geográficos, puesto que trazan un verdadero mapa del mundo, en puntos en los que la mujer protagonista cierra y abre maletas. Es así como se construye todo un mapa interior hecho de huellas que inventan una nueva subjetividad femenina[7]. La protagonista es particularmente audaz y dotada de una fuerte personalidad, al punto que su pareja llega a ponerle el tierno apodo de «Tarzán». De esta manera el hombre traslada tópicos de la personalidad masculina a la femenina, pero no incurre en el error de transplantarlos en ella, sino que simplemente enfatiza su carácter libertario e independiente. Por cierto se trata de un tipo de mujer inédito en la tradición cultural peruana y latinoamericana en los años ochenta, puesto que el movimiento feminista en América Latina se afirma más tarde que en Europa[8]. La mujer no pierde su feminidad que exalta continuamente en su expresión. En efecto, si por un lado conocemos al personaje femenino por medio de la voz narrante masculina, el género epistolar insertado en la estructura narrativa de la obra le permite a la voz femenina de autorepresentarse de manera directa[9]. Al estar continuamente en lugares diferentes la pareja de amantes amigos se intercambian muchas cartas que el hombre conserva y luego utiliza para construir su relato autoirónico y sentimental. La mujer se hace presente al narrador

[7] Rosi Braidotti define al ser nómada también mediante esta construcción del mapa psíquico, no sólo geográfico: «L'identità del nomade è una mappa di luoghi in cui lei/lui è già stata/o. Li può sempre ricostruire a posteriori, come il numero dei passi di un itinerario. Ma nessun *cogito* trionfante è lì a supervisionare la contingenza del sé. Essere nomade significa una diversità in movimento. L'identità nomade è un inventario di tracce» (18).

[8] Véase "La tradición reformista del feminismo latinoamericano" de Márgara Russotto (23-41).

[9] Género de escritura que se refiere de manera particular a la literatura de emigración, la epistola implica una confesión privada, interiorizada dirigida a otra persona incluida en la comunicación que remite a la coloquialidad y a cierta oralidad, rasgos que caracterizan la narrativa de Bryce Echenique en su totalidad. Sobre la narrativa del autor véase César Ferreira/Ismael P. Márquez. El personaje masculino que relata la historia sentimental adopta estos mismos tonos comunicativos y habla con un estilo confesional. No es casual que utilice las cartas para reconstruir su memoria, junto con sus apuntes y agendas. Véase la reflexión sobre estos rasgos literarios en el estudio de Cecilia Inés Luque, enfocado en algunas escritoras, en "Subjetividad y agencia: una relactura feminista de la identidad y la historia en la narrativa de escritoras hispanoamericanas" (Forastelli F. y Truquell X. 211-219).

y al lector por medio de las cartas coloquiales que ha escrito a lo largo del tiempo de la materia narrada.

Las cartas escritas por Fernanda María llevan casi todas lugar y fecha. Conservadas por Juan Manuel, voz narrante, nos representan los viajes del personaje femenino, sus diferentes estancias temporales, principalmente entre Francia o Europa y diferentes lugares de América Latina, incluso de Estados Unidos. Desde las cartas que concurren a construir la trama del relato vemos los desplazamientos de Fernanda María desde París a Chile y Ecuador, luego a California para volver otra vez a San Salvador y Santiago de Chile, con unas estancias intermedias también en Nueva York, Londres, Menorca. Sólo para citar los lugares más representativos. Es significativa la carta en que Fernanda anuncia al amigo su viaje fugaz a París desde Caracas rumbo a Inglaterra, una ocasión para el encuentro, porque expresa todo el alboroto físico y psicológico generado por el nomadismo, en sus aportaciones negativas y positivas. Saltan a la vista la vitalidad y el entusiasmo de la mujer, característico de su ser. En este fragmento resulta fácil imaginar la maleta que va preparando para sus viajes:

> Querido Juan Manuel Carpio,
> FÍJATE QUE VOY A PARÍS UNOS DÍAS!!!! Con muchísimas ganas de verte, con las manos llenas de encargos, de abrazos, de fotos, de dibujos y cuentos míos para niños. Ojalà logre encontrar algunos amigos y reunirnos. Los días que estaré serán pocos. La oficina con que trabajo me manda a un curso en Manchester. Brrr… Y después de Inglaterra tengo firme y alegre intención de fugarme a París a ver las gentes y lugares queridos. Y para rematar, serán los días de Semana Santa. Ojalá no emigren en esas fechas todos los pájaros amigos (*Ibid*.: 87).

En las cartas la mujer expresa sus sentimientos sobre la vida íntima, personal y sentimental, siempre con autoironía y ternura, con nostalgias y nuevos anhelos. A menudo hace comentarios críticos también sobre la situación social y política de los países latinoamericanos, especialmente sobre San Salvador. Junto con ese aspecto, en las cartas se hace evidente el alma inquieta de la protagonista siempre en búsqueda de la autoafirmación, precisamente mediante el viaje. La inestabilidad es un desafío constante que provoca algunas frustraciones pero al mismo tiempo genera energía vital en esta mujer. Es así como, comentando las cartas, el personaje masculino identifica a la mujer con Tarzán. La ocasión es proporcionada por el primer trastorno sufrido por la mujer enfrentando el horror de la violencia. Ésa estalla de repente por parte de su marido Enrique una vez emigrados a Venezuela desde París, por razones de trabajo. El narrador nos ofrece un retrato de esta mujer con maleta formidable, frente a la peor crisis de su vida:

> Una sola y larga carta de Fernanda me puso al corriente de todo este horror, aunque como siempre mi tan maravillosa Maía se las arregló para terminar contándome noticias de nuestros amigos comunes, de Rafael Dulanto o de Charlie Boston, por ejemplo, con los que siempre mantenía algún contacto salvadoreño, y luego, además, agregó anécdotas divertidas, sucesos extraordinarios, llenos de frescura, radiantes de vida, porque ella tenía esa gracia con que se viene al mundo de salir impoluta de las más sucias y abismales situaciones, de ver el aspecto no culpable y el pespunte mal zurcidito que ironiza hasta la mano que aferra y le lanza a uno un botellazo, y encarnar a fondo estas palabras de Hemingway que a mí tanto me conmovieron, la tarde en que las leí, porque fue de golpe como si un Alfa Romeo verde con Mía al timón hubiese pegado un frenazo a mi lado y hubiese gritado mi nombre, sí, también mi adorada Fernanda María de la Trinidad *Experimentó la angustia y el dolor, pero jamás estuvo triste una mañana* (Bryce Echenique. *La amigdalitis*: 81).

Es la misma cita que se encuentra en epígrafe a la obra, sacada de la obra de Hemingway, primer ejemplo de la estrategia intertextual e intermedial de esta narración, abierta a otras expresiones artísticas, literaria, cinematográficas y musicales[10]. La cita se vuelve un motivo recurrente que configura el carácter de la mujer protagonista en toda la obra. Esta capacidad de hacer frente a la angustia la transforma en Tarzán en la fantasía de apodos de su amigo, quien juega mucho con su nombre y apellido tan largos, con abreviaciones y transformaciones. Más adelante el fragmento citado acaba con una segunda referencia directa al escritor estadounidense para resaltar la valentía de Fernanda María, simbólicamente pionera también de la escritura femenina, por comparar su estilo epistolar al estilo del gran escritor: «O sea algo así como un Hemingway pero en castellano y escrito además por una mujer sumamente femenina. Que poco a poco se estaba convirtiendo en un hemingwayano Tarzán, eso sí, o también, por qué no, en ciudadela arabe: piedra y muralla por fuera, jardín por dentro» (*Ibid.*: 82)[11]. Nos queda así trazada la fuerte personalidad de la mujer,

[10] Véase Graham Allen (2000) y Bengoechea et al.

[11] El narrador insiste en el apodo varias veces a lo largo del relato, en una ocasión repite los conceptos citados comentando otra carta recibida y dice: «y todo ello debido a esa limpísima mezcla de una todopoderosa capacidad de verle el lado bueno a las cosas, de una innata alegría de vivir y disfrutarlo todo, y de esa fortaleza y astucia de Tarzán que Mía iba desarrollando cada vez más» (*Ibid.*: 181). Incluso la mujer misma juega con este apodo metafórico e intermedial, con autoironía. Por ejemplo en una carta escrita de San Salvador Juan Manuel lee: «Me siento fuerte. Me siento mucho mejor. Como Tarzán al tirarse al agua» (97) y lo repite en la sucesiva: «Me siento tan fuerte como Tarzán al borde de un río muy caudaloso, donde hasta los cocodrilos le tienen mucho respeto» (101). Para significar su capacidad de resistencia en la inestabilidad exclama en otra carta: «Yo, por mi lado, me bato cual Tarzán contra la tristeza, contra los interminables problemas económicos» (106).

que por cierto sufre también debilidades en algunas ocasiones y entonces se vuelve un Tarzán con amigdalitis según el juego irónico de ambos, hombre y mujer. Ya el título de la obra nos lo señala. De vuelta a San Salvador después de algún tiempo en el extranjero, algo se quiebra en la audacia de la mujer, quien abre su corazón al amigo con asumida fragilidad. Transforma la metáfora, negativizándola, con su gran capacidad autoirónica:

> Pero ha ocurrido algo mucho peor por dentro de mí, al volver aquí, amor mío. Algo que quiero contarte, porque tú siempre me has ayudado a sentirme fuerte como Tarzán, pero de golpe como que se ha producido un descalabro en la selva y Tarzán se encuentra muy solo, totalmente arrinconado, acobardado, no se atreve a colgarse de una liana, ni siquiera a arrojarse al agua del río, por temor a los cocodrilos, que además están en las calles, en las casas, en las miradas de las personas, agazapados en cada esquina de la vida de este país (*Ibid*: 207).

Mostrando su debilidad la mujer desmitifica su personaje a los ojos del amigo, más expuesto en su narración confesional a la vulnerabilidad. Los rasgos de la masculinidad y la femininidad se intercambian en estos personaje en continua construcción por medio de sus confesiones. La mujer con maleta tiene sus puntos débiles y sus desamparos. Sólo el amor es un abrigo, una vez asumida la fragilidad, como admite Fernanda en una carta: «En mi nueva vida de mujer débil, me queda una cosa fuerte e inmensa: Te quiero, Juan Manuel Carpio, cantautor y amigo. Compañero» (*Ibid.*: 209). Veremos cómo la distancia refuerza este lazo más que romperlo. Un poco antes, en la misma carta, la mujer juega con el apodo, otra vez revertido en su significado: «Y ya tú sabes todo lo que una amigdalitis puede ocasionarle a Tarzán en plena selva: desde que se lo trague un león, hasta un honor, un orgullo y unas convicciones muy firmes, todo definitivamente perdido para siempre» (*Ibidem*)[12]. Justo esta debilidad es de nuevo un punto de fuerza para el personaje, capaz de superarla mediante la ironía[13]. Pronto prepara la maleta para otro viaje a Santiago de Chile y de ahí a

[12] En otras cartas la mujer expresa su miedo a través de la metáfora de la amigdalitis, como cuando escribe: «Pero desde que me fallaron las amígdalas tengo miedo de todo, mi amor» (*Ibid.*: 215). Incluso la enfermedad se vuelve un elemento de límite capaz de dotar de sabiduría a la mujer contra la irresponsable conducta típicamente machsita, de manera que la mujer usa el apodo para resaltar su autonomía de género (237). El amigo deberá admitir y asumir esta debilidad como un hecho normal y desmitizar a la mujer en un diálogo entre los dos, insertado por el narrador mismo en su relato (242).

[13] La ironía es un elemento que construye al sujeto femenino, pero también al masculino. Es un rasgo estilístico que caracteriza toda la obra de Bryce Echenique, con una función de critica y resignificación. No es posible detener el análisis en este aspecto peculiar, por lo tanto remito al estudio de Krakusin (153-187).

otros lugares en búsqueda de un destino favorable. En realidad sólo la fluidez del ser en el movimiento del viaje puede dar una respuesta positiva a las demandas de este ser femenino tan combativo en su autoafirmación fuera de toda regla preestablecida.

Juan Manuel Carpio, la voz narrante, es el personaje masculino que desenvuelve el relato mediante su memoria y las cartas del epistolario parcial entre él y su amiga-amada, puesto que ella sufre un robo en el que pierde las de él, y él se queda sólo con algunas de ella. Este personaje es el típico ser masculino de la narrativa de Bryce. Débil y sensible, sentimental hasta la médula en su identidad de latino y cantautor. Empieza a contar cómo por primera vez, de casado y todavía no famoso, escuchó hablar de la señorita Fernanda María de la Trinidad del Monte Montes por boca de un amigo en una embajada en donde fue invitado (*Ibid.*: 22-32). Sólo después el narrador por fin se presenta a sí mismo. La autoironía abarca los rasgos raciales de raíces andinas por un lado, y la cultura limeña y latinoamericana por el otro. Graduado en letras en al Universidad Mayor de San Marcos, el joven viaja a Europa de la siguiente manera «con mi primera guitarra, tras haber ganado dos juego floreales y haberme convertido, ya con mi diploma en el bolsillo, en el poeta joven del año que se nos va a París, como César Vallejo, pero con guitarra» (33). Es una de las varias citas intertextuales e intermediales mediante las cuales el protagonista se identifica como intelectual y como músico; parece que no puede existir en la trama sin relacionarse con toda la tradición cultural en la que se formó. La música popular citada en la obra tiene la función de enfatizar el carácter sentimental del personaje y de la narración[14]. También la literatura es un juego intertextual que enfatiza a menudo lo sentimental. Al principio, al presentar su persona Juan Manuel Carpio nos cita los melancólicos valses criollos, de tradición limeña, de Felipe Plingo, y la poesía de Neruda. El juego irónico crea un sentido melodrámatico que en lugar de caracterizar a la mujer como de costumbre, afecta al hombre[15]. La autoconmiseración es superada por la autoironía que rescata al protagonista en su dignidad en el acto de confesarse por medio del relato. El hombre, recién abandonado por su mujer y antes de enamorarse de la joven Fernanda María, relata con estilo irónico e hiperbólico:

[14] Margarita Krakusin analiza la función de la música popular en la obra de Bryce (135-152). La música resalta el sentimiento en particular en el protagonista masculino, rompiendo el esquema del machismo.

[15] Margarita Krakusin lo subraya: «En las novelas del escritor peruano se insiste, desde el punto de vista filosófico y narrativo, en el problema que crea, en un mundo insensible, un hombre sentimental que rechaza el poder eregido y retenido por una sociedad masculina, y asume cualidades 'femeninas' como la ternura, la susceptibilidad y una fina sensibilidad» (68).

> Pude componer las canciones más tristes de mi vida, esa noche, y de hecho las compuse y fueron veinte, en total, de pura coincidencia, lo juro. Eran tan increíblemente tristes mis canciones que ni yo ni nadie las pudo cantar nunca, y por ahí andan todavía, según me ha seguido contando siempre Fernanda Mía, que me las arranchó de entre estas manos un día de celos mortales y que, ni cambiándolas un poquito, con lo genial que escribe ella, ni poniéndose con todo su charm en el lugar de Luisa, ha logrado encontrar intérprete alguno ni empresa discográfica, mucho menos, para lo que ella ya llama sus derechos adquiridos, a fuerza de fugas de derecha y deportaciones de izquierda y países, ciudades y mudanzas mil, y siempre con mis veinte tristísimas canciones a cuestas, mi Fernanda María (Bryce Echenique. *La amigdalitis*: 35).

Resalta la estenuante cursilería del temperamento sentimental de este hombre, típicamente latinoamericano. Si por un lado vige el mito de la virilidad, se trata aquí del reverso del machismo, porque el hombre no necesita dominar a la mujer sino que intenta adaptarse con esfuerzo a la libertad y autonomía de ella. En realidad sufre un complejo de inferioridad frente a esta nueva mujer, fuerte y viajera, como todos los personajes masculinos de la narrativa sentimental de Bryce Echenique. Es atinado el análisis de Margarita Krakusin en este asunto cuando observa:

> En su novelística, Bryce rompe con la tradición machista y hace que su protagonista deconstruya este mito mostrando lo que para un macho es inmostrable: la ternura, el respeto y la comprensión hacia la mujer por parte del hombre, en tanto que presenta a la mujer buscando su realización personal lejos de los papeles y normas que la sociedad machista ha reservado para ella. El nuevo acercamiento crea desfases, inseguridades y conflictos entre el protagonista y la mujer que ama (136).

Siendo el protagonista masculino un exiliado, vive también el desamparo sentimental por haber sido abandonado por su mujer formal y por su incapacidad de entablar una relación típica con Fernanda María. Ella acaba casándose con Enrique y formar una familia con él. Con todo, los dos protagonista siguen entretejiendo su amistad amorosa, que llega a la máxima apertura en el *menage a trois*, vivido con toda angustia e ironía por parte de los dos. Juan Manuel tendrá una relación más tarde también con otra mujer en Mallorca. De verdad, parece que el puro desencuentro hace posible este amor tanto atípico e inédito como auténtico y profundo, hasta el final de la ficción que reconfirma la imposibilidad de una unión formal entre los dos personajes. Y tanto que Juan Manuel llega a exclamar en una ocasión: «fuimos mejores por carta» (Bryce Echenique. *La amigdalitis*: 14) y el amor da sus mejores frutos a distancia en la comunicación epistolar. En una despedida en el aereopuerto de San Francisco, la protagonista llega a expresar de manera sinéstésica y metafórica, no sin

la usual ironía: «– Nos vemos en nuestra próxima carta, Juan Manuel», a cuya provocación el hombre contesta lúdicamente reforzando el nuevo significado: «– Eso, mi amor. La carta debe ser como un retrato del alma o algo así, porque tú y yo somos de lo más fotogénico que se pueda dar, epistolarmente hablando». Fernanda subraya la complicida y afinidad entre ambos: «– Y ésa es otra hermandad más, Juan Manuel Carpio» (182).

Ya al principio del relato el narrador nos hace partícipes de la inestabilidad de la relación afectiva y amorosa desde su nacimiento y nos cuenta algunos acontencimientos salientes que marcaron el carácter de la relación. Los dos encuentros fundamentales están sintetizados en su relato confesional, cuando como interlocutores nos avisa: «Pero recuerden, por favor, que ya antes les advertí que la historia de Fernanda María, a la que pertenezco y punto, desde Roma, el 12 de febrero de 1967, o desde París, el 24 de diciembre de ese mismo año, según nuestro estado de ánimo, tiene toda una Prehistoria, y tiene además cantidades industriales de humo en la mirada» (36). Sigue el relato de los dos encuentros que encienden a un amor eterno y a distancia. En la base está la incapacidad de aprovechar la circunstancia fundamental para establecer una relación formal, posible luego sólo en los desplazamientos, maletas a la mano de ambos. En un diálogo con el amigo amante, en uno de los muchos momentos de despedida en un aerepuerto, la mujer exclama: «– Recuerda siempre que todo nos falló desde el comienzo, mi amor, menos el querernos de esta manera» (179). Entre innumerables desplazamientos de ambos, pero sobre todo de la mujer, siempre con la maleta, se establece una relación posible e imposible a la vez, determinada por la irónica metáfora anticipada al principio de la narración. Se trata del 'E.T.A.', el 'Estimated Time of Arrival' en la jerga de los lugares de paso para los viajes, también en aviòn. Este desencuentro entreteje la urdimbre narrativa y también construye a los personajes y la relación afectiva/amorosa entre ellos, en completa suspensión de tiempos y espacios. La metáfora del desencuentro es diseminada a lo largo del relato, que se abre con ella:

> Y quién puede negar ya, a estas alturas de la vida, que lo que nos faltó siempre fue E.T.A., es decir, aquello que los navegantes de aire, mar y tierra suelen llamar en inglés *Estimated Time of Arrival*. Porque la gran especialidad de Fernanda María y la mía, a lo largo de unos treinta años, fue la de nunca haber sabido estar en el lugar apropiado ni mucho menos en el momento debido (14).

El desencuentro que marca el destino de esta relación de una mujer nómada con un cantautor viajero se cumple en París un día en que ella no ve al amigo de pie en el semáforo, pasando en un Alfa Romeo verde. Ese carro se vuelve otra metáfora humorística de los desencuentros, el más atroz, el que diseñó

el destino de esta relación. Juan Manuel se queda pasmado y asume lo sucedido, que sintetiza en la confesión relatada:

> Pero el Alfa Romeo más triste y abundante del mundo, en París, el que se detuvo en mi tristeza para siempre, ante ese semáforo, no volvió a pasar nunca por esa equina, a esa hora, ni por ninguna otra esquina. Y la próxima vez que volví a ver a Fernanda María, a Maía, a Mía, era ya una señora casada con un fotógrafo chileno, madre de un bebe de siete meses, que llegaba a París sin un centavo y en calidad de exiliada política (62)[16].

La ironía de la casualidad impone los hechos que el narrador no puede relatar y reconstruir sino con hiperbólica ironía para superar la rabia y la malasuerte del momento perdido. Aunque como vimos en la trama de esta relación nada queda por perdido, sino que la imposibilidad permite la plenitud y la vitalidad. La mujer es identificada con la maleta desde el primer encuentro y así sigue de huidiza durante toda la historia. De esta manera el personaje femenino rehuye todo esquema identitario de género. El nomadismo es su categoría emancipadora, incluso simbólicamente. Si a veces sufre su continuo movimiento, al mismo tiempo sabe aprovecharlo para autoafirmarse en la vida y en la relación informal con el cantautor. Claro que el amor se da según nuevos parámetros, fuera del matrimonio y de la familia, incluso abriendo los límites de estas instituciones en la tentativa de un *ménage à trois* (73). Los personajes están dispuestos a convivir con tal de seguir queriéndose entre todos, con amistad, lealtad y solidaridad durante toda la historia. No hay lugar para celos u odio en estas relaciones abiertas. Lograda o no, la relación sentimental cumple con romper toda regla y el sujeto femenino se afirma con heroismo resignificando las instituciones que marcan la vida de una mujer, matrimonio y maternidad. Fernanda María lo resuelve todo a su manera en la inestabilidad, con la plena complicidad, necesaria, de las parejas, marido y amante-amigo. Es en esta leal complicidad, muy lúdica y trangresora, que la ficción cumple su papel libertador y permite el encuentro más allá de toda distancia. La promiscuidad no se construye en este relato como un comportamiento negativo, repugnante. Es un desafío positivo a la conformidad impuesta a la vida afectiva por la sociedad. La autenticidad de los sentimientos mutuos entre los personajes presenta la posibilidad de nuevos valores. Después el triángulo se rompe y cada

[16] Fernanda María descubrirá sólo más tarde haber perdido la ocasión de su vida con el cantautor y retoma el acontecimiento para confirmar el desencuentro entre ellos a partir de eso y el dicho 'E.T.A.'. Así la mujer pone las bases de su continuo movimiento de un lugar a otro, en una carta a Juan Manuel en donde le anuncia sus proyectos de mudanzas y viajes (83-84).

uno de los personajes busca nuevas parejas, pero lo que cuenta es haber intentado superar con ironía y creatividad las barreras impuestas en las relaciones. Sólo así la mujer logra alimentar sus sentimientos y entrelazar encuentros con Juan Manuel, no obstante el E.T.A. La pasión es viva y eterna mediante estos desplazamientos temporales y espaciales, como si la mujer inconscientemente rehuyera de la estabilidad para no caer en la trampa de la formalidad que opacaría las pasiones. Y tanto que en uno de los encuentros en un aerepuerto, Juan Manuel desborda su anhelo hasta identificar a él y su amada con los protagonistas de la película *De aquí a la eternidad*, donde el título tiene la función de cita directa intermedial para evocar todo un imaginario amoroso cumplido en la difícil pero auténtica pasión (Bryce Echenique. *La amigdalitis* 273). Fernanda María y Juan Manuel logran unirse a distancia inclusive en lo profesional, compartiendo un proyecto de música infantil con textos escritos por la mujer (283 y 313-314). Con todo, se confirma la imposibilidad de la cercanía en esta relación, puesto que en la carta escrita por ella menciona a un nuevo compañero amoroso, Bob. De manera que el narrador se rinde a su destino y logra aceptar definitivamente la inestabilidad en la relación con esta mujer perennemente con la maleta en la mano:

> Y desde entonces, gracias a Bob, eso sí, jamás nos ha vuelto a fallar el *Estimated time of arrival* a Mía y a mí. Es como si ese excelente amigo lo combinara todo e impidiera que ella o yo metiéramos jamás nuestras narizotas en el asunto. Mientras hayas noches y ventanas y mientras lo de la luna o lo que sea nos importe un comino, siempre hay y siempre habrá puntuales encuentros (329).

El amor en su plenitud se cumple sólo en la nostalgia y en el anhelo, convertidas en las únicas categorías emocionales que garanticen una real eternidad. No hay un tiempo contingente y no hay un espacio, como exclama con asombro la mujer en una carta desde Londres ya en 1985 al amigo: «¡Qué ilusión verte! Raro este amor acróbata, saltando a través de los años y de los lugares» (264). Como siempre nuestra mujer con maleta asume todo esto con alegría y vitalidad, aunque no faltan momentos de dificultad[17].

Esta relación amorosa se configura principalmente por los lugares de paso, reconocidos como no lugares por antonomasia[18]. Incluso las capitales del mun-

[17] En una carta precedente Fernanda lamenta: «Cuando pienso en eso, y en nuestros casi encuentros, creo que mi vida ha sido una serie de desencuentros que esta vez me han traído aquí, casi a nada. Pero lentamente tendré que salir de alguna manera (232-233).

[18] Marc Augé define el no lugar de la siguiente manera: «Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario, né relazionale, né storico, definirà un *nonluogo*» (73). Más adelante explica: «Quest'ultima [la 'sur-

do europeo o americano son percibidas como tales en su carácter de cosmopolitas y a veces grandes metrópolis anónimas, sobre todo París. Pero el aeropuerto es el lugar privilegiado de encuentros y desencuentros, partidas y llegadas, es el lugar del umbral que simboliza al sujeto femenino en movimiento y sus relaciones afectivas intermitentes[19]. De nuevo la voz narrante que construye el relato nos inserta en este imaginario desde el principio, identificando por via metafórica a los dos personajes con un lugar no-lugar, mediante una comparación:

> Y es que si a la realidad se la puede comparar con un puerto en el que hacen escala paquebotes de antaño y relucientes cruceros de etiqueta y traje largo, Fernanda María y yo fuimos siempre pasajeros de primera clase, en cada una de nuestras escalas en la realidad del otro. Esto nos unió desde el primer momento, creo yo. Y también aquello de no haberle podido hacer daño nunca a nadie, me imgino (Bryce Echenique: *La amigdalitis*: 13).

El lugar del aerepuerto, junto con la metáfora lúdica del E.T.A., configura todo el relato. El narrador nos representa tal lugar de partida como encuentro más que como separación, en la percepción de ellos dos: «Nunca hubo una pareja que se separara en un aerepuerto con una fe tan grande en el futuro, con tantas ilusiones compartidas y tantos proyectos comunes, como Fernanda y yo» (91). Un lugar vacío y estéril se carga de un significado nuevo gracias a los actores que lo atraviesan, incluso simbólicamente.

El ser femenino se autoafirma sólo en el umbral, con una activa voluntad que exorcisa todo peligro de estabilidad formal y abrumadora. Volvemos a la rebelión epistemológica e identitaria de Rosi Braidotti mediante la categoría del nomadismo. La pareja, el hombre Juan Manuel, está en el mismo juego y por

modernità'] impone alle coscienze individuali esperienze e prove del tutto nuove di solitudine, direttamente legate all'apparizione e alla proliferazione dei nonluoghi» (86). La cosa sorprendente es que en nuestra novela el aereopuerto se vuelve un espacio relacional y amoroso, donde la partida coincide con el regreso, la separación con el encuentro. Aquí el anonimato desaparece ante la presencia de los personajes en los parámetros de su relación en movimiento.

[19] En sus conclusiones "Placer de los umbrales" que cierran el proyecto de investigación *Mujeres en el umbral* – bajo el cuidado de Emilia Perassi y Susanna Regazzoni – Perassi subraya el placer del umbral por parte de mujeres protagonistas de obras literarias, en la búsqueda de una nueva subjetividad contra toda visión maniquea y autoritaria del ser femenino. El no-lugar representa una posibilidad para la libertad y la expresión, en la hibridez y la ambigüedad. La estudiosa observa: «Los márgenes, el umbral, el limen se confirman una dimensión acogedora y al mismo tiempo subversiva, en la cual se difuminan e indiferencian los argumentos clásicos de todo dominio, esto es, la frontera, el confín, el límite» (420).

eso la relación se hace posible. Ya vimos cómo el hombre por su parte reafirma su masculinidad en la dinámica de género impuesta por esta relación inusual.

La narración se construye por mano de un autor masculino y mediante la voz de un narrador principal masculino, pero la ficción hace propuestas nuevas sobre la subjetividad no sólo femenina, sino también masculina, lo cual es notable e innovador. No siempre es necesaria una autora femenina para provocar cambios epistemológicos en la literatura en asuntos de género[20]. La trama de la novela gira alrededor de un personaje femenino que construye su ser en la categoría del nomadismo, como movimiento continuo en un sentido positivo. En uno de sus comentarios a las cartas de la mujer con maleta el narrador insiste en este rasgo: «Jamás he conocido una persona que se mudara tanto como Fernanda María. Las agendas que he tenido a lo largo de los años dan fe de ello» (Bryce Echenique. *La amigdalitis*: 231). Este movimiento implica la complicidad de una forma renovada también del ser masculino en la experiencia de las relaciones amorosas. Esta mujer con la maleta construye un mapa propio de lugares que configuran su ser libre, fuera de todo hogar y de todo papel impuesto. Logra ser madre y profesional, se impone con su libre elección en la sociedad siguiendo caminos inexplorados por las mujeres tradicionales. Las maletas están llenas de encuentros que con su presencia cíclica enriquecen su existencia en la plenitud del ser y del amor, no postergado, sino vuelto juego dinámico, viaje continuo. La libertad en esta ficción de género sentimental se cumple en una especie de utopia, como búsqueda infinita de sí mismo por parte del sujeto. De nuevo, volviendo a la necesaria crítica social cumplida por Zygmunt Bauman, en la época postmoderna la utopia se limita a ser percebida y experimentada ya sólo como una huida perenne sin ningúna proyección hacia un futuro mejor[21]. Pero desde otra perspectiva, Rosi Braidotti propone: «L'utopia, o il non-luogo di cui parlano i post-strutturalisti, è dunque un sentiero nomade dove vigono ruoli e modelli altri»; sigue aclarando: «Il pensiero nomade è quel progetto che consiste nell'esprimere e nominare diverse figurazioni di questo tipo di soggettività decentrata» (39). Al recordar *Le città invisi-*

[20] En este sentido es bueno confrontar la reflexión de Márgara Russotto en el capítulo "La escitora y la diferencia" en donde la estudiosa aclara que muchos de los rasgos tópicos de la escritura femenina están compartidos por voces masculinas que viven el mismo periodo literario con una sensibilidad cercana. Además apunta al riesgo de limitar la expresión femenina a los rasgos tópicos de su escritura sin considerar las diferencias necesarias entre las diversas voces. Ella prefiere evitar las ideologizaciones dicotómicas de lo masculino y lo femenino en los textos literarios (51; 45-60).

[21] Véase el capítulo "L'utopia nell'età dell'incertezza" (Bauman. *Modus*: 107-126).

bili de Italo Calvino (2002), la autora confirma su teoría del ser nómada como memorización de mapas simbólicos que lo construyen (Braidotti 22). Me parece que el personaje femenino de la novela analizada, junto con su cómplice amante, se construye en la ficción según estos parámetros epistemológicos y se presenta al lector cual actor social capaz de experimentar esta nueva manera de ser una persona y una mujer. La maleta es la metáfora positiva de un camino de autoliberación, posibilidad creadora y vital, en un juego irónico que rompe todo esquema y supera la percepción de la crisis inevitable que toda ruptura cultural y social siempre provoca.

Bibliografía citada

Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge. 2000.

Augé, Marc. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità.* Milano: Eléuthera. 1996.

Bauman, Zygmunt. *Vita liquida*. Roma: Laterza. 2005.

———. *Modus vivendi*. Roma: Laterza, 2007.

Bengoechea, Mercedes y Sola, Ricardo (eds.). *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá: Universidad de Alcalá. 1997

Braidotti, Rosi. *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità.* Roma: Donzelli. 1995.

Bryce Echenique, Alfredo. *La amigdalitis de Tarzan*. Madrid: Punto de lectura. 1999.

———. *Un mundo para Julius.* Barcelona: Anagrama. 2001.

Calvino, Italo. *Le città invisibili.* Milano: Mondadori. 2002.

Dalmasso, María Teresa. "Del discurso social y la construcción de las identidades". Forastelli Fabricio y Ximena Triquell (eds.). *Las marcas del género: configuraciones de la diferencia en la cultura*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 1999: 57-66.

Delfino, Silvia."Género y regulaciones culturales: el valor crítico de las diferencias". Forastelli Fabricio y Triquell Ximena (eds.). *Las marcas del género: configuraciones de la diferencia en la cultura*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 1999: 67-84.

Ferreira, César, Ismael P. Márquez (eds.). *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Universidad Católica. 2003.

Forastelli Fabricio y Ximena Triquell (eds.). *Las marcas del género: configuraciones de la diferencia en la cultura*. Córdoba: Universidad de Córdoba. 1999.

Krakusin, Margarita. *La novelística de Alfredo Bryce Echenique y la narrativa sentimental*. Madrid: Pliegos. 1996.

Perassi, Emila, Susanna Regazzoni (eds.). *Mujeres en el umbral. De la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Sevilla: Editorial Renacimiento. 2006.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México D.F.: Siglo XXI. 2001.

Russotto, Márgara. *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasón del género.* Caracas: CELARG. 1990.

PENELOPE È IN BRASILE. LA SCRITTURA IN TRANSITO DI MARINA COLASANTI

Biagio D'Angelo*

Ci hai tenuti
appesi a un filo! Che brutta storia!
[…] Ma non ascolteresti mai.
Ti credi una specie di poeta.
Ora guarda che cosa hai combinato,
tu e il tuo dannato verso –
pasticciando con l'universo.
(Atwood 165-167)

Na Classe Executiva deste avião
aplicada como o homem com seu laptop
uma mulher borda.
Fino fio liga mão e tecido
– cordão e placenta –
enquanto a agulha vai
ponto a ponto
tecendo a nova vida de um desenho.
Olhar posto no bastidor
perfil recortado contra a janela do avião
a mulher viaja.
("Viagem por um fio")

Due poetesse, scrittrici e donne ideologicamente impegnate fanno da incipit a queste pagine: Margaret Atwood e Marina Colasanti. «A parte l'attenzione alla forma, in tutta la sua opera – di narrativa, saggistica e poesia – Atwood ha mostrato una notevole consapevolezza e considerazione sia del potere della parola scritta che del dovere dell'artista nei confronti della società» (11). Tali parole possono perfettamente ascriversi a una riflessione sull'opera e sulla *forma mentis* di Marina Colasanti.

* Università Cattolica di Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasile.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

Il titolo di uno dei più recenti libri di poesie firmate da Marina Colasanti, da cui è estratto il frammento lirico "Viagem por um fio", ha il sapore di una rivelazione autobiografica: *Passageira em trânsito*, premiato con il prestigioso Premio Jabuti per la poesia nel 2010. Non vi è dubbio che si tratti di un'autentica 'passeggera in transito'. Basta dare uno sguardo alla carriera della scrittrice. Nata in Eritrea, poi vissuta in Italia ed emigrata a Rio negli anni Cinquanta, rappresenta una delle voci femminili più apprezzate nella letteratura contemporanea brasiliana. Colasanti non accetta facilmente lo stereotipo di scrittrice brasiliana. In un'intervista, nella quale le domandavano a proposito della sua 'brasilianità', Marina Colasanti risponde:

> En verdad, no soy brasileña. Soy escritora brasileña porque escribo en la lengua-brasileña. Pero soy una persona italiana. Mis raíces, todas, están en Italia. Llegué a Brasil con once años. Mis cartas ya estaban marcadas. Hasta hoy una parte de mí, la que escribe, tiene la certeza de que la primavera es en abril, y que nieva en el invierno. Mi fruta no es la guayaba. Y los castillos en que me pierdo y me encuentro son los de los paisajes de mi infancia (Andricaín y Rodríguez)[1].

Figura di spicco del genere 'infantile', ha sempre prestato attenzione ai problemi del quotidiano, che, secondo Luciana Stegagno Picchio, ama trattare «con sorridente femminismo» (610). Il tema del viaggio, legato a quello del ricordo, è una tematica costante, cara alla scrittura di Colasanti. Con il volume *Passageira em trânsito*, in cui si trovano alcune poesie scritte in italiano – quasi a riprendere un filo spirituale e affettivo della memoria mai interrotto – altri testi, quali *Uma idéia toda azul* ("Un'idea tutta blu"), pubblicato nel 1978, e *23 histórias de um viajante* ("23 storie di un viaggiatore"), più recente, del 2005, presentano il viaggio nella doppia veste di sfondo allegorico e biografico.

A prima vista, si sarebbe tentati di dire che la donna che viaggia non possa aver nulla a che fare con la figura mitologica di Penelope. Penelope è solitamente raccontata come una donna statica, alla quale il Novecento letterario ha dedicato sempre più spazio, riuscendo così a strapparla dall'oblio in cui un Odisseo insistentemente onnipresente l'aveva relegata. Opere come *La tejedora de sueños* di Antonio Buero Vallejo (1952) e *Penélope* di Domingo Miras (1971), il *Canto di Penelope* di Margaret Atwood (2005), non si presentano,

[1] «In realtà non sono brasiliana. Sono una scrittrice brasiliana perché scrivo nella lingua del Brasile. Ma sono un'italiana. Le mie radici, tutte, al completo, sono in Italia. Sono arrivata in Brasile a undici anni. Tutto era già deciso. Fino ad oggi, una parte di me, quella che scrive, è convinta che è primavera in aprile e che d'inverno nevica. La mia frutta non è la *guayaba.* E i castelli in cui mi perdo e mi ritrovo sono quelli dei paesaggi della mia infanzia». (La traduzione è nostra).

certo, come mere ripetizioni tematiche o parodie prive di letture ideologiche. Alla società androcentrica dell'epoca di Omero – in cui l'archetipo di Penelope era rappresentato da elementi indissolubili come la fedeltà e la castità forzata, unite dai pilastri dell'attesa e del lavoro febbrile in assoluta solitudine – risponde la sovversione moderna che fa di Penelope una viaggiatrice incallita. Ci aveva già pensato Augusto Monterroso che, in un celebre microracconto, ci offre un'immagine ben diversa dallo stereotipo: è Penelope a comandare i fili del discorso coniugale; Ulisse, si sa, viaggia per trovare la propria identità, e Penelope ne è lieta, perché finalmente poteva mantenerlo distante, mentre liberamente può amoreggiare con i suoi pretendenti. Omero, conclude con una dose di ironia e cinismo il narratore guatelmateco, non poteva saperlo durante la stesura dell'*Odissea*, perché, il più delle volte, dormiva, ignorando la verità dei fatti. Anche Margaret Atwood gioca con il sonno di Omero e dell'uomo post-omerico:

> Il canto di Penelope non potrebbe essere una versione femminile dell'Odissea, perché l'Odissea è la storia del viaggio di Ulisse, delle sue peripezie e del suo ritorno a casa. Quei fatti Penelope non potrebbe narrarli, perché mentre accadevano lei aspettava, tesseva la sua tela, e piangeva molto, supplicando gli dei affinché le rendessero Ulisse. Ma Penelope invece ha molto altro da dire: la sua vita prima del matrimonio con Odisseo, il suo rapporto con la presuntuosa cugina Elena, che Odisseo avrebbe voluto sposare prima di lei. E ancora, l'astuzia di Odisseo, che vinse la sua mano, palesemente, con un trucco: tutte le fonti sono concordi sul fatto che avesse le gambe più corte della penisola greca, impossibile che abbia primeggiato onestamente nella gara di corsa che la metteva in palio (Ippolito, *website*).

Gli inganni di Penelope si associano alla disillusione di un marito cambiato, interessato più al viaggio personale a autocelebrativo che ai doveri familiari: «No son buenos esposos los Aqueos: – dice la Penelope teatrale di Domingo Miras – reducen la mujer a un papel para el que yo no he nacido»[2] (121). Un'affermazione che nega violentemente la superficiale riduzione della donna a mitico angelo del focolare.

La scrittura di Marina Colasanti nasce e si sviluppa all'interno di questa ribellione data dallo *status quo* di una condizione femminile spesso declassata a seconda categoria. Si tratta, in altre parole, di una scrittura ideologica, sempre, anche quando ripercorre il cammino della tematica favolistica, popolato di fate orgogliose e principesse altere. In altre parole, esiste una simbiosi tra l'essere donna – e scrittrice – e il mito – non solo omerico – di Penelope rivisitato. E come tutti i miti, queste ulteriori varianti non fanno che aumentarne il mistero

[2] «Non sono sposi esemplari, gli Achei: riducono la donna a un ruolo per il quale io non sono nata». (La traduzione è nostra).

e la sua interpretazione. Per Colasanti, non si può mettere in dubbio l'esistenza di una scrittura di *autoritas* femminile. Anzi, proprio l'abilità femminile di ordire fili della memoria e della scrittura, mescolando parametri delle fiabe e mondo contemporaneo, la lucidità del giudizio e la poesia di alto grado intertestuale consentono la realizzazione di un testo ibrido, 'necessariamente' ibrido, che riprenda la tela del sapere penelopiano più volte fatta e disfatta[3]. Rispondendo a un'intervista sulla condizione della donna letterata, Colasanti dichiara:

> As escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina. Apesar da onda dos anos sessenta que envolveu os escritos das mulheres em um grande e esperançoso movimento, não conseguimos vencer a barreira. O preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem ("Por que nos…": 37)[4].

Molto caro risulta, per Marina Colasanti, il tema della scrittura e della donna, insieme al topico del viaggio come costruzione e formazione dell'identità del soggetto femminile, sintetizzato dal mito di Penelope. Già in un altro racconto[5], molto suggestivo, *A Moça Tecelã* ("La tessitrice"), si racconta di una donna costretta esclusivamente all'accettazione supina del fare le faccende di casa. Nulla e nessuno, tuttavia, possono impedirle di sognare e cercare un compagno con cui condividere l'esistenza. Il marito della tessitrice, forte e dominatore, non vede e non favorisce questa 'complicità', lungi dallo schema con cui

[3] Viene in mente un pezzo di Oriana Fallaci, giustamente polemica con la divisione sessista, che nel suo *Penelope alla guerra* mette in bocca a uno dei personaggi: «Ma non sei Ulisse, sei Penelope. Lo vuoi capire, sì o no? Dovresti tesser la tela, non andare alla guerra. Lo vuoi capire, sì o no, che la donna non è un uomo?». Le nostre Penelopi sono, al contrario, com'è ovvio, donne in guerra.

[4] «Le scrittrici sono perfettamente coscienti che ancora oggi un pregiudizio pesante tende a far diventare di color rosa qualsiasi opera di letteratura femminile. Nonostante l'onda degli anni Sessanta che ha coinvolto gli scritti delle donne in un grande movimento pieno di speranze, non siamo riuscite a superare questa barriera. Il pregiudizio perdura. Delle ricerche mostrano che basta la parola 'donna' in un titolo per spaventare i lettori maschi e afflosciare l'entusiasmo dei critici. E anche se non abbiamo più bisogno di nasconderci dietro pseudonimi maschili, come nel XIX secolo, sappiamo che i lettori abbordano un libro in modo diverso, quando è scritto da una donna o da un uomo». (La traduzione è nostra).

[5] A questo proposito, si può leggere il mio articolo "Marina Colasanti, i colori del viaggio e del ricordo".

la moglie è considerata. Anzi, la donna «tecia e entristecia» (13), «tecer era tudo o que fazia»[6] (12). La donna, coraggiosamente, abbandona, allora, il sogno di maternità e, con esso, il 'finale' di ogni fiaba ('vissero tutti felici e contenti'). Colasanti mette in discussione, in questa breve narrazione, la scelta univoca, imposta da una certa mentalità borghese, di uno schema da rispettare *à la lettre*; piuttosto, orienta il suo personaggio verso un singolare processo di individualizzazione: la tessitrice rimane sola e trasgredisce le regole di comportamento sociale normalizzate dal sistema. Al mito di Penelope fa capolino, nelle pagine della scrittrice italo-brasiliana, il mito tragico delle Parche. La tessitrice, infatti, cuce una coperta simbolica fatta di piccole morti quotidiane e rinascite identitarie, che danno avvio a una liberazione personale perché corrispondente a un'identità più evidentemente riconosciuta come propria. E alla liberazione corrisponde la scelta di un simbolico viaggio a rovescio. Non più palazzi reali e castelli incantati, ma disfacendo la tela per intero, ella ritorna alla casetta semplice e solitaria dell'inizio.

> Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carrruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela[7] (14).

Il tessuto diventa testo, poesia, ma anche maschera funebre. Penelope si riallaccia al mito delle Parche, il viaggio al suo compimento finale, il lavoro alla consapevolezza del termine di ogni azione creativa. L'abilità di tessitrice di Penelope «la lega alle arti visive, la sua tela si fa e si disfa di continuo come quella di un artista che cerca la perfezione» (Mildonian. "I viaggi di Penelope": 328). Nella lirica "Meu corpo", tratta ancora una volta da *Passageira em trânsito*, Colasanti si dettaglia il gusto per l'ordito, per la piega, per il non evidente, fino a essere riconosciuto come corpo di donna, disegnato dalle linee severe e oscure di Albrecht Dürer:

[6] «Tesseva e diventava triste […]. Tessere era l'unica cosa che faceva». (La traduzione è nostra. Segnaliamo che nella versione italiana purtroppo si perde la bella e suggestiva omologazione fonica di *tecia* e entris*tecia*).

[7] «Stavolta non ebbe bisogno di scegliere nessun filo. Prese la spola al contrario e, girandola velocemente da un lato all'altro, cominciò a disfare il suo tessuto. Disfece i cavalli, le carrozze, le stalle, i giardini. Poi disfece i servi e il palazzo e tutte le meraviglie che conteneva. E di nuovo si vide nella sua casetta e sorrise al giardino dalla sua finestra». (La traduzione è nostra).

Se eu pudesse escolher
minha mortalha
a Dürer pediria que a desenhasse.
Severas pregas
– que severo é o escuro –
rigor em cada dobra do tecido
linhos exatos como se talhados
em dura pedra.

Coberto em precisão, o corpo meu
embora rijo
por contraste seria quase suave
entregue sem ceder ao último traço
salvas as curvas côncavas/convexas
morto e vivo o meu
corpo de mulher[8].

L'enigmaticità del corpo della donna è, per Marina Colasanti, una fonte di inesauribile mistero per la donna e per l'altro, nel doppio senso di mascolinità e alterità: «um corpo que menstrua, que se altera, que acompanha a lua, que gera e amamenta»[9] *(E por falar em amor*: 116). Come in altre proposte letterarie femminili contemporanee, anche in Marina Colasanti, finalmente «o feminino deixa de ser musa, objeto ou enigma da obra»[10] (Neri 26). Il soggetto femminile diventa protagonista, ma in modo, se così possiamo dire, creativo. Costruendosi un proprio cammino, si afferma e s'inventa, senza che il soggetto maschile sia a determinare in essa azioni e scelte: una tessitura di tele e telai, di dislocazioni e di autoaffermazioni che spinsero Colasanti a una collaborazione di diciotto anni per una rivista 'al femminile'. Si tratta della rivista *Nova*, che ospitava uno spazio, molto innovatore per gli anni Settanta, di dialogo e discussione di temi dedicati alla donna. Marina Colasanti vi partecipa stabilendo un singolare e autentico dialogo con le lettrici sue e della rivista, fino al punto da pubblicare un volume che raccoglie riflessioni sui più diversi aspetti dell'universo femminile, *A nova mulher* (1980).

Penelope si associa sempre con il telaio e il filo, quel filo del bordato che

[8] Se potessi scegliermi/ il sudario/ chiederei a Dürer che lo disegnasse./ Pieghe severe – perché è severo lo scuro – rigore in ogni grinza del tessuto/ fili esatti come se scolpiti/ in pietra dura.// Perfettamente coperto, il mio corpo/ anche se duro/ sarebbe, per contrasto, quasi docile/ offerto senza cedere all'ultimo tratto/ salve le curve concave e convesse/ morto e vivo il mio/ corpo di donna». (La traduzione è nostra).

[9] «Un corpo che mestrua, che si altera, che accompagna la luna, che genera e che allatta». (La traduzione è nostra).

[10] «Il femminino non è più musa, oggetto o enigma dell'opera». (La traduzione è nostra).

sarà il testo e il tessuto. Oltre all'immagine mitologica delle Parche, certamente anche Aracne[11], la terrena sfidatrice della dea Pallade, di cui è notissima la versione delle *Metamorfosi* di Ovidio, e tutte le altre figure di derivazione orientale, in primo luogo, per via di metafore, Sheherazade. Anche Margaret Atwood, in un certo senso, riconosce l'affinità e la familiarità di Penelope con la narratrice 'infinita' orientale:

> Come Penelope stessa dice nel libro, tanti messaggeri arrivano a Itaca nei vent'anni di assenza di Odisseo, per darle versioni diverse delle avventure di Ulisse. E lei finge di credere a queste storie, ma poi in realtà fa una cernita di quello che ascolta, e sceglie di credere alla versione che a lei sembra più plausibile o meno dolorosa – dipende dalle circostanze. È cosciente del fatto che la storia cambierebbe, se cambiasse l'interlocutore. Anche noi facciamo la stessa cosa. Ognuno di noi adatta la propria storia al suo interlocutore, non è così? A volte è semplicemente una questione di enfasi posta su un dettaglio (Ippolito, *website*).

Come mettere la parola 'fine' a un libro infinito, fatto di tessuti e testi infiniti, se non con la presenza di Odisseo? La voce di Ovidio ha saputo ben evidenziare questa 'impossibilità' della fine: «Haec tua Penelope lento tibi mittit, Ulixe/ nil mihi rescribas attinet: ipse veni!»[12] ("Penelope Ulixi". *Heroides*, vv. 1-2).

L'incipit del racconto "Menina de vermelho a caminho da Lua" presenta tale fusione in cui narrare è fare e rifare, tessere e distruggere la tela, viaggiare e cercare il narratore dentro e fuori di sé:

> Esta é uma história que não quero contar, uma pequena história sem fatos, espessa como um mênstruo, que não pretendo assumir. Tentei livrar-me dela, afundá-la e ao fastio que me causa. Não consegui. Desnecessária como é, ainda assim insiste em existir. Foi por isso que botei um anúncio no jornal. Dizia: 'Procura-se narrador. Exigem-se modéstia e prazer descritivo. Pagamento a combinar. Procurar... endereço... etcétera'.
> Só um apresentou-se. Teria preferido, me caberia melhor, fosse mulher. Mas não tive escolha, fiquei com ele. Homem e um pouco inexperiente, me vi obrigada a in-

[11] È interessante ricordare la *fabula* mitologica di Aracne. Figlia di un tintore di Colofone, tesseva meravigliosi lavori che tutti ammiravano. Si vantò, un giorno, di essere superiore addirittura alla dea Pallade, sfidando così non solo la dea ma la relazione cosmogonica con le divinità superiori. Durante una sfida, Aracne figurò in una tela alcuni famosi amori degli dei, 'scrivendo' così le storie dell'Olimpo. Pallade la trasforma per punizione in ragno. Secondo alcuni studiosi non è improbabile che il mito, con le sue varianti metamorfiche, sia poi stato vincolato, con valore di apologo, allo sviluppo delle industrie tessili presso le varie città ioniche.

[12] Forse la traduzione è superflua: «Questa lettera, è la tua Penelope che te la manda, Ulisse, tardo a tornare;/ una tua risposta non serve: vieni tu stesso!». (La traduzione è nostra).

> sistir na minha vontade, concisão de estilo e docilidade nos ramos. E a vesti-lo com nova roupagem. É assim, pois, de saia rosa e lenço nos cabelos, que o apresento: mãe de duas filhas pequenas que pouco irão agir, levando-as para brincar num parquinho de diversões, sábado à tarde, naquela exata tarde, naquele exato momento em que a história quer acontecer, e onde ele se torna, por contrato e escolha, seu responsável[13] (10).

Nonostante la scelta obbligata del narratore maschile, il soggetto narrante femminile non riesce a evitare il 'suo' sguardo personale sul parco-giochi e sugli avvenimenti. L'uomo, in gonna rosa e fazzoletto in testa, sembra obbedire agli ordini dell'esigente Sheherazade-Penelope. Sarà capace questo narratore maschile di descrivere il desiderio di una bambina di dieci anni, senza soldi, con i denti cariati? Sarà possibile tessere una descrizione di un'età complessa, di passaggio verso le forme di un corpo nuovo e di un desiderio difficile da comprendere? Come raccontare il desiderio di andare su un pallone gigante che promette di «pis(ar) na Lua por R$ 3,00»[14]? Così, dunque, redarguisce la narratrice: «A coisa é simples: um homem e uma menina *enovelando* um desejo. Empine os dois, *dê linha a eles*. Têm bem com que se enrolar. Mas trabalhe mais a menina. Quero que seja ela a primeira, a mais forte, a doce *aranha*»[15] (16). Con il filo di seta della narrazione, la bambina avvolgerà lo sguardo dell'uomo. Il narratore è rimproverato nuovamente. Non è capace di scrivere senza luoghi comuni, e insiste sulla delicatezza banale dell'infanzia.

> Quisesse assim tão delicada, eu mesma escrevia. […] E vem você aí com essa tapeçaria medieval, se esgueirando entre palavras, mascarando com imagens […].

[13] «Questa è una storia che non voglio raccontare, una storiellina senza fatti, densa come un mestruo, che non voglio sia mia. Ho cercato di liberarmene, affondarla per il malessere che mi provoca. Non ci sono riuscita. Non necessaria, proprio così come essa è, continua invece sempre a esistere. È per questo che ho messo un annuncio sul giornale. Diceva: 'Cercasi narratore. Si esigono modestia e piacere descrittivo. Ricompensa da contrattare. Chiamare… numero… ecc.'. Solo uno si è presentato. Avrei preferito che fosse donna. Mi sarebbe andato meglio. Ma non ebbi scelta. Così presi questo qui. Uomo e con poca esperienza, fui obbligata a insistere nella mia volontà, concisione di stile e docilità nei rami. E a rivestirlo di nuovi vestiti. Allora, lo presento cosi, con la gonna rosa, un fazzoletto in testa: madre di due figlie piccole, che non faranno granché, mentre le porta a un parco-giochi, sabato pomeriggio, in quello stesso pomeriggio, in quello stesso momento in cui la historia sarebbe avvenuta, e in cui egli diventa, per contratto e per scelta, suo responsabile». (La traduzione è nostra).

[14] «Andare sulla luna per tre *reais*». (La traduzione è nostra).

[15] «La cosa è semplice: un uomo e una bambina *dipanando* un desiderio. Mettili in fila, *lavorali con il filo*. Devono svolgersi bene. Ma lavora di più sulla bambina. Voglio che sia lei la prima, la più forte, il dolce *ragno*». (La traduzione e i corsivi sono nostri).

> Um narrador profissional com medo de uma menina. Mas a menina está seduzindo um velho porque quer pisar na Lua. Vê se põe isso na tua cabeça. E se passa isso para o texto[16] (16).

Un desiderio impuro: quello di voler volare, come un astronauta, per mettere piede sulla Luna. Per soddisfarlo, la bambina si maschera, con un rossetto voluttuoso, «presa com o homem na teia viscosa»[17]. L'impasse del narratore maschile importuna la scrittrice – padrona della storia.

> O que é que você tinha? Um fato? Mas fato todo mundo tem, acontece a toda hora na cara da gente. *O que você não tem é voz para contar. E isso quem tem sou eu.* Está aí teu fato, como você viu ou inventou. Mas agora é meu conto, história das minhas palavras, que eu acabo como quiser[18] (19).

La voce è di Sheherazade. Il filo da dipanare è di Penelope. Il filo, che è ciò che permette il lavoro della finzione letteraria, diventa nella scrittura di Colasanti un motivo grazie al quale i personaggi – quelli femminili, soprattutto – viaggiano non solo alla ricerca di una propria identità, ma alla lotta per il riconoscimento di essa stessa. Un breve e bellissimo racconto, "Fio após fio" evidenzia questo passaggio dall'ombra e dall'insoddisfazione all'attività riconosciuta e alla realizzazione come donna e lavoratrice, come 'tessitrice', in un'unica parola. Novelle Penelopi, due fate, Gloxínia e Nemésia, cuciono un mantello di seta bianco. Gloxínia è molto simile alla Penelope tramandataci da Omero: sempre insoddisfatta del suo lavoro, lo disfaceva per ritesserlo il giorno dopo. A differenza di Nemésia che continuava imperterrita nella tessitura, certa di poterlo indossare e sfoggiare davanti a tutta la corte. Le dita di Gloxínia si feriscono in continuazione. La sua ricerca della perfezione, doveva riconoscerlo, non portava a nulla. Gloxínia, dunque, tesse e 'scrive' sul suo tessuto la 'parola magica'. E mentre Nemésia si trasforma in ragno (anch'essa come Aracne), Gloxínia realizza un lavoro di superba bellezza, fin quando decide di mostrarsi in tutto il suo splendore alla corte. Ma ecco che Colasanti sorprende i lettori. Non ci può essere un *happy ending* nella metafora della scelta di esse-

[16] «Se l'avessi voluta così delicata, l'avrei scritta io stessa. […] E invece arrivi tu con questa specie di arazzo medievale. […] Un narratore professionale con paura di una bambina. Ma la bambina sta seducendo un vecchio perché vuole andare sulla Luna. Vediamo se te lo metti in testa. E se ripassi poi tutto questo nel testo». (La traduzione è nostra).

[17] «Catturata con l'uomo nella tela appiccicosa». (La traduzione è nostra).

[18] «E tu cosa avevi? Un fatto? Ma tutti hanno un fatto, ogni istante ne abbiamo uno che accade davanti a noi. *Ciò che non hai è voce per raccontare. Invece chi ce l'ha sono io*. Ecco, quello è il tuo fatto, come l'hai visto o inventato. Ma adesso è il mio racconto, storia delle mie parole, che termino come voglio». (La traduzione e i corsivi sono nostri).

re scrittrice (o tessitrice, che dir si voglia). Il riconoscimento del proprio lavoro di donna si configura, piuttosto, sotto forma di domande angustianti:

> Mas onde estava a porta?
> Ao redor de Gloxínia, as teias de Nemésia. Teia encostada em outra teia, que Gloxínia rasgava sem chegar a lugar algum, somente a outras e mais teias.
> Onde estava a corte? Ao redor da corte, ao redor das salas, ao redor do castelo e dos jardins, lá fora fiava e tecia a paciente Nemésia, esquecida da corte, esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata (25)[19].

Ricamare e tessere sembrano essere, nell'ambito della scrittura di Colasanti, sinonimi di viaggio. Il ricamo invita a un'impresa talvolta sconosciuta, e proprio per questo, affascinante. È come un domandarsi: cosa c'è al di là della tessitura? Non a caso, infatti, un altro racconto assai suggestivo di Colasanti s'intitola "Além do bastidor" (7-9). Osservando la realtà, la giovane tessitrice ricama con i colori di ciò che le viene incontro: un filo d'erba con il verde, una matassa di cotone rosso, per i fiori. Ne nasce l'immagine di un giardino, poi di un albero, e sull'albero un frutto a lei sconosciuto, «e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada» (7). La tessitrice si riempie del 'desiderio dell'ignoto', senza sapere come questo possa accadere. E a questo punto, la tessitrice 'entra' nel ricamo, quasi inconsapevolmente, e tocca il frutto meraviglioso. Poi ne esce, ricordandosi la strada percossa prima con il filo. Questo viaggio all'interno del tessuto si ripete con frequenza. In breve tempo avrebbe terminato il ricamo. Mancava solo una gazza. La sorella maggiore scopre, allora, l'entrata magica della sorella tessitrice nel tessuto. Vede che manca un pezzo da ricamare. La sorella tesse al suo posto, fino alla conclusione triste e amara, e sorprendente per il lettore che non si aspetta un finale sovversivo per una favola dal sapore orientale.

> Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar os pés mas estavam escondidos pela grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha[20] (9).

[19] «Ma dov'era la porta? Attorno a Gloxínia, le tele di Nemésia. Una tela appoggiata all'altra, che Gloxínia strappava senz'arrivare da nessuna parte, solo a tele e a altre tele. E dov'era la corte? Attorno alla corte, attorno alle sale, attorno al castello e ai giardini, fuori stava ancora tessendo la paziente Nemésia, dimenticata dalla corte, dimenticata anche dalla sorella, per sempre prigioniera del suo mantello d'argento». (La traduzione è nostra).

[20] «Ricamò i capelli, e il vento non li smosse più. Ricamò la gonna, e le pieghe si fissarono. Ricamò le mani, per sempre immobili nel collo della gazza. Volle ricamare i piedi ma erano

Nel raccontino "Por duas asas de veludo" (10-12), una principessa che colleziona farfalle intraprende, in un bosco, una mascolina caccia alla farfalla nera. Una caccia senza buon esito: era come se, percepita la presenza dell'ardita principessa, le farfalle si rifugiassero nell'oscurità del bosco. Non si dà per vinta. Dopo aver nuovamente sognato la farfalla nera, la principessa si rimette in viaggio verso il bosco. Finalmente ritrova la farfalla nera e vede che si posa su un cigno, nero anch'esso. Ma questa volta il viaggio, dettato dal desiderio del possesso, si risolve con l'uccisione della farfalla, del cigno e della stessa principessa, adesso metamorfosizzata in cigno e in farfalla: «Mas é do peito dela que o sangue espirra. E filete, e jorro, banhando a roupa, desfazendo a seda por onde passa, transforma seu corpo em penas, negras penas de veludo»[21] (12).

Di nuovo ritorna il verbo 'desfazer', che caratterizza il motivo principale del fare di Penelope, ma questa volta si avvolge nella tenebrosa presenza della Morte e delle Parche. Disfare coincide con spogliare, ridurre e, addirittura, eliminare fili, oggetti, memorie. Come nel caso dell'ultimo viaggio della regina ("Como uma rainha de Micenas"). Oramai defunta, lo sposo la ricopre di tutti i gioielli in possesso perché la sovrana potesse intraprendere l'ultimo viaggio come durante la sua esistenza terrena. Ma una volta immaginata la regina a destinazione, comincia a riprendersi tutti gli oggetti preziosi «até chegar o despojamento total», compreso lo specchio d'oro: infatti, «de que serve um espelho para uma mulher simples e velha, já despida de vaidades?, perguntou-se»[22] (10). Il re trasforma l'affetto per la sposa nel potere, stavolta mascolino e fuori luogo, della vanità.

Giungere al totale disfacimento ("Até chegar o despojamento total") è il profondo risultato a cui le varianti di Penelope sono perdurate nei secoli, fino alla scrittura di Marina Colasanti. Penelope è la donna che inesorabilmente 'attende', «attende una visione […] che appare all'eroe a rendere più acuta e dolorosa la nostalgia del ritorno», Mildonian 328), Penelope è simbolo di fedeltà, di costanza, ma anche la donna isolata, sola.

> Il labirinto della solitudine che si scava in una materialità soffocante è anche e soprattutto quello rappresentato dalla durezza del destino di ogni donna, anche se dea o eroina, nella società patriarcale. È Penelope e non Odisseo che, come ogni fi-

nascosti nel prato. Volle ricamare il volto ma era nascosto nell'ombra. Allora ricamò il nastro dei capelli, fissò il punto e con molta cautela tagliò il filo». (La traduzione è nostra).

[21] «Ma dal suo petto sgorga il sangue. E sgorga tanto che ne bagna la veste, disfacendo la seta in ogni punto, e trasforma il suo corpo in piume, piume nere, di velluto». (La traduzione è nostra).

[22] «A cosa serve uno specchio per una semplice donna, vecchia e ormai senza più vanità?». (La traduzione è nostra).

> glia d'Eva, porta in sé la contraddizione tra divino e umano, tra trascendenza e immanenza, tra elevazione e degradazione. Vive emarginata e accoglie tra le braccia il suo sogno/incubo: arrampicata ai fili della sua tela tra cielo e terra raggiunge il punto d'unione tra le tenebre e la luce, la regione primordiale da dove partono e ritornano le anime, dove prendono forma e sfumano i sogni (327-328).

Penelope, aggrappata ai fili, è la donna mentre il luogo in cui lavorare la lana coincide con il lavoro oscuro del fondo dell'io, come ha scritto in una bellissima silloge Tino Villanueva: in attesa del profilo di una nave («the outline of a ship coming toward me»), «How long must I keep company with my irritable self/ trapped in whichever palace room am I in,/ made worse when my body moves in rhythm/ as if in tribute to the moon?»[23] (314). «Penelope chi sei? […] L'antro a cui si affidano i segreti del linguaggio, in cui si sfidano i misteri della poesia?» (Mildonian 329), conclude un suo bel saggio Paola Mildonian. E a partire da questa domanda, che rende ancora più avvolto nel mistero il mito di Penelope, Marina Colasanti ha scritto uno dei suoi più bei racconti, tra i più orfici ed ermetici, in cui Penelope è, forse, metamorfosizzata in un gatto, anzi, in una gatta. Il titolo è nuovamente emblematico: "Penélope manda lembranças" (2011). Nel racconto che dà il titolo all'intera raccolta di racconti, Marina Colasanti sceglie ancora una volta Penelope come simbolo di analisi della soggettività femminile e dell'anima umana. Tutto si svolge in uno spazio indefinito, in cui il quotidiano è veramente fantastico poiché l'assurdo e l'inatteso diventano colonne della possibilità. La finzione narrativa serve a dimostrare, infatti, che il fantastico non esiste. Ogni evento reale, in fin dei conti, è normalmente possibile. La narrativa è questa simbiosi fantastica, per definizione, che sorprende l'immaginazione. Trattando il tema di una donna che si metamorfosizza in una gatta, che risponde al nome di Penelope, («Ela tinha mesmo cara de gata. Não essa coisa de gata-mulher-bonita. Não. Gata felina»[24]. *Ibid*.: 7) transita nell'universo del meraviglioso. Ciò che parrebbe impossibile nella realtà, al contrario, risulta possibile nella finzione. Tra i corridoi di una villa antica, si odono i miagolii di un gatto misterioso. Essendo notato sempre vicino a una giovane scienziata giapponese, Sei, che ne nega l'esistenza, tutti pensano che sia ella stessa il felino. Anzi, afferma che la sua gatta si chiama Penelope, perché uno scrittore del gruppo l'aveva così battezzata, dopo aver sentito gli strani pettegolezzi sul gatto. Penelope-gatta miagola solo rinchiusa nella

[23] «Fino a quando dovrò ancora restare in compagnia del mio irascibile io,/ intrappolata in qualunque stanza del palazzo io sia,/ sempre più cattiva quando il mio corpo muove a ritmo/ come in un rito in onore della luna?». (La traduzione è di Paola Mildonian).

[24] «Aveva proprio una faccia da gatta. Non quella da gatta-donna-sensuale. No. Gatta – felina». (La traduzione è nostra).

stanza della giapponese. Non esce, non si vede, resta in attesa – sembra – del ritorno della padrona. Tuttavia, la narratrice, ritornando a casa, percepisce con sgomento che, in una foto fatta da lei stessa alla giovane, invece della scienziata vi è 'solo' l'ombra di una gatta. Così la metamorfosi, 'qualsiasi' metamorfosi, è un segmento di possibilità realizzato. La realtà si protende verso questo spazio in cui il prima e il dopo si ritrovano. Esplorando questo interspazio della realtà e degli esseri, anche il mito di Penelope assume un'altra variante. Chi sei, dunque, Penelope? Ecco, Penelope potrebbe essere una donna poco loquace o una gatta cambogiana o giapponese. Il lettore rimane interdetto perché non vi è risposta al suo dubbio tra le spiegazioni razionali e gli avvenimenti miracolosi e inspiegabili. L'esistenza di Penelope-gatta è un'ultima re-interpretazione della realtà. Narrando questa possibile variante del mito, la realtà diventa non un ponte verso l'immaginario, ma il materiale della sorpresa e dello stupore.

La scrittura di Marina Colasanti non è 'in transito', perché vi si narrano appena viaggi o migrazioni che, tutto sommato, coincidono con il percorso esistenziale della scrittrice italo-brasiliana. Siamo di fronte a una scrittura in cui il testo, la tessitura, la condizione di essere donna, 'transitano', interpenetrandosi, verso un mondo dell'immaginario che indaga il dominio misterioso e collettivo del linguaggio e dei miti. Como ha dichiarato Marina Colasanti in un'intervista, in occasione della presentazione di "Penélope manda lembranças": «O conto permite maravilhosas viradas de mesa, gestos de prestidigitação que o leitor não vê, mas que o atingem em cheio. E é feita de contos a preciosa tradição oral universal». Penelope è, come Sheherazade, la tessitrice della morte, dell'assenza, e dell'attesa, ma anche simbolo della possibilità arcana che strappa le parole al Nulla e le fa diventare Letteratura.

Bibliografia citata

Andricaín, Sergio y Rodríguez, Antonio Orlando. "Marina Colasanti y las metáforas del inconsciente". *Cuatrogatos. Revista electrónica de literatura infantil*, 1 (2000). <http://www.cuatrogatos.org/marina.html> (consultato il 2 gennaio 2012).

Atwood, Margaret. *La porta. Poesie.* Traduzione e cura di Eleonora Rao. Firenze: Le Lettere. 2011.

———. *Il Canto di Penelope.* Traduzione italiana a cura di Margherita Crepax. Milano: Rizzoli. 2005.

Colasanti, Marina. "Fio após fio". *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica. 1979: 23-25.

———. "Além do bastidor". *Uma idéia toda azul*. Rio de Janeiro: Nórdica. 1979: 7-9.

———. *A nova mulher*. Rio de Janeiro: Nórdica. 1980.

———. *E por falar em amor*. Rio de Janeiro: Salamandra. 1984.

———. "Por que nos perguntam se existimos". Ed. Peggy Sharpe. *Entre resistir e identificar-se*:

para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG. 1997: 33-42.
———. "Como uma rainha de Micenas". *Um espinho de marfim*. Porto Alegre: L&PM. 1999: 9-10.
———. *A Moça Tecelã. Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*. São Paulo: Global. 2001[11]: 9-14.
———. "Penélope manda lembranças". *Penélope manda lembranças*. São Paulo: Ática. 2001: 7-25.
———. *Passageira em trânsito*. Rio de Janeiro: Record. 2009.
D'Angelo, Biagio. "Marina Colasanti, i colori del viaggio e del ricordo". Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe.* Udine: Forum. Collana "Donne e società" 2. 2011: 117-126.
Fallaci, Oriana. *Penelope alla guerra*. Milano: Bur Rizzoli. 2001.
Ippolito, Emma. "Atwood e Penelope". *D-Memory. La Repubblica*, 471 (15 ottobre 2005). <http://d.repubblica.it/dmemory/2005/10/15/attualita/attualita/102gra471102.html> (consultato il 2 gennaio 2012).
Mildonian, Paola. "I viaggi di Penelope". Daniela Ciani Forza (ed.), *Quale America? Soglie e culture di un Continente*. II. Venezia: Mazzanti. Collana "Soglie americane" 4. 2007: 323-329.
Miras, Domingo, *Penélope. Teatro mitológico*. Ciudad Real: Biblioteca de Autores Manchegos. 1995.
Neri, Regina Alice. "O encontro entre a psicanálise e o feminino. Singularidade/Diferença". Joel Birman (ed.). *Feminilidades.* Rio de Janeiro: Contra Capa. 2002: 26.
Sharpe, Peggy (ed.). *Entre resistir e identificar-se*: *para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: EdUFG. 1997.
Stegagno Picchio, Luciana. *Storia della letteratura brasiliana*. Torino: Einaudi. 1997.
Villanueva, Tino. "Prayer to Athena". *So spoke Penelope*. Daniela Ciani Forza, *Quale America? Soglie e culture di un continente*. II. Venezia: Mazzanti. Collana "Soglie americane" 4. 2007: 307-321.

UN PERCORSO DI RICERCA

PROGETTO PRIN 2008
'LA NARRATIVA DELL'EMIGRAZIONE
FEMMINILE DEL XX SECOLO NEL CONO SUR'

CONSIDERAZIONI DELLA COORDINATRICE NAZIONALE SUI RISULTATI RAGGIUNTI

Silvana Serafin*

Ad un anno e mezzo dall'avvio ufficiale (22 marzo 2010) del progetto PRIN *La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo* – focalizzata soprattutto nella zona del *Cono Sur* americano –, i gruppi di ricerca delle università di Milano (coordinatrice locale Emilia Perassi), di Salerno (coordinatrice locale Rosa Maria Grillo), di Venezia (coordinatrice locale Susanna Regazzoni) e di Udine (coordinatrice locale Silvana Serafin), da me coordinati in sede nazionale, presentano già una solida produzione che testimonia la fervida attività di tutti i collaboratori i quali fin dal 2008 si sono dedicati con entusiasmo al progetto. Molti di essi hanno esplorato biblioteche nazionali e internazionali, in particolare spagnole e americane (Argentina, Uruguay, Messico, Cile, Stati Uniti). Non solo, i risultati raggiunti contribuiscono a fornire ulteriori tasselli alla definizione di un genere letterario, come quello dell'emigrazione, non ancora completamente declinato in tutte le sue comuni caratteristiche.

Si sono pertanto evidenziate alcune tematiche che trovano spessore nell'esaltazione dello spazio fisico, nell'amarezza del viaggio/esilio/emigrazione, nella difesa dell'identità linguistico-culturale d'appartenenza. Ad esse si aggiunge la volontà di definire un nuovo sistema di valori fondanti le società, in costante evoluzione proprio per il flusso di persone che le attraversano, provenenti da molteplici realtà culturali, con età e generi differenziati.

In particolare, il discorso ha approfondito la figura dell'emigrante donna, doppiamente emarginata per l'intrinseca situazione del suo essere emigrante e donna. Ella è rimasta nell'ombra anche per quanto riguarda gli studi letterari, almeno sino alla seconda metà del XX secolo – e precisamente a partire dagli anni Settanta quando si sono intensificati gli Women's Studies che dal Nord America si sono diffusi, con grande rapidità in Europa e in Latinoamerica. Tale invisibilità inserisce perfettamente la donna all'interno del concetto di post-

* Universitá degli Studi di Udine.

modernismo dove, nell'implicita critica di ogni autoritarismo, vengono esaltati il 'pensiero debole' e la marginalità.

Pertanto, sono stati messi in discussione i parametri che hanno operato l'esclusione delle donne all'interno della storia della letteratura. Ciò ha rafforzato la rivendicazione di un linguaggio specificamente femminile nel presentare, in un coerente intreccio d'identità e di ricordo, gli eventi emersi dalla frammentarietà della memoria. Essi riguardano, in *primis*, le occasioni o meglio le 'prove iniziatiche' affrontate per la conquista della conoscenza individuale, interiore e fisica. Ad esempio, superato l'antico tabù della sessualità, il corpo si trasforma nel migliore alleato della donna, perdendo la connotazione negativa di mero contenitore che ne imprigiona l'energia vitale.

Un corpo che si estende poi a quello sociale, all'appartenenza di genere, rendendo possibile la realizzazione del processo di liberazione politico-economica, inteso come apertura dialettica al mondo. Tale relazione tra privato e pubblico fa sì che il plot si costruisca su esperienze personali, subordinate sempre alle particolarità dello sviluppo storico. In tal modo il soggetto migrante, socialmente periferico, ritrova identità e voce attraverso una rete di narrazioni capaci di restituire al presente ciò che il passato gli ha sottratto e negato.

Dato che il viaggio – sia esso dovuto a motivazioni esistenziali, intellettuali, economiche o politiche – risulta prioritario in ogni migrazione, le indagini delle varie unità locali l'hanno analizzato sotto molteplici aspetti:

- Udine: *Migrazione e iniziazione: la poetica del soggetto nomade nella letteratura femminile argentina del XX secolo*, ne ha evidenziata la prospettiva simbolica dell'ontologico vagare della donna sulla terra, costretta a misurare le proprie capacità, superando difficili riti iniziatici per risolvere la dialettica tra perdita e conquista;
- Milano: *Migrazione e violenza politica: letteratura femminile e dittature nel Cono Sur* pone l'accento appunto sul parallelo tra migrazioni e le dure repressioni politiche;
- Salerno: *Dispatrio come iniziazione: percorsi iniziatici al femminile tra Italia, Spagna e Cono Sur*, sottolinea la necessità delle trasformazioni identitarie, non solo da un punto di vista interiore e caratteriale, ma anche politico;
- Venezia: *Viaggiatrici nel Cono Sur*, analizza il viaggio come occasione volontaria per il piacere della conoscenza che porta ad una crescita personale.

Prima di entrare nei dettagli dell'attività svolta dalle diverse unità locali desidero sottolineare lo stretto contatto dei gruppi che, attraverso l'attiva partecipazione a incontri, seminari, piattaforme permanenti di scambio on-line, nonché pubblicazioni in coedizione, hanno divulgato i risultati *in itinere* anche all'estero consolidando la già proficua relazione con i più importanti centri studi di genere europei e latinoamericani. Tra i convegni nazionali da noi organizzati, ricordo in particolare quelli di:

- Salerno: *Donne in Movimento / Mujeres en Movimiento*. Giornate di chiusura del XXXII Convegno internazionale di americanistica, organizzate da Rosa Maria Grillo, 12-14 maggio 2010;
- Udine: *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, 10-12 novembre 2010, in cui è stato presentato il progetto di ricerca;
- Venezia: *Italia y Argentina: una historia compartida*, 12 dicembre 2010;
- Salerno: *Penelope e le altre*. Giornate di chiusura del XXXIII Convegno internazionale di americanistica, organizzate da Rosa Maria Grillo, 11-13 maggio 2011;
- Udine: *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, Convegno internazionale organizzato da Silvana Serafin, 17-18 novembre 2011.

Per i convegni all'estero rimando alle rispettive unità locali.

Per quanto riguarda i prodotti comuni, un importante contributo è dato dalla miscellanea *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* a cura di Serafin, Perassi, Regazzoni, Campuzano (Sevilla, Renacimiento, 2010), in cui saggi, testimonianze e narrazioni, rivelano sentimenti condivisibili. Quest'ultimi, sono trattati da un punto di vista estetico che evidenzia i nessi tra il pensiero del mondo ed il gioco delle corrispondenze e, contemporaneamente, articola orizzonti temporanei differenti. In tale gioco ermeneutico si disfa il carattere monolitico della tradizione, compresa quella politica, dove ancora le donne si muovono secondo la dicotomia 'esclusione o omologazione', col rischio costante di vedere annullata la differenza del proprio essere. In tal modo, attraverso molteplici percorsi letterari, la donna si apre ad una progressiva crescita interiore, ad una maturità dell'anima dove è implicita la coscienza di sé e delle proprie possibilità. Superata la soglia di casa – quel *umbral* cui si riferivano Emilia Perassi e Susanna Regazzoni nella raccolta di saggi e di racconti *Mujeres en el umbral*, frutto di un precedente progetto PRIN, di cui il presente volume è logica conseguenza –, e inseritasi nella vita sociale, ella esce anche dalla condizione di subalternità.

Conclusioni

Come si può constatare, il programma realizzato in questo periodo è stato alquanto intenso e ambizioso, segno che le ricerche condotte hanno imboccato la strada giusta, aprendosi anche a nuove e future prospettive d'indagini in altre aree geografiche, legate all'Argentina da comuni flussi migratori.

L'emigrazione, attraverso le sue declinazioni molteplici (viaggio, iniziazione, esilio, politica) è, pertanto, tematica fertile per presentare la donna nuova co-

me emerge dal lavoro di tutte le unità coinvolte. Le ricerche, complementari e strettamente collegate tra di esse, si sono orientate sin dall'inizio a collaborazioni internazionali che hanno permesso di rafforzare una rete di relazioni dinamiche e di grande interesse per lo svolgimento degli approfondimenti. Lo dimostrano i risultati ottenuti in cui emergono nuovi paradigmi d'interpretazione del tema e dei conflitti derivati da momenti di crisi, apportando contributi innovativi alla già consolidata tradizione di studi di genere. Ciò è riscontrabile sia nella catalogazione e sistematizzazione del corpus letterario, sia nel riconoscimento di una morfologia del discorso femminile dell'emigrazione, applicabile anche fuori dai contesti analizzati.

Di conseguenza viene plasmata una tipologia dell'emigrazione al femminile già ben individuata nelle sue linee fondanti che ampliano la ricognizione sulla scrittura al femminile, attivata con il precedente PRIN del 2004 e intensificata nel corso dell'ultimo decennio in una linea di continuità di studi, mai interrotti. Un discorso che riflette più che mai la poetica stessa del romanzo postmoderno nel presentare la realtà marginale, complessa ed articolata attraverso una pluralità di approcci e di 'tattiche molecolare' per usare la definizione del filosofo e psichiatra francese Félix Guattari[1], estesa poi da Vladimir Krysinski alla letteratura. In sostanza vengono esaltati proprio quegli aspetti minimali come «la parola, il tema, il tono, la voce, il ritmo, la visione, il punto di vista» (23) che contribuiscono alla creazione della soggettività nel romanzo. Una soggettività che viene ricercata ed esaltata proprio dalla reiterata marginalità della letteratura migrante al femminile.

Consideriamo ora il lavoro svolto dalle rispettive unità locali.

[1] Per Guattari le 'tattiche molecolari' conducono a «una riappropriazione individuale e collettiva della produzione di soggettività. In tal modo l'eterogenesi ontologica dei valori potrà divenire il nodo intorno al quale si ristrutturano pratiche politiche in grado di non mancare il locale, la relazione immediata, l'ambiente, la ricostruzione del tessuto sociale, la portata esistenziale dell'arte» (129).

Unità locale di Udine

MIGRAZIONE E INIZIAZIONE: LA POETICA DEL SOGGETTO NOMADE NELLA LETTERATURA FEMMINILE ARGENTINA DEL XX SECOLO

Silvana Serafin*

L'affrontare un settore così complesso e specifico ha richiesto una serie di approfondimenti di carattere teorico e pratico in cui si è stabilita l'incidenza del personaggio femminile nella storia della letteratura ispano-americana in rapporto all'affermazione di una presa di coscienza, alimentata dalle dure prove da superare nel momento drammatico dell'emigrazione. Sul dialogo linguistico, letterario e di genere ho voluto successivamente allargare l'ambito di studio al Messico data l'importanza di un'autrice ispano-messicana come Elena Garro, legata all'Argentina e alla sua tradizione letteraria, a tal punto da essere inclusa nell'*Antología de la literatura fantástica* di Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo (Luque).

Per quanto riguarda il primo aspetto si è proceduto all'individuazione di un'anagrafe delle situazioni-snodo (*slot*, secondo la narratologia attuale) e all'incidenza che tali situazioni hanno avuto sull'intero percorso fattuale dell'intreccio. In termini morfologici, si è fatto ricorso alla tassonomia delle 'soglie' elaborata da Gérard Genette, e si sono censite le linee di demarcazione testuale fungenti da 'riti di passaggio' sulla base delle teorie avanzate da Arnold van Gennep, Roger Caillois. Imprescindibili sono stati anche i testi sulla definizione del *gender* (Wilson), di retorica femminile (Russotto, Kristeva, Traba), di critica letteraria (Arancibia, Araujo, Guerra Cunningham) e di Jung per lo studio degli archetipi.

In termini ricettivi, si è messo a punto uno schema teorico in grado di rappresentare la condizione ideale affinché una lettrice esperisca la ricezione del testo come una prova di iniziazione allargando l'indagine a un ampio raggio della letteratura ispano-americana, in particolare messicana, portoricana, cubana, nicaraguense) (Serafin, Luque).

Non solo; il tema del viaggio che emerge dal drammatico e complesso problema sociale dell'emigrazione nelle Americhe, è stato analizzato anche in pro-

* Università degli Studi di Udine.

spettiva multiculturale e ruotante su inconsueti fili conduttore come l'alimentazione e i colori. Tutto ciò ha condotto a una rinnovata proposta interpretativa dell'emigrazione che, nell'individuare una pluralità di fattori, si ricollega sostanzialmente alla dialettica localismo/cosmopolitismo su cui si fonda l'evoluzione della vita spirituale americana.

Per quanto riguarda la letteratura argentina, sono state considerate sia scrittrici di origine italiana le cui eroine si trovano in un momento particolare della loro vita, quando cioè verificano una diversa percezione dell'identità individuale e del mondo circostante come Poletti (Serafin), Negroni (Rocco), Muschietti (Luque), e di altre nazionalità – soprattutto è stata presa in esame l'emigrazione forzata degli ebrei russi e polacchi a partire dagli anni Settanta del XIX secolo (Rocco) – le quali in terra argentina hanno intrapreso il proprio personale percorso di maturazione e di affermazione dell'io. Tale cambiamento di prospettiva, paragonabile al processo d'iniziazione, si è svolto in un viaggio all'interno della città o a contatto con la natura dove si perpetua la memoria delle antiche esperienze collettive e dell'archetipo del rito iniziatico.

Non solo; il viaggio si è metaforizzato nel simbolico vagare del soggetto sulle ali della poesia come un viandante che abita il paesaggio, nutrendosi delle sue bellezze e della sua sapienza, assorbendo la forza delle origini per trasmettere sensazioni assopite, per aprire gli occhi semichiusi dall'indifferenza, per riflettere sui valori della vita e per rivendicare il diritto alla libertà interiore estesa a tutti, uomini e donne (Serafin). Tale percorso nello spazio interiore è determinato dalla necessità di conoscere se stesse, ma anche di comprendere l'intrinseca e profonda realtà di terre sconosciute, come quella argentina per l'appunto. Ciò ha condotto ad una emancipazione identitaria personale e collettiva soprattutto a partire dagli anni Settanta del XX secolo quando le scrittrici manifestano la volontà di essere considerate artefici del proprio futuro e responsabili delle proprie scelte. Esse mettono in discussione antichi canoni patriarcali connessi al ruolo della donna nel contesto della vita sociale e letteraria e presentano la modernità di una scrittura complessa, dove s'intrecciano molteplici discorsi culturali, letterari, sociali e politici. Tutti contribuiscono a definire la condizione di una migrante all'interno della letteratura di genere.

Nel dimostrare la possibile rinascita della protagonista come donna nuova, ovvero come individuo storico, si sono stabiliti i rapporti tra donna e politica (Rocco, Serafin), donna e patria (Serafin), donna e società (Luque, Rocco, Serafin, Sensidoni), tra codici letterari, linguistici e culturali diversi estesi anche alla canzone popolare (Sensidoni), tra personale-quotidiano e le forme dell'esistenza collettiva sospesi nell'essenza poetica (Rocco, Serafin); tra donna e linguaggio (Luque), tra le forme della memoria e il presente in cui l'immigrazione funge da cerniera dell'esistenza (Luque, Rocco, Serafin, Sensidoni); tra cul-

ture diverse che si fondono in una nuova identità nazionale (Luque, Rocco, Serafin, Sensidoni). Difficile e irto di ostacoli risulta, pertanto, il percorso delle autrici per trovare una collocazione all'interno della società argentina e in senso lato latinoamericana, dominata da rigide strutture patriarcali. Non è un caso se l'ottica autobiografica asume grande importanza all'interno della scrittura, poiché permette di comprendere il cosciente rapporto fra passato e presente, dove l'immigrazione mette in giustapposizione temi profondi come la malinconia, la solitudine, la disperazione, la morte. Allo stesso tempo emerge la necessità d'inserirsi nel tessuto sociale e di essere parte integrante del nuovo paese, anche se all'inizio l'unico desiderio è quello di ritornare alle proprie radici. La sfida alla sopravvivenza risulta, in tal modo, più sopportabile e le inesauribili difficoltà quotidiane vengono superate grazie alla capacità di ricordare e di vivere il momento attuale, all'interno di una nuova società, divenuta oggetto estetico, ben circoscritto nella specificità dello spazio.

La ricerca presenta, pertanto, un quadro sistematico delle differenze di genere che in ambito argentino acquisiscono particolare connotazione modellata proprio dal fenomeno migratorio sia esso reale o immaginario, suscettibile di approfondimenti nel prossimo anno. Attraverso la critica della società, di una collettività 'dannata', le scrittrici del XX secolo individuano il percorso di formazione di donne che amano, soffrono e sognano un mondo di pace, di pari opportunità e di valori condivisi. Letteratura, pertanto, come possibilità d'intervenire nel mondo, di far comprendere quanto accade nella realtà locale denunciando le barbarie politiche, ma esprimendo sentimenti universali, recepiti da latitudini diverse.

