## 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**

FONDATRICE E DIRETTRICE RESPONSABILE
Silvana Serafin

CONDIRETTRICI
Anna Pia De Luca, Alessandra Ferraro,
Antonella Riem Natale

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

07/2013

ISSN 1972-4527

OLTREOCEANO 07

# DONNE AL CALEIDOSCOPIO. LA RISCRITTURA DELL'IDENTITÀ FEMMINILE NEI TESTI DELL'EMIGRAZIONE TRA L'ITALIA, LE AMERICHE E L'AUSTRALIA

A CURA DI SILVANA SERAFIN

FORUM

Oltreoceano - Centro Internazionale Letterature Migranti - CILM

Via Mantica, 3 – 33100 Udine, Italia. Tel. +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 2012

FONDAZIONE CRUP

*Disegno di copertina*
Marco Toffanin

*Redazione e impaginazione*
David Nieri, Viareggio (Lu)

*Stampa*
Press Up, Ladispoli (Rm)

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

© **FORUM** 2013
Editrice Universitaria Udinese srl
Via Palladio, 8 – 33100 Udine
Tel. 0432 26001 / Fax 0432 296756
www.forumeditrice.it

# INDICE

**Editoriale**

Silvana Serafin
*Scrittura migrante e postmodernità: lo sguardo femminile tra frammentarietà caleidoscopica e transcodificazione* ..... pag. 11

**Italia**

Ricciarda Ricorda
*Scrittrici della migrazione in Italia* ..... » 23

Roberto Feruglio
*«Verso un'altra vita dall'altra parte del mondo». La figura della madre in* Argentina *di Renata Mambelli* ..... » 33

**Nord America**

Anna Pia De Luca
*Lo specchio dell'io: ritornando da scrittrici* ..... » 45

Deborah Saidero
*The Transcultural Rewriting of the Italian Ethnoscape* ..... » 57

Alessandra Ferraro
*«Ce n'est pas seulement un langage de femme»: la voix féminine étouffée de Marie de l'Incarnation* ..... » 67

Gilles Dupuis
*Identités transmigrantes: le devenir des écritures migrantes au Québec* ..... » 83

Daniela Ciani Forza
*Storie di nuovi esili: il richiamo di Demetra in Barbara Grizzuti Harrison e Maria Laurino* ..... » 93

## Centro America

Maria Maddalena Lorubbio
*L'identità femminile: riti e percorsi per un ritorno in patria in* Natives of My Person *di George Lamming* ..... » 109

## Sud America

Adriana Crolla
*Configuraciones y persistencia de lo femenino y del 'matronazgo' en el teatro de la Pampa Gringa argentina* ..... » 121

Susanna Regazzoni
*La diaspora italiana in Argentina oggi* ..... » 135

Laura Silvestri
Menesteos, marinero de abril *di María Teresa León o il mito della nostalgia* ... » 145

Federica Rocco
*Immigrazione ed emancipazione femminile in* Puertas adentro *di Lilia Lardone* ..... » 157

Margherita Cannavacciuolo
*Entre catábasis e iniciación: la experiencia migratoria femenina en* La crisálida *de Nisa Forti* ..... » 167

Rocío Luque
*La identidad de Delfina Muschietti a través de sus traducciones de dos poetisas italianas* ..... » 181

Antonella Cancellier
*La percezione visionaria e caleidoscopica di Marosa Di Giorgio. Un'empatia con Bosch e Arcimboldo* ..... » 193

Biagio D'Angelo
*L'ossessione autobiografica. Zelia Gattai e la scrittura della migrazione* ..... » 205

## Australia

Antonella Riem Natale
*Identità e tradizione nei racconti delle donne aborigene: la trama magica di "Murgah Muggui"* ..... » 213

## Poesie e narrativa

Antonio Giusa
*Femminile plurale. Un racconto corale di emigrazione* ..... » 227

Vanna Andreini
*Claudicación intermitente* ..... » 237

Rosalba Campra
*Aquella María Sofía* ..... » 245

Biagio D'Angelo
*Lotosblumen* ..... » 247

Maria Luisa Daniele Toffanin
*Femminili incontri* ..... » 253

Lilia Lardone
*Puertas adentro* ..... » 257

Alejandra Laurencich
*Un puente entre el pasado y el presente* ..... » 263

Martín Mazora
*La gramilla o el lado luminoso del exilio* ..... » 265

Maurizio Medo Ferrero
*Influenza* ..... » 269

Giorgio Parvoli
*Gocce di cielo* ..... » 273

Eduardo Ramos-Izquierdo
*De la joven inmigrante* ..... » 279

Federica Rocco Contin
*Delante del espejo roto* ..... » 283

Manuel Simões
*A viagem do sul* ..... » 287

María Hortensia Troanes
*Lo fragmentario* ..... » 291

## Recensioni

Robert Casillo e John Paul Russo
*The Italian in Modernity* (Simone Francescato) ..... » 297

Eleonora Sensidoni
*Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Griselda Gámbaro* (Daniela Ciani Forza) ..... » 301

Rocío Luque
*España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario* (Renata Londero) ..... » 305

Silvana Serafin (ed.)
*Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe* (Giuseppe Bellini) ..... » 311

Daniela Ciani Forza
*Sguardi obliqui: migrazioni tra identità americane* (Giuseppe Bellini) ..... » 317

Federica Rocco
*Marginalia ex-centrica: viaggi/o nella letteratura argentina* (Biagio D'Angelo) . . . » 319

**Abstracts** . . . . . » 323

**Gli autori** . . . . . » 329

Delegato e Presidente del Comitato
Garanzia per le Pari Opportunità
Antonella Riem
Delegato per i Rapporti con l'Australia
Mario Sartor
Delegato per i Rapporti con l'America del Sud
Sergio Cappello
Direttore del Dipartimento di Lingue e Letterature
Straniere
DONNE
AL CALEIDOSCOPIO
La riscrittura
dell'identità femminile
nei testi
dell'emigrazione tra
l'Italia,
le Americhe e
l'Australia.
Marina Brollo
Mario Sartor
Sergio Cappello

# SCRITTURA MIGRANTE E POSTMODERNITÀ: LO SGUARDO FEMMINILE TRA FRAMMENTARIETÀ CALEIDOSCOPICA E TRANSCODIFICAZIONE

Silvana Serafin*

## Accenni al postmodernismo e alla sua visione caleidoscopica

A partire dagli anni Settanta del XX secolo, con l'affermarsi negli Stati Uniti del postmodernismo[1], s'impone progressivamente l'idea di un'instabilità totale che

* Università di Udine.

[1] Postmodernismo è un termine molto controverso e privo di una definizione unitaria per sua stessa natura. Nato per individuare tendenze architettoniche che recuperano alcune soluzioni formali della tradizione, inglobando anche il *kitsch*, si è poi esteso in vari campi culturali tesi a rivalutare aspetti e valori del passato recente, considerati criticabili (Chiurazzi, Vattimo). A volte è utilizzato «con un significato molto specifico, per riferirsi a teorie caratterizzate da complessità, labirinticità, prospettivismo, eclettismo, relativismo, sincretismo, decostruzionismo o decostruttivismo, nichilismo, anti-Illuminismo o antimodernismo. Altre volte il termine è utilizzato con significati molto più generali. Coloro che non ritengono il post-modernismo come una vera nuova era storica lo usano per fare riferimento al 'tardo modernismo'» (*Postmodernismo*). In letteratura, fa la sua comparsa già nel 1934 all'interno di un saggio di Federico de Onís relativo alla poesia latinoamericana e nel libro dello storico Arnold J. Toynbee, *A Study of History*, di qualche anno successivo. Acquista il suo attuale significato quando alcuni studiosi di letteratura americana (Ihab Hassan, Brian Mc Hale) applicano alla critica letteraria i metodi e i linguaggi tipici del 'post-strutturalismo' francese di Derrida, Deleuze, Foucault. Si individua come momento di transizione tra modernismo e postmoderno, il periodo che va dal 1940 al 1960, in cui vengono pubblicate opere chiave come *The Recognitions* (1955) di William Gaddis, *The Cannibal* (1949) di John Hawkes, *El jardín de los senteros que se bifurcan* (1941) di Jorge Luis Borges, *Lolita* (1955) di Vladimir Nabokov. Saranno, soprattutto: *The Sot-Weed Factor* (1960) di John Barth, *Comma 22* (1961) di Joseph Heller e *V* (1963) di Thomas Pynchon, a dare impulso alla letteratura postmoderna che troverà la sua consacrazione nel 1973, con la pubblicazione di *L'arcobaleno della gravità*, il capolavoro di Pynchon (cfr. *Letteratura postmoderna*). Lyotard (1925-1998), nel 1979, con *La condizione postmoderna*, estende il termine 'postmoderno' a quell'ambito letterario che utilizza i codici della comunicazione, dei media e della tecnologia – computer e televisione – tra le sue tecniche narrative. Pur difendendo il recupero della narratività, tale tipologia di romanzo critica i concetti di inizio e di fine, di deter-

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

mina nelle fondamenta ogni sistema di pensiero, incentrato sulla visione definitiva della realtà: dalla filosofia, all'economia del mercato, alla politica, alla fede dogmatica, ogni autorità è messa in discussione. Il risultato ha prodotto un proliferare di micro saperi che hanno da tempo frantumato l'ipotesi, certamente più rassicurante, di un unico e monolitico macro sapere, ovvero la 'grande narrazione' cui allude Jean-François Lyotard, capace di dare sempre una risposta. Una ricchezza culturale che sollecita ogni possibile innovazione ed apertura.

Da qui il rifiuto della letteratura postmoderna su base morale o politica, in quanto nel delegittimare pratiche di dominio e di sfruttamento, viene giustificata la scomparsa o l'apparizione di fatti e di situazioni in conformità con gli interessi del particolare momento storico. Non a caso uno tra i maggiori scrittori postmoderni, Thomas Pynchon[2], si scaglia con veemenza contro la 'versione unica' della storia, insistendo sulla necessità di dare voce a interpretazioni diverse, in modo da rendere possibile il dialogo, il dibattito e il confronto. In altre parole, in tale clima di apertura verso l'altro, di disponibilità allo scambio culturale e alla comunicazione, di un'accresciuta tolleranza nei confronti della diversità etnica, i deboli, gli sfruttati e gli emarginati, superato il timore verso qualsiasi tipo di potere, sono spronati ad esprimere la 'propria realtà', presentata da una prospettiva più che mai soggettiva.

Di conseguenza, si spezzettano in una miriade di frammenti le stesse basi identitarie, costituite da retaggi di potere, da obsoleti riferimenti culturali, da superati canoni etici e comportamentali e da ambiti delocalizzati della conoscenza. Tutto ciò sprona la donna, di per sé soggetto poliedrico e migrante, a ricrearsi l'identità distraendo lo sguardo determinato e fisso di lunghi anni, ampliando la sua visione delle cose, per raccogliere i frammenti dispersi di cui dispone. È un po' come accade nel caleidoscopio, lo strumento che riduce la molteplicità

minismo e di temporalità lineare, di originalità, e si apre a contaminazione, *pastiche*, citazione. Fortemente influenzato da Samuel Beckett e da Jorge Luis Borges, il romanzo postmoderno ha avuto in America una notevole risonanza di pubblico e di critica. Un nome per tutti è quelli di Gabriel García Márquez.

[2] Nato a Glen Cove, New York, nel 1937, Thomas Pynchon è riconosciuto unanimemente come il più alto esponente del postmoderno letterario «proprio per la radicale abolizione della frontiera fra cultura elevata e cultura di massa: allo stile letterario raffinato, alle inesauribili digressioni scientifiche e storiche in ogni campo dello scibile, si alternano incursioni nei mondi popolari della musica rock e pop, del fumetto, del pulp e dei miti urbani: un procedimento ricalcato con simmetrico parallelismo dalle due leggende che lo hanno perseguitato nei lunghi anni di una vita assente, ossia l'idea che egli sia in realtà Unabomber o, alternativamente, J.D. Salinger» ("Biografia"). Tra i suoi scritti che giustappongono, con ironia e satira, generi e tecniche narrative disparati, si ricordano i romanzi: *V* (1963), *L'incanto del lotto 49* (1966), *Vineland* (1990), *Mason & Dixon* (1997) e la raccolta di racconti *Un lento apprendistato* (1984).

frazionata all'unità: in base al fenomeno della riflessione delle immagini, i due dischi di vetro posti all'interno di un cilindro – il primo trasparente, il secondo opaco – tra i quali sono racchiusi pezzetti di vetro o altri piccoli oggetti colorati, formano dei disegni simmetrici, che variano a seconda delle diverse rotazioni del tubo. Aggiungendo, poi un ulteriore specchio e una lente di breve profondità focale, le immagini riflesse si moltiplicano quasi all'infinito.

Ciò rende perfettamente l'idea di scrittura post-moderna, costituita da una pluralità di varianti delle verità referenziali, capaci di evidenziare gli inganni della narrazione e di mettere in guardia sui significanti privi di autentico significato, ovvero sui famosi 'simulacri' di Jean Baudrillard. Il filosofo francese, nel fare propria la critica nietzscheana alla società del consumo e dei mass media, considera l'attuale società un 'simulacro', un'apparenza che non rinvia ad alcuna realtà sottogiacente, pretendendo di valere per quella stessa realtà[3]. Si frammentano, in tal modo, le 'certezze' identitarie, collettive e personali, che costringono l'individuo a modificarsi rapidamente per seguire l'evoluzione della scienza: in un'epoca di fluidità totale e di permanente confusione sembra quasi superfluo raggiungere la conoscenza del sé, perché il traguardo è costantemente spostato in avanti. Tuttavia, ciò costituisce una sfida, soprattutto al femminile, per trovare con la consapevolezza della propria individualità, una collocazione attiva all'interno della società e della politica, appagante le legittime aspirazioni di tutte le donne.

## Alla ricerca dell'identità frazionata

La scrittura, soprattutto per l'emigrante donna, offre una grande opportunità per ricomporre identità smarrite, alienate dagli spazi familiari, catapultate in luoghi sconosciuti, in balia della disperazione e della tristezza. È noto, infatti, che una volta fuori dalla propria nazione, perduti i punti di riferimento linguistico e so-

[3] Jean Baudrillard (1929-2007) fonda il suo pensiero sulla critica del discorso scientifico tradizionale e sul concetto di virtualità del mondo apparente. La sua caratteristica è l'interferenza costante di qualsiasi traccia di 'verità'. Egli sovverte il sistema imponendo a tutti i 'modelli' o 'simulacri' una reversibilità minuziosa (*Lo scambio simbolico e la morte*, 1976). Le infinite interpretazioni e manipolazioni delle notizie tendono a eguagliarle in forma di 'simulacri', annullando la distinzione tra vero e falso e con essa la 'Verità' (Cfr. Mayos Solsona). Tra i maggiori studiosi della condizione contemporanea, oltre a Baudrillard, si annoverano: Jean-François Lyotard (1924-1998), Gilles Deleuze (1925-1995), Michel Foucault (1926-1984), e il nordamericano Andy Warhol (1928-1987), Jacques Derrida (1930-2004), Pierre Bourdieu (1930-2002) e Guy Debord (1931-1994), per citare solo alcuni esempi di grande incisività.

cio-culturali, già frammentati nell'attuale società post-coloniale e post-moderna – in cui è evidente la crisi del senso esistenziale –, la ricerca di nuove basi identitarie diventa impellente. In una sorta di percorso iniziatico, vengono superate le diverse soglie per giungere alla consapevolezza di sé, come accade alle tre generazioni di donne, appartenenti alla medesima famiglia di immigrati piemontesi, narrate da Lardone (Rocco).

La donna, in questo suo essere situata al margine di ogni centralità, è costretta a trovarsi in fretta il proprio spazio esistenziale, percorrendo fessure culturali molteplici e intercapedini sociali, spendendo energie e aguzzando l'ingegno. La sua sfida è proprio quella di cogliere le opportunità che la post-modernità presenta, percepirne la complessità e riconoscerla, come «campo di possibilità» e non come «l'inferno della negazione dell'umano» (20) per usare le parole di Vattimo.

Ciò si verifica, ad esempio in alcune riletture del processo migratorio delle scrittrici italiane verso l'Argentina, osserva Ricciarda Ricorda. In particolare nei romanzi di Mariangela Sedda, *Oltremare*, e di Renata Mambelli, *Argentina*, vengono esaltate l'intraprendenza delle donne e la capacità di crearsi il proprio futuro, esattamente come accade in *500 temporali* di Christiana de Caldas Brito, primo 'romanzo brasiliano' scritto in italiano.

Non solo; lo scrittore barbadiano, George Lamming, nel romanzo *Natives of My Person* (Lorubbio), attribuisce alle donne, portatrici di nuovi valori, l'abilità di abbattere barriere patriarcali e di rinnovare sistemi culturali e morali. Non a caso, tra tutti gli emigrati partiti da Lime Stone, simbolo della Gran Bretagna, per raggiungere l'isola di San Cristobal, metafora dell'intera regione caraibica, solo le donne riusciranno ad approdarvi per rifondare una patria nuova e rigogliosa.

Ne consegue uno sguardo sulla realtà a trecentosessanta gradi, proprio perché viene infranto lo schema unico e sono individuate le differenze, ovvero quella varietà di elementi che conducono all'essenza autentica delle cose, delle forme storiche, sociali e culturali di persone e di tradizioni dissimili. Siamo lontani dalle presentazioni femminili stereotipate all'interno di ruoli di sottomissione, evidenti fin dagli albori della letteratura della conquista americana. Ben lo sottolinea Bellini nel fondamentale volume *Idea de la mujer en la literatura hispanoamericana. De Colón al siglo XX* (2011). A proposito delle narratrici della seconda metà del secolo XX – quali Isabel Allende, Ángeles Mastretta, Marcela Serrano, Elena Poniatowska, Rosario Castellanos per citare alcuni nomi – egli afferma: «Con éstas escritoras el papel de la mujer en la literatura hispanoamericana se presenta del todo revolucionado y nada pone de mejor relieve el pasaje desde la mujer objeto y esclava […] como el empeño reivindicativo de la narradoras citadas (y de las muchas que aquí no aparecen)» (206).

Sovvertendo l'ordine lineare del tempo, la narrazione sovente travalica gli stessi limiti del reale e si espande in mondi fantastici dalle connotazioni mitiche, in un migrare attraverso spazi e temporalità, attraversando confini linguistici e codici comportamentali – in perfetta sintonia con l'episteme postmoderna –, per ripensare la storia e la cultura. Per questo motivo richiede l'attenzione del lettore/trice, un suo coinvolgimento nell'evoluzione del *plot*. Inevitabile la distruzione dell'intreccio, elemento di per sé troppo rassicurante nel suo tradizionalismo, e l'esaltazione di una discontinuità narrativa, deliberatamente frammentaria e 'paritaria' nei personaggi: principali e secondari, essi hanno il medesimo spessore descrittivo. Il risultato è sovente inaspettato: le identità così modellate racchiudono in sé una loro bellezza, proprio come il caleidoscopio che rivela, nonostante l'irregolarità delle forme, una 'bella apparenza' (Kalòs-èidos).

Grazie al postmodernismo che 'rivaluta' la sfera privata come un valore a cui tendere per un maggiore protagonismo femminile nella vita pubblica – dall'ambito socio-culturale a quello politico (Touraine) –, le donne superano con flessibilità i conflitti tra ordini temporali diversi, affrontano le rigide norme del mondo sociale, condizionando il mutare stesso dell'identità collettiva che si plasma nelle mutevoli componenti dell'Io. Tramite personaggi, alla costante scoperta di una diversa percezione dell'identità individuale, vengono rivelati, infine, i delicati meccanismi in cui si riflette la frammentarietà dei riferimenti culturali del mondo circostante.

## Trancodificazioni di norme sociali e letterarie

Nuove forme discorsive stimolano la donna a interagire con gli altri, a rompere canoni e schemi culturali, a sfaldare certezze stabili e sentieri definitivi, per cercare di costruirsi un'identità in accordo con rinnovati canoni culturali e sociali. Da qui, importanti risultano essere, pertanto, le strategie di decostruzione parodica degli stereotipi femminili che portano le donne migranti, e non solo, a riappropriarsi di una nuova identità, dialetticamente contrapposta sia alla cultura di origine che a quella d'arrivo. In particolare Deborah Saidero analizza il fenomeno in area canadese, per riproporre il concetto di femminilità che supera ogni ideologia e ogni senso di marginalità. Di uguale importanza è il rovesciamento di antiquate ideologie e credenze, messo in atto da Alessandra Ferraro nel rileggere l'opera di Marie de l'Incarnation, prima missionaria francese in Nouvelle-France. Priva di costrizioni deformanti, la scrittura della suora si rivela una preziosa testimonianza di un pensiero femminile *ante litteram*, che offre spunti interessanti d'interpretazione.

Il passaggio da un vecchio a un nuovo canone letterario, sorto dalla decostruzione delle pratiche in cui si articola la soggettività delle donne, permette di affrontare il tema dell'emigrazione femminile alla luce di una riscrittura che, aperta alla precarietà di ogni senso, ad altri sguardi e ad altri desideri, moltiplica prospettive e lascia intravvedere un'ambiguità ontologica. Seguendo, ad esempio, la traiettoria di Assunta, vedova solitaria che da un paesetto dell'Appennino marchigiano decide di emigrare in Argentina alla ricerca dei figli, Renata Mambelli veicola, nel suo romanzo di emigrazione, una storia di genere, di solidarietà femminile. Il viaggio e le nuove esperienze nel paese sudamericano le faranno scoprire conflitti e ingiustizie sociali che coinvolgono lavoratori sfruttati, prostitute ed emarginati. Al contempo, la solidarietà e l'amicizia con Estrella, l'india *mapuche* che alla sua morte le lascerà la casa – e con essa la possibilità di seguire, sia pure da lontano, i figli caduti nella trappola della giustizia (Feruglio) –, darà un senso alla sua vita.

Le culture, soprattutto quelle americane, sono accomunate da esperienze storiche e da continui scambi culturali che hanno aperto al dialogo tra le parti. Certamente da un punto di vista ideologico e politico sono separate 'in casa', ma se consideriamo la loro funzione di produzione di nuove forme estetiche e di nuovi discorsi anche teorici, entrambe forniscono sistemi epistemologici di grande interesse proprio perché hanno abbandonato ogni certezza e la pretesa di trovare fondamenti sicuri, compresi quelli etici.

In questa terra sconosciuta, pertanto, l'emigrante vive con maggiore intensità la crisi provocata dalla postmodernità, alla ricerca costante di significati da attribuire all'attuale esistenza anche se sovente il rimpianto per la patria lontana è davvero struggente. Non a caso Laura Silvestri considera la nostalgia come un mito per Maria Teresa León – moglie di Rafael Alberti – che, nell'esilio argentino evoca il paese lontano e perduto. Dal buco nero della solitudine s'intensificano i sentimenti di sradicamento, di smarrimento totale, per cui laceranteè il desiderio del ritorno.

Tuttavia, se egli riesce a vincere la nostalgia, a trasformarla in un dolce ricordo, a fare tesoro dell'esperienza accumulata, una nuova forza gli permette di affrontare quella diversità irriducibile – implicita nella realtà – che impedisce di trovare il senso stabile e assoluto del 'tutto'. Il recupero del passato italiano offre, in tal modo, l'opportunità per ripensare ad una nuova appartenenza in terra argentina, ancor più dopo gli anni oscuri della dittatura della seconda metà del XX secolo, in cui ogni sentimento nazionalistico si annulla nel baratro della violenza. Emblematico è il romanzo di Griselda Gambaro, *El mar que nos trajo*, che evidenzia l'importanza della diaspora italiana nella cultura e nella costruzione dell'identità argentina. Regazzoni sottolinea in particolare il ruolo della donna, non più vittima ed indifesa, la quale funge da tramite delle antiche tradizioni.

Il passo successivo per ridefinire l'identità smarrita o offuscata della terra d'origine, è aprirsi alla sperimentazione. Non è un caso se Adriana Crolla assegna alla presenza italiana il merito di avere operato come sistema di ri-significazione dell'attuale società argentina. In particolare, la studiosa analizza il formarsi di un immaginario femminile autoctono in cui appare il culto della maternità come riflesso del carattere di 'madre', proprio della donna italiana e fattore agglutinante nei nuclei domestici delle colonie della *Pampa Gringa*.

## La visione disincantata del mondo

Se il passato modella il senso della realtà sulla tradizione e sulla temporalità del racconto tramandato, condiviso dall'intera comunità, il presente – che espone continuamente a usi e costumi altrui – costringe il soggetto dislocato alla ridefinizione del sé, plasmato da un tessuto sociale e culturale in perpetua mutazione e novità. Risultato alquanto positivo, proprio perché richiama l'attenzione su quel rispetto della diversità che sta alla base del postmodernismo[4] e che corrisponde, secondo Lyotard, a una 'condizione' disincantata verso il mondo.

Da qui la necessità di misurarsi con i molteplici piani del reale, con il territorio e con le sue forme storiche, sociali e culturali, in un nomadismo che è principio di scoperta continua, per trovare il punto d'incontro tra tradizioni proprie ed altrui, per modellare costantemente l'identità personale, sensibile a nuove connessioni e ad ulteriori contatti. L'immagine proposta da Deleuze e Guattari[5], tuttora calzante, è quella del rizoma, ossia una rete che moltiplica percorsi, privi di inizio e di fine, dove non vi è distanza per assenza di riferimenti, dove non esistono alto e basso, diritto e rovescio, lontano e vicino, perché tutto si trova a un grado zero, ovvero infinito, e tutto è superficie per l'assenza totale di gerarchia. Le sue uniche e sole leggi sono la connessione e l'eterogeneità e in esse si esprime quella molteplicità svincolata da ogni rapporto con l'unità. La verità diviene in tal modo più fluida, più rispettosa dell'altro, più aperta alle differenze e, per certi aspetti, più propositiva e disponibile. È quanto evidenzia Gilles Dupuis a proposito della letteratura quebecchese che,

[4] Si pensi alle battaglie per i diritti civili degli anni Sessanta e Settanta, alla lotta contro la segregazione razziale e a quella pro emancipazione femminile per sottrarsi alla 'man-centered vision'.

[5] Gilles Deleuze (1925-1995) è filosofo francese, tra i più importanti del XX secolo. Dopo il maggio parigino del Sessantotto, egli allaccia una collaborazione con lo psicoanalista e psichiatra Pierre-Félix Guattari (1930-1992), pubblicando due opere di grande respiro e complessità: *L'Anti-Edipo* (1972) e la sua continuazione, *Mille piani* (1980), sottotitolate entrambe *Capitalismo e schizofrenia*, a cui segue *Che cos'è la filosofia* (1991).

soprattutto a partire dagli anni Novanta del XX secolo, supera il bipolarismo delle correnti nazionalistica e migrante per imporre il nuovo canone prodotto dal fenomeno della transmigrazione.

Nel momento in cui ciò accade, si delinea la narrazione dove entrano forze diverse: la volontà della scrittrice, della finzione, del pubblico. Qui si aprono ulteriori varianti dovute alla diversa tipologia di lettori, alla loro etnia, alle condizioni sociali, all'età. Come in un percorso labirintico, le strade si biforcano prospettando infinite possibilità e transizioni di strutture in evoluzione di tecniche diverse di pensiero. L'opera, non più organismo autonomo e coeso, priva di regole ben definite, con una trama che si forma *in progress*, in un'incompiutezza costitutiva e inevitabile, s'inebria di contaminazione e di differenza, di intertestualità, di sapienti giochi combinatori che abbracciano con ansia enciclopedica il narrabile. La figura che, in un certo senso, rende l'idea alternativa al paradigma culturale di dominio imperante nel mondo globalizzato, osserva Riem, è la vecchia strega Murgah Muggui della tradizione aborigena, tramutata in ragno, il quale incarna le infinite possibilità di trans-mutazione del potere femminile e della terra, in tutti i suoi cicli.

Ciò conduce all'inevitabile conclusione – suggerita da Borges – che l'autenticità è in fondo irraggiungibile e il convenzionale è inevitabile.

L'immagine della patria lontana si condensa, pertanto, attraverso la ricostruzione della memoria e il ricordo di coloro che l'hanno lasciata 'solo' fisicamente. Per tale motivo la scrittura è sovente autobiografica, come rileva Biagio D'Angelo nel considerare l'opera di Zélia Gattai, moglie del ben più noto Jorge Amado. Attraverso i suoi scritti emerge anche una proposta teorica della migrazione e dei suoi materiali plurilinguistici e pluriculturali.

Una memoria che è tradizione, frutto di esperienze individuali e collettive. Giusa si addentra, pertanto, nella coralità dei racconti delle donne emigrate al seguito della loro famiglia in età infantile, o adolescenti partite da sole alla conquista di un futuro migliore, o giovani spose per procura e madri di famiglia che si ricongiungono al marito.

Non mancano i miti. Così gli orti e i frutteti cantati dall'uruguaiana Marosa di Giorgio sono strettamente vincolati alle tenute agricole dai nomi italiani – Menoni, Botaro, Zunini, Malvasio, Medici Varese –, più che mai configurate nell'«eden perturbante dove si declinano e si trasformano le frontiere dei corpi e della natura, sono lo spazio mentale dove il linguaggio scardina e ricompone proteiche forme umane, animali e vegetali» (Cancellier). Da parte sua, la scrittrice italiana Nisa Forti costruisce un universo simbolico in cui l'esperienza migratoria ripete lo schema mitologico di 'catábasis y anábasis' (Cannavacciuolo).

Lo spazio simbolico diviene oltremodo rassicurante per colui che, in terra straniera, ha perduto il senso di un'appartenenza, anche se la falsificazione del

reale è puramente culturale. Essa, infatti, è frutto di un processo di autorappresentazione, diverso da soggetto a soggetto a tal punto che la geografia di luoghi lontani finisce per assumere, con parole di Borges «la imagen de su cara» ("Epilogo" de *El Hacedor*: 1266).

Persino quando si assiste al ritorno in Italia di emigranti di seconda o di terza generazione, lo spazio si configura come luogo per riconquistare un'identità composita, per qualificare ad un tempo l'appartenenza americana e l'eredità italiana, sia pure identificato sovente come un nuovo 'esilio'. Lo evidenzia Daniela Ciani Forza convinta che il confronto con l'Italia sia, tutto sommato, una sfida per una conquista del passato cui guardare senza 'vergogna' e per l'affermazione del presente dove le scrittrici si sono finalmente inserite. Anna Pia De Luca, dal canto suo, vede nel viaggio di ritorno, effettuato da scrittori canadesi negli anni Settanta e Ottanta, un affiorare di tensioni, di disagi e di insicurezze linguistiche e culturali, pur riconciliandosi con il passato, a differenza degli autori contemporanei, quali Mary di Michele e Genni Gunn, che considerano il viaggio uno 'specchio delle proprie capacità creative'.

Infine vi è lo spazio che 'traduce' il ricordo e plasma identità che migrano, come nel caso di Delfina Muschietti. La poetessa argentina di origine italiana, attraverso le proprie ed altrui opere poetiche – in particolare ella traduce le poesie di Amelia Rosselli e di Alda Merini –, recuperando le origini, riscrive l'identità femminile in un processo di sostituzione (Luque).

## Conclusioni

Gli studi raccolti nel presente volume, sono una preziosa testimonianza di ciò che s'intende per riscrittura dell'identità delle donne in accordo con la teoria postmoderna. Alcuni di essi sono stati presentati da studiosi delle università nazionali di: Padova, Roma 'Tor Vergata', Venezia 'Ca' Foscari', Udine, e internazionali di: Parigi - La Sorbonne, Rio Grande do Sul - Università Cattolica, Porto Alegre - Brasile, all'interno dal congresso internazionale 'Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia' (17-18 ottobre 2012), organizzato dal Centro Internazionale sulle letterature migranti 'Oltreoceano-CILM', in collaborazione con la cattedra di Lingue e letterature ispano-americane del dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'università di Udine.

Tutti gli altri studi appartengono ad altrettanti esperti di letteratura migrante, che allargano la prospettiva critica a diversi ambiti linguisti – francese, inglese, spagnolo, brasiliano –, fornendo un panorama interessante e variegato sulla frammentarietà della scrittura al femminile. Dai critici agli scrittori per un

ulteriore cambio di prospettiva e per verificare in che modo viene presentato il personaggio femminile. Biagio D'Angelo, Giorgio Parvoli, Martín Mazora, Maurizio Medo, Eduardo Ramos-Izquierdo e Manuel G. Simões, offrono una visione al maschile, mentre un coro di voci anonime accompagna il percorso di esistenze femminili, dall'infanzia alla vecchiaia. Ad esso si affiancano altri sguardi, altrettanto propri di una visione di donna, come quelli di Vanna Andreini, Rosalba Campra, Maria Luisa Daniele Toffanin, Lilia Lardone, Alejandra Laurencich, Federica Rocco Contin, Maria Hortensia Troanes.

Un'altra tessera si è unita al grande mosaico della letteratura migrante, ancora incompleto. Mi piace pensare che *Oltreoceano* sia una sorta di 'bosone di Higgs', ovvero quella particella ipotizzata dal fisico scozzese Peter Higgs nel 1964, la quale interagisce con tutte le altre particelle fondamentali: con il passare degli anni si è confermata come l'anello mancante della teoria che descrive la fisica dell'universo. Allo stesso modo la presente rivista si sta imponendo in ambito letterario per la sua rete di relazioni che, penetrando nella frammentarietà di opere e di teorie, si avvicina al piccolo nucleo del significato, intrinseco e correlato, di un genere ambiguo e indefinito come quello, appunto, della letteratura migrante.

**Bibliografia citata**

Bellini, Giuseppe. *Idea de la mujer en la literatura hispanoamericana. De Colón al siglo XX*. Roma: Bulzoni. 2011.

Borges, Jorge Luis. "Epilogo". Domenico Porzio (ed.). *El hacedor. Tutte le opere*. I. Milano: Mondadori. 1984: 1267 (1094-1267).

Chiurazzi, Gaetano, *Il postmoderno. Il pensiero nella società della comunicazione*. Milano: Paravia Bruno Mondadori. 2002.

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix. *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Castelvecchi. 2006. <http://it.wikipedia.org/wiki/Portale:Biografie>.

Lyotard, J. François. *La condizione postmoderna*. Milano: Feltrinelli. 1982.

*Letteratura postmoderna.* Voce di Wikipedia: <http://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Letteratura_postmoderna> (consultato il 17 agosto 2012).

*Postmodernismo*. Voce di Wikipedia: <http://it.wikipedia.org/wiki/Categoria:Postmodernismo> (consultato il 17 agosto 2012).

Mayos Solsona, Gonçal. "Baudrillard e la sociedad simulacro". *METROPOLIS Revista d'informació i pensament urbans*, 78 (2010): 36-40. <http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos/5presentacio.htm> (consultato il 17 agosto 2012).

Pynchon, Thomas. "Jean Francois Lyotard e la postmodernità". <http://www.parodos.it/anapliromatica/art/celebrates/pynchon3.htm> (consultato il 17 agosto 2012).

Thomas Pynchon. "Biografia". <www.parodos.it/news/quattrocento_libri_sono_tanto_o.htm> (consultato il 24 agosto 2012).

Touraine, Alain. *Il mondo è delle donne*. Milano: Il Saggiatore. 2012.

Vattimo, Gianni, *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica nella cultura postmoderna*. Milano: Garzanti. 1987.

# ITALIA

# SCRITTRICI DELLA MIGRAZIONE IN ITALIA

Ricciarda Ricorda*

Edward Said, in una pagina assai nota, ha fatto ricorso alla categoria musicale del «contrappunto» per caratterizzare il campo delle pratiche culturali, sottolineando come, al suo interno, le identità non si configurino

> […] come essenze date […], ma come insiemi contrappuntistici, poiché si dà il caso che nessuna identità potrà mai esistere per se stessa e senza una serie di opposti, negazioni e opposizioni: i greci hanno sempre avuto bisogno dei barbari, come gli europei degli africani, degli orientali e così via (Said. *Cultura e imperialismo*: 77).

Se una simile caratterizzazione 'contrappuntistica' si presta a rendere suggestivamente l'idea della complessità dell'opera letteraria, sempre potente fattore e insieme fondamentale risultato di 'mediazione', frutto com'è di incroci, prestiti, intrecci, la letteratura della migrazione, in particolare, sembra costituire uno spazio di indagine di peculiare interesse[1].

In questo ambito, il caso della letteratura italiana presenta alcuni elementi specifici: si è arrivati infatti in tempi relativamente recenti agli studi postcoloniali, perché l'Italia, com'è noto, non ha avuto domini coloniali all'altezza di quelli di un'Inghilterra o di una Spagna, ma esperienze tarde e di più breve durata[2];

* Università di Ca' Foscari Venezia.

[1] Una simile 'etichetta' potrebbe apparire riduttiva, nella misura in cui non rende ragione della complessità e dell'articolazione di tale fenomeno letterario; tuttavia, ha una sua utilità ai fini della sua identificazione, in particolare se se ne tengono ben presenti i limiti. Per una sintetica presentazione di tale problematica, cfr. Camilotti e Zangrando. Il dibattito sulla costruzione dell'identità, in particolare nella declinazione del rapporto con l'Altro, centrale negli studi di Said, a partire dal suo fondamentale volume sull'orientalismo, è ormai ricchissimo di voci: lo ripercorre proprio in relazione alle scritture migranti Silvia Camilotti. *Ripensare la letteratura e l'identità*: 7-72.

[2] Il che, per altro, non l'ha resa immune dai condizionamenti e dagli stereotipi ampiamente circolanti nella cultura europea e più in generale occidentale di cui è parte integrante.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

inoltre, ampiamente interessata da fenomeni migratori attivi, nel tempo, lungo la direttiva dell'emigrazione, ha conosciuto consistenti ondate di immigrazione solo negli anni Novanta del Novecento, a cui risalgono anche i primi testi in lingua italiani di scrittori e di scrittrici di origine e di madrelingua straniere[3].

In questo quadro, è molto significativo che recentemente si sia ritornati alla narrazione dell'emigrazione italiana tra Otto e Novecento, riletta proprio in filigrana ai fenomeni migratori dei nostri anni; la retrodatazione delle vicende narrate, in tal modo, non appanna per nulla il legame con il presente, offre anzi uno spazio nuovo di intervento, in cui la funzione 'contrappunto' risulta particolarmente attiva.

Lo si può verificare attraverso una necessariamente stringata esemplificazione, in questa sede, che investa entrambi i campi, permettendo di evidenziarne anche lo stretto collegamento: è quanto avviene nei romanzi di Mariangela Sedda, *Oltremare* (2004) e di Renata Mambelli, *Argentina* (2009)[4], sui quali ha giustamente richiamato l'attenzione Silvia Camilotti, mettendo in evidenza come l'adozione di una prospettiva a lungo rimasta in ombra come

[3] Mi permetterei di ricordare, a questo proposito, l'attività dell'Archivio Scritture Scrittrici Migranti di Ca' Foscari; nato nel 2011, in sintonia con la vocazione di Venezia agli 'incroci di civiltà', alla funzione di crocevia dei saperi, dall'esigenza di ridefinire e affrontare con nuova consapevolezza un contesto divenuto via via multiculturale e dall'intenzione di partecipare a quelle «pratiche critiche di azione transculturale tra i saperi contemporanei», a cui invitano le prime righe del *Manifesto transculturale* dal più autorevole studioso della letteratura della migrazione in lingua italiana, Armando Gnisci, è collocato presso la Biblioteca di Ca' Foscari Zattere, Dorsoduro 1395. Ulteriori informazioni si possono trovare all'indirizzo <http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=142302>.

[4] La scelta della destinazione, in entrambi i romanzi, non è ovviamente casuale: Buenos Aires e l'Argentina, com'è noto, rappresentavano una delle mete più comuni tra gli emigranti italiani. Imponenti i numeri dell'emigrazione tra Otto e Novecento: «Tra il 1870 e il 1970 circa ventisette milioni di migranti lasciarono l'Italia per lavorare e vivere all'estero. Nel mondo, le conseguenze demografiche dell'emigrazione italiana sono state impressionanti. Agli inizi del ventesimo secolo metà della popolazione di São Paulo e più di metà della popolazione di Buenos Aires era composta da italiani e dai loro figli; New York e Toronto hanno entrambe nel corso della storia asserito di avere una popolazione italiana maggiore di quella di Roma. Gli italiani sono stati una componente numerosa della forza lavoro della Francia, della Svizzera e della Germania, sia prima sia dopo la Seconda guerra mondiale», Gabaccia 7. Ampia ora la bibliografia sui fenomeni migratori, indagati sia nella loro dimensione di lunga durata che in riferimento alla situazione italiana: per una aggiornata sintesi delle problematiche relative al primo aspetto, cfr. Colucci e Sanfilippo, per il secondo Corti e Sanfilippo. *L'Italia e le migrazioni*; fondamentale la consultazione di Corti e Sanfilippo. *Storia d'Italia. Annali 24. Migrazioni* (che contiene anche un intervento di Sebastiano Martelli dedicato alla *Letteratura delle migrazioni*, pp. 725-742). A questi testi si rinvia anche per ulteriori indicazioni bibliografiche.

quella femminile consenta alle due autrici da un lato di ripensare «la rappresentazione acriticamente positiva dell'emigrazione italiana del passato, spesso esaltata per rimarcare la differenza con l'immigrazione odierna in Italia», dall'altro, di «smantellare una serie di stereotipi sulle donne, valorizzando la loro intraprendenza, protagonismo e forza di volontà» (Camilotti. "Fili resistenti: …": 207).

In *Argentina*, il romanzo di Renata Mambelli[5], collocato negli anni del fascismo, la protagonista, Assunta, cinquantenne marchigiana rimasta vedova, trascorre giorni sempre uguali davanti al camino, finché non decide, coraggiosamente, di «aprire un varco che la porti lontano»; e «più ci pensa più quel varco si schiude, lentamente, verso un'altra vita dall'altra parte del mondo» (Mambelli 8): l'altra parte del mondo è per lei l'Argentina, Buenos Aires, dove i suoi due figli, partiti ragazzi, sono scomparsi, senza dare più notizie di sé da più di dieci anni.

Organizza rapidamente la partenza, da sola e senza avvertire i figli del suo arrivo: già durante il viaggio in treno verso l'imbarco conosce Amalia, pure vedova, ma più giovane di lei, diretta a Buenos Aires, dove una sorella, che gestisce con il marito una trattoria, è disposta a prenderla con sé. Entrambe hanno paura del mare, ma quando vi giungono la loro sensazione è diversa, non incute loro spavento, al contrario «fa voglia di partire, di andare: è un'uscita, una porta» (Mambelli 13); Assunta, per parte sua, davanti a quel mare capisce all'improvviso «che non è per i figli che vuol andare a Buenos Aires: è per sé»: vuole conoscere qualcosa di nuovo, che sa attenderla al di là del mare, pronta anche a rischiare che questo qualcosa possa non piacerle per nulla.

Da questo punto di vista, la scelta di partire si connota per Assunta come atto di presa di coscienza di sé e del proprio destino, anche attraverso l'indagine sui propri rapporti con quei figli che solo da piccoli, molto piccoli, aveva sentito come parte di sé («lei e loro erano un corpo in tre: l'odore era lo stesso, la pelle aveva la stessa grana»), mentre, via via che crescevano, le erano divenuti estranei, con «qualcosa di duro nello sguardo, nel gesto» (Mambelli 17).

La scoperta che attende la donna è tremenda: i figli sono ai lavori forzati nel carcere di Ushuaia, a scontare la pena per aver ucciso cinque uomini, clienti della loro officina; la tragica realtà le viene rivelata già durante il viaggio in nave, da Eugenio, emigrante forzato, in fuga dall'Italia fascista; le due note su cui viene declinata la narrazione, da questo punto in poi, sono da un lato l'an-

[5] Renata Mambelli, nata ad Ancona, da anni trasferitasi a Roma, dove è giornalista nella redazione di *Repubblica*, è viaggiatrice appassionata: ha visitato più volte, nei suoi viaggi intorno al mondo, l'Argentina, la Patagonia e la Terra del Fuoco.

goscia di Assunta, che, nella ricerca dei figli, appare dominata dall'esigenza di capire come abbiano potuto arrivare a tale degradazione e dove lei stessa abbia sbagliato nel proprio ruolo di madre, dall'altro la solidarietà che la circonda e che, manifestatale da vari personaggi e in particolare da Eugenio, è però particolarmente forte da parte di Amalia, capace di assumere nei suoi confronti un ruolo protettivo, di «presa in carico». La *quête* di Assunta si concluderà con la localizzazione dei figli, ma non con la ripresa dei rapporti con loro, che rifiuteranno di incontrarla: a lei non resterà che attendere, ogni mattina e ogni sera, il loro passaggio sul treno dei detenuti.

Il romanzo, che adotta stabilmente come tempo della narrazione il presente, con la conseguenza di dare al lettore l'impressione di essere immesso nel divenire dei fatti, tocca con cognizione di causa molte problematiche legate all'emigrazione – difficoltà di integrazione, scontri sociali e di classe, vicende di vario segno, caratterizzate anche da povertà e fallimento –; in particolare, interessa qui evidenziare da un lato la capacità dell'autrice di «tratteggiare un'immagine sfaccettata dell'emigrazione italiana, accrescendo la consapevolezza […] della ripetizione di alcuni meccanismi vissuti, ieri come oggi, dai migranti di tutto il mondo», per ricorrere ancora alle parole di Silvia Camilotti (Camilotti. "Fili resistenti: …": 213), dall'altro lo spirito d'iniziativa delle donne, il ruolo per nulla secondario, quanto poco riconosciuto, da loro svolto e l'importanza della solidarietà, del reciproco sostegno.

Anche *Oltremare* di Mariangela Sedda[6] racconta una storia di emigrazione, dalla Sardegna verso Buenos Aires, attraverso le lettere che si scambiano due sorelle in un arco di tempo compreso tra il maggio 1913 e il febbraio 1928: Grazia, la più grande, è partita per raggiungere il marito Vincenzo, mentre Antonia non ha potuto seguirla perché affetta da epilessia. Le missive delle due donne gettano luce sia sulla vita del paesino dell'entroterra sardo di partenza, Olai, sia sulla realtà dell'emigrazione nei primi decenni del Novecento. Anche Sedda è accurata nella ricostruzione storica e fornisce una rappresentazione attendibile di vita collettiva: numerosi i personaggi, che le consentono di delineare un quadro articolato della situazione in entrambe le dimensioni geografiche. Al centro del romanzo, ricco di eventi, si accampano figure di donne, Grazia e Antonia naturalmente, ma anche la padrona presso cui lavora la prima e la maestra del paese, grande amica e 'sostenitrice' della più piccola: entrambe *caridadosas*, queste ultime detengono per un periodo la parola, perché proble-

[6] Mariangela Sedda vive a Cagliari: già insegnante, è autrice di testi teatrali, saggi e fiabe. Sedda, in un secondo volume di qualche anno successivo, *Vincendo l'ombra* (2009), ha ripreso la storia delle due sorelle, prolungandone il racconto fino alla seconda guerra mondiale.

mi di salute costringono le due sorelle a ricorrere al loro aiuto e a cedere loro la penna, per così dire, per mantenere i contatti.

Le protagoniste compiono, nello svolgersi delle vicende, un loro doloroso cammino di crescita: Grazia ha un matrimonio felice, tre figli che nascono argentini e crescono bene, una riconosciuta capacità lavorativa («Ora comando a tutte le altre cameriere e mi sembra un giuoco pensando ai lavori che facevamo in paese per campare», 87), buoni rapporti con la locale comunità italiana, una relazione forte con Antonia; la sua vita però non è per questo meno dura, per l'assenza del marito, che lavora in una *estancia* distante, l'impegno costante del servizio («anche se sono in una città grande che ci sta tutta l'isola nostra, sono come carcerata in una bella galera. La vita per me è dentro ai muri della villa», Sedda 136), la cura dei bambini, il pensiero per Antonia rimasta sola dopo la morte della madre, il dubbio di non poterla più rivedere, infine l'irrompere della storia, prima con lo scoppio della Grande Guerra e la propaganda nazionalista che arriva fino in Argentina, poi con l'affermarsi del fascismo.

Eppure non vi è dubbio che l'emigrazione si qualifica anche per lei come occasione di acquisizione di consapevolezza e di riconoscimento di sé, processi che, in verità, compie anche Antonia che, pur rimanendo ancorata al suo luogo d'origine, trova una propria autosufficienza, conquista uno spazio lavorativo, vive liberamente un amore 'proibito' con un prigioniero austriaco – vicenda destinata a concludersi tragicamente, ma non meno importante per l'affermarsi della sua personalità.

Il risultato è, pure in questo romanzo, un quadro articolato della realtà dell'emigrazione, privo di retorica, in cui a essere messo in evidenza è il rilievo della presenza e del ruolo delle donne. Interessanti anche le scelte linguistiche, aperte alla contaminazione del dialetto sardo e dello spagnolo, con curiosi effetti di ibridazione:

> Demetrio el nene de casa è allegro, sta imparando a camminare e a dire qualche parola. Mescola tutte le lingue della famiglia nostra perché di giorno gli parlo italiano e di notte gli canto anninnias in sardo e Antonietta e Gavino parlano in spagnuolo e italiano. Lui comprende tutto (97).

Il rischio paventato è poi quello di smarrire la lingua materna, come Grazia teme che succeda a lei, quanto più si immerge nel nuovo mondo (69), o al fratello Francesco, che «si è fatto preciso a uno di qui anche nel parlare e la lingua nostra se la sta dimenticando e da bocca gli escono poche parole storpiate» (122): rischio che però sembra essere scongiurato, perché alla fine a dominare è piuttosto l'immagine di Antonietta, figlia di Grazia, che «è una bellezza vederla parlando e scrivendo italiano e spagnuolo, svelta in tutte e due» (114), e dunque l'arricchimento che la contaminazione linguistica comporta.

Sedda coglie, con questi riferimenti alla lingua ibrida degli emigranti, un aspetto centrale nell'esperienza della migrazione: lo attesta la riflessione e la ricerca che al piano linguistico dedicano anche numerose delle scrittrici che si distinguono nel campo della letteratura della migrazione in Italia.

Vale la pena di aprire una parentesi, a questo punto, per evidenziare l'abbondanza e la fecondità delle scritture femminili in questo ambito; i dati dell'ultimo bollettino Basili, la Banca Dati Scrittori Immigrati in Lingua Italiana dell'Università di Roma 'La Sapienza', parlano di una predominante presenza femminile, all'interno degli autori censiti: all'inizio del 2012 la scrittura femminile si attesta al 56,2% (Senette)[7]. Sottolinea a ragione la straordinarietà di tale dato Armando Gnisci, che nota come stia a significare «un eccezionale valore esistenziale e culturale della creatività e della intrapresa intellettuale femminile migrante, che non ha pari nemmeno nelle più 'evolute' civiltà letterarie nazionali europee» (Gnisci 68)[8].

Accanto al dato statistico, merita di essere segnalata anche la crescente maturità critica delle scrittrici, il valore di eccellenza raggiunto da alcune di esse: Christiana de Caldas Brito è senza dubbio una delle autrici di maggior spicco in questo panorama; brasiliana di Rio de Janeiro, arriva in Italia negli anni Ottanta e dagli anni Novanta si dedica soprattutto alla scrittura. Ha pubblicato due raccolte di racconti, *Amanda, Olinda, Azzurra e le altre* (1998) e *Qui e là* (2004) e un romanzo, *500 Temporali* (2006), che ancora Armando Gnisci, come si legge nella quarta di copertina, ha definito a ragione «primo romanzo brasiliano scritto in italiano».

Dotata di una solida formazione letteraria, acquisita sia su autori della terra d'origine che italiani, e arricchita anche da una forte componente orale, in particolare proveniente dai racconti della madre e della nonna, pone al centro dei suoi racconti e del romanzo figure di donne: come ha detto lei stessa, sente

[7] Le donne migranti non solo scrivono di più rispetto agli uomini, ma leggono di più delle italiane: il 53% di loro legge fino a cinque libri all'anno, ma il 16% arriva a divorarne oltre 20; la maggioranza legge in italiano, anche per la difficoltà di trovare testi nella propria lingua madre, come risulta da un'indagine effettuata nell'autunno del 2010 dalla Provincia di Roma (in collaborazione con le associazioni NoDi e Lipa) su 100 immigrate tra colf, badanti e baby sitter. Leggono soprattutto narrativa (22%), a cui seguono a pari merito poesia (17%) e romanzi rosa (17%), quindi saggistica (16%), gialli (14%), libri religiosi (6%). Per lo più leggono a casa (53%) o sui mezzi pubblici (20%). Frequentano le librerie, ma in maggioranza prendono i libri da amici (23%) o datori di lavoro (10%) (Polchi). La biblioteca può diventare allora un luogo di incontro, i libri uno spazio in cui ritrovarsi virtualmente, condividendo un canone linguistico.

[8] Per concludere: «Credo anche che dal punto di vista socio-antropologico la situazione abbia un valore innovativo e degno di approfondimenti e indagini» (Gnisci 68).

di scrivere anche per dare voce alle donne, spezzare il silenzio troppo spesso imposto loro ed esprimere il disagio di quante non hanno i mezzi e la cultura per farlo.

Per lei, la scrittura si prospetta come un ponte tra il passato e il presente, il qua e il là: eccola allora dare spazio a storie di donne che cercano di restituire «un senso alla propria storia, che ha subito una deviazione nel corso normale degli eventi» (de Caldas Brito. *Le donne*: 211), una vita che si svolge tra un prima e un dopo, tra luoghi e lingue diverse. È allora particolarmente attenta alla condizione linguistica dei migranti, che tratteggia con precisione: all'inizio, esiste «un conflitto tra parole della lingua d'origine (cariche di emozioni e di ricordi) e quelle della nuova lingua (parole sprovviste di coinvolgimento personale)» (212); se la nuova lingua presenta degli ostacoli, presto offre però anche delle nuove occasioni di creatività, non appena le difficoltà sono superate.

In alcuni racconti, la scrittrice propone un interessante «portuliano», un italiano sgrammaticato e ibrido, che sembra tradire, nell'animo di chi lo parla, il passato che echeggia attraverso l'emergere del portoghese: è quanto avviene ad esempio in *Ana de Jesus*, in cui la protagonista, la colf Ana, esprime le contraddizioni dell'Italia del benessere in cui si trova a vivere, la difficoltà di comunicazione con un mondo che non rispetta nemmeno il suo nome:

> Qui non so parlare il nome mio. Quando dico Ana de Jesus le persone mi corregge e dice un altro nome che non è il mio. Ana diventa An-na, Jesus diventa Gesù. Jesus, però, suona bagnado e dolce come quando il vento tocca l'acqua del mare del mio paese. E poi, mia madre mi ha sempre chiamado Ana (223).

Di grande interesse, per confermare la continuità, che la letteratura può e deve evidenziare, dei fenomeni migratori nel tempo e nello spazio (Camilotti. "Fili resistenti: …": 208) è quanto è avvenuto con *500 Temporali*, romanzo ambientato nelle favelas di Rio, nel 2000, quando il Brasile si appresta a festeggiare i cinquecento anni della sua scoperta; numerosi i personaggi, dal destino drammatico e tutti intensi e vivi.

La scrittrice stessa ripercorre, nel primo numero della rivista *Kuma&Transculturazione*, il percorso di andata e ritorno, per così dire, compiuto dal suo romanzo: lo ha scritto in italiano per essere letta e capita dove vive, ma questa scelta non le ha consentito di raggiungere il pubblico brasiliano; un'amica d'infanzia, dispiaciuta di questo fatto, l'ha messa in contatto con la direttrice della casa editrice *Mar de ideas*, che ne ha promosso la traduzione, a opera di Roberta Barni, docente di lingua e letteratura italiana all'Università di San Paolo, in Brasile fin da piccola.

Mi piace allora, per concludere, cedere la parola alla scrittrice, che legge tale processo come «evento prolungato di transculturazione in cui una brasiliana migrante pubblica in Italia un romanzo ambientato nelle *favelas* di Rio de Janeiro scritto in italiano, e questo romanzo viene tradotto in portoghese, la sua lingua, da un'italiana che vive in Brasile»:

> Mi domandano spesso se scrivere in italiano e raccontare il mio paese in una lingua diversa dalla lingua natale mi faccia sentire in colpa verso la mia cultura. […] Mi sono sentita a mio agio nell'aver scritto un romanzo in italiano. Vivere in Italia significa anche vivere in italiano. Scrivo nella lingua italiana perché voglio essere letta e capita dove vivo. […]. Ogni tanto ho lasciato dei termini in portoghese, certi modi tipici del parlare carioca che aiutavano a caratterizzare personaggi e situazioni del romanzo. Quando andiamo in un paese sconosciuto, la cui lingua non parliamo, ci vengono incontro delle parole il cui significato ci è oscuro. Tali parole comunicano un senso di estraneità e presentano anche sonoramente il nuovo paese. Lo stesso succede con le parole lasciate in portoghese nel mio testo italiano. […]. La lingua è la veste che diamo ai nostri pensieri. Più lingue usiamo, più profondamente conosciamo la realtà del mondo, non solo di uno o due paesi.
> Al di là della soddisfazione di essere letta dove sono nata, la traduzione di *500 Temporali* ha avuto per me il significato di vedere le mie idee rinnovate perché riconosciute e vestite diversamente (de Caldas Brito. *500 temporali in Brasile*: 255).