Inoltre la ricerca ha permesso di intensificare rapporti già esistenti con le università europee di: Siviglia (prof. Trinidad Barrera), Madrid (Università Complutense: prof. Rocío Oviedo), Pázmány (Ungheria: prof. Biagio D'Angelo), Ljubjana (prof. Branka Kalenič Ramšak) ed argentine: Nacional del Litoral (Santa Fe) e l'Autónoma di Entre Ríos (prof.ssa Adriana Crolla), di Buenos Aires (prof. Adriana Mancini); del Foro latinoamericano – Ministero Affari esteri argentino (dott.ssa Marta Nesta e prof. Claudio Ongaro Haelterman). Infine, è stato possibile allargare la rete di collaborazioni anche alla Francia con l'organizzazione e la formalizzazione di un seminario interuniversitario permanente di ricerca tra l'Università Ca' Foscari di Venezia (responsabile prof.ssa Susanna Regazzoni), l'Università di Udine (responsabile prof.ssa Silvana Serafin), e l'Université Paris-Sorbonne (responsabile prof. Eduardo Ramos-Izquierdo), dal titolo 'Escrituras plurales y viajes temporales'.

Tra gli obiettivi raggiunti è compresa la fondazione di una Collana presso la casa editrice Forum di Udine, dedicata a 'Donne e società' che si offre come strumento per la diffusione di una visione interdisciplinare e di genere delle

problematiche poste dalla nostra società globalizzata, multietnica e multiculturale, con l'obiettivo di contribuire alla realizzazione di una società più democratica.

Bibliografia citata

Guattari, Félix. *Caosmosi*. Genova: Cost&Nolan. 1996.
Krysinski,Vladimir. *Il romanzo e la modernità*. Roma: Armando. 2003.

Pubblicazioni 2008-2011 relative ai temi in oggetto

Silvana Serafin

- "Syria Poletti: la scrittura della marginalità", in Silvana Serafin (ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nella letteratura d'Oltreoceano, Oltreoceano*, 2 (2008), pp. 145-155;
- "Donne, politica e istituzioni: il potere della cultura nelle trasformazioni socio-politiche", in Marina Brollo e Silvana Serafin (eds.), *Donne, politica e istituzioni tra desiderio e certezza*, Udine, Forum, 2008, pp. 15-27;
- "De la poesia a la prosa: la mujer *revolucionaria* de Gioconda Belli", *Centroamericana*, 14 (2008), pp. 101-121;
- "Letteratura come mediazione tra globalità e localismi", in Mario Sartor e Silvana Serafin (eds.), *Globalismi/localismi. Studi latinoamericani / Estudios latinoamericanos*, 04 (2008), pp. 353-356;
- "La piel del cielo: destructuración del arquetipo femenino patriarcal", *América sin nombre*, n.os. 11-12 (diciembre de 2008) dedicado a *Elena Poniatowska: México escrito y vivido,* coordinado por Rocío Oviedo con la colaboración de Sara Poot de Herrera, pp. 148-155;
- "Horizonte de esperanza: la Argentina y el emigrante italiano", in Silvana Serafin (ed.), *Ecos italianos en tierra argentina. Emigraciones reales e intelectuales*, Udine, Campanotto, 2009, pp. 11-18;
- "L'emigrante si tinge di giallo: Syria Poletti e il romanzo poliziesco in Argentina", *Quaderni del Premio letterario Giuseppe Acerbi. Letteratura argentina,* 10, a cura di Simona Cappellari, introduzione di Giorgio Colombo, Verona, Edizioni Fiorini, 2009, pp. 107-115;
- "Argentina chiama Italia: Friuli risponde", *Altre modernità*, 2 (2009). <http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/289>, pp. 154-162;
- "Mujer y política: una difícil relación. Algunos ejemplos en escritoras argentinas de la segunda mitad del siglo XX", en Silvana Serafin, Emilia Pe-

rassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano (eds.), *Más allá del umbral. Escritoras hispanoamericana,* Sevilla, collana 'Iluminaciones', Renacimiento, 2010, pp. 177-200;
– Silvana Serafin (ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nella letteratura d'Oltreoceano, Oltreoceano,* 2 (2008), pp. 9-227;
– "Globalità e localismo", in Mario Sartor e Silvana Serafin (eds.), *Globalismi/localismi. Studi latinoamericani / Estudios latinoamericanos*, 04 (2008), pp. 5- 449;
– Silvana Serafin (ed.), *Voci da lontano*, *Emigrazione italiana in Messico, Argentina, Uruguay*, Venezia, Mazzanti, 2008, pp. 3-111;
– Silvana Serafin (ed.), *Dialogare con la poesia. Voci di donna dal Friuli alle Americhe all'Australia, Oltreoceano* 3 (2009), pp. 280;
– Silvana Serafin (ed.), *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales,* Pasian di Prato (Ud), Campanotto, 2009, pp. 111;
– "A Buenos Aires con Syria Poletti", in L. Molteni e L. Scarabelli (eds.), *Los ojos en la ciudad. Mappe, percorsi e divagazioni urbane nella letteratura ispanoamericana*, Atti del Convegno di Milano (21 novembre 2007), collana 'Quaderni di Asterión' 1, Milano, Arcipelago, 2009, pp. 13-31;
– "Cuando la vida se convierte en poesía… Quando la vita diviene poesia…", in María Hortensia Troanes, *La sala de los mascarones de proa – La sala delle polene*, Buenos Aires, Nuevohacer - Grupo Editor Latinoamericano, 2010, pp. 8-19;
– *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin,* collana 'Nuove prospettive americane' 4, Venezia, Studio LT2, 2011, pp. 7-226;
– Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, collana 'Donne e società' 2, Udine, Forum, 2011, pp. 15-21;
– "La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur", Progetto PRIN 'La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur' / Proyecto PRIN 'La narrativa de la emigración femenina del siglo XX en el Cono Sur', in Eliana Guagliano (ed.), *Donne in Movimento / Mujeres en Movimiento*. Atti delle Giornate di chiusura del XXXII Convegno internazionale di americanistica, organizzate da Rosa Maria Grillo, Salerno, 12-14 maggio 2010 / Salerno, 12-14 de mayo de 2010, Salerno, Oèdipus, 2011, pp. 13-34, CD;
– "Las andanzas de Syria Poletti entre ciudades y aldeas", *Il bianco e il nero*, 12 (2011), pp. 89-99;
– "Il colore come metafora del migrare", in Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, collana 'Donne e società' 2, Udine, Forum, 2011, pp. 15-21;
– "La literatura migrante en la formación de la conciencia nacional argenti-

na", in Luciano Gallinari (ed.), *Italia-Argentina: due Paesi, uno specchio*, *Ri-Me* 6 (2011), pp. 169-188;
– "Il viaggio nella selva di Gioconda Belli", *Rassegna Iberistica*, 93 (2011), pp. 35-95;
– "Natura e cultura nella letteratura ispano-americana: due realtà contrapposte?", in Emilia Perassi e Laura Scarabelli (eds.), *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*, cap. IX, Milano, Utet, 2011, pp. 161-170;
– "Escritoras y sociedad: el caso de Lucila Gamero de Medina", *Centroamerica*, 21 (2011), 69-94;
– "*La pelle della nostalgia*: un viaggio poetico fra il rimpianto del passato e il canto alla vita", prologo a Ángel Manuel Aguirre, *La pelle della nostalgia*, Lonato del Garda (Bs), Dibon edizioni letterarie, 2011, pp. 9-16;
– "Letteratura *versus* politica: una soglia superata", in Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: Varcare la soglia?*, Udine, Forum, 2012, pp. 31-44.

In corso di stampa
– "L'extraterritorialità di Syria Poletti tra località italiane e geografie argentine", in Nicola Bottiglieri (ed.), *I luoghi della memoria comune fra Italia e Argentina*, 2011;
– "José María Heredia entre pasión política e innovación poética", Bogotà;
– "Donna e politica, un binomio difficile da conciliare. Alcuni esempi in scrittrici argentine (1970-2000)", omaggio a Roberto Gusmani, Udine;
– "Renée Méndez Capote: un viaggio tra i ricordi dell'infanzia", *Rassegna Iberistica*;
– "La scoperta dell'America: un viaggio che ha rivoluzionato il mondo", Udine.

Federica Rocco
– "Oltre il giardino e lo specchio: temi e motivi carrolliani in Alejandra Pizarnik", in Silvana Serafin e Patrizia Lendinara (eds.) *…un tuo serto di fiori in man recando*, Udine, Forum, 2008, pp. 117-130;
– "La donna argentina e la scrittura", *Oltreoceano*, 2 (2008), pp. 137-144;
– "L'erranza ontologica di María Negroni", *Studi Latinoamericani / Estudios Latinoamericanos*, 04 (2008), pp. 345-352;
– "Los Gringos de Argentina: entrevista a la fotógrafa Maria Zorzon", in Silvana Serafin (ed.), *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto, 2009, pp. 101-111;
– "La poesia nomade di Diana Bellessi e María Negroni", *Oltreoceano*, 3 (2009), pp. 135-143;

– "Una voce plurale canta l'*altra* America: Diana Bellessi", in Giampaolo Borghello (ed.), *Per Teresa. Dentro e oltre i confini*, Udine, Forum, 2009, pp. 409-418;
– "Liricità del soggetto nomade in Diana Bellessi e María Negroni", *Rassegna Iberistica*, 89 (2009), pp. 59-67;
– "Alejandra Pizarnik: *La Condesa sangrienta* e le metamorfosi dello specchio", *Letterature d'America*, XXIX, 126-127 (2009), pp. 133-151;
– "Nutrire… il ricordo", in Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, *Oltreoceano*, 4 (2010), pp. 265-274;
– "Exilio, migraciones y diásporas en *El árbol de la gitana* de Alicia Dujovne Ortiz", in Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano (eds.), *Más allá del umbral. Escritoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 235-256;
– "I fiumi profondi della memoria argentina: la *Trilogía de Entre Ríos* (2006) di Perla Suez", *Letterature d'America*, XXX, 128-129 (2011), pp. 121-147;
– "Memorie cromatiche europee nel romanzo argentino dell'immigrazione ebraica", in Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione*, Udine, Forum, 2011, pp. 169-178.
– "Oltrepassare i confini per varcare la soglia: quando l'esilio si trasforma in emancipazione. Intervista a Eleonora Maria Smolensky", in S. Serafin e Marina Brollo (eds.), *Varcare la soglia*, Udine, Forum, 2012, pp. 61-74.
– "Secretos y silencios en la (des)memoria argentina: *El común olvido* (2002) de Sylvia Molloy, *La Anunciación* (2007) de María Negroni y *Saudades* (2007) de Sandra Lorenzano", in Chiara Bolognese, Fernanda Bustamante e Mauricio Zabalgoitia (eds.), *Éste que ves, engaño colorido... Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina*, Barcelona, Icaria editorial, 2012.

In corso di stampa
– "Los *Diarios* de Alejandra Pizarnik: del desdoblamiento a la multiplicación del sujeto", Palermo;
– "Reivindicación étnica y centenarios: los *gauchos judíos*", AISI;
– "Viaggio tra le solitudini cartaceo-virtuali: il diario intimo nella narrativa argentina femminile del XXI secolo", *Rassegna Iberistica*.

Rocío Luque
– "Español e italiano en contacto: las aportaciones lingüísticas de Guido Zannier", in Silvana Serafin (ed.), *Voci da Lontano. Emigrazione italiana in Messico Argentina Uruguay*, Venezia, Mazzanti Editori, 2008, pp. 63-70;

– "La competencia colocacional en la traducción entre español e italiano", in Daniela Ibba (ed.), *Interlingüística. La lingüística entre los jóvenes investigadores*, Girona, Documenta Universitaria, XIX (abril 2009), pp. 392-402;
– "*La culpa es de los tlaxcaltecas*: el lenguaje como puente temporal en Elena Garro", *Il bianco e il nero*, 11 (2009), pp. 181-191;
– "Consideraciones de sustrato y superestrato entre español e italiano en la variedad rioplatense: la hipótesis fonética y morfemática de Guido Zannier", in Silvana Serafin (ed.), *Ecos italianos en Argentina*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto, 2009, pp. 55-61;
– "Fraseología comparada entre el friulano y el español", en Silvana Serafin (ed.), *Historias de emigración: Italia y Latinoamérica*, Venezia, Studio LT2, 2010, pp. 75-86;
– "Los hablantes se comen las palabras: de las mesas italianas a los diccionarios", en Salvatore Bartolotta (ed.), *Lengua y cultura gastronómica italianas*, Madrid, UNED Editorial, 2010, pp. 117-127;
– "Un viaje de ida y vuelta: María la noche de Anacristina Rossi", in Eliana Guagliano (ed.), *Donne in movimiento / Mujeres en movimiento*. Atti delle Giornate di chiusura del XXXII Convegno internazionale di americanistica, Salerno, Oèdipus, 2011, pp. 93-102;
– "El habla en colores de Anacristina Rossi en *Limón Reggae*", in Silvana Serafin (ed.). *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, Udine, Forum, 2011, pp. 105-115;
– "El vuelo entre dos orillas de *El rojo Uccello* de Delfina Muschietti", *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 6 (giugno 2011), <http://rime.to.cnr.it>, pp. 287-295;
– "Lingua Straniera (Spagnolo). Lingue e Civiltà Straniere (Spagnolo)", en Salvatore Bartolotta (ed.), *Didáctica de las humanidades*, Madrid, UNED Editorial, 2011, pp. 73-80;
– "Entre alma y cuerpo fluyen las palabras: *A los diez años, en mi pupitre* de Nahui Olin", en Patricia Rosas Lopátegui (ed.), *Nahui Olin: sin principio ni fin*, Monterrey, UANL, 2011;
– "La propagación más o menos silenciosa de un 'yo': *Tierna soy en el interior* de Nahui Olin", en Patricia Rosas Lopátegui (ed.), *Nahui Olin: sin principio ni fin*, Monterrey, UANL, 2011.

In corso di stampa

– "Una aproximación cognitiva al texto en el aprendizaje de las lenguas", en Sergio Serrón (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Cátedra Unesco para el mejoramiento de la calidad y equidad de la educación en América Latina, con base en la lectura y la escritura*, Caracas, Instituto Venezolano de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Andrés Bello;

– "El concepto de negación en *La culpa es de los tlaxcaltecas* de Elena Garro", en Patricia Rosas Lopátegui (ed.), *Elena Garro*, México D.F., Porrúa;
– "Quando l'italiano e lo spagnolo diventano coi paronimi falsi amici e coi prestiti molto amici", in Salvatore Bartolotta (ed.), *Estudios italianos: Lengua, literatura y cultura*, Madrid, UNED Editorial.

Eleonora Sensidoni
– "Messico al femminile: la letteratura contemporanea", *Il bianco e il nero*, 11 (2009), pp. 193-208;
– "La nostalgia dell'età dell'oro: la donna nella canzone popolare argentina", Silvana Serafin (ed.), *Dialogare con la poesia. Voci di donne dalle Americhe all'Australia, Oltreoceano*, 3 (2009), pp. 145-155;
– "El orgullo gringo de los friulanos de Córdoba. La fundación de Colonia Caroya entre la memoria y el sueño", en Silvana Serafin (ed.), *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales*, Udine, Campanotto, 2009, pp. 37-44;
– "Tradiciones culinarias criollas como esencia de la emigración", in Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, *Oltreoceano,* 4 (2010), pp. 199-208;
– "El viaje como nuevo inicio y recuperación de la memoria en Maria Teresa Corradini de Barbera", in Silvana Serafin (ed.), *Historias de emigración. Italia y Latinoamérica*, Venezia, Studio LT2, 2010, pp. 49-60;
– "Percorsi parabolici della poetica di Alfonsina Storni: l'iniziazione letteraria", Progetto PRIN 'La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur' / Proyecto PRIN 'La narrativa de la emigración femenina del siglo XX en el Cono Sur', in Eliana Guagliano (ed.), *Donne in movimiento / Mujeres en movimiento*. Atti delle Giornate di chiusura del XXXII Convegno internazionale di americanistica, organizzate da Rosa Maria Grillo, Salerno, 12-14 maggio 2010 / Salerno 12-14 de mayo de 2010, Salerno, Oèdipus, 2011, pp. 71-81;
– "Movimiento rojo en el gris de la ciudad moderna: las mujeres urbanas en las crónicas de Alfonsina Storni", in Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, Udine, Forum, 2011, pp. 179-190.

Unità locale di Milano

MIGRAZIONE E VIOLENZA POLITICA: LETTERATURA FEMMINILE E DITTATURE NEL CONO SUR

Emilia Perassi*

Il contributo dell'Unità di Milano all'interno del programma di ricerca su: 'La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo nel Cono Sur' si è concentrato sulla specifica forma dell'esilio e dell'erranza, considerato come nucleo simbolico soggiacente al tema della violenza politica in Argentina e in Cile.

Prima di procedere alla disamina del *corpus* oggetto d'indagine, costituito principalmente da quei testi (romanzi, poesie, testimonianze ecc.) che si sono orientati alla traduzione e al superamento dell'esperienza della dittatura militare in Argentina e del regime di Pinochet in Cile, si è reso indispensabile indagare il paradigma dell'erranza attraverso un'ampia ricognizione della storia culturale e letteraria ispanoamericana. Inoltre si è resa necessaria un'attenta disamina del peculiare pensiero critico sulla contemporaneità maturato negli scenari ispanoamericani a partire dagli anni Settanta del Novecento.

La relazione tra migrazione, esilio, erranza e violenza politica è stata letta sia come problematizzazione del modello dell'autoritarismo politico (coloniale/patriarcale) sia come strategia di 'liberazione' dai discorsi, dai linguaggi e dagli immaginari egemonici della modernità. Si è proceduto, quindi, all'individuazione di quelle forme, identitarie, diasporiche e ibride, capaci di veicolare modelli alternativi di dicibilità e di memoria, elaborati a partire da saperi più inclusivi e materni (si vedano i contributi di Perassi e Scarabelli sulla postmodernità in America Latina).

Tale indirizzo interpretativo ha permesso di evidenziare come centrale nell'analisi della tematica dell'erranza e della violenza politica la relazione tra testimonianza, letteratura e diritti umani, da sempre alla base del grande 'romanzo' ispanoamericano (si vedano i contributi di Perassi su democrazia, diritti umani e letteratura).

Nel caso specifico dell'esperienza femminile, l'elaborazione dell'erranza e

* Università degli Studi di Milano.

dell'esilio in contesti di conflitto viene sostenuta da una ritualità articolata attraverso una serie di 'transizioni'. Sono state pertanto analizzate:

– le circostanze di crisi vitale che determinano una trasformazione dell'io, ovvero la transizione dalla sfera privata alla sfera pubblica attraverso la partecipazione alla storia collettiva, dunque all'elaborazione di forme diverse e nuove di sapere femminile (si vedano il contributo di Bajini sulle guerrigliere cubane, di Scarabelli su Tristán);
– la concomitanza di tali circostanze con un contesto di crisi politica, sociale e culturale, capace di attivare forme di resistenza ai modelli dominanti (si vedano i contributi di Perassi nelle parti dedicate alle madri della Plaza de Mayo, a Alicia Kozameh, Alicia Partony e Elda Fabbri);
– l'acquisizione di una nuova identità, diretta alla fondazione e affermazione di un nuovo 'io' ed insieme alla proposizione di nuove modalità di configurazione della realtà (si vedano i contributi di Scarabelli su Flora Tristán e Gómez de Avellaneda).

Dopo aver analizzato le strategie stilistiche e i procedimenti di riscrittura nella relazione con il discorso canonico e patriarcale ed elaborato uno schema tipologico della narrativa dell'erranza, l'Unità di Milano ha concentrato la sua attenzione sul tema del 'fare memoria' della dittatura nell'esilio. A partire dalle suggestioni teoriche offerte dalla biopolitica (Agamben, Esposito, Forti), integrate con le proposte sullo studio nella letteratura dalla prospettiva dei diritti umani di Hernán Vidal – Università del Minnesota –, si è proceduto alla disamina delle diverse esperienze del ricordare legate alla testimonianza.

La catena di impossibilità che regola ogni atto testimoniale (Agamben) è il nucleo concettuale dal quale partire per lo studio e la conseguente problematizzazione della testimonianza di primo e di secondo grado, allo scopo di fornire una cartografia della testimonianza 'al femminile' delle esperienze dittatoriali e diasporiche nel Cono Sur.

L'obiettivo è quello di studiare le modalità di fare memoria (atto che implicitamente sottende diverse 'forme' di parzialità) da parte della narrativa contemporanea femminile in Argentina e in Cile, sottolineando i seguenti elementi:

– testimonianza di primo grado: analisi delle strategie narrative utilizzate per dare voce all'indicibile nella narrativa dei 'testimoni', ossia dei superstiti. Tale esperienza del ricordo nella quasi totalità dei casi si articola e si intreccia con l'esilio (Sagastizábal, Fabbri, Orphée, Feijóo, Kozameh, Andruetto, Shua);
– testimonianza di secondo grado: analisi dell'elaborazione narrativa dei recettori del racconto della dittatura nell'esilio: i 'nuovi testimoni'. La funzione di 'mediazione' della testimonianza è osservata attraverso una doppia declinazione: diretta – quando è evidente il processo di filiazione della testi-

monianza –, indiretta (Alcoba, Barberis, Bombara, Enríquez, Fingueret, Lorenzini, Sardón) – quando i recettori della testimonianza appartengono a scenari, geografici, storici e culturali, disomogenei rispetto all'oggetto della testimonianza stessa (Pariani, Petri, Valentini);
– cartografie della memoria: analisi delle modalità di riscrittura di corpi e nazioni attraverso l'elaborazione dell'esperienza della dittatura, nelle forme dell'esilio e dell'erranza (Eltit, Kozameh, Partnoy).

Quest'ultima declinazione della ricerca ha dato vita a una rete di intercambio accademico internazionale che vede il coinvolgimento di: Lucía Guerra Cunningham (University of California, Irvine), Saúl Sosnowski (University of Maryland), Alicia Kozameh (Champan University, Los Angeles), María Teresa Medeiros-Lichem (Wien University), Erna Pfeiffer (Universitaet Graz), Magda Sepúlveda (Universidad Católica Pontificia de Chile).

La collaborazione con i partners internazionali si è concretizzata attraverso le seguenti attività:
– partecipazione di Emilia Perassi, Laura Scarabelli e Tiziana Gibilisco al Convegno *Chile Urbano*, organizzato dall'University of Irvine in collaborazione con la Católica Universidad Pontificia de Chile (14-15 ottobre 2011);
– presentazione di Emilia Perassi dei risultati parziali della ricerca su 'Letteratura e diritti umani' in una *lectio magistralis* presso la Chapman University (11 ottobre 2011, introduzione di Alicia Kozameh);
– inaugurazione di una Collana dedicata al pensiero della modernità in America latina. *Idee d'America Latina*, per Mimesis edizioni. Oltre a dare rilievo alla riflessione saggistica latinoamericana (nella sezione 'Lineamenti'), la collana costituirà l'organo di diffusione dell'indagine su letteratura, violenza politica e diritti umani che ha preso il suo avvio con il progetto PRIN 2008 (nella sezione 'Spirali');
– programmazione di un volume collettaneo dal titolo: *Contar para vivir. Escrituras de la violencia y estrategias de salvación en la postdictadura (Argentina y Chile)*, per i tipi di Mimesis, Idee d'America Latina, Spirali;
– traduzione di *Pasos bajo el agua* di Alicia Kozameh per i tipi di Etal edizioni, Milano. La traduzione sarà a cura di Tiziana Gibilisco ed è sostenuta grazie al finanziamento conseguito nel 2011 del programma 'Sur' per la diffusione della letteratura argentina all'estero.

I primi risultati della rete di collaborazione saranno presentati presso il convegno LASA 2012 (San Francisco, 23-26 maggio 2012) 'Hacia el Tercer Siglo de Independencia en América Latina', nel panel diretto da Emilia Perassi e coordinato da Alicia Kozameh (Saúl Sosnowski, discussant): "Figurar cuerpos, reescribir naciones: el testimonio como 'memoria recobrada' en la elaboración literaria de la dictadura (Argentina y Chile)". Parteciperanno: Emilia Perassi

("Desde la otra orilla. La narrativa italiana y la dictadura argentina"); Ilaria Magnani ("Testimonios: la comprensión y la culpa"); Tiziana Gibilisco ("Palabras en la distancia: el testimonio de la dictadura y el exilio"); Teresa Medeiros-Lichem ("Desplazamientos de la identidad del sujeto en los textos de Luisa Valenzuela y Alicia Kozameh"); Laura Scarabelli ("Cuerpos debilitados, naciones reinventadas. La narrativa de Diamela Eltit y los límites del testimonio hispanoamericano"). Il panel ha ricevuto il 27 ottobre l'approvazione del direttivo del LASA.

Inoltre, considerando le caratteristiche specifiche della testimonianza della dittatura argentina e cilena, lontane dagli orizzonti interpretativi del testimonio canonico in America latina e molto più prossime all'elaborazione europea dell'Olocausto, Gulag e Foibe, è stata avviata una collaborazione con gli studiosi di Germanistica e Slavistica dell'Università degli Studi di Milano afferenti presso l'attuale Dipartimento di Studi filologici della Facoltà di Lettere, finalizzata alla ricostruzione di una mappatura della narrativa testimoniale della dittatura, nelle sue diverse declinazioni ed evoluzioni.

Il gruppo di ricerca ha presentato i risultati relativi a questi ultimi aspetti della ricerca, ivi compreso l'approfondimento metodologico sui temi della scrittura autobiografica, attraverso la partecipazione – con relazioni – ai seguenti convegni ed eventi:

- 'Coloquio sobre María Luisa Bombal', Pontificia Universidad de Chile, Santiago, 11-15 de noviembre de 2010 (Gibilisco, Perassi, Scarabelli);
- 'Ruolo della letteratura nella difesa dei diritti umani in America Latina', workshop organizzato dall'Università del Salento, Lecce, 5 maggio 2008 (Perassi);
- 'Coloquio internacional de Estudios de Género' – Casa de las Américas (L'Avana, febbraio 2011, i cui atti peraltro saranno pubblicati all'interno della collana 'Di/Segni' del Dipartimento di Scienze del linguaggio e letterature straniere comparate dell'Università degli studi di Milano, diretta da E. Perassi) (Bajini, Perassi, Scarabelli);
- Feria del libro de La Habana (L'Avana, febbraio 2011) (Bajini, Perassi, Scarabelli);
- 21st AISNA CONFERENCE 2011 'Democracy and difference', Trento, 26-29 ottobre 2011. Emilia Perassi, ha presentato la plenaria dal titolo "Democracia, migración, libertad y diferencia", che costituisce la premessa teorica dell'impianto delle elaborazioni del gruppo su testimonianza, letteratura e diritti umani.

La promozione della ricerca si è riversata anche all'interno dell'attività didattica, attraverso l'attivazione di corsi monografici inerenti a suddette tematiche:

- Culture ispanofone II (a.a. 2009-2010) – *Lezioni d'Amore. Le donne in America latina (femminicidio, dittatura e cittadinanza interiore)*, con conferenze

di Barbara Spinelli (autrice di: *Femminicidio. Dalla denuncia sociale al riconoscimento giuridico internazionale*, Milano, Franco Angeli, 2008), Daniela Padoan (autrice di: *Le pazze. Un incontro con le Madri di Plaza de Mayo*, Milano, Bompiani, 2005); e Bruna Peyrot (autrice di *Mujeres. Donne colombiane fra politica e spiritualità*, Troina, Città Aperta, 2002);

– Culture ispanofone II (a.a. 2010-2011) – *Vivere per raccontare. Testimonianza e scrittura in America Latina*, con conferenze di Renato Boccali ("Al di là del testimone. Interpretare Giorgio Agamben") e Dante Liano ("In dialogo con Rigoberta Menchú");
– Letterature ispanoamericane II-III (a.a. 2011-2012) – *Figurar cuerpos, escribir naciones, Figurar cuerpos, reescribir naciones: la testimonianza della dittatura nella prosa e nella poesia del Cono Sur (Argentina e Cile)*, con conferenze di Alicia Kozameh (conferenza-intervista: "Conversando con Alicia Kozameh"); Claudia Borri ("Gli anni difficili del Cile. Dalla dittatura militare di Pinochet alla transizione alla democrazia"); Marzia Rosti ("Introduzione storica alla dittatura argentina 1976-1983") e Luisa Campuzano ("Testimonios femeninos en Casa de las Américas: reflexiones de género").

Pubblicazioni 2008-2011 relative ai temi in oggetto

Emilia Perassi

– "Witold Gombrowicz e Laura Pariani: peregrinazioni argentine", in Silvana Serafin e Mario Sartor (eds.), *Studi latinoamericani / Estudios latinoamericanos,* numero monografico dedicato a *Globalismi / Localismi,* Udine, Forum, 2008, pp. 433-449;
– "Il corpo fantasmatico dei desaparecidos. Quali rappresentazioni?", in Nicoletta Vallorani (ed.), *Dissolvenze*, Milano, Il Saggiatore, 2009, pp. 144-160;
– "Silenzio, violenza, memoria", in *La letteratura argentina*, numero monografico dei *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*, Verona, Fiorini, 2009, pp. 90-98;
– "Romanzi e migrazione. Appunti sul caso italo-argentino", in Maria Vittoria Calvi, Giovanna Mapelli, Milin Bonomi (eds.), *Lingua, identità e immigrazione. Prospettive interdisciplinari,* Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 209-220;
– "Prologo", in Rafael Flores, *Otumba,* Abrazos, Stuttgart, 2010, pp. 9-13;
– "Por ella hago memoria. *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal", in Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano (eds.), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura,* collana 'Iluminaciones', Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 201-212.

In corso di stampa
- "Literature and Human Rights", *lectio magistralis* presentata presso la Chapman University (Los Angeles, Orange County, 11 ottobre 2011);
- "Democracia, migración, libertad y diferencia", plenaria presentata presso il 21° Convegno AISNA *Democracy and difference*, Trento, 26-29 ottobre 2011;
- "Escritoras y amigas cruzando el charco: Alba de Céspedes y Gina Lagorio entre Italia y Cuba", in Atti del Convegno internazionale 'Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX' (Casa de las Américas, Programa de Estudios de la Mujer, La Habana, 21-25 de febrero de 2011).

Irina Bajini
- "Morir sin escribir o escribir para no morir. Diarios y testimonios de guerrilleras latinoamericanas (1970-2009)", in Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano (eds.), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 257-276;
- "Alcune considerazioni su testi letterari di alfabetizadoras cubane", in Eliana Guagliano (ed.), *Donne in movimento*, Salerno, Oèdipus, 2011, pp. 53-70.

In corso di stampa
- "El rescate femenino en el teatro hispanoamericano del siglo XIX: el caso de 'La Perricholi' en el Perú y de Trinidad Guevara y Rosa Guerra en la Argentina", in Atti del Convegno internazionale 'Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX' (Casa de las Américas, Programa de Estudios de la Mujer, La Habana, 21-25 de febrero de 2011);
- "Del cimarrón Esteban a la intelectual Georgina. Notas sobre la evolución del género testimonial negro en Cuba", *Otras Modernidades*, 6;
- Solteronas sin palmas ni caricias en la más sensual isla de Cuba", in Eliana Guagliano (ed.), *Penelope e le altre*, Salerno, Oèdipus.

Laura Scarabelli
- "Identità e rappresentazione. Dire l'America Latina nei nuovi scenari postglobali", *Studi latinoamericani / Estudios latinoamericanos. Localismi / Globalismi*, 04 (2008), pp. 357-367;
- "Peregrinaciones «hacia» la paria. Evolución y revolución del yo en el relato autobiográfico de Flora Tristán", in Silvana Serafin, Emilia Perassi, Su-

sanna Regazzoni, Luisa Campuzano (eds.), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 86-107;
– "Lo spazio è donna. Topografie femminili dell'alterità nel romanzo ispanoamericano", in Paolo Proietti (ed.), *Gli immaginari dell'Altro*, Palermo, Sellerio, 2011;
– "Versi dell'erranza. Gertrudis Gómez de Avellaneda e il viaggio verso (D)io", in Eliana Guagliano (ed.), *Donne in movimento*, Salerno, Oèdipus, 2011.

In corso di stampa
– "La ciudad y sus simulacros. *Mano de obra* de Diamela Eltit", in Magda Sepulveda, Lucía Guerra (ed.), *Chile urbano*, Santiago de Chile, Cuarto Proprio;
– "(Auto) biografías del fracaso: La Mariscala en el espejo de Flora Tristán", in Atti del Convegno internazionale 'Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX' (Casa de las Américas, Programa de estudios de la Mujer, La Habana, 21-25 de febrero de 2011).

Tiziana Gibilisco
Traduzione di
– *L'infinito nel palmo di una mano*, di Gioconda Belli, Milano, Feltrinelli, 2009.
– *Dieci donne*, di Marcela Serrano, Milano, Feltrinelli, 2011;
– *Il paese delle donne*, di Gioconda Belli, Milano, Feltrinelli, 2011;

In corso di stampa
– "Traducir lo indecible: *Pasos bajo el agua* de Alicia Kozameh", IILI (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana), Universidad de Pittsburgh, Pennsylvania;
– Traduzione di Alicia Kozameh, *Pasos bajo el agua*, Milano, Etal.

Unità locale di Salerno

DISPATRIO COME INIZIAZIONE: PERCORSI INIZIATICI AL FEMMINILE TRA ITALIA, SPAGNA E CONO SUR

Rosa Maria Grillo*

All'interno del progetto comune sulla narrativa migrante femminile, con limiti ben precisi (un arco di tempo limitato e zone di partenza e arrivo circoscritte) ma con diverse articolazioni al suo interno, affrontate dall'inedito punto di vista dell'iniziazione da sempre prerogativa dell'universo maschile, l'unità di Salerno ha ulteriormente definito i propri confini e affrontato temi rimasti ai margini dei campi d'indagine delle altre unità. Da un lato, infatti, si occupa di testi d'emigrazione – di e su donne – in lingua italiana che in genere evidenziano la prima fase dell'emigrazione – la partenza e il viaggio (Martelli) –, dall'altro affronta l'emigrazione politica, che ha visto una inedita e massiccia presenza femminile tra le anarchiche italiane negli anni Venti e Trenta (Grillo) e le repubblicane spagnole dopo la Guerra Civile (Perugini). Questi ed altri esili femminili, sempre con destinazione il Rio de la Plata, sono analizzati da Cattarulla nel tentativo di costruire una tipologia di scrittura specifica.

In particolare, Carla Perugini si è occupata della spagnola María Teresa León, il cui periplo da esule la ha portata prima in Argentina e poi in Italia: in tutte le sue opere, non solo nella esemplare autobiografia *Memorias de la melancolía*, l'esilio è tema portante e ricorrente, vissuto e narrato come tappa formativa sia sul piano strettamente umano e femminile, sia su quello politico.

Rosa Maria Grillo ha analizzato sia casi di emigrazione economica tra l'Italia e il Río de la Plata centrando la propria attenzione sullo sguardo nostalgico del ricordo e l'autoanalisi (la poesia di Marosa di Giorgio, María Hortensia Troanes, Margara Russotto), sia casi di emigrazione politica in cui uno sguardo 'ideologico' ripercorre le tappe di crescita politica attraverso prose lucide di analisi e autoanalisi (Luce Fabbri e Margarita Sarfatti in Uruguay, Virgilia D'Andrea negli Stati Uniti).

Sebastiano Martelli, oltre a diversi studi sulla letteratura migrazionistica ge-

* Università degli Studi di Salerno.

nerale, si è soffermato sul viaggio transoceanico come tappa e rito ineludibili che mettono alla prova certezze e convinzioni fino ad allora considerate salde in chi, pur tra mille dubbi, aveva deciso di espatriare.

Camilla Cattarulla si è occupata in modo prevalente dell'ultima tappa, quella che chiude l'esperienza migratoria e si materializza nell'integrazione e nel ricordo, che comprende anche la percezione che del binomio esilio/donna si ha nell'immaginario argentino.

Riassumendo, si è tentato di analizzare le diverse tappe del fenomeno migratorio – partenza, viaggio, arrivo, integrazione o ritorno – privilegiando (tranne che nel lavoro di Martelli) l'emigrazione politica, e sempre individuando in questo percorso tappe e momenti significativi di iniziazione/formazione, non solo umana e sentimentale, ma anche politica, senza tralasciare le ricadute di questa ormai significativa e pregnante presenza femminile nella terra ospitante.

Congressi internazionali

L'unità di Salerno ha organizzato i Congressi internazionali 'Donne in movimento' (12-14 maggio 2010, Atti pubblicati: Salerno, Oèdipus, 2011) e 'Penelope e le altre' (11-13 maggio 2011, Atti in corso di stampa) a cui hanno partecipato, oltre a diversi specialisti italiani, spagnoli e ispanoamericani, numerosi membri delle altre unità: Rosa Maria Grillo, Sebastiano Martelli, Carla Perugini, Silvana Serafin, Susanna Regazzoni, Eleonora Sensidoni, Rocío Luque, Camilla Cattarulla, Margherita Cannavacciuolo, Irina Bajini, Laura Scarabelli.

Nel secondo anno del progetto, è prevista la organizzazione di un convegno internazionale sul tema: 'Luoghi e tempi di (de)formazione' (Salerno, 14-16 maggio 2012) in cui i componenti delle unità presenteranno le conclusioni delle proprie ricerche, che verranno poi pubblicate negli Atti.

Nell'anno appena trascorso, i membri della unità di Salerno hanno svolto diverse missioni all'estero sia per partecipare a convegni che per ricerche bibliografiche: in particolare, Carla Perugini si è recata a Madrid, Camilla Cattarulla in Argentina, Rosa Maria Grillo in Uruguay e Argentina.

Pubblicazioni 2008-2011 relative ai temi in oggetto

Rosa Maria Grillo

– "Storie di donne tra Italia e Río de la Plata", in Silvana Serafin (ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'oltreoceano*, *Oltreoceano*, 2 (2008), pp. 95-106;
– "Intorno a Penelope", in Brigidina Gentile (ed.), *L'altra Penelope. Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, Salerno/Milano, Oèdipus, 2008, pp. 9-11;

– "Oltre il confine. La vita e l'opera di Marosa di Giorgio", in Silvana Serafin (ed.), *Scrittura migrante. Dialogare con la poesia*, *Oltreoceano,* 3 (2009), pp. 181-188;
– "La revolución de Penélope en las literaturas hispánicas", en Estela González de Sande y Angeles Cruzado Rodríguez (eds.), *Las revolucionarias. Literatura e insumisión femenina*, Sevilla, ArCiBel Editores, 2009, pp. 311-332;
– "La Italia de Luce Fabbri", in Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano (eds.), *Más allá del umbral*, Sevilla, Renacimiento, 2010, pp. 109-129;
– "Mangiare la foglia. Metafore del cibo nella letteratura d'emigrazione", in Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, *Oltreoceano,* 4 (2010), pp. 253-264;
– "Penélope sigue tejiendo… y viajando", in Brigidina Gentile (ed.), *La otra Penélope*, Sevilla, ArCiBel, 2011, pp. 229-232.
– "La Spagna di Luce Fabbri, tra Storia e Utopia", in María de las Nieves Muñiz Muñiz e Jordi Gracia (eds.), *Italia/Spagna, cultura e ideologia dal 1939 alla transizione*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 307-326.
– "Le polene di Benito Quinquela Martín e il mare di María Hortensia Troanes", in Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*, Udine, Forum, 2011, pp. 249-258.

In corso di stampa
– "*Nosotras* contra el olvido o la última conquista", in Atti del Congresso di La Habana, Casa de Las Américas 'Mujeres y compromiso', febbraio 2011;
– "Percorsi femminili tra Italia e Americhe: Luce Fabbri e Virgilia D'Andrea", in Atti del Congresso di Salerno 'Percorsi transnazionali negli Stati Uniti: gli italoamericani', 17 maggio 2011.

Carla Perugini

– "A la diestra de sí misma: la poesía de Ana María Rodas", *Quaderni di Thule VII. Atti del XXIX Convegno Internazionale di Americanistica* (Perugia, 2-7 maggio 2007), Perugia, Centro studi americanistici 'Circolo Amerindiano', 2009, pp. 519-524.
– "Brigidina Gentile (ed.), *L'altra Penelope. Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, Salerno, Oèdipus 2008", *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, nuova serie, 9 (enero-diciembre 2009), <http://artifara.com>.
– "Teatro e politica in Spagna: avanguardie e guerra civile", *Testi e Linguaggi. Rivista del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Salerno*, 3 (2009), pp. 37-51.

In corso di stampa

– "Menesteos, el antihéroe de María Teresa León", in Congreso Internacional 'Mito y subversión en la novela contemporánea', Universidad Complutense, Madrid, 9-11 de marzo de 2011;
– "No todo son deberes: Doña Jimena Díaz de Vivar en la novela americana de María Teresa León", in *Penelope e le altre*, Convegno internazionale di americanistica, Salerno - Fisciano, 11-13 maggio 2011.
– "*Traigo conmigo todo el mapa de España*. Le peregrinazioni di Teresa (León)", in 'Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe', Udine, 17-18 novembre 2011.

Sebastiano Martelli

– "Compagni di viaggio sull'oceano: le traversate dell'emigrazione", in Vincenzo De Caprio (ed.), *Compagni di viaggio,* Viterbo, Sette Città, 2008, pp. 391-426;
– "La scrittura dell'emigrazione", in AA.VV., *Italiani e stranieri nella tradizione letteraria*, Atti del Convegno di Montepulciano (8-10 ottobre 2007), Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 283-340.
– "Letteratura delle migrazioni", in Paola Corti e Matteo Sanfilippo (eds.), *Storia d'Italia*, *Annali 24*, *Migrazioni*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 725-742;
– "Representaciones literarias sobre la inmigración italiana en California en los siglos XIX y XX", in AA.VV., *California: Raíces Presencia y Futuro de la Latinidad*, Coloquio Internacional, Madrid, Unión Latina, 2009, pp. 87-116;
– "Prefazione" a Michele Campanini, *La traversata. Racconto e rappresentazione del viaggio di emigrazione oltreoceano. Storie, memorie, voci*, Lucca, Fondazione 'Paolo Cresci' per la storia dell'emigrazione italiana, 2010, pp. 13-19;
– "L'Italia ricordata. Memoria e immaginario dell'emigrazione", in Roberto Fedi e Giovanni Capecchi (eds.), *L'Italia ricordata. Storia, formazione, immagini di una mutevole identità nazionale*, Perugia, Guerra, 2010, pp. 193-232 (Atti del Convegno, Perugia, 2006);
– *Cibo e lutto nella letteratura dell'emigrazione*, in Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, *Oltreoceano,* 4 (2010), pp. 103-117;
– "Letteratura e cinema negli anni Trenta: *Passaporto rosso*", in Rosa Giulio, Donato Salvatore, Annamaria Sapienza (eds.), *Macramè. Studi sulla Letteratura e le Arti*, II, Liguori, Napoli, 2010, pp. 629-675;
– "Oltre le frontiere: le scritture dell'emigrazione", in AA.VV., *Frontiere. La cultura letteraria, artistica, teatrale e musicale del métissage*, Atti del Conve-

gno del CUTAMAC di Bari (17-18 dicembre 2009), Bari, B.A. Graphis, 2011, pp. 159-179.

Camilla Cattarulla

– "Donne ed esilio nell'immaginario argentino: appunti per un'ipotesi di genere", *DEP Deportate, esuli, profughi. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, 8 (2008), pp. 57-63;
– "Forme dell'esilio nella narrativa ispanoamericana contemporanea: lo sguardo dei figli", in Camilla Cattarulla, Cristina Giorcelli (eds.), *Lo sguardo esiliato. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento*, Napoli, University Press / Loffredo, 2008, pp. 123-140;
– "Cibo e donna nell'Argentina migratoria: dall'ecletticismo al mosaico culturale", in Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, *Oltreoceano,* 4 (2010), pp. 143-150;
– "Clara Obligado e le altre: un esilio 'meticcio'", in Eliana Guagliano (ed.), *Donne in movimento*, Salerno, Oèdipus, 2011, pp. 83-91.

In corso di stampa

– Mesa redonda "Literatura, migración y exilio", 2009 (Madrid, 26-27 novembre), Congreso Internacional 'América Latina: crisis y cambio global. Política, ciudadanía y población' (Centro de Ciencias Humanas y Sociales CSIC);
– "Donne in attesa: l'emigrazione che resta nella letteratura argentina contemporanea", in Atti del Convegno internazionale di americanistica 'Penelope e le altre' (Salerno, 11-13 maggio 2011), Università degli Studi di Salerno. Dipartimento di Studi umanistici.

Unità locale di Venezia

VIAGGIATRICI NEL CONO SUR

Susanna Regazzoni*

L'unità locale di Venezia ha analizzato la specificità e la problematicità della scrittura di viaggio al femminile prodotta nelle narrative del Cono Sur nel XX secolo, esplorando il tema odeporico come avventura, cambiamento e/o fenomeno turistico.