**Bibliografia citata**

Caldas Brito, Christiana de. *500 temporali*. Isernia: Cosmo Iannone. 2006.
———. "Le donne dei miei racconti". Silvia Camilotti (ed.). *Roba da donne. Emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo*. Roma: Mangrovie Edizioni. 2009: 211-251.
———. "500 temporali in Brasile". *La rivista dell'Arte. Kuma&Transculturazione*, 1 (2012): 252-255.
Camilotti, Silvia. "Fili resistenti: voci femminili dell'oggi raccontano l'emigrazione delle donne di ieri". T. Caponio et al. (eds.). *World Wide Women. Globalizzazione, Generi, Linguaggi*, III, *Selected Papers*. Torino: CIRSDe. 2011: 207-215.
———. *Ripensare la letteratura e l'identità. La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očkayová*. Bologna: Bononia University Press. 2012.
Camilotti, Silvia - Zangrando, Stefano. *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*. Trento: UNI Service. 2010.
Colucci, Michele - Sanfilippo, Matteo. *Le migrazioni. Un'introduzione storica*. Roma: Carocci. 2009.
Corti, Paola - Sanfilippo, Matteo. *L'Italia e le migrazioni*. Roma-Bari: Laterza. 2012.
——— (eds.). *Storia d'Italia. Annali 24. Migrazioni*. Torino: Einaudi. 2009.
Gnisci, Armando. "Chris". Silvia Camilotti (ed.). *Roba da donne. Emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo*. Roma: Mangrovie Edizioni. 2009: 53-91.
Mambelli, Renata. *Argentina*. Firenze: Giunti. 2009.
Said, Edward. *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*. Roma: Gamberetti. 1998.

———. *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*. Milano: Feltrinelli. 2001[2].
Sedda, Mariangela. *Oltremare*. Nuoro: Il Maestrale. 2004.
———. *Vincendo l'ombra*. Nuoro: Il Maestrale. 2009.

**Sitografia**

"V Bollettino di sintesi, dati aggiornati al 27 febbraio 2012". Maria Senette (ed.). *Basili. Banca Dati Scrittori Immigrati in Lingua Italiana*. <http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001>.
Gabaccia, Donna Rae. "Per una storia italiana dell'emigrazione". *Altreitalie*, 16 (luglio-dicembre 1997): 7-16.
<http://www.altreitalie.it/Pubblicazioni/Rivista/Numeri_Arretrati/N_16/Altreitalie_16_Luglio-Dicembre_1997.kl>.
Polchi, Vladimiro. "Le immigrate leggono più delle italiane. Una media di cinque libri all'anno". *Repubblica* (2 dicembre 2010). <http://www.repubblica.it/solidarieta/immigrazione/2010/12/02/news/le_immigrate_leggono_di_pi-9770209>.

# «VERSO UN'ALTRA VITA DALL'ALTRA PARTE DEL MONDO». LA FIGURA DELLA MADRE IN *ARGENTINA* DI RENATA MAMBELLI

Roberto Feruglio*

Il racconto dell'emigrazione nel Nuovo Mondo, che nell'ambito della letteratura italiana aveva trovato, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, i suoi modelli fondazionali nelle opere di De Amicis, Pascoli e Pirandello, e che dopo aver mantenuto nella prima parte del XX secolo una sia pur pulviscolare presenza era sparito dall'orizzonte letterario negli anni Sessanta, ha guadagnato nel corso degli ultimi decenni nuovi spazi e nuovi motivi di attenzione (Martelli. *Dal vecchio mondo*). Per quanto riguarda l'emigrazione in Argentina, a rimettere in moto l'immaginario attorno all'avventura transoceanica è stata innanzitutto la voce di Laura Pariani, narratrice che vanta un successo ormai consolidato, a cui più recentemente si sono aggiunte quelle di Mariangela Sedda, Renata Mambelli e Romana Petri. Tutte autrici che con i loro racconti hanno riportato alla luce vicende, drammi, speranze che hanno segnato profondamente la storia sociale italiana, proiettandoli sul fondale multiprospettico della modernità.

Operazione in controtendenza, quella delle autrici citate, che reagisce a una lunga storia di rimozioni rimettendo in discussione la sproporzione esistente fra le dimensioni bibliche dell'emigrazione italiana e l'attenzione marginale che a essa è stata dedicata dalla 'letteratura ufficiale'[1]. Fra i possibili motivi della riscoperta della storia dell'emigrazione nella narrativa italiana contemporanea, Perassi indica in particolare la ricerca di una storicità altra, anche a dimensione

* Università di Udine.

[1] Nell'analisi di Perassi (97), la rimozione storica nei confronti del fenomeno dell'emigrazione italiana troverebbe una spiegazione nel principio dell'assenza dell'emigrato, teorizzato da Sayad, secondo il quale i paesi di emigrazione producono una scarsa letteratura sull'argomento perché tendono a negarsi alla critica dei motivi politici, sociali ed economici che stanno alla base del problema. Sulla stessa lunghezza d'onda la valutazione di Martelli, il quale, chiamando in causa le peculiarità della situazione italiana, spiega «la carenza di *sguardo* e di *ascolto* della letteratura italiana rispetto ad un fenomeno sociale di così vaste dimensioni» con il carattere di 'separatezza' rispetto ai problemi reali del paese che contraddistingue la tradizione letteraria della Penisola (*Dal vecchio mondo*: 434).

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

transnazionale, oltre alla perenne vigenza del tema dell'inabitabilità della patria, dovuta a ragioni sia economiche sia politiche (100). Motivi che, se non si prestano a un raffronto immediato con quelli che stanno alla base della riscoperta del tema migratorio nella letteratura argentina contemporanea, certamente si propongono a fertili incroci con le nuove sensibilità verso le problematiche connesse con il dispatrio, la marginalità e l'integrazione rinfocolate dal fenomeno della nuova immigrazione.

Il primo tentativo di connettere i due momenti della storia della Penisola è venuto dalla cinematografia. Basti infatti ripensare a *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio (non a caso, figlio e nipote di emigrati in Argentina), film in cui il 'sogno americano', inseguito nella sua versione adriatica da una massa di disperati, contiene in sé la memoria storica dell'emigrazione italiana. Posta ad emblema nel titolo e incarnata nel personaggio di Spiro, ex miliziano fascista, detenuto in Albania per cinquant'anni e ora in viaggio assieme ai nuovi migranti alla volta de *Lamerica*, la storia dell'emigrazione italiana confluisce nella diaspora dei nuovi immigrati, riapprodando (letteralmente) nella Penisola sulla barca dei fuggiaschi. Finalmente 'libero' di migrare, «Spiro legge la contemporaneità con l'occhio della memoria» (Cincinelli 56), divenendo protagonista di un riscrittura in cui, come ha notato Armando Gnisci, il colonialismo italiano, le migrazioni del passato e quelle attuali «si incastrano e sovrappongono» (*Creolizzare*: 158).

Per quanto riguarda il ripensamento delle categorie critiche di fronte all'emergere, a partire dai primi anni Novanta, di una letteratura migrante in lingua italiana, al noto comparatista si deve anche la proposta di individuare un'area corrispondente alla 'letteratura italiana della migrazione', area che dovrebbe comprendere non solo le opere delle autrici e degli autori immigrati nella Penisola, ma anche quelle in cui si riflette la storia dell'emigrazione italiana. Secondo Gnisci si può infatti intravedere una linea di continuità all'interno della produzione letteraria legata ai due momenti della storia italiana, produzione che prende le mosse dalla grande emigrazione transoceanica degli ultimi decenni del XIX secolo e trova il suo completamento nella letteratura dell'immigrazione contemporanea (*La letteratura*: 13-29)[2].

[2] Oltre a numerosi saggi sull'argomento, a Gnisci si deve anche la cura di un'antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa (*Nuovo Planetario*). Limitandoci agli studi che presentano un quadro d'insieme, sulla letteratura d'immigrazione vedi i contributi di Comberiati e di Quaquarelli; per quanto riguarda le scrittrici confronta in particolare Barbarulli; una preziosa bibliografia, curata da Montaldi e Romano, è apparsa nel volume monografico di *Moderna* (2010), interamente dedicato all'argomento; sulla letteratura dell'emigrazione, oltre a Martelli (*Dal vecchio mondo*; *Dispatrio*), si veda anche Marazzi.

Limitando il nostro discorso alla letteratura dell'emigrazione transoceanica, che al di là dei potenziali intrecci con le scritture della diaspora attuale mantiene pur sempre dei contorni storici ben definiti (Martelli. *Dispatrio*: 144-145), fra le narratrici che hanno animato la più recente «riscoperta del sogno americano» (Martelli. *Dal vecchio mondo*: 478-487) un posto di rilievo occupa certamente Laura Pariani. La scrittrice lombarda ha infatti dimostrato, con una produzione ormai ventennale, come la storia dell'emigrazione italiana in Argentina sia ben lungi dall'aver esaurito potenzialità narrative e problematicità socio-politiche e culturali. Nel racconto autobiografico *Lo spazio, il vento, la radio*, contenuto nella seconda silloge *Il pettine*, la Pariani dimostra infatti come la riscoperta del vissuto migratorio della propria famiglia possa contribuire a far maturare uno sguardo altro sui problemi del presente. Partita appena quindicenne alla volta della Patagonia per incontrare il nonno anarchico Luis, là emigrato negli anni venti, il viaggio della protagonista «diventa via via un confronto tra due mondi» (Martelli. *Dal vecchio mondo*: 485), colorandosi, inevitabilmente, di tinte iniziatiche attraverso la scoperta del dolore, dell'ingiustizia e delle diseguaglianze sociali; scoperta che successivamente porterà la narratrice a decidere da che parte stare quando scoppierà la contestazione sessantottesca.

Esperienza migratoria e ricerca di nuove autenticità sono i due punti di fuga della narrazione anche nel romanzo *Argentina* (2009), di Renata Mambelli, in cui si racconta la storia di Assunta, vedova solitaria che da un paesetto dell'Appennino marchigiano decide – anche lei – di emigrare per ricongiungersi con i due figli, partiti quand'erano ragazzi e mai più ritornati. Narrata in terza persona, ma con la scelta del tempo presente in funzione attualizzante, la storia di Assunta, ambientata fra le due guerre, avvolge il lettore immergendolo nelle vicende dell'emigrazione italiana in Argentina. La sequenza degli avvenimenti è infatti quella vissuta e raccontata infinite volte: la partenza dal paese natio, la traversata, la solidarietà con i compagni di viaggio e la nascita di nuove amicizie, lo sbarco a Buenos Aires e la scoperta del nuovo mondo, la continuazione del viaggio in territorio argentino, il ricongiungimento finale.

Fra i racconti di questa storia comune che la letteratura italiana ci ha tramandato, quello che viene subito alla mente per l'affinità tematica del ricongiungimento madre-figlio è *Dagli Apennini alle Ande*, il racconto mensile di *Cuore* letto da generazioni di italiani e considerato dalla critica come «la più straordinaria *short novel* ottocentesca sull'emigrazione» (Bertone 25). Rispetto all'archetipo deamicisiano, tuttavia, il romanzo della Mambelli rovescia i rapporti fra i personaggi, riscrivendo la storia dell'emigrazione da una prospettiva femminile. Mentre nel racconto di De Amicis il personaggio della madre emigrata è quasi solo un espediente narrativo per mettere in risalto l'eroismo del

figlioletto Marco[3], che deve giungere fino a Tucumán per abbracciarla di nuovo (e per salvarla), nel romanzo della Mambelli la vera protagonista della storia è Assunta, ed il motivo del ricongiungimento con i due figli, pur rimanendo sempre presente nel corso della narrazione, si intreccia fin dall'esordio con il suo desiderio di «aprire un varco nei giorni sempre uguali», di partire «verso un'altra vita dall'altra parte del mondo» (*Argentina*: 8).

Il familismo che ha contraddistinto la storia dell'emigrazione italiana, mitizzato nel racconto di De Amicis, da soggetto si riduce quindi a cornice del quadro, facendo così emergere l'insofferenza della protagonista nei confronti di una vita monotona e senza senso, trascorsa davanti al camino a guardare dalla finestra un angolo di cielo «irrequieto». Allo stesso modo, il romanzo non si articola lungo il ciclo della morte e della rinascita, comune a tanta parte della letteratura dell'emigrazione fra Ottocento e Novecento (cfr. Martelli. *Dal vecchio mondo*), ma si sostanzia nel doloroso cammino del riconoscimento di sé compiuto dalla protagonista (Camilotti 213).

Con una prosa secca e spezzettata, che nulla concede al compiacimento verbale, il personaggio della madre viene sbozzato già nelle prime pagine. Assunta ha cinquant'anni, è rimasta vedova ma non è vecchia, ed «ha bisogno di sentire il corpo in movimento» (*Argentina*: 8). Giorno dopo giorno, immersa nella sua vita silenziosa, si è convinta che «tutto a Buenos Aires dev'essere bello, straordinario. Altrimenti i suoi figli sarebbero tornati» (9), come hanno fatto i compaesani che la sera, davanti a un bicchiere di vino, parlano di quelle terre lontane.

[3] Alla figura della madre emigrata De Amicis dedica poche ma significative righe iniziali, il cui valore documentario viene però totalmente assorbito dallo sviluppo del racconto: «Sua madre era andata due anni prima a Buenos Aires, città capitale della Repubblica Argentina, per mettersi al servizio di qualche casa ricca, e guadagnar così in poco tempo tanto da rialzare la famiglia, la quale, per effetto di varie disgrazie, era caduta nella povertà e nei debiti. Non sono poche le donne coraggiose che fanno un così lungo viaggio con quello scopo, e che grazie alle grandi paghe che trova laggiù la gente di servizio, ritornano in patria a capo di pochi anni con qualche migliaio di lire» (*Cuore*: 237-238). Se fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e i primi del Novecento, periodo in cui è ambientato anche il romanzo della Mambelli, l'emigrazione femminile in Argentina è motivata prevalentemente dallo spostamento del nucleo famigliare, è altrettanto vero che, come si evince dalle liste dei passeggeri, vi era una quota persistente di donne, compresa fra il 13 e il 18% del totale, che viaggiava da sola (cfr. Silberstain 154-155). La madre di Marco apparteneva dunque a questo secondo gruppo, e la sua intenzione di trovare lavoro come domestica era assai comune (cfr. Audenino e Tirabassi 43). Va pertanto rimarcato il fatto che De Amicis ci abbia dato una testimonianza storica di queste figure femminili, pur senza mettere in rilievo le potenzialità emancipatorie della loro esperienza, aspetto a cui, evidentemente, lo scrittore ligure non era molto sensibile.

Partita di nascosto dal paese e senza avvisare i figli, con cui il legame si è ormai ridotto alla breve lettera che una volta all'anno Cesare e Angelo le inviano, Assunta non ha mai visto il mare, ma quando se lo trova davanti non ne prova paura, anzi, il mare «fa voglia di partire, di andare», e così all'improvviso capisce che «non è per i figli che vuole andare a Buenos Aires: è per sé. Per questo non ha scritto, non li ha avvertiti» (13).

Attraverso questa presa di consapevolezza della protagonista, in *Argentina* si assiste quindi a una metamorfosi della figura della donna migrante tutta compresa nell'obiettivo del ricongiungimento famigliare, modello che invece ancora traspare dal personaggio di Alcina, eroina del romanzo *Tutta la vita* (2011) di Romana Petri, l'altra autrice, assieme a Mariangela Sedda e alla già ricordata Laura Pariani, a cui si deve la recente rilettura al femminile dell'epopea migratoria verso il paese sudamericano. Mentre la decisione di partire è per Assunta un atto di libertà, una fuga verso l'ignoto che spezza le catene di un'esistenza scandita dalle regole immutabili della civiltà rurale, nel caso di Alcina la partenza alla volta di Buenos Aires è invece dettata dal desiderio di coronare un vincolo sentimentale sbocciato durante la lotta partigiana. Alla fine della guerra Spaltero è emigrato, e quando Alcina riceve la sua lettera tanto attesa decide subito di raggiungerlo, consapevole che non può perdere l'occasione di andarsene in un altro mondo per unirsi all'uomo della sua vita, «ché forse è proprio la cosa più giusta che mi potesse capitare dopo tanta tribolazione» (Petri 60), rivendica la protagonista.

Ancor più rappresentativa di tanta parte della storia dell'emigrazione femminile è la figura di Grazia, personaggio dialogante dei due romanzi epistolari di Mariangela Sedda, *Oltremare* (2004) e *Vincendo l'ombra* (2009). Grazia infatti parte per raggiungere il marito emigrato in Argentina, dove conoscerà le gioie della vita famigliare e dove potrà condurre una vita dignitosa, anche perché – dichiara con soddisfazione, nel suo italiano ibridato di spagnolismi, alla sorella Antonia rimasta in Sardegna – «In Buenos Aires è differente da Italia. Le donne fanno il dottore, comandano e nessuno domanda a chi sono figlie perché tutti valiamo per quello che facciamo nella vita nostra» (Sedda. *Oltremare*: 141). E sarà proprio la figlia Antonietta a rendere tangibile la possibilità della promozione sociale con la sua laurea in lettere, conquistata con passione e sacrificio all'Università di Buenos Aires. Scrive infatti Grazia, sempre ad Antonia, in una lettera datata 20 febbraio 1938: «Que emocion querida, Antonietta ha tomado el dottorato hace diez dias y no cabemos de contento. Tutto pare meglio ora che Argentina ci ha dato quello che ci aveva promesso, mudar vida a nos ijos [*sic*]» (Sedda. *Vincendo l'ombra*: 156).

Rispetto all'avventura migratoria disegnata nei romanzi della Petri e della Sedda, dove – vale la pena sottolinearlo – il motivo tradizionale del ricongiungi-

mento famigliare non appare in contrasto con l'attenzione dedicata al protagonismo delle donne e al loro successo sociale, lo spaesamento di Assunta ha invece i connotati della precarietà, condizione che la porta a stringere nuove relazioni con altre esistenze in movimento. È il caso di Amalia, la vedova romagnola conosciuta sul treno per Genova, anche lei diretta a Buenos Aires per ricongiungersi con la sorella Iolanda, e di Eugenio, un vecchio socialista che non ha mai messo radici, costretto a ritornare in Argentina per fuggire dal fascismo.

Proprio da quest'ultimo Assunta viene a sapere che Cesare e Angelo sono due assassini, condannati ai lavori forzati nel penitenziario di Ushuaia per aver ammazzato cinque clienti del loro garage. È una scoperta agghiacciante che la getta nello sconforto, ma sarà proprio questa sua condizione di madre disgraziata a far nascere attorno a sé la catena della solidarietà, prima nell'osteria di Iolanda e del diffidente e malvagio Antonio, e poi nella comunità italiana di San Telmo, dove la sua storia trova l'immediata comprensione di «madri, figli, estranei che si sono riconosciuti in tanta sfortuna» (125), che sanno qual è l'origine della rabbia che ha spinto i due fratelli ad uccidere, vivendo sulla loro pelle il difficile cammino del riscatto sociale e dell'integrazione.

Il riferimento agli ambienti tipici dell'immigrazione italiana, che vengono passati al setaccio alla ricerca di Giordano, il figlio di Cesare che Assunta non ha mai conosciuto e di cui si sono perse le tracce dopo la condanna del padre, offre inoltre l'occasione per rinnovare il ricordo della condizione sociale dei lavoratori immigrati nei primi decenni del Novecento, in primo luogo di quella dei bambini, condizione che nella rievocazione della Mambelli assume il carattere di un'immutabile subalternità:

> In una città come Buenos Aires un bambino può essere dovunque. A lavorare al porto come un uomo, per pochi spiccioli, o sulle impalcature di una casa in costruzione, portando su e giù per le scale a pioli secchi di calcina. Può essersi imbarcato come mozzo su una nave, e magari ora è in pieno oceano, infinitamente lontano. Può essere in una stalla, a spazzare merda di cavallo. Forse è diventato il garzone di un artigiano, forse porta a domicilio i cesti della spesa. Forse ruba, chiede la carità, fa le pulizie in un retrobottega. Forse è morto, di fame o di violenza (122-123).

L'attenzione dell'autrice per il mondo offeso dei bambini traspare inoltre dalla fosca figura di Antonio, l'unico personaggio negativo dell'intero romanzo, autoritario e incline alla pedofilia, fino al punto da compiere un omicidio. È una figura che consuona con la storia nera raccontata dalla Pariani in *Dio non ama i bambini* (2007), affresco corale della vita nei *conventillos*, agli inizi del Novecento, che trova la sua unità narrativa nella catena interminabile di sparizioni e omicidi di bambini per opera di un ragazzino. Storia e personaggio, quelli della Pariani, modellati sul famoso caso di Gaetano Godino, meglio noto

come *El petiso orejudo*, figlio di immigrati italiani, internato in manicomio nel 1913 all'età di diciassette anni e poi trasferito nel carcere di Ushuaia, dove morirà nel 1944 (cfr. Stella 107-116).

Di tenore completamente diverso sono invece gli altri personaggi maschili che trovano spazio nel romanzo della Mambelli. Sempre più addentro nella vicenda di Assunta, finiranno per abbracciare la causa della madre disgraziata, oltre al già ricordato Eugenio, anche l'amico Horacio, ex sindacalista coinvolto negli scioperi della *Semana trágica* e poi in quelli della Patagonia, ed Arvedo, un vecchio anarchico marchigiano che si è preso cura del figlio di Cesare.

Attraverso le sconfitte di questi rivoluzionari senza più speranze, e con precisi agganci alla situazione storica argentina, emerge così il tema politico, che scuoterà la coscienza di Assunta quando verrà a sapere da Arvedo perché i figli hanno ucciso e con quanta crudeltà. Nella sua officina, dove avevano imparato il mestiere di meccanico, i due ragazzi erano diventati amici di Severino di Giovanni, l'anarchico abruzzese fucilato a Buenos Aires nel 1931 di fronte a una fila di signori che, come raccontano le cronache del tempo, avevano festeggiato la sua morte brindando con lo *champagne*[4]. Cesare e Angelo hanno quindi ucciso pensando di compiere un atto di giustizia, e non si sono ravveduti.

Con queste figure di oppositori dell'ordine costituito, fuggiti dall'Italia fascista inseguendo il sogno della libertà per poi subire una volta giunti in Argentina una repressione ancor più brutale, e ciò a prescindere dal grado di violenza del loro agire politico, viene così enfatizzato il parallelismo fra la situazione del paese di partenza e di quello d'arrivo. È una situazione ben rappresentata anche nel secondo romanzo della Sedda, nel quale l'autrice mette in atto un progressivo slittamento del piano narrativo per far emergere il peso della censura – l'ombra da vincere – a cui la corrispondenza è sottoposta in entrambi i

[4] Perassi (100) ha opportunamente sottolineato che la figura di Severino di Giovanni è stata oggetto negli ultimi anni di un singolare interesse da parte della narrativa italiana, come testimoniano i romanzi *Un caffè molto dolce* (1996) di Maria Luisa Magagnoli, e *L'anarchico che cade nelle mie mani deve aver litigato con la vita se continua ad essere anarchico* (2007) di Nico Francalanci. Oltre a queste riscritture letterarie, a ulteriore prova dell'interesse per la storia dell'anarchico abruzzese va citata la recente riedizione della traduzione italiana del *Severino di Giovanni* (2011) di Osvaldo Bayer, libro che, assieme alla *Patagonia rebelde* (anch'esso riedito in Italia nel 2009), fu proscritto dal regime di Videla. Per quanto riguarda il nesso fra emigrazione e anarchismo, già presente come abbiamo visto nel racconto della Pariani, esso viene ripreso dalla Mambelli nella nota finale (*Argentina*: 187), in cui l'autrice presenta un sommario ragguaglio sull'immigrazione italiana in Argentina fra il 1880 e il 1930, ponendo l'accento sulla presenza di anarchici, socialisti e comunisti fuoriusciti dalla Penisola e ricordando la conflittualità politica esplosa durante la presidenza del radicale Yrigoyen, con i massacri di migliaia di scioperanti, prima a Buenos Aires nel 1919, e poi in Patagonia nel 1921.

paesi. Un po' alla volta, le lettere scambiate fra le due sorelle cedono infatti il passo da un lato alle pagine del diario intimo che Antonia riempie di critiche alla politica coloniale e alle iniziative belliche del fascismo, e dall'altro ai racconti degli emigranti di ritorno, che portano notizie sulla reale situazione del paese sudamericano dopo la presa del potere da parte di Uriburu. «Con los radicales – racconta Antonio Porru ad Antonia – podíamos vivir. Lavoravo e ero rispettato. Dal trenta todo ha cambiato. Con la prepotencia se han tomado el gobierno» (*Vincendo l'ombra*: 163).

Passando dalla dittatura degli anni Trenta a quella degli anni Settanta, il tema del ritorno degli emigranti in fuga per motivi politici ritorna drammaticamente anche nella terza parte di *Tutta la vita* della Petri, dove si rinnova l'incubo della repressione e dei *desaparecidos* attraverso le vicende che vedono coinvolti Buena, la figlia di Alcina e Spaltero, ed il suo compagno Javier, entrambi studenti universitari impegnati nell'opposizione al governo militare.

Nella storia tutta interiore del percorso di autocoscienza intrapreso dalla protagonista di *Argentina* il tema politico assume invece i modi del riconoscimento. Durante il viaggio per mare che sul postale di Horacio la porta verso Ushuaia, meta finale di una fuga più che luogo di un impossibile ricongiungimento, Assunta si rende conto che la rabbia dei figli è quella stessa che «le cova in corpo», solo le conseguenze sono state diverse:

> Un'eco che viene da lontano, a cui in nessun modo può dirsi estranea. Anzi. Nemmeno lo sapeva, allora, ma era con rabbia che aveva guardato i suoi uomini, la mattina presto, andarsene nei campi a morire di una morte lenta fatta di fatica senza rispetto. Era stato un segreto sussulto di rivolta a farle accettare senza battere ciglio la partenza dei suoi figli in cerca di un destino diverso, una libertà che nel loro paese non era neppure pensabile. Per questo, per questo era stata contenta di vederli partire per l'Argentina, anche se sapeva che forse non li avrebbe più rivisti. E lo stesso sentimento non l'aveva forse spinta, ormai vecchia, a salire su una nave per andare dall'altra parte del mondo che, ora lo sa, non esiste, non c'è? Adesso il suo destino è Ushuaia, dove non potrà fare altro che raccogliere quanto resta della speranza e della rivolta, corpi disfatti, sogni delusi. E la rabbia, la rabbia che le cova in corpo e che è anche la loro, di Cesare e di Angelo, con i quali, ora lo sa, ha troppo in comune (151).

Profuga della vita, al pari dei suoi compagni di viaggio e del gruppo di esiliati – dentro e fuori dal carcere – che popola il lembo del continente, ormai consapevole che l'America è solo un sogno, Assunta ricomincia una nuova esistenza nella casa-osteria di Estrella, l'india mapuche che nel passato ha salvato la vita ad Horacio durante la cruenta repressione degli scioperi in Patagonia, finendo poi per legarsi a lui. Diventata sua dopo la morte della donna, la casa ben presto si trasforma nell''osteria dell'italiana', centro di una nuova so-

cialità dove ci si ritrova per raccontare e ascoltare storie, attorno al calore della stufa che riscalda le esistenze precarie.

L'incertezza che alla fine del suo viaggio ancora accompagna questa figura di madre, che ha deciso di «prendere di petto la realtà, quale che sia» (150) e che «suscita solidarietà senza cercarla» (154), ha però ben poco da spartire con quella che consuma l'esistenza delle donne solitarie, irrisolte, che compaiono in alcuni racconti di *Accessi remoti* (2002), la prima silloge della Mambelli. È il caso, ad esempio, di Gianna, personaggio evanescente di *Assenze*, che in un raro attimo di empatia confessa all'amante: «Anch'io vorrei essere altrove, […] ma un altrove molto lontano. Non mi basta cambiare paese, gente. Vorrei andare ancora più in là: in un posto dove non debba avere più paura di me stessa» (*Accessi remoti*: 103). Testimone della precarietà come condizione ontologica del migrante, nella storia passata come in quella presente, Assunta si occupa della sua nuova casa e osserva i figli da lontano, durante il tragitto che essi compiono dal carcere al campo di lavoro, consapevole che l'unica cosa che può fare è rimanere in attesa di un loro segnale di ravvedimento, sotto quel cielo «così diverso […] da quello che vedeva dalla finestra della sua casa fra i monti, in Italia. Eppure così uguale» (185). Qualcosa è però accaduto, dentro di lei: ora sa che non si sentirà più sola, quando quel cielo si chiuderà per sempre.

**Bibliografia citata**

Audenino, Patrizia - Tirabassi, Maddalena. *Migrazioni italiane. Storia e storie dall'Ancien régime a oggi*. Milano: Bruno Mondadori. 2008.

Barbarulli, Clotilde. *Scrittrici migranti. La lingua, il caos, una stella*. Pisa: ETS. 2010.

Bayer, Osvaldo. *Patagonia rebelde* (trad. Alberto Prunetti). Milano: Elèuthera. 2009.

———. *Severino Di Giovanni* (trad. Alberto Prunetti). Milano: Agenzia X. 2011.

Bertone, Giorgio. "La patria in Piroscafo. Il viaggio di Edmondo De Amicis". Edmondo De Amicis. *Sull'Oceano*. Reggio Emilia: Diabasis. 2005: 21-58.

Camilotti, Silvia. "Fili resistenti: voci femminili dell'oggi raccontano l'emigrazione delle donne di ieri". Tiziana Caponio et al. (eds.). *World Wide Women. Globalizzazione, Generi, Linguaggi*. III. *Selected Papers*. Torino: CIRSD e Università degli Studi di Torino. 2011: 207-215.

Cincinelli, Sonia. *I migranti nel cinema italiano*. Roma: Kappa. 2009.

Comberiati, Daniele. *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Bruxelles: Peter Lang. 2010.

De Amicis, Edmondo. *Cuore*. Ed. Luciano Tamburini. Torino: Einaudi. 2001.

Francalanci, Nico. *L'anarchico che cade nelle mie mani deve aver litigato con la vita se continua a essere anarchico*. Roma: Robin. 2007.

Gnisci, Armando. *La letteratura italiana della migrazione*. Roma: Lilith. 1998.

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

———. *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Enna: Città Aperta. 2006.

Magagnoli, Maria Luisa. *Un caffè molto dolce*. Torino: Bollati Boringhieri. 1996.

Mambelli, Renata. *Accessi remoti*. Roma: Full Color Sound. 2002.
———. *Argentina*. Firenze: Giunti. 2009.
Marazzi, Martino. *A occhi aperti. Letteratura dell'emigrazione e mito americano*. Milano: Franco Angeli. 2011.
Martelli, Sebastiano. "Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione nella letteratura italiana". Piero Bevilacqua - Andreina de Clementi - Emilio Franzina (eds.). *Storia dell'emigrazione italiana. Partenze*. Roma: Donzelli. 2001: 433-487.
———. "Dispatrio e identità nella letteratura italiana dell'emigrazione transoceanica". Franca Sinopoli - Silvia Tatti (eds.). *I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari*. Isernia: Iannone. 2005: 139-158.
Montaldi, Cristina - Romano, Giorgia. "Repertorio bibliografico ragionato sulla letteratura italiana della migrazione (1989-2008)". *Moderna*, 12 (2010), 1: 124-204.
Pariani, Laura. *Il pettine*. Palermo: Sellerio. 1995.
———. *Dio non ama i bambini*. Torino: Einaudi. 2007.
Perassi, Emilia. "Scrittrici italiane ed emigrazione argentina". *Oltreoceano*, 6 (2012): 97-107.
Petri, Romana. *Tutta la vita*. Milano: Longanesi. 2011.
Quaquarelli, Lucia (ed.). *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*. Lodi: Morellini. 2010.
Sayad, Abdelmalek. *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato* (trad. Deborah Borca - Raoul Kirchmayr). Milano: Raffaello Cortina. 2002.
Sedda, Mariangela. *Oltremare*. Nuoro: Il Maestrale. 2008.
———. *Vincendo l'ombra*. Nuoro: Il Maestrale. 2009.
Silberstein, Carina. "Inmigrantes invisibles". Magdalena Insausti (ed.). *Argentina. Un país de inmigrantes*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Migraciones. 1998: 149-160.
Stella, Gian Antonio. *L'orda. Quando gli albanesi eravamo noi*. Milano: Rizzoli. 2002.

# NORD AMERICA

# LO SPECCHIO DELL'IO: RITORNANDO DA SCRITTRICI

Anna Pia De Luca*

## Introduzione

Il tema riguardante la riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia e le Americhe, mi ha fatto riflettere sulle numerose pubblicazioni italo-canadesi che parlano non solo di diaspora, esilio e nostalgia per una patria lontana, ma anche di ritorno. Spesso, infatti, si assiste al racconto di un viaggio di ritorno, tanto desiderato, in Italia per riscoprire e per riappropriarsi della propria lingua e cultura[1], ma anche per evidenziare come, soprattutto negli ultimi anni, esso si sia trasformato per creare una nuova forma di riscrittura e di identità.

Quando pensiamo all'identità canadese di oggi, la metafora più conosciuta e diffusa che viene in mente è quella di un 'mosaico di culture'. Originariamente creato da John Murray Gibbon, nel 1938, per contrastare le premesse di assimilazione del modello americano del *melting pot*, il mosaico culturale canadese è, infatti, diventato la celebrazione iconografica di una miscela multietnica di popoli, di lingue e di civiltà[2]. Ancora oggi, dopo oltre mezzo secolo, questa immagine incarna egregiamente la tendenza, ormai globalizzata, delle culture ad incontrarsi, a fondersi e a svilupparsi, a volte in modi molto inaspettati.

* Università di Udine.

[1] Joseph Pivato, in *The Return Journey In Italian-Canadian Literature*, analizza gli effetti profondi che il viaggio di ritorno in Italia aveva provocato in molti scrittori, figli di immigrati, come Pier Giorgio Di Cicco che scrive: «Nel 1974 sono tornato in Italia per la prima volta dopo oltre vent'anni. Ci sono andato sentendomi prevenuto nei confronti di un patrimonio che aveva reso difficile il compito di crescere in Nord America. […]. Sono andato per curiosità e sono tornato in Canada consapevole del fatto che ero stato un uomo senza patria per gran parte della mia vita» (169) (traduzione mia).

[2] In particolare, dopo l'introduzione ufficiale di politiche multiculturali da parte del governo Trudeau, nei primi anni Settanta, il mosaico è stato sanzionato come simbolo dell'orgoglioso riconoscimento nazionale del pluralismo etnico-culturale e della diversità.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

Sebbene l'immagine del mosaico possa suggerire una certa rigidità, con le sue minuscole tessere ben cementate su una superficie d'appoggio, tale metafora non è rimasta una rappresentazione statica della società multiculturale canadese. Al contrario, nel corso del tempo, ha subito trasformazioni significative, che riflettono i cambiamenti ideologici, culturali e generazionali, modificati anzitutto dall'immigrazione in continua evoluzione.

Quella che emerge, dunque, è una visione estremamente dinamica e produttiva, che si è allontanata dall'immagine originale di identità etniche, separate e saldate da confini invalicabili, per diventare l'emblema di un'identità fluida, dove vengono cancellate barriere e dove l'identità culturale si rigenera, si trasforma, grazie ai continui scambi interculturali.

Scrittori di seconda e di terza generazione, in particolare coloro che vivono un patrimonio culturale misto, cercano un più fluido attraversamento dei confini etnico-razziali, in modo da stimolare la connessione con gli altri e con la propria dualità. Il concetto di etnia, come quelli di casa e di nazione, risultano così modificati da categorizzazioni rigide di auto-identificazione in mutevoli paradigmi di un'identità fluttuante, consentendo al mosaico multiculturale di trasformarsi in un caleidoscopio transculturale – qui prendo in prestito la metafora della scrittrice canadese, Janice Kulyk Keefer[3] – dove i confini diventano ponti, passaggi di sempre nuove relazioni e collegamenti.

## Il viaggio di ritorno

Spesso, nelle opere che raccontano l'esperienza migratoria il processo di riappropriazione di un'identità sommersa avviene in seguito ad un ritorno in Italia, a lungo posticipato. Il tema del viaggio, in cui è implicito il ritrovamento del sé, fornisce una visione retrospettiva riguardo al proprio senso di identità e di dislocamento. Nella letteratura italo-canadese i primi racconti di ritorno, risalenti agli anni Cinquanta e Sessanta, riflettevano sullo sconforto che colpiva l'immigrante nello scoprire l'incongruenza tra le proprie aspettative e la nuova realtà italiana.

Negli anni Settanta e Ottanta, invece, il viaggio di ritorno per i figli di immigrati, anche se vissuto con disagi e insicurezze linguistiche e culturali, permetteva ad alcuni di ricollegarsi al proprio passato e di riscoprire, nelle famiglie degli antenati e nei luoghi italiani, la propria italianità. Ad esempio, nel romanzo *Made*

[3] Nell'articolo *From Mosaic to Kaleidoscope*, Janice Kulyk Keefer sottolinea l'importanza di guardare indietro al proprio paese d'origine ancestrale, in quanto è proprio dal passato multiculturale che lo scrittore trova la visione di un futuro transculturale.

*in Italy* di Maria Ardizzi, scrittrice italiana di prima generazione, la protagonista Nora Moratti ritorna in Italia per seppellire suo marito Vanni, un uomo che in Canada aveva sacrificato tutto, inclusi i propri affetti, per accumulare denaro e, quindi, rimpatriare da ricco. Ironia della sorte, egli ritorna e finisce la sua vita non nella ricchezza che ha conseguito in Canada, ma nella povertà del suo borgo antico. Nora, infatti, è conscia che, come lei stessa afferma: «Io, non potrò tornare qui… e non perché non voglia. Semplicemente perché tra me e questi luoghi s'è spezzato il filo… Riconosco i luoghi, ma i luoghi non riconoscono me… I miei luoghi sono rimasti intatti solo nella fantasia, e non posso possederli che con la fantasia…» (125). Nonostante i suoi sentimenti di esilio in Canada e di alienazione dalla società moderna, Nora riconosce che l'Italia non le appartiene più perché l'Italia del suo passato non esiste più.

Nelle opere di donne italo-canadesi della generazione successiva ad Ardizzi, il viaggio di ritorno, anche immaginario come nel romanzo *The Lions Mouth* del 1982 di Caterina Edwards, mette in evidenza il conflitto interiore tra due culture e tra due mondi antitetici: l'Italia dei genitori e il Canada della sua formazione e gioventù.

In questo viaggio di migrazione inversa, la Edwards, scrittrice istro-veneta, attraverso occhi canadesi, affronta i vari aspetti e contrasti della propria dualità canadese. Il trasferimento a Venezia si fa testimonianza di un auto-riconoscimento che dà voce a quel senso di diversità o inadeguatezza creato dall'esperienza migratoria, permettendo così, tramite la scrittura, una prima riconciliazione e una più ampia conoscenza delle due realtà, sia culturale sia linguistica, che in lei coesistono. Significative sono le seguenti affermazioni: «Why have I spent my winter telling your story? I needed to exorcise my dream of Venice. I needed to rid myself of the ache of longing that I have carried for so long» (179).

Il meta-romanzo della Edwards racconta anche di un viaggio immaginario che si affianca a quello reale estivo. Se nel percorso fisico ella descrive il progressivo cambiamento del modo di vedere e di sentire il paese d'origine, in quello sognato ripercorre le precedenti esperienze narrative, analizzando il processo di creazione artistica ed esplorando il mondo del linguaggio, delle parole, oltre all'ambigua frontiera che separa il reale dal fittizio, il vero dall'illusorio. Raggiunta la meta, l'autrice pur riconoscendo la propria italianità, riconferma la sua appartenenza e il suo inserimento nel mondo canadese.

Anche nell'ultima poesia *The Return* della raccolta, *Mating in Captivity* di Genni Donati Gunn, la scrittrice, di origini friulane, ritorna in Friuli, una terra devastata dal terremoto, indossando scarpe fabbricate in Canada, atte a proteggerla dall'aria satura di polvere, di paura, di melanconia e di superstizioni. Una terra modificata non solo dalla morte, ma anche dall'industrializzazione: «Your father's home lies in the midst of a fault, split open by an earthquake […] The

air is charged with dust, fear, melancholy, superstition, an industrial disease seeping into the pores» (69). Sebbene ella sia tornata per rimettere piede nella realtà del suo passato, riconciliandosi con generazioni di antenati sepolti sotto lapidi di marmo, il suo vero spirito rimane ancorato alle vivide esperienze canadesi: «your distant land vivid as your father's dream of Italy» (69).

Il viaggio di ritorno, dunque, svolge un ruolo chiave nella costruzione dell'identità della seconda generazione di emigranti ed evidenzia come questa particolare esperienza permetta agli scrittori di effettuare collegamenti tra le loro molteplici forme di memoria e i diversi luoghi di appartenenza.

## Le trasformazioni letterarie del viaggio di ritorno

Nel panorama della letteratura femminile italo-canadese degli ultimi anni, le descrizioni, le motivazioni e le conseguenze del viaggio di ritorno in Italia si sono trasformate e arricchite di nuove e alquanto interessanti sfumature. La ricostruzione e la modificazione dell'identità culturale, all'interno del mosaico canadese, hanno coinvolto anche l'adattamento fluido di forme letterarie che liberamente attraversano i confini di generi per creare nuovi spazi di autoespressione. Nelle due opere, *Flower of Youth,* una raccolta di poesie e di saggi pubblicata nel 2011 da Mary di Michele, e *Solitaria,* l'ultimo romanzo del 2010 di Genni Donati Gunn, il viaggio in Italia si pone in una prospettiva dialogica transculturale che stimola scambio e arricchimento e diviene specchio della metamorfosi delle capacità creative dell'autore e del lettore.

Nella prima, Mary di Michele si trova a Casarsa della Delizia dove compie un viaggio attraverso il passato giovanile e problematico di Pier Paolo Pasolini, rispecchiandosi nella sua ricerca di creatività, di passione, di comprensione e forse anche di perdono. Come lei stessa afferma, in Pasolini ha trovato molte affinità di pensiero e di temperamento, anche se i due hanno vissuto in tempi e luoghi diversi.

Oltre alle poesie, che hanno come sfondo il fascismo politico e culturale dell'Italia d'allora, e che fanno da contrappunto alle battaglie personali – sia sessuali che religiose di Pasolini –, il libro comprende anche un prologo e un epilogo. In essi sono descritti il pellegrinaggio e la ricerca dell'autrice nei luoghi dove il poeta ha vissuto da giovane e dove si è formato come scrittore.

La raccolta si apre con un racconto dettagliato del viaggio di Mary di Michele nel Nord Italia, a Casarsa per l'appunto. Da qui inizia il percorso dell'autrice tra le boscaglie e le campagne friulane, alla ricerca di Pier Paolo Pasolini, della sua tomba e della sua casa natale. In mano stringe due «sprigs of lavender» (16) per il cimitero, ma immediatamente si rende conto che al posto della

lavanda, sarebbe stato meglio portare un ramo di cipresso, in quanto «more potent than peppery poppies,/ than honey-scented clover, or primrose» (16), più efficace dei fiori e profumi, così abbondanti in quei campi, papaveri pepati, trifoglio profumato al miele, primule. Magari la lavanda, giustapposta all'associazione femminile del color lillà, sarebbe stata più appropriata per la tomba della madre che si trova accanto alla sua. Seduta su una panchina all'ombra di cipressi, la scrittrice piange per un uomo che non ha mai incontrato, e sente una voce che le sussurra in italiano, una lingua che non sa scrivere, e che solo dopo vari tentativi riesce a trascrivere e poi a tradurre in inglese. «I leave the city and discover the sky/ The world is bigger than I realized/ Where there's nobody the stars are myriad» (17). Il versetto che Mary di Michele ha sentito sulla tomba di Pasolini parla proprio delle sue affinità con lo scrittore italiano.

Solitamente, la migrazione, alla ricerca di un mondo più vasto, va dalla campagna alla città. Pasolini e la scrittrice, invece, lasciando la città per il paese, hanno trovato il loro mondo ampliato. Nel caso di Mary di Michele, quel viaggio è un ulteriore ritorno a casa, dal Canada in Italia[4], ma per il lettore significa anche il ritorno simbolico di Pasolini, a Casarsa, per mezzo della riscrittura in versi delle sue memorie giovanili, esaminate dal punto di vista della scrittrice canadese. Nel primo saggio *Quietus*, Mary di Michele evoca il cimitero, in questi termini:

> Row upon row of headstones, there's no green, no grass, just dust and gravel paths around the graves. I walk among them looking for him. Photos of the dead mark most of the graves – their faces, their presence absence. They seem to look out expectantly from the frames, Not forgotten, neither can they forget (13).

Fra le tante file di lapidi, non c'è verde, né erba, esistono solo polvere e sentieri di ghiaia. Tutto sembra trascurato, mentre i volti dei morti, statici nelle foto poste nei loculi, sembrano in attesa, mentre i loro occhi osservano senza sosta. Non sono dimenticati e non dimenticano, perché il loro sguardo, intenso e ipnotizzante, è capace di trasmettere le memorie del passato. Già nelle prime pagine, la scrittrice insinua un senso di abbandono e di decadenza, un'atmosfera che impregna tutta la raccolta. Anche la casa rosa, recentemente trasformata in museo, è fiancheggiata da un terreno incolto, pieno di erbacce e di rifiuti.

[4] Mary di Michele effettua il suo primo viaggio di ritorno in Italia nel 1972, quando, assieme a tutta la famiglia, visita il villaggio della madre in Abruzzo. All'inizio, l'esperienza crea una confusione identitaria, ma verso la fine del viaggio, vi è il recupero delle origini italiane a tal punto che ella inizia a sognare in italiano.

Scritte in prima persona come se fossero la trascrizione delle memorie di Pasolini, le poesie che seguono, dal titolo *Impure Acts*, esplorano la vita del poeta durante la guerra e si concentrano sui suoi incontri appassionati con altri giovani. Tali rapporti alla fine lo porteranno ad uno scandalo che lo costringerà a lasciare Vilute, il villaggio dove sono ambientate le poesie. Tuttavia, in questa raccolta, Mary di Michele si concentra sul periodo precedente alle rivelazioni, immaginando i desideri romantici e sessuali contrapposti all'angoscia spirituale che deve aver coltivato Pasolini in quel tempo e luogo.

Nella poesia *The Return*, il poeta ricorda il suo soggiorno a Casarsa, dopo avere compiuti gli studi a Bologna all'inizio della guerra, le impressione mattutine, il risveglio con gli odori del fuoco, della pentola di ferro sopra la stufa e della polenta che la nonna mescola e rimescola. Come in un sogno, o un presentimento, sente i suoni e le voci intorno a lui, le campane che lo chiamano ai vespri, i sussurri che si alzano in preghiera, ma anche in pettegolezzi, espressi in una lingua piena di vocali aperte, sibilanti e fricative[5], annunciando future gioie e trionfi, perdite e consolazioni straordinarie.

Ci troviamo nella Seconda Guerra Mondiale, durante l'occupazione tedesca in Friuli, quando Pasolini era troppo giovane per combattere nella Resistenza. La situazione ha innescato una guerra interna che, per il giovane, ha quasi offuscato il momento storico, una battaglia interiore tra il desiderio per i ragazzi e la proprie fede e cultura cattolica.

A proposito di quest'ultimo aspetto, la scrittrice, in *My False Faith*, esplora il crollo del cattolicesimo di Pasolini via via che emerge con sempre maggiore intensità la sua omosessualità. Ed ecco, l'immagine di un giovane che si allontana dai campi soleggiati e luminosi per entrare in una chiesa buia ed umida; s'inginocchia ai piedi della Madonna e ne implora il perdono, promette di cambiare e di essere come gli altri uomini. La Madonna, però non lo ascolta: è lontana, indifferente, silenziosa. L'occasione è passata e Pasolini confessa: «There were sins I dare not divulge to this day» (60), peccati che egli non ha osato rivelare nemmeno successivamente. Il libro, infatti, è basato sulle esperienze e sui sentimenti descritti da Pasolini nel suo libro di memorie.

Il punto forte è che la di Michele non esprime alcun giudizio critico: è Pasolini a giudicarsi, considerando il proprio desiderio come peccato e se stesso come il diavolo. Nella poesia *Devil Among the Angels*, il poeta è in chiesa e osserva i chierichetti nelle loro lunghe vesti, inchinarsi come se avessero le ali pesanti, mentre lui, sul retro, vicino all'acquasantiera, pronuncia silenziosamente «mea culpa, mea culpa, mea culpa» (35). Una litania che finisce per non

[5] Consonanti tipiche del friulano.

sentire perché conturbato dalle ginocchia sbucciate e brunite dal sole, così ben conosciute, nascoste e perdute nelle pieghe delle tonache.

Il volume si conclude con tre traduzioni di una poesia di Pasolini, in cui il poeta friulano immagina il giorno della sua morte. Solo nella terza versione, di Michele rielabora l'originale in modo da poter accennare all'omicidio violento e spietato di cui fu vittima Pasolini nel 1975. In effetti, i fatti biografici sono secondari rispetto ad un più ampio progetto poetico della scrittrice. Lo dimostra anche la collocazione del materiale biografico, contenuto per lo più verso la fine della raccolta, nell'epilogo.

Pasolini è al centro del libro più come fonte d'ispirazione che come soggetto, un supporto per tutti gli adolescenti che, in circostanze poco ospitali, subiscono il trauma della maturità. La scrittrice definisce il libro «a kind of novel in verse» (84), una specie di romanzo in versi, forse perché le poesie sono più emotive che narrative. Lavorando sulle memorie di Pasolini, di Michele sfiora i limiti dell'autobiografia, concentrandosi sul trauma interiore del poeta, filtrato dalla sua sensibilità lirica.

Nel secondo libro, *Solitaria,* il viaggio immaginario in Puglia, alla ricerca dei luoghi, dei miti, delle superstizioni e dei credi degli antenati della madre, è trasformato da Genni Donati Gunn in molte storie. Esse si originano all'interno di altre storie, anche complesse, e si adattano fluidamente a generi letterari diversi, ma intercambiabili, in un'estetica transculturale: romanzo giallo, romanzo storico, metaromanzo, saga famigliare, diario, racconto autobiografico, libretto melodrammatico, *pulp fiction* intertestuale, *reality show*, tutto è connesso e in posizione dialettica.

Il racconto si snoda attraverso il personaggio di Davide, professore universitario italo-canadese di Vancouver e alter ego della scrittrice, che ritorna in Puglia assieme alla madre Clarissa, famosa diva e cantante lirico internazionale, per scoprire la verità sulla morte misteriosa dello zio Vito.

Quando il corpo di Vito Santoro viene accidentalmente scoperto da una squadra di demolizioni a Fregene nel 2002, i fratelli e parenti ne vengono a conoscenza attraverso il programma televisivo *Chi l'ha visto?* Immediatamente il lettore immagina la cinepresa che immortala una villa abbandonata in rovine, e che ricostruisce il ritrovamento del corpo, con primi piani del giardino e dello scavo. I membri della famiglia sono sconvolti e disorientati, considerando che la sorella Piera aveva denunciato da ben cinquant'anni la fuga di Vito in Argentina, dopo aver abbandonato la moglie e il figlio.

Pertanto, i fratelli si recano in Puglia perché vogliono risposte, in particolare Teresa e Marco, rispettivamente moglie e figlio di Vito. Si aggrega anche la nipote Oriana – figlia dell'ultima sorella Mimì –, che in qualità di regista e

produttore della RAI cerca di filmare e di registrare i momenti salienti del dramma familiare: nel romanzo, essi fungono da racconti alternativi, se non contrapposti, a quelli presentati dal programma televisivo.

Ora sparsi su tre continenti, i membri della famiglia si riuniscono in Italia, ma tutti arrivano pieni di risentimenti e di desideri contrastanti. Ognuno ha la propria storia da raccontare, ma come tanti narratori, sono inaffidabili e parziali in quanto rivelano solo frammenti di verità che rispecchiano i pregiudizi personali sul passato.

Il romanzo è ambientato nel 2002, ma i molti *flashback*, filtrati da Davide che funge anche da traduttore culturale dell'intero romanzo, descrivono il mondo dell'infanzia degli zii durante il periodo fascista, quando sopravvivevano a pane razionato e a tarassaco selvatico. Un passato raccontato principalmente dal punto di vista di Piera, la matriarca che, rinchiusa nella sua stanza, si rifiuta di parlare con chiunque, tranne che con Davide, l'amato nipote. Costante è il suo lamento nei confronti della famiglia che le ha mancato di rispetto e comprensione, nonostante il suo impegno di sistemare i fratelli, utilizzando anche metodi discutibili.

Essendosi sposata a diciassette anni con il magistrato Sandro Valente, molto più anziano di lei, ma di discendenza nobile e ricca, Piera, la solitaria del racconto, si considera una martire che si è sacrificata per salvare la famiglia dalla povertà, anzi dai smisurati debiti del fratello maggiore, Vito, uomo affascinante ma ambiguo e mascalzone. Inoltre, l'impotenza del marito le ha causato infiniti disagi e solitudine. Tuttavia, la famiglia insinua che la colpa sia anche sua per essere troppo critica, prepotente e dispotica. Persino gli abitanti del paese si fanno il segno della croce quando la incontrano per strada, forse per scaramanzia, forse per una benedizione o per un aiuto finanziario. Con il dipanarsi delle storie, il lettore si rende conto della crescente consapevolezza di auto illusione di Piera e delle conseguenze delle sue azioni sugli altri. Tuttavia è proprio attraverso le varie voci che si sovrappongono a quella dominante di Piera, e dei suoi racconti di manipolazione e intrecci – a volte poco credibili –, che Genni Gunn esplora l'inaffidabilità della memoria, creando un romanzo di disagio in cui la verità è sempre un po' fuori portata, sia dei protagonisti che del lettore.

Improvvisamente, immerso in appassionati intrighi italiani, Davide cerca di rimanere un canadese gentile, scrupoloso e un po' in disparte. Nella sua veste di professore, forse è l'unico in grado di decifrare i messaggi e di comprendere le situazioni. I racconti della zia Piera, che si avvale di un album/diario, denso di foto incollate, di fogli sparsi, di documenti, di pezzi di stoffa, di lettere e altre annotazioni personali, gli permettono di far luce sulla morte di Vito, ma anche sulla verità dei silenzi che riguardavano la propria infanzia e il suo allontanamento dall'Italia, causa di tante insicurezze e di incapacità affettive.

Davide scopre, pertanto, la reale sfortuna della famiglia Santoro, dovuta a un nonno infedele, a una nonna in preda alla depressione, e ai loro figli, ognuno dei quali si muove verso l'età adulta con i propri desideri e bisogni. Lentamente, il passato viene a galla: un amore non corrisposto, il dramma dell'incesto e della rivelazione dei veri genitori di Davide.

Già nel racconto di Piera, il lettore inizia a sospettare la verità che riguarda l'ambigua relazione tra Vito e la sorella Piera e della violenza del loro padre che alla fine uccide e seppellisce il figlio per onore della famiglia. Emerge anche la triste relazione tra Piera e Sandro, il magistrato che, pur di non svelare la nascita di un figlio illegittimo, costringe Piera ad abbandonare il neonato, che risulta essere proprio quel Davide, cresciuto in Canada con la zia Clarissa. Tuttavia, anche se l'elemento incestuoso di *Solitaria* è una componente importante della storia, si tratta solo di un filo in una trama complessa, all'interno di un microcosmo che cerca di venire a patti con il proprio passato per ridefinire il futuro.

Il ruolo delle donne nella dinamica della famiglia e il modo in cui esse si sostengono, o meno, l'una con l'altra è il crogiolo che determina l'esito del romanzo, dove Genni Gunn esplora in profondità il risultato degli oneri e delle aspettative riposte sulle ragazze, sin dalla più giovane età: sacrificare se stesse per il nucleo familiare.

## Conclusione

Mary di Michele e Genni Gunn, voci significative nel panorama letterario canadese, hanno dato un contributo importante alla letteratura italo-canadese: entrambe le scrittrici rivisitano e riscrivono l'Italia dei loro genitori. Da una parte, di Michele vede in Pier Paolo Pasolini, l'uomo che, per tutta la vita, ha dovuto lottare con un conflitto represso personale, il desiderio omosessuale. Non a caso nella raccolta *Flower of Youth,* la scrittrice si riappropria della prima poesia di Pasolini scritta in friulano, *La meglio gioventù* pubblicata nel 1942.

Che lui abbia scelto di iniziare la sua carriera poetica in un tempo di guerra, in una lingua minoritaria, con delle poesie sulla vita contadina, potrebbe sembrare un inizio anomalo per uno scrittore polemico che ha trascorso tutta la vita al centro del pensiero politico e culturale italiano. E che lui abbia continuato a lavorare su queste poesie per tutta la vita parla della loro centralità nel suo progetto poetico. Mary di Michele riscrive queste stesse poesie, non come traduzione, ma come appropriazione di voce, come desiderio di entrare in un'altra cultura e, forse, di plasmare e trasformare per comprendere.

Dall'altra parte, Genni Gunn, in *Solitaria,* riscrive ugualmente la cultura dell'Italia meridionale della madre, dimostrando una capacità creativa che evi-

denzia il modo in cui la sua vasta conoscenza multidisciplinare si sovrappone, valorizza e dà voce alla propria multiforme eredità etnica. Inoltre, l'inserimento di superstizioni italiane come 'il malocchio', accanto alla riappropriazione di leggende, altrettanto italiane quale quella romana della Bocca della Verità, può essere inteso come un pretesto per superare l'identificazione semplicistica di sciocche superstizioni, attribuita alle credenze italiane. Piuttosto che minare la cultura meridionale, ella cerca di comprenderne i significati più profondi. Anche se dimostra come le donne siano vittime di abusi a causa del potere patriarcale, il parallelo che stabilisce tra i vari racconti femminili, e le loro storie, serve ad illustrare la diversità delle memorie e delle esperienze e persino degli stessi eventi. L'esempio di Piera è fondamentale in quanto da posizione di vittima assurge a simbolo della trasformazione e della capacità rigenerativa della donna.

Per concludere, l'adozione di prospettive transculturali nella scrittura di queste donne italo-canadesi non ha soltanto sollecitato una ridefinizione delle identità all'interno del mosaico canadese, ma ha anche sfidato la dinamica della rappresentazione dell'altro, compresa la rappresentazione della donna etnica in Canada, sia per evidenziare similitudini nelle loro esperienze, sia per dare valore ai loro diversi modi di affrontare la vita. Infine, questa voglia di spingersi oltre i confini culturali, consente alle scrittrici di riconoscere una pluralità di voci che parlano tra di loro senza prevaricazioni.

**Bibliografia citata**

Ardizzi, Maria. *Made in Italy*. Toronto: Toma. 1982.
di Michele, Mary. *The Flower of Youth.* Toronto: ECW. 2011.
Edwards, Caterina. *The Lion's Mouth*. Edmonton: NeWest. 1982.
Gunn, Genni. *Mating in Captivity*. Kingston: Quarry. 1993.
———. *Solitaria*. Winnipeg: Signature. 2010.
Keefer, Janice Kulyk. "From Mosaic to Kaleidoscope". *Books in Canada*, 20 (1991), 6: 13-16.
Pivato, Joseph. "The Return Journey in Italian-Canadian Literature". *Canadian Literature*, 106 (Fall 1985): 169-176.
———. "Representation of ethnicity as problem: Essence or construction". *Journal of Canadian Studies*, 31 (Fall 1996), 3: 48-58.
——— (ed.). *Mary di Michele: Essays on Her Works*. Toronto: Guernica. 2005.

**Sitografia**

Bricknell, Elizabeth. "Review of *Solitaria* by Genni Gunn". *The Winnipeg Review* (18/02/2011). <http://www.winnipegreview.com/wp/2011/02/solitaria-by-genni-gunn> (consultato il 10 settembre 2012).
Koh, Jee. "Review of *The Flower of Youth, Pier Paolo Pasolini Poems*". *Goodreads* (28/01/2012). <http://www.goodreads.com/review/show/269027025> (consultato il 14 settembre 2012).

Militano, Carmelo. "Review Mary di Michele: *The Flower of Youth, Pier Paolo Pasolini Poems*". *Poetry Quebec. Reviews*. Eds. Endre Farkas and Carolyn Marie Souaid. Issue N. 12 (1/07/2012). <http://www.poetry-quebec.com/pq/review/article_651.shtml> (consultato il 14 settembre 2012).

Moffat, Miz. "Review, *Solitaria*, Genni Gunn". *Across the Litoverse* (13/02/2011). <http://thelitoverse.blogspot.it/2012/02/review-solitaria-genni-gunn.html> (consultato il 10 settembre 2012).

Russell, Val B. "*Solitaria* by Genni Gunn". *Her Circle* (01/09/2011). <http://www.hercircleezine.com/2011/09/01/solitaria-by-genni-gunn> (consultato il 10 settembre 2012).

# THE TRANSCULTURAL REWRITING OF THE ITALIAN ETHNOSCAPE

Deborah Saidero*

As a product of diasporic migrant experiences, the ever-growing body of Italian-Canadian women's writing is clearly marked by an intrinsic hybridity, which reflects the writers' dual here/there alliances and divided loyalties. Being caught – as Friulian-born poet Dôre Michelut writes – in a «Double Bind» (*Loyalty to the Hunt*: 33), they are set between at least two languages and cultures which forces them to engage in an ongoing process of intercultural negotiation. The cultural and, at times, linguistic hybridization present in these texts, however, does not simply result in the mixing, blending and synthesizing of different elements to ultimately form a culturally faceless and homogenous whole. Instead, it entails a transcultural process of translation, or «bearing across» as Salman Rushdie calls it (*Imaginary Homelands*: 16), wherein cultures generate ever-new forms and make multiple new connections with one another. Their texts thus create a transcultural discursive space wherein hybridization is a two-way process that comprises the converse movements of localization and globalization, since imported Italian cultural elements are indigenized and take on local Canadian features, which are then, in turn, transformed into more global or translocal products.

In light of the cross-cultural negotiation and interactive polylogue among cultures which is foregrounded in numerous texts, this essay explores the transcultural elements in contemporary Italian-Canadian women's writing and analyses how these writers incorporate local elements from their heritage cultures, from the host Canadian culture, and from the mixing of these cultures within the Italian-Canadian context, in order to transcend boundaries, bridge cultures, and open their writing up to broader, more globalized issues. Drawing on Arjun Appadurai's concept of global spatial «scapes» (295-310)[1], I want to

* Università di Udine.

[1] According to Appadurai modern cultural hybridization can be described in terms of the relationship between the five dimensions of global cultural flow, namely 'ethnoscapes' (the landscape of human migration and diasporas), 'mediascapes' (the flux of symbols),

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

probe how they re-appropriate their diverse heritage cultures to create overlapping fields of global-local linkages, so as to redefine culture as a hybrid mix of elements from differing contexts and to re-inscribe ethnic identity not merely as symbolic or hyphenated, but as inter-relational and transnationally dynamic. Ultimately, my intent is to argue that Canada's women writers of Italian origin are moving beyond the dualism of being caught between the nostalgic longing for their immigrant culture on one hand, and their Canadian lives on the other. By looking beyond the local dimensions of both realities, they embrace global dimensions which allow them to rewrite the Italian diasporic «ethnoscape» ("Disjuncture…": 297) and reimagine issues of identity and belonging in transnational spaces.

Discussing the cultural politics of globalization, anthropologist Appadurai theorizes the factors responsible for cultural hybridization as five deterritorialized 'scapes' – 'ethnoscapes', 'mediascapes', 'technoscapes', 'financescapes' and 'ideoscapes' – each of which is a fluid and multiple «imagined world… constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread throughout the globe» (296-297). Within these non-fixated, translocal spaces, individuals can claim membership to multiple communities and construct their identities in plural ways. For migrant subjects, belonging to an ethnoscape, i.e., «the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live» (297), thus means re-imagining themselves within a transnational diasporic community, rather than within a single homeland. Here they can stake claims to multiple identities and multiple homes and continually negotiate and rewrite their relation to the nation-states.

The transcultural re-inscription of identity in today's globalized world is, for many women writers of Italian origin, linked with a global endeavour to redefine fixed notions of ethnicity, femininity and belonging. Their widespread engagement with the writing of ethnicity – or «historiographic ethno-fiction» as Janice Kulyk Keefer calls it ("Coming Across Bones": 89) – is both part of the premiere Canadian literary tradition known as 'transcultural writing' and a noteworthy enrichment of the translocal memoryscapes of the Italian diasporic experience, since it admits the female perspective into an otherwise male-centred narrative. Writers from different regions of Italy and with different experiences of immigration are, in fact, equally committed to overcoming the boundaries erected by cultural and linguistic diversity within the Canadian mosaic

'technoscapes' (the movement of technology), 'financescapes' (the movement of capital) and 'ideoscapes' (the flux of ideas). Each 'scape' is a multiple world, which hinges on «deeply perspectival constructs, inflected very much by the historical, linguistic, and political situatedness of different sorts of actors» (296).

and to challenging the survival of stereotyped ideals of femininity within many Italian ethnic communities. With their performative cultural productions[2], they also contribute to promoting a muted understanding of culture, not as a bounded object confined (and/or enshrined) within a single community, but as an ongoing and dynamic process of interaction that crosses and transcends national and ethno-racial borders.

Through their multiple testimonies, Italian-Canadian women writers collectively weave a translocal web of memorial practices that adds significant insights to the Italian ethnoscape. By variously introducing the feminine viewpoint to the immigrant experience, many texts re-instate the central role played by women migrants in both preserving and modernizing their heritage cultures. A recent example is provided by Mary Di Michele's novel, *Tenor of Love* (2005)[3], where the deployment of the woman-centred narratives of Rina and Dorothy to tell Enrico Caruso's life functions to de-centralize the famous tenor's story and shift the attention toward those of the women in his life. Besides acknowledging the fundamental contribution the Giacchetti sisters gave to Caruso's worldwide success, by helping him develop his singing talent, the novel also draws attention to the female immigrant experience by re-evoking – through the stunning description of Ada and Rina's voyage through the Strait of Magellan – the deadly perils and physical malaise generations of Italian women had to endure during the trans-Atlantic crossings. The two sisters' operatic tour through Chile at the time of the gold rush also sheds light on the consequences involved in setting out alone and transgressively accepting the role of female artist in the late nineteenth century, when success often entailed a condescending to the «importuning ways» of male admirers – a somewhat obligated choice which turned them into «fallen women», as Rina tragically discovers when she gives in to the insisting advances of a suitor and loses both her virginity and her family's and Rico's respect: «It only took a single act in a South American scene for me to be judged by my own family as a Carmen, a gypsy harlot. But I was a fallen woman, at least that made me a free one» (132). At work in Di Michele's novel is a debunking of the archetypal immigrant dream to easily achieve a better life in the new country – an illusory promise which, as Ada and Rina learn, can hinder their process of

[2] I am using the term 'performative' here as it is used in feminist theory to indicate active resistance to exclusion and discrimination. The power of authorship provides a means of survival against social and civil death and accords agency to all those who are denied their rights.

[3] *Tenor of Love* is Di Michele's second novel. Like in most of her poetic production, here she pays homage to her native Italy and its great cultural achievements, without that blind patriotism that can perilously foster fixed nostalgic idealizations. Di Michele was born in Lanciano, Italy and is today one of the most well-known Italian-Canadian female authors.

emancipation by falsely leading them to create idealized visions of the new land as havens for the dis-possessed. Chile for the two sisters, like Canada for many Italians and other ethnic groups, is not a prejudice-free land of equal opportunities, but, at least initially, a space where gender and ethno-racial boundaries are dramatically re-inscribed.

At the same time, through Dorothy's account of her voyage to Naples with the dying Caruso, Di Michele also emphasizes the ethnocentrism and phallocentrism of Italian culture, which enforces hierarchical boundaries between different peoples and the sexes. For the Italians, Dorothy is, in fact, always and foremost the «*Anglo-sassone*» (308), the culturally and physically diverse, the other to keep aloof in spite of the fact that she had married their national idol and mothered his child. As a woman and as a foreigner, Dorothy has no rights or decisional power in Italy, as she sadly discovers when all the decisions related to Caruso's health are systematically made by his somewhat charlatan physician.

Instead of building a mythicized vision of Italy, Di Michele's contribution to the Italian ethnoscape comprises a dialectic engagement with her native culture, which hinges on numerous intertextual references to Italian literature, opera music, customs, laws and religious beliefs. Her subversive play with Dante, for instance, parodies the platonic vision of love, which fostered centuries of false expectations about interpersonal relations built on idealizations of the other and an annihilating sacrificing of the self, especially for women. For Di Michele and other Italian-Canadian women writers, coming to terms with ethnicity and re-appropriating history, thus, necessarily entails a de/constructive re-appropriation of the heritage culture, an ironic speaking back to the patriarchal culture of the homeland which cannot be uncritically idealized and nostalgically mourned, since this would dangerously foster a perpetuation of ethnocentric and gender-biased attitudes even in distant lands.

One of the primary endeavours present in many texts is, indeed, to draw attention to the subjugated role of Italian women both at home and in the new country and the imprisoning effects this had on their own lives and those of their Canadian daughters. In doing so, they seek to expose the faultiness of inscriptions of gender as a transcultural/universal social construction, which perpetuates the erecting of boundaries between self and other even within the same ethnocultural community. In her first trilogy of poetry, *Italian Women and Other Tragedies* (1994), *Daughters For Sale* (1997) and *Ciao, Baby* (1999), the *ciociara* Gianna Patriarca[4] superbly debases, for instance, the faulty constructions of female identity which viciously imprisoned generations of Italian women in the

[4] Gianna Patriarca was born near Frosinone, Italy and emigrated to Canada in 1960. She has since lived in Toronto where she is part of Canada's biggest Italian immigrant community.

passive and submissive roles of procreators and mothers, of selfless others who dare not speak in the presence of men, who are often brutally beaten by their husbands/fathers if they dare transgress socio-cultural gender-biased expectations and who are constantly compelled to feeling a sense of apologetic shame towards their bodies and life-giving qualities. By addressing these typically feminist concerns, which she acknowledges as part of her North American inheritance, Patriarca, like Mary Di Michele, ironically dissects the male-centred precepts of the Catholic religion, which she attacks as being the origin of Italian women's uneasiness towards their bodies, since it inculcates them with the sense of sinfulness towards their menstrual bleeding and re-enforces the stereotypical view of women as desire-less and immaculate virgin Marys. Mixing her Canadian experience with Germaine Greer and a whole tradition of women's studies to her personal knowledge of the cultural engendering of Italian immigrant culture, the poet sets out to parodically deconstruct representations of women as either saints or devils, denouncing how for Italian daughters this binary often implies, on one hand, the obligation to comply with the roles of young homemakers and surrogate mothers for their siblings, and to repress, on the other, their sexual desires, since their bodies are supposed to be «foreign territories/ never to be looked at/ never to be touched/ … preserved in plastic like Teresa's couch and chair/ like her giardiniera/ petrified in vinegar/ to last forever/ for some great, sacred feast» (*Italian Women*: 68).

Besides debunking stereotypical images of women as mad, vulgar, licentious whores or complying angelic wives/muses, the angel/demon dichotomy is also re-appropriated by Patriarca to draw attention to the localized drama of southern Italian women amidst the Canadian Anglo-Saxon society, where they inevitably perceive their dark Mediterranean features as somewhat demonic and anti-aesthetic markers of their ethnic difference and exclusion. In poems like 'Contrasti' or 'The Garden', for instance, the poet opposes herself, «the dark rose» (*Ibid.*: 16), to the perfectly fine, white, tall, fair-haired, blue-eyed English-type woman often idealized in artistic representations, sadly acknowledging that her dark, peasant traits are condemned to remain «unphotographed» (*Ibidem*). Yet, while drawing attention to the ethno-racial prejudice Italians had to endure in Canada, she resists perpetuating victim/victimizer dialectics. Instead, she acknowledges that reconciliation with her self-image and heritage culture entails recognition of difference in unbiased terms and an acceptance of her multiple selves which, rather than leaving the poetic persona perennially hyphenated, allow her to acknowledge that being an in-between woman is a uniquely enriching aspect of her identity. In the poem 'Getting Things Right', for example, the poet proudly states:

> i am/ therefore i make no apologies/ woman/ italian/ overweight, underweight/ tall, loud/ romantic bore […]/ i accept the colour of my eyes/ i will not blame my ancestors/ for their darkness/ i will not blame them/ for my hunger for my desire/ to devour the world around me (*Ibid.*: 40).

Patriarca's struggle with the masks of identity continues in the collection *My Etruscan Face* (2007), where reconciliation with her phenotypical and physical features is eloquently completed through the connection she draws with the ancient Etruscans, and where the «woman in narrative» (13) self-consciously pieces together the multifaceted tessarae of her fractured and ever-changing identity, acknowledging her legitimacy as a wife, a mother, a daughter, a teacher, a wop who «learned to duck the blows» (72), a ciociara living 'somewhere far' and forever 'condemned' to invent her own history and land (26-27), and as a female poet speaking for her unvoiced people. The positing of a translocal identity based on multidirectional inter-relational links with her various selves and with her multiple cultural alliances is completed through a dialogic web of references to the Canadian landscape, 'langscape' and literary 'scape' and the parallels she draws with other cultural experiences of submission. Within the fluid translocal spaces her transculturalism discloses for her, the poet renegotiates her hybrid condition and can bridge the *a quo* as well as *ad quem* implications of her ethnicity, joining here and there, past and present and ultimately accepting her place in a cross-cultural society.

As part of a transcultural aesthetics Italian-Canadians share with other migrant writers, this reformulation of identity as instable and ever-fluctuating among multiple and shifting subjectivities prompts a re-imaging of ethnicity which eludes the construction of boundaries both between the ethnic community and other communities and within the primary boundary lines of a single ethnic group. Ethnic identity can no longer be defined in unitary terms or associated with a single homeland, but must be conceived as transnational and inter-relational wherein a bridging of selves and others within the self and a transcending of dualisms is achieved. The idea of home, like that of nation, thus become for many writers a fluctuating, deterritorialized 'ideoscape', an imaginative space that transcends political and geographical confines, a space where history, memory and place co-habit and intermingle, thereby prompting a sense of non-belonging to any place in specific and of co-belonging to multiple spaces. In her creative autobiography, *Finding Rosa: A Mother with Alzheimer's, A Daughter in Search of the Past* (2008), Edmonton-based writer Caterina Edwards, acknowledges, for instance, the impossibility of identifying with a single home and the multifaceted aspects of belonging. The years spent taking care of her sick mother destabilize Edwards' already complicated pluri-national

alignments to Italy, England and Canada[5], since she unexpectedly discovers that her mother's family was not just from Venice as she had always believed, but that they were also part of the Italian-Istrian community in Lussino (now part of Croatia). Her endeavours to uncover this buried family history lead her on a journey into the troubled historical dynamics of the Balkans in the last century, which dissipate all traditional notions of national belonging and identity and expose both the unstableness and racist and ethnocentric premises of such constructions. Indeed, as she attempts to reconstruct her mother's past through the fragmented memories of Rosa's growing dementia, Edwards comes to realize how experiences of displacement, such as those inflicted by immigration, forced migration, exodus, or loss of memory, create a «porous border between familiar and unfamiliar, neighbour and stranger, *heimlich* and *unheimlich*. Between at home and lost» (320), which ultimately generates a sense of unbelonging to any place or any time. Her gradual piecing together of the dramatic vicissitudes suffered by the Istrian-Italians during the World Wars aptly exemplifies how the idea of home is decoupled from the idea of nation-state: as Istria passes under various regimes – the Reign of Italy, the Austro-Hungarian Empire, Fascist Rule, the Nazi regime, the Allied Command and the Yugoslav Communist regime – the Istrian population is forced to shift its national affiliations and ethno-cultural and linguistic identification. Ethno-phobic fear toward the Italian *Istriani* also led to their forced deportation to internment camps during the First World War, and made them stateless, since even those *Lussignani* who were deported to refugee camps in Caltagirone, Sicily, were considered 'untrustworthy' (216) by their mother country and denied their citizen rights. Home for these stateless citizens as for diasporic subjects is thus «not a particular place that one simply inhabits», as Sara Ahmed writes, «but more than one place […] a space that expresses the very logic of an interval, the passing through of the subject between apparently fixed moments of departure and arrival» (*Strange Encounters*: 77).

The recognition of multiple homes implies «the possibility of belonging simultaneously, mentally, psychologically and experientially, to a diversity of cultures» (Bromley 7) and posits what Roger Bromley calls «a post-national model of belonging» (4), which entails reconsidering the concept of citizenship

[5] Edwards was born in Wellington (UK) and emigrated to Calgary in the Canadian prairies at the age of eight. Since her father was British and her mother Rosa was Italian-Istrian, she was constantly exposed to both languages and cultures and often visited Italy during her childhood. Her marriage to an Italo-American of Sicilian origin then further enriched her connection to Italy and the southern Italian culture in particular.

in nomadic terms[6]. By establishing connections with her multiple familial alliances – i.e., the Venetian, Istrian, English, Canadian and American – Edwards embraces an idea of citizenship as a «a multi-tier construct» which allows us – as Nira Yuval-Davis writes – «to understand people's membership in a variety of collectivities at the local, ethnic, national and transnational levels» ("Women…": 5). The perspective of a transnational, cosmopolitan citizenship is also welcomed by Genni Donati Gunn, a Vancouver-based novelist, short story writer and poet with Italian origins[7] whose fictional and poetic worlds are often populated by rootless migrants ever journeying toward new, unexpected landscapes and emotional terrains. For these international citizens, or «Global Souls» as Iyer calls them (*The Global…*:18), the journey itself in between departure and arrival becomes the home, the familiar space in which to come to terms with belonging and estrangement, with self and other. Identity, for Gunn, is, indeed, necessarily ambiguous, an ongoing transformation, an anony-mous wearing and shedding of the different masks our increasingly technological world obliges us to hide behind, which renders us more and more «faceless», as the title of her latest collection of poetry (2007) suggests. Gunn's efforts to come to terms with her Italian heritage are never an isolated instance, nor are they placed at the core of her work, but are always inserted in a broader, restless urge to situate herself within a global landscape. In the sequence 'wEstSCAPES', for example, her childhood memories of Italy and the search for connection with her absent father are echoed in the geography of British Columbia, where the perennial sense of living on the edge of a continent, in continual threat of tipping over and losing balance, becomes evocative of the elusiveness of searching for a fixed identity. One's sense of self, like memory, continually shifts like the earth's crust mantel and can only be conceived as in constant mutation and formation. «You are landscape» (14), she states in the poem 'Like Ruins' and conjures up a series of images which multiply the connections between the human body and geographical and geological landscapes: rivers are «arteries» (18), mountains «speak stone» (*Ibidem*), water sings, hands are a «fossil highway» (19), the body is the earth, then suddenly flat, «a constellation, a crab in the northern hemisphere» (14). Throughout the collection, recurring severed bodily images, such as the amputated hands in the last sequence ("Hands"), or the faceless woman and the skinless cadavers in the second section ("Faceless"), are also paired up with unsettling images of natural hazards (i.e., earthquakes, tsunamis, rain torrents, landslides, forest fires), which eloquently evoke an

[6] May Joseph defines «nomadic citizenship» as transnationally tied to «informal networks of kinship, migrancy, and displacement» (*Nomadic Identities*: 2).
[7] Gunn was born in Trieste, in 1949. She emigrated to Canada at the age of eleven.

eternal sense of precariousness, of illusory equilibrium. Any attempt to define identity according to precise paradigms, to fixate it within pre-established boundaries is, thus, equally illusory. Instead, the poet suggests that «impersonation is the rule» (De Luca-Saidero 42)[8]. Like chameleons we must accept and embrace constant metamorphosing or, in other words, our hybridity, together with the awareness that our various identities can never add up to build a solid, final sense of who we are, since, as Gunn writes in *Hungers*, «We too are made of sandstone, of the compressed debris of our pasts, which, like salt, is unstable and shifts and buckles and liquefies under pressure» (229).

Gunn's recurring use of landscape as a metaphor for memory, emotions, relations and all that is in movement and change is paradigmatic of her participation in the disrupting of both temporal and spatial boundaries. Like other contemporary writers, she creates multi-layered spatial topographies, where there is a constant interweaving of space and time, of physical reality and memory, of multiple time layers and specific geographic locales, so that physical landscapes are constantly transformed as they fluctuate through the multiple spatial perceptions of the individuals' inner worlds. Space and memory are, thus, limitless, interactive, constantly changing and inter-related 'scapes'. Every journey, every return, whether physical or psychological, to a place, a re-membering, «an adjustment, a re-evaluation» (De Luca-Saidero 41), as Gunn says about her relation to Italy, so that it truly becomes a fluid, deterritorialized space, «a place both familiar and strange» (*Ibidem*).

Like a kaleidoscope which produces multiple duplicate images, each of which an ever-new combination of varying colours and patterns, the writing of Italian-Canadian women discloses multidimensional transcultural and transnational perspectives which significantly enrich the Italian ethnoscape. The dialogic process of rewriting their heritage cultures with a spirit of celebratory inter-reference ensures a perpetual crossing of borders between cultures, languages and histories and creates a unique transcultural discursive space which places them at the centre of global cultural politics, where they are active agents of change. Their constant endeavours to translate their hyphenated, plural and hybrid identities into their texts thus explode the restrictions and boundaries implied in the Italian-Canadian label often affixed to their works, and foster interactive polylogues with their communities, with the larger Canadian multicultural context, and with the more globalized world milieu. By staking «claims to their multiple identities, multiple homes and affiliations» (Hua 46), their performative acts of writing contribute, in fact, to redefining

[8] The quotation is taken from an interview with the author.

identity, culture and citizenship in 'ungendered' terms[9], which allows them to counter marginalization within dominant and mainstream discourses. Ultimately, their writing is a fluid, translocal scape which not only incorporates and celebrates difference, but also accords agency to all diasporic subjects and allows them to reclaim ever-new modes of belonging and inclusion.

**Works Cited**

Appadurai, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy". *Theory, Culture & Society*, 7 (1990): 295-310.
Ahmed, Sara. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality.* London and New York: Routledge. 2000.
Bromley, Roger. *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*. Edinburgh: Edinburgh University. 2000.
De Luca, Anna Pia - Saidero, Deborah. "Esperienze di scrittura migrante a confronto: le testimonianze di tre scrittrici canadesi di origine friulana". *Oltreoceano*, 2 (2008): 33-47.
di Michele, Mary. *Tenor of Love*. New York: Touchstone. 2005.
Edwards, Caterina. *Finding Rosa: A Mother with Alzheimer's, A Daughter in Search of the Past*, Vancouver: Douglas & McIntyre. 2008.
Gunn, Genni. *Hungers*. Vancouver: Raincoast Books. 2002.
———. *Faceless*. Winnipeg: Signature Books. 2007.
Hua, Anh. "Homing Desire, Cultural Citizenship, and Diasporic Imaginings". *Journal of International Women's Studies*, 12 (2011), 4: 45-56.
Iyer, Pico. *The Global Soul: Jet Lag, Shopping Malls, and the Search for Home*. New York: Alfred A Knopf. 2000.
Joseph, May. *Nomadic Identities: The Performance of Citizenship.* Minneapolis and London: University of Minnesota. 1999.
Keefer, Janice Kulyk. "Coming Across Bones: Historiographic Ethno-Fiction". *Essays on Canadian Writing*, 57 (Winter 1995): 84-104.
Michelut, Dôre. *Loyalty to the Hunt*. Montreal: Guernica. 1986.
Patriarca, Gianna. *Daughters For Sale*. Toronto: Guernica. 1997.
———. *Italian Women and Other Tragedies*. Toronto: Guernica. 1999.
———. *Ciao, Baby*. Toronto: Guernica. 1999.
———. *My Etruscan Face*. Thornhill, On: Quattro Books. 2007.
Rushdie, Salmon. *Imaginary Homelands*. London: Granta Books. 1991.
Yuval-Davis, Nira. "Women, Citizenship and Difference". *Feminist Review*, 57 (1997): 4-27.

[9] Discussing citizenship, Hua points out how it is 'a deeply gendered concept' which 'constructs an identity long presumed to be male' and thus generates feelings of estrangement and alienation: «although promising enfranchisement and equality, [citizenship practices] sometimes socially exclude certain gendered and racialized individuals and communities as inauthentic citizens, non-citizens, or denizens» ("Homing Desire…": 46).

# «CE N'EST PAS SEULEMENT UN LANGAGE DE FEMME»: LA VOIX FÉMININE ÉTOUFFÉE DE MARIE DE L'INCARNATION

Alessandra Ferraro*

L'itinéraire de Marie de l'Incarnation marqué par l'entreprise apostolique au Canada qu'elle-même estimait d'«extraordinaire, […] éloignée de [s]a condition et sans exemple» (Marie de l'Incarnation. *Relation*: 317), continue d'attirer l'attention de chercheurs provenant d'horizons différents. Cependant, si le personnage de la première missionnaire catholique en Nouvelle-France est devenu mythique au Québec et si elle est comptée parmi les grands mystiques en France, son œuvre, la qualité de son écriture ainsi que son importance en tant qu'auteure ne sont pas reconnues selon sa juste valeur[1]. Jusqu'aux années 1930, ses écrits n'étaient diffusés qu'à l'intérieur de nombreuses hagiographies qui ont fini par les englober leur ôtant leur authenticité (Ferraro. *Autobiographie*; Landy-Houillon. *La réinvention*). Ces textes dévots ont alimenté pendant les siècles une littérature qui a grandement contribué à l'ériger en personnage fondateur de l'histoire du Québec catholique et en témoin de la présence d'un filon spirituel dans la France postrévolutionnaire.

Les recherches récentes sur les écrits spirituels des femmes dans les colonies (Bruneau, Dunn, Rowan, Woidat, Zecher, Zemon Davis) ont offert des pistes d'analyse intéressantes pour relire l'œuvre de Marie de l'Incarnation et pour reconsidérer son rôle. Le parcours biographique et intellectuel de l'Ursuline présente bien de traits communs avec celui d'autres femmes ayant œuvré dans les cloîtres aux colonies, telles les religieuses mexicaines Sœur Juana de la Cruz, María Magdalena Lorravaquio Muñoz, María De San José et Jacinta Rodrigues

* Université de Udine.

[1] Née à Tours en 1599 au sein d'une famille bourgeoise, femme mariée et mère d'un enfant, en 1631 Marie Guyart prend le voile chez les Ursulines de Tours et, en 1639, elle passe en Nouvelle-France où elle fonde le premier couvent et pensionnat religieux pour Françaises et «Sauvages». Son œuvre, fortement incomplète, a été l'objet d'une édition critique en quatre volumes par Dom Albert Jamet publiée de 1929 à 1932. L'édition critique de sa correspondance a été publiée par Dom Guy Oury en 1971.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

Ayres, fondatrice de l'ordre du Carmel au Brésil. En Nouvelle-France les écrits de la sœur hospitalière Catherine de Saint-Augustin ont servi au Jésuite Paul Ragueneau pour composer sa *Vie* (1671). L'œuvre de Marie de l'Incarnation a subi au cours des siècles un sort semblable à celui d'autres ouvrages de femmes de l'époque opérant dans un cadre religieux, auxquelles on ne reconnaissait pas un statut d'auteur, même si elles ont joué un rôle de plus en plus important au sein de l'Église. Invitées, ou parfois obligées par d'autres autorités ecclésiastiques, des hommes, à relater leur expérience et donc à utiliser le «je» de l'écriture, elles n'étaient pas considérées en tant que créatrices de leur œuvre. Dans un contexte doublement marginalisé – le cloître dans une colonie – leur action et leur écriture devaient également passer par des filtres imposés par l'Église catholique post-tridentine qui essayait de contraster toute manifestation spirituelle s'éloignant du canon (Cloud, Mezan Algranti, Powell et Schlau). Comme l'ont montré un grand nombre d'études qui cernent le phénomène dans l'Europe de la Contre-Réforme, l'apparat ecclésiastique contrôlait tout particulièrement les manifestations de la spiritualité féminine, de plus en plus nombreuses. À ce propos, de nombreux témoignages sont présents dans les archives de l'Inquisition et dans les fonds publics et privés de l'époque (Bell, Bilinkoff, Caciola, Coakley, Modica Vasta, Schulte van Kessel, Vauchez, Voaden, Zarri).

Depuis le Moyen Âge l'écriture des religieuses, témoignage de leur sainteté, ne pouvait s'exercer que si un homme d'église la commandait et si, ensuite, il en cautionnait la conformité. Ces textes, enchâssés à l'intérieur d'un récit hagiographique, présentaient aux autres Chrétiens des exemples à suivre et préparaient le parcours de la dirigée vers la sainteté (Bilinkoff, Coakley, Donhoue, Ranft. *Storia della direzione*). Si la direction de conscience implique un rapport de force dans lequel la supériorité de l'homme sur la femme est lexicalisée par le mot «direction» et par l'imposition «sur commande», l'entreprise n'est cependant fructueuse que si une relation de confiance totale s'instaure et que le confesseur parvient à activer des mécanismes psychiques aptes à déclencher la confession et à évoquer le récit du cheminement intérieur de la dirigée. Il s'agit, en outre, d'un rapport où la réussite de l'un est directement liée à celle de l'autre, dans une sorte de *double bind*: si la sainteté de la femme est attestée grâce à l'habileté de son confesseur, le succès de l'entreprise permet au directeur de conscience ou à l'hagiographe d'acquérir un capital symbolique important.

Vu le caractère exceptionnel de sa personnalité, Marie de l'Incarnation fut invitée à relater sa vie et à témoigner de son intériorité par tous ses directeurs de conscience et par quelques hommes d'église qui la connaissaient. L'année de sa mort, le Jésuite Claude Dablon, Supérieur de la mission de Québec, intégra le dernier texte de celle-ci à sa relation de 1671-72 (Dablon. *Relation*: 227-239), ouvrage de propagande que la Compagnie de Jésus envoyait périodique-

ment en France depuis les débuts de la colonie pour vanter les bienfaits de la mission. C'est le Jésuite qui lui cède la parole:

> La Mère Marie de l'Incarnation, Supérieure du Séminaire des Ursulines de Kebec en la Nouvelle France, voulant consoler ses Sœurs sur la mort de la Mere Marie de sainct Ioseph, leu a envoyé un abregé de sa vie, de sa mort et de ses vertus. Ces Mémoires estans tombez entre mes mains, j'ay creu que ce seroit faire tort au public de renfermer ce thresor dans les seules Maisons des Ursulines. I'en ay donc tiré la pluspart des choses que ie vay dédire dans ce chapitre (Dablon. *Relation*: 227).

Le récit reproduit en entier l'abrégé de la Mère de l'Incarnation dont l'énonciation est cependant encadrée par le Père Dablon qui en atteste la valeur, le définissant un «thresor».

La majorité des textes de la religieuse n'ont pas été publiés sous son nom. De larges fragments de ses lettres historiques sont insérés dans les *Relations des Jésuites*, comme, par exemple, la lettre LX, qui relate la vie au séminaire des Ursulines, adressée au père Vimont, que le Supérieur de la mission a reproduite dans la *Relation* de 1642 (Vimont. *Relation*: 31-35). Les *Relations des Jésuites* intègrent des passages considérables des écrits de Marie de l'Incarnation, sans la nommer comme auteur (Zemon Davis 279: n. 135). *Les Constitutions du R. P. J. Lalemant pour les Ursulines du Canada*, *1647-1681*, rédigées par elle, furent attribuées à son directeur spirituel. La *Relation de 1651-52* du Père Ragueneau comprend au chapitre dix «La vie de la mère Marie de Saint-Joseph» (Ragueneau. *Relation*: 37-57), que l'Ursuline avait envoyée à son fils, mais qui est détournée par le Jésuite à son insu, comme elle le raconte à Claude:

> J'avois donné charge qu'on vous envoiât une copie du récit que j'ay fait à nos Mères, de la vie et de la mort de notre chère défunte. On me mande qu'on ne l'a pas encore fait, parce que cet écrit est tombé entre les mains du R. Père le Jeune. Ce bon père en a pris ce qu'il a voulu pour mettre dans la Relation, sans que je l'en eusse prié. Il m'a beaucoup obligée de le faire, mais il m'eût fait un singulier plaisir de ne point faire paroître mon nom. Moy qui ne sçavois rien de tout cela, étant Lectrice au réfectoire, je me suis trouvé justement à commencer par cette histoire. J'eus de la confusion et la quitté pour la faire lire à une autre (Marie de l'Incarnation. *Correspondance*: 521).

Mais, le principal hagiographe de Marie de l'Incarnation a été son fils Claude Martin, devenu Bénédictin de Saint-Maur en France, ce qui a doublé leur relation spirituelle et ecclésiastique du lien familial. Abandonné par sa mère, entrée au couvent quand il était encore adolescent et puis une deuxième fois, en 1639, au départ de celle-ci pour le Canada, Claude Martin lui demande, quelques décennies plus tard, une relation pour l'instruire dans son perfectionnement spiri-

tuel. Marie, qui en avait déjà composé plusieurs[2] depuis son entrée en religion, s'y résout seulement après des demandes réitérées de son fils, appuyées par le Père Jerôme Lallemant, son directeur de conscience. Le manuscrit de la deuxième relation subit bien des péripéties et dut être composé une deuxième fois après un incendie. Claude Martin – imbu de l'esprit de son époque qui commençait à peine à valoriser l'originalité et l'authenticité du témoignage[3] –, revendique son rôle d'auteur de *La Vie de la vénérable mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle France, tirée de ses lettres et de ses écrits* (1677), basée donc sur les écrits de sa mère. Dans la préface il évoque la présence de deux auteurs, s'attribuant le rôle d'un écho des paroles maternelles:

> Il y a plus d'un auteur; il y en a deux, et l'un et l'autre étaient nécessaires pour achever l'ouvrage. Cette grande servante de Dieu y a travaillé elle-même, et son fils y a mis la dernière main, en sorte néanmoins qu'il n'y parle que comme un écho qui répond à ce qu'elle dit par ses propres paroles, et qui explique par elle-même ce qui pourrait être trop obscur à ceux qui n'auraient pas assez de lumière pour pénétrer les secrets de la vie sublime où Dieu l'a élevée […] (Martin. *Préface* à la *Vie*: II).

Le biographe reprend plus loin la métaphore de l'écho pour définir la qualité de son intervention par rapport aux ouvrages de sa mère; de l'écho il souligne la fonction de transmettre une voix qui s'est éteinte:

> Voilà les sentiments avec lesquels elle a écrit sa vie: mais elle n'a pas été seule à la composer, j'ai dit que son fils y a encore travaillé comme un écho. L'on peut bien certes lui donner ici cette qualité, puisque l'écho est le fils de la voix, et comme un supplément qui l'étend au-delà de sa propre activité, lors même qu'elle n'est plus (Martin. *Préface* à la *Vie*: VIII).

[2] Nous possédons deux relations spirituelles. Tant la première de 1633 que la deuxième de 1654 seront rédigées sur la commande d'un religieux, après de nombreux refus de la part de Marie et la 'répugnance' qu'elle manifeste en s'attelant à cette tâche à laquelle elle se plie sans nourrir aucun orgueil, péché capital pour un Chrétien. La requête du secret sur ses écrits, fait qui n'était pas inhabituel à une époque et dans un contexte religieux où le moi était particulièrement 'haïssable', est liée au risque de commettre cette faute en écrivant de soi et donc de ne pas respecter le précepte de l'humilité. Le texte de 1633 resta secret jusqu'à sa mort et il ne circula que sous forme anonyme et non imprimé. Il ne fut même pas communiqué au fils de Marie qui, pourtant, le chercha en vain pendant vingt ans et n'y eut accès qu'après la mort de sa mère.

[3] Nicholas Paige relève cependant une attention nouvelle de la part des biographes, entre autres de Claude Martin, envers le témoignage authentique qui est rapporté dans les textes comme une relique. Il estime que ce genre de textes religieux de l'époque, qui constituent la majorité de textes publiés, attestent un changement de mentalité qui permettra à l'autobiographie de se définir en tant que genre littéraire autonome.

Cependant, Dom Claude tait ici la caractéristique principale de l'écho, qui est celle d'altérer et de déformer, en la modifiant, la voix qu'il amplifie. En effet, s'il choisit de laisser à sa mère une partie du rôle auctorial et s'il déclare avoir rapporté le texte «sans rien changer néanmoins de son ordre ni de ses pensées, ni même de ses paroles», il ajoute, de suite, «sinon quelques-unes qui me semblaient moins claires et moins propres pour exprimer sa pensée. J'ai donc divisé l'ouvrage en livres, les livres en chapitres, et les chapitres en nombres» (*Préface* à la *Vie*: XVIII). On peut mesurer ses interventions si l'on compare la copie de l'original de la *Relation* de 1654 – seul texte complet dont on possède une version recopiée directement de l'original – et la *Vie*, qui pourtant s'en sert comme charpente.

La perspective est ici orientée vers l'extérieur du parcours biographique de Marie, ce qui rend plus immédiatement lisible l'exemplarité de son cheminement. Pour ce faire, quelques topoï de la biographie religieuse – vocation précoce, refus de la famille à l'entrée en religion, obligation au mariage – à peine évoqués à l'intérieur de la *Relation*, sont amplifiés et soulignés dans les *Additions* qui suivent les chapitres en question. Ajouts, corrections, interpolations, suppressions, fragmentations dénaturent ainsi le texte de Marie.

La *Relation* de 1654, texte intime qui peint la voie par laquelle une conscience s'approche de la voie mystique, se transforme ainsi en hagiographie (cf. Ferraro. *Autobiographie*: 209). La voix de Marie est réduite au statut citationnel, prise dans un système de notes et de gloses qui la déforment et qui en subordonnent la fonction. Tout en louant la «facilité si merveilleuse à expliquer les choses les plus difficiles que quand elle parle des mystères de la foi, des attributs de Dieu, et de Dieu même, c'est avec des termes si propres qu'il semble qu'elle ait fréquenté toute sa vie les Écoles de Théologie» (Martin. *Préface* à la *Vie*: XIX), le biographe avoue avoir apporté des corrections lexicales ou syntaxiques lorsque le récit de l'expérience mystique est obscur:

> Je serai néanmoins obligé en certaines rencontres d'y donner quelque éclaircissement, tant pour distinguer les différentes sortes d'union qui se rencontrent dans la contemplation éminente et surnaturelle, que pour aider ceux qui n'auraient pas encore assez d'expérience et de lumière pour pénétrer dans ces hauts secrets de la vie spirituelle (Martin. *Préface* à la *Vie*: XIX-X).

En pleine querelle du Quiétisme, au moment où, après l'«invasion des mystiques» (Certeau. *Fable*), la mystique connaît son «crépuscule», selon l'efficace expression de Louis Cognet, le Bénédictin recherche une pleine approbation ecclésiastique pour son hagiographie et pour le parcours spirituel de sa mère.

C'est dans ce contexte historique et religieux que Claude Martin édita la correspondance de l'Ursuline (1681), les *Retraites de la Venerable Mere Marie*

*de l'Incarnation, religieuse ursuline, avec une exposition succincte du Cantique des cantiques* en 1682 et, deux ans plus tard, *L'École sainte ou explication familiere des mysteres de la foy pour toutes de personnes qui sont obligees d'enseigner la doctrine chretienne*. Ces trois derniers textes, tout en paraissant au nom de Marie de l'Incarnation, sont remaniés par l'éditeur à des degrés différents, comme il le déclare lui-même dans les préfaces. Dans la préface aux *Retraites*, Claude Martin annonce avoir rempli les vides et avoir remédié aux défauts du texte tout en assurant qu'il a respecté la pensée de Marie de l'Incarnation:

> J'ai trouvé ces Méditations vuides et défectueuses en quelques endroits […] Je les ai remplies afin qu'il n'y ait rien où il n'y ait de la suite, mais toujours dans son sens et sans m'écarter de ses pensees (Martin 1682: [f. 15v°]).

Dans la "Préface" de *L'École sainte* il affirme avoir apporté des modifications importantes:

> J'y ai fait en sorte néanmoins qu'en retranchant de certaines choses et y ajoutant d'autres, l'Ouvrage peut servir à toutes sortes de personnes (Martin, *Préface* à *L'École sainte*: [f. 4v]).

La mesure de ces interventions a été bien évidente au XX^e^ siècle lorsque on a retrouvé quelques manuscrits. Eugène Griselle, comparant l'original de la lettre du 4 septembre 1641 au texte reproduit dans la *Vie*, montre que Claude Martin l'avait présenté comme s'il s'agissait de deux lettres distinctes, écrites à deux dates différentes. Il en publie une partie dans les lettres spirituelles et le reste parmi les lettres historiques en déplaçant quelques paragraphes (Griselle. *Deux lettres*). L'examen de quatre copies d'originaux de 1644 confirme que ce type de remaniement a été habituel dans la composition de la *Vie* et permet à Griselle de parler d'«altérations», de «déformations» (*Supplément*: 1), de «retouches regrettables, de transpositions et de suppressions plus fâcheuses encore» (*Supplément*: 4).

L'analyse des *Retraites*, autre écrit spirituel de Marie de l'Incarnation datant des débuts de sa vie religieuse, permet d'approfondir les modalités selon lesquelles la voix de Marie a été déformée, même si son nom en tant qu'auteure apparaît en couverture. Si, fâcheusement, nous ne possédons aucun fragment du manuscrit, il est fort probable que celui-ci, comme les autres textes, ait été manipulé par l'éditeur. Il s'agit de notes écrites à la demande de son confesseur de l'époque, sans doute le jésuite Dinet, qui sollicitait l'Ursuline en début de son parcours spirituel de témoigner sur son mode d'oraison. Dans la lettre à son fils de 1653, où elle annonce le plan de la *Relation de 1654*, elle décrit les *Retraites* comme «des oraisons des exercices de dix jours que l'obéissance

m'obligea d'écrire». Et elle ajoute «Si j'avois ces écrits ils me serviroient beaucoup et me rafraichîroient la mémoire de beaucoup de choses qui se sont écoulées de mon esprit» (Marie de l'Incarnation. *Correspondance*: 516-517). Le directeur lui avait proposé de commenter des passages de l'Écriture Sainte dans le but de discerner son esprit pour conférer un ordre à sa démarche. Dans ces textes, qui sans doute devaient servir comme des aide-mémoire lors des entretiens avec son confesseur, Marie essaie de décrire l'état de fusion complète et d'anéantissement qu'elle éprouvait lorsque elle s'adressait à Dieu.

Dans sa préface, Claude Martin explicite son rôle d'éditeur déclarant avoir apporté des ajouts et des éclaircissements dans le but de donner au texte un caractère accompli. Selon Dom Jamet, qui édita les œuvres de Marie de l'Incarnation au XX^e^ siècle, le fils a déformé le texte, ne l'ayant pas compris:

> il en a fait une suite logique de considérations propres à instruire et à édifier, et leur a donné une destination pratique à laquelle leur origine les rendait parfaitement étrangères […]. Avec ses interpolations, […] il en a gravement altéré la physionomie (Jamet 14).

En réalité, à l'époque de la publication des *Retraites*, dans un contexte profondément différent des années où Marie avait rédigé ses notes, Claude Martin doit défendre l'oraison mentale et passive qu'elle pratiquait. Prônée en France par les Quiétistes, qui avaient en Fénelon et en Madame Guyon leurs chefs-de-file, cette oraison était désormais considérées comme menace pour l'Église, puisque le fidèle qui embrassait cette voie pouvait négliger les dogmes et se passer de la hiérarchie religieuse pour communiquer directement avec Dieu.

La préface des *Retraites* est marquée, donc, d'un ton apologétique qu'on ne retrouve pas dans les présentations des autres œuvres spirituelles, toutes coulées dans le moule de l'hagiographie, filtrées par ce deuxième auteur que Claude Martin a prétendu être. Le manque d'ordre, de «suivi», semble à l'éditeur de 1682 l'un des principaux défauts des *Retraites.* Il organise, donc, les notes de la religieuse en ajoutant en position liminaire une sorte de table des matières, «Idée générale de chaque retraite», qui de fait divise le volume en chapitres. Chaque texte est défini comme 'Méditation', terme qui accentue le caractère volontaire et réfléchi de la pratique. Chacune de ces méditations porte un titre général: «Que Dieu est vôtre père dans l'ordre de la nature» (Marie de l'Incarnation. *Retraites*: 1) la première; «Que Dieu est vôtre père dans l'ordre de la grâce» la deuxième (*Ibid.*: 3). Suivent en latin et en français les versets de l'Écriture sainte qui constituaient le sujet de chaque oraison. De cette façon, l'écriture d'une expérience intime et extraordinaire est présentée comme un exercice spirituel canonique. La manipulation extérieure du texte le rend plus lisible, plus acceptable aux yeux des détracteurs de l'oraison mentale,

le rattachant à la pratique des exercices, méthodique et volontaire. L'adoption d'une structure textuelle codifiée enserre dans un cadre normatif l'oraison de Marie de l'Incarnation qui a tendance à procéder sans respecter aucune règle et sans suivre le sujet proposé:

> C'est pour la meme raison que la Mère de l'Incarnation ne suit pas toujours directement son sujet. Le saint Esprit, qui avoit été son Maître dans l'oraison luy avoit enseigné que quand on se présente devant Dieu, il faut avoir un sujet préparé, de crainte que l'esprit ne s'égare, n'aiant rien qui l'occupe et qui le retienne: mais il lui avait aussi appris qu'il ne faut pas être esclave (Martin 1682: [f. 14r°]).

La démarche dans l'oraison de Marie est parfois désordonnée puisqu'elle fait des digressions et touche des sujets absents du verset proposé au commentaire par son directeur. Claude Martin la défend prétextant que l'ordre du Saint-Esprit est différent de celui des hommes:

> Mais le saint Esprit n'est point attaché à nos méthodes: il est ennemy du desordre, mais son ordre est tout autre que celuy des hommes. De là vient que la Mère de l'Incarnation qui ne se gouvernoit que par ses mouvements, commence quelquefois ses oraisons par le colloque ou par l'affection, et la finit par l'union de l'esprit (Martin 1682: [f. 14v°]).

Il soutient en somme cette relation intime et familiale avec Dieu en s'appelant à une volonté divine, garante de la justesse de cette voie.

C'est surtout dans le langage utilisé par l'Ursuline que réside, selon le religieux, le risque principal de transgression. Car c'est à travers le discours, «guerre de cent ans à la frontière des mots» (Certeau. *La Fable I*: 150), que l'expérience mystique est relatée:

> Ce qui **blesse** le plus l'imagination, ce sont les **termes** dont se sert pour expliquer les repos et les mouvements de l'âme dans cette oraison: mais sans avoir égard aux **paroles**, convenons de la chose et cela me suffit (C'est nous qui soulignons) (Martin 1682: [f. 10v°]).

Le style de Marie de l'Incarnation s'éloigne de la rhétorique des clercs de l'époque formés dans les collèges religieux sur des textes latins (Didier, Timmermans). Tout étant nourrie de la lecture des textes mystiques et religieux, son écriture garde le naturel et la spontanéité, même quand elle aborde des sujets de théologie. Le langage de Marie de l'Incarnation reste simple, les métaphores qu'elle utilise concrètes (Hatzfeld); décrivant sa relation à Dieu elle emploie un registre de la vie quotidienne, domestique et familial. En commentant un verset du livre de Jacob (I, 18), elle fait appel à l'expérience commune,

réalisant une opération de traduction: «*Ils nous a engendrez*: Il est donc notre Père, nous sommes donc ses Enfans» (Marie de l'Incarnation, *Retraites*: 5). La méditation sur un verset d'Isaïe (65, 24) lui inspire ces réflexions qui focalisent sur les mouvements corporels dont nécessite la parole et qui sont eux-aussi rendus possibles par Dieu:

> Car s'il est vrai, qu'avant que j'aye crié il m'a exaucée, et avant que j'aye parlé il m'a écoutée. […] Comment aurois-je pu parler, s'il ne m'avoit ouvert la bouche, et s'il n'avoit donné le mouvement à ma langue et à mes lèvres? (Marie de l'Incarnation. *Retraites*: 12).

La relation de Marie à Dieu s'instaure selon le mode d'un entretien, d'un colloque, d'un dialogue amoureux dans lequel la parole a une place cruciale, comme le montre la récurrence des verbes phatiques dans le texte. Souvent l'entretien avec Dieu est représenté sur un ton naturel:

> La préparation a été un colloque avec Dieu, luy **demandant** en termes amoureux quelles sont les sorties de l'ame, et quels sont ses ennemis? (198-199).

> Je me suis ensuite abandonnée à son aimable jugement, car tout ce qui vient de sa part me plaît, et je ne puis que je ne l'aime. Je me suis neanmoins donné la liberté de **l'interroger** de quelle manière il me jugeroit: je n'ay point entendu de **réponse** mais je me suis retrouvée dans un redoublement de paix, et toute crainte a été bânie de mon esprit (165-166. C'est nous qui soulignons).

Pour dénoncer le défaut de son amour, affecté par la jalousie, la religieuse se sert du style direct, comme dans le passage suivant où la parataxe est l'indice d'un registre oral. L'expression, négligée au point de vue stylistique, produit un effet de spontanéité, presque de naïveté:

> Mais puis-je dire que je vous aime ? Parceque l'amitié demande un retour d'amour de celuy qui est aimé à celuy qui aime. Je ne l'ose dire, je suis bien assuree que mon cœur ne veut partager son amour à aucune créature: Il vous aime d'un amour de jalousie, et il est toujours en crainte que quelque objet crée ne luy dérobe quelque inclinaison (169-170).

Parfois la parole de la femme jaillit avec trop de véhémence, elle est excessive à tel point qu'elle n'ose pas relater le contenu de ces colloques:

> L'embrasement a été si grand que je n'ay fait que luy parler d'amour durant tout le temps de l'oraison. Mais c'étoit en des termes si hardis que quand j'y fais reflexion j'en suis toute confuse en moy-méme, et ma confusion m'empeche de le dire (126).

Mais, la plupart des fois, elle essaie de traduire sur la page le contenu de son énonciation:

> Je ne pouvois faire cesser mon cœur, ny opérer par des actes déliberez, mais je me sentois emportée, et je suivois l'opération de celui qui agissoit en moi.
> Ces aspirations si véhémentes étoient: O amour, ô amour, ô grand amour! vous étes venu mettre le feu en la terre; mettez-le en moy, en moy qui suis votre terre et vôtre héritage. O amour, ô grand amour! (174).

Les répétitions et le point d'exclamation marquent l'urgence et l'impetuosité de ces expressions qui émergent du for intérieur de Marie de l'Incarnation; la simplicité du comparant produit un effet d'immédiateté de son écriture. Dans le passage suivant, à l'intérieur de la prise de parole de Marie, la polysyndète sert à rendre de manière frappante cette plénitude de l'âme envahie d'un amour grandissant qui survient par vagues la submergeant:

> Je l'entretenais amoureusement sur ses interventions admirables, et il versait dans mon ame des nouvelles lumières qui me faisaient voir que, procédant du Père et Fils, il était le Dieu de bonté, et qu'étant l'amour de tout les deux, il se pouvait faire qu'il ne fit du bien aux hommes. Puis il me liait à lui par des nouveau liens d'amours, qui me serraient fortement à la Divinité par jouissance dans le fond de l'ame (200-201).

Après ce paroxysme, Marie sera obligée d'avouer l'ineffabilité de l'expérience qui suit:

> […] Toutes ces choses me sont venues à l'esprit à la vue de la sentence sudite; après quoi, je me suis trouvée dans la meme suspension que le matin, expérimentant dans la substance de l'âme de très vives touches de l'adorable saint Esprit. Je n'ai point de paroles pour les exprimer. Que ce Dieu d'amour soit éternellement béni des Anges et des hommes! (202-203).

L'analyse de quelques caractéristiques de l'écriture de Marie de l'Incarnation dans les *Retraites* permet de mieux cerner les craintes que Dom Claude Martin exprime dans sa préface au sujet du langage utilisé. En 1682 il doit justifier de ne pas avoir modifié quelques «expressions tendres et dévotes»:

> Quant aux expressions tendres et dévotes qui marquent si bien l'onction intérieure dont elle était remplie, je n'y ai pas voulu toucher. C'est un ouvrage du saint Esprit qu'il n'a pas fallu corrompre de sentiments humains (Martin 1682: [ff. 15v°-16r°]).

Nous croyons qu'il est utile d'analyser en détail la *Préface* de Dom Claude aux *Retraites*, texte qui a subi une censure de la part de Dom Jamet, le scrupu-

leux éditeur de l'œuvre de l'Ursuline (Jamet 1930). En effet, le texte est reproduit dans son édition critique, mais il est amputé d'un long passage, sans aucune justification. Dans le passage éliminé Dom Claude Martin évoque les acteurs de la lutte qui avait eu lieu dans l'Église catholique de l'époque, opposant d'un côté les théologiens, les savants, les anti-mystiques, les accusateurs potentiels de Marie de l'Incarnation, aux 'femmes dévotes' et aux 'esprits foibles'. Ces savants, ces théologiens – écrit Claude Martin – «qui croient que ces états passifs sont des illusions et des chimères, qui n'ont de la réalité que dans l'imagination de quelques femmes dévotes ou de quelques esprits foibles» (Martin 1682: [f. 3v°]), pourraient considérer tels les écrits de Marie de l'Incarnation. Ils pourraient les dévaluer ou les faire condamner, car Marie de l'Incarnation relate son expérience employant un langage métaphorique discrédité:

> Je ne parle point du mariage mystique et spirituel, car c'est particulièrement ce mot qui choque quelques esprits, et qui leur fait dire que l'oraison passive et toutes ces espèces d'oraisons ne sont que des oraisons de femmes où l'on ne parle que d'époux et épouses (Martin 1682: [ff. 8v°-9r°]).

Tout comme l'oraison passive caractérisée par une mise en suspens de l'entendement, à une époque où le rationalisme s'impose, est considérée insuffisante, fautive, voire fausse, 'illusion' ou 'chimère', le langage qui la traduit est vu comme excessif, baroque, extravagant au moment où dans les lettres s'impose l'esprit de clarté et de finesse.