Oltre allo stretto rapporto che intercorre tra le varie unità partecipanti al progetto, il gruppo di ricerca dell'Università di Venezia lavora in rete con María del Carmen Simón Palmer (CSIC.ES, Madrid), Francisca Noguerol (Università di Salamanca), Adriana Mancini e Ana María Zubieta (Università di Buenos Aires), Alfonso de Toro (Università di Leipzig), Vicente Cerveras Salinas (Universidad de Murcia), Eduardo Ramos-Izquierdo (Université Paris Sorbonne, Séminaire Amérique Latine e Centre de Recherches Interdisciplinaire sur les Mondes Ibériques Contemporains).

Tradizionalmente, il modello ancestrale adombrato nella coppia Ulisse-Penelope, indica che viaggiare compete all'uomo, mentre la dimensione della donna è quella della stasi. Questo si evince dalle scritture di viaggio dei secoli scorsi, e in particolare del XIX secolo, le quali spesso presentano un punto di vista eurocentrico, veicolato da un io bianco, maschio e 'autorizzato' grazie a un incarico o motivazione ufficiale, – essi sono, infatti, militari, ambasciatori, scienziati, uomini politici o d'affari – con credenziali riconosciute dalle autorità straniere. Le scrittrici, invece, si allontanano (quando non sono figlie e mogli di…) da questo modello e presentano varianti interessanti, tra le quali spiccano gli esempi offerti dalla Condesa de Merlin, che viaggia da Parigi all'Avana con uno sguardo che si colloca in una posizione intermedia tra l'estraneità della colonizzatrice e quella interna della colonizzata, di Juana Manuela Gorriti, che inaugura il viaggio verticale americano, e di Amparo Ruiz de Burton, che attraversa le Americhe per più di quarantasei anni, valicando la frontiera più fa-

* Università Ca' Foscari di Venezia.

mosa del continente, sempre con la sensazione di appartenere ad un altrove (una vera *outsider*), con radici in una regione sempre diversa. Allo stesso gruppo appartiene anche Flora Tristán, la nota protofemminista francese che viaggia in Perù, terra d'origine del padre, con un punto di vista totalmente europeo e, allo stesso tempo, con una adesione completa nei riguardi della condizione delle donne incontrate. Le viaggiatrici dell'Ottocento latinoamericane, quindi, acquisiscono più visibilità delle loro antenate e a volte si servono della relazione di viaggio, considerata, per quanto le riguarda, di secondaria importanza, al fine di poter partecipare dalla loro posizione 'marginale' alla storia e alla politica dei loro paesi.

Le modalità del viaggiare, tuttavia, cambiano completamente nel secolo successivo, motivo per il quale questo tema è considerato nella seconda metà del Novecento in tutt'altro altro modo. I racconti di viaggio riportano mille esperienze diverse: il piacere delle vacanze, il trauma dell'esilio, la perplessità dell'immigrante, il dato scientifico, il gusto dell'avventura e la ricerca dell'altrove. Punti di vista accomunati dalla curiosità e dalla necessità di capire e dalla disposizione al confronto con l'altro/a come fattore primario di riconoscimento anche della propria condizione. Attualmente, studiare la narrativa di viaggio nelle scrittrici della seconda metà del XX secolo è più complicato e le caratteristiche sono meno evidenti. Il dato che pare più interessante è dato dal superamento della scrittura di tipo referenziale e la ricerca di una maggiore libertà espressiva che non sia necessariamente riconosciuta come di genere. Tuttavia la specificità della scrittura di viaggio al femminile nella contemporaneità resta una questione assai complessa, da affrontare con molta cautela.

Susanna Regazzoni, coordinatrice dell'unità, ha affrontato il motivo del viaggio declinato nella modalità interpretativa del discorso femminile attraverso l'analisi di un racconto di Luisa Valenzuela "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja" – che fa parte della raccolta *Simetrías* (1993) –, e del romanzo di Sylvia Iparraguirre *La tierra del fuego* (1998). Della riscrittura delle fiabe si è già occupata nell'articolo "Cuando la curiosidad te salva. El Barbazul de Luisa Valenzuela" pubblicato nel volume sopracitato da Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano, *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*.

Nel primo caso la modalità postmoderna della riscrittura prende in esame la bambina più famosa della favolistica occidentale: si tratta, infatti, del lungo cammino compiuto dalla moderna Caperucita, che segna l'avvio di una serie di esperienze che la porteranno alla realizzazione di sé in piena autonomia e si configura come un momento di crescita, di ulteriore comprensione di sé e della propria condizione; il bilancio conclusivo dell'esperienza appare caratteriz-

zato da una giustificata punta di orgoglio. Tuttavia non le sfuggono i costi che tale esperienza comporta, la minaccia dell'ignoto che grava su chi parte, né la perdita di consistenza che incombe quando vengono meno i contatti con le persone care che si abbandonano. Si tratta di un vero e proprio viaggio iniziatico che dura tutta la vita e che la protagonista inizia da bambina con il difficile allontanamento dalla madre e realizza con difficoltà tra sottomissione e ribellione. La voce della madre la mette in guardia dai pericoli della vita e dalle dolorose conseguenze, ma il fascino dell'ignoto è più forte. Cappuccetto Rosso – assieme all'innominata ultima sposa di Barbablù – è una delle poche eroine delle favole che si muovono che non aspettano il principe ma che cercano e rischiano, e per questo sono punite.

Il lungo viaggio è segnato dai numerosi incontri con il lupo fino al punto di riconoscerlo come parte di sé assimilandolo per arrivare finalmente all'incontro riconciliante con la nonna. Questa nuova donna sa guardare ed è cosciente di essere guardata e giudicata, pertanto, costruisce il racconto dall'intreccio di quegli sguardi.

Nel secondo caso considerato, invece, il racconto di Sylvia Iparraguirre si ambienta tra Londra e Capo Horn nel 1830 e riprende l'episodio storico relativo alla spedizione di Robert Fitzroy e a uno strano esperimento: Jemmy Button, indiano yámana della Terra del Fuoco, viene portato in Inghilterra per essere 'educato' secondo la cultura britannica; ma soprattutto perché possa servire da testa di ponte per una futura occupazione inglese di tali terre. Il romanzo vede due protagonisti, il narratore John William Guevara, detto Jack, figlio illegittimo di un inglese e di una creola argentina, e Omoy-lume, detto Jemmy Button, indigeno yámana della Patagonia. La vita del primo, marinaio sempre in viaggio, vede l'esistenza cambiata dall'incontro e dall'amicizia con l'altro. Il romanzo si sviluppa con la presa di coscienza di tale cambiamento che avviene, appunto, attraverso il viaggio nello spazio – tra la Patagonia, la Tierra del Fuego, Capo Horn, le Falkland/Malvinas e Londra –, e nel tempo della vita del narratore. A questo proposito, voglio ricordare l'inglese Florence Dixie che fu la prima donna a scrivere della Patagonia come meta turistica e d'avventura, pubblicando nel 1880 *Travels in Patagonia*, frutto del viaggio fatto due anni prima in compagnia dei fratelli. Sylvia Iaparraguirre scrive un romanzo storico-geografico molto ben documentato che riprende quella che ormai è una tradizione relativa alle terre del Cono Sur. Su queste premesse, e utilizzando sapientemente documenti e testimonianze dell'epoca, intrecciando il rigore storico del racconto di personaggi reali, come Robert Fitzroy e Charles Darwin, e di finzione, come il narratore John William (Jack) Guevara, l'autrice ricostruisce una vicenda seguendo i suoi personaggi in una terra situata 'alla fine del mondo', spazzata dai gelidi venti e dalle terribili tempeste che infuriano attra-

verso lo sfondo degli spazi senza fine della Pampa, di paesaggi gelidi e remoti, di mari in tempesta e della Londra miserabile e maestosa dell'Ottocento. È la storia dell'incontro, inevitabilmente impari, tra due culture, tra la cecità e la violenza del mondo 'civile' e cristiano e la semplice e durissima vita di un popolo che vive rispettando la natura e le proprie antiche consuetudini.

Attraverso due strade diverse, quella proposta dal viaggio iniziatico di Cappuccetto Rosso e quella suggerita dal viaggio avventuroso verso la fine del mondo, si compie un percorso di riconoscimento dell'io donna o uomo e dell'altro.

Pubblicazioni 2008-2011 relative ai temi in oggetto

– *La condesa de Merlín. Una escritura entre dos mundos o la retórica de la mediación*, Venezia, Mazzanti, 2009, pp. 1-112;
– "La escritura plural de Mayra Montero", in María Asunción García Larrañaga, José Ortiz Domingo (eds.), *El eco de las voces sinfónicas. Escritura y feminismo*, Saragoza, Prensa Universitaria, 2008, pp. 51-60;
– "Cuba attraverso le voci poetiche femminili", in Silvana Serafin (ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia*, *Oltreoceano*, 3 (2009), Udine, Forum, 2009, pp. 111-118;
– "Lydia Cabrera o la transculturación mítica", in Paola Mildonian, Biagio D'Angelo (eds.), *Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las literaturas de las Américas*, Supernova, Venezia, 2009, pp. 153-167;
– "La Condesa de Merlín. Una reflexión entre el pensamiento colonizado y el colonizador", in René Cabellos, Claudia Gatzemeir, Claudia Gronemann, Cornelia Sieber, Juliane Tauchnitz (eds.), *Passagen: Hybridity, Transnmédialité, Transculturalidad*, Hildesheim, OLMS, 2010, pp. 321-331;
– "Il ricettario e la costruzione americana", *Oltreoceano*, 4 (2010), pp. 161-170;
– Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano (eds.)*, Más allá del umbral. Escritoras hispanoamericana,* Sevilla, collana 'Iluminaciones', Renacimiento, 2010;
– "Cuando la curiosidad te salva. El *Barbazul* de Luisa Valenzuela", in Silvana Serafin, Emilia Perassi, Susanna Regazzoni, Luisa Campuzano (eds.), *Más allá del umbral. Escritoras hispanoamericana,* Sevilla, Renacimiento, collana 'Iluminaciones', 2010, pp. 213-234;
– "La curiosità salvífica: las madres de Plaza de Mayo", in AA.VV., *Se questa è una donna. Violenza memoria narrazione*, Verona, Cierre rEsistenze, 2010, pp. 35-42;
– "Migrazioni in Argentina", in Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'immigrazione nelle Americhe*, Udine, Forum, 2011, pp. 259-263;

– "Italia Argentina una historia compartida: Syria Poletti inmigrante italiana, escritora argentina", in *Dimensões*, *Fluxos migratorios e Identidades*, revista online, 26 (2011), pp. 60-67.
– Susanna Regazzoni (ed.), *Antología de escritoras hispanoamericanas del Siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 2012.
– "El poder del cuento. Simetrías de Luisa Valenzuela", in C. Macías Villalobos, G. Fernández Ariza (eds.), *Erotismo y poder en la literatura hispanoamericana del siglo XX*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2012, pp. 143-165.

In corso di stampa
– "La diáspora de los italianos en el viaje a Argentina. *El mar que nos trajo* de Griselda Gámbaro";
– "'Lo exótico es el otro o soy yo'. Espacio y tiempo en el relato de viaje: Condesa de Merlín y Luisa Valenzuela".

L'indagine dell'unità di Venezia è, inoltre, arricchita dallo studio del motivo del viaggio turistico in ambito narrativo (Margherita Cannavacciuolo), dall'analisi del viaggio come riscoperta delle radici indie in ambito teatrale (Ludovica Paladini) e dall'indagine sul viaggio come esplorazione del contatto intimo con il sé in ambito poetico (Martia Bortignon). A seguire, si riportano nel dettaglio i contributi delle partecipanti al gruppo di ricerca.

Margherita Cannavacciuolo ha dedicato la sua indagine al tema del viaggio turistico, analizzando il volume di racconti *Turistas* (2008) della scrittrice e giornalista argentina Hebe Uhart (Moreno, Buenos Aires, 1936). L'aspetto che rende originale e assolutamente innovativa la proposta narrativa dell'autrice è l'elaborazione dei racconti a partire da note di viaggi scritte dalla stessa Hebe Uhart durante la sua carriera di giornalista, nonché frutto di racconti di amici e conoscenti reduci da viaggi turistici. Dal punto di vista stilistico, quindi, i testi appaiono agli occhi di chi legge come racconti *in fieri*, caratterizzati da tratti propri del registro orale, in quanto sono tutti scritti in prima persona e utilizzando un linguaggio colloquiale ricco di intercalari. Dal punto di vista tematico, invece, i testi portano alla luce i disagi che soggiacciono alla *surmodernitè*, caratterizzata da comunicazioni istantanee generali e dalla circolazione di prodotti, immagini informazioni, in cui si può fare qualsiasi cosa senza muoversi da casa. I turisti di Hebe Uhart appaiono, infatti, come gli attanti di ciò che Marc Augé definisce il 'mondo-città', che incarna l'ideale e l'ideologia della globalizzazione. Al contempo, però, il loro sguardo spesso ingenuo registra e testimonia le contraddizioni di quella che invece è la 'città-mondo', caratterizzata dalla de-territorializzazione e dall'individualismo. Hebe Uhart, quin-

di, avanza una critica ironica e sottile alla teoria sviluppata da Marc Augé, secondo cui ciò che più individua il turista è che questi, a differenza dell'etnologo, con cui condivide il fatto di andare altrove rispetto al luogo di origine, non deve negoziare il proprio *status* di altro, di estraneo con la comunità che lo 'accoglie'. I turisti protagonisti dei testi analizzati, invece, sperimentano il disagio dell'alterità e subiscono quello spaesamento che mette alla prova l'identità.

Pubblicazioni 2008-2011 relative ai temi in oggetto

- *Habitar el margen*, Sevilla, Renacimiento, 2010;
- "Las fronteras narrativas de Lydia Cabrera: heterogeneidad y devenir", *Revolución y Cultura*, 4 (2009), pp. 24-33;
- "Entre ironía y extrañamientos: el viaje turístico de Hebe Uhart", in Eliana Guagliano (ed.), *Donne in movimento*, Atti del XXII Convegno internazionale di americanistica (Salerno, 12-14 maggio 2010), Salerno, Oèdipus, pp. 103-120.
- "Más allá del reportaje de viaje: descolocación y alteridad en los cuentos de Hebe Uhart", *El hilo de la fábula*, in corso di stampa;
- "El viaje imposible: *El mar que nos trajo* de Griselda Gámbaro", in corso di stampa nel presente volume.

Oggetto della ricerca di **Ludovica Paladini** è il testo teatrale *Chiloé, cielos cubiertos* (1973) della drammaturga cilena María Asunción Requena. L'opera, che narra le vicissitudini di una piccola comunità di pescatori dell'isola di Chiloé, assume la connotazione di un viaggio geografico nella precaria situazione del Cile australe e insieme di un viaggio simbolico nel tempo mitico della tradizione cilota. L'indagine, dunque, verte sulle modalità drammatiche di messa in scena di questo 'viaggio nel viaggio' che l'autrice – instancabile viaggiatrice anche nella vita reale – compie negli angoli più nascosti del sud del Cile, alla ricerca di miti e leggende passate. Come prima approssimazione all'indagine, Ludovica Paladini ha dedicato un periodo di tempo al recupero dei testi e della critica, che ha comportato una fase di ricerca presso varie biblioteche nazionali e internazionali; in particolare, si sono rivelate di fondamentale utilità le biblioteche di Santiago del Cile, che la dottoressa ha potuto consultare essendo stata ospite della Pontificia Universidad de Santiago per un periodo di due mesi in vista del completamento della tesi di dottorato. In secondo luogo, Ludovica Paladini ha iniziato uno studio relativo ad alcuni elementi della mitologia cilota, la cui presenza nel testo risulta essere di fondamentale importanza nella comprensione dello stesso; nello specifico, si è data attenzione al *leitmotiv* dell'acqua, alla relazione mitica tra terra e mare, e al tema del viaggio attraverso

l'oceano che sono costretti a compiere i protagonisti. L'attenzione si è poi focalizzata sul significato simbolico di questo viaggio, sia dal punto di vista dei personaggi maschili, costretti ad abbandonare l'isola e a cercare fortuna sulla terra ferma, coscienti del significato definitivo di quell'abbandono e alle prese con le complesse dinamiche dell'incontro-scontro con l'altro da se; sia dal punto di vista delle donne, bloccate sull'isola dalla barriera insormontabile dell'oceano che le divide dal resto del mondo, e le abbandona a un'esistenza di nomadismo interiore, costrette a viaggiare tra ricordi, leggende e superstizioni spesso incompresi o dimenticati dall'avanzare del progresso.

Pubblicazioni 2008-2011 relative ai temi in oggetto

- "Recensione a María de la Luz Hurtado y Vivián Martínez Tabares (sel.), *Antología de teatro chileno contemporáneo*", *Rassegna Iberistica*, 91 (2010);
- "Política, memoria e identidad en la dramaturgia chilena contemporánea", in *Frontiers and Cultures / Fronteras y Culturas. Euro-and Pan-American Studies / Estudios Euro y Panamericanos,* Venezia, Studio LT2, 2011.

Martina Bortignon, infine, studia la produzione poetica dell'argentina Diana Bellessi, in particolare il raffronto fra *Crucero ecuatorial* (1981) e *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (redatto nel 1974 ma dato alle stampe nel 1991). Tali opere costituiscono le due versioni complementari di quel che si può definire una sorta di diario del viaggio panamericano compiuto con mezzi di fortuna dalla giovane poetessa fra il 1969 e il 1975, viaggio che può essere letto anche come percorso di scoperta della propria chiamata all'arte. In particolare, la dottoranda si concentra sulla modalità con cui il soggetto poetico si relaziona con l'alterità del variegato profilo umano del continente, analizzando l'intrecciarsi delle voci e l'aspetto stilistico delle opere. Come prima approssimazione al tema, ha partecipato come relatrice al Convegno 'IV Jornadas de Literatura Latinoamericana: Imaginarios en tránsito. El problema del Viaje en Latinoamérica', tenutosi presso la Universidad de Santiago de Chile nei giorni 18 e 19 agosto 2011, con il contributo intitolato "Ida y vuelta: el doble viaje americano de Diana Bellessi al descubrimiento del Otro". In tale occasione, sono state messe in relazione le raccolte poetiche *Crucero ecuatorial* e *Sur* (1998).

Pubblicazioni 2008-2011 relative ai temi in oggetto

- "Ida y vuelta: el doble viaje americano de Diana Bellessi al descubrimiento del Otro", in Atti del Convegno internazionale 'IV Jornadas de Literatura Latinoamericana: Imaginarios en tránsito. El problema del Viaje en Lati-

noamérica', Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, 2011, in corso di stampa.

Il lavoro dell'unità di ricerca ha, inoltre, incrementato la rete di intercambio accademico internazionale già esistente che vede il coinvolgimento di María del Carmen Simón Palmer (CSIC.ES, Madrid), Francisca Noguerol (Università di Salamanca), Adriana Mancini e Ana María Zubieta (Università di Buenos Aires).

La collaborazione con i partners internazionali si è concretizzata attraverso le seguenti attività:

– partecipazione di Susanna Regazzoni alle Edizioni 2009 e 2011 della Feria del Libro de La Habana (Cuba);
– organizzazione della tavola rotonda '1810-2010 Italia y Argentina: una historia compartida / 1810-2010 Italia e Argentina: una storia condivisa', organizzata da Susanna Regazzoni presso il Dipartimento di Americanistica, iberistica e slavistica, che ha visto la partecipazione del console della Repubblica Argentina a Milano, Gustavo Moreno, e dell'ambasciatore della Repubblica Argentina in Italia, Torquato Di Tella (2 dicembre 2010);
– creazione dell'Archivio 'Scritture Scrittrici Migranti', presso la Biblioteca di studi didattici dell'Università Ca' Foscari di Venezia (inaugurato il 25 marzo 2011);
– partecipazione di Susanna Regazzoni, Margherita Cannavacciuolo e Ludovica Paladini al progetto pluriennale 'Diaspora' co-diretto dal prof. Alfonso de Toro (Università di Leipzig) e dalla prof.ssa Ruth Fine (Università di Gerusalemme), che prevede sette anni di intercambio scientifico e la collaborazione tra 53 atenei europei, americani, africani e mediorientali;
– presentazione dei risultati parziali della ricerca 'Viajes iniciáticos en las escritoras del Cono Sur (siglo XX)', all'interno del Congresso internazionale 'Donne in movimento', organizzato da Rosa Maria Grillo presso l'Università degli Studi di Salerno (12-14 maggio 2010);
– partecipazione di Susanna Regazzoni al progetto di ricerca SUR, organizzato e coordinato dal prof. Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia);
– organizzazione e formalizzazione di un seminario interuniversitario permanente di ricerca tra l'Università Ca' Foscari di Venezia (responsabile prof.ssa Susanna Regazzoni), l'Università di Udine (responsabile prof.ssa Silvana Serafin, e l'Université Paris Sorbonne (responsabile prof. Eduardo Ramos-Izquierdo) dal titolo 'Escrituras plurales y viajes temporales' (6-7-8 aprile 2011).

UN VIAGGIO TRA I LIBRI

LINGUE CON LA VALIGIA. NOTE IN MARGINE A *STORIA LINGUISTICA DELL'EMIGRAZIONE ITALIANA NEL MONDO*

Roberto Feruglio*

Il 2011 ha visto succedersi innumerevoli eventi di carattere storico-culturale organizzati in occasione del centocinquantenario dell'Unità d'Italia. Fra di essi un posto di rilievo hanno sicuramente occupato le iniziative dedicate ad approfondire gli aspetti linguistici del processo unitario, come nel caso dei convegni organizzati dalle società scientifiche, dalle accademie e dagli enti che si occupano della ricerca sulla lingua italiana e della sua diffusione nel mondo[1].

Attenzione è stata inoltre posta – anche se non in modo proporzionale alle dimensioni del fenomeno – alla storia dell'emigrazione, una vera e propria diaspora che nel secolo intercorso fra il 1876 ed il 1976 ha visto più di 24 milioni di italiani lasciare l'Italia per cercare fortuna in un altro paese, con conseguenze enormi dal punto di vista sociale, economico, politico, culturale, conseguenze che hanno contribuito a definire la fisionomia del giovane stato italiano[2].

A coniugare i due aspetti su cui vorremmo soffermarci, cioè storia linguistica ed emigrazione italiana, è intervenuta nell'anno del centocinquantenario la *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo* (d'ora in poi *SLEIM*), saggio edito da Carocci, di cui è curatore e coautore Massimo Vedovelli, rettore dell'Università per Stranieri di Siena e direttore dell'Osservatorio permanente dell'italiano diffuso fra stranieri e delle lingue immigrate in Italia, centro di ricerca di eccellenza della medesima università.

Il denso volume, che conta un totale di 567 pagine, si compone di una parte teorica, dove viene delineato un quadro concettuale di riferimento, e di una

* Università degli Studi di Udine.

[1] Come si legge nell'elenco dei convegni pubblicato sul sito ufficiale delle celebrazioni (www.italiaunita150.it), hanno dedicato a tale tema il loro ultimo congresso annuale la Società di linguistica italiana, la Società di glottologia italiana, l'Associazione per la storia della lingua italiana, l'Accademia della Crusca e la Società 'Dante Alighieri'.

[2] Sulla storia dell'emigrazione italiana vedi la fondamentale opera curata da Bevilacqua, De Clementi e Franzina.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

parte descrittiva, in cui vengono presentate e analizzate le vicende linguistiche nelle aree geografiche interessate dall'emigrazione italiana negli ultimi centocinquant'anni. Nel titolo, nei fondamenti epistemologici e nel metodo critico seguito il saggio curato da Vedovelli si riallaccia alla *Storia linguistica dell'Italia unita* di Tullio De Mauro, opera fondamentale della ricerca linguistica italiana, pubblicata quasi cinquant'anni fa (1963), significativamente a ridosso delle celebrazioni del primo centenario dell'Unità d'Italia. Nel suo studio De Mauro per primo aveva sottolineato, tra i fattori che avevano concorso all'unificazione linguistica (industrializzazione, urbanesimo, scuola, burocrazia, esercito, stampa, mezzi di comunicazione di massa), il ruolo determinante svolto dall'emigrazione nella presa di coscienza da parte della classe popolare dell'importanza del «saper lettera», e quindi, attraverso la spinta all'alfabetizzazione dei figli degli emigrati rimasti in Italia, nella diffusione della lingua italiana (*Storia linguistica* 53-63).

Nel delineare il quadro concettuale di riferimento, Vedovelli inoltre sviluppa e rielabora teoricamente i contenuti di un suo precedente contributo (*L'italiano degli stranieri*), nel quale il processo di diffusione della lingua italiana presso gli stranieri veniva collegato alle dinamiche migratorie del passato e rapportato alla situazione italiana contemporanea, contraddistinta da crescenti flussi immigratori. Dopo aver affermato che con l'Unità «lo Stato italiano assume strutturalmente fra i suoi tratti quello della condizione migratoria» (*SLEIM* 18), Vedovelli sottolinea il 'parallelismo' del processo di convergenza linguistica a favore dell'italiano avvenuto in Italia e nei paesi di accoglienza durante la fase dell'emigrazione storica, che va dall'Unità alla Seconda guerra mondiale. Nel corso di questo periodo, nonostante sia in Italia sia all'estero l'italiano rappresenti per i parlanti una lingua immaginata più che esperita – dal momento che la popolazione rimane fondamentalmente dialettofona –, si avvia il processo di convergenza verso la lingua. Questa convergenza venne indotta in Italia dalla crescente scolarizzazione, e all'estero dalla necessità di possedere una lingua franca da utilizzare nella comunicazione con gli altri emigrati, spesso provenienti da aree dialettali diverse. Conseguenze linguistiche di tale processo furono così la diffusione dell'italiano popolare in madrepatria e la nascita nei paesi di accoglienza delle lingue miste, tramite l'inserimento sulla base italiana e dialettale di elementi appartenenti alle lingue locali (*SLEIM* 37-80).

Con l'emigrazione successiva alla Seconda guerra mondiale si verifica invece una 'discontinuità' rispetto al periodo precedente, perché a seguito della crescita dell'alfabetizzazione l'italiano è ormai entrato a far parte, in maggiore o minor misura, delle possibilità espressive degli abitanti della Penisola e pertanto è presente anche nel repertorio comunicativo di coloro che emigrano. Questa nuova condizione linguistica degli emigrati, come rileva Vedovelli, ha pro-

dotto però una situazione di insicurezza comunicativa e identitaria determinata dal conflitto fra il dialetto, che continuava ad essere la lingua madre, l'italiano appreso in Italia, la lingua mista a base italiana venutasi a creare nei paesi di accoglienza come lingua franca della comunicazione intraetnica, e la lingua del Paese di emigrazione, il cui apprendimento era sentito come condizione necessaria per l'integrazione e per il successo migratorio (*SLEIM* 81-97).

Negli ultimi due decenni Vedovelli individua una nuova fase, contraddistinta dallo 'slittamento' dell'italiano al di fuori dello 'spazio linguistico' dei discendenti degli emigrati. Mentre per la seconda generazione degli emigrati l'italiano e il dialetto sono ancora lingue presenti nella comunicazione famigliare, per gli appartenenti alla terza generazione l'italiano è ormai una lingua straniera, da studiare a scuola (*SLEIM* 99-106).

Dopo aver definito teoricamente i tre momenti della storia linguistica dell'emigrazione italiana, Vedovelli rielabora il concetto di 'spazio linguistico' proposto originariamente da De Mauro per dar conto della complessità del potenziale repertorio comunicativo degli italiani (*Guida all'uso delle parole* 112-124). Includendo anche la situazione dei nuovi immigrati, il curatore della *SLEIM* propone il concetto di 'spazio linguistico italiano globale' per rappresentare l'estensione della competenza comunicativa di quei parlanti che vivono in Italia (italiani, immigrati, discendenti di immigrati) o all'estero (emigrati, discendenti di emigrati, stranieri), nel cui repertorio è presente, in maggiore o minor parte, la lingua italiana (129-150). Nella formulazione di Vedovelli, tale spazio viene rappresentato con tre fasci vettoriali lungo i quali si dispongono le varietà del repertorio (dialetti, italiano, lingua del Paese di immigrazione ecc.), le funzioni delle singole varietà (lingua etnica, identitaria, nazionale, franca ecc.), e i mezzi con cui si attua la comunicazione (parlato, scritto, TV, stampa ecc.).

Dopo essersi soffermato sugli aspetti teorici del contatto linguistico, fornendo un'interpretazione dell'ibridismo come un prodotto della creatività linguistica, non come un fenomeno di deviazione dalla norma e di impoverimento espressivo, come invece – rileva Vedovelli – la lingua degli emigrati è stata spesso considerata negli studi linguistici (*SLEIM* 162-165), l'autore conclude la presentazione del suo quadro concettuale di riferimento prendendo in esame le conseguenze linguistiche dei numerosi rientri in Italia, soprattutto dai paesi europei, verificatisi a seguito della crisi petrolifera dei primi anni Settanta del secolo scorso (*SLEIM* 165-174). Nell'analisi in termini negativi delle conseguenze dei rientri, appare con chiarezza il nesso, su cui insistono molti lavori di Vedovelli[3], fra le dinamiche storiche dell'emigrazione italiana e lo sviluppo di

[3] Per limitarci alle monografie, oltre al già citato *L'italiano degli stranieri*, si vedano anche *Guida all'italiano per stranieri*, in particolare il cap. 8, e *Prima persona plurale*.

una cultura del plurilinguismo, inteso come strumento di integrazione e fattore di progresso economico nel mondo globalizzato. Vedovelli si sofferma in particolare sull'incapacità dell'istituzione scolastica italiana di valorizzare il plurilinguismo di cui era portatrice la seconda generazione di migranti, che oltre al dialetto e a una qualche competenza dell'italiano, anche in termini di lingua mista, disponeva di una competenza della lingua standard del Paese di emigrazione acquisita a scuola, sebbene le abilità nella lingua straniera fossero solitamente inferiori a quelle dei parlanti nativi. Nel sistema scolastico italiano – saldamente monolinguistico, osserva Vedovelli – il patrimonio linguistico-culturale frutto dell'esperienza migratoria è andato in gran parte disperso, soprattutto in quei casi in cui la lingua del paese di emigrazione non era l'inglese o il francese, le lingue straniere maggiormente presenti nel sistema scolastico di allora. I giovani emigranti di ritorno, venuta meno la valorizzazione del loro spazio linguistico, dovettero così convogliare i loro sforzi verso l'acquisizione di un'adeguata competenza dell'italiano, condizione necessaria per il successo scolastico. Vista la «persistenza di un analfabetismo diffuso e crescente nelle lingue straniere che crea un diffuso atteggiamento di 'glottoxenofobia'» (*SLEIM* 174), e considerata l'assenza di una politica linguistica che veda nel plurilinguismo una risorsa economica fondamentale per l'internazionalizzazione del sistema produttivo, Vedovelli esprime quindi il suo timore – certamente più che fondato – che un analogo spreco di risorse possa avvenire anche a proposito della pluralità di riferimenti idiomatici che contraddistingue lo spazio linguistico degli attuali figli degli immigrati in Italia, a cui bisognerebbe invece guardare come a una risorsa di importanza fondamentale per l'ampliamento delle potenzialità comunicative di tutti gli italiani. Nella visione globale, non settorializzata dei fatti linguistici che contraddistingue l'approccio del curatore della *SLEIM*, le politiche linguistiche dei paesi europei dovrebbero quindi muovere dal superamento della concezione babelica della diversità linguistica, vissuta come condanna e come causa di perenne conflitto, e indirizzarsi – in sintonia con la posizione assunta dall'Unione europea – verso una nuova consapevolezza del valore della pluralità delle lingue, da intendersi, sempre attingendo metaforicamente al racconto biblico, come un dono della Pentecoste, che permette agli uomini di comprendersi reciprocamente.

Nella seconda parte del saggio si succedono i capitoli curati dal gruppo di ricerca coordinato da Vedovelli, nei quali sulla base dei criteri esposti nel quadro teorico vengono esaminate le situazioni dei singoli paesi di emigrazione, raggruppati per aree geografiche e per importanza del movimento migratorio. La ricchezza di informazioni storiche, supportate dai dati statistici contenuti nei rapporti annuali sugli italiani nel mondo della Fondazione Migrantes e negli annuari statistici del Ministero degli Affari esteri, l'ampiezza dei riferimenti

agli studi specialistici e la pregnanza delle analisi linguistico-culturali disegnano un quadro d'insieme di inedita ampiezza[4].

Trattando dell'Europa (*SLEIM* 203-303), Monica Barni dimostra come nel vecchio continente l'emigrazione italiana si caratterizzi per essere un fenomeno di lunga durata, anche se assume particolare importanza solo a partire dall'Unità. Un fondamentale elemento di distinzione rispetto all'emigrazione transoceanica è sicuramente quello della temporaneità, resa possibile dalla vicinanza all'Italia dei principali paesi di immigrazione (Francia, Svizzera, Germania). Considerata la fattibilità del progetto del rientro definitivo, o per lo meno la possibilità di trascorrere in Italia il periodo di vacanza annuale, e vista la condizione di emarginazione vissuta generalmente nei paesi di accoglienza, in Europa il rapporto con l'italianità è stato quindi più stretto, sebbene anche in tali situazioni si possano distinguere i tre momenti individuati da Vedovelli nel quadro concettuale di riferimento. Fra le situazioni esaminate, si segnala in particolare il caso della Svizzera dove, a causa della preponderanza degli immigrati di origine italiana, un italiano pidginizzato, il *Fremdarbeiteritalienisch*, è diventata lingua franca anche per i lavoratori provenienti da altri paesi.

Anche nei paesi dell'America Latina verso i quali più intensa è stata la dinamica migratoria, come Carla Bagna ben dimostra (*SLEIM* 305-357), la massiccia presenza di immigrati italiani ha lasciato degli importanti segni linguistici. In Argentina, oltre a dar vita al fenomeno transitorio del *cocoliche*, lo spazio linguistico italiano ha lasciato infatti tracce vistose nel castigliano, in particolar modo nel *lunfardo* – gergo della malavita a cui hanno attinto gli autori dei testi del tango – divenuto varietà di riferimento anche per il linguaggio colloquiale. In generale, in America latina la convergenza linguistica verso l'italiano si è verificata soprattutto nelle aree urbane, mentre nel caso dell'emigrazione nelle colonie rurali l'isolamento e il carattere comunitario dell'insediamento hanno assicurato una maggiore conservazione del dialetto d'origine. In Brasile va inoltre menzionato il caso del *taliàn* – preso in esame prima da Carla Bagna (*SLEIM* 340-341) e poi da Alberto Secci (359-364) –, una lingua mista a base veneta diventata lingua identitaria per l'intera comunità italiana del Rio Grande do Sul,

[4] Ogni capitolo dedicato ai singoli paesi meriterebbe un esame critico a sé, riguardo ai dati e alle fasi storiche dell'emigrazione italiana, all'evoluzione delle politiche immigratorie, alle iniziative scolastiche rivolte agli emigrati e ai loro discendenti e, soprattutto, allo sviluppo del loro spazio linguistico. Nell'impossibilità di proporre in questa sede un esame adeguato, ci limiteremo a presentare alcuni dati descrittivi sugli aspetti che hanno maggiormente caratterizzato le varie aree interessate dal fenomeno migratorio, anche al fine di lasciare spazio a delle brevi 'note in margine' sulle possibili conseguenze linguistiche della fase attuale dell'emigrazione italiana, e sulla relazione esistente fra emigrazione e diffusione della lingua e della cultura italiana all'estero.

dove viene parlata da un milione di persone ed è tutelata dalla legge come patrimonio storico-culturale di quella provincia.

Nello spazio linguistico che contraddistingue l'emigrazione italiana nell'America del Nord, su cui si sofferma Sabrina Machetti (*SLEIM* 387-428), sullo stesso piano del *talià*n e del *cocoliche* troviamo il *broccolino* – lingua propria dell'emigrazione storica negli Stati Uniti – e l'*italiese*, denominazione con cui in Canada ci si riferisce alla lingua mista degli italiani. Tutti questi esiti del contatto linguistico hanno finito col rappresentare simbolicamente la nuova identità degli emigrati di prima generazione, ad un tempo italiani e cittadini dei paesi di accoglienza. Negli Stati Uniti – il paese dove agli inizi del Novecento si è verificato il maggior numero di sbarchi provenienti dall'Italia, ma dove poi l'immigrazione ha registrato una notevole flessione a partire dagli anni Venti, a causa delle restrizioni imposte dal Governo – un importante sostegno al processo di convergenza verso l'italiano come strumento comunicativo e come simbolo identitario venne assicurato dalla stampa. Come nel caso dell'America Latina, oltre a mantenere il legame anche linguistico con la madrepatria, la carta stampata svolse la funzione di mediazione fra gli emigrati e la realtà del paese di accoglienza, della cui lingua i nuovi arrivati non avevano una competenza sufficiente[5].

Nel contributo sull'Australia di Francesca Gallina (*SLEIM* 429-479) emergono invece le caratteristiche di un paese dove l'emigrazione italiana ha inciso in modo sensibile soprattutto nel secondo dopoguerra, com'era accaduto anche nel caso del Venezuela e del Canada. In relazione con quest'ultimo paese, le condizioni linguistiche della comunità italiana in Australia mostrano inoltre vari punti in comune, derivati soprattutto dal passaggio – verificatosi a partire dagli anni Settanta – da una politica assimilazionistica dell'immigrazione ad una visione multiculturale della società, con la conseguente valorizzazione, seppur non sempre perseguita in modo efficace, della diversità linguistica come fattore di progresso civile ed economico.

Gli ultimi due capitoli sono dedicati ai continenti dove, a differenza di quanto avvenuto in altre situazioni, meno si è sentito il peso dell'emigrazione italiana. È il caso dell'Africa, affrontato da Raymond Siebetcheu Youmbi

[5] Fra le numerosissime testate italiane che vennero pubblicate in America durante il periodo della grande emigrazione, si segnalano per l'elevata tiratura la *Patria degli italiani*, che a Buenos Aires nel 1909 vendeva 40.000 copie, e il *Progresso italo-americano*, che dopo la Prima guerra mondiale negli Stati Uniti tirava 100.000 copie. Questi dati, per quanto sorprendenti, non mettono in discussione il dato oggettivo dell'elevato tasso di analfabetismo diffuso fra gli emigrati italiani, dal momento che la lettura poteva avvenire anche tramite una terza persona, che leggeva ad alta voce (*SLEIM* 400).

(*SLEIM* 477-509) – dove però non va dimenticato il fatto che la presenza italiana è dovuta storicamente anche all'espansione coloniale in Libia e nel Corno d'Africa –, e dell'Asia, di cui Mika Maruta analizza l'importante caso del Giappone (*SLEIM* 511-532). La crescita esponenziale dell'interesse verso la lingua e la cultura italiana registrato negli ultimi anni nel Paese del Sol levante, pur in assenza di un'emigrazione storica, dimostra infatti in modo paradigmatico come la forza di attrazione dell'italiano, inteso come stile di vita e come cultura, sia ormai un fenomeno globale.

L'analisi critica della storia linguistica dell'emigrazione italiana proposta nella *SLEIM* ci conduce quindi sulle soglie dell'attualità, e ci spinge a considerare le potenziali conseguenze linguistiche della nuova fase dell'emigrazione italiana, caratterizzata, almeno nei paesi europei e in Nord America, da dei flussi migratori che comprendono anche una fascia altamente scolarizzata, quella degli studenti, dei ricercatori e dei professionisti, i cosiddetti 'cervelli'. Come la descrizione delle situazioni di Francia, Belgio e Gran Bretagna mette bene in rilievo, in questi casi l'emigrazione rivela delle conseguenze additive sullo spazio linguistico, dove alla competenza nativa dell'italiano e, in qualche misura, anche del dialetto, si aggiunge quella della lingua inglese ed eventualmente di una o più altre lingue straniere, fra le quali quella del paese di accoglienza viene inevitabilmente ad assumere un ruolo centrale. Sono proprio questi i casi in cui gli emigrati non vivono in modo conflittuale la loro identità d'origine, essendo indotti a sviluppare «un'identità complessa», in cui «si combinano l'identità locale (città o regione di provenienza), una nuova identità data dal posto in cui ci si ferma e un'identità comune europea» (Cucchiarato 221), fatto che conferma la stretta relazione esistente fra livello di scolarità, ricchezza dello spazio linguistico disponibile e successo migratorio.

In aggiunta ai tre momenti individuati da Vedovelli ('parallelismo', 'discontinuità', 'slittamento'), bisognerebbe quindi considerarne un quarto, per dar conto delle conseguenze linguistiche della nuova fase dell'emigrazione italiana. Senza proporre nuove etichette, potremmo semplicemente parlare del momento dell''integrazione', per sottolineare un ampliamento dello spazio linguistico – realizzato in parallelo con lo sviluppo di un'identità complessa – che si traduce in un plurilinguismo stabile, aperto a eventuali ulteriori acquisizioni, senza che ciò comporti ibridazioni, erosioni, o perdite significative all'interno dello spazio linguistico originario, oltre a quelle per così dire fisiologiche, col risultato di una competenza delle singole varietà funzionale alle necessità comunicative, anch'esse soggette a una continua ridefinizione. Il momento dell'integrazione verrebbe così ad opporsi a quello dell''assimilazione', conseguenza inevitabile nei casi come quello dei discendenti degli emigrati per i quali lo spazio linguistico della famiglia di origine si è semplificato notevolmente, dal mo-

mento che il dialetto e l'italiano non solo sono diventate lingue straniere, ma hanno anche perso gran parte della loro valenza identitaria. In quei casi in cui c'è un tentativo di recupero dello spazio linguistico originario, tramite la frequenza di corsi di lingua organizzati anche a distanza, per fare i conti con il proprio passato, per ridefinire il proprio presente e per eventualmente porre le basi di nuovi scenari per il proprio futuro, allora si potrà parlare di resistenza all'assimilazione, di riappropriazione delle coordinate identitarie della famiglia di origine e di reintegrazione nello spazio linguistico italiano globale. Accanto al desiderio del recupero dell'italiano può così porsi anche quello del dialetto, in particolar modo quando esso gode dello *status* di lingua minoritaria. Vedi ad esempio quanto emerso dal forum dei giovani discendenti degli emigrati friulani in Nord America, tenutosi recentemente a Toronto, da cui è scaturita prioritariamente la richiesta di poter seguire corsi a distanza di italiano e di friulano[6]. Tale richiesta sollecita un'inevitabile domanda: quale ruolo potrebbero avere in futuro i dialetti e le lingue minoritarie nello spazio linguistico italiano globale?

Questi processi richiedono sicuramente grande forza di volontà da parte dei soggetti coinvolti e lucido sostegno da parte di coloro che li promuovono e li sostengono, sia in Italia sia all'estero. D'altra parte, va enfatizzato il ruolo dei mass media e soprattutto quello delle nuove tecnologie, che non solo rendono facilmente realizzabile il contatto linguistico e culturale con l'Italia, assicurando il mantenimento di una vita relazionale con le persone rimaste in patria, ma facilitano anche la costruzione di una rete amicale su base identitaria con coloro che condividono la stessa esperienza migratoria nel paese d'arrivo. Esempi fra i tanti sono il portale italianialondra.com (*SLEIM* 262) e il blog vivoaltrove.it, che prende il nome dall'omonimo libro di Chiara Cucchiarato, in cui si raccontano storie degli emigranti italiani di oggi.

In secondo luogo, il saggio curato da Vedovelli induce a sottolineare il ruolo esercitato dall'emigrazione italiana nella diffusione all'estero della nostra lingua e cultura. Come ha dimostrato 'Italiano 2000', l'ultima indagine realizzata a livello mondiale sulle motivazioni allo studio dell'italiano (De Mauro et al.), l'apprendimento della lingua della Penisola da parte degli stranieri – che ha registrato negli ultimi due decenni una forte crescita – non è ormai motivato unicamente dal prestigio della sua tradizione intellettuale, ma anche dalla sua spendibilità nel mondo del lavoro e dalla sua positività valoriale, legata allo stile di vita, alla moda, all'alimentazione. È anche per tali motivi che, come viene più volte osservato nella *SLEIM*, l'italiano dimostra di occupare una delle prime posizioni a livello mondiale in quanto a visibilità negli ambienti urbani

[6] La notizia è stata riportata in data 1 novembre 2011 sul sito www.alef-fvg.it.

(*linguistic landscape*). Se tale successo va quindi riferito alla forza di attrazione del cosiddetto 'sistema Italia', d'altra parte esso beneficia della rendita di posizione assicurata dalla presenza delle comunità di emigrati. A tal proposito, si consideri il caso dei corsi di lingua e di cultura, delle scuole italiane e dei lettorati nelle università promossi e sostenuti dal Ministero degli Affari Esteri, a partire dal secondo dopoguerra, con contributi in denaro e con l'invio di personale scolastico. Da interventi destinati agli emigrati e ai loro discendenti, si sono progressivamente trasformati in un'opportunità formativa anche per i numerosissimi studenti stranieri che annualmente vi si iscrivono[7]. In definitiva, come affermato dallo stesso Vedovelli, «è praticamente impossibile pensare [...] allo stato attuale dell'italiano diffuso all'estero o comunque fra stranieri senza vincolarlo alle conseguenze dell'emigrazione italiana sulla nostra lingua e su questa in contatto con le altre lingue» (*L'italiano degli stranieri* 116).