À ces savants, qui essaient de déterminer le cadre dans lequel s'exerce la relation avec Dieu, le préfacier oppose l'expérience des femmes et de personnes simples ayant un commerce avec Dieu qui n'est nullement à proscrire puisqu'il représente l'une des voies possibles de la Foi. Claude considère que l'écriture mystique de l'Ursuline «n'est pas seulement un langage de femme ny de quelques petits esprits» (Martin 1682: [f. 14r°]). La rattachant à la tradition des Pères de l'Église, il prévient ainsi l'accusation à laquelle devaient répondre les femmes visionnaires de l'époque, comparées à des esprits faibles, s'égarant facilement, comme l'avaient prouvé les événements récents de Loudun.

Cette préface sert d'écran énonciatif aux *Retraites*, seul texte qui, pendant plus de deux siècles, malgré les altérations apportées par Claude Martin, rendra publique l'écriture intérieure de Marie de l'Incarnation. La voix de Marie de l'Incarnation fait entendre un langage 'tendre', 'imagé', 'simple', et donc radicalement 'autre', un langage 'féminin' qui traduit d'une façon très efficace cette expérience extraordinaire du rapport direct avec Dieu qui commence par un colloque et se termine par une union amoureuse, par une fusion totale de l'être dans l'autre. Son discours relate l'altérité radicale qui caractérise l'expérience mystique pour Michel De Certeau (*Absent*: 52). Dans le récit de Marie affleurent

les traces d'une ouverture à cette expérience de don de soi à l'autre, à ce voyage vers l'ailleurs, spirituel et géographique qui marque son itinéraire existentiel. Mais, il s'agit aussi d'un discours qui explore une autre différence, présentant un Dieu proche, aimant et ami, un Dieu autre, un Dieu féminin (Muraro).

Le langage de Marie de l'Incarnation, peu contrôlé, négligé, trop 'tendre', 'blesse', 'choque' les théologiens car c'est un 'langage de femme'. La locution restrictive 'ce n'est pas seulement un langage de femme' employée par Claude peut être considérée comme une clé pour lire les *Retraites*. Elle assume la valeur d'une dénégation par laquelle le Bénédictin tente de dissimuler la féminité de l'écriture de Marie de l'Incarnation. En réalité, en la refoulant[4], il accentue l'écart de la parole féminine par rapport à celle des savants qui, à travers les siècles, l'ont rabaissée, marginalisée, déformée ou coupée.

**Bibliographie**

Beaude. Joseph. "De l'autobiographie comme provocation. Essai sur la composition de la *Relation*". Jean Comby (ed.). *L'itinéraire mystique d'une femme. Marie de l'Incarnation Ursuline*. Paris/Montréal: Cerf/Bellarmin. 1993: 37-61.

———. "Parole de la mère, discours du fils". Françoise Deroy-Pineau (ed.). *Marie Guyart de l'Incarnation, un destin transocéanique, Tours 1599 - Québec 1672*. Montréal: Fides. 1999: 211-216.

Bell, Rudolph. "Telling her Sins: Male Confessors and Female Penitents in Catholic Reformation Italy". Lynda Coon - Katherine J. Haldane - Elisabeth Sommer (eds.). *That Gentle Strenght: Historical Perspectives on Women in Christianity*. Charlotteville VA: Virginia UP. 1990: 118-133.

Bilinkoff, Jodi. "Confessors, Penitents and the Constructions of Identities in Early Modern Avila". Barbara B. Diefendorf - Carla A. Hesse (eds.). *Culture and Identity in Early Modern Europe (1500-1800). Essays in Honor of Nathalie Zemon Davis*. Anne Harbor Mich: Michigan UP. 1993: 83-100.

———. "Confession, Gender, Life-Writing: some Cases (mainly) from Spain". Katharin Jackson Lualdi - Anne T. Thayer (eds.). *Penitence in the Age of Reformation.* Burlington: Ashgate. 2000: 169-183.

———. *Related Lives: Confessors and Their Female Penitents 1450-1750*. Ithaca NY: Cornell University Press. 2005.

Brodeur, Raymond (ed.). *Femme, mystique et missionnaire: Marie Guyart de l'Incarnation: Tours, 1599-Québec, 1672*. Laval: Presses de l'Université Laval. 2001.

Carr, Thomas J. (ed.). *The Cloister and the World: Early Modern Convent Voices*. *Studies in Early Modern France*, 11 (2007).

Certeau, Michel de. *L'absent de l'histoire*. Paris: Mame. 1973.

———. *La Fable mystique, XVI^e^-XVII^e^ siècle*. Paris: Gallimard. 1987.

[4] De la part de Claude la dénégation renvoie à son extraordinaire rôle d'hagiographe de sa propre mère avec laquelle il a entretenu ce rapport ambivalent, d'homme d'église et de fils, qui avait joui aussi bien de son enseignement mystique que de son affection.

Cloud, Christine. *Embodied Authority in the Spiritual Autobiographies of Four Early Modern Women from Spain and Mexico*. Dissertation Ph. D. Advisor Maureen Ahern. Ohio State University: Spanish and Portuguese. 2006.

Coakley, John W. *Women, Men and Spiritual Power. Female Saints and their Collaborators*. New York: Columbia UP. 2006.

Cognet, Louis. *Crépuscule des mystiques: Bossuet, Fénelon*. Tournai: Desclée. 1958.

Dablon, Claude. *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable aux Missions des Pères de la Compagnie de Jésus en la Nouvelle France, les années 1671 et 1672*. Paris: Sébastien Mabre-Cramoisy. 1673.

Dandrey, Patrick (ed.). *Génétique matérielle, génétique virtuelle, pour une approche généticienne des textes sans archives*. Laval: Presses Universitaires de Laval. 'Les collections de la République des Lettres'. 2009.

Deroy-Pineau, Françoise (ed.). *Marie Guyart de l'Incarnation, un destin transocéanique, Tours 1599- Québec 1672*. Montréal: Fides. 1999.

Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris: Presses Universitaires de France. Collection 'Ecriture' 9. 1991[3].

Donohue, Darcy. "Writing Lives: Nuns and Confessors as Auto/biographers". *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989): 230-239.

Dunn, Mary. "'The Cruelest of All Mothers': Marie de l'Incarnation, Motherhood, and Christian Discipleship". *Feminist Studies in Religion*, 28 (Spring 2012), 1: 43-62.

Ertler, Klaus-Dieter - Löschnigg, Martin (eds.). *Inventing Canada/Inventer le Canada*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2008.

Ferraro, Alessandra. "Une voix qui perce le voile: émergence de l'écriture autobiographique dans la *Relation* de 1654 de Marie de l'Incarnation". *Ponti/Ponts. Langues, littératures, civilisations. Saintetés*, 9 (2010): 57-69.

———. "Autobiographie, biographie, hagiographie: la construction du mythe de Marie de l'Incarnation". Klaus-Dieter Ertler - Martin Löschnigg (eds.). *Inventing Canada/Inventer le Canada*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2008: 199-209.

Greenberg, Mitchell. *Baroque Bodies: Psychoanalysis and the Culture of French Absolutism*. Ithaca N.Y.: Cornell University Press. 2001.

Greenspan, Kate. "Autohagiography and Medieval Women's Spirituality". Jane Chance (ed.). *Gender end Text in the Later Middles Ages*. Gainesville: Florida UP. 1996: 216-236.

Greer, Allan - Bilinkoff, Jodi. *Colonial Saints: Discovering the Holy in the Americas 1500-1800*. London: Routledge. 2003.

Griselle, Eugène. "Deux lettres autographes de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation et de la Mère Marie de Saint-Joseph, Ursulines de Québec". *Études*, CVII (1906): 577-599.

———. *La vénérable Mère Marie de l'Incarnation première supérieure des Ursulines de Québec. Supplément à sa correspondance*. Paris: Savaète. 1909.

Lallemant, Jerôme. *Les Constitutions du R. P. J. Lalemant pour les Ursulines du Canada, 1647-1681*. Ed. Gabrielle Lapointe. Québec: Les Ursulines de Québec. 1974.

Hatzfeld, Helmut. "Mística femenina clásica en España y Francia. Experiencia religiosa y aportación linguística de Santa Teresa de Jesús y de la Venerable Marie de l'Incarnation". *Estudios Literarios Sobre Mística Española*. Madrid: Gredos. 1955: 210-242.

Jamet, Albert. "Les écrits spirituels de Tours". Marie de l'Incarnation, *Écrits spirituels et historiques*. II. Paris/Québec: Desclée De Brouwer/L'Action sociale. 1930: 9-21.

Landy-Houillon, Isabelle. "Marie de l'Incarnation et les Jésuites: une exception culturelle?". Raymond Brodeur (ed.). *Femme, mystique et missionnaire: Marie Guyart de l'Incarnation: Tours, 1599-Québec, 1672*. Laval: Presses de l'Université Laval. 2001: 69-97.

———. "La réinvention du texte de Marie de l'Incarnation, par Dom Claude Martin, son fils". Patrick Dandrey (ed.). *Génétique matérielle, génétique virtuelle, pour une approche généti-*

*cienne des textes sans archives*. Laval: Presses Universitaires de Laval. 'Les collections de la République des Lettres'. 2009: 213-229.
———. "L'émergence du 'je' dans les écritures croisées de Marie de l'Incarnation et de Claude Martin, son fils". Raymond Brodeur - Dominique Deslandres - Thérèse Nadeau-Lacour (eds.). *Lecture inédite de la modernité aux origines de la Nouvelle-France. Marie Guyart de l'Incarnation et les autres fondateurs religieux*. Québec: Les Presses de l'Université Laval. 2009: 61-73.
Lejeune, Paul. *Relation de 1651-1652*. Paris: Cramoisy. 1653.
María de San José. *A Wild Country out in the Garden: the Spiritual Journal of a Colonial Mexican Nun*. Ed. Kathleen Ann Myers - Amanda Powell. Bloomington IN: Indiana University Press. 1999.
Marie de l'Incarnation. *Lettres de la vénérable mère Marie de l'Incarnation, première supérieure des Ursulines de la Nouvelle France, divisées en deux parties*. Ed. Claude Martin. Paris: Louis Billaine. 1681.
———. *Retraites de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation, religieuse ursuline, avec une exposition succincte du "Cantique des cantiques"*. Ed. Claude Martin. Paris: Louis Billaine, 1682.
———. *L'école sainte ou explication familière des mystères de la foy pour toutes de personnes qui sont obligées d'enseigner la doctrine chrétienne*. Ed. Claude Martin. Paris: Louis Billaine. 1684.
———. *Relation*, (1654). *Écrits spirituels et historiques*. II. Ed. Albert Jamet. Paris/Québec: Desclée De Brouwer/L'Action sociale. 1930.
———. *Correspondance* (1634-1677). Ed. dom Guy Oury. Sablé-sur-Sarthe: Solesmes. Abbaye Saint-Pierre. 1971.
Martin, Claude. *La Vie de la vénérable Mère Marie de l'Incarnation: première supérieure des Ursulines de la Nouvelle France, tirée de ses lettres et de ses écrits*. Ed. dom Guy Oury. Sablé-sur-Sarthe: Solesmes. Abbaye Saint-Pierre. 1971.
———. "Préface". Marie de l'Incarnation. *Retraites de la Venerable Mere Marie de l'Incarnation, religieuse ursuline, avec une exposition succincte du "Cantique des cantiques"*. Ed. Claude Martin. Paris: Louis Billaine. 1682: ff. [2]-[16].
Mezan Algranti, Leila. "Mémoire et hagiographie: la (re) construction de la vie d'une religieuse dans le Brésil colonial". *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 19 (2004): <http://clio.revues.org/index657.html> (consulté le 30 Mai 2009).
Muraro, Luisa. *Lingua materna, scienza divina. La filosofia mistica di Margherita Porete*. Napoli: M. D'Auria. Collana 'La Dracma'. 1995.
———. *Le amiche di Dio. Scritti di mistica femminile*. Ed. Clara Jourdan. Napoli: M. D'Auria. Collana 'La Dracma'. 2001.
———. *Il dio delle donne*. Milano: Mondadori. 2003.
Myers, Kathleen Ann. "Crossing Boundaries: Defining the Field of Female Religious Writing in Colonial Latin America". *Colonial Latin American Review*, 9 (December 2000), 2: 151-165.
Modica Vasta, Marilena. *Esperienza religiosa. Scritture femminili tra Medioevo ed età moderna*. Acireale: Bonanno. 1992.
———. "La scrittura mistica". Lucetta Scaraffia - Gabriella Zarri (eds.). *Donne e fede, santità e vita religiosa in Italia*. Bari: Laterza. 2009: 375-398.
Oury, Guy Dom. *Marie de l'Incarnation*. Québec/Sablé-sur-Sarthe: Les Presses de l'Université Laval/Abbaye Saint-Pierre de Solesmes. 1973.
Paige, Nicholas. "Genèse d'une mentalité littéraire: les leçons de la transmission de l'autobiographie religieuse au XVII^e^ siècle". *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*, 49 (1997): 243-259.
Powell, Amanda - Schlau, Stacey (eds.). *Mujeres alborotadas: Early Modern and Colonial Women' Production*. *Letras femeninas*, 35 (2009), 1.
Ragueneau, Paul. *Relation de ce qui s'est passé en la mission des pères de la Compagnie de Iésus au pays de La Nouvelle France ès années 1651 et 1652*. Paris: Cramoisy. 1653.

———. *La Vie de la Mere Catherine de Saint Augustin, Religieuse Hospitaliere de la Misericorde de Quebec en la Nouvelle France*. Paris: Florentin Lambert. 1671.

Ranft, Patricia. "A Key to Counter-Reformation Women's Activism: the Confessor Spiritual Director". *Journal of Feminist Studies in Religion*, 10 (1994): 7-26.

Renoux, Christian. "Une source de l'histoire de la mystique moderne revisitée: les procès de canonisation". *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 105 (1993), 1: 177-217.

Schulte van Kessel, Elisa (ed.). *Women and Men in Spiritual Culture. Fourteenth-Seventeenth Centuries*. The Hague: Netherlands Government Publishing Office. 1986.

Suire, Éric. "La sainteté à l'époque moderne. Panorama des causes françaises (XVI$^{e}$-XVIII$^{e}$ siècle)". *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 110 (1998), 2: 921-942.

Timmermans, Linda. *L'accès des femmes à la culture (1598-1715)*. Paris: Champion. 'Bibliothèque littéraire de la Renaissance'. 1993.

Vauchez, André. *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. Rome: École française de Rome. 1981.

Vimont, Barthélémy. *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France en l'année 1642*. Paris: Cramoisy. 1643.

Woidat, Caroline. "Captivity, Freedom, and the New World Convent: The Spiritual Autobiography of Marie de l'Incarnation Guyart". *Legacy: A Journal of American Women Writers*, 25 (2008), 1: 1-22.

Zarri, Gabriella (ed.). *Finzione e santità tra medioevo ed età moderna*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1991.

——— (ed.). *Storia della direzione spirituale. III: L'età moderna*. Brescia: Morcelliana. 2008.

Zecher, Carla. "Life on the French-Canadian Hyphen: Nation and Narration in the Correspondence of Marie de l'Incarnation". *Quebec Studies*, 26 (Fall 1998/Winter 1999): 38-51.

Zemon Davis, Natalie. *Women on the Margins. Three Seventheenth-Century Lives*. Cambridge. Mass. / Londres: Harvard University Press. 1995.

# IDENTITÉS TRANSMIGRANTES: LE DEVENIR DES ÉCRITURES MIGRANTES AU QUÉBEC

Gilles Dupuis*

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, au Québec et en France, eut lieu une polémique littéraire que l'on a désignée rétrospectivement par la «querelle des arbres et des branches»[1]. Cette polémique, qui rappelle par certains aspects la «querelle entre régionalistes et exotiques»[2] qui s'était déroulée une vingtaine d'années plus tôt dans la province canadienne, avait opposé deux conceptions bien françaises de la littérature canadienne-française: la première, promue par Georges Duhamel de l'Académie française, voyait dans la littérature canadienne une 'branche' de la littérature française; l'autre, défendue par le médiéviste Étienne Gilson, alors directeur de l'Institut scientifique franco-canadien, concevait les deux littératures comme des 'arbres' distincts, apparentés par l'espèce (la langue et la culture d'origine) mais ayant subi, suite à leur évolution respective (la culture en friche du terroir ou en devenir du territoire), un développement divergent. Il n'est sans doute pas innocent que cette polémique soit née sous l'égide (pour ne pas dire l'écorce) des éditions de l'Arbre, qui avait publié au Québec pendant la guerre nombre d'écrivains français qui ne trouvaient plus à Paris un lieu propice à la publication. Cette situation n'allait pas durer, malgré quelques espoirs nourris à son endroit, mais elle aura permis, des deux côtés de l'Atlantique – entre la mère patrie et son rejeton devenu étranger –, une prise de conscience aiguë de la différence historique qui

* Université de Montréal.

[1] Pour un compte rendu exhaustif de cette querelle, voir l'ouvrage de Robert Charbonneau, *La France et nous. Journal d'une querelle*, et en particulier la présentation d'Élisabeth Nardout-Lafarge (7-26).

[2] Cette polémique a opposé les défenseurs du courant régionaliste au Québec, alors perçu comme constituant la tradition spécifiquement canadienne-française de la littérature «nationale», et les promoteurs du courant exotique qui se tournaient vers Paris et les modèles français comme source d'inspiration et de renouvellement. Voir à ce sujet l'ouvrage de Dominique Garand, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

séparait désormais les deux littératures et de constater du coup la relative autonomie de la seconde par rapport à la première.

Cette querelle de courte durée avait surtout préparé le terrain pour le passage de la littérature canadienne-française à la littérature québécoise, passage qui s'est réalisé au cours des années 1960, plus précisément vers 1965, avec la parution du numéro phare de la revue *Parti pris* intitulé *Pour une littérature québécoise*, lequel avait coïncidé avec la publication de quelques œuvres marquantes de la littérature 'nationale' rebaptisée[3].

Au seuil des années 1980, les signes d'une nouvelle polémique que j'ai dénommée, en rappel de celle de 1946-1947, la «querelle des souches et des branches», se sont manifestés entre les partisans de la tradition nationale (voire nationaliste) de la littérature québécoise et les représentants d'un nouveau courant littéraire qui devait bientôt prendre le nom d'écritures migrantes. Il est important de signaler qu'à cette époque, aussi bien de la part des écrivains immigrants qui ont inventé et revendiqué cette étiquette, que de celle des premiers critiques universitaires à l'avoir utilisée, l'expression était employée au pluriel: jamais pour désigner une littérature unie ou unifiée; toujours pour évoquer des pratiques d'écriture plutôt que l'origine des auteurs qui s'y adonnaient. C'est par un glissement sémantique que l'épithète est venue à caractériser les écrivains eux-mêmes selon leur origine distincte: 'de souche' ou 'pure laine', pour les auteurs québécois d'origine canadienne-française (sous-entendue française); 'migrants' ou 'néo-québécois'pour ceux d'origine autre (exception faite des Canadiens anglais qui relevaient encore exclusivement de la littérature canadienne ou mieux *canadian*[4]). Quant au passage du pluriel au singulier, il s'explique par la récupération institutionnelle du phénomène diversifié des écritures migrantes, subsumé par la suite sous l'appellation univoque de

[3] À titre d'exemples: *La nuit* de Jacques Ferron, *L'Incubation* de Gérard Bessette, *Prochain épisode* d'Hubert Aquin, *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, bientôt suivis de *L'avalée des avalés* (1966) de Réjean Ducharme et de *Salut Galarneau!* (1967) de Jacques Godbout.

[4] Ce n'est que très récemment que les écrivains montréalais anglophones ont été admis au sein du canon littéraire québécois, sous le label parfois critiqué de «littérature anglo-québécoise». Outre les travaux pionniers de Lianne Moyes, Catherine Leclerc et Martine-Emmanuelle Lapointe, qui ont beaucoup fait pour la reconnaissance de ce corpus 'distinct', il a fallu attendre l'*Histoire de la littérature québécoise* de Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge afin que celle-ci soit officialisée (476-482, 573-580). Pour ma part, j'ai lié les signes de cette reconnaissance tardive à l'entrée officielle des écritures migrantes dans les manuels d'histoire littéraire parus au cours des années 1990, comme si le succès précoce de l'un avait préparé la voie à la réception de l'autre corpus (Dupuis. "Transculturalism…": 498).

'l'écriture migrante' (Moisan et Hildebrand, Chartier) ou la catégorie universelle de 'la littérature migrante' (Lebrun et Collès).

Après ce virage historique, une nouvelle tendance s'est manifestée au cours des années 1990 qui semblait vouloir surmonter la polarisation survenue entre les deux courants majeurs, national et migrant, de la littérature québécoise contemporaine. Au moment même où les écrivains venus d'ailleurs aspiraient à entrer dans le canon littéraire québécois, en s'inspirant parfois d'œuvres classiques de la littérature québécoise ou canadienne-française et en abandonnant l'étiquette 'migrants' qui leur avait été accolée par abus terminologique ou généralisation hâtive, des écrivains d'ici ont cherché à renouveler leur pratique de la littérature au contact des écritures migrantes. Le jeu interactif qui s'est joué de part et d'autre de la frontière imaginaire qui séparait naguère les auteurs québécois des écrivains néo-québécois a permis d'envisager l'existence d'un nouveau courant littéraire que j'ai appelé, faute de mieux, 'transmigrant'. C'est sur ce corpus particulier que j'aimerais me pencher dans ce texte en tentant de synthétiser d'un point de vue plus théorique et panoramique ce que j'ai analysé ailleurs dans des études de cas spécifiques.

L'hypothèse que j'avance s'appuie sur la distinction que j'ai établie entre deux vagues d'écritures migrantes au Québec (Dupuis. "Transculturalism…": 502-504). La première vague remonte aux années 1980. Il est coutume d'en dater l'apparition comme pratique consciente d'écriture vers 1983, date de publication du roman de Régine Robin, *La Québécoite*, mais aussi de la parution du premier numéro de la 'revue transculturelle' *Vice versa*. Pierre Nepveu, qui consacra un chapitre de son essai *L'écologie du réel* aux écritures migrantes, sanctionnant du même coup l'usage de l'expression dans le milieu universitaire, identifie la première occurrence de l'expression en 1986-1987 chez le poète d'origine haïtienne, Robert Berrouët-Oriol (Nepveu 233). En réalité, elle se laisse retracer chez deux autres écrivains issus de la diaspora haïtienne, Émile Ollivier et Jean Jonassaint, qui s'y référaient déjà quelques années plus tôt[5]. Quoi qu'il en soit de l'origine spécifique de l'expression – issue tout de même du milieu intellectuel haïtien, il faut le rappeler – qui flottait alors dans l'air du temps, les critiques s'entendent pour dire que le phénomène se produit après l'échec du premier référendum québécois sur la souveraineté-association survenu en 1980 (L'Hérault 181). Si, comme le suggère Pierre L'Hérault à la suite de Marco Micone, l'émergence des écritures migrantes a été rendu possible grâce à la loi 101 votée par le Parti Québécois en 1977 – loi qui imposait l'usage du français comme seule langue officielle du Québec, obligeant par le

[5] Voir Ollivier (1984) et Jonassaint (1986).

fait même les immigrants à l'adopter pour l'éducation de leurs enfants –, l'échec du premier référendum et l'essoufflement du discours nationaliste qu'il a entraîné dans son sillage a davantage contribué à l'essor accéléré des écritures migrantes comme courant littéraire distinct au sein du canon littéraire[6]. Appartiennent à cette première vague les écrivains mentionnés par Nepveu, auxquels on pourrait ajouter ou retrancher quelques noms[7]: Anne-Marie Alonzo, Robert Berrouët-Oriol, Pan Bouyoucas, Fulvio Caccia, Antonio D'Alfonso, Joël Des-Rosiers, Nadia Ghalem, Jean Jonassaint, Dany Laferrière, Mona Latif-Ghattas, Nadine Ltaif, Marilú Mallet, Marco Micone, Vera Pollak et Régine Robin.

La deuxième vague survint dans les années 1990. Elle révéla une nouvelle génération d'écrivains qui avaient immigré au Québec et qui, dans bien des cas, n'avaient pas le français comme langue maternelle, ni comme langue seconde imposée par le contexte historique de la colonisation dans leur pays d'origine. Des auteurs comme Sergio Kokis, Ying Chen, Ook Chung et Aki Shimazaki ont tous appris le français comme langue «accidentelle» (Chung 14), parfois sur le tard et sans toujours la maîtriser parfaitement; mais surtout, ils ont choisi d'entrer en littérature par le biais de cette langue qui leur était foncièrement étrangère au départ, tout en adoptant le Québec comme lieu principal d'écriture et de diffusion de leurs œuvres. C'est avec cette nouvelle vague (à laquelle il faut adjoindre, entre autres, les noms d'Abla Farhoud, de Wajdi Mouawad, de Philippe Poloni, d'Aline Apostolska, d'Elena Botchorichvili, de Stanley Péan et de Mauricio Segura) que commencent à poindre, au Québec, des effets de transmigrance (ou de transmigration littéraire) entre le corpus appartenant à la tradition nationale et celui issu de la mouvance migrante. Dans la décennie précédente, ces deux courants de la littérature québécoise contemporaine avaient eu tendance à se développer en parallèle, entrecroisant rarement leurs trajectoires. Du côté 'national', on alléguait une indifférence des auteurs migrants aux thématiques et problématiques spécifiquement québé-

[6] Avant l'apparition du terme 'migrant' et du phénomène qu'il a servi à désigner, il y avait certes une littérature écrite par des écrivains immigrants au Québec, comme partout ailleurs dans le monde, mais cette production ne constituait pas un corpus distinct au sein de la littérature nationale. Au contraire, elle avait tendance à épouser les thématiques et manières d'écrire des écrivains natifs de la province, se fondant dans le canon littéraire qui se mettait en place à l'époque du passage de la littérature canadienne-française à la littérature québécoise. C'est d'ailleurs pour la distinguer des écritures migrantes que cette production a été désignée rétrospectivement comme 'immigrante' (Moisan et Hildebrand).

[7] Le nom de Pan Bouyoucas ne figurait pas parmi les auteurs étudiés par Nepveu dans son chapitre consacré aux 'écritures migrantes'; quant à ceux de Gérard Étienne et de Naïm Kattan, ils relèvent de la génération précédente qui a été désignée plus tardivement par son appartenance à la 'littérature immigrante'.

coises; du côté 'migrant', on dénonçait la marginalisation des écrivains immigrants et les dangers de la ghettoïsation. Il y avait bien eu la revue *Vice versa* (1983-1996) qui avait tenté d'instaurer un dialogue entre trois langues et cultures différentes (italienne, française et anglaise), mais cet échange interculturel ou mieux transculturel – car la revue *Dérives* (1975-1987) avait déjà tenté d'amorcer le dialogue interculturel quelques années plus tôt – n'avait donné lieu, croyait-on, qu'à un dialogue de sourds. L'heure n'était pas encore au ressentiment[8], mais la méfiance était bel et bien au rendez-vous…

C'est à partir de 1996 environ, soit au lendemain de l'échec plus serré et très controversé du deuxième référendum québécois sur la souveraineté-association, que l'on a vu apparaître les signes d'un transfert (au sens général du terme, mais sans doute aussi au sens psychanalytique) entre les deux courants de la littérature québécoise contemporaine. Ces transferts réciproques ont opéré sur deux plans complémentaires: au niveau, plus thématique, de l'imaginaire, par une série d'emprunts culturels; et au niveau de l'écriture elle-même, à travers divers échanges formels. Sur le plan de l'imaginaire, certaines représentations provenant d'autres cultures (images de personnes, de lieux, d'objets, etc.) ont fait leur entrée remarquée dans l'œuvre d'écrivains nés au Québec: c'est le cas, par exemple, chez Guy Parent, qui fait paraître *L'Enfant chinois* en 1998, après la publication des premiers romans de Ying Chen; ou de Pierre Samson, qui écrit sa 'trilogie brésilienne' à la suite des premiers romans de Sergio Kokis, bien qu'aucun lien direct de filiation n'existe entre ces auteurs et leurs œuvres respectives. La réciproque est aussi vraie, c'est-à-dire l'influence souterraine de modèles québécois ou canadiens-français sur l'imaginaire migrant. Par exemple, la première pièce de théâtre de l'écrivaine d'origine libanaise Abla Farhoud, *Les Filles du 5-10-15*, doit beaucoup à la dramaturgie d'un Michel Tremblay et son premier roman, *Le Bonheur a la queue glissante*, paru en 1998, rappelle à plusieurs égards le classique de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*. Le fait même de recourir à des référents culturels d'ici plutôt qu'à des références françaises ou 'universelles', comme il était d'usage auparavant autant chez les auteurs venus d'ailleurs que chez les écrivains nés au pays, montre bien que les écrivains 'immigrants' qui s'adonnent au jeu transculturel entendent de plus en plus inscrire leur œuvre dans le canon de la littérature québécoise, en se référant aux traditions propres à cette littérature. Par ailleurs, ils ne sentent plus le besoin de

[8] Le ressentiment n'allait pas tarder à poindre, comme la conférence de Monique LaRue, *L'arpenteur et le navigateur*, qui a suscité une troisième querelle entre 'les souches et les branches', en témoigne (LaRue 7-9). Or cette nouvelle polémique s'est produite au même moment où les effets de la transmigrance commençaient à se faire sentir au Québec; il est même possible qu'elle ait contribué à l'essor du phénomène.

masquer leur origine étrangère en francisant leur nom, comme il arrivait souvent à l'époque où le discours nationaliste battait son plein[9].

Au sein de ce corpus, il faut réserver une place à part à tout ce qui touche le pastiche et la parodie littéraires. Dans ses *Aurores montréales*, par exemple, Monique Proulx imite à divers degrés la manière d'écrire de trois auteurs 'migrants' à qui elle veut rendre hommage: Ying Chen, Marco Micone et Dany Laferrière. Dans le sens inverse, le *Speak What* de Marco Micone – parodie du célèbre poème de Michèle Lalonde, *Speak White* – a ouvert la voie à une pratique parodique chez plusieurs auteurs rattachés au courant migrant[10]. Le même scénario s'était produit dans les années 1960, sauf qu'à l'époque c'était l'écrivain québécois 'de souche' qui se trouvait en situation minoritaire face aux modèles européens, français ou anglo-saxons, qu'il prenait un malin plaisir à parodier. Michèle Lalonde, qui semble avoir oublié ce petit détail historique (elle est elle-même l'auteur d'une parodie réussie de Du Bellay, *Défense et illustration de la langue québécoise*), a très mal réagi à la parodie pourtant amicale de Micone, qui finissait par tendre la main à la poète afin de poursuivre ensemble le combat pour l'indépendance nationale et la reconnaissance mutuelle. Comme quoi l'histoire est parfois plus difficile à vivre quand, de vaincu, on se retrouve soudainement dans la position du vainqueur…

Si, pour désigner ce corpus particulier, j'ai eu recours finalement à l'expression 'identités transmigrantes', en remplacement de l'expression 'écritures transmigrantes' calquée sur le modèle d'écritures migrantes que j'avais utilisée plus tôt dans mes travaux, c'était pour insister sur le fait que ce qui transmigre dans le passage littéraire d'un corpus à un autre corpus – selon les deux sens du mot 'corpus': un ensemble de textes et un corps d'écriture –, est précisément une identité, non seulement une pratique. Au contact de cet autre corps qu'est le corpus 'migrant' pour l'écrivain 'de souche'ou le corpus 'national' pour l'écrivain 'immigrant', c'est une identité qui transmigre, de la même manière que l'on parle métaphoriquement de la transmigration des âmes. Or, ce qui tient lieu de l'âme en littérature, c'est le style: une manière d'écrire, une tonalité, une voix singulière, bref une signature. Les cas qui m'ont le plus intéressé ne sont pas ceux où il y avait seulement une parenté thématique, par exemple le thème de

[9] Par exemple, Jean-Basile Bezroudnoff est devenu simplement Jean Basile (nom qui rappelle le surnom d'un célèbre comédien québécois: Olivier Guimond, alias Cré Basile), alors qu'Aloyzas-Vitas Stankevicius s'était fait connaître sous le nom plus français d'Alain Stanké.
[10] Un signe de ce jeu parodique se détecte dans les variations 'migrantes' proposées sur les syntagmes 'pure laine' ou 'de souche' pour désigner le Québécois d'origine: «Métèque pure soie» (Ghila B. Sroka), «Québécois pure laine crépue» (Joël DesRosiers), «Québécoise de souk» (Mélikah Abdelmoumen)…

l'exil chez Guy Parent et Ying Chen[11], mais ceux où je pouvais déceler à l'analyse des affinités stylistiques. Dans le cas susmentionné, ces affinités électives devenaient manifestes dans les lettres du personnage de 'l'enfant chinois', où Parent imitait, consciemment ou non, le style de Chen et dont on ne retrouvait pas l'écho dans les passages du roman pris en charge par le narrateur québécois (Dupuis. "Les écritures transmigrantes…": 272-273). C'était le signe, à mon sens, que quelque chose de plus que du simple contenu avait transité d'un auteur à un autre, d'un corps d'écriture à un autre corps d'écriture.

Il ne faudrait pas confondre cette identité singulière qui n'est que 'de papier' (sans se réduire toutefois aux papiers administratifs avec lesquels les autorités confèrent ou retirent l'identité civile aux citoyens) avec la question de l'origine, bien que les deux termes soient très souvent – si ce n'est nécessairement – liés. L'origine peut être multiple (c'est d'ailleurs le cas chez plusieurs écrivains, immigrants ou non, d'origine mixte ou métissée), mais elle n'est plus altérable une fois assignée. On a beau la nier, l'occulter, la jouer, tenter de la déjouer ou de l'oblitérer, elle nous est donnée une fois pour toutes par le destin, que l'on nomme ce destin hasard ou providence. Nous n'échappons pas à notre origine tout simplement parce qu'elle nous précède, nous provient d'ailleurs, que c'est la seule dimension ou composante de notre existence à avoir été déterminée à l'avance par d'autres à notre place. Mais l'identité, comme la destinée, n'est pas inaltérable, loin s'en faut: tardive, elle se développe progessivement avec le passage subreptice de l'être (au sens philosophique du terme) au sujet (dans le sens psychanalytique du mot); contingente, elle est susceptible de transformations tout au long d'une vie, souvent même au-delà; plurielle, elle coexiste avec d'autres identités au sein du même individu (qui est toujours psychanalytiquement parlant un 'dividu', c'est-à-dire un sujet clivé). L'identité altérée peut même constituer l'une des ruses par laquelle un sujet tente d'échapper, avec plus ou moins de succès, à son origine déterminée, voire à retrouver une origine indéterminée qui lui a été dérobée 'dès l'origine'.

Tout se passe donc comme si, par le truchement de la transmigrance ou de la transmigration littéraire, une nouvelle identité fictive était accueillie au sein de l'identité originelle (elle-même devenue 'fictive', c'est-à-dire réinventée par la

[11] Ce thème, rapidement devenu galvaudé au sein des écritures migrantes, n'est d'ailleurs pas propre aux écrivains 'immigrants', comme le souligne Pierre Nepveu au sujet des années 1980, où la littérature québécoise exploite à fond la thématique de l'exil extérieur et intérieur, ou mieux 'intériorisé', à travers les figures du dépaysement, de l'errance et de la dérive. Le roman *Volkwagen Blues* (1984) de Jacques Poulin lui apparassait alors comme la «métaphore même de la nouvelle culture québécoise» (Nepveu 217), en syntonie avec l'émergence des 'écritures migrantes'.

fiction) ou de ce composé d'identités qui tient lieu de personnalité fictionnelle; comme si l'origine s'enrichissait d'une autre origine qui venait se greffer au tronc originel pour en modifier la carte (ou la trace) identitaire. Dans la mouvance même de leurs pratiques d'écriture, et dans ce sens seulement, les défenseurs ou promoteurs du mouvement 'migrant' pouvaient être comparés aux nouvelles branches qui viennent se greffer sur les vieilles souches afin de revitaliser l'arbre. On comprend incidemment ce que cette métaphore comportait de visée critique à l'endroit des écrivains québécois qui se définissaient 'de souche'. Une souche présente l'inconvénient d'être à la lettre un arbre mort, étêté, voué à disparaître ou à ne produire que des avortons. L'opération de la greffe permet, en revanche, de fertiliser la plante sur laquelle elle s'effectue en lui octroyant une seconde vie, en favorisant même la production de nouveaux fruits. Encore faut-il, pour que l'opération réussisse, que la plante qui reçoit la greffe soit encore en vie: sur un arbre moribond ou pire une souche, elle ne peut qu'échouer…

À la lumière de cette critique quelque peu facétieuse, mais non dépourvue de pertinence, on pourrait reprendre tels quels les termes de la 'querelle des arbres et des branches' qui avait opposé naguère la littérature française à la littérature canadienne-française, mais en transformant cette fois la querelle elle-même en une tentative de réconciliation ou mieux de conciliation entre littérature québécoise et écritures migrantes. Si l'on conçoit la littérature d'une nation comme constituée d'arbres (et non de souches) sur lesquels viennent se greffer de nouvelles boutures, les branches migrantes qu'elles génèrent peuvent être perçues comme ce qui régénère l'arbre généalogique de cette littérature plutôt que ce qui menace son avenir rhizomatique. C'est dans cette optique 'optimiste' que j'avais conçu le phénomène transmigrant au lendemain de l'échec du deuxième référendum. Je croyais à l'époque que la transmigrance inaugurait un nouveau tournant dans la littérature québécoise, un tournant salutaire qui, après le choc traumatique de la découverte que cette littérature était en train de devenir ou était déjà devenue «*post*-québécoise» (Nepveu 14-16), permettait de considérer que le choc avait été amorti, le traumatisme dépassé, et l'altérité absorbée dans une nouvelle identité québécoise renforcée par l'apport revitalisant des écritures migrantes.

Force m'est de constater, cependant, que dix ans à peine après les cas de transmigrance que j'avais observés, la récupération du phénomène des écritures migrantes par l'institution littéraire, suivie de sa relativisation voire de sa répudiation de la part d'une partie de la critique littéraire (parfois même au sein de cette fraction qui l'avait d'abord défendu[12]), a fait en sorte que ces

[12] C'est le cas notamment chez Simon Harel (*Les passages obligés…*, *Braconnages identitaires…*).

cas ont pratiquement disparu à l'horizon. À quelques exceptions près[13], on assiste davantage aujourd'hui, au Québec, à un retour en force – et assez 'original', il faut bien le reconnaître – de la littérature régionale, ou du moins d'une poétique inspirée des régions à l'écart des grands centres urbains. Depuis la parution des romans d'Hervé Bouchard, «citoyen de Jonquière»[14], et plus encore du *Nikolski* (2005) de Nicolas Dickner, originaire de Rivière-du-Loup mais 'transplanté' à Montréal, la tendance migrante nous parvient davantage des régions, qui arrivent parfois en ville[15], que d'une nouvelle vague d'écritures migrantes déferlant dans la métropole ou la capitale québécoises. Juste retour du balancier dans l'histoire nationale d'une littérature encore jeune ou nouvelle épreuve de force au sein d'une littérature native toujours en devenir?

**Bibliographie citée**

Biron, Michel - Dumont, François - Nardout-Lafarge, Élisabeth. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal: Boréal. 2007.

Charbonneau, Robert. *La France et nous. Journal d'une querelle*. Montréal: BQ. 1993.

Chartier, Daniel. "Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles". *Voix et images*, XXVII (2002), 2: 303-316.

Chung, Ook. *La trilogie coréenne*. Montréal: Boréal. 2012.

Dupuis, Gilles. "Les écritures transmigrantes. Les exemples d'Abla Farhoud et de Guy Parent". Daniel Chartier - Véronique Pepin - Chantal Ringuet (eds.). *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*. Paris: L'Harmattan. 2006: 259-273.

———. "Transculturalism and *écritures migrantes*". Reingard M. Nischik (ed.). *History of Literature in Canada English-Canadian and French-Canadian*. Rochester (NY): Camden House. 2008: 497-508.

Garand, Dominique. *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*. Montréal: L'Hexagone. 1989.

[13] L'une de ces exceptions concerne le cas récent de la représentation de la communauté hassidique de Montréal dans quatre romans écrits par des auteures d'origines diverses: *Hadassa* (2006) de Myriam Beaudoin, *Lekhaim!* (2006) de Malka Zipora, *Judas* (2007) de Tassia Trifiatis et *Le sourire de la petite juive* (2011) d'Abla Farhoud.

[14] *Mailloux* (2002), *Parents et amis sont invités à y assister* (2006).

[15] Outre *Nikolski* de Nicolas Dickner, qui fait confluer ses personnages venus de régions lointaines du Québec et du Canada (voire des Amériques) vers la métropole, c'est le cas des romans d'Éric Dupont, *La logeuse* (2006) et *La fiancée américaine* (2012), où les personnages originaires de la Gaspésie ou du Bas-Saint-Laurent s'installent à Montréal, quand ils ne migrent pas en Allemagne ou en Italie. 'L'arrivée en ville' constitue d'ailleurs l'un des principaux leitmotivs analysés par Simon Harel dans son *Voleur de parcours*, où il est perçu comme 'motif déterminant' aussi bien de l'identité québécoise que du cosmopolitisme montréalais (Harel. *Le voleur de parcours…*: 35, 41, 313).

Harel, Simon. *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: XYZ. Coll. 'Documents'. 1999 [1989].
———. *Les passages obligés de l'écriture migrante*. Montréal: XYZ. 2005.
———. *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*. Montréal: VLB. 2006.
Hayward, Annette. *La querelle du régionalisme au Québec, 1904-1931: vers l'autonomisation de la littérature québécoise*. Ottawa: Le Nordir. Coll. 'Roger-Bernard'. 2006.
Jonassaint, Jean. *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir*. Montréal/Paris: PUM/l'Arcantère. 1986.
LaRue, Monique. *L'arpenteur et le navigateur*. Montréal: Fides/Cétuq. Coll. 'Les grandes conférences'. 1996.
Lebrun, Monique - Collès, Luc. *La littérature migrante dans l'espace francophone. Belgique-France-Québec-Suisse*. Cortil-Wodon: E.M.E. & InterCommunications S.P.R.L. 2007.
L'Hérault, Pierre. "L'intervention italo-québécoise dans la reconfiguration de l'espace identitaire québécois". Carla Fratta - Élisabeth Nardout-Lafarge (eds.). *Italies imaginaires du Québec*. Montréal: Fides. 2003: 179-202.
Moisan, Clément - Hildebrand, Renate. *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*. Québec: Nota bene. 2001.
Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal: Boréal. 1988.
Ollivier, Émile. "Quatre thèses sur la transculturation". *Cahiers de recherches sociologiques*, II (1984), 2: 75-90.

# STORIE DI NUOVI ESILI: IL RICHIAMO DI DEMETRA IN BARBARA GRIZZUTI HARRISON E MARIA LAURINO

Daniela Ciani Forza*

> Sono stata veramente dispiaciuta quando sono tornata in Italia alcuni anni fa […]. Sentivo questa forza che mi attirava, e poi, quando sono tornata in Italia, sono stata trattata da straniera, e questo è stato come uno schiaffo in faccia
>
> (Baldassar 14)

Con questo intervento vorrei affrontare un tema ancora poco dibattuto dalla critica letteraria contemporanea: il significato del 'viaggio di ritorno' nell'ambito delle esperienze migratorie. Mi riferisco ai racconti delle visite che l'emigrante o la sua famiglia compiono al paese d'origine, dopo aver trascorso lunghi periodi in terre lontane. Da questi scritti sovente emerge un rinnovato senso di disorientamento, strettamente connesso alla perdita di familiarità con il contesto di provenienza. Un luogo a lungo identificato, e sognato, come riferimento di certezze affettive e identitarie, ma successivamente rivelatosi elusivo.

I numerosi studi, condotti sinora nell'ambito di tale letteratura, si soffermano perlopiù sulle diverse riflessioni emerse nel paese straniero. Totalmente vincolate ai concetti di 'lontananza', 'distanza', 'separazione' – 'esilio'–, esse rivelano l'angoscia che comporta l'inserimento nella nuova realtà sconosciuta, estranea al nuovo arrivato sotto tutti i punti di vista – ambientale, sociale e ideologico. In tal modo, drammatizzano e rallentano l'adeguamento alle nuove condizioni di vita.

In tema di distacco dal proprio passato, anche il 'viaggio di ritorno' può essere interpretato come un'ulteriore 'prova' esistenziale, in quanto scatena forze dinamiche e contraddittorie. Dopo l'approdo in situazioni ambientali

* Università di Ca' Foscari Venezia.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

diverse, l'emigrante ha inserito la nostalgia nel suo universo di affetti, di conoscenze e di certezze, ricreando paradigmi che sconfinano nell'immaginario di una terra mitica – la sua *home* –, con l'implicito riferimento di patria e protezione, cui riferire la propria sfera affettiva. L'esperienza del 'ritorno' s'impernia, pertanto, sul confronto fra la realtà emozionale sviluppata in terra 'straniera', e l'essenza di un mondo, ritenuto proprio, ma che, a sua volta, si è allontanato – ed evoluto – dalla sfera di quegli stessi ricordi e 'verità'.

Da qui nasce, secondo Edward Said, la condizione di *psychological rootlessness*, ovvero il sentimento che lega l'emigrante alla 'casa natale' da cui è stato 'respinto' per motivi economici, ma a cui non cessa di anelare. Nemmeno se il ritorno coincide con il trauma del duplice 'esilio' – dal passato e dal presente che gli diventano entrambi estranei –, egli si arrende alla tentazione del *nostos*.

Il viaggio di ritorno comporta, molto spesso, la consapevolezza dell'esclusione da un mondo che, nella lontananza, si è sostanziato attraverso sogni e memorie di una madre-patria cui rivolgersi: da una parte, la comunità locale non riconosce all'emigrante familiarità di usi e costumi e, a sua volta, egli non riesce a rendere vitali i propri ricordi. In altre parole, è la realtà stessa dell'emigrazione ad emarginare l'uno dall'altra, poiché, come scrive Loretta Baldassar:

> Gli anni trascorsi lontano avevano dato luogo a storie familiari frammentate. Gli emigranti avevano un concetto dell'immigrazione diverso da quello di parenti e amici rimasti in Italia. Quelli che non avevano mai emigrato non […] avevano idea delle difficoltà che gli emigrati avevano dovuto superare e li ritenevano fortunati, perché avevano avuto la possibilità di andare a cercare fortuna, mentre loro erano dovuti rimanere ad occuparsi degli anziani e nutrivano per questo un certo risentimento. […] Questo tipo d'invidia da parte di chi non aveva esperienze d'emigrazione veniva spesso espressa sotto forma di grande orgoglio nazionalistico nei confronti dell'Italia, mentre tutto quello che era straniero e aveva a che fare con l'emigrato veniva giudicato inferiore. In contrasto, l'emigrato voleva dimostrare che la sua emigrazione aveva avuto successo, e di conseguenza tendeva qualche volta a fare sfoggio delle proprie possibilità, aumentando così la tensione fra le due parti (8-9).

Il dramma nasce dall'incertezza identitaria, dove si dipana il concetto di *home*, oscillando fra il luogo da cui derivano le radici culturali e la realtà scelta per un futuro di maggior prosperità. Il sentirsi italiani fra gli stranieri all'estero e il sentirsi stranieri fra gli italiani in patria, mette in discussione il principio stesso di appartenenza, e fa riflettere sul rapporto individuo-ambiente.

## ***Journeys of reconciliation*: il ritorno delle Persefoni italo-americane**

Si è scelto di affrontare l'argomento del 'viaggio di ritorno', attraverso l'opera di due autrici, che, esemplarmente, offrono al lettore spunti di riflessione. Il riavvicinamento alla terra dei padri si traduce in ricerca esistenziale della propria identità *hyphenated*, modellatasi fra mondi e culture dissonanti, e parimenti essenziali alla propria affermazione umana e sociale.

### 1. *Barbara Grizzuti Harrison*

> I did not know, when I went to Italy, the nature of my undertaking, nor did I anticipate the meaning of my journey. […] I know now – writing this book has taught me this – that it was a journey of reconciliation. I understood this more clearly as I travelled south, to the sun… and to my family (Grizzuti Harrison. *Intr.*: XI).

La citazione è tratta dalla breve introduzione a *Italian Days* di Barbara Grizzuti Harrison[1], che presenta il suo viaggio in Italia come una 'riconciliazione'. In realtà il testo scorre su una serie di luoghi comuni, cari all'americano 'medio', affascinato dall'Italia per l'arte, per l'eleganza di alcuni siti e per la presenza di alberghi, ristoranti e caffè chic che ne gratificano le ambizioni di signorilità. Le osservazioni sul paese e i suoi abitanti, invece, sono trite denunce di disordine, caos, sporcizia e inefficienza, quali si possono leggere a iosa su giornali d'impronta popolare e oscurantista d'oltreoceano, sempre pronti ad affermare l''eccezionalità' della propria civiltà. Cercheremo di comprenderne il perché.

Il tono, con cui Grizzuti Harrison riporta le sue impressioni, appare, ad una prima lettura, particolarmente indisponente; ella si sofferma su dettagli scontati che denotano un approccio preconcetto nei confronti dell'Italia e insinuano

[1] Barabara Grizzuti Harrison (1934-2002) fu giornalista, saggista e autrice di scritti autobiografici. Nata a New York da genitori di origine calabrese, ebbe una vita particolarmente intensa. Fin da giovanissima partecipò alla vita bohemiènne del Greenwich Village di New York, frequentando artisti, musicisti ed intellettuali delle avanguardie degli anni Sessanta. Sposata con W. Dale Harrison, un operatore della 'Cooperative for Assistance and Relief Everywhere' (CARE), viaggiò con lui in parecchi paesi (Tripoli, Mumbai, Hyderabad, e Chichicastenango), per poi ritornare a New York nel 1968, dopo il divorzio. Pubblicò su diversi giornali e riviste, fra cui: *The New York Times*, *The Los Angeles Times*, *The New Republic*, *Harper's*, *The Atlantic Monthly*, *The Village Voice*, *The Nation*, *Ladies' Home Journal* e *Mother Jones Magazine*. Oltre a *Italian Days* (1989), ricordiamo alcuni altri libri: *Unlearning the Lie: Sexism in School* (1969); *Visions of Glory: A History and a Memory of Jehovah'sW itnesses* (1978); *Off Center* (1980); *Foreign Bodies* (1984); *The Islands of Italy: Sicily, Sardinia, and the Aeolian Islands* (1991); *The Astonishing World* (1992); *An Accidental Autobiography* (1996).

un atteggiamento di esaltazione della superiorità americana, fin troppo abusato. L'aereoporto di Malpensa, «newly renovated […] was often 'quite up to Fiumicino's standards'– that is demonically chaotic» (5), l'Arno è «dull-green» e «smells», Palazzo Vecchio, benché «gaunt» e «beautiful», è «too stoney» (121), Roma è invasa da «hard-up drug addicts and roving bands of thieving Gypsies whose children vociferously, threateningly importune; there are purse snatchers on Vespas» (209); le citazioni sono molteplici e tutte caratterizzate dal medesimo tono sbrigativamente critico.

Il tutto è corredato da continui riferimenti 'colti' che rinviano ad altri importanti visitatori stranieri in Italia – Henry James, Nathaniel Hawthorne, Michel de Montaigne, Mary McCarthy, John Keats, Johann Wolfgang Goethe, e moltissimi altri –, in una voluta esibizione di prestigio intellettuale. Non sono disdegnati nemmeno i riferimenti a Dante, Italo Calvino, Umberto Eco, etc.: tutto ciò offre un insieme di citazioni estranee ad una riflessione approfondita dei luoghi visitati.

Perché, dunque, nell'introduzione l'autrice definisce il suo lavoro un «journey of reconciliation», quando, come afferma Alison Goeller, «She is everywhere and to everyone, including herself, simply an American»? (75).

La risposta rimanda alle radici delle condizioni migratorie negli Stati Uniti e alle reazioni con cui si affrontò il complesso processo di acculturazione, che costò agli emigranti una continua e sofferta negoziazione fra i propri valori tradizionali e il desiderio di sentirsi parte della società dove vivevano.

La divergenza di costumi e di cultura, propri ed altrui, stimolò gli italiani provenienti, per la maggior parte dei casi, dalle regioni più povere e meno istruite, a sentirsi totalmente esclusi dal contesto sociale e a trovare riparo nelle tradizioni di comunità chiuse e restrittive. Soprattutto le donne italiane, come scrive Helen Barolini:

> […] were taught to keep out of public view: don't step out of the line and be noticed, don't be the envy of others, don't attract the jealous fates who will punish success. Italian women were not brought up with the confidence that makes Jewish women such splendid social activists, such demanding wives, and able promoters of themselves; nor have they had the long experience of self-reliance and expressivity in the English language (oral as well as written) that Black women have had. They are not incited and brought together by ancient wrongs as the Native Americans and Chicanos (27).

Non solo l'emarginazione etnica e sociale contribuì all'isolamento della donna italo-americana, ma in particolare fu il condizionamento di canoni atavici, vincolati al solo nucleo familiare, a ostacolarne il confronto con il mondo esterno. L'identità 'italiana' (o meglio, solo regionale, perché di ciò si trattava)

entrava in conflitto con quella della patria acquisita, condizionando l'inserimento dei nuovi arrivati.

L'ambizione ad emergere dalla ghettizzazione sociale – trasformatasi spesso in autoghettizzazione –, sta alla radice di un cammino esasperato e doloroso verso un'affermazione identitaria autonoma. Carol Bonomo Ahearn presenta la seguente sintesi che ne configura le diverse fasi:

> The first stage is the immigrant stage of trust and hope – trust in one's cultural values – and hope for a better life in a material sense; the second stage gives way to shame and doubt about one's heritage, and a vague desire for new goals in life. This stage gives rise to the third stage of role confusion, where the goals of one heritage, one's personal goals and the goals of the new culture (in this case America) all seem to be irrevocably at odds with each other; and the last stage which I call integrated autonomy, in which all three forces are resolved in a personal manner satisfactory to the specific individual (126).

Sono quattro momenti ovviamente solo indicativi della sofferta integrazione dell'emigrante nel contesto americano e, soprattutto, dell'acquisizione di una coscienza capace di raccogliere e di superare la conflittualità identitaria.

Ad una considerazione più attenta delle premesse socio-culturali da cui nasce il libro di Barbara Grizzuti Harrison, abbinate ad uno stile giornalistico *free lance* di maniera, si può affermare che il testo corrisponda alla terza fase. L'autrice vuole dare incondizionata voce alla sua acquisita americanità, e si rivolge all'Italia con occhi platealmente 'stranieri' – o meglio *tout-à-fait* 'americani' –, riflettendo il disagio di un'*integrated autonomy* ancora insicura e bisognosa di affermazione di 'americanità'. Si noti, infatti, come già dai brevi esempi sopra riportati – ma ve ne sono molti altri nel testo –, le sue osservazioni siano sostenute dai medesimi e spregevoli stereotipi con cui proprio gli italo-americani venivano classificati, ed emarginati, in America: incivili, arretrati, sporchi, chiassosi, volgari – sembra quasi che l'autrice voglia cancellare il marchio delle sue radici.

Non maggior riguardo viene assegnato all'eredità artistica e alle bellezze ambientali del paese, percepite con tono distaccato, avulse dal contesto storico e sociale. A differenza degli scritti di un Henry James o di un Nathaniel Hawthorne, per citare solo due dei nomi cui fa riferimento l'autrice, in cui l'Italia è rappresentata con sottile percezione della sua complessità e problematicità, nonché della grandiosità dei suoi tesori artistici, l'opera di Grizzuti Harrison si presenta al lettore come un insieme di modeste annotazioni turistiche di maniera. Ne è riprova il seguente apprezzamento su Venezia:

> After three days the magic may wear off and a dull disenchantment set in. Water, the element that seemed so emancipating, begins to feel constraining; Venice becomes claustrophobic and – worse – trite. Turner's paintings of the place – a fusion of light

> and dancing water in which solid objects are hinted at and float – seem more like the place itself, the actual touristed Venice a collection of snapshot clichés (91).

Ed ancora piccole curiosità cronachistiche stanno alla base della descrizione di Palazzo Vecchio a Firenze il quale, addobbato in occasione della vista del Principe Carlo e della Principessa Diana, ed illuminato da torce, appare «dressed as if to kill, [and] truly barbaric, even the banners seemed brazen» (137).

Solo nell'avvicinarsi al Sud, la terra d'origine dei suoi genitori, traspaiono attimi di comunione con la storia familiare e con i parenti. Sono nomi conosciuti solo dall'elenco che le affida il cugino Peter a New York, secondo una collaudata consuetudine destinata a coloro che 'ritornano'. Scopre, così, che Amerigo è: «the son of Ernesta, who is my great-aunt Ann's sister […]. My great-aunt Ann married my mother's mother's brother (he is dead). What this makes Amerigo to me I scarcely know» (389). Al contrario di questa lontana e dichiaratamente poco interessante parentela, sarà lui poi a colpirla per quel mesto, ma profondo legame che egli dimostra per il suo Molise. Gli ideali di fratellanza e la concezione di vita «in which members of a family stand always together on hallowed home ground» (399) sono ulteriori richiami al luogo d'origine. Amerigo le presenta la sofferenza di coloro che hanno abbandonato il proprio paese «to live out an existence of 'exile and work, hope and nostalgia'» (398), lamentando la loro solitudine e, nel contempo, la desolazione di chi è rimasto a tenere viva la memoria di una storia altrimenti ignorata. Con orgoglio, egli l'accompagna a Isernia e a Venafro, trasmettendole la vitalità dello «stamp of the ancient past on this land» (399), le indica le «unexpected houses with Renaissance windows, medieval arches [and] a Liberty (art Nouveau) hotel» (399-400) dei paesi, e le chiese dagli stili sovrapposti, attorno alle quali da secoli si svolge la vita degli abitanti.

Da questo «village at the edge of the wild» (399), come lei lo definisce, Amerigo coltiva utopie e speranze per un mondo solidale: studia l'esperanto, «that impotent, contrived, 'international' language of hopeful isolates, designed to unite all the world in one loving tissue of sound» (398), ama i pre-raffaeliti, e la sua sensibilità non manca di esprimersi in versi accorati, dedicati a coloro che si sono privati della patria. Grizzuti Harrison è colpita da tale affettuoso rammarico e, sentendosi ella stessa una «alien by product of formal departures that were: unnecessary, unwise» (398), riprende una poesia e la traduce in inglese:

> Where are you exile,
> When the moon
> Enters my room to
> Illuminate

My sleeplessness?
What are you doing
When I get up in the morning
To reenter the monastery
Of just another day?

Weep for the children that return old, sick, strangers… (Bonomo Ahern 398).

Il pensiero che Amerigo possa considerare questi compaesani, allontanatisi dalle antiche radici come se «We are missing links; we have broken the chain of human communication. We have inherited the sins of our fathers; our in exile» (399), la riconduce brevemente alla propria storia, che le si presenta sotto l'aspetto di distacco da un mondo in cui pesa l'assenza. In una saga densa di ricordi, parenti lontani s'intrecciano con quelli più vicini coinvolgendo l'autrice che per un attimo s'inserisce all'interno della famiglia.

Domenico «the son of my grandfather's, Raffaello» (417), la colpisce per la fede, per la semplicità e la dignità con cui l'accoglie, senza indagare, a differenza degli altri parenti, sulla sua permanenza, sul perché dell'allontanamento, sul ritorno… La povertà dell'anziano e della sua famiglia non turba la serenità che traspare dai loro atteggiamenti, offrendole spazio per nuove riflessioni: «Goodness is a phenomenon rarely encountered, but impossible not, for the willing eye to recognize… This teaches me our hearts are not yet too hardened or too bruised for new lessons of love» (419). Ben presto, però, ella s'irrigidisce: questo mondo umile, di sentimenti di atavica purezza, le incute il timore di perdersi fra il richiamo di un'inesistente possibilità di ritorno ad un'identità italiana e lo smarrimento della sua 'americanità'. Le parole che il cugino Paolo, sia pure con il sorriso sulle labbra, le aveva poco prima indirizzato, «You are a bastard […] not Italian and not American» (405), le pesano e s'impongono su tentazioni dal sapore sentimentale.

Grizzuti Harrison riprende così il ritmo delle descrizioni e dei commenti superficiali per 'riconciliarsi' con l'idea di un nuovo esilio dall'Italia, per 'ritrovare' la sua americanità. È necessario abbandonare definitivamente i rimpianti e la 'vergogna' per quegli stenti che avevano messo in fuga i nonni e che, è evidente, la turbano ancora in quanto emblema di un'eredità 'altra' – povera e reietta.

Riprendendo la strada che la porterà nuovamente a Roma, la sua narrazione prosegue con il tono di semplice curiosità turistica, punteggiata da qualche accenno nostalgico, ma sempre segnata da un tocco di altezzosità nei riguardi delle carenze dei luoghi visitati:

So much in Gioia [Tauro] is aborted, abandoned, factories half completed, left to rust, concrete hotels unfinished, deserted – and all the natural charm of buildings resting peacefully in ordained sites is gone. Vineyards cling to rocky terraces

> descending to the beach below – but the beach is a parking lot. […] At this stage in our journey, comfort is more attractive to us than adventure (467).

Anche il paesaggio soffre di uno sguardo ancora ben lontano dalla riconciliazione con l'italianità.

## 2. *Maria Laurino*

Con Maria Laurino[2], autrice di *Were You Always Italian? Ancestors and Other Icons of Italian America*, il racconto dei viaggi 'di ritorno' in Italia si svolge in «the elusive search for the past […] to understand the self not just in relation to a particular moment in time, but to the many moments that preceded our consciousness» (Laurino 30). Anche lei, italo-americana di terza generazione, vive il peso che ha gravato sulla vita degli emigranti come un ostracismo verso la cultura d'origine, ma, a differenza di Grizzuti Harrison, dimostra di voler superare la divergenza culturale attraverso una graduale accettazione della sua eredità – di italiana del Sud.

*Were You Always Italian?* trae il titolo da una domanda che Mario Cuomo, governatore democratico dello Stato di New York[3], pose, a sua volta a Laurino, che, in qualità di giornalista, lo stava intervistando su questioni di uguaglianza sociale, ed etnica, cui entrambi erano interessati. Una domanda non facile, che affronta la questione di quanto possa esserci di autentico nel riconoscere la propria identità nell'odierno contesto (siamo ormai agli anni Ottanta e Novanta) in cui l'Italia negli Stati Uniti (ri)emerge come patria dello stile, degli Armani, dei Versace (non più sartine), dei *gourmets* (non più pizzaioli), degli architetti (non più muratori), dei registi, attori ed artisti di grido (non più guitti). «Being Italian meant overcoming the urge to hide the impoverished land of our ancestry» (37), prosegue Cuomo, sottolineando il fatto che la moda del *look Italian, eat Italian, live Italian*, in un momento in cui tutto questo rappresenta un *love affair* generalizzato, non comporta affatto il riappropriarsi della dignità della propria storia e l'accettarne il significato di ostracismo e di vergogna nei confronti dei connazionali.

[2] Maria Laurino (1959) lavorò a lungo per il *Village Voice*, occupandosi di temi di politica e istanze sociali. Nel 1989 fu nominata capo dell'ufficio stampa di David N. Dinkins, sindaco della città. A fine mandato nel 1993, riprese la sua professione di giornalista *freelance* lavorando fra gli altri per il *New York Times*, *The Washington Post*, e *The Nation.* Si occupò di questioni di identità etnica come testimonia il lavoro oggetto di questo studio e come venne poi ampliato nel successivo *Old World Daughter, New World Mother* (2009), in cui l'autrice analizza il divario esistente fra un'educazione imperniata su valori tradizionali e un'educazione orientata ad una maggior autonomia individuale.

[3] Mario Cuomo, di origini italiane, fu governatore democratico dello stato di New York per tre mandati dal 1983 al 1994.

Da qui la necessità di fare propria la complessità di un passato, che porta i segni di un retaggio aureo, ma anche pesante, nobile, ma anche abbietto, e di coinvolgerla nel presente. *Were You Always Italian?* penetra, pertanto, in forma autobiografica tale ri-conquista d'equilibrio, assimilando le molteplici sfaccettature che la compongono.

Per Laurino il 'viaggio di ritorno' si compie attraverso le tappe di un confronto che è possibile sintetizzare in tre corrispondenti fasi. La prima è segnata dai ricordi d'infanzia, in cui l'autrice sottolinea la sua appartenenza ad un nucleo familiare italiano e, d'altra parte, la sua formazione culturale americana, con conseguente, inevitabile divergenza fra io familiare e io sociale. La seconda fase è data dall'approdo dell'autrice in Italia, dove, durante i primi viaggi, frequenta gli ambienti chic di una Roma e di una Milano in piena espansione economica e culturale. Ne apprezza classe e raffinatezza sociale, senza mancare di cogliere le contraddizioni culturali, che segnano il paese soprattutto nel divario fra la nuova emergente borghesia e la persistente arretratezza sociale, nonché fra il Nord ed il Sud d'Italia. La terza fase è rappresentata dalla consapevolezza di voler superare i pregiudizi che prima le impedirono di accostarsi all'Italia delle sue origini, a lungo temuta e rifiutata come marchio di povertà e di emarginazione – quella terra oltre 'Eboli', dove anche Cristo si fermò.

La prima fase riconduce al disagio – paradossale, inatteso, ingiusto – che prova colui che è socialmente bollato dalle preclusioni etniche. Laurino vive in un decoroso quartiere suburbano, lontano dai ghetti. Non si sente diversa dalle sue compagne ebree e americane della media borghesia – se ci sono tratti di diversità, come l'uso del dialetto tra le mura di casa, questo rimane circoscritto alla sfera privata. Una sola cosa la turba ed è l'uso che in famiglia si faceva dei «golden-colored tins of olive oil», mentre in «every other home Mazola poured from clear plastic bottles» (17): un impercettibile segno di 'diversità', e di disagio, provato fin da piccola, e che ben presto si manifesterà in tutta la sua asprezza.

La ragazzina frequenta una scuola 'per bene', quando una compagna[4], proprio durante l'odiata lezione di ginnastica, l'avvicina dicendole:

> 'You were shopping at Saks the other day?' the popular girl next to me asked.
> 'Uh-huh', I meekly replied. (She had never spoken to me before: in retrospect the visit to Saks probably provided a necessary credential.)
> 'Yeah, I told my mother, 'That's the smelly Italian who stands in front of me in gym class' (17).

[4] Si tratta di «a blond girl, who had already developed curves that had captured the attention of a league of boys», che già le aveva fatto pesare il fatto che lei si depilava le gambe rendendole «as smooth and silky as a newly varnished oak floor» (16), mentre sua madre riteneva Maria fosse «too young to have a woman's legs» (17).

Il fare *shopping* da 'Saks Fifth Avenue', uno dei negozi più eleganti di New York, assieme alla mamma (che lo frequentava in omaggio a quel senso di decoro che vuole gli Italiani sempre attenti all'accuratezza dei loro abiti), non le evita di essere definita con il peggiore degli aggettivi attribuiti agli italiani: *smelly*. Nella società che faceva dell'igiene e della *toiletterie* un mito consumista sempre più invasivo, essere definito *smelly* – puzzolente – significava disprezzo, sdegnosa emarginazione, esclusione dai propri canoni. Riconduceva al rifiuto di un'intera cultura che, per molti americani, corrispondeva solo agli odori di una cucina troppo aromatica per i loro gusti, alla povertà dei quartieri in cui venivano spesso confinati i più disagiati degli immigrati, al sudore che accompagnava la fatica degli operai, impiegati nei gravosi lavori di costruzione di ferrovie e grattacieli. *Smelly*: una stigmate per un intero popolo e una ferita inflittale per il suo farne parte. «I intuitively understood that I was bound to the sweat of my ancestors, paesants from southern Italy. Even the name of the Region, the Mezzogiorno, or 'mid-day', invokes an oppressive afternoon heat that parches the skin and showers it with drops of sweat» (18), prosegue Laurito nella narrazione dell'episodio, che determinerà la sua coscienza: allontanare la 'vergogna' di quelle origini povere e affermare la propria *integrated autonomy*, come sostiene Bonome Ahern.

Con i primi viaggi (1980-1981) in Italia, New York e la 'nuova' realtà diventano, via via, due poli imprescindibili della sua esistenza. Non si integrano ancora, ma si sostanziano. L'immagine è quella della giovane americana alle prese con la scoperta del fascino italico. A Roma, infatti, ella scrive: «I tried to muster an Audrey Hepburn-like air, walking through the streets draped in a veil of soft peach light near Castel Sant'Angelo» (86). L'approccio squisitamente turistico, si abbina alla curiosità per lo stile di vita romano, che la scrittrice assapora con partecipazione. S'innamora di un Fabrizio *mammono* (*sic* 85), rievocando uno spirito da 'dolce vita' poco più che adolescenziale – e soprattutto credendo di realizzare il sogno di trovare accanto a sé «un'italiano d'Italia» (*sic* 89), che la renda partecipe di quell'eredità culturale sofisticata che a New York le sfuggiva.

Tale esperienza, tutta americana, è destinata ad espandersi: il fascino degli amici 'trasteverini chic', della città vissuta nelle sue bellezze, ma anche nella sua elegante quotidianità, l'accostano ai ritmi della Roma vivace e effervescente del momento, aprendola alla possibilità di un dialogo con la cultura locale, senza per questo cedere ad un'immedesimazione. Il buon Fabrizio, una volta in visita a New York, viene, infatti, ben presto liquidato, e certamente non perché, come diceva la mamma (ancora succube dei pregiudizi americani) il suo nome era troppo connotato e «it had no English equivalent» (77), ma, più pragmaticamente, perché le sue pretese di figlio viziato e mammone sono irritanti e sciocche – inaccettabili per una giovane 'americana'.

Nel 1995 e nel 1997 Laurino è a Milano in compagnia del marito che è invitato ad insegnare per alcune settimane all'Università Bocconi. Non più alla ricerca di un'italianità da abbracciare, e in totale sintonia con l'americanità che le si conviene, Laurino vive Milano con curiosità e oggettività. Il nucleo urbano le si presenta come la vera città dell'Italia del Nord, ricca, efficiente, elegante, colta, affascinante. Al tempo stesso, però, la frenesia di successo e di ricercatezza nei modi dei milanesi, le suggeriscono alcune riflessioni sulle ardue condizioni di vita in cui vivono anche le classi sociali più raffinate. Ormai mamma e moglie di un affermato docente, a proposito della vita familiare dei locali, scrive:

> The Milanese, too busy earning money to think about children, are ill equipped for family life; an inadequate public transportation system had resulted in streams of cars that crowd the streets and were double parked on sidewalks. I stood with my stroller before sidewalks overflowing with Turin steel, clueless as how I could get by; Milan made New York City look like a giant playground (95).

E da questa città, perno della modernità italiana, si rende ben conto, inoltre, di come, non solo in America, ma anche in Italia, i meridionali vengano considerati diversi: 'terroni' – oggetto di scherno e disprezzo.

Da qui il bisogno di affrontare la 'vera' terra delle origini 'senza vergogna', o meglio il desiderio di superare quell'*impasse* che, concentrata com'era stata fra il fascino di Roma e il dinamismo di Milano, l'aveva tenuta lontana da quella realtà, in cui solo poteva ritrovare il senso di un'identità di italo-americana, autonomamente ricostruita senza mistificazioni.

Il lungo viaggio per ricongiungersi al Sud l'accompagna, per esempio, alla scoperta dell'etimologia originale del dialetto che, nel privato della casa, usavano i nonni e i genitori, permettendole «to link my hand-me-down words to a real language» (113). Ciò le fa apprezzare la dignità di una lingua finora considerata inferiore rispetto all'italiano formale in cui si esprimevano i suoi amici chic, romani o milanesi.

La terra e la cultura, a lungo allontanate dai propri orizzonti come retaggio di abbandono, di miseria e di inferiorità, riemergono nel loro valore, assieme al senso di continuità familiare e alla riscoperta della propria identità. Esemplari in tal senso, sono le seguenti riflessioni:

> Each of us constructs an identity, cuts and tailors it to suit our needs. Travelling to southern Italy, collecting impressions, touching the crude rock of my grandfather's house, letting propinquity establish connections, does not make me a southern Italian. But my identity as an Italian American of southern Italy descent can now be based on actual heritage, not on what I wanted to be, whether an eastern European Jew in High School or a northern Italian in later life. I could say that my family traces

> its roots to Dante Alighieri, a ridiculous lie. Or I could say that I was at home arriving in Rome because of my Italian roots, which is not an out-and-out lie but a skewed interpretation of facts based on my wants at the time […]. Or I could argue that some of my personality traits are linked to a peasant ancestry, which again is a stretch of the imagination, another form of gamesmanship. My myths, however, will merge with a basic truth: in this Möbius strip of my mother's ancestry, fate twisted and placed her on the American side, yet the story comes together, and begins in southern Italy (202).

«The story comes together»: è la realizzazione del ciclo da dove la storia nacque per congiungersi al presente.

## L'incontro con Demetra

La *early home,* o il richiamo di Demetra alla casa atavica, rimane un topos classico di queste storie di ritorno. Tuttavia, se, come scrive Alison Goeller, esse funzionano in quanto simboli «for the Italian American woman who travels in order to reconnect with her ancestral haritage, to discover a new identity, and to recover what perhaps had been lost in the acculturation of her mother, grandmothers, and great grandmothers, in a way reversing their emigration» (Goeller 74), rimane pur sempre faticoso il confronto con l'antico retaggio. Esso, a sua volta, richiede un nuovo processo di assimilazione, in grado di superare il limite fra storia passata e prospettive future, rivitalizzando così la ciclicità implicita nel mito.

Come dimostra l'esempio delle due scrittrici Barbara Grizzuti Harrison e Maria Laurino, scelte fra un numero sempre crescente di donne che ripercorrono il viaggio della loro identità di italo-americane, il problema di definire il rapporto con la terra d'origine dei propri genitori è condizionato dalla situazione migratoria. Non solo i nonni e i genitori vengono allontanati dalla madrepatria, ma essi sono sottoposti a processi che subordinano l'orgoglio di appartenenza culturale ad esigenze di assimilazione, spesso traumatiche, superabili solo attraverso una faticosa e delicata evoluzione generazionale e culturale.

Grizzuti Harrison, pur riconoscendo il richiamo di una terra ricca di storia e di tradizioni profonde, decide di rimanerne distaccata. Predomina il lei il senso – o la paura – di cedere ad un'italianità che, nel recuperare i valori del passato, possa intaccare un'americanità faticosamente conquistata. *Italian* e *American* rimangono i due poli distinti di un processo ancora incompiuto.

Appartenente ad una generazione precedente a quella di Laurino, nonostante sia anche lei figlia di genitori già nati in America, Grizzuti Harrison manifesta appieno quelle tensioni che ancora fermamente oppongono gli emigranti all'America bianca, anglo-sassone e protestante. Pur contrastato negli ambienti intellettuali della New York progressista del secondo dopo-guerra (da

lei stessa frequentati), tale substrato ideologico non manca di esercitare le sue pressioni sui componenti etnicamente 'diversi'. Essi difficilmente sono in grado di resistere ad una volontà di identificazione. Oggetti di discriminazioni sociali, ne contestano spesso i principi, cercando però collocazione all'interno di quegli ambienti, più o meno radicali, che da sempre caratterizzano il dibattito interno americano[5]. Il 'viaggio di ritorno' di Grizzuti Harrison, pregno, come abbiamo visto, di osservazioni stereotipate, testimonia il disagio che ancora accompagna l'autrice nel riconoscimento delle sue origini anche culturali. Tuttavia, a mio avviso, potrebbe essere proprio nella scelta di tali commenti (troppo) scontati e banali che si nasconde la chiave di lettura di un testo di drammatica tensione interiore. Da esso emerge ancora l'irresoluto conflitto che oppone la volontà di 'americanità' dell'autrice al senso di inferiorità e di 'vergogna' per quell''italianità' che ne ha condizionato la storia e che tuttora ne condiziona l'identità. Per meglio dire, citando nuovamente Bonomo Ahearn, è coinvolta la sua «integrated autonomy, in which all [three] forces are resolved in a personal manner satisfactory to the specific individual» (Bonomo Ahearn 126).

Diversamente Laurino, a sua volta tacciata dall'appartenenza ad un popolo *smelly*, vive il viaggio di ritorno attraverso il superamento dei propri pregiudizi: dapprima 'assimilandosi' alla «sybartic café life» di Roma, osservando «dark-haired people dressed with stylish ease» (81), poi confrontandosi con la Milano straordinariamente frenetica, per infine comprendere che solo attraverso il riconoscimento delle sue radici meridionali potrà ritrovare il senso, ma soprattutto la dignità e l'orgoglio, dell'identità composita. Forse, come insinuava il governatore Cuomo, 'she was not always Italian', né lo sarà mai solo 'Italian', riconoscendosi, piuttosto, in un''Americaness' che si sostanzia del passato italiano, mantenendo un equilibrio fra questi due fattori identitari – entrambi essenziali e costruttivi.

Il mito di Persefone che si ricongiunge a Demetra implica, dunque, a sua volta una rivisitazione della stessa dea-madre secondo una complementarità nuova da ricreare e da riscoprire attraverso la libertà e la volontà di riconoscersi nella dinamica della storia.

Come scrive Fred Gardaphé, infatti, «Those of us who have travelled to Italy the past ten years have found a new country that has made us realize that

[5] Grizzuti Harrison, fin da piccola vive nella *borderland* culturale. A nove anni è costretta dalla madre ad abbandonare la religione cattolica cui appartiene la famiglia, per aderire alla fede dei Testimoni di Geova. A ventidue anni, dopo travagliate vicende personali, che oppongono la fede acquisita al suo desiderio di dedicarsi alla scrittura, abbandona i testimoni di Geova e si trasferisce nell'East Village, dove inizia a frequentare gli ambienti artistici più alternativi, sempre e comunque, mantenendosi lontana dal mondo italo-americano da cui proveniva, e rimanendo sempre afflitta dalla pesante tensione fra realtà e aspirazioni personali che si era radicata in lei.

the Italy of our grandparents is as impossible to find as the Land of Oz» (Gradaphé 67). Ed è a questa terra, e a questa cultura, evolutasi anch'essa, che il 'ritorno' può rivolgersi costruttivamente offrendo sia alle Persefoni, sia a Demetra spazi di 'riconcilazione'.

**Bibliografia citata**

Ahern Bonomo, Carol. "Definitions of Womanhood: Class, Acculturation, and Feminism". Helen Barolini (ed.). *An Anthology of Writings by Italian American Women*. Syracuse: Syracuse University Press. 2000: 126-139.

Barolini, Helen (ed.). *An Anthology of Writings by Italian American Women*. Syracuse: Syracuse University Press. 2000.

Gardaphé, Fred. "Identical Difference: Notes on Italian and Italian American Identities". Paulo Janni - George F. McLean (eds.). *The Essence of the Challenge of a Global Age.* Part II. Chapter 5. Cultural Heritage and Contemporary Change Series IV. West Europe, Vol. 5. Washington: The Council for Research in Values and Philosophy. 2004. http://www.crvp.org/book/Series 04/IV-5/chapter-5_iv.htm

Goeller, Alison. "Persephone Goes Back Home: Italian American Women in Italy". *Melus*, 28 (22 September 2003), 3: 73-90.

Baldassar, Loretta. "Tornare al paese: territorio e identità nel processo migratorio". *Altreitalie*, 23 (luglio-dicembre 2001): 1-23.

Laurino, Maria. *Were You Always Italian? Ancestors and OtherIcons of Italian America.* New York and London: W.W. Norton & Company. 2000.

Said, Edward. "Zionism from the Standpoint of its Victims". *Social Text*, 1 (1979): 7-58.

# CENTRO AMERICA

# L'IDENTITÀ FEMMINILE: RITI E PERCORSI PER UN RITORNO IN PATRIA IN *NATIVES OF MY PERSON* DI GEORGE LAMMING

Maria Maddalena Lorubbio*

*Natives of My Person*, l'ultimo romanzo dello scrittore barbadiano George Lamming, è un'opera estremamente complessa, che nasconde, dietro l'apparente linearità della trama, una straordinaria ricchezza di temi e motivi e la sintesi dell'intera produzione letteraria del suo autore. Il romanzo, pubblicato nel 1971, costituisce il culmine di un vero e proprio ciclo letterario, che, da *In the Castle of My Skin* (1953) fino a *Season of Adventure* (1960), ripercorre tutte le tappe fondamentali della storia caraibica di cui Lamming è stato testimone, a partire dalle proteste operaie degli anni Trenta fino al raggiungimento dell'indipendenza politica da parte dei Paesi inclusi nell'orbita dell'Impero britannico negli anni Sessanta, con il successivo fallimento dei primi governi autoctoni.

Per Lamming, la letteratura è profondamente legata alla storia e ad essa complementare, come egli asserisce nel capitolo "The Occasion for Speaking" in *The Pleasures of Exile*, e risulta fondamentale nel processo di ricostruzione e comprensione degli eventi. Egli attribuisce alla scrittura uno straordinario potere politico e rivoluzionario, che risiede nella sua capacità di configurare un'alternativa rispetto alla storia ufficiale tramandataci dall'Impero Britannico e di dare voce ad esperienze sommerse e ridotte al silenzio. Obiettivo dello scrittore barbadiano è rivendicare autenticità storica per la letteratura, la quale si rivela in grado, più ancora dei documenti ufficiali e, talvolta, a differenza di essi, di conferire dignità alla storia dei Caraibi, nonché di recuperare e riscoprire quanto è andato perduto (Lamming. *The Pleasures*: 36-37).

La narrativa caraibica si presenta, dunque, come uno strumento quanto mai efficace ed affidabile per la ricostruzione della storia delle Indie Occidentali, in quanto scevra delle distorsioni dell'occhio del colonizzatore. Tale ricostruzione trova in *Natives* il suo principio e la sua fine. L'opera, infatti, risale indietro nel tempo all'epoca della prima colonizzazione delle Americhe, con l'obiettivo

* Università di Udine.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

chiaro di analizzarne le conseguenze nel presente e di promuovere un futuro libero dai modelli coloniali imposti dalle potenze europee e in grado di fondarsi su valori nuovi e genuini.

Difficilmente ascrivibile alla categoria di romanzo storico secondo i canoni tradizionali, *Natives* si configura, piuttosto, come un'indagine psicologica delle vere motivazioni e degli obiettivi dei primi colonizzatori britannici e, soprattutto, come un romanzo allegorico, che, dietro l'apparenza dell'ambientazione seicentesca, sottintende un'analisi dell'età contemporanea e della situazione politica e culturale delle ex-colonie, dove la classe al potere si rivela incapace di farsi fautrice di una reale indipendenza.

*Natives* non è solo una fine metafora della realtà delle società postcoloniali, come Lamming dichiara in un'intervista rilasciata a George Kent (Kent. *Interview*: 149-150), ma il romanzo è straordinariamente aperto a molteplici interpretazioni, in gran parte suggerite dall'autore stesso. Lungi dall'essere un'allegoria monolitica, il romanzo allude, contemporaneamente, al fallimento della Federazione delle Indie Occidentali, al neo-colonialismo americano, all'egemonia delle multinazionali e al potere subdolo delle moderne tecnologie. Più in generale, *Natives* si fa portavoce della riflessione del suo autore sulla gestione del potere, in maniera così universale da trascendere qualunque categoria spazio-temporale.

Il romanzo può, altresì, essere interpretato come una poliedrica allegoria del ritorno in patria degli emigrati caraibici al termine del loro esilio, fisico e psicologico, nella madrepatria britannica. Il viaggio illustrato nel romanzo, che muove i personaggi dalla terra di Albione alla volta dei Caraibi, affinché vi fondino una nuova patria, allegorizza l'esigenza di attuare nelle ex-colonie un nuovo sistema di valori e nuovi modelli culturali, affinché esse, all'indomani dell'esperienza coloniale, possano dichiararsi veramente indipendenti. Tale ritorno, inteso come creazione di una patria migliore, è guidato dalle donne, i cui valori si presentano come gli unici in grado di salvare la società dall'autodistruzione.

In una lettura positiva del finale aperto, i personaggi femminili, nettamente contrapposti alla meschinità e all'aridità del mondo maschile, sembrano dare avvio a nuove e feconde possibilità per il futuro. Sebbene le donne non abbiano voce se non nelle ultime pagine, esse sono le protagoniste assolute del romanzo e si configurano come la sola alternativa al mondo disumano e degenere degli uomini. Esse esprimono l'esigenza di un avvenire migliore, fondato sull'amore, la generosità, la tenerezza, la collaborazione, che ciascuno ha il dovere morale di impegnarsi a costruire nella realtà quotidiana (Eisler).

Diversamente dagli uomini, le donne si fanno promotrici di un'idea nuova di società e, in virtù di questo, sono le sole a sbarcare sull'isola e a dare avvio, come si evince dal finale aperto del romanzo, ad un futuro prolifico per le Indie

Occidentali. Tale è il ritorno in patria in cui Lamming spera alla luce dell'esperienza di emigrazione in Europa: la creazione di un progetto di governo alternativo, che sappia liberarsi in maniera definitiva dal giogo delle vecchie e nuove forme di colonialismo, per costruire, al di fuori della finzione letteraria, quella comunità ideale che non riesce ad avere luogo nel romanzo.

Mentre le donne dell'opera incarnano valori potenzialmente rivoluzionari, gli uomini partono alla volta delle isole caraibiche senza un progetto innovativo e privi di ideali. Essi mirano unicamente a raggiungere posizioni di potere politico e benessere economico, emulando il sistema gerarchico e patriarcale della madrepatria britannica. L'isola di San Cristobal, meta della spedizione del romanzo e metafora della regione caraibica nel suo complesso, non può essere raggiunta dai protagonisti maschili (Kent 149-150): essi, cloni della cultura dominante, non sono in grado di attuare un cambiamento sostanziale della società e di promuoverne una reale indipendenza e, pertanto, sono votati alla sconfitta.

La trama è piuttosto semplice e lineare. A bordo della nave *Reconnaissance*, il Comandante, i suoi ufficiali e la ciurma partono da Lime Stone, palese allegoria della Gran Bretagna, alla volta di San Cristobal, un'isola fittizia che simboleggia il desiderio dello scrittore barbadiano di un'unità politica, economica e culturale per l'intero arcipelago caraibico.

Il loro viaggio ripropone fedelmente quello dei primi colonizzatori europei, con annessa una tappa in Africa per fare incetta di schiavi neri, e si ispira ad alcune antologie di lettere e diari di bordo dei navigatori del sedicesimo secolo, come Supriya Nair dimostra nel suo saggio *Caliban's Curse* (41). Il progetto del Comandante, celebre eroe coloniale di Lime Stone, di cui tutti gli altri membri dell'equipaggio, ad eccezione del pilota, sono all'oscuro, non è una normale impresa coloniale, bensì prevede l'occupazione di un'isola già depauperata delle sue ricchezze e della popolazione indigena dalla violenza delle precedenti spedizioni, con l'obiettivo di costruire una comunità utopistica in cui tutti possano ergersi al rango di gentiluomini.

Il piano, tuttavia, nasconde, dietro le presunte intenzioni filantropiche, l'egoistico obiettivo di dimostrare alla donna amata, la Lady, moglie del Lord Tesoriere di Lime Stone, che egli non è lo spietato colonizzatore e assassino che ella crede, e che, lontani dalla corruzione e dal malcostume della loro patria, essi possono avere un futuro insieme. Anche gli altri partecipanti all'impresa hanno aspettative tutt'altro che utopistiche: essi sperano di ottenere sull'isola di San Cristobal il potere e la ricchezza di cui sono privi in Lime Stone.

La *Reconnaissance* è accompagnata dalla nave gemella *Penalty*, sulla quale viaggia un carico di donne, tra cui la Lady e le mogli degli ufficiali Dispensiere e Chirurgo, destinate a congiungersi con gli uomini e a dare avvio ad una progenie bianca sull'isola. Sono proprio le donne, alla fine del romanzo, a deter-

minare il fallimento dell'impresa e l'impossibilità, da parte degli uomini, di sbarcare sull'agognata San Cristobal.

Il Comandante, infatti, scoperta una precedente relazione amorosa tra la Lady e il suo ufficiale Nostromo, decide di desistere dal progetto, ma, poco prima che egli riesca a comunicarlo ai suoi uomini, viene ucciso da Dispensiere e Chirurgo. Questi ultimi, avendo saputo della presenza delle loro mogli a bordo della nave gemella *Penalty*, decidono di sbarazzarsi del Comandante pur di non ricongiungersi con loro sull'isola, dove esse sono già sbarcate. A loro volta, i due assassini vengono uccisi dal giovanissimo Sasha, il protetto del Comandante. Anche gli altri uomini della ciurma sono votati ad una terribile fine, mentre sono le donne a chiudere il romanzo con un dialogo delicato e toccante e con un'allusiva promessa per il futuro.

Molteplici sono i punti di contatto tra la traversata atlantica messa in scena nel romanzo e il rientro in patria degli emigrati caraibici. Quest'ultimo deve essere inteso non solo come ritorno fisico nelle terre dell'arcipelago, ma anche come riappropriazione della propria cultura e del proprio passato e costruzione di un sistema politico realmente autonomo dai vari colonialismi.

Al momento della stesura di *Natives*, Lamming non era affatto nuovo al tema dell'emigrazione caraibica in Gran Bretagna, già trattato approfonditamente in alcuni dei suoi romanzi precedenti e nella raccolta *The Pleasures*. Egli descrive l'esperienza dell'emigrazione come una presa di coscienza della violenza perpetrata dai colonizzatori nei confronti dei caraibici: già privati della loro storia e della loro lingua (Lamming. *The Pleasures*: 31) in nome di una presunta inferiorità culturale, strategicamente forgiata a giustificazione dell'impresa coloniale (Nair 28), essi subiscono l'estrema umiliazione dell'emarginazione e dell'isolamento, una volta giunti in Europa. Obbligati a condizioni di lavoro di semi-schiavitù e mai integrati dalla popolazione bianca locale, essi comprendono quanto la colonizzazione abbia rappresentato per loro una grande beffa (Lamming. *The Pleasures*: 157).

Nonostante tale esperienza, i personaggi maschili dell'universo di Lamming si rivelano per lo più incapaci di sovvertire il vigente sistema di valori e di costruire un'alternativa ai paradigmi coloniali e patriarcali, mentre sembrano, invece, uniformarsi ai modelli dominanti (Eisler). Questo aspetto è particolarmente evidente in *Water With Berries*, il secondo romanzo dello scrittore, dopo *The Emigrants*, specificamente dedicato alla tematica dell'emigrazione. I protagonisti caraibici del romanzo danno origine ad una spirale di odio e di violenza nei confronti delle loro donne e dei bianchi che li porta al fallimento del loro progetto di ritorno in patria e alla definitiva autodistruzione.

Da questo punto di vista, essi non sono molto dissimili dai personaggi maschili di *Natives*. Questi ultimi fuggono da Lime Stone perché consapevoli

della corruzione della classe al potere, delle ingiustizie sociali e della propria condizione di reietti, eppure, invece di ambire a creare una società che sia veramente nuova e libera, ne emulano l'organizzazione piramidale e si ripropongono di ricercare oltreoceano quell'ideale di successo e potere che ivi non riescono a raggiungere. La loro conformità al sistema di valori al quale sono stati educati si rivela la causa del fallimento finale della loro impresa.

L'insuccesso della spedizione del Comandante è dichiaratamente un'allegoria del disastro dei primi governi postcoloniali. I governi caraibici post-indipendenza, invece di dare origine a schemi di governo innovativi, hanno finito con lo scimmiottare i modelli di potere dei colonizzatori. Così come l'ordine gerarchico della *Reconnaissance* imita l'organizzazione di Lime Stone, i gruppi al potere nei neonati stati della regione si sono rivelati fedeli allo stile di gestione dell'amministrazione coloniale (Dalleo 39). L'emancipazione politica non ha, insomma, partorito nessuna vera identità nazionale e nessun nuovo ordine culturale. Il progetto di indipendenza dei Paesi della regione, così come il piano del Comandante, cela un sistema individualistico ed orientato al soddisfacimento dei propri interessi personali da parte di chi lo porta avanti (Nair 91). Come Lamming scrive in *Season of Adventure*: «Things change but they remain the same» (324).

L'incapacità di liberarsi dagli schemi gerarchici e verticistici provoca, come dimostrano i protagonisti maschili del romanzo, l'inevitabile autodistruzione e il fallimento del progetto di creazione di una nuova comunità. Così come la mera replica dei modelli patriarcali all'interno delle neonate società postcoloniali ha determinato l'impossibilità che il raggiungimento di una vera autonomia avesse luogo, nel romanzo gli uomini, dominati dalla brama di potere, non riescono a raggiungere l'isola di San Cristobal, simbolo di una patria riformata e veramente indipendente.

Nell'opera, Lamming realizza un'analisi fine ed approfondita dei protagonisti maschili, attraverso l'alternanza costante tra lo sviluppo cronologico dei fatti attuali e una serie di *flashback* che riportano al passato dei personaggi e, per lo più, alle relazioni sentimentali con le loro donne. L'autore lascia progressivamente affiorare le loro storie di profonda miseria spirituale e la loro totale mancanza di valori, che li porta ad essere disposti a tutto pur di conformarsi all'ideale di successo rappresentato dalla classe dominante di Lime Stone. Come spiega il narratore a proposito degli ufficiali, «To be in the orbit of power was their total ambition» (Lamming. *Natives*: 319).

In fuga da un passato di povertà e violenza, essi si ritrovano, nel corso del viaggio, a doversi confrontare con i propri errori e con l'insostenibilità del proprio sistema di valori, che, orientato a raggiungere obiettivi materiali e individualistici, castra i loro bisogni umani e un'intera parte della loro persona. L'assenza di valori umani è espressa dai nomi stessi del comandante e degli

ufficiali: identificati con la loro professione, piuttosto che con un vero nome, essi hanno un valore per gli altri solo in rapporto al ruolo che detengono sulla nave e sono considerati unicamente in relazione alla loro capacità di produrre ricchezza e al loro *status* sociale.

Il viaggio si configura come un percorso nella propria storia personale e nella propria intimità alla ricerca di un'identità perduta e di quella parte di sé che è stata soppressa dalla violenza e dall'artificiosità della cultura coloniale e patriarcale. La condizione di morte spirituale a cui gli uomini sono costretti dal sistema di potere in vigore provoca in loro smarrimento e perdita di sé, come sottolineato da Sandra Pouchet Paquet (36), che corrisponde ad un drammatico stato di esilio psicologico. Nella parte centrale del romanzo, intitolata "The Middle Passage", Lamming analizza, appunto, il 'passaggio di mezzo' non degli schiavi neri, che la *Reconnaissance* non è riuscita a caricare a bordo, bensì dei figli della colonizzazione, colonizzatori e colonizzati al tempo stesso. Essi, schiavi della propria corruzione morale, non possono che impazzire o dare inizio ad un'inaudita spirale di violenza che li conduce alla morte, come avviene nel finale.

L'incapacità degli uomini di amare e di vivere appieno la relazione con l'Altro, rappresentato dalle donne, risponde alla necessità di abbandonare la parte umana di sé per conformarsi agli standard di virilità richiesti dalla società in cui vivono. Nonostante la superiorità che millantano, essi sono così spaventati dall'alterità femminile che hanno bisogno di fuggire. Nemmeno alla fine del romanzo, ormai giunti sulle coste di San Cristobal, essi hanno il coraggio di incontrare e confrontarsi con le loro mogli e preferiscono, piuttosto, morire.

L'amore e la generosità di cui le donne sono capaci non possono essere compresi dalla mentalità maschile, che li concepisce come espressione di follia. Il desiderio di perdono che le donne continuano a portare avanti nonostante le sofferenze patite a causa degli uomini è, per loro, inspiegabile. Il sistema di valori incarnato dagli uomini del romanzo risponde a logiche di utilità e interessi personali che sono inconciliabili con la gratuità dei sentimenti femminili.

Il potere sovversivo di questi ultimi risiede nella debolezza stessa del sistema maschile, già in sé scricchiolante: di qui, l'esigenza degli uomini del romanzo di rivendicare il proprio senso di superiorità rispetto alle donne, di criticarne i costumi, soprattutto in materia sessuale, e di metterle a tacere. Perciò, la storia delle protagoniste femminili emerge a poco a poco per bocca dei personaggi maschili e il lettore ode la loro viva voce solo nelle ultime pagine.

La forte discrepanza tra la versione dei fatti data dalle donne e quella dei loro amati sottolinea quanto i due gruppi differiscano nella loro visione del mondo: gli uomini si sentono vittime della tirannia femminile e non sanno interpretare la generosità delle loro innamorate che come una forma di oppressione

e manipolazione, facendola aderire alla loro propria concezione dei rapporti interpersonali. Il bisogno ossessivo di negare l'alterità del sentire femminile risponde alla consapevolezza, inconscia, del potere rivoluzionario muliebre, che essi non sono in grado di affrontare, vista la precarietà del loro universo.

La cecità degli uomini per quanto concerne l'insostenibilità dei propri valori viene portata avanti fino alla fine del romanzo e nessuna possibilità di approdo in patria si rivela, dunque, possibile. La reiterazione dei modelli patriarcali e coloniali di Lime Stone da parte degli uomini porta all'inattuabilità del piano di ritorno a San Cristobal, come era già avvenuto in *Water With Berries*. La riuscita dell'impresa delle donne, invece, rappresenta una possibilità positiva e feconda: un ritorno in patria è possibile, ma a patto che ad esso si accompagni una proposta di rinnovamento sostanziale e si distruggano gli schemi dell'eredità coloniale.

Il potere che le donne rappresentano, tuttavia, non si dimostra sufficientemente efficace nella finzione letteraria: l'impossibilità di un dialogo finale tra le coppie, visto il rifiuto maschile di qualunque forma di confronto con un sistema di valori diverso dal proprio, fa sì che ciò che esse incarnano sia solo una speranza per il futuro. Del resto, nel presente, la loro complicità con i misfatti commessi dagli uomini e il loro coinvolgimento nella corruzione della società, come le protagoniste stesse dichiarano nel loro dialogo finale (Lamming. *Natives*: 327-345), non sono in grado di determinare una possibilità alternativa per il futuro di Lime Stone. Tale aspetto è simboleggiato dal fatto che nessuna delle donne ha figli.

Nonostante la mancata fondazione di una società nuova nella finzione, il finale aperto lascia presagire una speranza per il futuro delle società caraibiche. Alla fine del romanzo, quando le donne dialogano sull'isola di San Cristobal, all'indomani della morte dei loro amati, la caverna buia che le ospita sembra acquisire le sembianze di un ventre gravido, in procinto di partorire: «It seemed to shrink» (Lamming, *Natives*: 344). Lamming ne descrive le contrazioni, l'umidità, la presenza di sangue, la forma ventrale (Lamming. *Natives*: 328-338). Le vene rosse delle pareti e della terra sembrano congiungersi tutti nel luogo in cui le donne sono sedute in cerchio, richiamando l'immagine di un utero: «The red veins of the soil, melting slowly where the wives sat» (*Ibidem*). I valori femminili che le donne del romanzo esprimono appartengono al futuro, non al presente, e possono dare frutto solo dopo la morte del sistema coloniale e patriarcale rappresentato dai loro uomini. Solo nel futuro al di fuori della finzione letteraria, tali valori potranno diventare dominanti e generare una società migliore.

Mentre l'idea di patria concepita secondo la mentalità maschile non è che un altro luogo di alienazione e perpetuazione di violenze sociali, per le donne

essa corrisponde alla casa, intesa, idealmente, come il luogo degli affetti e della spontaneità, contrapposta ai palazzi del potere di Lime Stone. Come afferma la moglie di Chirurgo nel dialogo finale: «Home is how you are. How you have always been» (Lamming. *Natives*: 329). La casa-patria, così come è concepita dalle donne, si fonda sul perdono, l'amore, la tenerezza, la sensibilità e si oppone alle ingiustizie, alla corruzione e al malcostume delle istituzioni coloniali.

Alla definizione della moglie di Chirurgo, la moglie di Dispensiere risponde come segue: «Home: mine was so friendless. Like an empty hall waiting for an audience» (*Ibidem*). La casa-patria è, per il momento, disabitata e inconsistente, perché non è ancora il luogo dove gli uomini vogliono vivere, essendo essi alla ricerca di fortuna e potere in giro per il mondo, e si limita ad essere uno spazio, non solo fisico, di desiderio e speranza. Tuttavia, tale luogo è in attesa di un pubblico che lo abiti e lo renda vivo, attuando la rivoluzione di valori che lo scrittore auspica.

Tale pubblico è costituito dai lettori stessi. Come nella "Cerimonia delle Anime", rito Voodoo a cui Lamming assistette ad Haiti nel 1956 (Lamming. *The Pleasures*: 9-10) e di cui parla spesso nei suoi romanzi e nei suoi saggi, si instaura un dialogo tra i personaggi e i lettori, ovvero coloro i quali devono apprendere dal 'futuro' che le donne rappresentano.

I personaggi maschili incarnano l'autodistruzione a cui va incontro chi non è in grado di analizzare la storia e di apprendere dagli errori del passato e, dunque, ciò che dobbiamo evitare se vogliamo creare un futuro migliore. Il *they* della frase conclusiva della Lady: «We are a future they must learn» (Lamming. *Natives*: 345), non può che riferirsi al pubblico dei lettori e alle generazioni future. Del resto, gli uomini del romanzo, ormai morti, non hanno più niente da imparare. Sono gli 'uomini' delle generazioni a venire coloro ai quali Lamming affida il compito di liberarsi dalla gabbia dei sistemi coloniali di potere e di forgiare nuovi ideali.

Le donne del romanzo, sedute in cerchio nella caverna come nel rito Voodoo delle Anime, sembrano proprio voler incentivare tale dialogo col pubblico, per guidarlo, da un mondo fittizio, verso nuovi percorsi nel presente al di fuori della finzione. L'identità femminile diventa, pertanto, espressione di un'opportunità nuova per l'avvenire dei Caraibi: le donne rappresentano un futuro ancora tutto da imparare e di cui fare tesoro. Non basta, sembra dirci Lamming, ritornare in patria, ma occorre rifondare la propria patria, liberandola dall'eredità coloniale e costruendovi una nuova 'casa', piena di pace, amore e armonia.

**Bibliografia citata**

Boxhill, Anthony. "San Cristobal Unreached: George Lamming's Two Latest Novels". *World Literature Written in English*, 12 (1973), 1: 111-121.

Dalleo, Raphael. "Authority and the Occasion for Speaking in the Caribbean Literary Field: Martin Carter and George Lamming". *Small Axe*, 20 (2006): 19-39.

Eisler, Riane. *Sacred Pleasure: Sex, Myth and the Politics of the Body*. New York: HarperCollins. 1995.

Eisler, Riane. *The Chalice and the Blade. Our History, Our Future.* New York: HarperCollins. 1995.

Kent, George. "'A Future They Must Learn': An Interview by George Kent". Antony Bogues (ed.). *Caribbean Reasonings. The George Lamming Reader: The Esthetic of Decolonisation*. Kingston: Ian Randle Publishers. 2011: 149-170.

Lamming, George. *Water With Berries*. London: Longman. 1971.

———. *Season of Adventure*. New York: Allison and Busby. 1979.

———. *In the Castle of My Skin*. New York: Schocken Books. 1983.

———. *The Emigrants*. London: Michael Joseph. 1984.

———. *Natives of My Person*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 1992.

———. *The Pleasures of Exile*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 1995.

Nair, Supriya. *Caliban's Curse: George Lamming and the Revisioning of History*. Ann Arbor: The University of Michigan Press. 1996.

Pouchet Paquet, Sandra. *The Novels of George Lamming*. Kingston: Heinemann. 1982.

# SUD AMERICA

# CONFIGURACIONES Y PERSISTENCIA DE LO FEMENINO Y DEL 'MATRONAZGO' EN EL TEATRO DE LA PAMPA GRINGA ARGENTINA

Adriana Crolla*

## Ser gringo: apuntes sobre una identidad y una experiencia inmigratoria

Es sabido que la inmensa masa de inmigrantes que ingresó por oleadas a la Argentina operó cambios sustanciales en el esquema social autóctono (indio-hispánico) dando origen a un colosal proceso de modernización y enriquecimiento mediante la consolidación de una economía agraria de explotación cerealera minifundista. Y que dicho fenómeno se gestó en un espacio socio-económico-cultural del interior extendido en una vasta porción de la Provincia de Santa Fe, oeste de la Provincia de Córdoba y norte de Buenos Aires[1]. La política colonizadora llevada adelante por el gobierno santafesino después de la Batalla de Caseros (1852) constituye un fenómeno de excepcionales resultados. Porque si bien no faltaron los conflictos, Santa Fe sentó precedente en el país al conceder el 29 de diciembre de 1862 su título de propiedad a las primeras familias y ostentando el orgullo de ser una tierra conformada por una sociedad multiétnica y progresista gracias a la integración de credos, culturas, lenguas y costumbres y donde a los descendientes de colonos se les garantizó en gran medida el acceso a la educación, la movilidad y el ascenso social.

* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.

[1] En esta zona la experiencia colonizadora tuvo perfiles especiales gracias al impacto de las políticas provinciales en la distribución de la tierra, lo que permitió la fundación de 'colonias' así como el trazado de una impresionante red de vías férreas y de caminos que hicieron cambiar sustancialmente los modos y fluencias en las comunicaciones y regulaciones económicas, culturales y sociales de la región y del país. Y en esta empresa los italianos se posicionaron como la fuerza predominante. El apelativo *Pampa Gringa* (en sustancia 'habitada por extranjeros'), sancionado por el escritor Alcides Greca en su novela homónima de 1936, sirve para identificarla. Y por extensión se llamará 'gringo' al italiano al ser el grupo inmigratorio más numeroso. Apelativo que hoy día define orgullosamente la identidad de sus habitantes, descendientes en un 70% de aquel aluvión itálico.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

Para los italianos que en inmensas oleadas llegaron a estas tierras, el *Fare l'America* se tradujo en ahorro, austeridad y acumulación de la riqueza. Y fue tal la incidencia de la presencia italiana en la formación de la identidad que todavía hoy perviven códigos culturales que constituyen un eje matricial reconocido como 'Italianidad' o 'Gringuidad': 1) concepto aglutinante de familia y de la 'casa' como signo de unidad y prosperidad; 2) espíritu estoico asociado al trabajo y al ahorro; 3) fuerte tradicionalismo lingüístico y cultural; 4) valor nuclear de la maternidad; 5) respeto a los manes y a los mayores; 6) sensibilidad artística y musical.

El culto a la maternidad pudo ser la causa de una idealización exacerbada de lo femenino ya que en la mujer se veneró a LA MADRE y cada madre actuó según estos patrones modélicos. Por ello, será justamente la mujer-madre la que subliminalmente contribuirá a reproducir tanto en los hijos varones como en las mujeres los estereotipos, determinando y ejerciendo sobre ellos a veces un excesivo control afectivo. Y, cuando las circunstancias lo favorecieron (muerte o desaparición temprana de la figura paterna) controló con mano férrea el núcleo doméstico, dejando huellas indelebles en el imaginario colectivo.

## Mujer, matronazgo e imaginario femenino en la dramaturgia

Para pensar la posición de la mujer italiana como madre y su participación como elemento aglutinador del grupo doméstico, tanto en la realidad como en las representaciones genéricas, inventamos la categoría de *Matronazgo* (Crolla 29) tomando en préstamo el término latino que designa a la mujer casada encargada de conservar y transmitir la *Virtus* familiar, los valores y las costumbres, sin participación directa en la vida pública pero con un gran poder en relación al mundo doméstico, y desde allí ejerciendo su influencia en el universo colectivo. Al agregar el sufijo *-azgo*, que en español aporta la idea de 'dignidad, cargo, estado y tributos' (vgr. portazgo, almintarazgo, noviazgo), *Matronazgo* nos habilita para definir la acción y posición de poder y dominio asumida por las mujeres en los núcleos domésticos de las colonias de la Pampa Gringa, potenciado por la excepcionalidad de la experiencia migrante, que la liberó de los condicionamientos culturales y rigurosos controles 'patriarcales' de las comunidades de origen[2] y favorecido en muchos casos por circunstancias especiales como la viudez o la longevidad.

[2] Piénsese en el triste destino de tantas mujeres en Italia determinado por el abandono del marido que no regresaba y la rígida observancia ejercida por los mayores, condicionadas a la imposibilidad de rehacer su vida afectiva y quedar prisioneras en su condición de *vedova bianca*.

Es nuestra intención analizar el prototipo de la 'gringa' en textos dramáticos en el arco de un siglo, así como su emergencia en obras recientes, lo que subraya la pervivencia de estas representaciones en nuestras matrices culturales.

## *La gringa* de Florencio Sánchez (1904)[3]

Mientras el 'sainete' porteño refleja el impacto inmigratorio y las transformaciones sociales que experimenta la gran urbe, consolidando el estereotipo degradante del *tano* y el *cocoliche*, en 1904 Sánchez estrena en Rosario *La gringa*, drama rural que propone una interpretación diferente y superadora, basada en la experiencia colonizadora de la pampa litoral.

Se podría decir que *La gringa* es la primera obra dramática que muestra los efectos positivos que se configura sobre el gringo gracias al éxito de la política colonizadora en tierras que ya empiezan a reconocerse con ese nombre. Así como las contradicciones surgidas con el grupo nativo, el gaucho, convertido en peón de los prósperos inmigrantes. La acción se articula alrededor de una tipología creíble de arquetipos contextuales: don Nicola y María, matrimonio de gringos ricos y pujantes, dueños ya de una importante cantidad de tierras que han prestado plata al gaucho Cantalicio quien por impericia, juego y vagancia (según opina el gringo), no puede devolver el préstamo y termina perdiendo el rancho y la tierra, lo que considera le pertenece por derecho histórico.

Los hijos de ambos, Próspero (del gaucho) y Victoria (del gringo) se han enamorado y llevan en sí los nombres emblemáticos de la nueva clase emergente: la burguesía agraria. Los peones gauchos critican al gringo por someter a su prole a duras condiciones de trabajo, al no poder comprender el modelo trasplantado de economía doméstica: «Pucha, gringos desalmaos […] podridos en plata y haciendo trabajar a esas pobres criaturitas […]» (Sánchez 20). Mientras Cantalicio manifiesta su resentimiento por el extranjero que le roba su tierra y su libertad. Por su parte el gringo rechaza la cultura del gaucho y se enfurece cuando se entera de las pretensiones de Próspero, manifestando la supremacía que ya ejerce sobre el nativo:

> Nicola: Cosa?… Cosa?… Mándese a mudar le digo. En seguida, eh? Casarse!… Casarse!… Te gustaría eh?, casarte con la gringa pa agarrar la platita… los pesitos que hemos ganado todos trabajando… trabajando como animales sobre la tierra!

[3] Florencio Sánchez, nacido en 1875 en Montevideo, Uruguay, ingresa en 1902 en la redacción del diario *La República* de la ciudad de Rosario (Santa Fe) donde vive hasta 1909, año en que viaja a Italia y muere en Milán poco tiempo después.

> Ya! Mándese a mudar… haraganes!… aprendan a trabajar primero… No me faltaría otra cosa de que después de tanto sacrificio pa juntar un poco de economía, viniese un cualquiera a querérsela fundir… Conque casarte!… casarte con la herencia, no? Con la herencia del gringo viejo… pa gastarla en los boliches y jugarla en las carreras… Haraganes! Mándese a mudar! (*vase mascullando frases en dialecto piemontés*) Mándese a mudar! Aprenda a trabajar primero (30).

Próspero, que ha dejado su mundo para trabajar con los gringos ha aprendido que se necesita cambiar para generar la 'buena raza' argentina. Bisagra entre las dos culturas encarna el mensaje superador de una nueva sociedad basada en la integración y en la valoración de los opuestos. Por ello el drama culmina felizmente y la unión matrimonial se concreta. La venida de un hijo anticipado y la conversión del gaucho a la cultura del trabajo es el *deus ex machina* que lo justifica. Pero en esta operación fusional la figura de la mujer como motor del cambio es de capilar importancia. Por ello Próspero reta a los otros gauchos:

> Qué saben ustedes!… Búsquenme la última gringuita de éstas y veran qué mujer así le sale… qué compañera pa todo… habituada al trabajo, hecha al rigor de la vida, capaz de cualquier sacrificio por su hombre o por sus hijos… Amalaya nos fuéramos juntando todos los hijos de criollo y de gringo y verían que cría! (20).

## *Adiós, adiós, Ludovica* de Lermo Rafael Balbi (1985)[4]

Para indagar y redimensionar los procesos históricos de sus ancestros inmigrantes, Balbi[5] elige la mirada intimista para elaborar relatos con fuerte impronta autobiográfica (y también crítica). El texto *Adiós, adiós, Ludovica* es la

[4] Estreno: Rafaela (Provincia de Santa Fe) en 1985 bajo la dirección de Antonio Germano y guión en coautoría con el autor. Vuelta a montar en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires en 1986, fue repuesta varias veces, especialmente en ocasión de la visita de delegaciones del Piemonte para la firma de *gemellaggio* con comunidades pares santafesinas. Obra premiada en el concurso de Obras Teatrales inéditas convocado por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe.