Da lingua immaginata da una popolazione in gran parte analfabeta, dialettofona e subalterna, che ha dovuto emigrare per dare concretezza al suo progetto di riscatto, a lingua globalizzata, associata a valori estetici e socialmente positivi, rinforzata quotidianamente nella sua presenza all'estero dalla sua visibilità negli ambienti urbani, dalla diffusione del suo insegnamento e dall'odierna emigrazione intellettuale, lingua che forma parte integrante di uno spazio linguistico plurale, che trova nella complessità un caratteristico motivo di attrazione. È l'esito, difficilmente prevedibile, di questa storia delle lingue con la valigia che il saggio curato da Vedovelli ricostruisce con ampiezza di riferimenti, con rigore scientifico, e con la capacità di guardare con fiducia alla positività dei processi linguistici e culturali che essa potrebbe prefigurare.

Bibliografia citata

Bevilacqua, Piero, De Clementi, Andreina e Franzina, Emilio (eds.). *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*. Roma: Donzelli. 2001.

Cucchiarato, Claudia. *Vivo altrove. Giovani e senza radici: gli emigranti italiani di oggi*. Milano: Bruno Mondadori. 2010.

De Mauro, Tullio. *Storia linguistica dell'Italia unita*. Roma-Bari: Laterza. 1991[4].

———. *Guida all'uso delle parole*. Roma: Editori Riuniti. 2003[12].

——— et al. *Italiano 2000. I pubblici e le motivazioni dell'italiano diffuso fra stranieri*. Roma: Bulzoni. 2002.

[7] Per maggiori ragguagli sulla promozione della lingua e della cultura italiana all'estero si vedano i numeri dell'*Annuario statistico* del MAE (<www.esteri.it/MAE/IT/Sala_Stampa/Pubblicazioni/Annuario_Statistico/>).

Vedovelli, Massimo. *L'italiano degli stranieri. Storia , attualità e prospettive*. Roma: Carocci. 2002.
———. *Guida all'italiano per stranieri. Dal "Quadro comune europeo per le lingue" alla "Sfida salutare"*. Roma: Carocci. 2010[2].
———. *Prima persona plurale futuro indicativo: noi saremo. Il destino linguistico italiano dall'incomprensione di Babele alla pluralità della Pentecoste*. Roma: EDUP. 2010.
——— (ed.). *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*. Roma: Carocci. 2011.

RECENSIONE A SILVANA SERAFIN, *PENSIERI NOMADI. LA POESIA DI MARIA LUISA DANIELE TOFFANIN*

Rosa Maria Grillo*

Le mie considerazioni su questo libro saranno frammentarie, per adeguarmi alla struttura stessa del libro che a una immagine esterna monolitica e monografica (Autore, Titolo e Appendice) oppone invece un interno variegato e ricco, una intersezione di testi e voci che emergono prepotentemente dall'indice e che richiedono un approccio slegato da convenzioni accademiche e prassi giornalistiche.

Silvana Serafin, più che autrice di una monografia, infatti, è la discreta anfitriona che invita e si ritrae, apre spiragli che si dimostrano ampie vetrate, dissemina la nostra lettura di indizi e rinvii che ci risulteranno utilissimi non solo per un primo approccio con i testi già editi 'mediato' dagli interventi critici della stessa Serafin e di altri studiosi, ma anche per la lettura 'immediata' dell'ultimo lavoro della poetessa, qui presentato in anteprima, quell'intergenerico *Da traghetto a traghetto per non morire* che, inaspettatamente, si apre alla prosa e presenta un interessante contrappunto tra l'ermetismo di versi spesso sincopati e la esegesi prosastica di più ampio respiro.

Il volume è composito: all'editoriale di Daniela Ciani Forza segue un corposo intervento critico di Silvana Serafin, che ripercorre le tappe dell'iter poetico di Maria Luisa Daniele Toffanin soffermandosi sui singoli volumi; seguono poi tre lunghe interviste (della stessa Serafin, di Maurizia Rossella e Pasquale Matrone), e un altro corposo capitolo di interventi, motivazioni di premi e recensioni, da Andrea Zanzotto a Emilia Perassi, che offrono ora uno sguardo d'insieme, ora interventi puntuali su singoli testi. La parte saggistica termina opportunamente con la accurata bibliografia e sitografia, ma poi l'Appendice ci sorprende con un netto cambio di registro presentando quello che crediamo essere l'ultimo prodotto della poetessa, *Da traghetto a traghetto per non morire*, che curiosamente compare nella bibliografia come testo autonomo, anche se

* Università degli Studi di Salerno.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

con gli stessi riferimenti bibliografici del libro che qui presentiamo. Libro nel libro, è a sua volta corredato da una introduzione e da un epilogo-chiusura della stessa Daniele Toffanin; è composto da quattro sezioni che alternano verso e prosa forse nel tentativo, mi permetto di azzardare, di restituire alle forme di genere i loro originari confini: evocare nei versi, narrare nella prosa. Ma su questo torneremo più avanti.

Dopo queste prime considerazioni sull'oggetto – libro, avvicinandoci alla pagina scritta, possiamo dire che se è vero che l'incipit è il libro stesso, le prime frasi di Silvana Serafin indicano un cammino che ci guida lungo tutto il libro e, quindi, per tutto il mondo poetico di Daniele Toffanin: 'nomadismo', 'migrazioni', 'altrove', sono parole presenti nei primi righi della "Introduzione" e sono quelle che definiscono il processo metaforico cui la poetessa sottopone la sua realtà, cantata in un continuo 'nomadismo' affettivo tra la 'stanza-bassa' della infanzia e i 'luoghi dell'anima' visitati e introiettati tanto da formare un 'altrove' poetico che si ammanta dei *topoi* dei miti classici.

Non è certamente nuovo l'accostamento dell'artista al campo semantico della 'estraneità', ma nel caso che ci occupa questo filo rosso diventa dominante ed è la chiave di lettura scelto dalla Serafin per il suo itinerario di lettura, che può diventare anche il nostro. E allora, partendo precisamente dalla linea tracciata dalla Serafin, posso indicare una possibile lettura proprio nella tensione tra la 'stanza-bassa'[1] che è il tempo dell'infanzia, dell'attesa, dello stereotipo femminile dell'accoglienza, della passività, e i 'luoghi dell'anima', mete selezionate dal ricordo e tappe fondamentali di una crescita che non è mai fuga ma eterno ritorno su un sé maturato e capace di inglobare e far convivere le diverse tappe, persino la 'stanza-bassa' della stanzialità con le mete del viaggiare. La Penelope che intraprende il viaggio non rinnega il tempo dell'attesa, ma lo conserva gelosamente nella stanza-bassa sublimata dal ricordo per costruirvi sopra

[1] La 'stanza-bassa' è un filo rosso presente in tutto l'arco temporale della sua produzione, la stanza bassa dell'attesa, dell'infanzia, del tempo sereno, ma declinata in modo diverso in rapporto alla sua antitesi, il movimento: nell'ultimo lavoro, ancora inedito, *La stanza bassa*, sembra prevalere la dimensione della stanzialità rispetto al viaggiare, più vicina, quindi, ai toni e i temi delle prime raccolte, con una lettura tutta al femminile di una Penelope premoderna, come in *L'attesa del nostro Natale:* «Giorni notti d'aria gelida/ nel lento inverno/ d'infinita paziente attesa/ tramata d'incontri teneri/ di canti poesie bambine/ intorno alla focosa argilla,/ sempre con promesse a ceste/ di colori e sogni a primavera/ ché il verde nel silenzio radicato/ si conquistava tardo la sua terra». E se tutto sembra svanire, resta la parola poetica, forse, alla fine, l'unico porto sicuro: «Rinnovo così magie d'attese/ terra d'approdo/ ove sostare insieme/ al riparo del ricordo/ elevare altari di poesia/ sull'orlo del naufragio dei giorni».

l'architettura del viaggio, delle tappe e delle mete raggiunte, costituendo nei momenti più ispirati un viaggio circolare che non sprofonda mai nel vagare senza senso e nel rigetto dell'origine che sono propri di certo nomadismo contemporaneo. A scongiurare questa possibilità, infatti, c'è sempre la Penelope che veglia nella 'stanza-bassa', supportata da una natura benevola e prodiga che non le permetterà mai di cedere alle tentazioni dell'altrove.

Se questa lettura è appena suggerita nelle opere analizzate da Serafin e dagli altri critici, diventa esplicita nell'ultima silloge, *Da traghetto a traghetto per non morire*, diario di viaggio in Sicilia in cui il ritorno in luoghi già visitati e cantati nelle opere precedenti ci dà la misura dell'eterno ritorno o, meglio, della circolarità che abbraccia l'origine e la meta, l'attesa e il movimento: non più solo Penelope ma Penelope + Ulisse che ha, nel cuore e nella mente, la doppia tensione, della partenza e del ritorno. E questo testo ha un'altra caratteristica che mi piace sottolineare: la sua duplice valenza metaforica e referenziale, del mito e dell'oggi o, come dicevo poc'anzi, dell'evocare poetico e del narrare prosastico: a volte permangono come sfere autonome ma spesso si combinano proponendo una lettura mitica dell'oggi; e sempre su questo doppio binario si snoda la tematica del viaggio, che nei componimenti migliori coniuga la scoperta di geografie esterne, paesaggistiche e umane, con la scoperta del sé che, da Sterne in poi, dà la cifra del moderno viaggiare. E non mancano gli interrogativi, sintatticamente rivolti all'esterno, ma che quasi sempre tendono a smuovere personali e inespresse inquietudini. Come in *Linosa e ali del risveglio intorno:* «Ma quale forza a noi ignota/ incantesimo d'acqua/ calamita di suoni/ segreta giostra d'incontri// o uomo isolano, ti lega ti strega/ a questa scheggia africana/ solo da ali e pinne sfiorata/ al confino della vita?» (181).

E possiamo continuare a trarre da *Da traghetto a traghetto per non morire* alcune citazioni per suffragare tutto quanto, in maniera volutamente frammentaria, ho ipotizzato fino ad ora e che aveva annunciato Silvana Serafin parlando di un «evidente disegno razionale, giocato sul discorso della circolarità, a indicare che solo dal contatto con la purezza delle origini è possibile ricuperare l'antica filosofia del vivere in armonia con quanto ci circonda» (43).

Infatti il viaggio non è mai fuga ma è ritorno in luoghi rassicuranti come in *La quiete del pensiero in una cala d'amore:* «Mi chiami se l'onda incalza/ il vento disancora e disorienta la vela/ tu, mio scoglio, con ferme radici / mi ormeggi per rotte di vita nuova» (207).

A rompere questa armonia interviene la tragedia degli sbarchi sulle coste di Lampedusa, attualizzando il mito come in *Vivono uomini*: «Ci sono altri uomini ancora/ che da amate terre rifiutato il vivere/ sospinti da parole di vento – inganno/ di caini – nuovi caronti di scafi –// naufragano qui tra gli scogli lucenti/ la vita tradita in cimiteri d'acqua» (188).

Ma è solo un attimo, la tragedia appena intravista è come riassorbita nel mito o sprofondata negli abissi. Il mare onnipresente è soprattutto libertà e astorica nostalgia di un tempo-luogo ormai irraggiungibile: è quanto ci dice la prosa di *L'uomo del mare* che, «in mare aperto, si guarda intorno e non s'interroga: si affida all'onda crestata a festa, al volo dei gabbiani, a lontananze immense e profondi abissi [...]. E non ignora i suoi umani limiti e per questo sa aspettare in un tempo che scorre senza ore, senza pressanti appuntamenti. Sapienza dei primordi da rintracciare nei ritmi, nelle leggi dell'acqua, del vento, del sole, sfida al progresso che programma il nostro vivere, ma che in realtà ci tarla dentro con dubbi continui irrisolti, ormai stravolti i principi della filosofia ancestrale» (208).

E qui mi fermo, con questo invito laico alla ricerca di un proprio rasserenante 'luogo dell'anima' e alla acquisizione della coscienza dei propri 'umani limiti' per non lasciarsi irretire dal mistero o da futili e ingannevoli miraggi.

Bibliografia citata

Serafin, Silvana. *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin*. Venezia: Studio LT2. 2011: 9-228.

RECENSIONE A SILVANA SERAFIN (ed.), *I COLORI DELL'EMIGRAZIONE NELLE AMERICHE*

Susanna Regazzoni*

I colori dell'emigrazione nelle Americhe è il secondo volume della collana 'Donne e società' diretta da Silvana Serafin e Marina Brollo, collana che, come si legge nella presentazione, «si offre come strumento per la diffusione di una visione interdisciplinare e di genere delle problematiche poste dalla nostra realtà globalizzata, multietnica e multiculturale, con l'obiettivo di contribuire alla realizzazione di una società più democratica» (1). In questa occasione, desidero citare anche il numero inaugurale della collezione *Il corpo delle donne tra discriminazioni e pari opportunità*, uscito nel 2010, presentato a Venezia, l'anno scorso. Si tratta di due libri che partecipano delle iniziative prodotte da 'Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM', diretto da Silvana Serafin.

Il modo migliore per introdurre *I colori dell'emigrazione nelle Americhe* è una citazione della stessa curatrice, Silvana Serafin. Nel testo d'apertura, "Il colore come metafora del migrare", si legge:

> Sono proprio le affinità, le attrazioni e le repulsioni, le mescolanze che stanno alla base del dinamismo dell'essere, le quali si compongono spontaneamente in natura e sovente si contrappongono nella società, ad essere tematica centrale delle riflessioni letterarie. Se l'occhio, strutturato per cogliere i fenomeni luminosi, elabora i colori che sono il prodotto della sua attività, significa che il 'vedere' non è mai un atto immediato: è sempre frutto di un processo mentale. Esiste, pertanto, una relazione in continuo movimento tra ciò che si osserva e la persona che osserva. In questo sottile gioco di reciprocità, in fondo, sta l'essenza stessa del romanzo che si costruisce sul pensiero logico-astratto, in quanto osservare, è considerare, riflettere ed infine trarre le conclusioni. La scrittura fissa tale processo, lo elabora attraverso il ricordo e lo estende nell'immaginario creando miti universali (16).

* Università Ca' Foscari di Venezia.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

Il volume, dunque, è dedicato al difficile, complesso e, purtroppo, sempre attuale problema della migrazione. In questo specifico caso, come indica il titolo, si tratta dell'emigrazione nelle Americhe, studiata dal punto di vista diacronico e sincronico, attraverso il filo conduttore dei colori. È il frutto dell'ampia e multiforme gamma degli interventi che hanno animato l'omonimo convegno internazionale, tenutosi a Udine nel novembre del 2010. L'incontro e la raccolta degli atti, ancora una volta, confermano l'annuale e felice approfondimento delle tematiche migratorie organizzato da Silvana Serafin. Il tema è molto vasto e ricco di suggestive implicazioni che vanno dai dibattiti identitari alla problematica della transculturazione, passando per la semantica del cibo e della riflessione filosofica.

Il libro si struttura in quattro parti: "A proposito dei colori", "Dal Nord al Centro e al Sud delle Americhe: riflessioni critiche in tecnicolor"; "Creazioni a colori" e "Libri di ogni colore".

La prima sezione si apre con l'introduzione di Silvana Serafin, "Il colore come metafora del migrare", che presenta il tema nell'intrinseco collegamento con la letteratura, in particolare quella legata all'America, terra dove la bellezza della natura presenta una centralità tematica e il racconto va dal verde delle pianure al giallo della pampa, all'oro dei metalli preziosi. Qui i colori – riprendendo l'introduzione di Giulio Carlo Argan alla celebre *Teoria dei colori* di Johann Wolfgang von Goethe, opportunamente proposta da Silvana Serafin –, possono davvero «essere categorie formali che la mente elabora per rendere la visione del mondo conforme al proprio ordine interno» (19).

Claudio Ongaro Haelterman, docente di filosofia ed estetica dell'Università di Buenos Aires, con "El color del mestizaje como geocultura", offre un'interpretazione del tema attraverso una prospettiva filosofica e antropologica fissando l'attenzione sul concetto di meticciato «que encubre una identidad substancializándose como él mismo en la única Identidad posible de ser pensada en este caso» (24). Si affronta, pertanto, lo straordinario fenomeno del concetto della transculturazione nelle sue implicazioni filosofiche e nei suoi svariati collegamenti, sempre nuovi; tra i molti possibili, quelli relativi al concetto di identità, sono indubbiamente i più urgenti e stimolanti.

Il docente dell'Università di Udine Alessandro Sensidoni e lo *chef* Raffaele Girotto chiudono la prima sezione con un intervento dedicato alla cucina "I colori della tavola come legame autentico alla tradizione" dove si sottolinea l'intrecciarsi di natura, storia e tradizione nell'arte culinaria.

La seconda parte inizia con lo stimolante testo di Igor Maver, docente di letteratura inglese e angloamericana presso l'Università di Ljubljana, "'Somos todos americanos': The Colour of Music and Latino Images in the Borderland Literature of Guillermo Verdecchia" dove si studia la storia ibrida e meticciata

che caratterizza la maggior parte degli autori canadesi quale frutto di una società multietnica. Guillermo Verdecchia è uno scrittore canadese, originario dell'Argentina, autore del monologo drammatico *Fronteras Americanas / American Frontiers*, in cui si evidenzia la difficile lotta per la de/ri-costruzione di una identità scissa fra due culture. Il fenomeno della contemporanea letteratura diasporica canadese è in constante aumento e presenta un forte contributo alla globalizzazione della cultura in generale.

Anna Lapetina offre una lettura dell'opera di Nancy Huston, scrittrice canadese di lingua francese ma residente nella parte inglese, la quale sceglie di stabilirsi a Parigi. La profonda dicotoma che segna la sua scrittura si esprime attraverso il rosso dell'energia vitale e l'oro del suo esilio francese.

"Il colore dei ricordi in *An Italian American Odysssey* di B. Amore" è il titolo dell'interessante contributo di Daniela Ciani Forza, docente presso l'Università 'Ca' Foscari' di Venezia, la quale presenta lo scritto *An Italian American Odysssey* dell'autrice e scultrice americana di origine italiana, B. Amore, come complemento della mostra *Life line – filo della vita – Through Ellis Island and Beyond* (New York, Ellis Island Immigration Museum, 2000-2001). Si tratta di un'esposizione multivisuale di sculture per la ricostruzione del passato della famiglia dell'autrice attraverso sette generazioni. Riporto le parole di Daniela Ciani Forza che concludono con intensità e rigore il suo intervento: «Se, come scrisse Wassily Kandisky, 'In generale il colore è il mezzo per influenzare direttamente l'anima' certamente la vita di questi oggetti, esaltati nel loro significato dalla confluenza di colori che ne definiscono il rapporto col tempo e con le persone, trascende i confini della delocalizzazione per creare uno spazio individuale e collettivo di continuità» (67).

La docente dell'Università di Ljubljana, Branka Kalenič Ramšak riflette sull'uso espressivo della metafora che Federico García Lorca utilizza in *Poeta en Nueva York*, rilevando l'importanza della trasposizione sinestetica relazionata al personale universo simbolico del poeta.

Lo storico dell'arte Alejandro Alonso, fondatore e direttore del Museo Nacional de la Cerámica Contemporánea Cubana, incentra il suo importante intervento, "Blanco, negro, amarillo", sullo straordinario fenomeno della transculturazione tra l'uomo bianco proveniente dall'Europa, il nero dall'Africa e il giallo dall'Oriente. Un fenomeno che si manifestò dapprima a Cuba innescando un processo tuttora in atto e che Alejandro Alonso esamina attraverso la lente dello studioso di arti visive.

Irina Bajini, dell'Università di Milano, entra nell'opera di Alfonso Rodríguez Castelao, di nascita spagnola e precisamente originario della Galizia, repubblicano, costretto all'esilio – prima New York e poi Buenos Aires – dopo la vittoria dei nazionalisti. Bajini ne presenta l'attività di illustratore, ricordando i

disegni in bianco e nero, dedicati al mondo degli afroamericani e degli afrocubani, ispirati anche dall'influsso dei surrealisti e dal loro interesse verso l'universo africano. Si studiano una serie di disegni – alcuni vengono riprodotti nel testo – che raccontano della cultura dei neri d'America, dove si coglie «la spontaneità dello schizzo che si trasforma in appunto poetico» (103).

L'intervento di Rocío Luque, intitolato "El habla en colores de Anacristina Rossi en *Limón Reggae*", affronta il romanzo della scrittrice del Costa Rica pubblicato nel 2007, evidenziando fin dal titolo l'importanza dei colori nella lotta per un miglioramento sociale e vitale che la protagonista manifesta.

Lo studio proposto da Biagio D'Angelo, professore di Letterature comparate e letterature ispano-americane presso l'Università di Pazmany (Ungheria), è focalizzato sull'opera di una delle più apprezzate scrittrici contemporanee di lingua portoghese, Marina Colasanti, di origine italiana ma emigrata in Brasile da bambina. In questa occasione Biagio D'Angelo presenta la produzione narrativa legata alle 'favole', come lei stessa desidera vengano definiti i suoi scritti. Essi appartengono a un genere fortemente intertestuale, senza età e senza un destinatario specificamente infantile, in cui i colori del tempo e del ricordo illuminano una scrittura libera nel raccontare il «complesso legame tra realtà e idee, tra realtà e finzione, tra verità e illusione» (126).

"Los colores de la gesta gringa: cromatismo simbólico de la colonización italiana en Argentina" è il coinvolgente contributo di Adriana Cristina Crolla, docente presso l'Università del Litoral a Santa Fe, fondatrice e direttrice del sito web *Portal Virtual de la Memoria Gringa*. La studiosa racconta l'importanza simbolica dei colori nell'impresa culturale ed economica degli immigranti italiani nella zona della *pampa húmeda*, attraverso una serie di testi esemplari di questo fenomeno.

Antonella Cancellier, professore ordinario di lingua spagnola presso l'Università di Padova, presenta le sue brillanti riflessioni, "Raccontare l'emigrazione a colori: La Boca di Quinquela Martín", ricorrendo all'esperienza del celebre pittore, «letteralmente ossessionato dal colore». A lui spetta il merito di avere spinto gli immigrati del quartiere a colorare con tinte accese le loro povere case di legno e di lamiera, trasformando La Boca in un'attrazione per tutti i visitatori.

María Hortensia Troanes, assessore alla cultura al Senato della nazione a Buenos Aires, affonda ulteriormente lo sguardo sulla stessa geografia. Nel suo studio "El color de la palabra y lo simbólico en un barrio de emigrantes", ella presenta una serie di personalità di spicco, come il farmacista Giuseppe Ragozza e il pittore Quinquela Martín, oltre a luoghi, quali il museo delle polene, e a opere caratterizzanti la storia del quartiere.

Adriana Mancini, docente di letteratura argentina presso l'Università di

Buenos Aires, studia con rigore e originalità la narrativa di Antonio Di Benedetto nel saggio "Luces y sombras en dos cuentos de Antonio Di Benedetto", proponendo "Enroscado" e "No" – racconti che, rispettivamente aprono e chiudono la collezione *Cuentos Claros* – attraverso l'uso della luce, ben evidente nel primo e assente nel secondo.

Federica Rocco con "Memorie cromatiche europee nel romanzo argentino dell'immigrazione ebraica", fornisce un serio contributo alla ricerca letteraria del fenomeno delle emigrazioni europee in Argentina attraverso il racconto dell'esperienza ebraica di: Alberto Gerchunoff, Perla Suez, Elsa Drucaroff, Ana María Shua e Alicia Steimberg.

Eleonora Sensidoni presenta "Movimiento rojo en el gris de la ciudad moderna: las mujeres urbanas en las crónicas de Alfonsina Storni", addentrandosi nella presa di coscienza della condizione femminile visibile negli articoli giornalistici della poetessa argentina. In essi, ella coglie evidenti implicazioni sociopolitiche, come sottolineano le seguenti parole: «El rojo, símbolo de pasión, fuerza y creatividad, que bien representa las mujeres, se filtra en el gris de los edificios modernos en las décadas del veinte y treinta». Si tratta di una proposta che rientra nel grande studio cromatico delle avanguardie già anticipato negli interventi di Branka Kalenič Ramšak e di Irina Bajini.

Questa sezione si conclude con il contributo di Laura Silvestri, docente presso l'Università di Roma Tor Vergata, la quale presenta l'esperienza migrante di una scrittrice argentina ancora poco nota, Esther Andradi. Il saggio, intitolato "*Resistiendo bajo los colores del arco iris*. Esther Andradi tra Argentina, Perù e Germania", mette in risalto la capacità di una donna che vive tre diverse realtà socioculturali, metaforicamente espresse dai colori dell'arcobaleno nel romanzo *Berlín es un cuento*, di resistere alla sua difficile storia

Coronano il volume, come nei precedenti appuntamenti organizzati sul tema delle migrazioni, alcuni contributi creativi: i racconti di Esther Andradi "La grama encubierta. O una versión del 'Patito interior'" e di Germán E. Pettoello, "Friulano en la Patagonia. La nostalgia, un recuerdo a colores"; le poesie di Maria Luisa Daniele Toffanin e di Mara Donat, l'intervento pittorico e memoriale di Fabio Rodríguez Amaya e l'intenso testo di Federica Rocco.

Rosa Maria Grillo, Camilla Cattarulla, Ilaria Magnani e la sottoscritta chiudono il volume con la presentazione, rispettivamente della silloge di María Hortensia Troanes *La Sala de los mascarones de proa* (2010), della miscellanea *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* (2010), del n. 4 di *Oltreoceano*, *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'immigrazione nelle Americhe* (2010) e della raccolta di saggi *Historias de emigración: Italia y Latinoamérica* (2010) che costituisce il primo volume della collana 'Nuove prospettive americane'.

Ancora una volta, Silvana Serafin si conferma – come nei numerosi casi precedenti – punto di riferimento di stimolanti incontri e promotrice di fondamentali contributi sulla storia delle migrazioni, attraverso la proposta di originali incroci con altre discipline; attività che speriamo continuino per molto tempo. Di questo la ringrazio anche a nome di noi tutti.

Bibliografia citata

Brollo, Marina, Serafin, Silvana (eds.). *Il corpo delle donne. Tra discriminazione e pari opportunità*. Udine: Forum. 2010: 1.

Serafin, Silvana (ed.). *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*. Udine: Forum. Collana 'Donne e società' 2. 2011.

SULLE ALI DELLA POESIA

DI ERRANZE POETICHE IN TERRA, PER MARE, SU CARTA

Renata Londero*

In versi celeberrimi e citatissimi – ma che racchiudono esemplarmente la cifra dell'umano errare –, Antonio Machado canta:

> Caminante, son tus huellas
> el camino, y nada más;
> caminante, no hay camino,
> se hace camino al andar.
> Al andar se hace camino,
> y al volver la vista atrás
> se ve la senda que nunca
> se ha de volver a pisar.
> Caminante, no hay camino,
> sino estelas en la mar (324).

Sul viaggio incessante, necessario, mai uguale a sé, di cui parla il grande poeta, s'imperniano i tredici sentieri lirici – molto variegati e talvolta divergenti fra loro – che cercherò di percorrere in queste poche pagine. Dieci di essi sono tracciati da penne femminili[1], tre si devono a voci maschili[2]. Provenienze e spostamenti spaziano al di qua e al di là dell'Atlantico: Italia, Argentina, Spagna, Uruguay, Portogallo, Messico. Pur nella loro eterogeneità contenutistica e formale, comunque, tutte le minisillogi in versi e in prosa che qui commenterò a volo d'uccello, confluiscono verso un concetto fondante comune: il viaggiare – libero e leggero, ma assai più spesso coatto e doloroso, se non dilaniante – assume pieno significato se trasposto nell'ambito salvifico della scrittura, che si

* Università degli Studi di Udine.

[1] Esther Andradi, Vanna Andreini, Maria Teresa Andruetto, Rosalba Campra, Martha Canfield, Maria Luisa Daniele Toffanin, Mara Donat, Valeria Mancini, Rocío Oviedo, María Hortensia Troanes.

[2] Biagio D'Angelo, Eduardo Ramos-Izquierdo, Manuel Simões.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

nutre di memoria e che quella memoria fissa e universalizza nella parola creata. Del resto, già molti titoli delle minute raccolte o delle riflessioni liriche che prenderò in esame[3] sono emblematici in tal senso: *Carta di identità di una poeta "sempre" con la valigia* (Mara Donat), *En tránsito* (Esther Andradi), *En viaje* (Maria Teresa Andruetto), *Mujer con la valija* (Rosalba Campra), *La memoria invasora y la maleta llena de recuerdos* (Martha Canfield), *Valigie di …* (Maria Luisa Daniele Toffanin), *Migratio mulierum* (Valeria Mancini), *Andando por la memoria* (Rocío Oviedo), *Mujer con maleta. Tema y tres variaciones* (Eduardo Ramos-Izquierdo), *Errâncias* (Manuel Simões). Chi, dunque – come i poeti e le poetesse di cui ora dirò –, vive e scrive nel limine e al limite, trova sulla pagina un luogo ideale dove posare la valigia e raggomitolarsi al tepore dei ricordi, dei pensieri, delle emozioni vissute e delle suggestioni viste e lette: dove abitare insomma, con fermezza, la propria a-territorialità, fatta di mille soglie e crinali[4]. E poiché la maggior parte dei testi cui farò cenno ruotano attorno a esilii cercati o subiti, fisici e intimi, per chiudere questo preambolo generale mi piace citare quanto María Zambrano sostiene sulla funzione che per gli scrittori esuli assolve la lingua natale, specialmente se essa è convogliata nel discorso artistico: «Cuando ya [el exiliado] se sabe sin ella [la patria], […] cuando ya no se recibe nada, nada de la patria, entonces se le aparece […], es reconocible en una sola palabra de su idioma, de su propio idioma» (41).

E proprio sulla fase iniziale, durissima, dell'esilio, che Zambrano descrive con maestria, quella cioè del 'destierro' – pervasa dal senso d'abbandono e d'espulsione, e tinta di struggente nostalgia, sull'orlo dell'annichilimento identitario e spirituale (31-35)[5] –, punta la poesia di Martha Canfield, di origini anglo-italiane, uruguaiana di nascita, ma colombiana (prima) e italiana (dopo) d'adozione. Benché componga sia in spagnolo che in italiano, nelle sue quattro liriche dai versi brevi e icastici, dove il periodare chiaro e scarno si dipana veloce, scevro dai lacci della punteggiatura, Canfield ha scelto la lingua natía per esprimere soprattutto lo strappo violento del congedo e dell'assenza dal paese per-

[3] Queste piccole raccolte sono state preparate *ad hoc*, talvolta aggregando testi antecedenti. Via via citerò in nota a pie di pagina la provenienza di ogni componimento da me commentato, oppure specificherò che si tratta di liriche inedite, in alcuni casi composte espressamente per *Oltreoceano*. Ringrazio vivamente i poeti per le preziose indicazioni che mi hanno fornito in merito. Infine, mi preme sottolineare che la mia breve rassegna è stata concepita e redatta con un taglio divulgativo-creativo, e non strettamente accademico: ciò giustifica, per esempio, l'eterogeneità degli autori considerati, e l'esclusiva analisi delle liriche che essi hanno presentato per questo numero di *Oltreoceano*, senza la pretesa di rinviare ai loro macrotesti poetici.

[4] Cfr. Perassi. "Placer de los umbrales".

[5] Cfr. al riguardo pure Pereda.

duto dell'infanzia – spesso cristallizzato nella sua capitale, Montevideo –, ove è negata perfino la speranza del ritorno, se non nel (pur tormentato) recupero memoriale[6]. Oltre che mediante i ricordi – l'«ombú», il «barroso Río de la Plata» ("Despedida"[7]), «mis plazas y mis fuentes con ángeles de bronce» ("Montevideo ayer"[8]) –, la lontananza lacerante dalla patria, dipinta in termini danteschi («los amargos panes del destierro», in "Éxodo segundo"[9]), si stempera nell'abbraccio solidale con i tanti che come l'io lirico hanno ingrossato le fila della diaspora[10]:

Me voy y un resto de sangre se me queda
abrazado al asfalto
caliente de tus calles
donde encuentro otra vez
el llanto de la rabia
y vos tu aire tus paredes
el ombú plantado en medio de tu gente
todo ay Montevideo me dice
acongojadamente que me vaya
y poco a poco el pie se mueve
y encuentra la huella de los otros
de los que ya marcaron el camino
hacia fuera hacia allá.
("Despedida")

Quattro sono pure le poesie che compongono la miniraccolta di Rosalba Campra *Mujer con la valija*, dedicata a Silvana Serafin. Rispetto a Canfield,

[6] Disegnando con grande nitore e acume le linee-guida del poetare di Canfield, Bruno Coppola infatti asserisce che in esso «il viaggio, obbligato e costretto una volta, rimane come una piaga insanabile, rendendo inutili anche reiterati ritorni; diventa un'abitudine profonda, sostanza del rapporto con lo spazio, movimento inarrestabile e doloroso a cui fa eco l'altro movimento, quello dello spirito e della memoria, anch'esso rotto e distorto una volta per tutte e una volta per tutte rimpianto» (79).
[7] Canfield, *Caza de altura*: 63.
[8] Canfield, *Poemas (1970-1990)*: 31-32.
[9] *Ibid.*: 17.
[10] Commento questo concetto attraverso una considerazione analoga sulla ricerca di condivisione, che secondo Claudio Guillén coinvolge tutti gli esuli, consci di come la loro condizione li dissangui, lasciando «rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial»: «Conforme unos hombres y mujeres desterrados y desarraigados contemplan el sol y las estrellas, aprenden a compartir con otros […] un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio –filosófico, o religioso, o político, o poético» (14). In Canfield, infatti, il 'yo' della prima poesia ("Despedida") diviene il collettivo 'nosotros' degli altri tre componimenti: "Éxodo segundo", "Vuelo sin fin" (da Canfield, *Caza de altura*: 97), "Montevideo ayer".

però, il tenore pare qui più disteso, meno drammaticamente sofferto, sebbene sempre fortemente dialettico e sentito. La scrittrice argentina, radicata in Italia, rielabora, anche autotraducendosi, altrettanti testi narrativo-iconici precedenti[11], scrivendo in uno spagnolo denso e raffinato, «caldissimo e netto» (Perassi. "Parole e …": 114), dall'andamento dialogico e colloquiale, ma imbevuto di rimandi colti e costellato di domande sul senso della vita, dell'esilio e dell'arte (II, "Puerta-trampa"; III, "Palabras contra el olvido"), che trovano risposta nell'ultima lirica, "Dijo los exilios". Nella poesia d'abbrivo, "Mujer con la valija", infatti, la donna artista e in moto perpetuo porta il proprio 'idioma' nel bagaglio (ancora Zambrano *docet*), intravedendo nel suo doppio fondo fiamme e voci di speranza, assieme a «un rescoldo de palabras» in attesa (II, "Puerta-trampa"). Eppure, in chiusura del piccolo ciclo lirico ("IV, Dijo los exilios"), il soggetto poetico – filtrato da una terza persona universalizzante – racconta della sua amata terra d'origine («Partió, y quiso contar el mundo/ que había dejado: el mundo suyo»)[12], ma capisce che «esa era otra lengua», perché lei ora appartiene al mondo, e alla lingua, del paese d'arrivo. Anzi, lei non appartiene a nessun mondo se non a quello della parola artistica, e parla la lingua della letteratura, che infonde vita e realtà a ciò che narra, scavalcando ogni frontiera:

Pero –todos lo saben– como sólo
lo que es contado existe,
ahí está, buscando las palabras.
No se pregunta ya en qué lengua,
en dónde y para quién,
desde qué yo, y cuenta.

Son historias ajenas muchas veces.
Son la tuya.

Fra Argentina e Italia ondeggiano, parimenti, le liriche di María Hortensia Troanes, Vanna Andreini, Maria Teresa Andruetto e Valeria Mancini. Argentine ma oriunde friulana e piemontese la prima e la terza, italiana ma residente in Argentina la seconda, italiana e attratta dall'universo migratorio la quarta. Troanes presenta un esteso componimento ("Regina")[13] diviso in quattro sezioni: tre in versi, la quarta in prosa. Nella parte in versi – che rinvia al genere

[11] Al riguardo, rinvio alla nota finale in calce che Campra stessa appone a *Mujer con la valija*.
[12] «In Campra […] avverto un contatto ancora profondamente amoroso con le proprie radici» (Perassi, "Parole e …": 114).
[13] Poesia originale, scritta da Troanes per questo numero di *Oltreoceano*.

della ballata per l'impianto lirico-narrativo-drammatico, il tono confidenziale, il linguaggio piano ed elativo a un tempo[14] –, l'autrice dà voce in un commosso soliloquio a Regina, la sua bisnonna friulana emigrata in Argentina a fine Ottocento. Tra i variopinti fili di seta che Regina, filatrice, arrotola attorno alle spolette, la foto di famiglia scattata nel paesino friulano di Remanzacco, le risate con le amiche, l'addio al nonno, si accenna alla vicenda rappresentativa di una fanciulla italiana di campagna, che come milioni di altri emigranti prese la via del mare per raggiungere la 'Mèrica', straziata dal distacco ma orgogliosa della propria identità (II, «Regina./ Soy Regina. Lo seré./ Mi nombre viaja conmigo/ para siempre»). Poi, al termine della terza parte, che tratteggia la partenza di Regina in treno da Udine alla volta del grande porto transoceanico di Genova (III, «Regina llora llora llora/ […]/ Nunca viajó en tren./ Nunca fue a Génova./ Nunca vio el famoso puerto./ Nunca se fue para no volver»), l'istanza diegetica muta, creando un certo effetto distanziante che giustifica il branetto in prosa conclusivo, dove Troanes, camuffata dietro il narratore in prima persona, si rivolge alla bisnonna morta per rievocarne l'esistenza, faticosa ma serena, nella nuova terra americana, e manifestarle tutta la propria ammirazione: «*Oh, debe sonar tan cristalina tu voz de mujer valiente capaz de la epopeya*» (IV).

Di soglie, fughe, sfide e donne inquiete e intrepide, trattano ancora le quattro poesie – una in italiano ("Luna di miele"), due in spagnolo ("Rumpelstilkin" e "Hasta la luz necesita un descanso"), una bilingue ("En el umbral") – che Vanna Andreini ha radunato in *Diagnóstico reservado*[15], sotto un'insegna stilistica pressoché ermetica per complessità semantica e asciuttezza morfosintattica. Oltre al tema del viaggio come ricerca di sé e *iter* creativo, la poetessa predilige quello dell'amore, travagliato e distruttivo per la donna, che supera ogni ostacolo con fierezza: ciò si evince soprattutto leggendo "Luna di miele", eterodosso viaggio di nozze dove alla brutalità maschile la donna replica con la separazione e l'assenza; oppure scorrendo i versi rapidi e lapidari di "Rumpelstilkin", che rivisitano in chiave femminile la cupa fiaba *Rumpelstiltskin* dei Grimm. Sul profilo formale (ma ovviamente, pure metaforico), è invece interessante lo *shift* tra italiano e spagnolo che si attua nella poesia d'avvio, "En el umbral", dove dietro il fluttuare antitetico dell'istanza lirica tra le due lingue e culture che la compenetrano, si cela un'ansia terribile di stabilità:

[14] Si leggano anche le osservazioni sul perspicuo e vivace eloquio della scrittrice che Silvana Serafin le dedica in "Quando la vita diviene poesia…".

[15] Le quattro liriche sono inedite. Come mi ha confermato l'autrice, probabilmente confluiranno in una nuova raccolta ancora *in fieri*. "Hasta la luz necesita descanso" è stata scritta per l'antologica dell'artista argentina Marina de Caro, tenutasi nell'agosto-settembre 2011 presso la Galería Benzacar di Buenos Aires.

[…]
de estos idiomas
que me envuelven
que me entretejen
epidermis
muralla coralina
io e gli altri
de un lugar a otro
de una mano a otra
olvida y recuerda
acumula los rayos
de este
mi último sol

en casa.

Su un terreno saldamente italiano, almeno dal punto di vista linguistico, affondano le tre liriche di *Migratio mulierum*, di Valeria Mancini[16]. Attraverso un ordito espressivo perspicuo, quasi conversazionale, e un procedere metrico-rimico melodioso e regolare, in modo non dissimile da Troanes, la poetessa veronese pesca paradigmatiche storie femminili di miseria, tenacia e dolore dalla saga dell'emigrazione italiana in Europa (Svizzera) e in America (Argentina), focalizzandole su personaggi dai nomi concreti: il muratore Franco, che insieme ai suoi conterranei ha costruito «muri impastati di sabbia/ di canti d'italiani, gioia e rabbia a Zurigo» ("L'impronta"); e l'anonima lavandaia rinchiusa per furto in una cella argentina, a rimpiangere la sua provincia vicentina e la lontananza dal marito malato, Aldo, e dal figlio Nino, rimasti in Italia, «a sbracciarsi sul molo»:

Non ci torno di certo
a batter panni
sulle rive dell'Agno.

Non lo vedrò di certo
più il mio Giuba.

[16] Sono inedite, e si ispirano al libro di racconti *Valigie* (2010), vincitore della sezione Narrativa nella IV edizione 2010 del premio letterario "Città di Castello". "L'impronta" è esemplata sul racconto "Spaghetti" e rielabora la storia vera di Alba, veneta emigrata in Svizzera nel 1948; "L'Agno e il Giuba" si rifà a due narrazioni, "Erba secca", su una donna di Valdagno emigrata in Argentina nel 1905, e "Le piene del Giuba", che parla di una somala morta nel naufragio della nave mercantile *Pinar*. Infine, "Carovana" rinvia al racconto "Paso doble", dedicato a una domenicana emigrata in Spagna nel 2009. Un ringraziamento speciale va a Valeria Mancini per le dettagliate informazioni che mi ha fornito, e che qui riproduco fedelmente.

Ho la sabbia che scricchiola tra i denti,
un telo bianco è sopra la scialuppa
e i miei capelli volano nel vento.
("L'Agno e il Giuba")

Forse la poesia più incisiva delle tre è "Carovana", dove l'autrice offre una moderna variante dell'eterno peregrinare femminile, ritagliando dalla monotona *routine* della protagonista (e delle sue avventizie compagne di "carovana") una notte di svago in una balera di San Cristóbal de Entreviñas (Zamora), raggiunta dopo «quattro ore di corriera senza sosta» e un accurato agghindarsi («nel borsone ho i sandali d'argento/ e un abito di raso con le rose»), per vedervi riscritta la storia delle donne, mentre si balla un *pasodoble* con uno sconosciuto:

Corsi e ricorsi per questa storia
sempre la stessa da più di cento anni,
sul transatlantico come merci,
in transito,
con in mano una foto in bianco e nero.

Al tema dell'emigrazione – osservato sotto due aspetti differenti – e a quello del viaggio, iniziatico e vitale-artistico, sono riservati i quattro componimenti della raccoltina *En viaje* di María Teresa Andruetto. Con un trasparente linguaggio dal registro per lo più colloquiale, incastonato in un alveo morfosintattico e metrico lineare e armonioso, Andruetto inquadra il dramma migratorio dal punto di vista femminile, in "Las amigas de mi abuela"[17] e "Muchacha de Ucrania/ 2003"[18]. Protagoniste del primo testo sono le amiche della nonna, appunto, donne-roccia che nelle loro buie case argentine «hablaban piamontés» e «tenían […] el tamaño de un hombre»; mentre la ragazza ucraina della seconda lirica si sposta su un bus-microcosmo poliglotta («van gitanos, letones y húngaros», «va una mujer de Trujillo»), in partenza da Torino verso la Spagna, lasciando il resto della famiglia disperso per l'Europa, come accade a tanti suoi compagni di sventura: «Tiene a su padre en Valencia y a su madre limpiando/ un albergue en Milano./ Su hermano […] se ha quedado en Ucrania». Il viaggio infantile di iniziazione e il vagare per le strade della vita, in conflitto fra desiderio di stabilità e ansia di scoperta, dominano nelle altre due poesie, godibili e peculiari: "Extravío"[19] (a cui si abbina un omonimo raccontino

[17] Andruetto, *Pavese/Kodak*: 39.
[18] Andruetto, *Sueño americano*: 22.
[19] Andruetto, *Pavese/Kodak*: 41.

in prosa) ed "Herencia"[20]. Come un Pollicino alla rovescia, la bambina di "Extravío", mandata fuori a fare la spesa, si perde perché si guarda troppo i piedi, contando i passi, e poi, nella versione in prosa, il narratore si domanda se non sia meglio smarrirsi ogni tanto piuttosto che voler sempre tornare a casa: «¿hasta dónde uno puede extraviarse y regresar cuando quiere a casa?». Sull'asse di un dissidio parallelo all'inizio ma poi risolto in senso opposto, si dispiega, infine, la traiettoria *on the road* della cantante *beat* Patti Smith ("Herencia"): ai sogni trasgressivi di viaggi – nel corpo e nella mente – degli «años buscando palabras», segue la scelta finale della casa e della vita. Una vita che reclama i suoi diritti di fronte agli insuccessi tragici che hanno segnato le esistenze erratiche ed esagerate di tanti amici, amori e maestri di Patti: Jim Morrison, Fred Smith, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, William S. Burroughs.