[5] Lermo R. Balbi nació en Rafaela, colonia agraria de la Provincia de Santa Fe en 1931 y murió en Santa Fe en 1988. «Todos mis antepasados sin excepción fueron campesinos. La tierra, los cielos del tiempo la labor agrícola, necesariamente fueron los temas fundamentales donde transcurrió mi niñez» (Butti 5). Su obra ha tenido la intención de evocar el lejano 'paraíso perdido' de su niñez en el pueblo de Aráuz, recreado en el mítico Corda y rescatar del olvido la memoria colectiva de los núcleos que constituyeron la inserción de la estirpe piemontesa en Argentina. La temática de su obra narrativa, poética y teatral, resalta la inocencia del tiempo pasado, el de la gente sencilla, la cohesión familiar y la dimensión trascendente y comunitaria de la vida.

transposición dramática de un capítulo de una novela previa, *Continuidad de la gracia*[6], construida a partir de fuentes y testimonios recogidos por el mismo autor. Destacamos la carta que la inmigrante Catalina Lucca de Maine envia a su hermano Simón Lucca porque aparece mencionado el grupo familiar que luego Balbi hace protagonista del texto teatral: los Racca. Esta inmigrante registra los *leit motiv* de la gringuidad al tiempo que nos permite detectar la incidencia de la mujer en el proceso migratorio:

> […] Qué se siente en América, preguntás? Y no sabemos qué contestarte a eso porque no creo que haya un italiano que conozca de antemano todo lo que aquí va a vivir con días y noches que parecen largos y otros que te pasan rápido si estás en el surco y tenés que terminar el trabajo para empezar otro cuando todavía no ha amanecido. Estamos esperando mucho de nuestra primera cosecha que vamos a levantar en noviembre o en los primeros días de diciembre que es cuando acá se va el frío, y creemos que esta cosecha nos va a salir buena por el peso que tienen las espigas que el rinde ya lo calculó Miguel y también lo que puede quedar después de pagar esa deuda al gobierno. Y si sale como pensamos, dijo de comprarnos dos bueyes más y una volanta, que es como un carro de cuatro ruedas que se usa para pasear y cosas así, más o menos como lo que tienen los señores de Cúneo, o como los que hemos visto en las calles de Génova al embarcarnos. Miguel piensa en la utilidad de una volanta, porque si bien los hijos crecen sanos, puede necesitarse un coche rápido para ir a ver al doctor que está como a cinco leguas de aquí.
> Hay muchos italianos alrededor que no han tenido ni más ni menos el mismo comienzo porque primero vienen algunos y después mandan a llamar a otras familias, pero sin embargo, hay entre ellos muchas diferencias, porque algunas de esas familias hicieron en poco tiempo una fortuna, y otras, en cambio, no han dado un paso adelante todavía y quieren volverse a su pueblo porque tenían la esperanza de que el oro lo iban a encontrar clavando la pala. Bernardo Racca, que vino a traer tu carta porque el primo llegó recién el quince, dice que el oro de la Argentina está en los brazos de quienes ponen voluntad para trabajarle a la tierra, y eso es cierto, porque tanto en América como en Italia, si no se trabaja, nadie puede vivir ni hacer familia como Dios manda […] Todo nos va viniendo bien, por eso, […] después de acostar al Elmo y a Fabián, nos arrodillamos todos y rezamos el rosario pidiéndole por la continuidad de la gracia y que nos ampare para que un día cuando tengamos la familia hecha y a los hijos grandes, podamos decir que lo que hemos venido a buscar en América lo hemos encontrado, y a ellos se lo dejamos como herencia para que lo mejoren, y a su vez, lo entreguen a sus propios hijos, que han de continuar la raza, de nosotros los italianos, por los siglos de los siglos! (Balbi. *Continuidad de…*: 6-8).

[6] *Continuidad de la gracia.* Novela inédita durante muchos años, fue publicada póstuma por el Gobierno de la Provincia de Santa Fe y la Municipalidad de Rafaela en 1995.

La voz del 'matronazgo' muestra la fuerza cohesiva de la mujer en la microestructura familiar y en el 'llamado' que organiza la red migratoria y las relaciones multitrenzadas que mantienen ligados a los emigrados con sus sociedades de origen. El relato epistolar nos permite ver el papel preponderante de la mujer en la instauración y mantenimiento de estos lazos y en la redefinición de las fronteras sociales en formación.

Posición de relevancia que se potencia en la protagonista de la obra dramática, Ludovica Racca. Ambientada en una casa de campo durante el último sábado de febrero de 1944 (período del año en que se cosecha la alfalfa), las Noticias Previas nos aportan datos contextuales necesarios para comprender la densidad dramática. Está por finalizar la Segunda Guerra Mundial y si bien Argentina se mantuvo al margen, la contienda ha tenido su impacto en la disminución de la demanda de productos agropecuarios mientras la industria manufacturera participa en el PBI con un porcentaje mayor al de la agricultura y ganadería. Por lo que las ciudades se pueblan de fábricas y negocios que ofrecen hermosos señuelos a los hijos de los campesinos. Sin embargo todavía quedan familias 'al viejo estilo' que confían aún en el retorno de los tiempos de bonanza. Pero el ingreso de divisas por exportación de carnes y cereales se ha reducido frenéticamente y el país debe iniciar un acelerado proceso de industrialización, provocando la desintegración de las colonias. La muerte del 'pare' o la 'mare', factor todavía de cohesión, favorece la diáspora y la tierra conquistada con tanto esfuerzo es subdividida y malvendida por los jóvenes.

*Adiós, adiós, Ludovica* refleja ese momento de cambio en los campos santafesinos y su protagonista se convierte en el arquetipo femenino de una tierra generosa y una época de promisión rural, ida para siempre tras los progresos que proclama el nuevo orden industrial. Ludovica, recluida en su cama-tronocarromato de dorado bronce comanda aún la vida económica y cotidiana de la familia. Nada se realiza sin su supervisión o permiso y las cinco nueras funcionan como un coro griego siempre presto a ejecutar sus órdenes. A través de los parlamentos vamos tomando conciencia de la fuerza de mando de esta octogenaria que todavía rige con mano férrea y decide lo que se debe cocinar diariamente, cómo conservar lo que sobra, los trabajos y economía de su tierra así como la cantidad de jabón que se debe usar para lavar, qué día de la semana se debe lavar y si sus nietos adolescentes, pueden o no, participar del habitual baile comunal de los sábados.

Al iluminarse la escena, mientras hacen los quehaceres, las nueras cantan la *Preghiera di ragazza di quattordici anni* que condensa la historia personal de la protagonista, mientras una Vica niña también canta, mientras acuna a su muñeca soñando con un buen marido que le regale una cama con sábanas de lino y un acolchado de plumas.

Pelegrin che andé a San Giaco, o preghé cul sant per mi!
o preghé-lo di bun core, che mi daga un bün mari.
Ch'a m'lo daga d'quindes ani, che quatordes j'ai gia mi.
Ch'a mi prunta na cambreta e'nt al mes ün bel letin;
e d'ün materass de piüma, y linsöi di tëila d'lin;
na cuverta di verdüra, tutta pienha di chichín!
E trament che m'viro e volto, y chichín farán din din (12).

Un inteligente juego lumínico permite trabajar los planos temporales y los diferentes espacios escénicos, alternando las escenas: 1) la infancia en Cúneo, Piemonte, y el pedido de matrimonio cuando todavía es una niña de trece años que canta nanas a su muñeca y ruega que el prometido no regrese de América para llevarla lejos; 2) el viaje en barco, sus terrores por el futuro desconocido, conjurado en la muñeca que acuna en brazos, prontamente sustituida ni bien llegados a Corda, por el primer hijo; 3) el duelo de Bernardo con un criollo que codicia su mujer, en el primer baile al que concurren; 4) la fotografía familiar pocos días antes de morir Bernardo, donde quedará impresa la memoria familiar y su temprana viudez de 29 años, y 5) el presente de añoranza y el esfuerzo por mantener la cohesión de un universo que ya manifiesta los primeros síntomas de disgregación.

La utilización de un ciclorama para jugar escenas que pertenecen a distintos planos temporales produce un efecto de realismo mágico. Así la proyección de la fotografía de la familia se entrama con la inclusión de personajes vivos: Bernardo y el fotógrafo, mientras la cama de bronce se desplaza. Realidad y ficción, presente y pasado se funden como los pensamientos y recuerdos en la mente de la anciana. Mientras Ludovica espera mansamente la muerte que llegará con el crepúsculo, los demás esperan que se muera para cambiar de rumbo. La llegada de Ismael y Pedro, los mercachifles, abre un paréntesis de júbilo. Pero la expectativa y frenesí que genera en los jóvenes, se opone a la escena intimista entre Ludovica e Ismael, quien insta a la anciana a recordar su historia. Ismael: «…A ver, ¿cuál es la historia? me gustaría escucharla de nuevo…». Ludovica: «Era una nena que todavía jugaba con las muñecas y un día le dijeron que se tenía que casar con un hombre grande para venirse a América […]». El esfuerzo del relato hace perder a la anciana las pocas fuerzas, y ruega: «…Ismael, no puedo más. Usté ya sabe por qué… el corazón ya casi no golpea en el pecho… Dígale a Bernardín que le termine la historia y que se la siga contando a sus hijos, y a los hijos de sus hijos […]» (65).

El pañuelo de seda italiano (único tesoro conservado por Ludovica) y su bastón (de mando), se deslizan de la mano de la muerta para retumbar quejumbrosamente en el piso. La escena queda congelada y una voz profunda termina el relato: hecha las particiones de la tierra los hijos que parten sufrirán penurias

y morirán enfermos o solos en la fría y despersonalizada urbe. Los pocos que se quedan, venden la tierra y se convierten en peones de otros, disgregando definitivamente lo que otrora fuera exitoso gracias al tenaz esfuerzo del matronazgo.

## *Dis pa gnente* de Oscar Balbi[7] (1996)[8]

La importancia nuclear de la figura materna en el contexto inmigratorio aparece ya destacada a nivel paratextual en la dedicatoria inicial: «A la memoria de mi madre que tenía algo de cada una de las mujeres de esta historia» (Balbi 6). Y en el relato de la matriz composicional del texto:

> Esta obra fue escrita juntando todas las historias que me contaron sobre la vida de los primeros pobladores piamonteses de San Jorge. A esas viejas vivencias que guardaba en mi mente, agregué datos que saqué entrevistando a gente relacionada directamente con la época y otros consultando una variada bibliografía[9].

Es una historia de mujeres, de tabúes y de silencios construida a partir de la detección de formas idiosincráticas de la etnia piamontesa, la que si bien aportó valores positivos que aún hoy explican una forma de ser regional: luchador, fiero para el trabajo, profundo sentido de la unión familiar y valor de la palabra, los rasgos negativos de su carácter: parquedad, desconfianza, conservadorismo, pesimismo y excesivo gregarismo, fueron la causa de innumerables historias de tragedias familiares. Lo que en general se traduce en la necesidad de ocultar para proteger la unión familiar.

[7] Oscar Balbi nació en San Jorge, Pcia. de Santa Fe e ingresó al teatro vocacional en 1977. En 1993 asumió la dirección del Centro de Teatro Independiente de Sastre y en 1999, contratado por la Municipalidad de San Jorge, el Taller municipal de Teatro para Niños y Adolescentes. Ha publicado su obra en dos volúmenes bajo el título *El teatro de la gente*.

[8] Estreno: San Jorge (Provincia de Santa Fe), 1996. Texto dramático publicado posteriormente en Balbi, *El teatro de la gente*. La obra tuvo una masiva y entusiasta recepción en el San Jorge natal y en los numerosos centros culturales de la provincia donde fue montada. Así como una versión traducida al piemontés por la Familia Piamontesa de San Jorge y estrenada en la Regione Piemonte en el mismo año de su estreno.

[9] Entrevista realizada por la autora del presente trabajo al autor en 1996. En el texto publicado aparecen enunciados los nombres de los informantes: «Margarita Cravero de Depetris, Ana Balbi de Volpi, Inés Depetris de Balbi, Margarita Pronello de Giovanini, María Monini de Trucco, Helio Ponso, Juana Depetris de Ponso, Blanca Balbi de Ronda, Pablo Nicolás Clemente Balbi. Todos ellos descendientes de inmigrantes (la mayoría piamonteses) que poblaron estas tierras a principios de siglo» (Balbi. *El teatro*: 8).

Los Benedetto, una familia llegada con los primeros grupos inmigratorios, no han sido bendecidos porque cargan con una culpa originaria, ocultada celosamente por la madre. El padre ha sido asesinado en casa de una amante por un marido celoso y ella ha fraguado una mentira de robo y de heroica resistencia para sobrevivir al deshonor y a la vergüenza, luego de haber quemado todas las pertenencias y con ellas el recuerdo del padre en la casa. En ese contexto de esforzada soledad por conducir el rumbo de la familia, una hija, María se destaca por su espíritu vivaz y negativa para acatar los mandatos maternos. Por ello se atreve a enamorarse de un peón que ha venido a trabajar durante la cosecha, quien, aunque italiano, es diferente y extraño porque atesora el recuerdo de un padre amoroso. La joven no podrá ser feliz porque durante una ausencia de Pedro se descubre su embarazo y la madre decide que debe ser celosamente ocultado. Inés, la cuñada estéril fingirá estar encinta y María deberá permanecer oculta en el sótano, mientras espera el regreso del enamorado. Pero una noche de tormenta, la joven muere de sobreparto. El retorno de Pedro, aumenta la angustia. Poco puede hacer ese hombre destruido ante la presencia de un hijo inesperado y la pérdida de la mujer amada. Al día siguiente desaparecerá para siempre, marchando al frente italiano de la Primera Guerra. Inés, la madre fingida, es la vocera del estallido final donde vomita las angustias calladas y repudia las desgracias provocadas por los condicionamientos de un 'matronazgo enfermo':

> Inés: (*subiendo de tono*) No digas nada… no digas nada… no digas nada. Toda mi vida escuché esa maldita frase. Toda mi vida pensando en qué dirán los otros, que no se sepa esto, que no se sepa aquello… Quiero hablar, quiero gritar, me estoy ahogando en esta casa (*en voz alta*) ¡Vecinos de la región! (*se pasea*) Miren, acá está Inés, casada con el único hombre que conoció, destinada a la cocina, con el vientre seco y las ilusiones destruidas. En este momento renuncia a su sueño más amado, renuncia a ser la madre de esta criatura, porque no puede… (*el llanto la puede*) No puedo soportar el recuerdo de la verdadera madre que murió creyendo en el amor, en el amor que ninguno de nosotros fue capaz de darle (59-60).

El hilo conductor de la historia está a cargo del hijo menor, Santiago (Yaco), quien cumple el rol de coreuta narrativo. Al comenzar la obra está partiendo al servicio militar y la lejanía, dice, le otorga la perspectiva necesaria para valorar, a pesar de los tristes condicionamientos provocados en el universo femenino, las virtudes que sin embargo la matrona supo transmitir y garantizar: valor del trabajo, sentido del esfuerzo cotidiano, importancia de la educación y aprendizaje de la lengua:

> […] Al ver a tantos muchachos inferiores a mí en muchos aspectos, valoré la casa que tenía. La mayoría no sabe leer ni escribir, muchísimos nunca habían subido a

> un tren y tenían un miedo bárbaro. Algunos nunca habían salido del campo. Otros hablaban en sus dialectos provocando la risa de sus jefes. Pero había uno que cuando le preguntaron el nombre de sus padres dijo: 'el papa y la mama' porque así los llamaban sin tener ni idea de los nombres que llevaban […] (26).

El telón cae mientras el factor de cohesión cumplido por la madre se hace visible en el recuerdo de una escena, transfigurada en mito cultural: la de la familia *unita* que comparte feliz la comida alrededor de la mesa:

> Yo nunca pude olvidar aquella época en que éramos felices, y se preparaba la mesa para todos en la sala de los Benedetto y me parece mentira que todo sea nada más que un recuerdo. (*Empieza la acción en el escenario con luces de colores*). Esta es la historia de nuestra familia, que hoy – no sé por qué – tenía ganas de contar. Ahora ustedes ya la saben, pero por favor, creo que será mejor que no digan nada (*Música de piano. Yaco se incorpora a la escena. Toda la familia prepara la mesa y se sientan a comer. Todos están felices, ríen, hablan. Nadie está vestido de negro. Apagón lento*) (63).

## *¿Quienáy?* de Raúl Kreig[10] (2012)

Esta obra comparte con la anterior una marca autobiográfica en la dedicatoria a su Matrona: «A Lina, abuela-madre, que se fue pero sigue volviendo». Y la mención a un trabajo colectivo en el nombre de las actrices del Grupo de Teatro *Bernardo Kreig* de San Carlos Norte[11]: Norma Bolla, Raquel Cocco, Analía Denis, Débora Piñero y Lucía Rey «quienes con su trabajo me permitieron hacer una primera escritura de este texto que se llamó *Basta que sea*» (1).

Esta es también una obra de mujeres que todavía comparten, como se informa en la primera acotación escénica, la vieja casa en «algún lugar perdido en medio del campo santafesino. Pampa Gringa. Interior de la habitación de una casa. Paredes peladas. Dos grandes puertas enfrentadas. Sin ventanas. Una

[10] Raúl Kreig, actor, docente y dramaturgo santafesino. Dirige talleres de teatro en San Carlos donde nació y en la ciudad capital. Actuó en *La cantante calva*, *La casa de Bernarda Alba*, *Quién nos quita lo bailado?*, *La tragedia cómica*, *Edipo y yo* y actualmente en *El jardín de los cerezos*. Dirigió *La casamentera* y *El reñidero*. Recibió el Premio Especial del Jurado Fiesta Nacional del Teatro (1991) y el Premio Máscara, Santa Fe (2001). La obra *¿Quienay?* fue premiada en el 6° Concurso Nacional de Teatro de Humor en Zapala, Neuquén y estrenada en 2012, por cinco elencos diferentes en Buenos Aires, Paraná, Formosa, Trenque Lauquen y Santa Fe.

[11] San Carlos es la tercera colonia fundada en Santa Fe en 1858. Primeramente habitada por saboyanos, estos quedan en San Carlos Norte, radicándose los piamonteses en San Carlos Centro y los franceses en San Carlos Sur. Pocos kilómetros separan una de otra siendo reconocida la de los italianos como la más progresista y rica.

única claraboya. Sólo cinco sillas y cinco mujeres: Choni, Chuchi, Chola, Chela y Chita» (Kreig 3). Misteriosos golpes en la puerta hacen desplegar un abanico de reacciones, acusaciones encontradas y recuerdos de una infancia feliz, perdida y añorada alrededor de la figura de la 'mare'. El padre no aparece mencionado ni una sola vez.

El tono de comedia predomina en los juegos lingüísticos de las hermanas que tratan de organizar una posible defensa ante 'ese' o 'eso' que acecha tras de la puerta y que repetidamente incita a la consabida pregunta *¿quienáy?* (deformación usual en el habla de la zona particularizado además por la caída tonal final de la interrogación, a causa de la contaminación con el italiano aportado por la inmigración). Durante toda la obra se suceden diálogos disparatados al modo de los parlamentos absurdos de Beckett o Ionesco, exacerbados por la recurrencia a palabras, sobrenombres, vocativos y apellidos que llevan el sonido 'ch' (digrama grafémico que en español, acompañado de la 'e-i', corresponde al fonema fricativo postalveolar sordo y que se pronuncia como la 'ce/ci' italiana): Chicho, Chiquito, Cholito, Chiavarini, Chiarvetti, chueca, chavon, Charata, babacha, chancha, chucho, churro, etc.

La recuperación del habla contaminada de italianismos se hace visible en la recurrencia a la preposición *ma* como palabra inicial, con el sentido del adverbio español 'más' pero elidiéndose el sonido de la 's'. «Ma´ qué se yo cómo hizo para atarle las pelotas!», «Ma´ pero ésta está cada vez más destornillada!», «Ma´ qué sé yo quién hay!». Y, en algún caso con la incorporación del verbo 'mirar' (*guardare*) como llamada de atención: «Ma´ mirá que era churro…»[12].

La referencia a las costumbres familiares y sociales emergentes del sincretismo cultural justifica la recurrencia a las fiestas patronales y los distintos santos de cada colonia, en la discusión sobre el año de la muerte de la 'mare':

> Chuchi: No fue para la fiesta del Sauce, Choni.
> Chela: Tiene razón la Chuchi, Fue en noviembre que se murió la mare y la fiesta del sauce es en septiembre… Santa Ana.
> Choni: San Jerónimo. Santa Ana es la patrona de Gessler.
> Chola: ¿Santa Ana es la patrona de Gessler? ¿No era la madre de la Virgen?
> Choni: ¡Ohhh… ma' que tiene ésta en la cabeza? ¡Es la madre de la Virgen y la patrona de Gessler! ¡Las dos cosas juntas, Chola, las dos cosas! (9).

La 'mare' es repetidamente recordada en su sabiduría para curar las enfermedades con prácticas caseras, saberes quizás trasplantados por las inmigrantes

[12] Según el autor, si bien lo relaciona directamente con sus recuerdos de la oralidad de la abuela, reconoce que es un rasgo distintivo del habla de muchos habitantes de la colonia donde nació y se crió.

de sus culturas de origen, como curar la insolación poniendo un vaso lleno de agua sobre la cabeza, o usar el agua bendita para curar el empacho, la diarrea, la ojeadura y el aceite tibio, tiernamente aplicado en el pecho de los niños afectados por el 'consumo'. El canto protector, la invocación a la Virgen y a Santa Bárbara, las plegarias mientras se protegían bajo la sólida mesa del comedor durante las tormentas y los tornados. Y el sincretismo en la incorporación de un chorro de aceite de ricino en el mate, para curar la contispación. La soledad, el encierro y la nostalgia de la 'mare' potencian los recuerdos, como el de la 'mesa larga del comedor llena de gente' para la fiesta patronal, que todas colaboran en reconstruir: «Los nonos, las tías de San Agustín… los primos de la mare de Grutlig… Choni: ¡Qué bien llevaba el estandarte la mare! – Chita: Cuarenta años fue la presidenta de la Congregación de Santa Ana… una vida» (14).

En una entrevista que me brindara el autor, además de darme datos preciosos sobre el proceso creativo a base a improvisaciones por las cinco actrices originales, que luego él reescribió en forma de guión, reconoce el inconsciente homenaje que fue consolidándose en la figura de su abuela materna. Descendiente de piamonteses y de apellido Paschetta, Lina dejó en él una huella indeleble y por ello en la obra emergen sus modos de hablar, léxico y sonoridades contaminadas con el italiano. Pero es después de terminar el guión, dice, cuando tomó conciencia de la vivacidad de esta presencia. Y del modo cómo el encierro de la ficción se corresponde con prácticas, hoy día incomprensibles, que el Matronazgo (sobre todo piemontés) impuso en la educación femenina para protegerlas de los peligros del 'afuera', asociado a los tabúes sobre el deseo sexual y lo masculino.

Lina, que vivió hasta los 102 años abarcando el arco del s. XX, y que, tal como lo recuerda Kreig, no salía jamás de su casa por considerarlo de 'mal gusto' en la mujer, dejaba en manos del marido estos menesteres. Y mientras sancionaba con motes censuradores a las que se atrevían a circular 'indecentemente' por el espacio prohibido del 'afuera', se esforzaba por hacer de la casa un ámbito protector y gozosamente culinario. Imágenes de lo femenino y de lo materno que, más allá de la evolución cultural y de los cambios operados, sigue sin embargo impregnando las pulsiones y la memoria personal y colectiva, configurando una matriz cultural hoy viva y potente.

Si los individuos producimos colectivamente la realidad cotidiana a través de procesos de objetivación, institucionalización y legitimación de matrices que no son sólo constructos cognoscitivos persuasivos, cautivadores y seductores, sino también represivos, intimidantes y coercitivos (Mandoki 72), la múltiple configuración orgánica de la matriz del matronazgo gringo, pendula entre estos dos extremos. Extremos que activan con toda potencia un mundo experiencial,

corporal y afectivo todavía hoy significante y visible en obras como ésta, donde confluyen la parodia, la ternura y la nostalgia, en el homenaje del autor, las vivencias de las actrices[13] y el entusiasmo de los espectadores.

El terror ante el misterio de ese afuera desconocido que viene a golpear la puerta y exige el *¿Quienáy?*, muestra también su costado feliz cuando la puerta se abre y una luz azul invade el escenario. Del afuera, de las dulzuras de un pasado consolatorio, o de las fibras íntimas de un presente emocionado, emerge la voz de la Madre en la voz de una mujer que canturrea en piemontés una canción de cuna. Como la que la 'mare' les/nos cantó cuando niñas. Las hermanas emocionadas (y el público con ellas), se van acercando a la puerta, mientras lentamente se va apagando la luz.

**Bibliografía citada**

Balbi, Lermo Rafael. *Continuidad de la gracia.* Santa Fe: Subsecretaria de Cultura de la Provincia de Santa Fe. 1995.

———. *Adiós, adiós, Ludovica.* Santa Fe: Subsecretaria de Cultura de la Provincia de Santa Fe. 1985.

Balbi, Oscar. *El teatro de la gente*. I-II. Santa Fe: UNL - Centro de Publicaciones. 2002 y 2003.

Butti, Enrique. *Balbi, el narrador*. Entrevista de Enrique Butti para el Suplemento *La comarca y el mundo*, El Litoral, Santa Fe, 31 de octubre de 1983.

Crolla, Adriana. "Viajes de 'indentidad/es es-trábicas' en la memoria escrituraria italo-argentina". Silvana Serafin (ed.). *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales.* Pasian di Prato: Campanotto. 2009: 21-36.

Gregorio Gil, Carmen. M*igración femenina. Su impacto en las relaciones de género*. Madrid: Narcea. 1998.

Kreig, Raúl. *¿Quienáy?* (mimeo) inédito, 2012.

Mandoki, Katia. *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica 2*. México: Siglo XXI. 2006.

Sánchez, Florencio. *La gringa*, Rosario: Ameghino. 1999.

[13] La obra se estrenó en Santa Fe a mediados de 2012 y con enorme profesionalismo, grandes actrices supieron dar el tono y la cadencia justa a cada uno de los personajes femeninos: Marta Defeis (La Choni), Luchi Gaido (La Chola), Mariana Mathier (La Chela), Martha Ottolina (La Chita) y Susana Schvartz (La Chuchi). La ajustada dirección estuvo a cargo de Luchi Gaido y Vanina Monasterollo y la supervisión de la puesta en escena por Edgardo Dib. Profesionales todos que prestigian el teatro santafesino actual.

# LA DIASPORA ITALIANA IN ARGENTINA OGGI

Susanna Regazzoni*

## Verso una società poliedrica

Desidero iniziare con tre citazioni: le prime due tratte dalla costituzione argentina del 1853, rispettivamente dal preambolo e dall'articolo 25 e l'altra dal discorso dalla poetessa cilena Gabriela Mistral in occasione del primo premio Nobel per la letteratura latinoamericana assegnatole nel 1945:

> Nosotros, los representantes del pueblo de la Nación Argentina, reunidos en Congreso General Constituyente por voluntad y elección de las provincias que la componen, en cumplimiento de pactos preexistentes, con el objeto de constituir la unión nacional, afianzar la justicia, consolidar la paz interior, proveer a la defensa común, promover el bienestar general, y asegurar los beneficios de la libertad, para nosotros, para nuestra posteridad y para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino: invocando la protección de Dios, fuente de toda razón y justicia: ordenamos, decretamos y establecemos esta Constitución, para la Nación Argentina. […] Art. 25 - El Gobierno federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias, e introducir y enseñar las ciencias y las artes (Constitución Argentina s.p.).

> La Argentina está dando a nuestros países una enseñanza que ellos no quieren oír: la de que un año de inmigración hace más por la raza que diez años de trabajo social gastado en mejorar la carne vieja. Ninguna empresa – educación popular, higiene social, etc. – acelera la evolución de un país nuevo como ésta del injerto (Mistral s.p.).

Da alcuni anni le grandi città d'Europa vivono l'esperienza di una realtà sempre più multiculturale, dovuta a numerose ragioni, tra cui emergono crisi economiche, carestie, esili politici, oltre alla globalizzazione, ovvero il fattore che ha cambiato la storia del mondo. Questa realtà poliedrica è accompagnata

* Università di Ca' Foscari Venezia.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

da un nuovo concetto di identità che diviene variabile, plurale o composto proprio perché in un solo luogo esistono mondi culturali diversi.

García Canclini utilizza il termine 'hibridación' per indicare tale convivenza di molteplici «procesos socio-culturales en los que estructuras y prácticas discretas, que exitían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (14).

E ancora, scrive Miampika:

> […] l'ibridismo è il vettore essenziale dei processi culturali globali, che va oltre qualsiasi rigidità culturale, rigidità di identità e mette in discussione i concetti di purezza identitaria, di origine, di autenticità culturale favorendo incontri, scontri e tensioni fra esseri umani, etnie e storie che si realizzano attraverso i continenti e che modificano il lavoro dell'immaginario per la produzione culturale (9).

Dunque, tali meccanismi di ibridazione modificano i concetti discussi e discutibili d'identità culturale e di etnicità, sottolineando il processo dinamico collegato a realtà discontinue e contraddittorie. A questo proposito gli studi postcoloniali e culturali offrono interessanti chiavi di lettura, a partire dalla nozione di 'poetica della relazione', proposta aperta e multilinguistica del poeta della Martinica, Édouard Glissant. Egli riconosce e legittima ciò che è diverso, vale a dire «las diferencias que confluyen, se ajustan, se oponen, concuerdan y generan lo imprevisible» (98).

Il concetto di transculturazione – neologismo inaugurato dall'antropologo cubano Fernando Ortiz agli inizi del XX secolo –, in quanto meccanismo dinamico in permanente movimento, è un fenomeno che accompagna la storia del continente americano, specialmente latinoamericano, e che offre un'interessante esperienza per l'evoluzione socio-culturale della regione. Per alcuni aspetti, esso è assolutamente esemplare in questa parte del mondo, in quanto comprende i concetti di nazione, frontiera e culture. Inoltre, più specificamente, il panorama europeo, nuovo per quanto riguarda la dimensione della globalizzazione contemporanea, può trovare elementi di riflessione nel fenomeno migratorio italiano. A partire dalla fine del secolo XIX fino agli anni Sessanta del XX secolo, milioni di persone si spostano in tutto il mondo, soprattutto nell'America del nord e del sud, in particolare in Argentina, invasa da un enorme flusso di persone, ancor più 'inquietante' se si considera lo scarso numero dei suoi abitanti.

In effetti, come scrive Diego Armus nel prologo al *Manual del inmigrante italiano*,

> […] desde la conformación de los sectores populares (hasta el) al surgimiento de las actividades industriales, y desde la literatura (hasta) a las costumbres culinarias y las prácticas políticas, el fenómeno inmigratorio ultramarino de fines del siglo

XIX y comienzos del XX parece cubrir prácticamente todos los niveles y aspectos de la vida argentina del novecientos (8).

In Italia, l'argomento è stato studiato con particolare attenzione all'aspetto letterario soprattutto a partire dall'ultima decade del XX secolo. Per citare alcuni esempi, si ricordano, le ricerche effettuate dal gruppo romano – Blengino, Cattarulla e Magnani – e dell'intera *équipe* di ricercatori afferenti a 'Oltreoceano-Cilm', Centro Internazionale letterature migranti presieduto da Silvana Serafin dell'università di Udine.

Il dato interessante da rilevare in questa occasione è il nuovo fenomeno che sorge nella seconda metà del XX secolo costituito dall'insistenza di personaggi e di protagoniste femminili che accomunano molti scrittori/ici. In particolare vorrei soffermarmi su *El mar que nos trajo* di Griselda Gambaro pubblicato nel 2002.

Nella storia delle migrazioni Italia-Argentina, le donne hanno un ruolo secondario; in un primo momento esse non viaggiano affatto e, se lo fanno, scompaiono nell'anonimato, all'ombra di un uomo, di un padre o di un marito. Non sorprende, pertanto, la mancanza di documentazione relativa alla loro presenza. Sono figure marginali, isolate, spesso analfabete come le protagoniste del romanzo in questione, chiuse in casa a lavorare instancabilmente per sopravvivere. Con il tempo, assumono un ruolo fondamentale, perché sono coloro che conservano la cellula primaria della società tanto nel paese originario quanto in quello d'arrivo. Esse mantengono l'unione della famiglia alla partenza dell'uomo di casa per emigrare o per 'ritornare': il che comporta, in entrambi i casi, l'inevitabile abbandono o della prima famiglia o del nucleo di formazione più recente.

La letteratura di tema migratorio comincia quasi subito con la nascita del fenomeno sociale e, come ricorda la stessa Griselda Gambaro, gli italiani che si imbarcano a Genova nel 1884 per viaggiare verso il Río de La Plata sono descritti da Edmondo De Amicis, che ha fatto l'esperienza in prima persona, nel suo libro di viaggio *Sull'Oceano* (1889). A proposito di quest'opera, Griselda Gambaro commenta che: «En este fresco están todos los que vinieron a América, en su mayoría obreros y campesinos, cada uno con su sueño particular. Y el sueño – y el destrozo del sueño – empieza en el 'Galileo', como si el barco navegara en un mar de tierra y sus pasajeros, en los múltiples tipos y pasiones, representaran a la humanidad entera» ("El sueño…": 7).

Invece, per quanto riguarda la letteratura argentina, c'è una serie di testi narrativi e teatrali che testimoniano il malessere con cui si visse in un primo tempo l'arrivo dello straniero. Scrittori come Manuel Gálvez, Ricardo Rojas e Hugo Wast, fra gli altri, attraverso l'attacco razzista, la comicità, il grottesco e il sarcasmo, filtrano demagogicamente ogni comportamento, singolo e collettivo.

Solo verso la seconda parte del XX secolo si assiste a una nuova stagione letteraria dal tono totalmente diverso, grazie a Syria Poletti, scrittrice veneto-friulana che emigra in Argentina già adulta e che scrive una serie di libri sul tema, di cui il più famoso è *Gente conmigo* (1962).

Altri scrittori e scrittrici continuano negli anni Ottanta a produrre opere sull'onda dei ricordi come Antonio Dal Masetto, autore di *Oscuramente fuerte es la vida* (1990), *La tierra incomparable* (1994) e *Cita al Lago Maggiore* (2011). Sono racconti ispirati dalla storia d'emigrante della madre, che viaggia dall'Italia all'Argentina per poi ritornare in Italia e ancora una volta in Argentina.

Ulteriori esempi provengono da: Mempo Giardinelli con *Santo oficio de la memoria* (1991), Rubén Tizziani con *Mar de olvido* (1992), Roberto Raschella con *Diálogos en los patios rojos* (1994) e *Si hubiéramos vivido aquí* (1998) e Martina Gusberti con *El láud y la guerra* (1996)[1]. Dall'altra parte dell'oceano, precisamente in Italia si misurano con il tema: Laura Pariani, *Quando Dio ballava il tango* (2002), Mariangela Sedda, *Oltremare* (2004) e Renata Mambelli, *Argentina* (2004), per citare solo alcuni nomi.

Le storie di vita sono importanti in questo ambito perché si avvicinano al lato privato di una Storia che per molto tempo si è limitata a numeri e a statistiche. Inoltre, esse sono interessanti per lo studio della formazione della famiglia argentina, di usi e costumi locali, che subiscono trasformazioni importanti in seguito alla citata 'alluvione' migratoria riversatasi nel paese che, all'epoca, contava pochi abitanti. Rispetto all'importanza dell'immigrante italiano in relazione all'identità argentina, la storica Hebe Clementi osserva che:

> El drama del espacio por ocupar y de su ocupante que, de una manera u otra, configura diversas formas de instalación en ese mismo espacio semivacío, me pareció que era el drama americano por excelencia: incluía al poblador original – el indio – y las diversas modalidades de ocupación de las áreas de frontera urbano-rural, como ocurrió con el pionero norteamericano en todas sus variedades, el llanero venezolano, el bandeirante paulistano o el gaucho rioplatense. Y también, ¿por qué no?, con el inmigrante, llamado primero aluvional cuando llegó por miles y luego de otras maneras siempre azarosas por infinitas razones más o menos recónditas. También entre la prole y los hijos de esa prole, en una u otra generación – segunda o tercera – estamos incluidos todavía una buena porción de argentinos que no titubeamos en considerarnos argentinos de ley, pero no siempre reconociendo o admitiendo aquel ascendiente (Clementi s.p.).

[1] Martina Gusberti nacque a Cremona e si naturalizzò argentina. È medico psichiatra psicoanalista. Radicata da piccola a Resistencia, Chaco, studiò giornalismo e pianoforte. Frequentò il primo anno di Diritto all'UBA, ma in seguito si laureò come fonoaudiologo e medico nel 1964. È autrice del libro di racconti *Requiem para la adolescencia* e dell'autobiografia *El laúd y la guerra* (1996).

## Alla ricerca di un'identità argentina

La nuova stagione letteraria dell'argomento migratorio indica la volontà di ripensare all'identità – dopo gli anni della terribile dittatura che segna la seconda metà del Novecento –, attraverso il recupero di un passato che è costituito anche dagli immigranti italiani. A riprova di questo, coincidono le dichiarazioni della stessa Griselda Gambaro e di Mempo Giardinelli.

La prima, in una intervista a María Malusardi, afferma:

> Creo que a partir de todas las dificultades y las catástrofes que nos pasan, esto sería una especie de reconocimiento de nosotros mismos. Me parece que nunca han salido tantos libros de nuestra historia, la más cercana y la más lejana, porque hay tanta necesidad de verdad al lado de tanta hipocresía […] es una señal de crecimiento en la sociedad, y es darle al inmigrante cada vez más ese valor que ha tenido y que nunca se puso en el relieve que correspondía (Malusardi s.p.).

Il secondo spiega le ragioni che l'hanno spinto a scrivere il romanzo *Santo Oficio de la memoria*, ovvero la necessità di ricuperare il senso di se stessi dopo il trauma della Guerra delle Malvinas. Eloquenti sono le sue parole:

> Lo que me preocupaba era ver no tanto lo que pasaba sino de dónde veníamos. De dónde venía la sociedad argentina para estar aplaudiendo a Galtieri en la plaza, hecho que no aparece ni existe en la novela, pero es lo que de alguna manera dominó la parte anterior. Al mismo tiempo era una especie de prospectiva, de pensar a dónde íbamos a ir. A la vez se me revolvía toda una cuestión cultural, de pertenencia; yo soy hijo de inmigrantes, somos un país aluvional, y de repente me fui dando cuenta, a partir de leer material sobre la historia de las Malvinas, de que había una serie de hechos que en la historia argentina se venían cruzando y que yo quería de alguna manera novelarlos. Yo no soy un ensayista, no soy un filósofo ni un pensador, solamente soy un escritor, un ficcionista, un tipo que tiene algunas ideas de la realidad y le mezcla un poquito de imaginación y hace un cóctel medio bastardo y sale literatura (Carolina Andrea Navarrete González s.p.).

Le dichiarazioni dei due scrittori confermano la necessità di ripercorrere la storia nazionale argentina, partendo dalla costituzione dinamica di un'identità profondamente minacciata e ferita dagli anni della dittatura militare. Sottolineano, inoltre, la capacità del paese di accettare l'esperienza di altre culture e di contribuire all'arricchimento di un'espressione più concreta della transnazionalità per dimostrare che è possibile realizzare una società globale fondata sull'interculturalità.

La tendenza al recupero del passato migratorio fa sì che la migrazione italiana degli ultimi decenni del XX secolo non sia vissuta più come stigma, ma,

per un mutamento del panorama internazionale, come un motivo d'orgoglio. Nei romanzi che si pubblicano in questo periodo – di cui ho accennato in precedenza alcuni titoli – l'Argentina, non più paese di ricezione, diviene luogo da dove i cittadini sono espulsi nuovamente, come lo erano stati i propri avi europei, per ragioni di crisi economica.

Il tramite con il passato e con l'identità familiare è costituito dalla figura femminile liberatasi dal prototipo della vittima, sola, indifesa e straniera, tanto diffuso nella letteratura – in particolare nel teatro – d'inizio Novecento.

Si tratta di una donna dominante, una figura mitica e ancestrale nonostante la sua immersione nell'universo quotidiano e domestico. Esemplare espressione di antenata immigrata e custode della memoria del passato è la *nona* protagonista di *Santo Oficio de la memoria* di Giardinelli o la stessa Natalia di *El mar que nos trajo* di Gambaro[2]. A proposito di ques'ultimo romanzo è necessario aprire una parentesi data la grande carica poetica con cui, in circa cento pagine, si viaggia nella memoria tra Italia e Argentina.

## *El mar que nos trajo*: un ponte tra Italia e Argentina

La storia racconta le vicissitudini di due famiglie, una in Italia e l'altra in Argentina, unite dall'esperienza di Agostino, povero pescatore dell'Isola dell'Elba che, a diciannove anni dopo aver sposato Adele, parte per Buenos Aires verso un futuro migliore. Nel nuovo paese conosce Luisa e dalla loro unione nasce Natalia – molto amata dal padre –, la quale è la vera protagonista del racconto. Dopo pochi anni, Agostino viene riportato a forza in Italia dai fratelli di Adele, mentre Luisa lo attende disperata. Venuta a conoscenza della sua partenza, la donna è pervasa da un sentimento d'abbandono che determina il destino suo e della figlia. In Italia, Agostino riprende la vecchia esistenza; nasce il figlio Giovanni, ma il pensiero dell'uomo è sempre per la figlia lasciata in Argentina e in segno di protesta ne mette la foto in cima al caminetto. Con il tempo, Agostino spiega al figlio che Natalia è sua sorella e che deve andare a cercarla; il ragazzo ubbidisce e dopo la morte del padre ricostruisce legami là dove c'erano state separazioni laceranti. Sullo sfondo si svolgono la storia del fascismo e dell'anarchismo, la seconda guerra mondiale, il peronismo e altri avvenimenti importanti dell'epoca.

[2] Griselda Gambaro (1928) nasce a Buenos Aires. Fra i suoi libri più importanti, si ricordano: *El desatino* (1965), *Una felicidad con menos pena* (1965), *Dios no nos quiere contentos* (1979), *Después del día de fiesta* (1994), *Lo mejor que se tiene* (1998), *Escritos inocentes* (1999), *Lo impenetrable* (2000) y *El mar que nos trajo* (2002). Il suo teatro, tradotto in molte lingue, è stato rappresentato sulle scene più importanti dell'America Latina e dell'Europa.

La scrittrice chiarisce che il racconto nasce dai ricordi di infanzia, quando ascoltava gli adulti riandare con la memoria a tempi lontani:

> Si de chica te cuentan una historia que te gustó mucho y por el azar de la vida te tocó ser escritora, esa historia hay que contarla. […] el relato de Agostino, el personaje eje de la narración, […] lo escuché yo contado en la mesa, así, en crudo […]. Hay mucha ficción, algunos personajes y comportamientos están hechos basándome en pequeños detalles que me contaron, pero en cada situación elegí mi propio modo (Malusardi s.p.).

La narrazione si snoda in una terza persona che rappresenta il punto di vista di una bambina, i cui tratti riproducono quelli degli antenati, mentre ricorda, tra lacune e imprecisioni, fatti ed avvenimenti trascorsi. Ella riassume in sé le componenti – italiana e argentina – della storia. La conclusione è la seguente:

> La menor de las hijas de Isabella, la que tenía el rostro mate y los cabellos enrulados como el abuelo, escuchó sentada a la mesa ocupando un lugar entre su hermano y su primo, el hijo de Natalia. En esas charlas de sus mayores nunca intervino. Guardó la memoria de Natalia, de Giovanni, y con lo que le contó su madre, Isabella, de odiada y tierna mansedumbre, muchos años más tarde escribió esta historia apenas inventada, que termina como cesan las voces después de haber hablado (Gambaro 138).

La voce narrante, pertanto, assegna grande valore simbolico alla bimba, che funge da personaggio-ponte tra le due aree geografiche. Anche lei fa parte della schiera di individui che si sentono legati a un qui e a un lì e che condividono l'esperienza migratoria. Inoltre, attraverso la sua voce, si esprimono tutte le donne emigrate in Argentina a fine Ottocento e inizi Novecento.

Attraverso una sorta di 'rete' di relazioni l'autrice costruisce, via via, un'identità in continuo processo di formazione, contraddittoria, ambigua e oscillante. Poiché come rileva Mabel Moraña:

> Entre los temas más recurrentes que asoman en los 'Pliegues del canon' el de la representación identitaria es quizá, hasta el día de hoy, uno de los más candentes y proteicos. […] Conceptos como los de subjetividad, alteridad, diferencia, otredad, memoria colectiva, hibridez, heterogeneidad, etc., han abierto el camino para una comprensión más fluida y abarcadora de la trama social y de sus procesos de simbolización (10).

In quel 'mar que nos trajo' resta la testimonianza delle migliaia e migliaia di persone migranti che contribuirono alla realizzazione del processo di transculturazione, secondo il citato modello di Ortiz (1940/2002), ripreso da Rama

(1982) e applicabile alle forme di ibridazione fra la cultura di chi arriva, di chi parte e di chi è già presente. Mabel Moraña, aggiunge che:

> […] los resultados que derivan del proceso de implantación y adaptación de modelos metropolitanos en América no pueden comprenderse sin una captación más vasta de los problemas que acompañan la experiencia de migración y asentamiento de contingentes europeos […] en tierras americanas, y del modo en que las prácticas socioculturales de estos sectores afectan a – y son afectados por – la población nativa, indígena y criolla, en diversos niveles de interrelación política y social (37).

*El mar que nos trajo* è una storia di destini incrociati dove la diaspora italiana in Argentina si racconta dalla prospettiva delle donne che hanno visto nel mare la possibilità della sopravvivenza e, allo stesso tempo, il pericolo dell'abbandono e della morte.

## Conclusioni

L'orientamento dei nuovi studi sulle migrazioni ha sottolineato il ruolo della donna, come elemento fondante la costruzione economica e culturale di un Paese. Nel caso concreto dell'Argentina sono da ricordare le ricerche di Carina Frid de Silberstein e di Alicia Bernasconi. L'interesse per le questioni di genere ha perciò risvegliato la produzione di romanzi centrati, a volte, su saghe familiari, altre, su vicende autobiografiche. Da qui la visione oppositiva della narrativa contemporanea rispetto alla costruzione della figura femminile e dell'immigrato come emergono nel teatro del secolo precedente. Il sarcasmo e la denigrazione sono definitivamente abbandonati in favore del ricordo intimo, della costruzione profonda e rispettosa della memoria familiare. L'importanza di queste donne viene confermata dal ruolo che esse svolgono come depositarie della memoria del gruppo, in questo caso della famiglia, unito alla sua trasmissione quale eredità da consegnare alle generazioni più giovani. Il passato esiste grazie alla rimembranza delle protagoniste più anziane che conservano la traccia della terra d'origine e l'inizio dell'esperienza nel nuovo mondo. Esse sono depositarie della memoria, individuale e collettiva, poiché il ricordo di ognuno è collegato all'appartenenza a un gruppo. Una visione, dunque, che è, per eccellenza, al femminile, poiché la trasmissione della memoria è tradizionalmente un compito affidato al racconto delle donne.

**Bibliografia citata**

Armus, Diego. "Prólogo". *Manual del emigrante italiano.* Traducción, selección y prólogo de Diego Armus. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1983.

Bernasconi, Alicia. *L'emigrazione sanmarinese in Argentina 1882-1956*. Repubblica di San Marino: Aiep. 2009.

Blengino, Vanni. *Un'avventura di massa. Cento anni di immaginario sugli immigranti italiani in Argentina*. Casoria: Loffredo. 2011.

———. *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1990.

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

——— e Magnani, Ilaria. *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*. Troina: Città Aperta. 2004.

Clementi, Hebe. *La década del veinte y las luces ideológicas. Una síntesis interpretativa de coincidencias y disparidades*. In <juanfilloy.bib.unrc.edu.ar/CLEMENTI>.

Clementi, Hebe et al. (eds.). *Yo italiana. Historias de vida de mujerres inmigrantes*. Montevideo: Patrimoio Inca/Cgil. 1993.

*Constitución Argentina.* <www.senado.gov.ar>.

Favaretto, Silvia. *Italiane emigrate in Argentina, tra rischio e attesa*. <www.bottegascripatement.it>.

Frid de Silberstein, Carina. "Italianos en Rosario. Un perfil demográfico y ocupacional (1870-1914)". *E.I.A.L.*, 3 (enero-junio 1992), 1. <www.tau.ac.il/eial/iii_1/silberstein.htm>.

Gambaro, Griselda. *El mar que nos traj*o. Buenos Aires: La otra Orilla. 2002.

———. "Crónica. *En el óceano*". *Clarín* (20 de julio 2002): edam. <Clarin.com/suplemento/cultura/2002/07/20>.

———. "L'América: el sueño en italiano". *Clarín* (20 de julio de 2002).

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós. 2001.

Glissant, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce. 2002.

Malusardi, Maria. *Un eco de la memoria. Historias con inmigrantes*. <www.elarcaimpresa.com.ar/inmigrantes.htm>.

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

Miampika, Landry-Wilfrid et al. (eds.). *Migraciones y mutuaciones interculturales en España*. Alcalá: UAH. 2007.

Mistral, Gabriela, *Discurso de Gabrial Mistral ante la Academia Sueca al recibir el Premio Nobel de Literatura el 12 de diciembre de 1945*. <www.letras.s5.com/Mistral>.

Moraña, Mabel. "'Los pliegues del canon' y la deconstrucción culturalista". Moraña, Mabel. *Crítica impura*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert. 2004.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo del tabaco y del azúcar* (1940). Madrid: Cátedra. 2002.

Navarrete González, Carolina Andrea. "La metanarratividad en *Santo oficio de la memoria* de Mempo Giardinelli". <www.margencero.com/…/metanarrativa/metana>.

Rama, Ángel. *Transculturación en América Latina*. México: Siglo XXI. 1982.

Serafin, Silvana (ed.). *Contributo friulano alla letteratura argentina*. Roma: Bulzoni. 2004.

———. *Immigrazione friulana in argentina: Syria Poletti racconta…* Roma: Bulzoni. 2004.

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

———. *Friuli versus Ispano-america*. Venezia: Mazzanti. 2006.

———. *Percorsi letterari e linguistici. Oltreoceano*, 1 (2007).

——— e Sartor, Mario (eds.). *Immigrazioni/emigrazioni. Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, 3 (2007).
——— e Sartor, Mario (eds.). *Globalità e localismo. Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, 4 (2008).
———. *Scrittura migrante. Parole e donne nella letteratura d'Oltreoceano. Oltreoceano*, 2 (2008).
———. *Voci da lontano*, *Emigrazione italiana in Messico, Argentina, Uruguay*. Venezia: Mazzanti. 2008.
———. *Dialogare con la poesia. Voci di donna dal Friuli alle Americhe all'Australia. Oltreoceano*, 3 (2009).
———. *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones reales e intelectuales.* Pasian di Prato (UD): Campanotto. 2009.
——— e Marcato, Carla (eds.). *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe. Oltreoceano*, 4 (2010).
———. *Historias de emigración: Italia y Latinoamérica.* Venezia: Studio LT2. 2010.
———. *I colori dell'emigrazione*. Udine: Forum. 2011.
———. *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe. Oltreoceano*, 6 (2012).

# *MENESTEOS, MARINERO DE ABRIL* DI MARÍA TERESA LEÓN O IL MITO DELLA NOSTALGIA

Laura Silvestri*

## Il romanzo

È già da qualche anno che si è cominciata a riconoscere l'importanza di María Teresa León (Logroño, 1903 - Madrid, 1988), per troppo tempo oscurata dalla fama del marito Rafael Alberti. Non solo si è riscattata la sua opera, ma anche il suo impegno politico prima, durante e dopo la guerra civile.

Segretaria dell'Alianza de Intelectuales Antifascistas, aiutò in tutti i modi la causa repubblicana, come pure la difesa dell'arte e della cultura. Basti dire che organizzò *Las guerrillas del teatro*, spettacoli che venivano portati al fronte per intrattenere i soldati, contribuì in maniera decisiva a mettere in salvo le opere del Museo del Prado e anche quando, alla fine del conflitto, fu costretta a rifugiarsi prima a Parigi, poi in Argentina e infine a Roma, continuò il suo attivismo civile, parlando alla radio e scrivendo articoli. In Spagna tornerà solo nel 1977, già con i sintomi dell'Alzheimer.

Così, una delle più prolifiche e brillanti scrittrici del Novecento spagnolo passò gli ultimi anni della sua vita nel silenzio e nell'oblio della malattia. Per fortuna, quasi lo avesse presentito, lasciò le sue memorie in uno dei suoi libri più belli, *Memoria de la melancolía*, considerato il testo chiave della sua opera e una delle migliori espressioni della letteratura dell'esilio (cfr. tra gli altri: Marrast, Pope, Torres Nebrera, Estébanez Gil, Roses, Álvarez de Armas).

Tuttavia, seppure il dolore per la lontananza dalla patria sia al centro di gran parte dei testi di María Teresa León, è in *Menesteos, marinero de abril* (1965) che questo tema si trasforma in un vero e proprio mito, consustanziale alla vita e all'opera dell'autrice[1]. Ma andiamo con ordine.

* Università di Roma 'Tor Vergata'.

[1] Come osserva Carla Perugini (83): «el texto ha sido unánimemente juzgado, a pesar de su ambientación legendaria, como fuertemente inmerso en las circunstancias históricas y existenciales de los exiliados españoles, en sus sentimientos de desarraigo y extrañeza».

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

Menesteo è il leggendario re di Atene che partecipò alla guerra di Troia e che, essendo stato il suo trono usurpato, non aveva potuto tornare in patria; aveva quindi vagato fino a giungere in Spagna, alla foce del fiume Creso (l'attuale Guadalete) dove aveva fondato il Puerto de Menesteos, chiamato oggi Puerto de Santa María, nella baia di Cadice, città natale di Alberti. Per questo, in *Ora marítima,* il poeta (che aveva preso questo titolo dall'opera in cui Avieno descrive la Spagna preromana) gli ha dedicato la poesia *Menesteos, fundador y adivino* (Perugini, *Rafael Alberti tra due sponde*). E per questo il libro si apre con la dedica «a Rafael Alberti, de Puerto de Menesteos» (León 31), a cui seguono, come epigrafi, citazioni di Avieno, Omero, Strabone e dello stesso Alberti, riferite a Menesteo[2].

Nel ricostruire la vita di questo personaggio, di cui si sa ben poco, Maria Teresa León lo immagina, dopo la guerra di Troia, desideroso di prendere il mare per seguire le orme di Enea. Descrive dunque il suo viaggio, o meglio il suo sbarco, dato che la storia comincia su una spiaggia, teatro di un amplesso tra il protagonista e una vergine consacrata a una dea (forse la stessa Venere-Afrodite). Ma ancor prima di dire il suo nome, la fanciulla scompare e di lei rimane solo il nastro verde che le adornava i capelli. Da questo momento, perciò, ritrovarla diventa il motivo conduttore del romanzo e lo scopo della vita di Menesteo.

## La ricerca

Fin dall'inizio, però, il suo inseguimento si risolve in una serie di amare delusioni. Ogni volta che crede di averla raggiunta, la ragazza si rivela un miraggio, una chimera sorta dal gioco delle luci della natura («Le parece ver el cuerpo nacarado de la muchacha en los charquitos que deja la resaca y aprovechan las nubes como espejo», 40) o semplicemente dal desiderio di Menesteo. E a mano a mano che lei diventa una meta irraggiungibile, lui si allontana sempre più da se stesso e dal proprio passato: «Luego echa a correr hacia cualquier punto, pues se ha dado cuenta, de pronto, que él ya casi no existe, pues va errante sin compañero, y está solo sin navío y es menos que una hoja de las que balancea el otoño» (42). Non a caso, per descrivere il suo senso di smarrimento, la voce narrante crea una similitudine («Diez años de su vida se le han convertido en

[2] Meno i cinquantanove versi di Alberti e la citazione di Avieno che segue immediatamente la dedica, tutte le altre epigrafi sono introdotte da un titolo; quella di Omero: *Menesteos, héroe y caudillo de la Ilíada* e le due di Strabone*: Menesteos, navegante después de la caída de Troya* e *Menesteos en la bahía gaditana*.

huidizo lagarto, difícil de atrapar», 44) che rimanda alla metamorfosi del nastro verde in una serpe velenosa che 'fatalmente' ridurrà il protagonista in fin di vita:

> Bajo la abarca derecha, quejándose, se hallaba una joya de esmeraldas montunas, quejándose con un diminuto llanto mortecino.
> – Tú aquí – balbuceó Menesteos ¿Por qué has venido a buscarme? Si eres el resto de la cinta de su pelo, sabrás conducirme ante ella. Yo te sigo. […]
> Poco a poco el sol se fue trasponiendo, dejándole una larga sombra a las espaldas mientras la cinta viva, enfilando todos los silencios, se detenía de cuando en cuando entre las piedras […]. Alcanzó un remanso y entre el palor de la orilla vio, abandonada, la cinta de su amiga […]. Y tendió la mano para acariciarla. La joya montuna, sin entender sus intenciones, picó profundamente […] Menesteo comenzó a reconocer dentro de sí el camino de la ponzoña. Lentamente se iban adormeciendo los extremos de su cuerpo. Pretendió beber en el arroyo pero cayó dentro de sus aguas (106-108).

In effetti, per Menesteo l'incontro con la ragazza è stato come un veleno che, cancellando a poco a poco dalla sua mente paesaggi, abitudini, voci e presenze, lo rende straniero a tutto, alienandolo persino da se stesso. Per questo, a chi gli chiede chi sia e da dove venga, risponde:

> […] el muerto te está hablando. Sé que los hombres mueren por aquello che desean locamente, así yo sufrí la calamidad de desear a una criatura a quien desaté su cinturón para que mis manos recurrieran su cuerpo. E hice como el alfarero hace con sus jarros o el espadero con sus espadas. Yo me maté de amor, por eso te dije que había matado a un hombre. Yo fui el abandonado de la vida y como tal decidí llegar al reino de los muertos y llevar hasta el infierno mi infierno y entregar a los difuntos mi cadáver (122).

Senza più speranze, né ricordi si reca quindi nell'Ade, «la silla del olvido» (116), «el hogar de los difuntos» (126), «la región del cero absoluto, del lugar del después, región donde los ríos del olvido llevan a los que fallecen» (145), per trovare nel regno dei morti ciò che non ha potuto avere nella vita. E il suo sogno si avvera, grazie al rifiuto che egli oppone all'invito del giovane 'che gli fa da guida' a cancellare ogni traccia di memoria:

> – No puedo olvidar. Dios, o lo que seas ¿me entiendes? No puedo traicionar mi papel de hombre, jugando a cara o cruz, aunque me ofrezcas todas esas respuestas que traen desvelados a los sabios. Yo no lo soy. Apenas si busco por la playa a una muchacha o niña de placer salida del primer asombro en mis brazos viriles. ¿Está o no está por aquí? ¿Yo no la quería como madre de mi descendencia pues ella era el enceguedor amor. ¿Qué voy a hacer ahora si la olvido en esta cueva o cáscara final donde todo se desvanece? (130).

Così, aggrappato al ricordo della ragazza, e al lancinante dolore per la sua perdita, riesce a farla rivivere dentro di sé:

> Luego… Le acometió un terror absoluto, fuera de toda medida. Llevó su mano al pecho para contener el caudal de su sangre que seguía corriendo su camino mortal y encontró dentro su corazón. No dudó en levantarlo. Dentro de él la muchacha solar resplandecía sin eclipse. ¡Qué hermosa era en los dedos del marinero de abril! Todas la perfecciones se habían agrupado. ¿Es que así es la sonrisa de la espuma? ¿Puede de una piel fluir tanta preciosa luz? (131).

La fanciulla ricreata dal suo cuore, molto probabilmente la stessa dea a cui era votata, e che Menesteo non osa guardare por «miedo a chocar contra su mejilla y que se le disolviese en espuma» (133), lo prende per mano e lo riporta alla vita:

> ¡Qué asombro! Volvían a tener nombre los colores y los trinos. Volvía a llamarse zumbido el vuelo de la abeja. Retiraba su cuerpo del roce de los árboles. Su olfato se abría de par en par, multiplicándose con los mil llamamientos de las flores. Todos los beneficios de la luz y el sonido los recibía arrodillado y corriendo. Apretaban sus manos el aire. Estaba vivo. Fundía todo en él, lo amalgamaba, lo absorbía. Ahora sí que eso era nacer (134).

Questa rinascita, proprio perché avvenuta grazie alla realizzazione di un sogno, lo fa vivere una pienezza mai provata prima, una fusione tellurica con la natura in un paradiso che credeva inesistente:

> Lejos, palpitaba en el horizonte el mar. Todo se presentaba envuelto en vaho azul, ese cendal que alza los calores del verano para proteger los nidos y parecía que cantaba alguien en algún escondido repliegue del vergel y que riesen sin saber hacia dónde […]. Menesteos sentía que sus pies ya no necesitaban sandalias para unirse a la tierra (133-135).

Ma gli restituisce anche la memoria e, con la memoria, gli echi della lunga guerra combattuta nel passato: il rumore degli zoccoli dei cavalli, lo strepito delle armi, l'incubo delle minacce:

> Los caballos ciñeron el anillo del vergel. Algo perseguían tenaces y violentos. Pateaban la tierra del naranjal sin importarles las sagradas flores que nevaban su asombro. Aullaban […] Menesteos buscó un refugio con la vista ¿Dónde guarecerse? ¿Hacia dónde huir de la guerra, ese traje escarlata de los hombres? Y otra vez se sintió dentro del estruendo olvidado, otra vez la sangre tomó el puesto del vino de las jarras, otra vez enmudeció la alegría (136).

Al pensiero della guerra, la ragazza sparisce e l'eden si trasforma in un deserto nel quale improvvisamente appare un puledro (altra metamorfosi della fanciulla amata) che lo porterà di nuovo sulla spiaggia in cui è cominciata la sua avventura. Vorrebbe raccontarla, ma nessuno gli presta attenzione. Nessuno gli crede. Nessuno si accorge della sua presenza. Di conseguenza, di nuovo alieno a tutto ciò che lo circonda, non gli rimane altro che tornare in patria:

> Sí, debe regresar porque los hombres se sienten extranjeros fuera de los lugares de su infancia, desandar hacia los recuerdos… Y el marinero de abril deseó ardientemente que la aventura de su destierro de amor concluyese, porque le había tocado en el hombro la vejez (150).

Le navi che lo avevano condotto fino a lì sono però scomparse e nessuno conosce la sorte dei suoi compagni. Si riduce così a vagare come un mendicante, dimentico di tutto. Si prepara allora a morire, non prima però di constatare «que entre sus dedos florecían de nuevo los recuerdos» (163). Costruisce quindi la propria tomba che sarà anche il tempio della dea, attorno al quale sorgerà il Porto di Menesteo:

> Menesteos, conductor de carros veloces, paladín en Troya, marinero de abril que había olvidado hasta su deseo de regresar a la Hélade en las naves cóncavas de velamen rojizo, sin rival sobre el mar vinoso, no respondía ya. La diosa había apoyado sus labios sobre el marinero de abril y cuando el prodigio se desvaneció, el héroe dejó caer su rostro sobre la tierra, muerto […] ¡Pronto, un himno, un sacrificio, alguien que grabe el nombre de este puerto! ¡Pronto, cinceladores para adornar las piedras traídas hasta la marina de los montes donde están los metales! ¡Pronto, un destino para cada trozo de tierra consagrada a que los hombres planten sus casas, su amor, su progenie, su patria…! ¿Amor? ¿Puerto Amor? ¿Puerto Afrodita? ¿Estrella de la tarde? ¿Puerto arena? ¿Espuma? ¿Puerto niña perdida? ¿Puerto sol del oeste? ¿Puerto…
> Dicen que Cronos deslizó sus miradas de reloj divino. Pasaron las generaciones y una tarde un geógrafo descubrió la piedra fundamental de esta historia: PUERTO DE MENESTEOS (164-165).

## Il mito

Il riferimento a Strabone riporta il racconto delle vicissitudini di Menesteo alle epigrafi iniziali da cui ha preso il via e di cui sembra offrirsi come il prolungamento. O meglio: come una sorta di ripetizione. Già dal titolo, infatti, *Menesteos, marinero de abril* si presenta come una formula celebrativa che, se da un lato si pone sulla stessa linea dei titoli che accompagnano le citazioni di

Omero e Strabone (*Menesteos, héroe y caudillo de la Iliada*, *Menesteos, navegante después de la caída de Troya* e *Menesteo en la bahía gaditana*), dall'altro se ne discosta sensibilmente. Mentre i titoli delle citazioni esaltano le qualità e le caratteristiche 'oggettive' (nel senso di facilmente comprensibili e comunque verificabili) del protagonista, quello dell'autrice utilizza un'immagine criptica che bisogna decodificare, come avviene nel mito. E nella poesia. Non per nulla c'è chi ha interpretato il sintagma 'marinero de abril' come un chiaro riferimento al famoso 'marinero en tierra' di Rafael Alberti:

> Menesteos – la segunda parte del título de la novela 'marinero de abril' ahora se justifica – renace a una ilusión, a una renovada 'edad dorada' en un lugar (erial inhóspito en los términos reales) en el que todo se siente renacer en él, desde su mirada anhelante y amorosa. […] De alguna manera – y eso es lo que sirve de base compositiva al primer libro de Rafael Alberti, su 'primer destierro', el ser arrancado del mar y conducido a la ciudad – Menesteos, el buen conductor de naves por el Mediterráneo de la Hélade, es ahora otra vez el marino anclado a una tierra, a quién le cuadraría muy bien aquellos versos del poemilla treinta y tres del primer libro albertiano: "Nací para ser marino/ y no para ser clavado/ en el tronco de este árbol" (Torres Nebrera. "Introducción": 23).

Possiamo senza dubbio condividere questa interpretazione (tanto più che anche in altre occasioni l'autrice si era ispirata all'opera del marito[3]), senza però tralasciare il fatto che il romanzo non termina con la scoperta di Strabone, ma prosegue con questa clausola:

> ¿Menesteos? Otros abrieron muchos libros antes de encontrarlo. ¿Menesteos Erectiada, hijo de Peteo, descendiente de Erecteo, rey? Y por qué no. Pero ya aquel puerto ya no se llamaba de ese modo y nadie hizo caso al fundador, conductor de carros veloces, paladín en Troya, marinero de abril, enamorado… Y nadie lo vio reírse, escondido entre los granitos de la arena salada de las playas del sur español, límite de la gracia divina, litorales para el amor, espuma de Venus (165).

Mostrando che Menesteo continua a esistere al di là di quanto sanno coloro che ne hanno parlato prima di lei («Y nadie lo vio reírse»), è come se María Teresa León volesse riaffermare il proprio diritto autoriale sul mito che ne racconta le imprese[4]. Dico riaffermare perché il processo di auto attribuzione

[3] Come ad esempio è accaduto con la raccolta di racconti *Rosa fría patinadora de la luna* il cui titolo riprende quello di un sonetto di Alberti.

[4] La precisazione della voce narrante assomiglia a una di quelle chiuse di cui parla Lavagetto (20). Quella cioè in cui l'autore o l'autrice: «[g]uarda nel futuro dei personaggi da cui ha già preso congedo: si proietta oltre la sua giurisdizione, ed è l'ultima, l'estrema e sotto certi

è cominciato ancor prima dell'inizio del romanzo. E precisamente nel susseguirsi delle epigrafi. Con la ripetizione delle formule celebrative l'autrice ha infatti creato un rituale, elemento imprescindibile alla fondazione del mito (Detienne). E il fatto che i versi di Alberti non vengano accompagnati da alcun titolo, come succede per le altre epigrafi, e siano posti immediatamente prima di *Menesteo, marinero de abril*, quasi ne fossero la fonte, conferma che «solo quando il rito è scomparso la favola nata per difenderlo trova la propria autonomia e, nello stesso tempo, rivela al fondo la presenza di un rituale» (Detienne 349). Ciò significa che María Teresa León riconosce al marito la fondazione del mito di Menesteo, dato che è lui per primo a parlarne usando il metalinguaggio della poesia[5], ma nello stesso tempo rivendica quel mito per se stessa, creandone una nuova versione: quella, appunto, del «marinero de abril, enamorado» affermata nelle ultime righe del romanzo.

In questo modo, se nei versi di Alberti l'eroe è l'incarnazione dell'infanzia, del luogo d'origine sempre anelato e mai dimenticato[6], nel romanzo di María Teresa León egli diventa anche il simbolo del desiderio, quel sentimento che, sorto da una mancanza radicale, si rinnova continuamente per dare senso alla vita[7]. L'originale invenzione della scrittrice consiste infatti nell'aver trasformato il dolore per l'impossibilità del ritorno (suo, di Menesteo e di tutti gli esuli spagnoli) nel desiderio d'amore che rinvia non solo a una perenne frustrazione,

aspetti la più impudente delle finzioni, con un clamoroso e forse il meno credibile dei suoi trucchi di realtà, con un'abolizione fittizia della finzione. Non sono personaggi di carta, non sono gruppi di parole perché la loro esistenza dura oltre il confine del libro, che si riduce a una sanzione solo apparente».

[5] «Il valore significante del rituale sembra relegato negli strumenti e nei gesti: è *paralinguaggio*. Il mito si manifesta invece come un *metalinguaggio*: esso fa un uso 'forte' del discorso, ma situando le opposizioni significanti che gli sono proprie su un grado di complessità più alto di quello richiesto dalla lingua quando funziona per fini profani» (Detienne 351).

[6] Si vedano, ad esempio, i versi della prima e dell'ultima strofa «[…] Supe de ti, primero, en esas noches/ en que los maternales arrullos van poblando/ el tardo sueño niño de pórticos azules […] Celebremos en alto, frente a la mar redonda,/ con una copa clara llena de mediodía,/ tu retorno a las playas y puertos familiares,/ los que en una mañana brotamos de tu escudo» (34 e 36). Per Perugini (*Menesteos* 87) invece: «[d]e la evocación albertiana sale la imagen de un héroe divino, numen tutelar de la bahía, acompañado por Venus y Eros, sabio y magnánimo, pero también fuerte e invencible, conductor de carros veloces en los campos de batalla y de naves en el mar».

[7] «[…] l'etimologia della parola 'desiderio' deriva dallo stare sotto il cielo a osservare le stelle in un atteggiamento di attesa e di ricerca della via. *Sidera* significa infatti, in latino, stelle. Mentre il *de* privativo indica l'impossibilità di seguire la rotta segnalata dalle stelle e, dunque, una condizione di disorientamento, di perdita di riferimenti, di nostalgia, di lontananza, ma anche l'avvertimento positivo della mancanza di ciò che è necessario alla vita, l'attesa e la ricerca della propria stella» (Recalcati 17).

«ma anche alla fertilità della generazione, alla soddisfazione del riconoscimento, all'esistenza di un orizzonte che è speranza, avvenire, frutto, realizzazione, visione, sogno, comunione senza promessa di liberazione, singolarità, dono, possibilità» (Recalcati 17).

## Tra nostalgia e desiderio

L'incontro di Menesteo con la ragazza ha tutte le caratteristiche dell''innamoramento primario', l'evento inatteso e sorprendente che muove il desiderio, spossessando il soggetto della propria volontà e del governo sicuro di se stesso[8]. E infatti il sentimento assoluto e disperato che egli prova per lei è una forza in eccesso che lo sovrasta e decentra. Per questo, la voce narrante afferma: «Un ansia incontenible oprime al marinero de abril, y lo que comenzó relampagueándole un deseo, se vuelve una opresión que lo esclaviza» (León 45).

Tuttavia, c'è da dire che in una delle tante allucinazioni, in cui Menesteo crede di ravvisare la fanciulla, le si rivolge con queste parole: «Te sigo, porque sospecho que mi patria estará allí donde te encuentre» (82). Ne deriva che ciò che sente per lei è molto simile alla nostalgia, la malattia dell'esule che non riesce a staccarsi dal passato e si consuma sognandone il recupero (Prete). Passato, bisogna ricordare, che si riduce al momento dell'incontro in quanto tutto il resto è cancellato. Di qui che egli si chieda: «¿Por qué el amor nos despojará de todo menos de su sed?» (93).

Preso dal «pegajoso sudor de los recuerdos» (54), si sente che «lo habían convertido en una raiz junto a un muro y trepaba sin llegar nunca, herido por las piedras que le impedían ver el otro lado» (54). Poiché la nostalgia è regressiva e tende a ripetere il già vissuto, ecco che Menesteo si avvita su se stesso e, incatenato al ricordo di ciò che ha perduto, si vede costretto a risalire verso uno stadio sempre più anteriore. Quello stadio cioè «in cui il desiderio non doveva tener conto dell'ostacolo esterno e non era condannato a differire il proprio appagamento» (Starobinski 116-117). In altre parole, ciò che Menesteo sembra voler recuperare con il ritrovamento della fanciulla sono le proprie radici, per-

[8] Se vogliamo parlare di desiderio in senso stretto, dobbiamo parlare di desiderio inconscio che non viene dall'io, non è un atto di volontà, non appartiene al soggetto. «L'esperienza del desidero è infatti un'esperienza di perdita di padronanza, di vertigine, di qualcosa che si dà a me stesso come 'più forte' della mia volontà. Il desiderio in quanto forza che mi supera non è qualcosa che 'io' posso governare, non è a mia disposizione, a disposizione del mio Io. Il desiderio viene all'esperienza come qualcosa che turba il mio Io e tutte le sue convinzioni consolidate» (Recalcati 27).

ché solo tornando alle origini può sperare di salvarsi, riscattando quella parte di sé che, rimasta legata all'oggetto d'amore scomparso, si è persa con esso.

Il passaggio attraverso l'Ade, sembrerebbe rispondere proprio all'esigenza di salvarsi dalla minaccia di vedere disintegrata la propria identità. È qui infatti che egli sente di aver raggiunto il luogo appagante e accogliente degli inizi:

> […] llegar la aurora que le lamió mansamente las mejillas con sus sensillez diaria. Sintió ascender hasta sus olfatos los viejos olores familiares, desde el de los cabritos hasta el de los quesos redondeados por las manos maternas, hasta el de las algas derivando… Sintió las puntas de los dedos coronadas de diminutos ojos y en ellos todas las sensaciones vividas ante, y escuchó la llamada del deber, de la música, de la voz humana repitiendo los ecos. ¿Hacia dónde regresaba? Qué naves del retorno había aparejado? Los vientos ya no eran turbolentos ni el oleaje embravecido obligaba a suplicar a Poseidón, el dios atareado de las ondas, que descansase sus manos duras, castigadoras de tritones. Fluían mansos los céfiros en manadas iguales y ya no había en la vida del marinero de abril nubes amenazantes ni rompientes bramadoras ni era necesario esquivar los torbellinos. Está en el cero del tiempo (127).

Solo nell'annullamento del tempo e della differenza che l'Ade presuppone c'è la possibilità di soddisfare immediatamente il desiderio. Di qui che egli riesca a far riapparire la fanciulla, realizzando il proprio sogno.

Il senso di beatitudine e armonia che ne consegue è però effimero in quanto il richiamo nostalgico del passato gli ripropone non solo la realtà già compiuta e predeterminata della guerra: («¿Por qué de nuevo el enloquecimiento de las batallas? Es que no se podrá saborear la miel sin un pago tan alto?», 136), ma anche la riflessione sulla sua 'necessità': «solamente en sueños recordaba una voz de mujer diciéndole: ¿Qué se nos ha perdido en Troya para hacerle la guerra? Allá Menelao con sus cuernos» (94). Così, alla profonda ferita dell'esilio, se ne aggiungono altre, non meno brucianti, come la delusione derivante dalla constatazione che la guerra di Troia, per la quale molti compagni hanno perso la vita e altrettanti sono costretti all'esilio, ubbidiva più a torbide ragioni economiche che non alla romantica causa di nome Elena («supo que aquella ciudad de torre bermejas se levantaba ante las ambiciones comerciales de los griegos, deteniéndolas», 43-44).

Si potrebbe pensare allora che la seconda parte del titolo, 'marinero de abril', oltre a rammentare il 'marinero en tierra' del poeta, possa rinviare anche al celebre *incipit* di *The Waste Land* (1922)[9]:

[9] Molti sono infatti i richiami letterari del testo. Primi fra tutti quelli che riguardano le leggende di Bécquer, al quale peraltro la scrittrice ha dedicato una delle sue biografie romanzate (*El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer [una vida de pobreza y pasión]*, 1946; *Don*

April is the cruelest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain (Eliot 22).

Anche per Menesteo il mondo è una terra desolata, resa ancor più opprimente e angosciosa dall'amore, un sentimento crudele perché confonde memoria e desiderio. Perché, da un lato, spinge a tornare verso un'origine inaccessibile mentre, dall'altro, porta a cercare ciò che, non essendo mai stato proprio, mai lo sarà.

Non è un caso, infatti, che il luogo deputato a rappresentare l'origine, il punto da cui tutto avrebbe dovuto avere inizio, sia l'inferno[10] del quale peraltro il protagonista dice «es el pobre cascarón de un sueño, una almeja vacía, un cuento para noches de invierno: nada» (145). Quasi a voler sottolineare il carattere inospitale e inesistente dell'origine[11], da cui deriva una conseguenza

*Rodrigo Díaz de Vivar el Cid Campeador*, 1954; *Doña Jimena Díaz de Vivar: gran señora de todos los deberes*, 1960; *Cervantes, el soldado que nos enseño a hablar*, 1978). La ricerca della misteriosa fanciulla da parte di Menesteo ha infatti molti punti in comune con *El rayo de luna*, una delle più famose leggende del poeta sivigliano, nella quale Manrique impazzisce, dopo essersi reso conto che la donna inseguita per tanto tempo è solo un effetto del chiaro di luna. Ma ci sono riferimenti anche a *Los ojos verdes* (Menesteo che cade nel ruscello a causa del morso del serpente ricorda il protagonista di questa leggenda che annega per raggiungere un'ondina che lo ha stregato) e a *El monte de las ánimas* (il nastro della fanciulla, che tante disgrazie porterà a Menesteo, rimanda alla fascia azzurra smarrita da Beatriz, per recuperare la quale il suo innamorato muore). Per non parlare del richiamo alle rondini («'Golondrinas', murmuró sin saber qué decía al mirar el cielo […]» 53) che rimandano a una delle più celebri *Rimas* di Bécquer, *Volverán las oscuras golondrinas*, in cui si ribadisce l'impossibilità di ripetere un'esperienza, in quanto il tempo in cui quell'esperienza è avvenuta non è più lo stesso. D'altro canto, non si può non riconoscere nel viaggio agli Inferi di Menesteo il mito di Orfeo ed Euridice, anche se nel romanzo è l'eroe ad essere salvato dall'eroina e non viceversa.

[10] Chiamato anche «el huevo de la vida» (128).

[11] «L'inizio o l'origine non sono tali che a cose fatte. Questo significa che non c'è accesso immediato – o neutrale o sprovvisto di presupposti – all'origine, giacché l'origine come tale è proprio ciò che non si potrà mai vivere in modo diretto, né percepire 'in carne e ossa': l'origine l'afferriamo soltanto attraverso le sue filiazioni. In se stessa l'origine non ha senso alcuno e può acquisire solo quello che le sarà conferito a posteriori, allorché verrà valorizzata questa o quella direzione, questo o quell'orientamento d'uno sviluppo d'eventi che ne risultano derivati. E così facendo, solo posteriormente le si attribuisce uno statuto d'anteriorità che l'origine in se stessa non poteva avere: come sarebbe potuta risultare 'anteriore' a ciò che ancora non c'era?» (Ciaramelli 82). D'altra parte: «L'insorgenza del desiderio è paradossalmente, al tempo stesso, *originaria* perché non motivata da alcun soddisfacimento primitivo, e *derivata o indiretta*, perché inevitabilmente rinvia al desiderabile che provoca e

tanto paradossale quanto incontestabile. Ovvero che «si può perdere quel che non s'è mai posseduto» (Ciaramelli 76).

Nella sua nostalgia, infatti, Menesteo si strugge per la fanciulla della cui esistenza solo lui è certo. Come a voler suggerire che prima della mancanza da cui nasce il suo desiderio con c'è stato alcun incontro amoroso, alcuna unità, alcuna presenza piena. D'altro canto, per rendere conto del desiderio non è necessario postulare una felicità veramente goduta (o una patria pienamente ospitale[12]). Anzi. Il desiderio è tanto più ardente quanto meno riguarda esperienze già vissute; esso non tende al conosciuto e familiare in quanto la sua molla è la tensione al nuovo, all'inedito, a ciò che deve essere inventato e costruito.

Inventata e costruita è la dea che Menesteo ricrea nell'Ade[13], come inventata e costruita è la fanciulla che gli appare di nuovo prima della morte:

> – ¿Estás aquí muchacha? – No te molestan los caracoles triturados por la pleamar o la pinza del cangrejo buscando tu dedo más chico? ¿Has llegado andando? Déjame tenderte a secar, pues aún traes espuma de la leche de tu madre. Así te cubro poco a poco con mi propia piel para que el viento marino no te enfríe. Ríete, para que ondules como el oleaje. ¿Eres arena niña o niña de arena? ¡Ay, qué buen arenal para correr caballo, amor! Te tendo, te clavo, te voy a anclar, voy a detener tu silencio con el silencio de mi boca. Amor, niña, sonrisa, nacimiento, burbuja de la vida, tendal de sueños, protección, asombro, pestañas de alga, jarra porosa, sed de mi ser… ¿Por qué te huiste de mí, marinero de tu barca, patrón de tu boca? Ahora te quedas porque te enareno, te cubro, te dejo sepultada para siempre, sin fin del hombre, suplicio, esclavitud… (163-164).

Ciò significa che la forza dirompente del desiderio (e della nostalgia che si è riversata in esso) si manifesta nel suo carattere mitopoietico[14], nella sua straordinaria fecondità immaginativa, perché è attraverso l'immaginazione che si può creare ciò che ancora non esiste, né ancora si conosce.

fa emergere il desiderio. Senza l'inaccessibilità immediata dell'origine non vi sarebbe (insorgenza del) desiderio» (77).

[12] Anche per l'autrice non c'è un paradiso, un luogo benefico delle origini a cui tornare. O meglio: anche il suo è un paradiso trasformato in inferno: «Durante treinta años suspiramos por nuestro paraíso perdido, un paraíso nuestro, único, especial. Un paraíso de casas rotas y techos desplomados. Un paraíso de calles deshechas, de muertos sin enterrar. Un paraíso de muros derruidos, de torres caídas y campos devastados» (León. *Memoria de la melancolía*: 29-30).

[13] Non a caso la definisce «sacada de mi propio infierno» (139).

[14] Non c'è quindi da stupirsi se Octavio Paz (81) definisce la poesia «deseo en acto».

**Bibliografia citata**

Álvarez de Armas, Olga (ed.). *María Teresa León. Memoria de la hermosura*. Madrid: Fundación Autor. 2005.

Ciaramelli, Fabio. *La distruzione del desiderio*. Bari: Dedalo. 2000.

Detienne, Marcel. "Mito/rito". *Enciclopedia.* Torino: Einaudi. 1978: 348-363 *s.v.*

Eliot, Thomas Stearns. *La terra desolata*, testo inglese a fronte. Introduzione di Czesław Miłosz. Ed. e traduzione Angelo Tonelli. Milano: Feltrinelli. 2004.

Estébanez Gil, Juan Carlos. *María Teresa León. Escritura, compromiso y memoria*. Valladolid: Instituto Castellano-Leonés de la Lengua. 2003.

Lavagetto, Mario. "La fine dopo la fine". *La Torre di Babele* (numero dedicato a "La fine del testo"), 5 (2007-2008): 11-22.

León, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Madrid: Losada. 1975.

———. *Menesteos, marinero de abril*. Edición, introducción y anotación de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Bercimuel. 2011.

Marrast, Robert. *La obra del exilio de María Teresa León: novela y autobiografía. Homenaje a María Teresa León*. Madrid: Universidad Complutense. 1990: 75-87.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica. 1986.

Perugini, Carla. "Rafael Alberti tra due sponde. Ripensando a *Ora marítima*". Elena Guagliano (ed.). *Incontri e 'Disincontri' tra Europa e America. Encruentros y Desencuentros entre Europa y América*. Salerno: Centro Studi Americanistici, "Circolo Amerindiano". 2009: 111-115.

———. "Menesteos, el antihéroe de María Teresa León". José Manuel Losada Goya - Marta Guirao Ochoa (eds.). *Myth and Subvertion in the Contemporary Novel.* Actas del Congreso Internacional "Mito y subversion en la novela contemporánea", Madrid, Universidad Complutense (9-11 marzo 2011). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 2012: 81-91.

Pope, Randolph D. *La autobiografía del exilio: el ser previamente preocupado de Rafael Alberti y María Teresa León*. José María Naharro Calderón (ed.). *El exilio de las Españas de 1939 (¿A dónde fue la canción?)*. Barcelona: Antrophos. 1991: 369-378.

Prete, Antonio (ed.). *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Cortina. 1992.

Recalcati, Massimo. *Ritratti del desiderio*. Milano: Cortina. 2012.

Roses, Joaquín (ed.). *María Teresa León, compromiso y melancolía.* Córdoba: Diputación de Córdoba. 2004.

Starobinsky, Jean. "Il concetto di nostalgia". Antonio Prete (ed.). *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Cortina. 1992: 115-126.

Torres Nebrera, Gregorio. *Los espacios de la memoria. La obra literaria de María Teresa León*. Madrid: Ediciones de la Torre. 1996.

———. "Introducción". María Teresa León. *Menesteos, marinero de abril*. Madrid: Bercimuel. 2011: 9-28.

# IMMIGRAZIONE ED EMANCIPAZIONE FEMMINILE IN *PUERTAS ADENTRO* DI LILIA LARDONE

Federica Rocco*

A partire dagli anni Ottanta del XX secolo la narrativa argentina 'riscopre' l'immigrante e il fenomeno immigratorio di massa che, tra la seconda metà del XIX secolo alla prima metà del secolo successivo, ha modificato la storia, la cultura, la società e finanche la lingua del paese sudamericano e le cui conseguenze, tuttora attive, hanno effetti che si propagano e si rinnovano di continuo (Blengino. *Un'avventura di massa*: 21-22)[1]. Sin dalla sua comparsa alla fine del XIX secolo, la figura dell'immigrato, in tutta la letteratura di argomento migratorio, è stata caratterizzata negativamente (Magnani 26-28), a partire dall'uso storpiato dello spagnolo[2]. È stato, inoltre, bersaglio di sarcasmo, derisione e denigrazione che vanno

> […] dall'aperto attacco xenofobo di certo naturalismo urbano ottocentesco (Eugenio Cambaceres, Antonio Argerich), a quello assai più sfumato e benevolo segnato da un positivismo che vede nell'immigrazione una risorsa per il progresso del paese (Manuel T. Podestà, Francisco Sicardi), fino al riso profondamente marcato dal sapore della sconfitta che segna il genere teatrale del *grotesco*, fiorito soprattutto tra il 1910 e il 1930, i cui autori sono perlopiù da ricercarsi tra i discendenti di immigrati (Cattarulla e Magnani 11)[3].

* Università degli Studi di Udine.

[1] La storia dell'immigrazione in Argentina e/o dell'emigrazione italiana, anche regionale, verso il Sudamerica dispone di una bibliografia molto vasta. Segnalo almeno le bibliografie di Devoto, Franzina e Magnani e gli studi storiografici di Sanfilippo e Corti.

[2] Già nel *Martín Fierro* di José Hernández l'ostile giudizio del gaucho nei confronti dell'immigrato italiano inizia dall'incomprensione linguistica. D'altronde il modo di parlare che caratterizza l'immigrato italiano – il *cocoliche* – è una lingua ibrida, prodotta dalla confluenza del dialetto regionale, cui si aggiungono elementi casuali dell'italiano, e lo spagnolo (Blengino. *Más allá del océano*: 111-115).

[3] Mi sembra interessante segnalare che nella letteratura e nella saggistica argentina prodotte tra gli anni 1870 e 1930, è l'immigrante italiano il rappresentante della novità «umana e sociale che la nuova situazione ha generato» (Blengino. *Un'avventura di massa*: 41). Per

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

In seguito, com'è noto, l'interesse per l'argomento ha ceduto il passo a una sorta di rimozione delle origini immigratorie anche a causa dell'avvenuta assimilazione al tessuto sociale nazionale. Tuttavia, gli sconvolgimenti sociali, politici ed economici provocati dall'ultima dittatura (1976-1983), dalla crisi della fine degli anni Ottanta e da quella degli inizi del secolo XXI, hanno costretto molti argentini a lasciare il proprio paese.

Per chi ha scelto come meta uno dei paesi d'origine dei propri ascendenti, l'emigrazione e/o l'esilio hanno assunto le sembianze di un viaggio a ritroso, una sorta di 'ritorno' alle origini[4]. Ri-scrivere la storia dell'alluvione immigratoria a cavallo tra il XIX e il XX secolo, dunque, significa rivendicare le proprie origini e ri-vivere, mediante dei personaggi fittizi, l'esperienza dello sradicamento che accomuna chi giunse oltreoceano a 'fare l'America' – i nonni – e chi, ereditata la 'nostalgia di casa' dalle generazioni anteriori, è stato costretto a provare sulla propria pelle la difficile condizione dello straniero/estraneo – i nipoti.

Il corpus narrativo migratorio si basa sulla ri-elaborazione, in chiave fittizia, della memoria familiare trasmessa oralmente di generazione in generazione. E se la prima generazione dei nati in Argentina cerca di rimuovere il passato immigratorio, la seconda è costretta a fare i conti con le proprie origini per rispondere alle domande imposte dalla contemporaneità. Non è casuale, dunque, che a ri-evocare quel passato intervengano le voci dei nipoti, tra i quali si annoverano anche gli autori e le autrici di questi testi (pseudo)autobiografici, incentrati sulle difficoltà della migrazione e dell'assimilazione al nuovo contesto sociale. Questa 'epopea proletaria' riscopre le gesta di un 'eroe' che è individuale e collettivo poiché individuale e collettivo è stato il processo storico-sociale che ha attratto milioni di immigranti sul suolo argentino e quello che ha espulso

approfondimenti relativi alla figura dell'immigrante nella letteratura argentina prodotta tra il 1880 e il 1910 si veda anche Onega.

[4] I paesi d'origine della famiglia sono soprattutto la Spagna e l'Italia, dove, ad esempio, tra il 1989 e il 1991 si è temuto l'effetto di ciò che appariva come un'emigrazione di ritorno. Tuttavia, rispetto ai dati italiani, come afferma Magnani: il ritorno che dà nome a quest'emigrazione è «da intendere in senso del tutto metaforico. Si tratta di un ritorno fittizio, intanto perché solo un settore minoritario dei soggetti che vi prendono parte è italiano per nascita e fa ritorno nel proprio paese. Sono in maggioranza i discendenti a rientrare, non gli emigrati, e la loro meta solo raramente è rappresentata dalla località di origine della famiglia, più spesso viene scelto un contesto che garantisca sicurezza lavorativa e stabiltà sociale, anche se geograficamente e per tradizioni distante da quello di provenienza. Secondariamente è improprio parlare di ritorno perché non siamo di fronte a un'azione stimolata da parte italiana, quanto piuttosto alla presenza di fattori d'espulsione in Argentina. Il rientro va quindi letto come la ricerca di una realtà sociale più consona a garantire i livelli di benessere minacciati in patria» (*Tra memoria e finzione*: 13).

migliaia di argentini dal proprio paese. Di fatto non vi è un'esplicita rivendicazione della storia narrata come personale e propria, ciò che darebbe luogo all'auto-biografia individuale e/o familiare. Le vicende personali si universalizzano al fine di rivendicare il vissuto degli argentini di oggi (Magnani. *Tra memoria e finzione*: 30-34)[5].

L'intersezione tra macro e micro storia da un lato, e la conferma implicita ed esplicita da parte di molti autori dell'avvenuta commistione tra memoria propria ed altrui nella costruzione delle trame dei romanzi, segnala un vincolo 'intimo' tra l'epopea degli 'eroi' dell'immigrazione e la biografia degli ascendenti degli autori che la riscrivono, identificandosi con essa[6]. L'identità argentina contemporanea, è infatti caleidoscopica, composta da frammenti di varia provenienza – linguistica, religiosa, culturale, ecc. – contenuti però in un involucro 'nazionale' definito, paradossalmente, proprio dalla molteplicità degli apporti etnici che ne arricchiscono la composizione.

A differenza di quanto avveniva in precedenza, nella letteratura migratoria contemporanea le figure femminili rivestono spesso il ruolo di tramite con il passato e con l'identità familiare. Le antenate immigrate si fanno carico della trasmissione orale della memoria familiare, recuperando, così, quella centralità che non veniva loro riconosciuta in precedenza: la presenza maschile si eclissa o diventa marginale, l'immigrato appare fisicamente o psicologicamente debole, inaffidabile, assente (Cattarulla e Magnani 15).

Le tappe iniziatiche dell'assimilazione e della rivendicazione etnica riguardano anche le protagoniste femminili (Serafin), le quali, volenti o nolenti, sono alle prese con la propria emancipazione dai modelli imposti (e il più delle volte conflittuali) dagli usi, costumi e valori propri della cultura d'origine e quelli specifici della cultura di accoglienza. Tra i fattori positivi dello sradicamento, riscontrabili a partire dalla prima generazione di discendenti, l'emancipazione femminile si manifesta implicitamente ed esplicitamente nei testi le cui protagoniste principali, oltre che le stesse autrici, sono donne.

Le biografie fittizie delle immigrate riscrivono il fenomeno immigratorio dal punto di vista femminile per rivendicare, oltre l'ascendenza etnica che rappresentano e s'incaricano di trasmettere alle generazioni successive, la loro partecipazione attiva: a lungo ignorate e/o rese invisibili mediante il ruolo di madre,

[5] L'io individuale che è assieme anche io collettivo compare, non a caso, nelle autobiografie di molti emigranti che narrano il proprio sradicamento. Si veda Cattarulla, specie il III capitolo (79-96).

[6] D'altronde, secondo Battistini, la biografia, situata in una posizione di compromesso tra la letteratura e la storiografia, è una forma di narrazione che induce il biografo a identificarsi con il biografato (197-204).

moglie, sorella o figlia di immigrante maschio, le donne recuperano la voce e, tramite le protagoniste dei romanzi, segnalano le tappe iniziatiche di un'emancipazione difficile, quando non impossibile, in patria.

## Dentro e fuori casa

Tra i romanzi in cui le protagoniste, discendenti di immigrati, sono alle prese con i mutamenti – interni ed esterni al nucleo familiare – promossi dall'assimilazione alla cultura e alla società del paese di accoglienza[7], *Puertas adentro* (1998) di Lilia Lardone (Córdoba, 1941)[8], indica, sin dal titolo, qual è stato a lungo considerato l'unico vero posto delle donne: dentro casa. Tuttavia, *Puertas adentro* di Lardone, si discosta dal genere migratorio *tout court*, innanzi tutto perché l'immigrazione della famiglia piemontese nella provincia di Córdoba è già avvenuta e sia Antonio Ferraro, il capofamiglia, sia Caruso, il primogenito, sono entrambi morti.

A condurre la casa e a mantenere vive le tradizioni patriarcali sono rimasti l'anonima madre e i figli maschi – Francisco e Ñato –, poiché le figlie femmine – Ottavia, Florentina e Milena – sono destinate ad altro[9]. L'*incipit* del romanzo introduce il lettore in un ambito domestico, prettamente femminile:

> La mamá tiene razón, al puchero hay que espumarlo con cuidado para que la grasa no flote. La Tina dice que el vapor le hace mal, que le quema la cara y que yo no protesto porque estoy acostumbrada, claro, porque no me paso todo el día dale que dale a las rodajas de pepino en los cachetes como ella y la Milena. La mamá tiene razón, se van a tener que conseguir un marido rico para que la sirvienta haga todo y puedan mirar durante horas cada hoja de los catálogos de *Gath y Chaves*, fijate en las alforzas, qué lindo este cuello, y se quedan calentando sillas el santo día. Hasta el agua me piden, no sé cómo harían si yo no estuviera para ir a la bomba, mover la porca palanca cada vez más dura, alcanzarles a las señoritas los baldes y además lavarles la cabeza, ahí sí Ottavia de acá, Ottavia de allá […] En-

[7] Per limitarmi all'ambito delle scrittrici argentine di ascendenza italiana, segnalo, tra gli altri, oltre a *Gente conmigo* ed *Extraño oficio* di Syria Poletti, i romanzi: *El mar que nos trajo* di Griselda Gambaro, *Stefano* e *Lengua madre* di María Teresa Andruetto.

[8] La produzione letteraria di Lardone comprende la narrativa, la poesia, il saggio critico e la letteratura per l'infanzia. La sua pubblicazione più recente è *20.25. Quince mujeres hablan de Eva Perón* (2012).

[9] L'anonimato femminile o l'indicazione della donna mediante il ruolo o un pronome al femminile è presente anche in altri romanzi argentini della migrazione, quali ad esempio, la *babuela* de *El libro de los recuerdos* di Ana María Shua (Rocco 190 e ss.) o *Ella* de *El mar del olvido* di Rubén Tizziani (Magnani. *L'onere di ricordare*: 7-9).

cima me sacan el cuero, se creen que no me doy cuenta cuando se ríen de mí, en mi propia nariz se ríen. […] Inútiles, eso son, ni siquiera saben calentar bien la plancha (Lardone 15-16)[10].

La prima a prendere la parola è Ottavia Ferraro, la maggiore delle tre sorelle, che si occupa delle faccende domestiche, come si evince anche dal seguente brano:

Yo sirvo y escucho, sentarme no me siento porque para qué, si a cada rato les tengo que alcanzar algo. Sólo los miro, mi cuerpo cuchara listo para llenar, repartir, raspar, para atender a mis hermanos porque yo soy la mayor y ya me quedé para vestir santos […] si ni siquiera tengo tiempo de ir a la iglesia. Ni sé cuánto hace que no salgo de la casa, el Nato era chico, tendría unos cinco años, ¿tanto hace?, me acuerdo que el zonzo se cayó del techo y como la mamá no estaba lo llevé en brazos hasta lo del doctor. […] el médico me miraba la espalda. Yo me apoyé en la pared pero ya me había visto la joroba, ¿todavía no te hicieron atender?, mirá que les dije que te tenían que llevar a la ciudad a hacerte radiografías. […] por qué no me atendieron, qué sé yo por qué. […]. Te duele?, dijo el médico, qué sé yo si me duele. Mi cuerpo cuchara que espuma, raspa, llena, reparte. Mi cuerpo (Lardone 18-19).

La primogenita, dunque, affetta da malformazione fisica, diventa la 'fantesca' dei fratelli e, in seguito, la badante della madre, la baby-sitter di una nipote e la madre-sostitutiva dell'altra. Ottavia non esce mai di casa, nemmeno per i funerali, nemmeno per andare a votare, come dimostra il seguente frammento:

[…] para qué me sirve a mí votar si no salgo nunca, […] todas las mujeres tienen que saber para defenderse, defenderse de qué digo yo, si una en la casa está bien, segura como en la iglesia, como decía la mamá. […] y no me importa que sea o-bliga-to-rio como me repitió la Milena, que el comisario me puede meter presa si no

[10] Nella narrazione a carico di Ottavia lo spagnolo è 'colorito' da espressioni regionali e da italianismi, quali porre l'articolo davanti a un nome femminile, o l'utilizzo di 'porca' in italiano senza nemmeno segnalare il termine in corsivo, segno che il lettore argentino è in grado di assimilare tali caratteristiche a un modo specifico di parlare dei discendenti di immigrati italiani di Córdoba e provincia. Lungo il romanzo compaiono altri prestiti dall'italiano: interiezioni, esclamazioni e/o imprecazioni, quali: «Madonna Santa» (20, 89, 100, 117), «Ma sí» (21, 26, 57) «ecco» (24, 39, 48, 54), «Ascolti» (29), «è basta» (30), «Cristo Santo» (34, 46, 55, 147), «súbito» (3), «me ne frega» (37), «Porca miseria» (40, 48), «Poveretta» (41, 119), «nonna» (43), «caro figlio mio caro» (45, 47), «altro que» (48, 60, 90, 118, 140), «nonno» (57), «maledettas» (140), «Ottavia vola, vola Ottavia» (145), ma anche detti in piemontese, segnalati dal corsivo e tradotti in nota allo spagnolo: «*De la feje a goarme al luv* (Da las ovejas a que las guarde el lobo)» (28), «*la nvia et la merda mola* ("La envidia de la mierda blanda" o ganas de hacer algo sin saber qué)» (48) e «*a lou san tütti* ("Lo saben todo")» (146).

> tengo la libreta cívica, que venga el comisario y yo le digo la verdad […], que yo no puedo salir, tengo mucho que hacer y no voy a ningún lado porque no, ni siquiera para el entierro de la mamá salí, el lugar de la mujer está adentro de la casa puertas adentro está y yo tengo que atender a mis hermanos sacar la tierra hacer la comida lavar la ropa planchar acomodar coser los repasadores cuidar a la nena, a la calle para qué voy a ir si estoy bien así sin foto ni nada, libreta cívica para votar que voten las otras si quieren (Lardone 60-61).

Ottavia rappresenta insieme il punto di vista delle immigrate (come la madre) e quella dei figli nati in Argentina o arrivati bambini nel paese sudamericano e destinati alla completa assimilazione. Tuttavia, la sua voce, un misto di ricordi propri ed altrui filtrati da un ininterrotto monologo interiore nel quale entrano anche gli incubi che l'assillano di notte[11], è affiancata da quella di Tesa, alla seconda persona del singolare e da quella di una terza persona onnisciente (che spesso è o sembra essere Celina). Inoltre, l'istanza narrativa comprende anche le lettere ricevute da Tesa, i versi di poesie e/o canzoni e le note a piè di pagina, di cui non è specificata la fonte.

Le protagoniste appartengono a diverse generazioni della stessa famiglia, ma le indicazioni temporali sono volutamente imprecise, spesso implicite, quasi mai menzionate nel testo[12]. La madre è una donna rigida, inasprita dalle tragedie e dagli scandali che affliggono la famiglia compromettendone il buon nome, in onore del quale la donna è disposta a sacrificare la felicità dei propri figli, specie delle figlie femmine.

La prima a disonorare la famiglia Ferraro è Tina, perché rimane incinta prima di sposare Carranza, l'impiegato di banca con cui è fidanzata. Sebbene l'uomo si presenti a casa per convincere la madre ad accettare le nozze riparatrici, la donna rifiuta la profferta e caccia di casa entrambi, come evidenzia il seguente brano:

> La madre se detiene y recomienza, usted traicionó mi confianza y ha dejado el nombre de los Ferraro por el suelo. Yo no perdono. Calla y el hombre habla, entonces, de reparar el daño, de salvar la reputación de Tina. Ella permanece en silencio, medita la respuesta, y de pronto dice me ne frega su honor, mañana mismo se

[11] Ottavia dorme male a causa dei dolori alla schiena, che nel sonno prendono la forma di sogni inquietanti nei quali è spesso presente il padre e/o altri defunti di famiglia (23, 28-29, 47, 49-50, 66-67, 127, 146).

[12] A parte le date di nascita e di morte di Francisco Ferraro: 1914-1947 (122), compaiono il 1936 (56) data apposta da Florentina sul quadro raffigurante il Piemonte, mentre il 1948, il 1955 e gli anni Sessanta e Settanta sono allusi. L'anno di nascita di Tina, il 1921, si desume dall'età della ragazza quando dipinge il quadro (quindici anni, 56) e quello di Celina, il 1941, dall'età della piccola alla morte del padre (6 anni nel 1947).

mandan a mudar ustedes y esa criatura, no quiero volver a verlos nunca más. Y afirma, sin mirarlo: muerto el perro, se acabó la rabia (Lardone 37)[13].

Le rappresentazioni dei ruoli e delle relazioni familiari tra i componenti della famiglia Ferraro ricalcano il modello della tradizione patriarcale fallogocentrica che limita l'agire femminile mediante la subordinazione all'uomo, sia egli il padre, il marito, il fratello (ma, in questo caso, non il figlio). Ciò nonostante, come dimostra anche il romanzo di Lardone, nella traiettoria delle donne immigrate l'emancipazione si raggiunge grazie alle generazioni successive[14].

La tradizione patriarcale fallogocentrica è la stessa che ha inventato il patto sessuale mediante il quale la relazione con gli uomini è legittimata dalla naturalizzazione della subordinazione femminile. La trama di questa subordinazione, prodotta anche mediante l'interiorizzazione storico-sociale della sua valenza e vigenza, si è sempre basata sulla dipendenza economica, sull'ignoranza intellettuale e sulla presunta passività dell'erotismo femminile (Fernández 18-19).

Inserite nel contesto immigratorio, le condizioni della subordinazione femminile alludono a una doppia messa a fuoco poiché rinviano da un lato al peso della tradizione patriarcale, non solo italiana, e, dall'altro, alle maggiori e, a volte, più rapide, possibilità di riscatto e di emancipazione della società di accoglienza. Una messa a fuoco al femminile che segnala implicitamente ed esplicitamente alcune delle tappe dell'emancipazione della donna argentina alle prese con le tradizioni, gli usi e i costumi che ne hanno ritardato o negato l'autonomia e l'indipendenza. D'altronde, la discriminazione di genere, come ogni discriminazione, si fonda ed è attraversata dal problema del Potere e dei discorsi che esso istituisce e promuove per sostenersi, quegli stessi discorsi che il di-

[13] Un paio d'anni dopo, il frutto del peccato – Teresa – viene riconsegnata ai Ferraro da un contadino presso cui era stata abbandonata alla nascita. Allo scompiglio generale creato dall'arrivo di Tesa, della quale si occupa Ottavia, si aggiunge la prematura morte di Francisco, che scatena due eventi inattesi e 'inaccettabili' per la famiglia Ferraro: Rosa, la vedova di Francisco, decide di raggiungere la sorella a Córdoba e di trovarsi un lavoro per permettere alla figlia di studiare, e uno dei figli di Conti chiede la mano di Milena durante il lutto e perciò gli viene negata. Morti anche la madre e il Ñato, ad occuparsi del sostentamento di ciò che resta della famiglia (cioè Ottavia e Milena ormai anziane e malate) rimane Teresa, la quale è nel frattempo divenuta maestra. L'indipendenza economica concede a Tesa un'ulteriore, sebbene parziale, rivincita: legata a Víctor, il *porteño* sposato con cui s'incontra ogni prima settimana del mese, la ragazza ne impone la presenza in casa Ferraro e né Ottavia, né Milena possono ormai evitarlo.

[14] Anche Celina Ferraro si emancipa rispetto ai genitori e ai nonni, ma è 'facilitata' dalla scelta della madre, la quale la porta con sé a Córdoba al fine di farla studiare. Celina rappresenta la giovane argentina emancipata che fuma, legge il *Secondo sesso* della Beauvoir, studia all'università, è impegnata politicamente ed è in cura presso uno psicoanalista.

scriminato finisce per fare propri, alimentando in questo modo la sua stessa subordinazione (Fernández 29-32).

La mediazione operata dalla memoria tra il tempo vissuto e le sue configurazioni narrative, risiede nella consapevolezza di sapere che quando ricordiamo non siamo mai soli, poiché si ricorda il passato anche grazie alla memoria altrui. Persino i ricordi che ci sembrano più personali sono spesso un prestito di narrazioni fatte da altri e ascoltate prima di aver sviluppato una nostra capacità di raccontarli. Inoltre, non possiamo evitare che i nostri ricordi appartengano anche alle narrazioni collettive, rafforzate dalle commemorazioni e/o da eventi pubblici, da cui dipende la storia del gruppo etnico cui apparteniamo. Se i fatti così come sono accaduti sono ormai incancellabili, possiamo ancora mutare il modo di comprenderli, trasformando il 'significato' del passato mediante il perdono e così superare la colpa e liberarci del debito contratto con i nostri antenati (Ricœur 54-57 e 92-93).

Se la storia è la scienza delle testimonianze – incrociate, valutate, verificate –, che rende possibile accomiatarsi dal passato per aprire una nuova pagina della nostra vita e del nostro tempo (Bodei XIV-XV), nel caso dell'emancipazione femminile, aprire una nuova pagina del nostro tempo e della nostra vita significa rompere la catena di subordinazione – alimentata anche inconsciamente dalle donne stesse –, per narrare un passato comune e trasmetterlo alle generazioni successive. Le donne, da sempre depositarie della memoria privata, accedono a una narrazione che è inevitabilmente femminile: quella della vita quotidiana. Ignorate negli scritti del passato, perché soggetti marginali ed emarginati, attualmente la loro scrittura segnala un'esigenza metodologica che implica l'ascolto dei discorsi della memoria: i diari intimi, le lettere, i monologhi interiori, destinati anticamente a rimanere privati, ora sono resi pubblici anche dai romanzi (Sarlo 19-21)[15]. Raccontare e/o ri-scrivere quel passato, presuppone sempre un interlocutore pronto ad accoglierne il messaggio. Narrare, dunque, significa trasformare la memoria in storia, poiché una volta che la memoria è libera, può finalmente avere inizio l'autobiografia (Peyrot 41-45).

[15] L'effetto 'romanzesco' della narrazione delle storie di vita quotidiana, anche di quelle prodotte in ambito accademico, induce il lettore a rileggere il passato come un quadro costumbrista in cui ogni dettaglio, ogni elemento originale, ogni eccezione alla norma suscitano il confronto con il presente. *Ibidem*.

**Bibliografia citata**

Battistini, Andrea. *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*. Bologna: Il Mulino. 1990.
Blengino, Vanni. *Un'avventura di massa. Cento anni di immaginario sugli immigranti italiani in Argentina*. Casoria: Loffredo. 2011.
———. *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1990.
Bodei, Remo. "L'arcipelago e gli abissi". Introduzione a Paul Ricœur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*. Bologna: Il Mulino. 2004: VII-XVII.
Cattarulla, Camilla. *Di proprio pugno. Autobiografie di emigranti italiani in Argentina e Brasile*. Reggio Emilia: Diabasis. 2003.
——— e Magnani, Ilaria. *L'azzardo e la pazienza. Donne emigrate nella narrativa argentina*. Troina: Città Aperta. 2004.
Devoto, Fernando. *Historia de la inmigración en la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana. 2003.
Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós. 2010.
Franzina, Emilio. *L'America gringa. Storie italiane d'immigrazione tra Argentina e Brasile*. Reggio Emilia: Diabasis. 2008.
Lardone, Lilia. *Puertas adentro*. Buenos Aires: Alfaguara. 1998.
Magnani, Ilaria. *Tra memoria e finzione. L'immagine dell'immigrazione transoceanica nella narrativa argentina contemporanea*. Reggio Emilia: Diabasis. 2004.
———. "L'onere di ricordare". Introduzione a Rubén Tizziani, *Il mare dell'oblio*. Salerno-Milano: Oèdipus. 2012: 7-22.
Onega, Gladys S. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1982.
Peyrot, Bruna. *La cittadinanza interiore*. Troina: Città Aperta. 2006.
Ricœur, Paul. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*. Bologna: Il Mulino. 2004.
Rocco, Federica. *Marginalia ex-centrica. Viaggi/o nella letteratura argentina*. Venezia: Studio LT2. 2012.
Sanfilippo, Matteo. *Problemi di storiografia dell'emigrazione italiana*. Viterbo: Sette città. 2005.
——— e Corti, Paola (eds.). *Storia d'Italia. Annali 24. Migrazioni*. Torino: Einaudi. 2009.
——— (eds.). *L'Italia e le migrazioni*. Roma-Bari: Laterza. 2012.
Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura della memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 2012.
Serafin, Silvana. *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel* Cono Sur. Venezia: Mazzanti. 2006.

# ENTRE CATÁBASIS E INICIACIÓN: LA EXPERIENCIA MIGRATORIA FEMENINA EN *LA CRISÁLIDA* DE NISA FORTI

Margherita Cannavacciuolo*

Parafraseando a Viktor Sklovski la construcción de una novela necesita no sólo de una acción, sino sobre todo de una contracción, entendida como una falta de coincidencia entre los hechos. Dicha teoría encuentra correspondencia en el pensamiento de Boris Ejchenbaum, según el cual la novela deriva del viaje y en ella debe haber un descenso. Ambas formulaciones parecen describir el mecanismo sobre el cual se construye la novela autobiográfica *La crisálida* (1984) de la escritora italiana Nisa Forti (1934-2009) emigrada a Argentina con la familia en 1948[1]. El texto se desarrolla alrededor de dos ejes principales: el individual e introspectivo, relacionado con la vivencia personal de emigración como desarraigo que la protagonista adolescente sufre, y el colectivo y exterior, que conduce a la construción de un complejo imaginario relacionado con la emigración. El presente tabajo se adentra en el primer aspecto señalado, estudiando el universo simbólico que la escritura articula alrededor de la representación de la experiencia migratoria como repetición del esquema mitológico de *catábasis* y *anábasis*. El paso sucesivo viene a ser el análisis del valor iniciático que dicho proceso adquiere dentro de la conformación del sujeto y de su discurso migratorio[2].

* Università di Ca' Foscari Venezia.

[1] Nisa Forti nace en Cassina Rizzardi, cerca del Lago de Como y vive en Milán, Italia, hasta que su padre, industrial textil, a partir del cual se forja el personaje de Walter Damiani, decide trasladarse a la Argentina con toda la familia. Llega a Buenos Aires en 1948, todavía adolescente, experiencia de desarraigo y paulatina integración que luego inspirará su novela *La crisálida*. Cursa estudios de Periodismo, Letras y Asistencia Social y se ocupa especialmente de victimología, explotación infantil e inmigración italiana. Reportera cultural y social, enviada especial y columnista en los medios ítalo-argentinos de la colectividad; libretista, conductora y colaboradora en programas de radio: Radio Nacional, R. América, R. El Mundo, R. Del Pueblo entre otras. Su producción recibe varios homenajes y sus ensayos están publicados por el Instituto Literario y Cultural Hispánico-ILCH en su revista-libro *Alba de América*, y por otras revistas especializadas como *Gente de Letras*.

[2] Hasta la fecha el presente estudio constituye el primer acercamiento crítico a la obra.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

La narración se configura como el relato homodiegético que la protagonista Sveva Damiani hace acerca de la difícil experiencia de emigrada en Buenos Aires a los dieciséis años. Hija de un rico matrimonio milanés – Walter y Claudia Damiani –, sus padres, que son dueños ya de una industria téxtil en Rovereto, deciden abrir otras fábricas en los alrededores de la capital argentina y en Motenvideo, para huir de las consecuencias que la segunda guerra mundial había dejado en Italia. La familia Damiani, por lo tanto, se traslada a Argentina junto con la tía Corinna y su hija Violeta, prima y mejor amiga de Sveva.