Improntati a un pessimismo amaro appaiono i testi in versi e prosa, profondi e taglienti, di Esther Andradi, divisa tra la sua Argentina, il Perù e la Germania. Il loro titolo non potrebbe essere più calzante: *En tránsito*. In effetti, i viaggi e gli esilii cui la scrittrice allude – sempre irreversibili – non concedono scampo nel loro perenne succedersi. Alla deiezione heideggeriana che ogni uomo patisce quando viene al mondo seguono arrivi tardivi in stazioni dismesse e desolate, preludio alla lenta morte dell'anima ("Sobre vivientes", L)[21], o costanti spaesamenti:

> En el mar del vientre, todos somos viajeros y migrantes. Del útero al mundo, del mundo a la tierra, vamos pasando las estaciones de elemento en elemento. Del agua al aire, del aire al fuego, de ahí a la tierra y viceversa. Así infinitamente. Desterrados, desuterados, con la nostalgia de un mar que nos contuvo en la cuna, vamos por el mundo añorando raíces. Pero el agua no tiene donde aferrarse: hay que dejarse llevar con su devaneo.
> ("Agua va")[22]

Uniche consolazioni al transito interminabile – suggerisce Andradi – sono la memoria (pur lancinante) delle radici, insite nella lingua materna che sempre accompagna ognuno di noi, e la consapevolezza della propria forza incrollabile davanti alle avversità quotidiane, prerogativa, quest'ultima, tipicamente fem-

[20] Andruetto, *Sueño americano*: 14.
[21] «Llegué a la estación cuando estaba cayendo el sol. Restos de comida esparcidos por el piso, paquetes de basura, botellas de plástico vacías testimoniaban que antes alguien había estado allí. […] llegué cuando el tren había partido. Lo adiviné diluyéndose en el horizonte, mientras el andén se volvía gris, el monte se hacía cargo de los rieles, las vías eran lentamente abrazadas por la maleza. Y dejé que la hierba creciera en mí» (Andradi, *Sobre Vivientes / Über Lebende*: 120-122).
[22] Andradi, *Tanta vida*: 140.

minile. Così, la madre che campeggia ne "La Ilíaca"[23] affronta tutte le traversie non rinunciando alla speranza: nella figlia nascitura («Mi hija nacerá hoy de estos escombros»), nella bellezza dei fiori («Yo sigo regando malvones»), nel sole all'orizzonte («Y que viva el sol»). E Alessandro Magno diviene il simbolo dello straniero errante che riconosce come sia impossibile sottrarsi alla malia della sua lingua «del amor», quella «de su Macedonia original» ("Alejandro nunca estuvo en la tundra")[24].

Di segno analogo, pur nella sua originalità, è la piccola trilogia poetica, dalla struttura musicale, di Eduardo Ramos-Izquierdo, *globetrotter* messicano trapiantato a Parigi: *Mujer con maleta. Tema y tres variaciones*[25]. In strofette agili e con un eloquio semplice e pregnante si sviluppa la metafora della valigia come casa ambulante che tutto contiene – speranze, esperienze, affetti, lingue del corpo e dell'anima – attraverso le vicende, appena abbozzate, di tre personaggi femminili: la madre, la nonna, la figlia-nipote. La prima variazione, "La espera", s'incentra su una madre con figlio, che in una stazione deserta, nel cuore della notte, la valigia sgombra di vestiti ma gonfia di attese, aspetta un treno che la condurrà verso un altrove migliore, via dall'«odio abandonado». Nella seconda variazione ("Las cartas"), la «maleta envejecida» di una nonna rivela antichi amori tristi e distanti, custoditi in un fascio di vecchie lettere. Infine, ne "La lengua", la giovane hostess, versione emancipata della nomade senza posa, sa bene che, per quanto il suo bagaglio (come le tante lingue che possiede) muti di continuo,

> […] la maleta unilingüe
> La única maleta posible
> Reposa en el armario familiar
>
> Ella es la humilde presencia
> Del hogar perdido que conserva
> Todos los latidos y el aliento
> De las tres generaciones.

Cambia la lingua veicolare, come cambia il panorama concettuale e formale, se ci si sposta verso l'opera di Manuel Simões, poeta-professore portoghese a lungo vissuto in Italia. Con la melodia tutta marina e melanconica della sua

[23] Da Andradi, *La Ilíaca. Apuntes autobiográficos*, frammento del poema epico omonimo e inedito.
[24] Il testo è inserito nell'inedita raccolta di saggi e riflessioni *Babel y sus jardines – (otros) Relatos de viaje*, come mi ha gentilmente indicato la poetessa.
[25] Questa minisilloge di Ramos-Izquierdo è stata composta appositamente per *Oltreoceano*.

lingua proiettata sulle immense distese dell'Atlantico, e mediante immagini pastosamente cromatiche e sensuali, inserite in una cornice di echi intertestuali, Simões produce un trittico (*Errâncias*) improntato sul mare, sulla navigazione, sul valore del mito e della memoria, strettamente interrelati: "Êxule"[26], "Insulae"[27], "Mâe mediterrânea"[28]. Nella prima lirica, l'esule, trasferito su una costa ignota suo malgrado, retrocede con i pensieri alla «sombra da árvore/ junto à sua casa» nel momento in cui si abbandonava al dolce oblio del sonno. Poi lo sguardo del poeta si posa sulle "Insulae", luoghi dell'utopia e dell'esilio per eccellenza:

> Vistas de longe, coroadas de névoas,
> flutuam como espaço de utopia,
> canto do paraíso onde se crê
> possível realizar o desejo sem nome,
> sem ânsia e sem limite.

E dalle isole la prospettiva si allarga a quel bacino di eccelse e antichissime etnie, lingue e culture, maternamente protettivo e contenitivo, che è il Mediterraneo. In un testo fluido e dalle intense suggestioni visive e tattili, Simões celebra il mare e la terra come «lugar de trânsito» e «do diálogo», «signo ilimitado» di scambi e contatti, attraverso il filtro del mito e della letteratura greci (Afrodite e Demetra, Orfeo, le Sirene e gli Argonauti; Esiodo e i grandi tragici). Fino a concludere che, al pari del musico Orfeo vincitore sulle Sirene, il poeta-navigante trionfa con la verità della sua arte su ogni ingannevole lusinga:

> Deusa marinha, mulher, esposa
> e mãe, guia dos argonautas
>
> a quem ensinaste a arte, ainda
> desconhecida, da navegação.
>
> De ti provém o canto de Orfeu contra
> as sereias: a poesia contra a sedução
> ("Mâe mediterrânea", 4)

Quanto ai quattro testi (*Airbus*)[29] che offre Biagio D'Angelo – scrittore e comparatista italiano, ma cittadino del mondo –, essi giocano sul tema del viag-

[26] Simôes, *Micromundos*: 34.
[27] *Ibid.*: 30-31.
[28] *Ibid.*: 16-18. Delle tre poesie l'autore offre la propria traduzione italiana.
[29] Tutti i testi di *Airbus* sono inediti; in particolare, "Nel bosco. Variazione su un Tema" è stato redatto espressamente per *Oltreoceano*, come mi ha chiarito lo stesso autore.

gio in un'ottica squisitamente artistico-letteraria, con ammiccante piglio interdiscorsivo, *verve* affabulatoria e timbro scanzonato. Da perfetto *flâneur*, l'autore passa incuriosito tra quadri e opere liriche, fiabe ed elegie, dall'Olanda al Brasile, da Roma a Montevideo, dal Reno al bosco di Cappuccetto Rosso. Si comincia dunque con una sortita fra le vedute marine brasiliane che il pittore olandese Frans Post dipinse nella prima metà del Seicento: l'io narrante ne rivede «i colori, le sfumature, i soggetti» mentre siede in una sala d'attesa non meglio identificata, e sfoglia, appunto, un catalogo delle sue pitture ("Su un catalogo di Frans Post"). Si prosegue con "Elegia romana XIII", dove D'Angelo si diverte a proporre una continuazione, la tredicesima, delle dodici *Elegie romane* di Josif Brodskij, sovrapponendo il rinvio letterario al ricordo di un fine settimana trascorso a spasso per Roma con un'amica, con «l'allegria di possedere» la città. Alla musica di Wagner, frammista a sprazzi autobiografici di un soggiorno a Montevideo («una città bianca non più addormentata, strade inquiete e vertiginose, praterie desertiche e dune senza fine»), si allude nella divagazione successiva ("Oro del Reno, Montevideo"). E *dulcis in fundo*, ecco "Nel bosco. Variazione su un Tema", ironica riscrittura dal sapore postmoderno della fiaba di Cappuccetto Rosso, con intarsi di *Biancaneve e i Sette Nani*: questa Cappuccetto porta nel paniere «il rossetto, le calze lunghe, degli slip, uno spray per le zanzare e dello Chanel», e, giunta a casa della Nonna, sbatte «la porta sul muso» al Lupo che l'ha inseguita per ponti e canali che sanno tanto di Venezia.

Lascio per il finale tre poetesse – Mara Donat, Rocío Oviedo e Maria Luisa Daniele Toffanin – assai diverse per formazione, esperienze e dettato lirico, ma accomunate dalla tendenza a esplorare il viaggio nella sua dimensione intima. Procedendo, per così dire, dal centrifugo al centripeto, scorgo dapprima Mara Donat, friulana ma messicana d'adozione, vibrante, «propulsiva» e «frastagliata» nei suoi versi «dal lessico solido e penetrante» e «dalla sintassi scabra» (Londero 234). Nella prosa liricheggiante di *Carta di identità di una poeta "sempre" con la valigia*[30], Donat rivendica la propria irrequieta natura extraterritoriale, che coniuga in sé nomadismo esterno e interno, facendo coincidere un'estrema disponibilità al movimento con il divenire ininterrotto della creazione artistica:

> Le parole sono come le nuvole, come nella canzone di De André, vanno vengono... Si trasformano. Soprattutto viaggiano. Anche quando io sto ancorata a un luogo loro stanno sempre viaggiando. […] Il nomadismo è soprattutto un atteggiamento dello spirito. Saper uscire ed entrare da luoghi in senso metaforico è tanto liberta-

[30] Donat, *Eccone gli schianti* (plaquette inedita).

> rio quanto intraprendere un viaggio in ambito geografico. Ho cominciato quindi ad essere nomade molto presto, prima di cominciare a viaggiare, fin da ragazzina, attraverso l'immaginazione e le parole. […] Ho cercato e costruito un modo mio di essere sulla via attraverso la strada e la parola. Un modo mio di essere in transito.

È pur vero che – sulla scia del "Maestro e Amico Andrea Zanzotto", alla cui memoria dedica queste sue meditazioni –, Donat riconosce il valore imprescindibile della casa, «le mie radici» – precisa – «nella lingua e nella terra», da cui partire ogni volta «per luoghi e per parole». Nondimeno – conclude –, la sua casa più autentica è quella che viaggia con lei: «sono le mie vecchie valigie». O meglio, il suo *ubi consistam* sono le due case assieme: quella cioè ancorata alle fondamenta, che l'aspetta a ogni suo ritorno, e quella girovaga, restia alla «staticità» che «ammutolisce» il verbo artistico. Perché, in fondo, «il viaggio è dentro».

Di viaggi eminentemente interiori ed esistenziali è intessuta la poesia nitida ed elegante della madrilena Rocío Oviedo, sostanziata di «malinconia», come avverte Emilia Perassi: «l'esistenza in sé appare come migrazione dolorosa e forzata dallo stato di grazia delle origini alla fatica della condizione umana nel suo svolgersi misterioso» ("Parole e …": 120). Neppure tra le sette liriche di *Andando por la memoria* mancano motivi e toni intrisi di una pena pungente che non concede tregua, come dimostrano le anaforiche "Madre-Miel" («Si se pudiera congelar/ el dolor en el olvido…») e "Por si acaso" («Quisiera decir que me duelen los clavos en los dedos»). Unica isoletta felice in questo mare è "Cáceres a son de tambor", un *divertissement* eufonico e danzante che inizia così: «De timbal a timba,/ pasear marimba/ golfines de hiedra…/ Sabrosa la tarde/ de tambor y palo/ de palo a tambor». I testi più concentrati sull'idea dell'erranza sono invece tre: "El hombre de los perros en Cuatro Caminos", "Letras" e "Madre"[31]. Il primo componimento si sofferma su un vagabondo, un senza-casa che ognuno di noi può incontrare dietro l'angolo nella propria città, a camminare «franciscano y doliente» sui nostri marciapiedi, tentando di scacciare i fantasmi perversi del passato: «Cadena de penuria la memoria,/ cadena el recuerdo y cadena haber perdido/ el hogar y la madre en su solo día». Sulla scrittura che veleggia verso il centro enigmatico del sé si appunta "Letras": «mi navío de tinta/ cruza los frutales del conocimiento/ y se adentra entre las zarzas del misterio». E infine, per contrasto, la negazione del viaggio – se si esclude quello definitivo della morte – si esplica in "Madre", splendido inno d'a-

[31] Come mi ha detto Rocío Oviedo, "Madre-Miel", "Por si acaso", "El hombre de los perros en Cuatro Caminos" e "Madre" rientrano nella silloge inedita *Con la argolla del pasado en el pañuelo*; "Cáceres a son de tambor", invece, appartiene alla parimenti inedita *Nombrecitos o pajaritas de papel* (in stampa presso la casa editrice Everyview). Infine, "Letras" fa parte di *Por el agua y la arena*, pure inedita.

more alla madre scomparsa, vissuta tra le sue quattro mura, operosa e incrollabile, con e per amore, con e per dolore:

Volaste, cariño de mi día,
golondrina del tiempo,
hacia la noche.
[…]
Cómo acariciaba la tarde
solitaria tus manos,
tu ser de agua inalcanzable,
renacida en las orillas del agua,
agotada en el diario sobrevenir
de enfermedades y amarguras:
pececillo preso en la llanura,
ligado por amor a tu colmena.
Abeja reina de reino imaginario,
apenas abeja de tu abejo,
silenciado el dolor en férreas voluntades.
Y volaste, cariño de mi día,
golondrina del tiempo,
hacia el calor alegre de la noche.

Per introdurre l'ultima voce poetica con cui mi resta da sintonizzarmi, quella di Maria Luisa Daniele Toffanin, a mo' di ideale suggello a queste mie pagine le lascio enunciare ciò che lei intende per 'nomadismo del poeta':

> Il poeta viaggia con la sua sensibilità e cultura attraverso la natura, la storia, la realtà sociale del presente, con una valigia di tradizioni, alla ricerca del buono per provocare le coscienze, organizzare nuovi viaggi in progetti d'amicizia, d'incontri umani […]. Una poesia, quindi, di viaggio tra fantasia e riflessione, nella coscienza della propria identità, che stimola il mondo d'oggi a ricercare luoghi nuovi, vie di salvezza per rinnovarsi[32].

Secondo Daniele Toffanin, insomma, il viaggiare infinito (per dirla con Magris), nel tempo e nello spazio, nel corpo e nell'anima, in terra e sulla carta, si pone come meta precipua «la ricerca della verità in cui implicito è il concetto di felicità» (Serafin 16). In tal modo, anche l'«itinerario circolare» (Perassi. "Parole e …": 119) che nei suoi scritti per lo più si compie entro la «casa-cuna veneta» (Londero 230), o in ogni caso a partire da essa per rientrarvi, mira all'approfondimento gnoseologico di sé, degli altri, del cosmo, per mezzo di un

[32] Dall'intervista che la poetessa ha concesso a Silvana Serafin ("Quattro chiacchiere tra due donne"), ora in Serafin. *Pensieri nomadi*: 72.

cammino creativo che sempre si modifica e si rimodella, come il vivere di ogni giorno. Di conseguenza, nelle tre liriche raccolte in *Valigie di…*[33], con il suo consueto linguaggio prezioso e pacato, l'autrice padovana canta il dinamico librarsi dell'anima nell'assoluto, svincolata dal corpo, «valigia di carne» ("Il viaggio infinito"), e sceglie come circuito preferito le curve morbide dei Colli Euganei, su cui l'io lirico s'innesta come un albero da frutto ben fermo sulle radici, ricoprendosi di foglie, di «gemme» e di «turgide albicocche», per chiosare così:

> Mondo, non ho valige da viaggio: il mio corredo è tutto
> nel paesaggio con chiare indicazioni sul suo uso poetico.
> ("Il mio corredo è nel paesaggio")

Dal panteistico culto per la natura, Maria Luisa Daniele Toffanin sfocia nella «passione per la bellezza della vita in tutte le sue forme» (Londero 229)[34] che ne contraddistingue il messaggio letterario. "Zufolo da pastore in stupori minimali", infatti, non si stanca di reiterare lo 'Stupore', anaforicamente insistente, che la poetessa prova innanzi alle piccole-grandi gioie del *cotidie vivimus*. Al risveglio, a mezzodì, al crepuscolo. È un sentire intenso ed entusiasta da trasmettere agli altri, in comunione di intenti e di affetti, tramite lo strumento che il poeta sa suonare al meglio, l'arte delle parole:

> La plasmo la mia valigia musicante come creta
> con dita d'anima fino a crearne uno zufolo da pastore
> e provo quelle sue note per catturarne il reale suono
>
> girando con un gregge fiorito sul verde per risuonare
> fuori al mondo intero questo spartito interiore.
>
> Poi placata sull'erba in un mare di candore, mi nutro
> della melodia-poesia minimale sorpresa fra le cose:
> quasi non la credo mia, ma del pastore.
> Vita cotidie-rinnovato dono.

La «valigia musicante» armonizza il dentro e il fuori, la materia e lo spirito, il proprio e l'altrui. Tutto riequilibra, unisce e rasserena: colma le cesure, sana le ferite, varca le frontiere, copre le distanze. Anche se solo per un istante.

[33] I tre componimenti sono inediti; "Il mio corredo è nel paesaggio" è stato scritto per questa particolare occasione.
[34] *Ibid.*: 229.

Bibliografia citata

Andradi, Esther. *Tanta Vida.* Buenos Aires: Simurg Ediciones. 1998.
———. *Sobre Vivientes / Über Lebende.* Ed. Bilingüe español/alemán. Zürich: teamart. 2003.
———. *Babel y sus jardines – (otros) Relatos de viaje* (raccolta inedita di saggi e riflessioni).
———. *La Ilíaca. Apuntes autobiográficos* (poema epico inedito).
Andreini, Vanna. *Diagnóstico reservado* (liriche inedite, tranne che nel caso di "Hasta la luz necesita descanso").
Andruetto, María Teresa. *Pavese/Kodak*. Buenos Aires: Ediciones del Dock. 2008.
———. *Sueño americano*. Córdoba: Caballo negro. 2009.
Campra, Rosalba. *Mujer con la valija* (scritta per *Oltreoceano*, rielaborando testi precedenti).
Canfield, Martha L. *Caza de altura: poemas, 1968-1993*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. 1994.
———. *Poemas (1970-1990).* Caracas: Fondo Editorial Pequeña. Venecia: 1997.
———. *Nero cuore dell'alba*. Salerno: Multimedia Edizioni. 1998.
Coppola, Bruno. "*Canto i semi rossi di melograno*". Postfazione a Martha L. Canfield. *Nero cuore dell'alba*. Salerno: Multimedia Edizioni. 1998: 75-83.
D'Angelo, Biagio. *Airbus* (testi inediti: "Nel bosco. Variazione su un Tema" è stato redatto espressamente per *Oltreoceano)*.
Daniele Toffanin, Maria Luisa. *Valigie di…* (poesie inedite; "Il mio corredo è nel paesaggio" è stato composto per l'occasione).
Donat, Mara. *Carta di identità di una poeta 'sempre' con la valigia*. *Eccone gli schianti* (plaquette inedita). 2010.
Guillén, Claudio. *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema. 1995.
Londero, Renata. "Rotonde colline e pietraie impervie: i versi di Maria Luisa Daniele Toffanin e di Mara Donat". *Oltreoceano*, 3 (2009): 229-239.
Machado, Antonio. *Tutte le poesie e prose scelte*. Ed. Giovanni Caravaggi, traduzioni poetiche di Oreste Macrí. Milano: Arnoldo Mondadori Editore. 2010.
Mancini, Valeria. *Migratio mulierum* (poesie inedite, tratte dai racconti del libro *Valigie*. Città di Castello: Edimond. 2010).
Oviedo, Rocío. *Andando por la memoria* (poesie inedite; "Cáceres a son de tambor", della silloge *Nombrecitos o pajaritas de papel*, è in stampa presso la casa editrice Everyview).
Perassi, Emilia. "Placer de los umbrales". *Mujeres en el umbral*. Ed. Emilia Perassi e Susanna Regazzoni. Sevilla: Renacimiento. 2006: 415-421.
———. "Parole e autori migranti". *Oltreoceano*, 2 (2008): 113-126.
Pereda, Carlos. *Los aprendizajes del exilio*. México: Siglo XXI Editores. 2008.
Ramos-Izquierdo, Eduardo. *Mujer con maleta. Tema y tres variaciones* (raccoltina inedita, appositamente scritta per *Oltreoceano*).
Serafin, Silvana. "Quando la vita diviene poesia". Prologo a María Hortensia Troanes. *La sala de los mascarones de proa/La sala delle polene*. Traducción de Vanna Andreini. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano. 2010: 8-19.
———. *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin*. Venezia: StudioLT2. 2011.
Simões, Manuel. *Micromundos*. Lisboa: Colibri. 2005.
Troanes, María Hortensia. *La sala de los mascarones de proa / La sala delle polene*. Traducción de Vanna Andreini. Prólogo de Silvana Serafin. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano. 2010.
———. "Regina" (poesia inedita, composta espressamente per *Oltreoceano*).
Zambrano, María. "El exiliado". *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela. 1990: 29-44.

EN TRÁNSITO

Esther Andradi*

Sobre vivientes[1]

XLVIII

Estaciones de tren despegadas de las vías.
Paredes con festones de latón aleteando al techo.
El viento que silba en las inmediaciones.
El tren no vendrá hoy tampoco.
El tren que se llevó a mi país no vuelve.

XLIX

Que no regresen ni uno ni otro, que cada cual se quede en su lugar,
ahíto,
sin retornar

La historia es cuaderno único de ardua y variada lectura
la memoria
se toma el trabajo
de dar vuelta la hoja
para no reescribirla

* Poeta y escritora argentina.
[1] De: *Sobre Vivientes / Über Lebende.* Ed. Bilingüe español/alemán. Zürich: Editorial teamart. 2003: 120-122.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

L

Llegué a la estación cuando estaba cayendo el sol. Restos de comida esparcidos por el piso, paquetes de basura, botellas de plástico vacías testimoniaban que antes alguien había estado allí. ¿Fue acaso muy concurrida? ¿Hubo una feria? ¿Autitos de juguete? ¿Una niña corriendo a los brazos de su madre? ¿Castillos en el aire? Todo eso hubo y más, que no vi, porque llegué cuando el tren había partido. Lo adiviné diluyéndose en el horizonte, mientras el andén se volvía gris, el monte se hacía cargo de los rieles, las vías eran lentamente abrazadas por la maleza. Y dejé que la hierba creciera en mí.

Agua va[2]

En el mar del vientre, todos somos viajeros y migrantes. Del útero al mundo, del mundo a la tierra, vamos pasando las estaciones de elemento en elemento. Del agua al aire, del aire al fuego, de ahí a la tierra y viceversa. Así infinitamente. Desterrados, desuterados, con la nostalgia de un mar que nos contuvo en la cuna, vamos por el mundo añorando raíces. Pero el agua no tiene donde aferrarse: hay que dejarse llevar con su devaneo.

Alejandro nunca estuvo en la tundra

Estando Alejandro en las estepas heladas del Norte se le acerca una dama que le cuenta su vida. Alejandro oye y oye, como quien ha aprendido a escuchar porque sabe que su lengua tiene tanto filo como ternura. La susodicha se embelesa más y más, y Alejandro comienza a dudar. Es mi deseo o el de la señora, se pregunta. La chica se tiene que ir pronto, lo toma de las manos, le besa el rostro, se le tira encima al adusto Alejandro, quien siente, sumido en el espanto, el infinito placer que le proporciona el contacto con la dama, la piel de la dama, la voz de la dama, –y ahora sí que viene el conflicto– el idioma de la dama. El idioma de la dama es el mismo que el de su madre, que el de su hermana: es

[2] De: *Tanta Vida.* Buenos Aires: Simurg Ediciones. 1998: 140.

la lengua del amor de su Macedonia original. Son los susurros del deseo, el jadeo de la consonante suspendida en el paladar, la conspiración de las vocales. Y él, por primera vez, siente la trampa de ser extranjero. Tirado en su celda de campaña aúlla su desasosiego y vuelve a la pregunta del principio. Es mi deseo o el de ella. Preguntarse sin embargo, no lo hace libre. Desterrado, se despeña por los senderos de la jeringonza, invadido por una profunda añoranza de diptongos y esdrújulas. Imposible esconderse, esas sílabas lo encontrarían de todas formas. Entonces toma su caballo, lo espolea y huye, perseguido por el sol de esas palabras que van derritiendo el hielo bajo los cascos. Y tiene miedo.

La Ilíaca[3]

a Myriam Wigutov

Tengo dolores de parto.
Mi hija nacerá hoy de estos escombros,
mi cuerpo vuelve a cumplir veinte como tenía ella cuando se la llevaron,
y aquí estoy yo,
una doña como me llaman mis vecinas,
un trasto inútil para el patrón que me despide,
una loca perdida para el milico que me golpea,
una señora admirable según mi viejo
que en paz descanse.

Yo sigo regando malvones.
Si mañana graniza, no me importa,
los meteré adentro.
Y que viva la noche.
Me desabrocho la blusa.
Como mi hija en primavera.
Sumerjo los pies en la palangana con agua caliente.
Como mi hija en invierno.
Rezo las palabras secretas.
Como mi hija en silencio.

[3] Fragmento de: *La Ilíaca –Apuntes autobiográficos–. Inédito.*

Y que viva el sol.
Me pongo un sombrero para pasar el verano.
Como mi hija.
    Por mi hija.
    La que nació un día de mí.
La que nace de mí otra vez mientras sigo cumpliendo siglos

DIAGNÓSTICO RESERVADO

Vanna Andreini*

En el umbral

Un paso y a destino
la llave descansa
expectante
en mi puño

un silbido
un hachazo verdugo
entra por el temporal derecho
cierro los ojos

afferro la mia testa
barcollante
sostengo il peso
entre las manos
mientras mi cuerpo
vence
la resistencia de estas rodillas

tocco terra
naufrago impotente
siento mi mejilla
raspar el umbral

* Poeta y escritora argentina.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

busco una palabra
que pueda ayudar
una
muchas
tante e tante
si affrettano
se agolpan
parole palabras
salir salir salire
la montagna della mente
la caverna dei sensi rovesciati
en tierra
una solo una
quiero aquí
una che possa
decirme
mientras mi cabeza rueda
entre esas miradas

piel

el recuerdo de tus manos
el olor violeta de mis bebés
mi arruga sobre el ceño

pelle

d'oca per la paura
rossa di vergogna
mia

susurro: Piel

de estos idiomas
que me envuelven
que me entretejen
epidermis
muralla coralina
io e gli altri
de un lugar a otro

de una mano a otra
olvida y recuerda
acumula los rayos
de este
mi último sol

en casa.

Luna di miele

Un gesto aperto
la prende per i capelli
la guarda negli occhi

lei è fuggita

un vestito bianco
che stringa il petto
e la vita
e poi si lasci andare
leggero leggero
un paracadute nel vento
che le donne cuciono
in volo
un rito per cancellare
le bruciature
le lacrime sospese

la scuote
vuole nomi

lei è in viaggio

testa contro testa
lo sguardo al finestrino
l'esuberanza del verde
che annuncia il mare

la spinge

inquisitore
la inginocchia

lei non c'è

riprovi più tardi
grazie.

Rumpelstilkin

La hija del molinero
no sabía hilar
no era linda.

Tenía un padre
que sabía presumir
que podía jugar a su hija.

¿Por qué querría
Rumpelstilkin
el primer hijo de la desdichada?

Algún fluido
en viaje
debía garantizarle
que el primero
ése
llevaría algo especial
en las venas
la soberbia inusitada
del abuelo
la codicia desclasada
del padre.

Soy la primera
debía ser varón
así me esperaban.

Las venas de mis manos
son muy pronunciadas
se ve pasar la sangre
en grumos
rosario de venenos
se encadenan sin fin.

Nombrar el mal
hubiera saldado la deuda
con el enano funesto
darle nombre en la escena familiar
me hubiera salvado
de las tardes mirando
hechizada
los grumos pasar
un nombre para el enano apropiador
que habita dentro
muy adentro
de la sangre caliente.

Hasta la luz necesita un descanso

Para Marina de Caro

–¡Hasta la luz necesita un descanso!
Marina se levanta
y con pasos cortos
bajo las ondas de su vestido rojo
tironea la tela de colores especiados
que cubre el sillón.
Se acurruca
en el suelo
y envuelve su cabeza
en la impresión de las formas.

–¿Descansa la luz entre las sombras?
Se bambolea
entre los colores aromáticos
ondulante
mareada

ve la luz correr sobre el agua
tropezar
y caer silenciosa
hacia el fondo.
15.000 mil pies
región finita del espacio-tiempo
el agujero negro
no deja escapar ninguna partícula material
ni siquiera los fotones de luz.
Prisionera
descansa
gira
colapsa.

–¡Turista en un agujero negro!
Con la paciencia
de un eremita
se acuesta
emprende el camino
de las lanas multicolores
desde adentro
geografías contaminadas
por el campo gravitatorio
envueltas
en el horizonte de sucesos
densas concentradas
en caída
libre
en amarillo
–Yo y él, dos mitades unidas
en el dorado de los tiempos antiguos
singularidad desnuda
en el negro
cae y cae
en el naranja
la cabeza se separa
–¡así descansa la luz!
arroja la cabeza lejos
en los colores
–mi luz descansa en colores
lejos de mí.

Una leve brisa
le eriza la piel
se incorpora
descubre su cabeza
con la premura y la ansiedad
de un doctor
es tarde
sus ojos no vacilan en capturar
los últimos destellos.

EN VIAJE

Maria Teresa Andruetto*

Las amigas de mi abuela[1]

Íbamos a verlas
los días de los muertos,
cuando la muerte no dolía.
Mi madre (que era hermosa y usaba
tacos altos) nos llevaba de la mano,
se pintaba la boca. Hablaban piamontés,
la palabra cerrada en la garganta a gritos.
Nos ponían vestiditos blancos de piqué
y volvíamos con olor a gladiolos,
a margaritas. Tenían una casa oscura
las amigas de mi abuela, y el tamaño
de un hombre. Ellos en cambio
eran flacos, frágiles como niñas:
se llamaban Geppo,Vigü,
Gennio, Chiquinot.

Extravío[2]

Aún no sabe decir
su nombre y la han mandado
(a lo de Rabachino,
a comprar harina, azúcar
negra, polvo de hornear).

* Poetessa argentina.
[1] De *Pavese/Kodak* (Ediciones del Dock, 2008).
[2] De *Sueño americano* (Caballo negro, 2009).

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

Si lo hace bien,
le darán
(caramelos, estampitas,
besos).

En el bar hay olor
a hombres, y a vino viejo.
    También un piso
flojo de madera,
    y ya está el miedo
de pisar en falso.

Lleva un papel escrito
(en el hueco de la mano
lleva la letra de su madre).

Le han ordenado:
No te pierdas, y va mirándose
los pies, cuenta
los pasos.

Cree
(...pero es una intuición
oscura) que quien se mira
los pies no se extravía.

Cuenta los pasos
(y después las sílabas,
los cuentos, las monedas),
con los ojos fijos en los zapatos,
pero lo mismo se pierde
en el recuento.

Extravío

Sólo enfermando al vecino, es como uno se convence
de su propia salud
Fedor Dostoievsky

Cuando yo era chica, pasaba frente a nuestra casa, en la esquina de Mariano Moreno y Río Negro[3], todos los mediodías, un hombre con un pequeño paquete en la mano (se decía que le llevaba la comida a un hermano que trabajaba en el otro extremo del pueblo). Martinato se llamaba (o se llama, porque acaso viva todavía). Aunque no tenía reloj, Martinato sabía siempre la hora exacta. Se decía que vivía contando los pasos, equivalentes a segundos. Si así era, pienso que podía saber con exactitud acerca del tiempo porque a eso –al tiempo– le dedicaba todo su tiempo.

Muchos años después, ya convertida en una mujer grande, tuve por vecino en mi casa de Villa Allende, a un hombre a quien llaman el caminante. Desde los dieciocho años, edad en la que –eso dicen– murió su madre y él –uso estas experiones sin conocerlas del todo– "tuvo un brote psicótico", el caminante camina –con una gruesa campera, tanto en invierno como en verano– desde la mañana hasta la noche, desde su casa que está junto a mi casa, hasta el cementerio viejo y desde ahí otra vez hasta su casa.

No sé bien por qué estos episodios vienen juntos a mi memoria, acompañando a un tercero: un recuerdo antiguo, fundante para mí, que también tiene que ver con el caminar. Cuando era muy chica y apenas si sabía decir mi nombre me mandaron con un papelito en la mano (un papel escrito por mi madre) a hacer una compra. Supongo que porque era tan chica (o porque por primera vez me habían mandado a hacer una compra) yo temía perderme. Así que caminé mirándome los zapatos, en la creencia infantil –pero no demasiado lejana a la verdad– de que uno está donde están sus pies. Y de tanto mirarme los pies, me distraje de otros menesteres y me perdí. Me encontró el cartero, un hijo del Maestro Bono, me preguntó si mi mamá se llamaba Cleofé, me cargó en el canasto de las cartas que estaba adosado a su bicicleta y me llevó de regreso a casa.

¿Qué tienen en común un hombre extraño, un enfermo y una niña distraída? Qué los separa? No sé si el recuerdo es tan vívido para mí porque llevaba en la mano la letra de mi madre, o porque descubrí que era hija de una mujer

[3] En Oliva, Provincia de Córdoba, pueblo donde me crié y sede del Asilo de Alienados Colonia Dr. Emilio Vidal Abal.

que tenía un nombre extraño, o porque quien me llevó a casa era el hijo del Maestro (había una sola persona en mi pueblo de quien pudiéramos decir simplemente: el maestro) o porque aquel hombre me puso en el canasto donde se llevan los mensajes, o porque tuve conciencia por primera vez del extravío. De hecho, *Extravío* es el nombre con que titulé un poema construido a partir de ese recuerdo, tantos años después.

Ya lo dice el lenguaje popular: hay que estar bien plantado, hay que vivir con los pies en la tierra, por contraposición a andar con la cabeza en las nubes. Oscilación entre el deseo de extraviarse y el esfuerzo por seguir pegado a la realidad. En ese oscilar que a veces asusta, que a veces abisma, está el momento de creación. Sé que hay límites entre la salud y la falta de ella (allí donde usted nada, ella se ahoga, le habían dicho a Joyce –creo que se lo había dicho Freud- en relación a su hija Lucía), pero ¿dónde están esos límites?, ¿hasta dónde uno puede extraviarse y regresar cuando quiere a casa?. ¿Hasta dónde alguien que transporta las palabras puede encontrarnos (o hacer que nos encontremos) y llevarnos consigo en su canasto hasta donde estemos a salvo?

Herencia

Quería ser pintora o profesora.
Después conocí a Dylan, a Burroughs,
a Warhol. Fui a la tumba de Morrison,
a lo de Jim, a París, a París. Y no sentí
nada. Después visité a Rimbaud. A Genet.
Al Conde de Lautremont. De pintora pasé
a cantante de rock. Y más tarde al Dakota
a recordar a Lennon. Y a Greg. Y a Fred.
Y a Mapplethorpe. De ahí a estrella
con mi hermano Todd. Años buscando
palabras, queriendo decir de otro modo,
pero no encontré nada, así que vuelvo
a casa. ¡No voy a quedarme parada
sobre las tumbas de esta gente!

Interior con naranjas

Las casas pintadas de rosa
o de turquesa, me hicieron pensar
en un país tropical. También

el hombre que manejaba el taxi,
eléctrico como un músico de jazz.
En el auto habló de unas naranjas,
dijo algo que no entendí. Después,
bajo la noche diáfana, pasando
el Bermejo, esa niña desnuda
sobre el puente. Una luz melosa
atravesaba el agua y en el cielo
negro la luna encendida
como una naranja.

Muchacha de Ucrania/ 2003

¿Cómo van en tu tierra las cosas?, pregunto.
Siempre peor, me responde, es todo una mafia.
Mi prima allá abajo levanta la mano. La chica
se llama Alexandra y va a trabajar a Gerona.
Tiene a su padre en Valencia y a su madre limpiando
un albergue en Milano.
Su hermano,
que cumple catorce, se ha quedado en Ucrania
cuidando la casa. Hablo tres lenguas, me dice,
ucraniano, moldavo y rumano, pero eso no sirve
en España. En el bus van gitanos, letones y húngaros,
y esta chica que tiene a su madre en Milano.
También va una mujer de Trujillo que no tiene
papeles, me lo dijo comprando el pasaje. Hay
un sitio mejor y está lejos.

(Por la tarde
he llamado a mis hijas.
No estaban)

Yo quería quedarme
cuidando la casa, me dice la chica de Ucrania,
pero es mejor que se quede mi hermano.
Conversando, he olvidado que estoy todavía
en Torino, que el bus no ha arrancado,
que mi prima allá abajo levanta
la mano.

MUJER CON LA VALIJA*

Rosalba Campra**

Para Silvana Serafin, que sabe borrar distancias y crear encuentros

I. *Mujer con la valija*

En la valija esta mujer lleva
su idioma.
Entre todos los que atravieso este es el mío,
dice,
este es mi país inevitable,
mi centelleante laberinto,
la lengua de la infancia.

Ah con qué complicidades me agasaja
me invita me desvía se despliega
abre para mí sus puertas-trampa.

* "La lengua, ese país inevitable" [en Emilia Perassi y Silvana Regazzoni (eds.). *Mujeres en el umbral*. Sevilla: Renacimiento. 2006] es el origen del "país inevitable" de I. "Mujer con la valija"; la "llama de lejos", en la sección II, retoma el título de la novela inédita *Una llama de lejos*, de la que se publicaron autónomamente los caps. "Lavable con agua" [en Silvana Serafin (ed.). *Quale America?* I. Venezia: Mazzanti. 2007] y "De vuelta" (en *Théorie et fiction… Hommage à Milagros Ezquerro*. Paris: Rilma 2 – Adehl. 2009). La sección III. "Palabras contra el olvido", donde se citan poemas y canciones de distintos autores, es una reelaboración del texto del libro-objeto en ejemplar único *Libro que trata de la forma de la memoria*. Roma. 1998; la IV, "Exilios", reproduce el prólogo de *Nel libro della memoria* (texto e imágenes, presentado en la exposición *Femminile altrove*, Salon Privé Arti Visive, Roma 2000 y parcialmente publicado en el catálogo de la exposición). Aquí me autotraduzco, ya que ese texto fue escrito en italiano…

** Poeta y escritora argentina.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

II. *Puerta-trampa*

Esta puerta-trampa, ¿a qué escondido
doble fondo lleva?

Una llama de lejos.
¿Quiere decir que en algún lugar
hay un incendio?
¿Ha visto alguien la tenue llamarada
de ese fuego lejano?
¿Habrá alguien acaso que lo avive o apague?

Una llama de lejos.
¿Quiere decir que una voz
enronquece en la distancia?
¿Que desde la lejanía una mujer
está llamando?
¿Que todo el horizonte y ni siquiera un eco?

A dónde va y por qué tal vez no sepa.
No sé, dice esta mujer con la valija. Pero
del otro lado de la puerta-trampa
la está esperando un rescoldo de palabras.

III. *Palabras contra el olvido*

¿Dónde buscar? Aquel donde ¿dónde queda?
¿Patria es la selva,
es el oscuro nido?
¿Es el pueblo aquel donde naciste?
¿El pueblo del que nunca terminarás de irte?
Un ruido o una sombra, una música más bien, alguien
que murió, lejos, el río ese río.
¿Nuestras vidas son los ríos?
Etcétera. Etcétera.
Y el sabor de. ¿Cómo habrá sido
sentirse triste
en el Bar Unión?
No me acuerdo, dijo.
No.

Ah, cómo es mejor el verso aquel/ que no podemos recordar…
¿Un número de teléfono? ¿Las cifras de un cumpleaños?
La fecha de una derrota.
Cosas escondidas, el altillo, una valija escondida
en el altillo. ¿Cuándo?
La plaza nevada sólo una vez, y la rotonda,
los leones de la rotonda, más
silenciosos bajo la nieve.
Bajo el tiempo.
Qué tiempos aquellos…
No, no no.
¿Me acuerdo?, dijo.

IV. *Dijo los exilios*

Partió, y quiso contar el mundo
que había dejado: el mundo suyo.
Pero esa era otra lengua.
Volvió, y quiso contar las cosas
que en esos años le habían sucedido.
Pero esa era otra lengua.
O quizás era ella quien se había vuelto otra.
Y también, quizás, los otros.

Pero –todos lo saben– como sólo
lo que es contado existe,
ahí está, buscando las palabras.
No se pregunta ya en qué lengua,
en dónde y para quién,
desde qué yo, y cuenta.

Son historias ajenas muchas veces.
Son la tuya.

LA MEMORIA INVASORA Y LA MALETA LLENA DE RECUERDOS

Martha Canfield*

Despedida

Me voy y un resto de sangre se me queda
abrazado al asfalto
caliente de tus calles
donde encuentro otra vez
el llanto de la rabia
y vos tu aire tus paredes
el ombú plantado en medio de tu gente
todo ay Montevideo me dice
acongojadamente que me vaya
y poco a poco el pie se mueve
y encuentra la huella de los otros
de los que ya marcaron el camino
hacia afuera hacia allá
donde cuentan que las nubes no pesan
y se puede soñar con las estrellas
y yo me voy/ me voy tras ellos
para llegar a verlos
y gritar con ellos lo que sabés
y mantenés callado tan piadoso
esperando el momento
en que volvamos todos
por la sangre dejada
por el ombú de pie
por el barroso Río de la Plata

* Poeta y escritora ítalo-uruguaya.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

donde habremos de ver
yo te lo juro
la sonrisa del sol entre las aguas

Éxodo segundo

Tu proverai sì come sa di sale
Lo pane altrui, e come è duro calle
Lo scendere e 'l salir per l'altrui scale
Paradiso, XVII, 58

Entonces empezamos lentamente
el incierto camino
hacia la puerta de la noche
porque más allá nos decían
hay ventanas abiertas para el cielo
y la esperanza de encontrar las llaves
y en cambio acá se oscurecía
y la tormenta del pueblo castigado
no llegaba a resolverse en lucha abierta
por la libertad arrebatada
Los perros de los amos destrozaban
no solamente los umbrales de las casas
pero también el sueño de los hijos
Y así hicimos
pequeñas valijas con lo indispensable
y empezamos a empolvar nuestras sandalias
con la fatiga de la cama ajena
demasiado visitada
por antiguas nostalgias
y vergüenzas nuevas
y en la garganta conocimos
la invasión silenciosa
de los amargos panes del destierro
Porque la tierra nos parió senderos
delante de los pies
y allí nos dividimos
después de la frontera
y muchos de nosotros
volvimos la mirada

para decirte adiós en llanto
que no pudimos dejar de sospechar
según lo breve del tiempo hasta la muerte
que a lo mejor te quedarás por siempre
el país del ayer
    y el pudo ser
        y el ya no hay caso

Vuelo sin fin

Quién dijo tu recuerdo dulce y las lejanas horas
o el mar que se interpuso
o el canto suspendido de asombro
ante la arena callada en la clepsidra
si a través de los días y las nubes
comenzamos de a poco a desgarrar misterios
y la voz escondida
nos reveló los cursos
seguros e insondables de los ríos
y en el reposo de las noches comprendimos
que la germinación ocurre inevitable
después de los afanes de la luz
y con el alma inflamada de ardor
en la batalla y la garganta seca
de acompañar los gritos de los pueblos
con los puños cerrados y las caras al viento
abismados a veces en el inquieto sueño
del fracaso o ala rota
pudimos entreabrir los dedos
y destejer ventanas por el aire
con ilusión creciente y corazón de amante
porque sentimos sin dudar
que se acercaba el día
de la reparación de los errores

día primero de los tiempos nuevos

cuando la mirada lejana se recorta
y se detiene de a poco
donde tu amor me envuelve

donde tu amor me canta
agregándose al canto general
donde la marcha me conduce
a las abiertas puertas
donde tu abrazo se multiplica al fin
y se lanza a volar
y a confirmar la historia.

Montevideo ayer

Para Isabel Gilbert

Ya vamos caminando entre derrumbes.
Toda la tierra huele a cementerio
y una voz persuasiva incita los fantasmas
al asedio.
Los fantasmas tienen rostros de amor
de un amor dilatado por la angustia
que en las pupilas siembra y multiplica
los balcones de ayer de abultadas columnas
rejas donde la flor sabe humillar al hierro
zaguanes muy estrechos con una encantadora
sonrisa de azulejos y canceles sombríos
como última barrera del pudor.
Desnudez vegetal en el patio techado
por los innumerables nudos de la parra
cuyas uvas en racimos tantálicos
parecería que nadie hubiera de alcanzar
si tan sólo reflejos de las almas febriles
–matorral intangible de recuerdos–
(o gemidas palabras sobre estériles hojas)
han de quedar por siempre mis memorias
de mis calles de ayer de mi Montevideo
–25 de Mayo o Bartolomé Mitre,
Rincón o Sarandí, Zabala o Ciudadela–
mis plazas y mis fuentes con ángeles de bronce,
mis paraísos frágiles en flor,
mis portones de gruesas maderas con aldabas
de leónicas figuras

y mi redonda Torre de los Panoramas
a una de cuyas hojas abierta sobre el cruce
de estrechas callejuelas se asoma Julio Herrera
y con el dorso húmedo de la mano haragana
se restriega los párpados de incierta lumbre y dice:
"Tanto dormir nos ha aumentado el sueño".

En ese instante Alfredo pasando por la esquina
se levanta el sombrero, levemente se inclina
y luego se disipan, se borran en la nada
de una torre, una tarde, una calle, un aroma,
que sólo un gran dolor de ausencia irremediable
ha podido un instante devolver a la vida
en esta tarde opaca de exilio y de nostalgia
cuando la tierra toda se ha vuelto cementerio
y en vano los pasantes se afanan por mostrarse
que mi ojo sin ver los atraviesa
y enajenado de amor
se va tras los fantasmas
tras las vanas siluetas
cuyo reino fue el aire
cuyo hoy es el polvo.

AIRBUS

Biagio D'Angelo*

Su un catalogo di Frans Post

Sono dal dentista – una sala piena di libri e riviste – ma sto mentendo: sono in uno studio
di avvocato. Diciamo pure che mento di nuovo. Ciò che importa è che sono in attesa.
Qualcuno dovrà uscire da una porta di mogano e chiamare il mio nome per entrarvi.
Un gesto banalmente quotidiano – o straordinario: sono punte e aggettivi che si toccano.
Impaziente, mi guardo intorno: litografie di un passato remoto, riviste con attrici sorridenti,
un portacenere di onice – come quello che mia madre ha in salotto – e un catalogo di pitture
di Frans Post. Penso che nei prossimi minuti sarà bene intavolare un dialogo con quelle pagine,
sfogliarle, vederne i colori, le sfumature, i soggetti, il brillo patinato, l'odore tipografico che
fa inebriare. Lo ha invitato a viaggiare Maurizio di Nassau. Fu un fotografo senza strumenti
eccetto il suo sguardo e il suo pennello. Vede Olinda e Pernambuco, le chiese basse, dei gesuiti,
costruite sulle spiagge, e gli indigeni, e gli arara, con nitido stupore. Ma non come un estraneo.
Gli è tutto familiare. E quando è costretto a tornare in Olanda, chiede una locale con turbante

* Poeta italiano.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

in matrimonio per non dimenticare il panorama, i granelli di sabbia, i tramonti verdeggianti.
Olanda è piatta – si lamenta – non avrà più il brivido dei colli sulle acque dell'Atlantico,
né il fiatone a risalire l'acciottolato e ammirare il cielo grigio, ombroso, poco brasiliano.
Leggo che, di ritorno a Haarlem, sposerà Jannetje Bogaert, e che continuerà sempre a dipingere
il firmamento delle Nuove Indie. Mi chiamano: «è il suo turno, signor Post». Mi affretto a entrare.

Elegia romana XIII

Mi accompagna, in questo fine settimana romano, la dracma
di Brodskij, il cui ricordo basta per illuminare le crepe
semibuie della vita. Passeggio e penso che, al ritorno nell'hotel,
devo scrivere per non perdere nessuna cicatrice del paesaggio.
Ma, ahimè, di meccanico c'è solo l'ingranaggio del mio orologio
e forse è bene che selezioni le immagini, i rumori dei fioristi
nelle vie politiche della Chiesa del Gesù, le cravatte che soffocano
anche i più impavidi, e infine la luce del sole che non risparmia
i muschi cresciuti sulle statue morte. Marianna mi guida
per strade e cunicoli, evitando il traffico. Ho un casco che mi fa
perdere i capelli – ho notato. E parlo tanto, nell'allegria di possedere
Roma (perché tutto è mio, ma io lo lascio là) che perdo la voce e
spuntano le placche alle tonsille – ha detto il farmacista. Cerco
Santa Prassede – che è nascosta da turisti catalani e turchi
che sembrano un nugolo di mosche e di giraffe, tutte in uno zoo,
e tutte schiamazzanti. La santa, riparata da una teca
su cui rifrange il mio scatto fotografico maldestro, stringe
una spugna in mano, col sangue dei martiri. Non so perché
serbo questa visione, scrivendo con ritardo questa storia: è che
il flusso di quel sangue e il flusso della Storia sono inarrestabili. Confesso
che sarebbe penoso perdere l'occasione che una pagina pensi ancora il Tempo.

Oro del Reno, Montevideo

Nonostante il titolo, non sono qui a parlare di Wagner. Nella sua tetralogia vi è addirittura
un sacrificio. Brunilde s'immola e la Flagstad copre il cielo con le sue fiamme. Chi canta
è l'acqua. L'acqua respira e loda la creazione. Più che il Reno, il mare di Montevideo.
Cammino per las Ramblas. Al mio lato sinistro, scorgo Dino Campana che, entrando nel porto,
rimase estasiato «dentro il crepuscolo d'oro la bruna terra celando». È una sorpresa
rendersi conto che non si passeggia mai da soli. Fantasmi, pescatori, atleti e obesi
cercano conforto nell'aria salina e nelle nubi spumose che formano il walhalla.
Ecco, non volevo parlare di Wagner, non era mia intenzione, ma non comando niente,
né i miei pensieri, meno la scrittura. Al caffè, in attesa di qualcosa che accadrà, chiedo
un cappuccino – con panna e cannella. Non digerisco il latte. Non capisco il perché
della mia richiesta. Un uruguaiano – almeno, così mi pare – legge il giornale,
mugugnando dietro ai baffi. È quasi completamente calvo, e fischietta «Morgenlicht leuchtend».
Evidentemente, conosce Wagner. Dietro, al tavolo, una coppia di biondini (tedeschi? americani?)
chiedono un mate. Ho l'impressione che la vita mi stia dicendo «algo»: una città bianca
non più addormentata, strade inquiete e vertiginose, praterie desertiche e dune senza fine:
la realtà non mi abbandona, ed è insistente, nel suo bene, come Wagner in queste poche linee.

Nel bosco. Variazione su un Tema

Eccomi nel bosco. Qualche rimasuglio di neve sulle zolle, dei rami secchi, qua e là dei salici
non del tutto svenuti e annacquati dal rigore di quest'anno. Eccomi nel bosco. Anzi, mi rivedo. Che anno?
Forse il 36 o il 45, o forse ancora l'83. Che importa? In fondo, la mia memoria non fa sforzo e

trattiene degli oggetti e dei viventi i contorni nitidi, senza sbavature. Dovrei affrettarmi. Tra poco
sarà il Buio. Ma io non l'ho mai incontrato questo Buio, solo per sentito dire. Mi avvio. E pensare che
né la Mamma né il Babbo m'hanno ostacolato. Né io avevo insistito. Ma dalla Nonna qualcuno doveva
pur andarci. Doveroso, farle visita, aveva detto Mamma.

Ho nel cestello di vimini – quello fatto sotto i miei occhi dallo zio Mosé – molta frutta (noci,
limoni, fichi secchi), del granturco, una focaccia (perché mai una sola?), e poi il rossetto, le calze lunghe,
degli slip, uno spray per le zanzare e dello Chanel che Mamma mi ha messo in un flaconcino magico.
Insomma, lo stretto necessario per affrontare un viaggio. Il cestello ha un codice. Non dovrò dimenticarmene,
mi raccomanda il Babbo. Mi hanno avvisato del Buio, ma non del Lupo. Chissà! Non lo sapevano?
Sarà che non li ho proprio sentiti?

Lupo mi aspetta alla fine del Ponte. Siede, tutto di nero, come al solito, sui gradini di legno
inzuppato e puzzolente dal lerciume di palude. Non voglio fermare il passo. Quella «voce sua soave»
(così, mi pare, dissi, in preda a una malia) mi frena, mi cambia, mi prende. Alt! Autocontrollo. Il cestello
c'è ancora. Non vuole derubarmi. E il codice, scritto sul palmo della mano, non si è ancora sbiadito.
Bisogna riprendere il cammino. Come già scritto, nessuno intorno. Sola, smarrita, come altre eroine.
Almeno in questa storia ho buona compagnia.

Degli ubriachi, di cui pericoli e leggende si raccontano, né un vomito, né un rantolo, né i vetri spezzettati.
Lupo non demorde, mi vien dietro. Per fortuna, non sa il mio nome. Non può chiamarmi. Così,
in questo viaggio, posso scegliere di non rispondere. Le ombre lattee sul canale si fanno orchi, balene,
mele avvelenate, storie di cui ho già qualche sentore.

E ciò che è strano è che io so che Lupo è Lupo. Ancora centoquarantaquattro ore e sarò da Nonna. Con
che amore e con che aromi mi prepara frittelle e patate! Ho già fame. Calma. Lunga è
la notte. Lupo è alle costole. Destramente, mi giro e lo fisso. Ebbene sì! Che c'è di male? Lo scruto,
trentatré secondi, con sguardo di maliarda, di Lupa, quella Lupa che lui aspetta graffiare tra le pulci
del suo pelo tumido. La lingua, spessa e violacea, è grossa e pende spaventosamente
tra i muschi frizzanti della notte. Eccomi nel bosco. Guardo e cammino. Guardo e cammino. Guardo e cammino.
Nonna mi aspetta. Lupo è furioso. Gli sbatto la porta sul muso.

VALIGIE DI…

Maria Luisa Daniele Toffanin*

Il viaggio infinito

Il corpo è valigia di carne
che il tempo limita e usura
senza più stanze ove muoversi
con antica positura

una valigia d'argilla inaridita
senza lucore di primavera
ma dentro, la valigia, cela
segreti dello spirito indicibili.

Fra stinte crepe bulinate
levita una levità azzurra
un polline profumato
un'acqua di sorgiva viva.

È l'anima che migra oltre il proprio stato
libera da corporale gabbia
sociale inquinamento
centro di benessere e commerciale.

Migra oltre eterei strati
pascoli di nuvole slarghi di sole
in un dove senza tempo-spazio

* Poetessa italiana.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

oasi d'innocenza riaffiorata
isola celeste di libertà
di chi sapiente al mistero delle cose
si rilibra alla sua origine prima

per succhiare sostanza-essenza
estinta sulla terra
da una fame d'immagine. Abusiva.

Rientra l'anima a sera
nella sua valigia d'argilla
da quell'estasi rifocillata
registra emozioni irripetibili.

Il corpo è valigia di carne ingombrante
ma l'anima che leggere migra
è il viaggio infinito.

Il mio corredo è nel paesaggio

Al mio Poeta di Pieve di Soligo

Mondo, il mio corredo è nel paesaggio
coltivi boschi declivi intorno, dei miei Colli Euganei.

Corredo vario per le ore del giorno pure per ogni stagione
un albero solo in sé chiude tutto il mio abito interiore.

Mi cinge l'anima di radici, storia di terra lavorio di genti
trame remote presenti in cultura nomade pei crinali
nel canto gregoriano e devozioni claustrali.
Radici-linfa perenne memoria che dentro in nuovi
fermenti mi sale, conferma al mio esserci qui ora.

E il corpo di corteccia ricopre a donarmi energia
sublime verticalità del tronco
nel suo-mio slancio al cielo coi rami a preghiera.

Corona i capelli di rosate gemme figliate da natura
paziente al morsante gelo, all'opera umana
speranza-vita ancora rinata.

E dona chioma cangiante di corolle quale mia
sopravveste di gioia al creato risorto, alle nostre pasque
minute sortite dagli affanni dei sepolcri quotidiani.

Poi a mantello m'avvolge un prato a primule e viole
respiro d'essenze pure: umiltà nutrimento al cuore.

Di turgide albicocche-sua attesa-arborea gloria
inventa morbido vezzo al mio collo: albicocche
umani sogni maturi
vivi in piccine nostre creature!
Epifania della solarità in geometria cromatica
fantasia: bellezza unica in forma-sostanza!

E nel manto fogliuto del bosco, intreccio di vite diverse,
l'anelito all'armonia del vivere, preludio negli ulivi di pace
e pure l'abito del mio riposo a sera, a meditare sul viaggio.

E d'albero-di bosco oro ramato alfine mi rivesto
come ad una festa per trattenere a lungo l'autunno
negando pensieri d'inverno, ma nella lieve danza
di foglie al vento il suono del tempo fuggente
nella filigrana dorata alla terra abbandonata
il senso della vita immortale: eterna si ripete
in una storia infinita.

Mondo, non ho valigie da viaggio: il mio corredo è tutto
nel paesaggio con chiare indicazioni sul suo uso poetico.

Zufolo da pastore in stupori minimali

Un contenitore emozionale-una valigia musicante
m'accompagna dentro nell'infinito andare
di stanziale o nomade è uguale.

In scintille di note vibra a stupori minimali, visioni
gesti iterati nei giorni sorpresi in pause fra le cose.
Vita cotidie-rinnovato dono.

Stupore il lento risveglio dell'azzurro striato da luce
– matita d'oro rosata nel fumo che svapora –
riacceso in rumori abituali: finestre rideste
in simultanea, motori d'auto ovattati dal gelo

umana voce nel primo squillo del telefono.
Richiami richiami a comune appartenenza
il nostro mattutino!

Stupore il sole che riluce sull'acqua brinata
dimora di rossi guizzi, segnando perenne il suo zenit
alla campana che suona che sfuma.

Stupore il desco ritrovato in pensieri uniti disuniti
non conta, la sedia sempre fuori tono, dissonanza
all'armonia della casa, prova sicura di presenza

lo spazio fra i quadri misurati insieme allora
ricomposto ora dalle stesse mani.

Stupore il carminio vesperale che dai colli riverbera
e la stanza tutta arde nella mia sera
sigillo eterno del creato.

Vibra scintilla il contenitore emozionale:
note parole pullulano dentro premono in gola
con forza d'esserci, sgorgare fuori.

La plasmo la mia valigia musicante come creta
con dita d'anima fino a crearne uno zufolo da pastore
e provo quelle sue note per catturarne il reale suono

girando con un gregge fiorito sul verde per risuonare
fuori al mondo intero questo spartito interiore.

Poi placata sull'erba in un mare di candore, mi nutro
della melodia-poesia minimale sorpresa fra le cose:
quasi non la credo mia, ma del pastore.
Vita cotidie-rinnovato dono.

CARTA DI IDENTITÀ DI UNA POETA 'SEMPRE' CON LA VALIGIA*

Mara Donat**

Al mio Maestro e Amico Andrea Zanzotto, in memoriam

Quando ritorno da un viaggio la mia valigia è piena di parole inedite. Parto con un mucchietto di parole e rientro con un bel fagotto. Questa valigia però non è di cartone, nemmeno di pelle, nemmeno di plastica. È una valigia trasparente, come "La condizione umana" di Magritte. Mi attraversa e compenetra, oppure io l'attraverso e compenetro con il mio corpo. La parola però non è d'aria, è di fuoco e lascia sempre un segno di cenere sul foglio.

Le parole sono come le nuvole, come nella canzone di De André, vanno vengono... Si trasformano. Soprattutto viaggiano. Anche quando io sto ancorata a un luogo loro stanno sempre viaggiando. Cercano le radici e poi si inabissano nelle altezze.

Non ho detto niente di nuovo. Ho fatto qualcosa di più importante. Ho scritto come sento la parola.

Il nomadismo è soprattutto un atteggiamento dello spirito. Saper uscire ed entrare da luoghi in senso metaforico è tanto libertario quanto intraprendere un viaggio in ambito geografico. Ho cominciato quindi ad essere nomade molto presto, prima di cominciare a viaggiare, fin da ragazzina, attraverso l'immaginazione e le parole. Non sono stata io a prenderle, loro hanno intrappolato me per liberarmi in spazi aperti. Loro mi hanno invitata al viaggio. La prima poesia che ho scritto a quindici anni rappresentava un vagabondo, una persona alla ricerca di sé, letteralmente *on the road*. E non necessariamente dopo gli anni Settanta rivivo dagli anni Novanta in poi l'esperienza *beat*, nella vita e nella parola. O forse solo in parte. Ho cercato e costruito un modo mio di essere sulla via attraverso la strada e la parola. Un modo mio di essere in transito. Ho abolito la staticità, nel senso dell'univocità, in ogni aspetto della mia vita. Ho

* In occasione del Recital di poesie tratte dalla plaquette inedita *Eccone gli schianti* (2010).
** Poetessa italiana.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

trasgredito le frontiere, dentro e fuori. Così ho raggiunto pienezza, nella vita, quindi nella poesia. Non potrei scrivere una poesia che non aderisca alla mia esperienza.

La parola nella scrittura del mio Maestro Poeta, Andrea Zanzotto (1921-2011), è un principio, un origine in eterno divenire. È la spaccatura della ferita che si rimargina soltanto nel ritorno che rimette il linguaggio in movimento. Il ritorno al corpo nel gesto e nel suono. Da qui all'idioma, la lingua mediana che si riappropria anche del colloquio. Andrea Zanzotto era cinto dal suo paesaggio, 'alligato' dal Soligo, non amava il viaggio eppure ha preso molte navi, ha attraversato infiniti porti. Lui così abbozzolato in valle era orgoglioso del mio nomadismo, fra le due sponde, l'Italia e il Messico. Da Vero Maestro, colui che illumina la via, in un senso orientale, mi capiva al volo.

Ho fatto della poesia e della vita un divenire continuo. La mia parola abita il corpo nel movimento, supera le frontiere e si colloca a metà fra la scoperta e la perdita, fra stupore e nostalgia, gioia e dolore. Pur sempre limine, qualcosa in divenire. L'origine si fa luogo non-luogo, frontiera geografica e frontiera interiore, perenne.

Indecidibilità. Ambiguità. Punto interrogativo. Forza della creazione.

Posso collocarmi ovunque e il fenomeno resta costante. Casa mia è il luogo della partenza, ovunque sia. Casa mia sono le mie radici, nella lingua e nella terra. Casa mia sono le Alpi e il Mediterraneo. Da qui sono pronta a partire per luoghi e per parole. L'altra mia sponda è l'America Latina, da raggiungere con costanza, ciclicamente. Nel frattempo può bastare una passeggiata nell'altrove locale, è sufficiente per fare del corpo parola. Sarà poi il transito da un aeroporto all'altro, per sradicare momentaneamente l'essere verso l'altro. Scontrarmi e incontrarmi. Non ha importanza. Quel che vale è il gioco. La scommessa e la sfida. La frontiera che genera la parola ed esalta la vita. Ogni ritorno promette un modo diverso di essere.

La staticità, fisica e interiore, spegne la parola, ammutolisce la mia poesia.

Forse per questo amo le stazioni, i treni passare.

Prendere un treno è spararsi verso l'altrove, anche prossimo, ma è un divenire, è quel che basta.

La parola fiorisce anche sul finestrino del treno.

Partire.

Scrivere.

Essere.

Con la mia 'casa' nella valigia, come il mio poeta latino Antonio Cisneros, in *Crónicas de viajes, crónicas de viejos*: «mis casas son las viejas maletas». La mia casa sono le mie vecchie valigie. Sì. Percepire così la casa. In onor di metafora. E fuor di metafora. Non o questo O quello. Ma questo *E* quello. Qui E là.

MIGRATIO MULIERUM

Valeria Mancini*

Carovana

«Baila conmigo esta noche»
la mano posata sulla schiena
a guidare una notte di giostra.
Venti euro compresa la cena
quattro ore di corriera senza sosta:
San Cristobal Entrevinas la meta,
per un carico di donne sole,
caravanas de mujeres, la chiamano,
e ogni mese ci sale chi vuole.

Canto sottovoce nel percorso,
nel borsone ho i sandali d'argento
e un abito di raso con le rose.

Per una sera non serve pazienza,
sedici ore di cura e di affetto
comprate a 700 euro al mese
da figli, belli in fila sul comò
in ordinate cornici d'argento.
Disposte ad arte anche le nipotine
ritratte in posa con le candeline
o con abiti rossi per Natale.

* Poetessa italiana.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

Il mio regalo di Natale oggi
è il *paso doble* con lo sconosciuto
contattato attraverso un'agenzia.
Lui non lo sa che passo le giornate
a spingere una sedia lungo il viale
ad anni luce da Santo Domingo
e dall'aereo che non ricordo più.

Corsi e ricorsi per questa storia
sempre la stessa da più di cento anni,
sul transatlantico come merci,
in transito,
con in mano una foto in bianco e nero.

Oggi in corriera,
in carovana per una nuova sera.

10.12.2011

L'impronta

C'è una gru sullo sfondo nella foto,
c'è Franco sui ponteggi
che sorride.
Crescono muri con orgoglio antico
nei cantieri gli Italiani.
Crescono muri,
mattone su mattone.
Cemento
mescolato col sudore.
Frittata con cipolla
nel panino.
Amore e Fantasia, come nel film:
è questo che si aspettano da noi.

C'è l'impronta dei mobili sul muro,
della culletta
nella stanza vuota
dove Alberto ha dormito per un anno.

Crescono i muri e Franco è lì e sorride
all'obiettivo e indica il cartello
«Zurich»,
squadrato come le sue case
solide e serie come i suoi abitanti.

Un morsa allo stomaco mi prende,
per questi muri impastati di sabbia
di canti d'italiani, gioia e rabbia.

Ma sul mio muro
c'è solo un'impronta
e Alberto
sta crescendo con la nonna.

19.12.2011

L'agno e il giuba

Sbatte l'onda sul fianco della nave
come sbattevo i teli sul torrente.
E l'acqua del mio Agno risuonava
di parole, lamenti e di risate.
Torcevo ad arte i panni
con mani forti e rosse e screpolate.

Sbatte l'onda sul fianco della barca
sul mio corpo bruciato dal sole.
Il Pinar è una nave mercantile
e in Italia nessun porto la vuole.

La Mèrica era lì che ci aspettava,
i tre biglietti erano stretti in mano
e alla visita io sono passata
per le mie braccia forti e la statura.
Nino no, anche se gli ho pizzicato
bene le guance, per farlo più sano.
Ma il dottore mi ha detto
«Non lo passa

il viaggio in nave
questo bambino.
E suo marito
ha il cuore malato».
Così sono rimasti, Aldo e Nino
a sbracciarsi sul molo.

Ho sognato la piena del mio Giuba
sulla terra secca
e crepata come labbra arse,
perchè da ieri l'acqua è finita.

Dovevo andarci io, giù in Argentina:
per lavorare e fare «musina»
Invece sono in cella con Morena:
pieghiamo i gambi dei fiori di carta
per Doña Enriquez,
a due *centavos* l'uno.
Da giorni lo vedevo,
l'orecchino,
un fiore di granato sotto il letto.
Oro buono, che suona sotto i denti.
L'ho preso solo per saldare il prestito
e pagare il biglietto
per l'Italia:
Aldo aveva le piaghe sulla schiena
e ancora poca aria dentro al petto.

Non ci torno di certo
a batter panni
sulle rive dell'Agno.

Non lo vedrò di certo
più il mio Giuba.
Ho la sabbia che scricchiola tra i denti,
un telo bianco è sopra la scialuppa
e i miei capelli volano nel vento.

29.12.2011

ANDANDO POR LA MEMORIA

Rocío Oviedo*

El hombre de los perros en cuatro caminos[1]

Tronchado por el peso de los días
camina en su andamiaje,
lamido por la huella del olvido,
arrastrado por culpas ignoradas.
Dolor culpable en la zapatilla, en la barba,
en los ojos de azul sereno.
Con lágrimas perdidas,
olvidadas en la glorieta.
Pasea febril, saluda a las farolas,
sonríe a la que, apenas ayer,
era su casa.

«No salgo del barrio», me decía,
quedarse en sus aceras,
«mejor un perro que un amigo»,
recibir su compañía y su caricia.

* Poeta española.

[1] Era un personaje muy curioso. Siempre iba vestido más o menos bien. Con un abrigo gris de espiguilla y limpio. Mi padre tenía un comercio, al salir de la tienda nos solíamos encontrar con este vagabundo. Charlábamos con él. Siempre me sorprendió que hubiera tenido una buena casa en la avenida de Reina Victoria. Se aseaba en los baños públicos que entonces había. No bebía sino agua o leche. Al principio no tenía más que un perro pero después acogió a dos y a veces a tres. La última vez había cambiado su lugar en la glorieta y estaba al final de Reina Victoria, con un carrito de la compra llena de bolsas. Tampoco pedía dinero, cuando le dijimos mi madre y yo si le podíamos socorrer en algo, nos pidió una manta y comida, nunca aceptaba otra ayuda, salvo unas pocas monedas bien para llamar por teléfono o para ir a asearse a los baños.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

Y al cabo, su pie camina, casi descalzo,
su huella de eterno olvido
y, franciscano y doliente,
su abrigo gris besa los adoquines.

Cadena de penuria la memoria,
cadena el recuerdo y cadena haber perdido
el hogar y la madre en su solo día.
Cadena de penuria la memoria
que argolla el pasado a un pañuelo.
Moneda que ayer cantaba en su bolsillo
y ahora escasea juguetona por los dedos.
Silabea tonadilla a la mañana y se enjuga con mano áspera el cabello,
y en la noche de las farolas compasivas
vira hacia los escalones que bajan a lo hondo
a la sima en desniveles de ametro.

Su brick de leche oscila en una mano,
mientras sujeta los dos perros compasivos,
y su suela doblada de silencio se encamina
y la voluntad de humo se pierde solitaria
en los negros abrazos del túnel clausurado
del metro en cuatro caminos.

Letras

Beber el centro del sentimiento
y extraer una lágrima transparente
lluvia de otoño en una hoja
niña bonita tornasolada en el atardecer
mientras mi navío de tinta
cruza los frutales del conocimiento
y se adentra entre las zarzas del misterio.

Madre-miel

Ausencias, carencias hondas del alma
que se adhieren como sanguijuelas

y no dejan avanzar.
Si el cielo me mirase bondadoso
con color de madre-miel en los ojos.
Si me acunara en las olas de viento
suave y cálido
en este gélido invierno,
como nunca gélido....
Si pudiera respirar hondo,
si aletargara el dolor
en un bloque de hielo
que permaneciera dormido
como príncipe de cuento,
–Reina de las nieves–
para nunca más despertar....
Si se pudiera congelar
el dolor en el olvido....

Por si acaso

Podría decir que la tarde se me muere entre las manos
podría decir que el cielo está enfermo y que las nubes
se ríen a carcajadas de nuestra estupidez.

Podría señalar que mi cansancio apenas si me
deja echar una siestecilla,
ni marcar un número de teléfono
que se me atraviesa como un cometa en la tarde
y me la interrumpe, así sin más,
como si no importase,
como si nunca importase
que estuviéramos hartos.

Podría decir que nos puede la impotencia,
que nos cansamos de esa bota
que pretende que nos aplastemos
y clava, así, como sin querer,
los tacones en las manos.

Quisiera decir que me duelen los clavos en los dedos,
y la mirada terciada de los libros hermanos,
como si dijeran: mírala, ahí está, como antes, otra vez.

Podría decir así, que sí, que la tarde se me muere entre las manos
y que el cielo está enfermo y que la nube,
hermana aparente,
se ríe a carcajadas y humillante,
y me mira, inmisericordie y altiva
y pasa sus dedos fuertes por mis antiguas heridas.

Madre

Volaste, cariño de mi día,
golondrina del tiempo,
hacia la noche.
Volaste luminosa sonrisa
en las mañanas,
dolor abierto del último grito
silenciado.
Mueca final,
en que desfallece el sufrimiento,
labios abiertos al infinito.
Cómo acariciaba la tarde
solitaria tus manos,
tu ser de agua inalcanzable,
renacida en las orillas del agua,
agotada en el diario sobrevenir
de enfermedades y amarguras:
pececillo preso en la llanura,
ligado por amor a tu colmena.
Abeja reina de reino imaginario,
apenas abeja de tu abejo,
silenciado el dolor en férreas voluntades.
Y volaste, cariño de mi día,
golondrina del tiempo,
hacia el calor alegre de la noche.

Pido

Pido un hueco, pequeño espacio de papel
para una idea,
para una charla de alma a alma,
con el codo a codo de la ingenua ignorancia.

Cáceres a son de tambor

De timbal a timba,
pasear marimba
golfines de hiedra…
Sabrosa la tarde
de tambor y palo
de palo a tambor.
Y rosear las piedras
con un tacón bajo
y suela de goma
y paliar el hambre
y el mundo parado
con una sonrisa.
Con sonrisa y ritmo
que pantea y tamborea
la grey con palitos chirigotes
y cadera.
De Timbal a timba
paseamos marimba
calle de golfines
y golfines de piedra
de tambor y palo
de palo a tambor.

MUJER CON MALETA.
TEMA Y TRES VARIACIONES

Eduardo Ramos-Izquierdo*

A Silvana Serafin

Tema

Mujer que llegas
Cargando tu maleta
Donde respiran

Vivencias y recuerdos
De espacios y de tiempos

Variacion 1. La espera

Son las dos de la mañana
La estación está casi desierta
Respira obscuro el silencio

La madre sentada en la banca
Cubre con sus brazos
El sueño apacible de su hijo

A sus pies la maleta cerrada
Con algunas prendas y las voces
Del más allá de la frontera

* Poeta y escritor mexicano.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

En la espera sólo sabe
Que cualquier cosa es mejor
Que ese odio abandonado

Variación 2. Las cartas

Recuerdo aquella tarde infantil
Cuando a solas en tu casa
Encontré la llave olvidada

Fui al closet en donde
Sabía que dormía
Tu maleta envejecida

Escuché con ansia el click
De ambos cerrojos:
Sentí el melancólico olor del papel

Vi las cartas envueltas
En un paño amarillento de algodón
Y desaté sus listones violetas

Leí en la cuidada caligrafía
Las respuestas lejanas a tus cartas:
Escuché el otro sol y el otro mar
El pasado común El cariño herido
La distancia inamovible

Variación 3. La lengua

Eres joven y esbelta
Luces en tu traje sastre
Airosa y móvil
El azul de la aerolínea

Viajas autónoma y multilingüe
De continente a continente
Te quieres con tu libertad
En todas las latitudes

Arrastras ligera
Por corredores y aduanas
La piel de tu maleta
Que cambias con frecuencia

Porque bien sabes
Que la maleta unilingüe
La única maleta posible
Reposa en el armario familiar

Ella es la humilde presencia
Del hogar perdido que conserva
Todos los latidos y el aliento
De las tres generaciones

ERRÂNCIAS

Manuel Simões*

Êxule[1]

Desconhecia a luz
da tarde,
o azul do mar
junto à costa
ignota.

Então lembrava
a sombra da árvore
junto à sua casa,
a fresca água
e o momento,
irrepetível, único

do avançar do sono
pelas nervuras
do corpo

como algodão em rama
tocando ao de leve
a ânsia amarga

* Poeta portoghese.
[1] Traduzione: Esule.
Non conosceva la luce/ della sera,/ l'azzurro del mare/ presso la costa/ ignota// Ricordava allora/ l'ombra dell'albero/ accanto alla sua casa,/ la fresca acqua/ e il momento,/ irripetibile, unico// dell'avanzare del sonno/ tra le fibre/ del corpo// come cotone grezzo/ che sfiora con leggerezza/ l'ansia amara// fino ad abbandonarsi/ alla morte transitoria/ e rinascere/ nel suo letto.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

até ser entregue
à morte provisória
e re-nascer
na sua cama.

Insulae[2]

1
Ouve-se sempre o mar,
o rumor da onda que respira
e suavemente se retira,
trémula, antes de naufragar
no profundo segredo
do insondável abismo do mundo.

2
Vistas de longe, coroadas de névoas,
flutuam como espaço de utopia,
canto do paraíso onde se crê
possível realizar o desejo sem nome,
sem ânsia e sem limite.
Mas logo o nauta se interroga:
é do mar que o vento sopra,
mas onde e como se forma?

Mãe mediterrânea[3]

1
O sol e o azul formaram a terra,
o canto da flauta deu-lhe o som

[2] Traduzione: Insulae. 1. Si sente sempre l'odore del mare,/ il rumore dell'onda che respira/ e dolcemente tremula si ritira/ prima di naufragare/ nel profondo segreto/ dell'insondabile abisso del mondo.// 2. Viste da lontano, coronate di nebbia/ come flutti in spazio d'utopia,/ canto del paradiso dove si crede/ possibile il desiderio senza nome,/ senz'ansia e senza limite./ E poi il navigante che s'interroga:/ è dal mare che soffia il vento,/ ma dove e come si forma?
[3] Traduzione: Madre mediterranea.
1. Sole e azzurro formarono la terra,/ il canto del flauto le dette il suono// che mancava,

que faltava, a sombra flutuante
descaindo à tarde sobre as ribeiras

do mar, dando corpo ao teu pulsar
ardente de mãe mediterrânea.

2
Foi assim que nasceste possuída
pelos ritos, da fecundidade e outros,

pelo culto da terra e da Natura
e logo assumiste os trabalhos e os dias,

a vida e a morte, a dança obsessiva,
a paixão espontânea, vazia de memória.

3
Porque à mãe terra tudo é congenial,
tudo é o início do mito fecundado,

de súbito aceso pelo sol e o azul.
Tu que resumes a grande metáfora,

o espaço do encontro em que um deus só
falou em muitas línguas, o domínio

anterior ou poder sobre o mar, os
mitos dominadores das etnias

l'ombra fluttuante/ che scivola la sera sulle rive// del mare, dando corpo al tuo pulsare/ ardente di madre mediterranea. 2. Fu così che nascesti posseduta/ dai riti, di fecondità e altri ancora,// dal culto della Natura e della terra/ e subito assumesti le fatiche e i giorni,// la vita e la morte, la danza ossessiva/ la passione spontanea, vuota di memoria. 3. Perché alla madre terra tutto è congeniale,/ tutto è inizio del mito fecondato,// subitamente acceso dal sole e dall'azzurro./ Tu che riassumi la grande metafora,// lo spazio dell'incontro ove un dio solo/ parlò in molte lingue, il dominio// anteriore o potere sul mare, i/ miti dominatori delle etnie// ora non più unite: se il mare/ non può pacificare la terra, sia// la terra la scansione del dialogo,/ luogo di transito, segno illimitato. 4. Dea marina, donna, sposa/ e madre, guida degli argonauti// cui insegnasti l'arte, ancora/ sconosciuta, della navigazione.// Da te proviene il canto d'Orfeo contro/ le sirene: la poesia contro la seduzione.

agora desunidas: se o mar
não pode pacificar a terra, seja

a terra a escansão do diálogo,
lugar de trânsito, signo ilimitado.

4
Deusa marinha, mulher, esposa
e mãe, guia dos argonautas

a quem ensinaste a arte, ainda
desconhecida, da navegação.

De ti provém o canto de Orfeu contra
as sereias: a poesia contra a sedução

REGINA

María Hortensia Troanes*

A Claudio Mattaloni

I
Se apagan
las estufas de día y de noche.
Se acumulan sin peso
uno a uno
cientos,
en los cañizos.

Entre risas, las mujeres,
con malabares delicados,
separan, desprenden, desbaban,
soplan como a panaderitos
los capullos
esas mudas espumas, **sin mar.**

La luz del día, el arte y ellas,
apilan, barajan, imaginan,
rozan, se cubren, se revisten
del ancestral misterio de la seda.

–Éste sí, éste no… ¿éste?
Entrecruzan miradas sagaces.
Con paciencia sopesan
– suman, quitan –

* Poeta argentina.

Oltreoceano. Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe, a cura di Silvana Serafin, 6 (2012).

constantes en su dulce equilibrio
de balanza.

–¡ÉSTE! Éste paraaaaaaaa:
¡Regina!
La ronda de las muchachas resplandece:
alegría.

Y yo corro azarosa a tomar
el tesoro,
que guardo en mi cajita,
carpinterías del abuelo
–porque el invierno ocupa su taller.

***

Ah primavera propicia ya avanzada
única en mi recuerdo.
Detuvo el frío, el hambre, la pobreza,
detrás de las primeras colinas,
en las nieves del Monte Negro.
Como un pesebre:
cálida Remanzacco
de 1870 y…

***

–Yo, Regina,
soñé y en sueños conocí a Leizu la emperatriz.
Sobre los hombros,
y en las palmas de mis manos,
multicolor caía una lluvia de capullos de seda.
Con verdes: musgo, oliva, helecho,
tiritas sutiles de hoja de *gelso,*
espigas de trigo aún no maduras.
¡Volaban los amarillos por el aire!
amarillo de las retamas, amarillo de los narcisos,
de las dalias,
amarillo oro del maíz,
limón, miel, azafrán, polenta, azufre,
sol.

Rojos capullos óxidos caían y caían.
Vino caliente espeso, picolit,
frambuesas húmedas en los cestillos de la cena.

Vi capullos azules caer
de azul genciana, azul zafiro y ese otro azul inquietante
de ultramar…
¡Llovían los marrones!
Surcos, viñedos en líneas escarpadas,
senderitos entre *borgo y borgo*,
vetas de tronco añoso, tierra.
Capullos de un naranja brillante,
descendían ligeros las moreras.
Violetas y morados caían de las ramas
cual apretados racimos de uvas estalladas.

Yo, Regina, bailaba la danza de la primavera
devanaba y tejía los hilos
con lanzaderas veloces
y se grababan arco iris que ondulaban
por mi vestido sencillo
¡con hilos de seda!

***

Ya se ha barrido el carro
Ya se ha lavado el carro
Ya se ha secado el carro
al sol.
*Lucca…Genova…**GENOVA***
Leve la carga de capullos de seda.
Las mujeres anudan los atados
de tela fina.
Anudan los envoltorios suaves
para la turba de crisálidas dormidas
rumbo a la plaza bulliciosa del mercado
o al secadero Bozzoli
de Cividale del Friuli.

II
La carta contaba
que al nacer una niña,
en Argentina,
su padre, de Orria, provincia de Salerno,
en su medialengua de reciénllegado
clamaba con angustia:
¡é mia Nora! ¡é mia Nora!
Y anotaron Minora como nombre.
–Aunque es bonito llamarse así.
Sí que es bonito.
Yo, Regina,
todavía no sé leer ni escribir,
pero al llegar,
no permitiré que cambien
mi nombre, ni una sola letra.
Regina
Soy Regina, lo seré.
Mi nombre viaja conmigo
para siempre.

***

¡Viento endemoniado!
Inmerso en el espacio
el vuelo sostenido de un pájaro:
a mitad de camino,
alto sobre los viñedos,
enfrente de la casa.
Pobrecito no puede volver,
ni avanzar.
Solo tan solo solitario.
Después se va.

Abajo
en el establo
las pisadas de las vacas
retumban
siento que estoy tan intranquila
como ellas.
Todos duermen en la casa.

Rumio
¿tendrán los animales
abrigo suficiente?

Las hendijas de la ventana
filtran
las sombras del patio
–las macetas–
Y se va luego el ojo mío
por la puerta trasera
donde el trigo y la cebada
y el afrecho…
–¿Por qué estás levantada,
no duermes, Regina?
–Es el viento, madre.
Ese viento endemoniado.

***

Una escalera días atrás.
La hoja de papel
la compré en Cividale.
Sobre el arco de entrada,
grabada en piedra por el antepasado,
quedó la fecha final de construcción
de este *casale*
settecentesco.
Al papel la calqué, con mi mano y un lápiz.
¡Cómo haré que esta hoja **arrive**
sin ajarse!
Sí, entre cartones.

Regina mira las torpes rayas negras:
una bandada oscura
de la primavera.

–Tienes razón, Regina, es verdad.
Aunque llevemos la fotografía de la casa
–copia fiel de la que queda aquí–
estos trazos son como la sangre:
más crudos, más nítidos, más cercanos.

***

Hoy pasó el fotógrafo por el *casale*.
Viene de Udine.
Primero se detuvo en Grupignano.
Casi le llevó el día de trabajo, de casa en casa
los encargos.
Dijo que el atardecer
favorece la luz.
Nos ubicamos todos.
Los hombres con el traje de casamiento.
Las mujeres con collares y flores.
Yo tengo puesto un moño grande
y zapatos nuevos.
Se sientan la nona y el nono
de un lado mis padres
del otro mis tíos.
Los chicos quedamos apretados
en abrazos que todavía
dan calor.

–Ahora quietos, sonrían.
Miro la cámara con los ojos fijos
y justo tocan las campanas
de San Juan Bautista.
Sentí que adentro de mi corazón
yo misma
me había hecho grande.

***

¿Habrá tréboles de cuatro hojas
en América?
Hago un ramito
con los que más me gustan
los veteados
como los pensamientos
y los ato con una cinta de mi pelo.
Después lo dejo en la mesa de la cocina,
sin decir nada a nadie.

***

El abuelo me preparó
una bolsita
con semillas de morera, *il mio gelso!*
–Para que no pierdas la costumbre
de criar los gusanos, tus hilos y tus sedas.
Y me besó en la frente.

***

–¿Qué vas a llevar, Regina?
–Mi costurero, las madejas de hilos de seda
de todos, pero de todos los colores.
Ovillos de lana, muchos ovillos.
Y la tela que bordó la abuela
para el ajuar
cuando me case.

III
–Adiós, adiós, adiós.
Los perros siguen el carro.
Y abrazada a mis padres
veo cómo se empequeñece todo
en Remanzacco:
la familia
los chicos
las casas
la torre de la iglesia
los sembrados.
Agito una punta del pañuelo de seda
y con la otra, seco una lágrima
que se transforma en un sollozo
y luego en un llanto que
pasa por los huertos
y dura, dura, atravesando la ciudad.
Regina llora llora llora
hasta que llegan a la estación de trenes
Udine donde sacan los pasajes

y esperan en un banco, hasta que la campanilla
anuncia la partida.
–Adiós, adiós, adiós.
Comen queso con pan
y frutas secas.
Regina apoya las dos manos
en la ventanilla y
no despega su carita durante todo
el tiempo.
Nunca viajó en tren.
Nunca fue a Génova.
Nunca vio el famoso puerto.
Nunca se fue para no volver.

IV

…sin mar… de ultramar… Génova… arrive… Necesidad.

¿Cuándo partiste para la Argentina? ¿En qué barco? ¿Cuándo te casaste con el bisabuelo Santiago?¿Dónde te casaste: ¿en Casilda, en Arequito?¿Cómo se encontraron?¿En qué condición murió tu primer hijo?¿Cómo se llamaba?

Ah, barreras de la memoria…

Qué sé:

Que eras friulana. Que te casaste en Argentina. Que en 1895 tenías cinco hijos vivos y uno muerto. Emilia, Ida, Amadeo –mi abuelo, a quien tampoco conocí– Mario y Félix: nueve, siete, cinco, tres y un año. Que no encuentro ninguna fotografía tuya. Que en 1895, tus 29 años todavía no sabían leer ni escribir. Que el bisabuelo Giacomo, de Grupignano, alfabeto, herrero y carpintero, te llevaba catorce años. Que Giacomo vino con su hermano Fabiano, en 1878. Que se instalaron en las provincias de Santa Fe y de Entre Ríos. Que mi abuelo y sus hermanos compraron campos en Arequito. Que mi madre adoraba a una tía Regina, delicada y dulce, que la mimaba y le preparaba manjares exquisitos cuando la visitaba, en Arequito, para las vacaciones de verano. Que llevaba tu nombre, tu nombre, sí, Regina. Que yo te quiero ahora y te abrazo y te busco, te seguiré buscando, hasta que vuelvas a la historia y dejes de volar unos instantes por allí, esplendorosa, con tus capullos de seda. Y me hables con el lenguaje de las almas. Oh, debe sonar tan cristalina tu voz de mujer valiente capaz de la epopeya. Sé que tu vida fue siempre feliz, en sus esencias. Y que nos movemos de aquí para allá, los humanos, empujados por Ananké, la poderosa. ***Necesidad****. Que vista, desde donde tú estás, susurrará como un sonajero de recién nacido, cobrando su sentido.*

ABSTRACTS*

Irina Bajini, *Artiste con la valigia. Giacinta Pezzana tra Buenos Aires e Montevideo (1909-1914)*
Partendo da una precedente ricerca sulla presenza e la ricezione della letteratura e della musica italiana in Argentina tra la fine dell'Ottocento e la conclusione della Prima guerra mondiale, si focalizza l'attenzione su una particolare forma di emigrazione femminile, quella di artiste, anche di chiara fama, costrette a intraprendere già in età avanzata estenuanti tournée in America Latina per fronteggiare le loro difficoltà economiche. Una di esse fu Giacinta Pezzana, che nel 1910 si trovò a celebrare le proprie nozze d'oro col teatro non nell'amata Italia ma a Buenos Aires, e a Montevideo aprì un'accademia imparando a recitare in spagnolo. Grazie alle sue lettere – raccolte con grande perizia da Laura Mariani – possiamo ricostruire la sofferta e intensa relazione dell'artista sia con il Río de la Plata sia con il proprio Paese.

Luisa Campuzano, *Residencia y errancia: perfiles de la emigración en* La viajera *de Karla Suárez*
Tema recurrente entre las narradoras cubanas de hoy, la emigración encuentra en esta novela una osada forma de contraponer al convencional espacio doméstico y a la nostalgia del origen, la legitimidad de nuevas identidades genéricas y post-nacionales. Orientada por epígrafes de Calvino y Homero, y protagonizada por dos amigas cubanas: Lucía, residente en Roma, y Circe, quien busca incesantemente 'su ciudad', *La viajera* se detiene en la penúltima estación de su periplo. Construida a la manera de cajas chinas, la novela relata desde la perspectiva más reciente de Lucía desdoblada entre prólogo y epílogo, la convivencia de ambas y sus disímiles familias en Roma, e introduce mediante la inserción del diario de Circe, su largo itinerario, desde la salida de La Habana hasta su arribo a Roma, de donde parte a Naxos.

Margherita Canavacciuolo, *El viaje imposible:* El mar que nos trajo *de Griselda Gámbaro*
El presente trabajo propone un acercamiento a la problemática de la migración femenina entre Italia y Argentina en la novela *El mar que nos trajo* (2001) de Griselda Gám-

* Gli abstracts vengono presentati in coerenza alla lingua usata nell'articolo di riferimento.

baro. La imposibilidad del viaje para los personajes femeninos fruto de la relación dialéctica que se entabla entre mujeres/estancia *vs* hombres/movimiento es el tema principal de análisis. Al mismo tiempo, se subraya la proyección de la estaticidad de los personajes femeninos en el plano estilístico de la novela a través de marcas textuales; dicho procedimiento se manifiesta en la construcción de espacios cerrados en torno a las figuras femeninas, recurso teatral que caracteriza las obras dramáticas de la autora.

Daniela Ciani Forza, *Clotilde Giriodi: una signorina italiana alla scoperta dell'America*
Lo studio analizza le impressioni della giovane Giriodi di fronte allo stile di vita americano: un senso di 'meraviglia' per qualcosa di inatteso, offre una propria interpretazione/scoperta. Il testo si discosta dalla tradizione dei 'diari di viaggio', legati alla tradizione dei *tour*, o da quelli di indagine storico-culturale. L'America che Giriodi scopre è quella della quotidianità, dei costumi delle 'signore americane', del confronto fra mentalità e educazione per portare in patria qualche notizia, discostandosi dal genere classico del diario personale. Altrettanto il testo si differenzia dalle esperienze narrate/commentate dai numerosi viaggiatori che nell'Ottocento si accostavano all'America per approfondirne il sistema politico, o per esplorarne i territori.

Biagio D'Angelo, *Penelope è in Brasile. La scrittura in transito di Marina Colasanti*
Lo studio si occupa della scrittrice italo-brasliana Marina Colasanti (nata in Eritrea, poi vissuta in Italia ed emigrata a Rio negli anni Cinquanta) e della tematica del viaggio, presente, con grande frequenza, nella sua scrittura, tanto nei titoli dei suoi testi, quanto nei contenuti. Il viaggio si accompagna, inoltre, a una riflessione sulla figura femminile, come un soggetto costantemente 'in transito'.

Anna Pia De Luca, *Stories of Suitcases: Young Girls from Auschwitz to Canada*
Over the past 15 years, Canadian children's literature has published a series a works for the young where ethnic writers of various nationalities give voice to histories of silence due to their difficult integration in the new world. In particular we find stories of children forced into hiding from a humiliating and misunderstood past as that of the Jews who managed to escape the horrors of the Holocaust. Two recently published books, *The Old Brown Suitcase* by Lillian Boraks-Nemetz, who survived the Holocaust in Warsaw and *Hana's Suitcase* by Karen Levine, described as «documentary fiction for children» have moved the world for the simplicity yet intensity with which they describe this devastating moment in the history of the Jews. These are books which can teach children about the horrific events but they can also offer alternative readings on issues of racism, identity and diaspora. By learning of the cultures, traditions and languages of others, children are encouraged to be observant, receptive and more open-minded, a first step in eradicating stereotypical prejudices and intolerance towards those considered 'diverse'.

Mara Donat, *La identidad nómada en* La amigdalitis de Tarzán *de Alfredo Bryce Echenique*
Si la experiencia de la emigración de un lugar a otro implica desarraigo e incertidum-

bre, aun más el nomadismo inquieto de los protagonistas en nuestra sociedad posmoderna conlleva la inestabilidad como categoría geográfica, cultural y también emocional. No sólo falta la pertenencia a algún lugar preciso, sino también la experiencia afectiva dentro de los cánones consolidados en una sociedad fija. Todo está en movimiento, el cuerpo y las emociones. La protagonista femenina de la novela *La amigdalitis de Tarzán* del escritor peruano Alfredo Bryce Echenique es la representación perfecta de esa manera de vivir siempre con la maleta lista para partir a otro lugar o ciudad ya sea continente. Se analiza todo un conjunto de encuentros y desencuentros, sobre todo en lo que se refiere a la angustiada relación amorosa. La expresión, rica en referencias intertextuales e intermediales, alcanza un nivel máximo de eficacia a través de la magistral ironía empleada en la narración.

Simone Francescato, *Guide turistiche per viaggiatrici nordamericane in Europa tra Otto e Novecento*
Il saggio esamina i primi significativi esempi di guide turistiche scritte da, e concepite specificamente per donne nordamericane in viaggio per l'Europa tra Otto e Novecento, analizzando tali pubblicazioni nel contesto storico-culturale dell'emancipazione femminile nei primi anni del secolo scorso. Documenti preziosi per ricostruire l'emergere del cosiddetto ideale della *New Woman*, queste guide presentano interessanti spunti di confronto, da un punto vista ideologico e retorico, con le guide turistiche dominanti (vale a dire pensate per un soggetto 'universalizzato' e, quindi, maschio) e consentono di evidenziare non solo i pregiudizi e le limitazioni culturali con cui si dovevano confrontare le donne viaggiatrici, ma anche l'emergere di un nuovo soggetto mobile caratterizzato da interessi e atteggiamenti profondamente diversi da quelli mostrati dalla controparte maschile.

Rocío Luque, *Una casa sin techo ni paredes lleva como maleta:* Amnesia *de Delfina Muschietti*
En la poética de Delfina Muschietti, sobre todo en la reciente *Amnesia* (2010), se advierte siempre una voz quebrada, desleída y fragmentaria, factor que se debe no sólo a la naturaleza misma de su escritura, un poético flujo de conciencia en esta ocasión, sino también a su pertenencia a dos lenguas, el español y el italiano, elemento que crea una fractura de su voz en ambos idiomas. La autora, de hecho, argentina de nacimiento pero hija de una familia que emigró desde Udine, tiende a menudo hacia el mundo cultural italiano en un proceso de recuperación de la memoria familiar. En este viaje *à rebours*, por tanto, lleva consigo como maleta sus lenguas maternas, que considera, a la manera de Jacques Derrida, como una casa portátil, sólo que estas casas están, nos dice ella, «sin techo ni paredes». Nos proponemos con este artículo, por consiguiente, ver cuál es el suelo lingüístico que subyace en esta obra de emigración y, por supuesto, ¡qué hay dentro de esa maleta!

Claudio Ongaro Haelterman, *Las valijas del 'desexilio' de Mercedes Fidanza*
Entre mediados y fines de los años ochenta, luego del largo proceso efectivizado por el golpe de estado del 1976 en la Argentina, se produce el regreso al país de parte de una

generación de exiliados que, con el retorno a la democracia reintentaron la inserción en la propia tierra. Poco se ha hablado de la generación sucesiva, es decir de los hijos de los exiliados, que si bien nacidos en Argentina, fueron criados y crecieron como argentinos en el exterior debiendo asumir la propia patria entre la extranjeridad y la pertenencia. Mercedes Fidanza (Buenos Aires, 1974), artista visual, escritora y performer, funda en el año 2006 el grupo *Hijas e Hijos del Exilio* junto a otros de su misma generación, intentando expresar aquella paradójica y lacerante vivencia descripta por Mario Benedetti a partir de 1986. Los relatos y obras pertenecientes a la serie *Las valijas del desexilio* nacen incialmente en el 2002 para generar a posteriori un recorrido que llega hasta nuestros días intentando dar sentido al futuro a partir de la recuperación de historias singulares y colectivas generando verdaderos lazos de pertenecia comunes.

Carla Perugini, Traigo conmigo todo el mapa de España. *Le peregrinazioni di Teresa (León)*
Così come nelle raccolte di racconti, nell'opera sua più nota, *Memoria de la melancolía*, María Teresa León trova la cifra più personale e affascinante nella struttura rapsodica, che segue connessioni interiori e collegamenti inaspettati, fuori dalla logica e dalla cronologia degli eventi. In una sorta di scrittura benjaminiana, fatta di citazioni e di episodi narrati in voluto disordine, di ritorni e anticipazioni, l'autrice pare 'leggere il tempo nello spazio' (per servirci del titolo di un saggio di Karl Schlögel), riattraversando i tanti luoghi della sua avventurosa esistenza, dall'Europa tormentata dalle guerre all'America cervantinamente evocata come rifugio dei perseguitati, sempre deprivata dei suoi beni, «con los zapatos puestos y las manos vacías», legando i nomi delle varie case in cui abitò con Alberti a quelli delle opere di lui, sempre posponendo la propria persona a quella del più famoso poeta.

Emilia Perassi, *Scrittrici italiane ed emigrazione argentina*
L'intervento intende proporre l'analisi si una serie di opere narrative edite in tempi recenti da scrittrici italiane, le quali riprendono il racconto interrotto o mai organicamente impostato della storia e, soprattutto, delle storie attraverso le quali viene restituito il percorso sociale, psicologico e culturale dell'emigrazione italiana in Argentina. Le autrici prese in considerazione sono Mariangela Sedda (*Oltremare*, 2004 e *Vincendo l'ombra*, 2009); Laura Pariani (*Il paese delle vocali*, 2000; *Il paese dei sogni perduti*, 2004; *Patagonia blue*, 2004; *Quando Dio ballava il tango*, 2005; *Dio non ama i bambini*, 2007); Renata Mambelli (*Argentina*, 2009); Romana Petri (*Tutta la vita*, 2011). L'analisi è condotta attraverso la nozione di 'genealogia', allo scopo di ricostruire in che modo le opere prese in considerazione ricostruiscano l'identità lacerata dell'emigrante e allo stesso tempo intendano proporne una rappresentazione simbolica capace di costituirsi come 'novità' fondazionale dell'identità italiana.

Deborah Saidero, *The Epic Journeys of the Modern Canadian Penelope*
This essay analyses the growing presence of the literary figure of the travelling lady in contemporary women's fiction and traces her development as a new archetype in Canlit, which the author calls 'the modern Canadian Penelope'. By showing how Penelope

is inscribed as a hero rather than as a passive heroine, the author argues that this new literary archetype subverts conventional representations of females in Canlit and the constructions of Canadian identity within the victim paradigm outlined by Atwood in Survival. The new female quester that we find in the texts written by Canadian women is a complex archetype which combines a number of mythical figures, including the Diana-Venus-Hecate continuum of the Triple Goddess and the Janus god(dess).

Eleonora Sensidoni, *Mujeres que pasaron 'la frontera'*
En el presente trabajo se examina el recorrido y la figura de la mujer en la creación literaria de la segunda mitad del siglo XX, dirigiendo particular atención al aporte de algunas escritoras cubanas. En una época donde parecía impensable que las mujeres pudieran volverse independientes, algunas de ellas lograron rebelarse a los cánones y escaparse con maletas 'imaginarias', llenadas de sueños 'reales', para que el mundo escuchara su voz.

Silvana Serafin, *Dalla valigia di cartone al trolley*
Tra le molteplici forme del migrare al femminile, alcune sono particolarmente significative, altre curiose, altre drammatiche: tutte immettono in realtà storiche e sociali di epoche e di luoghi diversi in cui il viaggio è sempre elemento dominante per l'evoluzione personale. Tuttavia, strettamente vincolato all'evoluzione della modernità, esso costituisce anche la premessa dell'insediamento, dell'apporto dell'origine e dell'integrazione, acquisendo in tal senso valenza storico-sociale. Accanto alla riproposizione di vecchie problematiche – sradicamento, nostalgia, integrazione, assimilazione – ne emergono di nuove collegate al fenomeno moderno della 'globalizzazione' e del suo opposto, alla frammentazione dell'Io e del percorso vitale – e all'eccessiva 'localizzazione'.

GLI AUTORI

Esther Andradi es escritora argentina. En 1975 emigró al Perú. En 1980 viajó a Europa y se radicó en Berlín. En 1995 regresó a Argentina. Desde 2003 reside nuevamente en Berlín. Escribe testimonio, cuento, microrrelato, poesía, ensayo y novela, y ha sido traducida al alemán y al inglés. Publicó los testimonios *Ser mujer en el Perú* (Lima, Perú, 1978-1979), el volumen de cuentos *Chau Pinela* (Lima, Perú, 1988), las novelas: *Come, éste es mi cuerpo* (Buenos Aires, Argentina, 1991-1997), *Tanta Vida* (Buenos Aires, Argentina, 1998), y *Sobre Vivientes* (Buenos Aires, Argentina, 2001; Zürich, Suiza, 2003). *Berlín es un cuento* (Córdoba, Argentina, 2007-2009) es su novela más reciente. Ha compilado la antología *Vivir en otra lengua: literatura latinoamericana escrita en Europa* (Buenos Aires, Argentina, 2007; Alcalá, España, 2010). Sus cuentos, ensayos y poemas figuran en numerosas antologías y publicaciones en Argentina, América y Europa.
esther@andradi.de

Vanna Andreini nata a Padova, si è laureata in Lettere all'Università di Buenos Aires, UBA. Insegna Lingua e cultura italiana all'Università di Bologna – sede di Buenos Aires – e all'Istituto italiano di cultura, sempre di Buenos Aires. È poetessa ed ha al suo attivo le seguenti sillogi: *Quemadas/Bruciate* (1998), *Furias* (2003), *Monsterinc* con illustrazioni dall'artista plastico Sebastián Gordín (2005 - Premio della Fondazione Antorchas per la Creazione 2004) e *Sirenas en la cama* (2008). Ha tradotto uno dei primi libri di Pier Paolo Pasolini, *Donde está mi patria* (2008) e l'opera poetica di María Hortensia Troanes *La sala de los mascarones de proa/ La sala delle polene* (2010). Una selezione di sue poesie sarà pubblicata dalla Edizioni Presente nel volume *Salud Familiar* (2012). Ulteriori poesie appariranno nel volume *País imaginario: escrituras y transtextos 1960-1979* (Amargord, Madrid, con prologo dei poeti Maurizio Medo Ferrero, Mario Arteca e Benito Del Fascicolo).
vanna_andreini@yahoo.com.ar

María Teresa Andruetto, nata a Córdoba – Argentina – nel 1954 vanta origini italiane – il padre si trasferì da Torino in Argentina nel 1948, mentre i nonni materni lasciarono il Piemonte alla fine del secolo XIX. Ha pubblicato i libri di poesia: *Palabras al rescoldo* (Argos, 1993), *Pavese y otros poemas* (Argos, 1997), *Kodak* (Argos, 2001) y *Beatriz* (Argos, 2006), *Pavese/Kodak* (Ediciones del dock, 2008) e *Sueño Americano* (Ca-

ballo negro, 2009), l'opera teatrale *Enero* (2005) e i romanzi: *Stefano* (Sudamericana, 1997), *Todo movimiento es cacería* (Alción 2002), *Tama* (Alción, 2002) *Veladuras* (Norma, 2005), *La mujer en cuestión* (De Bolsillo, 2009), *Lengua madre* (Mondadori, 2010), oltre a numerosi libri per bambini e per ragazzi.
tandruetto@arnet.com.ar

Irina Bajini è ricercatore confermato e professore aggregato di Letterature ispano-americane e culture ispanofone presso l'Università di Milano, oltre a traduttrice letteraria (ha collaborato per diversi anni con l'Equipo de servicios de traductores e intérpretes - ESTI - di Cuba). Suoi principali filoni di ricerca sono il teatro musicale iberico, le relazioni letterarie tra Italia e Ispanoamerica, la cultura afroamericana, gli studi di genere, gli aspetti linguistici e culturali cubani (*Il dio delle onde, del fuoco e del vento. Leggende, riti, divinità della santeria cubana*, 2000 e *«Tutto nel mondo è burla». Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*, 2009). È membro del comitato scientifico di *Altre Modernità*, rivista elettronica dell'Università degli Studi di Milano e attualmente partecipa a un progetto di cooperazione internazionale in Perù (PROPOMAC) in cui è coinvolto l'ateneo milanese.
irina.bajini@unimi.it

Rosalba Campra, nata a Córdoba (Argentina), risiede in Italia. Già professore ordinario di Letteratura ispanoamericana all'Università di Roma 'La Sapienza'; corsi e seminari nelle Università di Beijing, Chicago, Guadalajara, La Habana, Stanford, ecc. Tra i suoi testi narrativi *Los años del arcángel*, *Herencias*, *Ciudades para errantes*, *Ella contaba cuentos chinos*, *Formas de la memoria*, *Mínima Mitológica*; tra i saggi *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América latina; America Latina: l'identità e la maschera*; *Territori della finzione: il fantastico*; *Cortázar para cómplices*. Più problematica la classificazione di libri come *Constancias* e *The book of Labyrinths*, che coniugano scrittura finzionale e immagine.

Luisa Campuzano è stata professore presso l'Università de La Habana (1966-2000), attualmente dirige il Programma di studi della donna della Casa de las Américas e la rivista *Revolución y Cultura*. Tra le pubblicazioni più recenti si segnalano: *Narciso y Eco. Tradición clásica y literatura latinoamericana* (Buenos Aires, 2006), *Alejo Carpentier: acá y allá* (comp., Pittsburgh, 2007); *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* (coed. Sevilla, 2010); *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios* (La Habana, 2004, Premio de la Crítica, reimpr. 2010), Condesa de Merlin: *Memorias y ficciones habaneras* (ed., La Habana, 2010), *"Tenemos que hablar; tenemos que hacer", Discurso femenino latinoamericano del siglo XIX. Estudios y textos* (coed., La Habana/Montreal, 2011).
lcampuzano@cubarte.cult.cu

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). È autrice di una *Literatura Hispanoamericana. Historia y antología* in tre volumi, di cui è uscito il primo (*Prehispánica y colonial*, Hoepli, 2009), mentre il secondo è previsto per il 2012. 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). Ha creato e dirige a Firenze il Centro Studi Jorge Eielson di cui è direttore scientifico Mario Vargas Llosa.

Come poetessa ha pubblicato sei raccolte in spagnolo: *Anunciaciones* (1977), *El viaje de Orfeo* (1990), *Caza de altura* (1994), *Orillas como mares* (2004), *El cuerpo de los sueños* (2008) e *Corazón abismo* (2011), e quattro in italiano: *Mar/Mare* (1989), *Nero cuore dell'alba* (1998), *Capriccio di un colore* (2004) e *Per abissi d'amore* (2006).
canfieldmartha@gmail.com

Margherita Cannavacciuolo ha conseguito, nel 2009, il titolo di *Doctor Europaeus* (Dottorado europeo) in Studi iberici, anglo-americani e dell'Europa Orientale presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, con una tesi intitolata *Las encrucijadas de Lydia Cabrera en sus cuentos*. Ha pubblicato in riviste nazionali ed internazionali articoli dedicati ai meccanismi autobiografici nell'opera di Guillermo Cabrera Infante, alla simbologia in Jorge Luis Borges, alla narrativa di Lydia Cabrera, José Emilio Pacheco, Hebe Uhart. Tra le sue pubblicazioni recenti, la monografia: *Habitar el margen. Sobre la narrativa de Lydia Cabrera* (2010) e la curatela: *Fontiers and Cultures. Euro- and Pan-American Studies / Fronteras y Culturas. Estudios Euro y Panamericanos* (2011).
margherita.c@unive.it

Daniela Ciani Forza è professore associato di Lingua e letteratura anglo-americana all'Università Ca' Foscari di Venezia, fa parte del Consiglio scientifico della rivista internazionale *Oltreoceano* e della collana 'Donne e società', coodirige le collane 'Soglie americane', 'Incontri', 'Culture a confronto' e 'Nuove prospettive americane'. Ha svolto studi e ricerche sulla poesia modernista e contemporanea, sulla retorica puritana e sulle letterature diasporiche in inglese 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", in *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.* II (curatela, introduzione e saggio, 2007).
dciani@unive.it

Biagio D'Angelo è professore di Teoria della letteratura e Letteratura comparata presso l'Università Cattolica di Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasile. Membro fondatore dell'Associazione peruviana di letteratura comparata, è presidente del Comitato internazionale di studi latinoamericani (2007-2010) dell'Associazione internazionale di letteratura comparata. Dal 2001 al 2007 è 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* (2005), *Nuevas cartografías literarias en América Latina. Entre la voz y la letra* (2007), e i recenti *Las babas del sabio. Ensayos sobre la dislocación de la escritura* (2008) e *Comparaciones en vertical. Conflictos mitológicos en las Américas,* organizzato con Paola Mildonian (2009). La sua ultima pubblicazione è *Oriundo das palavras. A meta da literatura em Machado de Assis e Guimarães Rosa*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2011.
biagiodangelo@hotmail.com

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 italiane, 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 da 'Oltreoceano - 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, 2000), *A Tindari* (2000, 2001 – Premio Sorrentinum), *Per colli e cieli insieme mia euganea terra* (2002), *Dell'amicizia-my red hair* (2004, 2006 – Premio Venafro), *Iter ligure* (2006 – diversi premi), *Fragmenta* (2006 – opera ampiamente premiata), *E ci sono angeli* (2011), *Da traghetto a traghetto per non morire* (2011).
matoffa@alice.it

Anna Pia De Luca è professore aggregato di Lingua inglese all'Università di Udine, ove insegna anche Letteratura canadese e dei paesi di lingua inglese. Attualmente è presi-

dente del Centro di cultura canadese dell'Università di Udine, direttore del CLAV - Centro linguistico e audiovisivi, socio co-fondatore di 'Oltreoceano - Centro internazionale letterature migranti - CILM' dell'Università di Udine, condirettore della rivista *Oltreoceano* e della collana 'Centre for Canadian Culture Studies Series' 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), *Itinerranze e Transcodificazioni: Scrittori migranti dal Friuli Venezia Giulia al Canada* (con Alessandra Ferraro, 2008) e nel 2010 il volume *Investigating Canadian Identities*.

Mara Donat, poetessa friulana, ha conseguito nel 2010 il dottorato in Letterature latinoamericane con 'Mención Honorífica' all'Università Nazionale Autonoma del Messico – UNAM, dove ha conseguito anche il Master in Letteratura latinoamericana con 'Mención Honorífica' nel luglio 2006. È stata docente a contratto presso l'Università di Udine. Si dedica allo studio del corpo nella poesia e di traduzione, diretta e inversa (Andrea Zanzotto, altri/e poeti italiani/e). Collabora a progetti di ricerca coordinati dalla prof.ssa Silvana Serafin e ha al suo attivo alcuni saggi su: Syria Poletti, Octavio Paz, la poesia delle Madres de Plaza de Mayo, la narrativa dell'esilio e la poesia latinoamericana (Vallejo, Eielson, Pizarnik); scrive su riviste accademiche e letterarie italiane e estere – in particolare messicane e peruviane; partecipa a congressi accademici in Italia e all'estero. Alcune sue poesie sono apparse in *Corrispondenze* e *Lingue Poetiche* (kappavu editore, 1997-II), *Oltreoceano*, 3 (2006), e in miscellanee quali: *Ecos italianos en Argentina*, *Historias de emigración*. Ha partecipato a recital di poesia in Friuli, al Festival di poesia 'Stazione di Topolò' (edizione 2001) e ha ricevuto una segnalazione al concorso di poesia 'Lyrike', Comune di Precenicco (Ud), edizione 2007.
donatm71@gmail.com

Roberto Feruglio ha insegnato Lingua e letteratura italiana alle dipendenze del Ministero degli Affari Esteri nel Liceo italiano di Buenos Aires e nelle Università di Cracovia e di Valencia. È stato inoltre *visiting lecturer* all'Università di Calgary (Canada). Si è occupato di formazione degli insegnanti di italiano a stranieri e ha tenuto seminari e relazioni a convegni sulla sociolinguistica italiana, sulla didattica dell'italiano L2 e sul plurilinguismo, suo principale campo di ricerca. È autore di saggi sul pensiero linguistico italiano, sulle problematiche delle minoranze linguistiche e sul rapporto fra migrazioni e plurilinguismo. Attualmente è dottorando in Scienze linguistiche e letterarie presso l'Università di Udine, dove sta conducendo una ricerca sul plurilinguismo nel pensiero linguistico italiano fra Settecento ed Ottocento.
roberto.feruglio@uniud.it

Simone Francescato è attualmente docente a contratto di Storia della cultura nordamericana presso l'Università Ca' Foscari di Venezia e assegnista presso il CISET (Centro internazionale di studi sull'economia turistica). Si è occupato di letteratura e cultura nordamericana, concentrandosi più di recente, sulla storia culturale del viaggio e del turismo nordamericano in Europa tra Otto e Novecento.
simone.francescato@unive.it

Rosa Maria Grillo è professore ordinario di Lingua e letterature ispanoamericane all'Università di Salerno e tesoriera dell'AISI. È autrice di quattro 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), *Escribir la Historia* (2010) e di numerosi saggi pubblicati in Italia, Francia, Spagna, Stati Uniti, Colombia, Ecuador e Uruguay. Dirige la collana di narrativa latinoamericana 'A sud del Río Grande' (Oèdipus); fa parte del Comitato scientifico delle collane 'Incontri', 'Donne e società', 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*) e della rivista *Oltreoceano*. 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.
grillovov@tiscali.it

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 dei congressi internazionali – da lei organizzati – *I mondi di Luis Cernuda* (2002) ed *Emocionar escribiendo: teatralidad y géneros literarios en la España áurea* (in collaborazione con Luciana Gentilli, Madrid/Frankfurt a.M., Iberoamericana/Vervuert, 2011). Nel 2006, presso l'Università di Udine ha inoltre 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.
renata.londero@uniud.it

Rocío Luque, dottore di ricerca in Scienze linguistiche e letterarie (Ispanistica) presso l'Università di Udine, cultrice della materia (Lingua e letteratura spagnola, Lingua spagnola e Letterature ispanoamericane), svolge la sua ricerca principalmente nei settori

della lingua spagnola, della linguistica contrastiva, della traduttologia e delle letterature comparate. Svolge la sua attività didattica come 'profesora colaboradora' presso la Facultad de Humanidades de la UNED di Madrid. Ha pubblicato la monografia *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario* (2011) e numerosi articoli in riviste e volumi sia nazionali che internazionali, tra i quali ricordiamo "Los hablantes se comen las palabras: de las mesas italianas a los diccionarios", in *Textos de Educación Permanente* (Madrid: UNED Editorial. 2010). Ha inoltre tradotto romanzi, antologie poetiche e saggi da e verso lo spagnolo, come *I ricordi dell'avvenire* di Elena Garro e *Limón Reggae* di Anacristina Rossi, entrambi editi da Aracne Editrice nel 2010, *Tierna soy en el interior* e *A los diez años en mi pupitre* di Nahui Olin editi dalla UANL nel 2011.
rocio_luque@yahoo.it

Valeria Mancini, nata a Verona e residente a Vicenza, è insegnante. Laureata in Stilistica e metrica all'Università di Padova con il prof. Fernando Bandini, ha vinto i premi internazionali 'Eugenio Montale' e 'Dino Campana' con una tesi su Dino Campana. Suoi componimenti poetici sono presenti in varie antologie, tra cui *Omaggio a Pablo Neruda* (2003), *Quota Poesia 2003* (2005), *Welcome Lorenzo. Per Lawrence Ferlinghetti* (2005), *Vita è quest'avventura* (2007). Vincitrice del premio di poesia 'Postumia' 2008. Ha organizzato a Vicenza nel marzo 2006 gli eventi in occasione della Giornata mondiale della Poesia, patrocinata dall'Unesco. È presidente dell'Associazione culturale 'L'ape e il trifoglio'. Vincitrice del premio letterario 'Città di Castello' 2010 (sezione narrativa) con il libro *Valigie*.
mancini.valeria@fastwebnet.it

Claudio Ongaro Haelterman, ex assessore della Segreteria di Educazione della Municipalità della città di Buenos Aires, consulente della Direzione nazionale di Educazione artistica del Ministero di Cultura ed istruzione dell'Argentina ed assessore coordinatore del Dipartimento di Organismi internazionali della Direzione nazionale di cooperazione internazionale del Ministero di Cultura ed istruzione dell'Argentina, è attualmente direttore delle collana 'Saggi' riguardante le Scienze sociali e la collana 'America Latina' dell'Editoriale Vallecchi di Firenze; membro della Fondazione internazionale 'Leopoldo Marechal'; assessore accademico di UNPEC, Unità di progetti speciali di cultura per il Ministero di Relaciones exteriores comercio internacional y culto della Repubblica Argentina, dove sviluppa il Foro latinoamericano per l'identità e l'integrazione. È, inoltre, professore ordinario di Filosofia latinoamericana ed Estetica contemporanea all'Università nazionale di Buenos Aires e presso l'Istituto universitario nazionale d'arte dell'Argentina. L'asse principale del sua produzione saggistica e di ricerca è relazionato alle molteplici implicazioni tra etica ed estetica nel campo delle produzioni culturali latinoamericane. Tra le più recenti pubblicazioni, si ricordano: *Borges filósofo. Una estética de lo real donde se quiebra la palabra* (2005), *Simposio de un mito encarnado* (2007), *Identidad e Integración latinoamericana. Un planteo ético y estético* (2009), *Leopoldo Marechal y la vanguardia latinoamericana: la construcción de un nuevo lenguaje en la novela argentina* (2010).
claudefoh@gmail.com

Rocío Oviedo, poetessa spagnola, giornalista e docente dell'Università Complutense di Madrid dove ricopre il ruolo di professore ordinario (catedrático) 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 numeroso materiale.
Per quanto riguarda la sua attività accademica è attualmente 'Académica correspondiente de la Academia norteamericana de la lengua española y de la Academia nicaragüense de la lengua española'. 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, Rubén Darío, Amado Nervo, Julio Herrera y Reissig, José Asución Silva, César Vallejo, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar. Ha pubblicato otto volumi tra monografie e curatele e sessanta saggi in miscellanee, capitoli di libri ed articoli in riviste.
roviedopt@yahoo.es

Emilia Perassi è professore ordinario di Lingue e letterature ispanoamericane presso l'Università degli Studi di Milano. È direttore del Dipartimento di Scienze del linguaggio e letterature straniere comparate e presidente dell'Associazione italiana di studi iberoamericani (AISI). Dirige la rivista online *AltreModernità* e la collana 'Di/Segni', espressione della ricerca del Dipartimento di Scienze del linguaggio. È membro dei Comitati scientifici di riviste e collane nazionali e internazionali. Si è occupata di narrativa contemporanea (letteratura fantastica, romanzo dell'immigrazione), modernista e coloniale, producendo numerose pubblicazioni. Ha altresì pubblicato vari contributi sulla costruzione dell'immagine dell'America Latina in Italia, con studi su C.E. Gadda, E. Cecchi, C. Coccioli, M. Luzi, P. Cacucci, L. Pariani, A. Cipolla etc. Tra i suoi ultimi lavori, i volume collettanei *Mujeres en el umbral* (2006) che ha coordinato insieme con Susanna Regazzoni (Università di Venezia) e *Más allá del umbral* (2010), coordinato assieme a Luisa Campuzano, Silvana Serafin e Susanna Regazzoni, raccogliendo i frutti delle due ricerche finanziate dal MIUR sul tema dell'iniziazione femminile nelle letterature iberiche. Grazie alle risorse acquisite attraverso il progetto finanziato dal FIP (Fondo italo-peruviano), ha pubblicato, in collaborazione con Antonio Aimi, il volume *Las tumbas reales de Sipán* (Giunti, 2009, in edizione italiana e spagnola), nel quale sono confluiti i risultati del coordinamento di numerosi ricercatori impegnati sul fronte dell'archeologia, dell'antropologia, della museografia e della letteratura.
emilia.perassi@unimi.it

Carla Perugini è professore ordinario di Letteratura spagnola presso l'Università di Salerno. Il suo lavoro di ricerca si è rivolto sia all'epoca rinascimentale (l'edizione della *Cuestión de amor*) sia a quella moderna. Nel corso degli studi più che decennali intorno all'opera di Francisco Delicado, *Retrato de la Lozana andaluza*, ne ha curato l'edi-

zione critica per la Fundación José Manuel Lara di Siviglia (pubblicando per la prima volta, insieme al capolavoro, tutte le opere note dell'autore andaluso), una nuova traduzione italiana per l'editore Greco&Greco di Milano, e completato un'edizione, affidata al compianto prof. Jesús Sepúlveda, per gli Anejos di Analecta Malacitana. Si è inoltre dedicata allo studio del romanticismo, del fantastico nella letteratura spagnola dell'Ottocento, e di vari poeti e scrittori del Novecento quali Jorge Semprún, Max Aub, Juan Goytisolo, Luis Landero, Rafael Alberti e María Teresa León. Si è anche occupata della conquista del Perù e della poesia femminile del Guatemala.
cperugini@unisa.it

Eduardo Ramos-Izquierdo è nato a Città del Messico. Ha realizzato studi musicali presso il Conservatorio nazionale; scientifici, letterari e di lingue straniere all'UNAM, a Londra e a Parigi. Ha lavorato presso la Radio Universidad e all'UNAM durante gli anni Settanta. A Parigi dal 1977, ha insegnato letteratura, iconografia e multiculturalismo in diverse università francesi fin dagli anni Ottanta. Attualmente è professore ordinario di Letteratura latinoamericana presso l'Università Paris Sorbonne. Viaggiatore appassionato, ha avuto l'opportunità di visitare una cinquantina di paesi. In particolare, i lunghi soggiorni in India, Egitto, Italia e Spagna hanno ispirato profondamente la sua creazione letteraria. Tra i suoi lavori si annoverano libri di poesia: *t²* (1981), *7* (1982), *En las orillas del tiempo* (2005); libri di racconti e novelle: *Los años vacíos* (2002), *La dama sombría* (2003), *La voz del mar* (2006), e il romanzo *En la zona prohibida* (2006). Nel 2010 è apparso il volume *Poesia e poetica* (1978-2010) che raccoglie la sua opera poetica.
eri1009eri@yahoo.com

Susanna Regazzoni è professore ordinario di Lingua e letterature ispanoamericane presso la facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Venezia 'Ca' Foscari', membro del Comitato scientifico delle riviste *Rassegna Iberistica* e *Oltreoceano* e delle collane 'Soglie americane', 'Culture a confronto', 'Incontri' e 'Donne e società'. È autrice di diciotto 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.
regazzon@unive.it

Deborah Saidero è ricercatrice confermata 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.
deborah.saidero@uniud.it

Eleonora Sensidoni ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze linguistiche e letterarie presso l'Università di Udine. Il suo ambito di ricerca è relativo alla letteratura ispanoamericana in Messico e Argentina. Ha pubblicato la monografia intitolata *Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo y Griselda Gámbaro* e vari articoli in riviste e volumi sia nazionali che internazionali su Fabio Morábito, Elena Poniatowska, la donna nella canzone popolare argentina, la fondazione di Colonia Caroya, le tradizioni culinarie creole come eredità dell'emigrazione.
eleonora.sensidoni@yahoo.it

Silvana Serafin è professore ordinario di Lingua e letterature ispanoamericane presso l'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 CIASLA 'Centro alti studi latinoamericani'. 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', 'Culture a confronto', 'Incontri', 'Nuove prospettive americane' e 'Donne e società' delle quali è direttore. Le sue ricerche spaziano dalla cronachistica delle Indie alla letteratura tra fine Ottocento - inizi Novecento, contemporanea, di genere e delle migrazioni. È autrice di trentasette volumi (monografie, curatele), di circa duecentotrenta saggi, articoli, note e recensioni, pubblicati su riviste nazionali e internazionali.
silvana.serafin@uniud.it

Manuel Simões, poeta e saggista. Nato a Ferreira do Zêzere, in Portogallo, ha vissuto in Italia dal 1971 al 2003, ed è stato professore di Lingua e letteratura portoghese e di Letteratura brasiliana all'Università Ca' Foscari di Venezia. È autore di numerosi saggi pubblicati su riviste nazionali e internazionali. Ha tradotto e pubblicato, in portoghese, poesie di Salvatore Quasimodo e di Eugenio Montale (1980) e un'ampia antologia di Pier Paolo Pasolini (1978); e in Italia è stato il curatore (con Roberto Vecchi) di un'antologia poetica di Manuel Alegre, *Canto Atlantico* (L'Aquila, 1997). Ha inoltre curato l'antologia *Poeti Portoghesi Contemporanei* (Venezia, 1999). La sua opera poetica è raccolta nei volumi: *Crónica breve* (1971), *Crónica segunda* (1976), *Canto mediterrâneo* (1987), *Sereninsula* (versione italiana, 1987), *Errâncias* (1998) e *Micromundos* (2005).
manuel.g.simoes@sapo.pt

María Hortensia Troanes, nata nella città di Casilda, provincia di Santa Fe (Argentina), oltre ad essere laureata in Lettere, possiede la specializzazione in Educazione ottenuta presso IRICE/CONICET (Instituto Rosario de Investigaciones en Ciencias de la Educación y Consejo Nacional de Investigación en Ciencia y Técnica). Ha insegnato in provincia di Santa Fe, è stata direttrice provinciale del Ministero di Educazione della Provincia di Santa Fe; ha creato e coordinato i programmi: *Herencia Abierta* (recupero della memoria familiare) a cui parteciparono le scuole e comuni dell'intera provincia e *Hacia otra escuela* (lavoro autocritico di gruppo e creativo, a livello docente, espresso graficamente in forma di fumetti). È stata, inoltre, membro della Commissione nazionale organizzatrice della IV *Conferencia Mundial de la Mujer* per l'ambito regionale e nazionale; coordinatrice del video *Las claves de la memoria,* documentario che registra testimonianze delle prime legislature argentine; coordinatrice di cultura della Delegazione del Governo di Santa Fe a Buenos Aires. Attualmente vive a Buenos Aires e lavora al Senato della Nazione in qualità di assessore alla Cultura, alle pari opportunità e alle relazioni parlamentari internazionali. La sua opera letteraria è costituita dalle raccolte poetiche: *Escalas* (2002), *La Sala de los Mascarones de Proa* (2010) e da poesie edite in volumi internazionali.
mhtroanes@speedy.com.ar

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*
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*
5. Alessandra Ferraro (ed.), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*
6. Silvana Serafin (ed.), *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*

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, 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 (ed.), *Entre Friuli y España*
5. Silvana Serafin (ed.), *Voci da lontano*

Incontri

Collana sulle migrazioni
Direttore: Silvana Serafin
Codirettore: Daniela Ciani Forza
Campanotto, Pasian di Prato (UD)
* * *

1. Silvana Serafin (ed.), *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales*

Soglie americane

Collana di studi americanistici
Direttori: Daniela Ciani Forza e Silvana Serafin
Mazzanti, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel Cono Sur*
2. Michele Bottalico e Salah el Moncef bin Khalifa (eds.), *Borderline Identities in Chicago Culture*
3. Federica Rocco, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*
4. Alessandra Calanchi, *Oltre il sogno: la poetica della responsabilità nel percorso culturale di Delmore Schwartz*
5. Silvana Serafin (ed.), *Quale America? Il continente: la sua cultura/le sue culture*

5.* Daniela Ciani Forza (ed.), *Quale America? Il continente: la sua cultura/le sue culture*

6. Martha Canfield (ed.), *Oltre il racconto. Passaggi tra giallo e noir, mito, cinema e teatro*
7. Caterina Ricciardi e Sabrina Vellucci (eds.), *Miti americani tra Europa e Americhe*
8. Irina Bajini, *"Tutto nel mondo è burla". Melomania y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos*
9. Susanna Regazzoni, *La Condesa de Merlin. Una escritura entre dos mundos o de la rétorica de la mediación*

Nuove prospettive americane

Collana di studi sulle Americhe
Direttori: Silvana Serafin e Daniela Ciani Forza
Studio LT2, Venezia
* * *

1. Silvana Serafin, *Historias de emigración. Italia y Latinoamérica*
2. Rocío Luque, *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario*
3. Eleonora Sensidoni, *Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo y Griselda Gámbaro*
4. Silvana Serafin, *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin*

Donne e società

collana di Oltreoceano - Centro Internazionale
Letterature Migranti - CILM
Direttori responsabili: Silvana Serafin e Marina Brollo
Forum, Udine
* * *

1. Marina Brollo e Silvana Serafin (eds.), *Il corpo delle donne tra discriminazioni e pari opportunità*.
2. Silvana Serafin (ed.), *I colori dell'emigrazione nelle Americhe*.
3. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: varcare la soglia?*

Collana di studi del Centro di Cultura Canadese

Direttori: Alessandra Ferraro e Anna Pia De Luca
Forum, Udine
* * *

1. Anna Pia De Luca, Jean-Paul Dufiet e Alessandra Ferraro (eds.), *Palinsesti culturali. Gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada*. Atti del Convegno internazionali di studi, Udine, 20-22 maggio 1998.
2. Jean-Paul Dufiet e Alessandra Ferraro (eds.), *L'Europe de la culture québécoise*. Atti del Seminario internazionale, Udine, 28-29 maggio 1999.
3. Anna Pia De Luca e Deborah Saidero (eds.), *Italy and Canadian Culture. Nationalisms in the New Millennium*. Atti del Convegno internazionale di studi, Udine, 18-20 maggio 2000.
4. Alessandra Ferraro (ed.), *Alterité et insularité. Relations croisées dans les cultures francophones*. Atti del Seminario italo-canadese, Udine, 16 maggio 2002.
5. Anna Pia De Luca e Alessandra Ferraro (eds.), *Shaping history. L'identità italo canadese Canada anglofono*. Atti del Convegno internazionale, Udine, 20-22 maggio 2004.
6. Alessandra Ferraro e Anna Pia De Luca (eds.), *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone a Philippe Poloni*. Atti del Convegno internazionale di studi, Udine, 20-22 maggio 2004.
7. Alessandra Ferraro e Anna Pia De Luca (eds.), *Itinerranze e transcodificazioni. Scrittori migranti dal Friuli Venezia Giulia al Canada*, 2008.
8. Deborah Saidero (ed.), *Reading Janice Kulyk Keefer*, 2009.
9. Sergio Cappello e Mirella Conenna (eds.), *Dizionari, Dictionnaires, Dictionaries. Percorsi di lessicografia canadese*, 2010.
10. Anna Pia De Luca (ed.), *Investigating Canadian Identities: 10th Anniversary Contributions*, 2010.
11. Alessandra Ferraro e Élisabeth Nardout-Lafarge (eds.), *Interférences. Autour de Pierre L'Hérault*, 2010.

Finito di stampare
nel mese di maggio 2012
presso la Press Up srl
di Ladispoli (Rm)