La novela se construye como una interrelación entre varios planes temporales; en primer lugar, se establece una relación sincrónica entre el 'aquí/ahora' – el presente en Buenos Aires de la Sveva adulta que dialoga con sus hijos –, y el 'aquí/entonces', es decir el pasado en la misma capital argentina de la chica adolescente. El relato del pasado está enunciado por la Sveva adolescente y, a su vez, sigue un desarrollo diacrónico, puesto que está divido en dos partes – «16 años» y «20 años» –, introducidas por un capítulo que hace de prólogo a la historia, donde la narradora se prepara para escribir su historia. Al mismo tiempo, la narración se juega sobre el desfase temporal entre el ambiente exterior, donde el tiempo cronológico fluye regularmente, y el universo interior de la protagonista, cuya añoranza de Italia convierte la patria en una dimensión cristalizada, generando lo que Max Aub define «el tiempo multiplicado por la ausencia» (542).

La línea discursiva principal del dispositivo textual se construye alrededor de la dicotomía Argentina *vs* Italia, que se traduce en la relación oximorónica entre los universos simbólicos muerte *vs* vida. Ya de entrada, antes de que la rememoración empiece, la migración y la tierra de destino se asocian a un trasplante forzoso y a la pérdida de la naturaleza originaria que la narradora denuncia, así como Italia, en cambio, se convierte en el único espacio posible de vida y objeto de recuperación nostálgica:

> Me falta el estímulo de 'mi' naturaleza. Me falta mi tierra bajo los pies. En Italia era excitante y dichoso vivir. Aquí la atmosfera es vagamente surreal, como en las pesadillas. Se me desmedran, en torno, las cosas y las personas. En este mundo de decepciones emparchadas con castillos en el aire, avanzo con el paso vacilante del equilibrista inexperto sobre la cuerda floja […]. Me trasplantaron. Y ahora me estoy aborrajando lentamente, incapaz de germinar (5).

Contrariamente a la atmósfera de ensoñación y el «clima de buen humor» (13) en los que está involucrada su familia, el viaje en barco constituye para Sveva el comienzo de la catábasis, puesto que marca la entrada a un nuevo espacio geográfico percibido como hostil, a la vez que a su interioridad, lugares desconocidos ambos que la chica tendrá que conquistar no sin dificultad. La

travesía se describe utilizando términos relacionados con la isotopía de la muerte, como la referencia a la noche, al sueño, al aullido de la sirena del barco y al Infierno, incluso el mar adquiere una connotación negativa, puesto que su belleza se vuelve terrorífica:

> Mis ojos no lloraron viendo alejarse la tierra de mi historia, la tierra en la que mis antepasados duermen su último sueño […] Pero cuando me despertó en plena *noche* el *aullido* de la sirena que saludaba a Italia en el momento de *desaparecer* detrás del horizonte, *me paralizó* un *golpe* en el pecho, con los ojos desencajados en la oscuridad. De pronto hubiese querido levantarme, correr adonde estaban los maquinistas, obligarlos a volver atrás ¡oh pocas millas tan sólo!, para dejarme ver una vez más esa tira de tierra, para dejarme al menos decirle 'Adiós' con el alma en los labios. Me dio bronca haberme *dormido*, pero, inútil, era demasiado tarde. Italia quedó atrás. Ya se ha vuelto pasado. […] Ante la gran *cólera*, en la cual la naturaleza no se afea, sino que adquiere una diversa, *terrífica belleza*, mi alma apabullada y *congelada*, esta noche cree en el *Infierno* […] Adiós. Somos emigrantes ahora[3] (22-23).

Al mismo tiempo, la alusión al bloqueo interior del alma preanuncia la sensación de cautiverio que caracterizará la experiencia de la protagonista en el extranjero. Llegados en Argentina, la *descriptio loci*, típica de todos los viajes catabásicos de la tradición, coincide con la descripción de experiencias relacionadas con espacios cerrados: el colegio en el cual Sveva se quedará durante un año, el subte y el asilo para ancianos. La estancia en el colegio en Quilmes no hace más que aumentar la sensación de ajenidad que Sveva asocia a Argentina:

> ¿Contenta? Al mes ya estaba horriblemente arrepentida. Media hora para levantarnos, lavarnos, tender las camas, ponernos en fila. Desayuno. Llegan las externas. Al salón de actos Padrenuestro y los himnos. Luego, al patio. Saludo a la bandera. A clase. Se nos permite salir los sábados únicamente. Por causas cuya verdadera naturaleza ignoro, y al principio sin apercibirlo casi, por mis poros fue infiltrándose una suerte de *spleen*. […] De entrada *nada nos resultó familiar. Nos sentíamos flojos dentro, como si hubiésemos destornillado con nuestras propias manos algo que estaba bien firme, bien soldado desde el día en que nacimos*[4]. Qué extraña sensación. Las cosas que impresionan nuestros sentidos no levantan ecos en nuestra alma. Tan sólo un plop pesado y blanduzco. […] Pronto mi permanencia en el colegio se redujo a una impaciente y devoradora espera (44).

En el subte, en cambio, el cautiverio que la protagonista sufre se transfigura en la imagen de un niño abandonado: «El pequeño se ahoga en la cárcel del

[3] La cursiva es mía.
[4] La cursiva es mía.

insensible gentío. ¿Quién sabrá comprender al alma de un niño abandonado? […] ¿Cómo explicar que lloraba porque un niño no vive su infancia?» (62). De las galerías del metro, se pasa a los asilos para ancianos: «Me enteré de que la mayoría de los asilos separan a los maridos de sus mujeres. ¿Con qué derecho? ¡Arrumbados como objetos de desván!» (62) y, tras una larga reflexión sobre la soledad que caracteriza la vida del anciano, concluye:

> La espera es sin perspectivas. Ya no hay esperanzas. Una espera hecha tan sólo de tiempo, no de goces. Los ojos del anciano ya están fuera del mundo, escudriñan los abismos del 'no sé' y ya están llenos de sus sombras. Si lo anima una fe, refleja el cielo. Pero si lo abruma la Nada, es casi una calabaza hueca, habitada por mariposas calaveras que se queman las alas con el fuego fatuo que se extingue (64).

Siguiendo la conocida fórmula de Henri Frédéric Amiel según la cual cualquier paisaje es a la vez expresión de un estado de ánimo (Amiel en Sozzi 149), el entorno de Sveva se convierte en un paisaje del alma, puesto que le remite la imagen de su cautiverio y desolación interior, a la vez que adquiere una dimensión universal.

El lazo con la tierra de origen y con sus memorias constituye el obstáculo más difícil de superar para la chica, impidiendo su adaptación al nuevo contexto socio-cultural. Sveva se siente «más extranjera que nunca entre tantas extranjeras» (52) y hasta la merienda resulta «melancólica» (52). Si en el adulto migrante prevalece la necesidad lavorativa y en el niño no hay choque cultural, en el sujeto adolescente, sobre todo en el femenino, más vinculado al mundo de los afectos, el abandono de la tierra de origen se vive como un acontecimiento traumático. Es la raíz lejana que el sujeto femenino siente que tiene que guardar como fuego sagrado que hay que transmitir a la descendencia; en el texto se lee: «[…] nunca aconsejaré a mis hijos que abandonen a su país […]. La emigración en masa es lesiva, como la guerra. Y como la guerra, es un crimen. Asesina virtualmente a millones y millones de ciudadanos y sus vástagos. Los barre de su Historia y los olvida. Todo esto les diré» (785). Durante un diálogo con su tío, también emigrado a Argentina, Sveva pregunta: «Pero, ¿dónde plantaré mis raíces? – Ya estamos desarraigados, Sveva. Convéncete, querida – me dice, melancólico, tío Gaetano –» (452). El éxodo se vive como una culpa, el abandono como un pecado que hay que expiar; frente a la firme decisión de su padre de cerrar la fábrica en Rovereto tras una huelga de sus obreros, Sveva comenta: «Yo empecé a sentir que los emigrados somos desertores […] ¿Será esto índice de aridez? En tal caso, ¿cómo puede haber cambiado tanto? ¿Qué nos hizo América?» (440-441) y, más adelante, vuelve el motivo del alejamiento de la patria como traición: «No quiero encariñarme. Sería traicionar a mi Rovereto, a mi Italia. […] Sólo Italia tiene derecho a mi

amor exclusivo. […] Mi tierra es mi tierra […] lo que está arraigado en mí para siempre, hasta mi destrucción» (457).

Sveva siente un fuerte rechazo por la tierra que antes la ilusionaba y no puede ni quiere resignarse al olvido, puesto que ella misma reconoce que el vínculo con Italia la pone en relación con la intimidad de su ser. A este respecto, la protagonista declara «[…] La Argentina no era para mí. Soy como un árbol que necesita su clima y su tierra. Ahora sí, creo que mi vida es mía…» (525) y el diálogo con una amiga de su familia resulta esclarecedor:

> – Y bien – indaga la señorita María. – ¿Estás acostumbrándote a tu segunda patria? No contesto. Ella insiste, sin disimular un leve disgusto: – El invierno de Buenos Aires es breve y agradable. ¡El clima de Milán no es seguramente lo mejor! ¿Ya conoces el Tigre, la 'Venecia del Plata'? – ¡La Venecia del Plata! Islas cenagosas apestadas de mosquitos – También hay mosquitos en Venecia – me recuerda dulcemente la señorita María. Yo creo que la señorita María será muy buena pero no tiene sentido artístico ni patriótico […] yo amo las montañas, la nieve, los bosques y los arroyos. Aquí no hay más que inmensidad y chatura y… Me paso con dureza el dorso de la mano sobre los párpados. – Y yo nunca podría resistir quince años aquí, como usted. Mucho antes me habré ido. Me doy vuelta hacia la ventanilla para no ver su mirada, cargada de pena. Y para ocultarle la mía, anegada en líquido cristal (116-119).

Para Sveva, la nostalgia de Italia es un «tumor que devora toda energía» (119) y que se alimenta de la conciencia de que su viaje no tiene vuelta atrás, impidiéndole disfrutar de su vida. La imposibilidad del retorno se subraya en el diálogo con la tripulación de una nave donde la chica se embarca para huir, sin éxito, a Italia:

> – ¡No! ¡No hay ningún muchacho, no hay ningún amorcito! – protesté con vehemencia, y golpeé el suelo con el pie – ¡No hay ninguna otra razón fuera de mi Italia! ¡Ustedes son italianos como yo! *¿Cómo no lo comprenden? Seguro, claro, porque ustedes van y vienen todo el santísimo tiempo […] pero saben que volverán, ¡que volve-rán!* […] Pero, *¿han pensado en lo que es NO poder volver*, simplemente porque alguien no se te lo permite? Se interponen como una barrera infranqueable entre su cuerpo y su tierra […] y no les importa si de noche la nostalgia no nos deja dormir. Si nos tortura y obsesiona lenta y persistentemente hasta envolveros en una náusea de lo que nos rodea, un estado de alergia […][5] (513-514).

En la distacia Sveva magnifica Italia y guarda su memoria para aliviar el desarraigo que sufre, erigiendo su *amor patriae* a través de una estética del re-

[5] Las cursivas son mías.

cuerdo, entendido como vivencia personal y única. El espacio interior se conforma como un lugar emocional individual y personal, imposible de compartir:

> Todo sentimiento en estado abstracto es común y comprensible a todos los hombres: la Patria; la Madre; la Humanidad; la Libertad. […] Cuando se concreta en un objeto determinado, cuando asume precisos rasgos y contornos, el sentimiento se restringe, se circunscribe, deja de ser colectivo […] Oí cierta vez a una abuela referisrse a los recuerdos que algunas melodías reavivaban en ella. – Serán tus recuerdos – subrayó con intención e inconsciente creueldad su nieta. Y ¡a quién le importa! Tu recuerdo, tu música, tu melancolía… Es imposible compartirlo y por ende no suscita solidaridad […] (128-129).

La memoria se configura como un bien que hay que preservar como única posibilidad vital y, sobre todo, como necesidad que sirve para «dotar de independencia a estos recuerdos en relación a la experiencia real» (Ugarte 77). Al mismo tiempo, sin embargo, subraya la ausencia del referente, la tierra de origen. El recuerdo reconstruye una dimensión sepulcral de la vida, puesto que remite a la esfera mortífera asociada a la experiencia migratoria, concebida y construida a partir de un vacío. Por citar solo dos de los muchos ejemplos, en el texto se lee:

> Mi pobre Italia, tan maltratada, ¡cómo te amo! […] Mañana tras mañana, mis compañeras repetían su oración ante los blancos y cerúleos colores que se enarbolaban en el cielo, besados por el primer sol. Yo los seguía con los ojos. Ojos llenos aún con el 'verde de nuestros valles, el blanco de nuestras nieves, el rojo de la sangre de nuestros mártires'. Ojos ya llenos de añoranzas. Ojos que, empezaba a experimentarlo, conocerían el llanto de la saudade […] Me cubre de lágrimas candentes las pupilas perdidas en el recuerdo. En el crepúsculo de ese mayo autumnal, surge un ocaso de primavera… […] Patria: mi dulce, atormentada, destrozada patria. Tengo remordimiento de no crecer contigo, de no contribuir a tu renacer. Tú me recibiste en tu regazo cuando llegué a la vida. Te amo. Te amo con tanta pasión […] soy tu hija, alejada de ti, ¡pero no de las que olvidan! Siempre, siempre lo sé, contestaré a tu reclemo triste: ¡Italia, presente! (223-224).

Y, más adelante:

> Se ha tornado en leyenda Milán, mi ciudad. El Instituto de las Madres de San Benito. Los Jardines Públicos que rodean el liceo Manzoni. la Estación Central. La Galería… Por la noche la sueño […] y me despierto bañada de lágrimas, el corazón agitado, codiciando proseguir el sueño; e Italia me parece tan lejana, tan lejana, que me pregunto si existe de verdad, si ella también no ha sido un espejismo (302).

El viaje migratorio que se pone en escena en *La crisálida* concilia los dos ejes en que según Ludwig Biswanger se realiza el *status viatorius* del ser humano: el

horizontal, definido por cualidades de distancia, lejanía y aplitud, y el vertical, vinculado con la altitud y la profundidad (Biswanger en Cacciavillani 11). Proceder horizontalmente se vincula al y se alterna con el proceder problemáticamente. A este respecto en el texto se lee: «Me tapo la cabeza con la sábana. Me ahogo. Dejo que el llanto empape mi almohada. Acongojado, constante en todas mis noches, como si huyese de una desconocida fuente bien oculta dentro de mí, 'in profundis', que me hace doler el pecho» (128). Es a través de esta transformación que la presencia humana se historiza, dado que el viaje espacial a Argentina para la protagonista coincide, sobre todo, con un descenso a los infiernos de su interioridad y la adquisición de un saber sobre sí misma y sobre su situación en el mundo.

En este sentido, la migración descrita en la novela concilia dos códigos: uno explícito, el literal, y otro metafórico, puesto que la asunción de la verticalidad implica una transformación de lo extraño en familiar a medida que el camino procede. Si el viaje de exploración interior se acompaña con el rechazo de Argentina, la aceptación de sí misma y la de la nueva tierra llegarán a coincidir. En este sentido el diálogo entre la protagonista y su padre resulta central:

> La Argentina es como tú. Sana, joven, próspera y arrebatada. También ella está en la etapa de la crisálida y también tú eres como decía Ortega y Gasset: 'Fugacidad, ilusión, pura promesa'. Como mujer no existes aún. Por ahora no eres más que una simpática gordita sin formas ni facciones bien definidas […] La crisálida se hace mariposa, ¿entiendes? ¡Cuándo, cuándo! […] Cuanto más tarde en hacerte mujer, más tarde envejecerás – Pero, ¿qué tengo que ver yo con la Argentina? ¡Yo soy europea! – También la Argentina nació europea. Y tú también, con el tiempo, te prolongarás en criaturas latinoamericanas… (268-270).

La 'migración catabásica' que Sveva experimenta se puede identificar con un ritual iniciático, puesto que éste implica la superación de la angustia de perderse en el espacio ajeno, que, en cuanto tal, resulta desorientador. En este sentido, el sujeto migrante vive la misma situación que una iniciación porque sufre un desarraigo y una consecuente desubicación, y tiene, por lo tanto, que reubicarse (Cacciavillani 14). Al ser una adolescente – y, como tal, al estar entre dos etapas de la vida – y emigrada, Sveva reune ambos estados, puesto que la acepatación de Argentina y la resolución del sentido de ajenidad a ella vinculada coincide con la dificultosa y dolorosa entrada en la edad adulta. La descripción de la experiencia migratoria que se ofrece a continuación bien podría aplicarse a la etapa de la adolescencia:

> La psique se opone a los trasplantes mucho más que el cuerpo. Si nuestra experiencia es válida, la *instabilidad* y la *transitoriedad* son sensaciones invencibles que du-

> ran años […]. El *vacío* nos ruge atrás. La tierra se nos mueve bajo los pies. Comemos, hacemos lo que tenemos que hacer. Pero siempre es una suerte de *sonambulismo*. Llegamos al extremo de creer enemigo el país que nos da hospitalidad[6] (316).

Este pasaje resulta esencial, puesto que introduce el tema del umbral, categoría hermenéutica fundamental tanto para los mecanismos migratorios como para los pasajes iniciáticos.

Según la clasificación de Arnold van Gennep, dentro de los ritos de paso y de los ritos preliminares se encuentran los llamados ritos de separación, en el curso de los cuales los futuros iniciados se separan del mundo que les rodea (van Gennep 48). Los ritos de separación deben estar seguidos por los ritos de iniciación, que son rituales liminares; en otras palabras, la iniciación es un estado intermedio que simboliza la transición del mundo profano al mundo sagrado (van Gennep 41), y es equivalente a una modificación ontológica del modo de ser (Eliade. *Nacimiento y renacimiento*: 8). Al constituir una dimensión particular de la vida humana, la iniciación presta a la muerte una función positiva, en cuanto prepara un camino hacia el nacimiento puramente espiritual, 'abre una puerta' por la que es posible acceder a un nuevo modo de vivir (Eliade. *Nacimiento y renacimiento*: 262). Dicho proceso reviste gran importancia en la novela, puesto que la transformación ontológica a la que se refiere Eliade, y que la separación de Italia implica, se identifica para la protagonista también con la salida gradual de la infancia y el acceso a la edad adulta. La prueba iniciática para Sveva coincide con la angustia territorial que padece; es decir, el sufrimiento y el vértigo de quien es privado de sus puntos de referencia indígenas, experimentando «il rischio di non esserci» (De Martino 198). En el texto se lee:

> La mía es la sensación angustiosa del pasajero que se ha equivocado de avión. Que lo conducirá a una meta equivocada, con compañeros de viajes equivocados. Entonces protesto y grito: ¡Regresa, por favor!, como la noche en que la sirena de nuestro barco de alegres emigrantes nos despidió de nuestras costas… (467).

En este sentido, ya a partir de la sugerencia paratextual contenida en el título, la novela se configura como un texto liminar**,** puesto que describe la experiencia de habitar el umbral y pone en escena su ambivalencia: obstáculo insuperable a la vez que espacio de tránsito, de pasaje. La migración adquiere el estatuto de experiencia iniciática en la cual el viaje de Italia a Argentina y la estancia en el país extranjero se conforman como el margen típico de los ritua-

[6] Las cursivas son mías.

les de pasaje; es decir, siguiendo a van Gennep, como límite entre espacio doméstico y mundo ajeno, a la vez que entre sacralidad y profanidad, atribuidas respectivamente a la Patria y a la tierra de adopción. La referencia al margen reside en la sensación de transitoriedad que la protagonista declara vivir y señala que en ese momento el individuo no pertenece ni al mundo anterior ni al mundo posterior, sino que está aislado en una posición intermedia.

Parafraseando a La Cecla, Sveva resulta una *mulier viator* que, separada de lo que le resulta familiar, asume el riesgo de un doble sentido de su camino; por un lado, aspectos de castigo, purificación y espiación y, por el otro, rasgos terapéuticos, de conocimiento y transformación. El estado de liminalidad que sufre representa una negación de muchos aspectos de la estructura social primordial, a la vez que implica la afirmación de un orden distinto de relaciones (La Cecla 29). Lo dicho es evidente en el enfrentamiento que Sveva tiene con su padre por su decisión de volver a Italia:

> Pero ahora, déjenme poner a prueba. ¡Déjenme vivir según mi propia conciencia! […] Tú no puedes imponerme nada, tú no eres el dueño de mi vida. No la planees de acuerdo a tus ambiciones, *por ti*. Tengo derecho de encaminarla como creo mejor. ¡Tus sueños no son los míos! […] Lo único que pido es que me dejen interntarlo, en vez de debilitarme entre algodones. El amor de los padres no debe sofocar a los hijos. Yo debo llegar a Italia. ¡Papá, por favor! (534).

Joseph Campbell propone que: «el camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno, que podrían recibir el nombre de unidad nuclear del monomito» (35). En las aventuras míticas, el héroe «normalmente sigue el modelo de la unidad nuclear antes descrita: una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido» (39-40). Esta trilogía aparece como estructura fija y coincide con las tres etapas de los ritos primitivos de iniciación. En *La crisálida* el esquema descrito se pone en escena como migración a Argentina-estancia en tierra ajena-vuelta a Italia, pero, al mismo tiempo, la etapa final no coincide con la resolución del conflicto y del proceso iniciático, sino que la novela llega más allá, problematizando la temática del retorno a la patria. El valor sagrado de la tierra de origen vuelve a sugerirse en el hecho de que el regreso a Italia se hace en avión, 'por el cielo', frente a la separación de la tierra que acontece a través de una travesía por mar. Tras haber convencido sus padres para transcurrir una temporada en Rovereto, Sveva describe la llegada a Italia en estos términos:

> Una sombra se delineó bajo el carrito del aterrizaje. Vamos a tocar tierra… El choque será con nuestra tierra… Ese choque tardaba en producirse. Se ponían a prue-

> ba mi impaciencia, mi espera. Hela allí, allí a pocos metros, ya visible en la oscuridad! Siento que se me deshace el corazón […] Bajé en trance, empujada por la presura de mi padre. Pero cuando pisé el suelo, el recuerdo de la promesa que me hice a mí misma y a ti, Voleta, me tiró de rodillas y lo besé, el rostro mojado, como una peregrina en Tierra Santa (661).

Empieza, de este modo, la segunda parte de la novela – «Veinte años» –, cuyo primer capítulo se titula «Reencuentros» y está dedicada a las personas que Sveva visita durante su estancia en Rovereto: Fernanda, su profesora de matemáticas, Piera, la anciana contable de la oficina Damiani en Milán y su mejor amiga Aurora, llamada Joujou. Éste se revela el encuentro más decisivo para la protagonista, puesto que estando con su amiga, Sveva se da cuenta de que las cosas han cambiado y que la memoria de los días felices en Italia había construido dentro de ella la ilusión de un eterno presente. Durante un paseo por Milán con Aurora «en busca de los lugares que nos vieron infantiles, ilusionadas y felices» (688), Sveva nota que:

> […] nuevos elementos, aceros y cristales, se han encrustado entre los viejos y nobles palacios con cancelas de hierro y cortiles, y brillan con insolencia de nuevo rico que ostenta el oro de su dentadura postiza. Parecen preguntarme desde lo alto de su arrogancia: ¿tú, quién eres? No estabas aquí cuando nacimos. Míranos bien. Nosotros somos la Milán nueva. ¿La que tú conocías? ¿Qué nos importa la que tú conocías? Qué nos importa que te gustara más? Esta está dejando de existir (688).

La familiaridad de antaño se vuelve extraña en su misma patria, con lo cual el proceso de anábasis ya no coincide simplemente con la vuelta al mundo de antes, sino más bien empieza con la toma de conciencia del paso del tiempo y de los cambios que éste ha supuesto: «[…] a los fantasmas de ayer, a los fantasmas que SON todo lo que añoro, no podría resuscitarlos. No podría atraerlos hasta aquí desde los lejanos parajes a que emigramos…» (718). El mecanismo memorial puesto en acción por Sveva ha detenido a Italia en una esfera atemporal, con lo cual la protagonista vive el desajuste temporal que según Miguel Ugarte le corresponde al exiliado: «en el lenguaje del exilio, el tiempo en la tierra se ha parado; todo es como fue. La patria es ahora una metáfora, una fuerza eterna que empuja y que tira, pero que nunca cambia» (189).

Frente al descenso causado por el desarraigo y por el rechazo de la vida argentina, la toma de conciencia del inexorable fluir del tiempo y de las modificaciones que su patria ha sufrido derrumban la idealización y constituye para la chica el comienzo de la subida en su camino interior, puesto que determina el cambio de rumbo en su manera de vivir. Así, el pasaje siguiente resulta decisivo:

> Me siento como una *convalesciente* después de una operación. Alcancé, iprevisiblemente, una calma espiritual que no pudo darse en todos estos años. Como si Rovereto fuese el último hilo que me encadenara a *un ayer muy feliz, impidiéndome disfrutar del presente*. Pero el presente es lo real. Lo que cuenta. Aquí y ahora. Se nutre del pasado, pero trabaja para el futuro […] Es hora de discipliar la fantasía. En adelante no seré ya negativa, destructiva. Mi vida cesará de ser estéril y vana. Y no mañana. Desde este ismo instante… […] Entonces *pienso en la Argentina*. ¿Qué he visto? ¿La he mirado? *Viví dándole la espalda. Negándole simpatía. Diciéndole: NO.* Pienso en mi vida allá. En lo que haré en ese país del que quise huir. Tan lleno de incógnitas para mí como si nunca lo hubiera pisado. […] Pienso en mi pade y en mi madre. […] En *Buenos Aires* tengo una *linda casa llena de flores*, una hermosa *familia*. Detente, Sveva (778-779).

Sveva entiende que al renegar de Argentina no ha rechazado solamente un territorio, sino que ha rehusado vivir. Al mismo tiempo, se genera un trastocamiento de la dicotomía incial, puesto que ahora es Argentina la que se asocia con el hogar, adquiriendo el rasgo familiar que antes pertenecía exclusivamente a Italia. A este propósito, Mircea Eliade demuestra cómo la casa es el lugar a partir del cual se puede fundar el mundo. Una casa se establece en el centro de lo real y no tener una demora significa no solamente la falta de una ubicación espacial, sino que implica también la pérdida de sentido existencial, una irrealidad.

El final de la novela da cuenta de la conclusión del proceso iniciático; el rasgo mortífero se asocia ahora a la patria, puesto que la protagonista se da cuenta del mecanismo de idealización que había proyectado sobre Italia, creando una imagen ilusoria, y de que todo lo que había intentado desesperadamente detener en el recuerdo ya no existe. En el texto se lee:

> Para nosotros, la casa era Europa. El resto, la aventura. […] El país de adopción es […] como una madrastra buena. La Patria es la madre que perdimos un día, que amamos como nunca más podremos amar; que no podremos o no queremos olvidar; que nos forjó, plasmó; a quien idealizamos esfumando su recuerdo en una nostalgia obsesiva y afectiva que le confiere toda perfección, toda belleza. Volver a ella, es con frecuencia macular su imagen, desilusionarse, sufrir. Volver a buscar en vano lo que ya no es. No reconocer calles y personas. Golpear a la puerta de un amigo y encontrar una tumba. Es descubir con indecible dolor que la vida siguió adelante sin nosotros […] que se nos mira como a desertores, como a prófugos, asi como a extranjeros. Y nada es tan penoso como sentirse extranjero en la propia tierra. Debemos ver a la patria de adopción como a la madrastra buena que nos acogió en sus brazos cuando ya estábamos creciditos […] Contra quien nos rebelamos. Pero que poco a poco nos conquistó, nos hizo bienquerer y finalemnte amar. Es el presente que nunca podrá borrar el pasado, pero también resucitarlo. Amarla nos parecía, al comienzo, traicionar a la madre verdadera. Se necesita mucho tiem-

> po, mucha paciencia, mucha comprensión para hacernos comprender que el amor, como el corazón de Dios, puede dilatarse hasta contener el universo, sin que un afecto agravie al otro (784-785).

Si en los ritos iniciáticos superar el umbral significa adentrarse en un mundo nuevo (van Gennep 18) y también en otra edad de la vida, en la novela dicha superación definitiva se traduce en sanar el sentido de desarraigo que la separación de Italia conlleva. En cuanto sujeto errante, Sveva tiene que reubicarse a través de un gesto fundacional, que consiste en circunscribir un espacio para convertirlo en lugar habitado, frente al territorio salvaje, no domesticado. La actuación del gesto de fundación constituye para la protagonista la realización de la anábasis y se identifica con la escritura misma. Si el gesto inaugural es la organización espacial y su delimitación, la escritura se configura como organización de la memoria que, a partir del psicoanálisis freudiano, se define mundo interno. Según Melanie Klein, el ser humano no vive solamente en un mundo, sino en dos: el externo y el interno. A través de procesos de introyección, en el inconsciente del niño se forma un mundo interior que corresponde a sus experiencias reales, a las impresiones que tiene de las personas y del mundo exterior, modificado por sus pulsiones y fantasías (Klein 328).

Al mismo tiempo, la escritura le permite al sujeto activar un «campo de presencia» exsistencial que señala la interacción entre ser humano y mundo (Cacciavillani 14). En el texto, es la misma Sveva quien adelanta una reflexión metatextual en este sentido: «¡De cuantas cosas me enteré, recién después de haberlas escrito! Se deslizaron a lo largo de la pluma. Las encontré ante mis ojos, negro sobre blanco, imprevistas, sorpresivas. El hecho de escribir asea mi interior» (756). Escribir y elegir hacerlo en español significa hacer propio lo ajeno acogiendo la tierra de llegada en la esfera afectiva, y señala la superación de la hostilidad a la cual, al comienzo de la novela, le correspondía la imposibilidad de escribir: «Siento la necesidad de proclamar mi verdad […]. Pero no logro escribir. Deseo, adoro hecerlo. […]. Pero la inspiración desaparece. No queda más que una crónica de lo cotidiano en mi diario de jovencita absurdamente viejo estilo» (5).

Escribir en el idioma de adopción adquiere el valor simbólico de gesto fundacional, puesto que la nueva lengua se convierte en expresión del ser y, en cuanto tal, se configura como el hogar del sujeto desterrado. Entregar la memoria al español frente al italiano sana el sentido de marginación que la condición de emigrada implica, poryectándola hacia la resolución. La catarsis de la recomposición del ser se logra mediante la elección del nuevo idioma como lengua vehicular. La visión más bien catabásica de la experiencia migratoria se soluciona a través de la concepción anabásica del proceso de escritura, durante

el cual el sujeto migrante logra resolver el sentido de exclusión que percibe en y por la tierra de adopción, a la vez que reapropiarse de su interioridad como espacio de identidad.

**Bibliografía**

Aub, Max. *La gallina ciega. Diario español*. Barcelona: Alba. 1995.
Cacciavillani, Giovanni (ed). *Spazi di memoria*. Venezia: Cafoscarina. 2003.
Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras.* México: Fondo de cultura Económica. 1959.
Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 1981.
De Martino, Ernesto. *Il mondo magico*. Torino: Bollati Boringhieri. 1973.
Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guardarrama. 1967.
———. *Nacimiento y renacimiento: significado de la iniciación en la cultura humana*. Barcelona: Kairos. 1999.
Ejchenbaum, Boris. "Teoria della prosa". Todorov Tzvetan (ed.). *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Torino: Einaudi. 1968: 231-247.
Forti, Nisa. *Diálogos con mis niños*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino. 1965.
———. *Juventud sin Dioses*. Buenos Aires: Falbo. 1967.
———. *La crisálida*. Buenos Aires: Corregidor. 1984.
———. *El Tiempo, el Amor, la Muerte*. Buenos Aires: Edición Gente de Letras. 1990.
———. *Tu Atroz No Estar*. Buenos Aires: Ayala Palacios. 2005.
Klein, Melanie. *Scritti. 1921-1958*. Torino: Bollati Boringhieri. 2006.
La Cecla, Franco. *Perdersi. L'uomo senza ambiente*. Roma-Bari: Laterza. 1988.
Sklovski, Viktor. "La struttura della novella e del romanzo". Todorov Tzvetan (ed.). *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Torino: Einaudi. 1968: 207-229.
Sozzi, Lionello. *Gli spazi dell'anima*. Torino: Bollati Borighieri, 2011.
Ugarte, Miguel. *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo.* Madrid: Siglo XXI. 1999.
Van Gennep, Arnold. *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza. 2008.

# LA IDENTIDAD DE DELFINA MUSCHIETTI A TRAVÉS DE SUS TRADUCCIONES DE DOS POETISAS ITALIANAS

Rocío Luque*

## Introducción

En la historia de la filosofía se han dado tres definiciones fundamentales del concepto de identidad, o sea, la que considera la identidad como unidad de sustancia, la que considera la identidad como sustituibilidad y la que considera la identidad como convención (Abbagnano 553-554). En el caso de la identidad femenina, podríamos decir que, a lo largo de la historia, se ha pasado del concepto convencional de la mujer, construido por la sociedad, al concepto de la sustancia de la mujer. Un factor que ha contribuido a impulsar, sin lugar a dudas, la escritura de la identidad femenina ha sido la migración de mujeres escritoras o mujeres a quienes el proceso migratorio llevó a la literatura.

Una de ellas es Delfina Muschietti, una poetisa argentina hija de la migración italiana[1], que ha plasmado esta experiencia en sus varias obras poéticas, contribuyendo así a la rescritura de la identidad femenina. Pero Muschietti es también traductora, y no una traductora cualquiera, sino una traductora de poetisas italianas que han vivido en su propia carne migraciones más o menos físicas y más o menos mentales: Amelia Rosselli y Alda Merini. Con estas traducciones, Delfina Muschietti no solo rescribe en español unos textos italianos,

* Università 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 Canton 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, viajó 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*, y para reconstruir así su memoria familiar.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

si consideramos la traducción como una rescritura[2], sino que retoma sus raíces y, a través del proceso de identidad como sustituibilidad que mencionamos anteriormente, podemos afirmar que tanto las obras poéticas en lengua original y en la lengua traducida como las identidades femeninas de las tres poetisas son sustituibles y equivalentes.

Nos proponemos, pues, con este artículo, analizar cómo el proceso traductivo, en general, y la traducción de *Impromptu* de Amelia Rosselli y de *Dopo tutto anche tu* de Alda Merini, en particular, han influido en la escritura y en la rescritura de Delfina Muschietti.

## La relación escritor-traductor

Cuando se indaga la relación entre escritor y traductor, los estudiosos de la traducción se concentran, sobre todo, en dos aspectos: el de los escritores que son al mismo tiempo traductores de otros escritores y el de los escritores que traducen por sí solos sus obras a otras lenguas. Entre estos dos, es mucho más frecuente el primer caso (Ivančić 11). La historia de la literatura, de hecho, está llena de ejemplos de escritores que han sido también traductores: Dryden, Goethe, Baudelaire, Hölderlin, Calvino, Nabokov, etc.

Las razones de este connubio pueden justificarse, según Greiner (111-112), con la afinidad estética y artística que un escritor puede sentir hacia la obra de otro autor y que lo lleva a buscar a un acercamiento con éste a través de la vía de la traducción, o bien con la integración entre las dos actividades que hace que un escritor complete su creatividad con la traducción.

La historia de la traducción nos muestra cómo subsisten otros factores que inciden en la relación entre escritura y traducción. Pensemos, por ejemplo, en el hecho de que la traducción de obras literarias a otras lenguas se incentivó, ya desde los romanos, como instrumento para enriquecer la propia lengua, o entre los románticos alemanes, como medio para conocer las literaturas y las culturas extranjeras o como fuente de inspiración para las propias obras.

La relación escritor-traductor se enriquece luego cuando se da un diálogo entre ambas partes como es en el caso de Umberto Eco que, a partir de estos intercambios y de su experiencia como autor traducido a muchísimas lenguas, ha publicado su célebre *Dire quasi la stessa cosa* (2003), y Claudio Magris, para quien la evolución de sus textos en otras lenguas es tan importante que ha llegado a afirmar lo siguiente:

[2] Pensamos, en este sentido, en el concepto de *rewriting* de Lefevere (132), que hemos traducido aquí como 'rescritura'.

> Il traduttore è veramente un coautore, un po' complice, un po' rivale, un po' innamorato… Non bisogna dimenticare che la traduzione, come ha scritto Schlegel in un suo bellissimo passo, è la prima forma di critica letteraria, tanto è vero che scopre subito i punti deboli di un testo, sia quando si traduce sia quando si viene tradotti e si discute con chi traduce (Carmignani, web).

Esta afirmación rescata a la figura del traductor, que a menudo pasa desapercibida cuando se piensa en una obra traducida como el fruto directo de su autor y no como una rescritura del traductor. Pero lo importante es matizar cómo esta percepción deriva de la completa identidad entre el autor de una obra y el autor de su traducción.

En este contexto se inserta la figura de la poetisa Delfina Muschietti, que se ha dedicado a traducir al español a varios poetas como Pier Paolo Pasolini, Rimbaud, Amelia Rosselli, Attilio Bertolucci, Alda Merini, Sylvia Plath y Emily Dickinson. Pero de todos ellos, podemos afirmar plenamente que con quien siente mayor afinidad y de las cuales podría ser, como dice Claudio Magris, su 'co-autora', son Amelia Rosselli y Alda Merini.

Delfina Muschietti, de hecho, estará unida a las dos poetisas italianas por ser su traductora, pero también por las vicisitudes biográficas y los temas y el estilo de la poesía que poseen en común; factores todos ellos que determinaron no solo su elección traductiva, sino, sobre todo, su identidad como escritora.

## Delfina Muschietti y Amelia Rosselli

Amelia Rosselli (1930-1996), al igual que Delfina Muschietti, nació lejos de su patria de origen, pero no como hija de la emigración, sino como apátrida, pues nació en París de una familia italiana en el exilio por la resistencia antifascista y, cuando su padre murió asesinado por las milicias enemigas, tuvo que emigrar primero a Suiza y luego a Estados Unidos y a Inglaterra. Realizó estudios musicales, literarios y filosóficos y trabajó como traductora, al igual que nuestra poetisa argentina, para varias editoriales de Florencia y Roma, a donde regresó en 1948. Comenzó a publicar sus obras a partir de los años Sesenta, llamando la atención de escritores como Zanzotto y Pasolini, entre otros, y destacando en seguida por su particular uso del lenguaje.

Las siguientes palabras de la autora definen perfectamente su concepción de la lengua basada en el plurilingüismo y en el intento de fundir el lenguaje universal de la música compuesto por sonidos y ritmos con la aventura lingüística que la acompañó toda la vida:

> Ma se, degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi) ed i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e risuona soltanto come idea nella mente. […] La lingua in cui scrivo volta a volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica associativa è certamente quella di molti popoli e riflettibile in molte lingue (Manera 70).

Su lengua es, por consiguiente, única. Además, al estar libre de códigos y de reglas sintácticas y morfológicas, refleja su vida psíquica y su imaginario privado y oscuro, mezclados con algunas vicisitudes públicas político-sociales.

El libro que Muschietti decidió traducir es *Impromptu* (1981), una pequeña colección poética dividida en trece secciones muy significativas. Como bien señala el título, 'impromptu', es una composición musical que improvisa el ejecutante, o, en general, algo imprevisto y repentino, que bien representa la irrupción de este texto escrito tras siete años de silencio en el arco de su producción. La colección se presenta como un mosaico de lenguas y de notas donde el vacío entre una estrofa y la otra está sostenido por palabras-puente contiguas a las demás desde el punto de vista semántico, fónico o gráfico. El mundo privado aquí representado se puebla de sombras violentas, acusaciones guerreras, encuentros con enemigos reales e imaginarios, etc., factores que dan la idea de una celda de la que escapar con ímpetos de vuelos instantáneos. La poesía es la zona franca donde poder sentirse libre y salir del mundo subterráneo y prisionero para moverse hacia la luz.

Temas y elementos estilísticos similares los encontramos en dos colecciones de Delfina Muschietti: *El rojo Uccello* (1996), que compuso antes de la traducción al español de *Impromptu* en 2005, y *Amnesia* (2010). La primera colección de poemas es un conjunto de colores y sonidos, luces y sombras, voces y sueños, que nos van llevando constantemente de una costa a otra del italiano y del español y de las tierras de su infancia y de su madurez, hasta hacer aflorar de la amnesia infantil una serie de recuerdos con una voz quebrada y fragmentaria pero muy reveladora. La segunda colección de poemas en prosa, en cambio, es el intento de verter en memoria la amnesia de algunos hechos sustanciales removidos a través de un oscilar entre la tierra y todo lo que está encubierto, oscuro o secreto y el cielo, el sol y todo lo que resulta iluminante, entre la dificultad psicofísica de expresarse y la afirmación de un propio lenguaje, entre las casas de su infancia y las casas portátiles de sus lenguas[3].

[3] Para una mayor información acerca de estas dos obras, véanse los siguientes artículos: Luque, "El vuelo…" y "Una casa…".

En base a estas consideraciones podemos observar una serie de puntos en común como, ante todo, el carácter plurilingüista de ambas, reflejo de la vida errante de las dos autoras. En Rosselli hallamos palabras del francés como *lumière* (16), *par terre* (16), *Mistinguette* (18), *toilette* (19) o *blé* (21); del inglés: *clown* (16), *tank* (17), *sipping* (20), *drilling* (20), *grass* (21); y de dialectos italianos: *frassine* (17) y *estrela* (21, 24). Estos términos extranjeros que aparecen en el texto original de Rosselli, han sido mantenidos por Muschietti en la traducción al español, no sólo como solución traductora, sino también por la autorreferencia a su propio estilo[4] que abunda en palabras de otras lenguas. En *El rojo Uccello* de Muschietti, por ejemplo, aparecen versos enteros en italiano y en *Amnesia* aparecen palabras y estructuras sintagmáticas del italiano como *lungomare* (86), *stabilimento marino* (87), *imbrunire* (106), *capuccino con cornetti* (138), *vicoli* (150), *entroterra* (113), *mare* (142); de regionalismos argentinos como *pantuflas* (38), *pollera* (53), *bombacha* (57), *restorán* (90); y también del inglés: *exciting* (25), *make-up* (69), *email* (89), *weekend* (124), *for free* (135).

Las dos autoras se insertan así en la línea de escritores bilingües o multilingües, en sentido moderno, que por hechos sociales e históricos han acabado siendo unos refugiados en las lenguas[5] (Steiner. *Extraterritorial*: 17). Pero la atención por las lenguas no se limita solo a un uso plural de ellas, sino que ambas se adentran en reflexiones sobre el tema. Rosselli, por ejemplo, denota la búsqueda de un lenguaje atinado al afirmar «Tarde volvía a las palabras que/ se me escapaban; bloqueada la promesa/ de un lenguaje simple» (22); mientras que Muschietti, en *Amnesia*, reflexiona sobre lo que significa para ella la lengua materna («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)[6], el italiano («un impulso en la mano», 126-127), el inglés («la otra lengua irrefrenable», 151) y hasta la traducción interlingüística («el esplendor en el ejercicio de pasar de una lengua a la otra, como viajar», 115).

Al igual que las palabras, adquieren una importancia muy relevante las imágenes simbólicas. En este caso, el acercamiento de Muschietti a Rosselli a través de la traducción no ha generado problemas en cuanto a soluciones traductoras,

[4] La autorreferencia de la traducción abre, de esta manera, una dimensión metatranslativa en la que la traducción habla sobre sí misma (Hermans 137).

[5] Pensemos, por ejemplo, en Heine, Oscar Wilde, Samuel Beckett, Ezra Pound o Nabokov.

[6] Fundamental resulta ser la referencia a Jacques Derrida, para quien la lengua materna es como una casa portátil, concepto que bien puede aplicarse tanto a Muschietti como a Rosselli. En *El monolingüismo del otro*, de hecho, podemos leer: «Qué hay con ese 'estar en casa' en la lengua, hacia el cual no dejaremos de volver?» (Derrida 20).

ya que se trata de símbolos universales de fácil trasposición entre las lenguas, pero, sobre todo, porque se ha dado lo que Nida considera el elemento indispensable para producir con un texto traducido un efectivo equivalente en otra cultura: la identificación entre la traductora y la autora, con sus ideas, sentimientos, visión estética del mundo, etc., para que la distancia entre sujeto y objeto sea mínima (Moya 62). En las dos poetisas, de hecho, aparecen imágenes simbólicas como la del sol, que representa una vía de salida o un faro de luz en la fase de recuperación de la memoria. Ambas parecen reflejar aquel sol platónico que conduce a la memoria poética (Russell 155). En Rosselli observamos los siguientes versos: «una vida mía aún tendida al/ sol» (18); «No cansarse, no untarse/ de aquel sol» (20); «yo me extasío al/ sol» (21); «de una solar necesidad de no importarme/ de tanto en tanto nada de todo lo/ que no es tierra y sol y grano» (25). En Muschietti el sol simbólico de *El rojo Uccello* («Mientras que el cuerpo se dispone al sol salpicado», 28) se transforma en un sol físico y, en especial, en el sol del Mediterráneo en *Amnesia* («Alimentarse del sol del Mediterráneo», 86), con aún mayor carga simbólica, pues es el sol de su infancia.

El lenguaje de los colores y de la pintura resulta ser asimismo fundacional. El amarillo es el color primario tanto en Rosselli, donde es evocado además por la constante presencia de la palabra 'grano' o 'granoturco', como en Muschietti, que en *El rojo Uccello* determina la estructura de la obra con dos tintes que matizan ese color y le dan el título a las dos secciones que lo componen: "Cadmio" y "Cromo". Cuando el amarillo pierde su color se vuelve gris en Rosselli («el amarillo/ no era sino el gris-amarillo pintado/ como en la tierra e irreal color», 24; «gris que ahora está suspendido en el aire…», 13) o se complementa con el verde en Muschietti, el otro color del Mediterráneo («oro verde de las memorias italianas», 43). En Rosselli, luego, el lenguaje pictórico se fortalece con una serie de referencias a la transformación de la autora en pintora: «como si hubiera/ yo pintado aquel campo» (24); «en el vientre de aquel pictórico/ campo» (25); «pictórica imaginación» (27).

Ambas recurren también al lenguaje onírico para evocar imágenes y recuperar recuerdos, colocándose así en la misma línea que la de otra gran escritora, Sor Juana Inés de la Cruz, que con su obra *Primero sueño* no quiso escribir simplemente un poema del conocimiento sino un poema del acto de conocer (Paz 1152). El sueño no será en estas dos poetisas, pues, una revelación sino la vía que va llevando, a través de su lenguaje, a la revelación de lo recordado. Rosselli es tanto sujeto de los sueños («era en mi sueño una entera/ visión de vuestro cuadro// no de dificultad de rosa […] soñando siempre/ a ojos abiertos aquel sueño», 21-22) como objeto (Por qué soñáis que desborda/ el río de esta nuestra/ (o es mía) vida que no tiene/ esos bordes gigantescos que/ soñabais antes de extinguir/ el arte pictórica de mi// juventud, 4; «vosotros me/ soña-

bais», 9). En Muschietti el sueño parece ser la condición *sine qua non* para la subsistencia de la memoria: «Allí disimulada despierto a un sueño absoluto: tu voz en el suspenso de las tardes, leyéndome» (39).

Pero lo más relevante es que todos estos lenguajes sirven para hablar de un tema central en las dos poetisas: la muerte violenta, ya sea padecida en Rosselli, o bien removida en Muschietti. En la autora italiana la muerte aludida es la propia, que ella va visionando a lo largo de toda la colección, como un lapsus: «vuestro olor de santidad política/ en el campo, donde reposo impuesta// por la masacre impuesta a masacrarme» (6); un reposo en pleno aire, fingiendo/ no ser masacrada por vosotros» (8). En la poetisa argentina, en cambio, la muerte es la del asesinato de un amigo al que llama 'RE' y que había sepultado bajo varias capas del olvido acarreando una serie de amnesias. Lo curioso es que Muschietti, al hablar del clima de violencia que pulula en su obra *Amnesia*, cita precisamente los versos de Rosselli que aparecen en la sección 8 de *Impromptu* y nos presenta su traducción. Una traducción en la que ese «en pleno aire», tanto en español como en el original («in piena aria»), parece ser un calco del francés *en plein air* (Fusco 124), sintagma que se utiliza en las Artes para expresar la pintura 'al aire libre', en castellano, o 'all'aria aperta', en italiano. Muschietti, pues, en pleno clima alófono, mantiene, como solución traductora y autorreferencial, el calco del francés. Con su traducción de Rosselli y su cita en *Amnesia*, nos presenta una correspondencia para nada neutra, sino impregnada desde un punto de vista interlingual e intertextual con su autora de referencia.

## Delfina Muschietti y Alda Merini

Alda Merini (1931-2009) nació en Milán en 1931. No vivió nunca una emigración en el verdadero sentido de la palabra, pero tal vez, al haber estado internada gran parte de su vida en un hospital psiquiátrico y al haber percibido esa sensación de extrañamiento hacia la realidad presente que sienten las personas que dejan sus puntos de referencia (Fabietti 53), vivió una emigración de la vida misma. Las primeras sombras de su mente empezaron a manifestarse desde muy temprana edad, en 1947, y a partir de ese momento comienzan las primeras sesiones de psicoanálisis y los primeros pasos por su prolífica obra poética. Su poesía, en apariencia simple, muestra un tono al límite del cotidiano. Sin embargo, revela grandes misterios con pocas palabras pero certeras y luminosas.

En el universo de Alda Merini existen algunas ciudades que, al igual que en Delfina Muschietti, son frecuentes en sus poemas, como si el haber perdido los

puntos de referencias fundacionales las impulsara a prestar atención por todos aquellos detalles geográficos que pudieran crear nuevos horizontes mentales (Fabietti 54). Para la poetisa italiana, desde las paredes de su internado, estos lugares aparecen tan lejanos como si los hubiese dejado tras emprender un viaje de emigración sin retorno. Así, en el poema "Génova", declara: «Sepultada en tu grandeza/ e Italia muere» (15); «Oh, Génova sin rodillas/ […] eres un faro de luz» (15); mientras que en el poema "Arenzano", la localidad sobre la costa de Liguria en donde vive su amigo y psiquiatra Angelo Guarnieri y que funciona como un microcosmos en el que impera el deseado mundo familiar, afirma: «Y después nada más: el tiempo estaba tan lejos que me parecía absurdo» (19). De la misma manera, Muschietti rememora lugares de su infancia en Italia desde la lejanía del continente americano, y así aparecen Roma y el Mediterráneo en *El rojo Uccello*, para pasar después en *Amnesia* al detalle de las calles romanas y de la localidad balnearia de Santa Marinella, y a varias ciudades como San Remo, Milán, Florencia y Venecia.

Las casas habitadas son igualmente un anhelo en ambas. Para Merini, desde su condición de enferma en una estructura de rehabilitación, su casa se transforma en el objeto deseado: «Quisiera escalar montañas enormes, besar los muros de mi casa» (40). Para Muschietti, en cambio, estas casas, en *Amnesia*, se vuelven un anhelo en la medida en la que necesita recordarlas desde su clausura en la amnesia. Poco a poco, al ir recuperando la memoria, irá rememorando cada una de las casas de su infancia, y de éstas cada habitación, cada pared y cada puerta, y, sobre todo, lo que sucedió en su interior.

Ambas autoras vivieron en su propia carne el psicoanálisis, ya sea en el modo más extremo de Merini, para quien «el psiquiatra es aquel que hace a su paciente propuestas indecentes: la de curarse, por ejemplo» (42), ya sea en el modo más llevadero de Muschietti. Aparecen, de esta manera, en *Amnesia*, referencias a las teorías psicoanalíticas («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; «Investigar leer la teoría desanudar el sedimento la raíz enterrada», 95; «Con Lacan otro destello: la repetición revela y oculta a la vez», 133) y referencias a sus sesiones de psicoanálisis («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; «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). Para Muschietti, el psicoanálisis no sólo es un mundo que posee en común con Merini, sino que es un factor que se mezcla doblemente con la traducción, ya que ambas ciencias se basan

en las palabras y en la interpretación (Arrojo 28). Y no es una casualidad que tras el acercamiento de la poetisa argentina a la italiana, su interés por este sistema analítico se haya incrementado.

Las palabras empleadas para la recuperación de la memoria son coadyuvadas, de todas formas, por el silencio, como si el hecho de que el lenguaje se detenga representara un ulterior modo de trascendencia en el que el poeta encuentra refugio en el mutismo y alcanzara de este modo la culminación del lenguaje universal (Steiner. *Lenguaje…*: 64). Para Merini, de hecho, es una fuga hacia la verdadera realidad: «Alguna vez me gustaría/ descarrilar e irme lejos/ para ver el cielo/ donde nunca fluye palabra alguna» (30); mientras que para Muschietti, en *El rojo Uccello*, es un instante necesario que precede la contemplación:

> En un pliegue del aire el puro silencio. Permanecer despegada en este eco transparente: mi espalda atenta al murmullo invisible del agua y al movimiento de las motas en el polvo celeste. ¿Cómo es la cara del dolor cuando la tarde se decide, primaveral, sobre mi cuerpo apenas fugado? Mientras una se va tras las voces que migran en las alas desonorizadas de los pájaros (21).

Entre Merini y Muschietti se perfila una 'conversación' hermenéutica, en donde hasta el silencio se convierte en un signo escrito con un sentido compartido.

## Conclusiones

Como hemos venido observando a lo largo de estas líneas, la traducción de Delfina Muschietti de *Impromptu* de Amelia Rosselli y de *Después de todo también tú* de Alda Merini son mucho más que la rescritura de dos obras en español. Muschietti no sólo ha rescrito unos textos sino que, al aproximarse a dos autoras que presentan vivencias comunes y lenguajes e imágenes que ya poseía anteriormente y que ahondó y desarrolló mayormente tras el encuentro con estas dos figuras, rescribe y fortalece su identidad como mujer escritora y como emigrante pero con raíces muy bien arraigadas.

La elección de traducir a Rosselli ha incrementado en Muschietti el uso de la lengua en un sentido plural y proteiforme y el uso de varios lenguajes como el simbólico, el pictórico y el onírico, para ir recuperando la memoria real y poética e ir construyendo no sólo hechos olvidados sino la propia ipseidad. Asimismo, la traducción de Merini ha fortalecido la búsqueda de puntos de referencia en la geografía espacial, temporal y mental, y ha estimulado su interés por el lenguaje y el análisis de la mente, un lenguaje que se da a través de un similar planteamiento lingüístico pero también a través de su disolución en el silencio.

Para Delfina Muschietti acercarse a estas autoras no ha implicado, por lo tanto, un problema desde el punto de vista de la traducción (labor a la que, entre otras cosas, no se había enfrentado nadie hasta la fecha y que la autora ha realizado magistralmente), sino más bien una asimilación y una incorporación de los lenguajes de los textos de partida a un lenguaje que ya había engendrado y empezado a desarrollar en sus primeras obras como escritora.

Entre estas dos autoras y su traductora no se pudo dar un diálogo abierto sobre estas cuestiones como ha sucedido entre Eco y Magris con sus respectivos traductores en lo referente a las estrategias de traducción, pero tampoco era necesario. No hacía falta recurrir a la 'negociación' de intenciones autoriales o traductivas (Eco 10), era suficiente con que intercambiaran sus visiones del mundo para ser más que nunca recíprocas co-autoras.

**Bibliografía citada**

Abbagnano, Nicola. *Dizionario di filosofia*. Torino: UTET. 2011.

Arrojo, Rosemary. "La reevaluación del papel del traductor en el post-estructuralismo: Nietzsche, Borges y la compleja relación entre Origen y Reproducción". Román Álvarez (ed.). *Cartografías de la traducción*. Salamanca: Almar. 2002: 27-41.

Carmignani, Ilide. "Un po' complice, un po' rivale: il traduttore è un vero coautore. Incontro con Claudio Magris". *Wuz* (29 maggio 2006): <http://www.wuz.it/intervista-libro/97/intervista-magris-traduzione.html>.

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

Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani. 2003.

Fabietti, Ugo. "Il viaggio dell'antropologia: sapere e ideologia di una pratica fondatrice". *Il viaggio.* Roma: Lavoro. 2000: 49-88.

Fusco, Florinda. *Amelia Rosselli*. Palermo: Palumbo. 2007.

Greiner, Norbert. *Übersetzung und Literaturwissenschaft*. Tübingen: Narr. 2004.

Hermans, Theo. "La traducción y la importancia de la autorreferencia". Román Álvarez (ed.). *Cartografías de la traducción*. Salamanca: Almar. 2002: 119-139.

Ivančić, Barbara. "Il dialogo tra autori e traduttori. L'esempio di Claudio Magris". *Quaderni del CeSLiC* (2010): 1-136.

Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Frame*. London: Routledge. 1992.

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

———. "Una casa sin techo ni paredes lleva como maleta: *Amnesia* de Delfina Muschietti". Silvana Serafin (ed.). *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe. Oltreoceano*, 6 (2012): 131-143.

Manera, Manuela. "Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli". *Trasparenze*, 17-19 (2003): 69-77.

Merini, Alda. *Dopo tutto anche tu*. Genova: San Marco dei Giustiniani. 2003.

Merini, Alda. *Después de todo también tú. Seguido de una entrevista a Alda Merini y Nuevos Poemas dictados por teléfono*. Argentina: Vox. 2007 [traducción de Delfina Muschietti].

Moya, Virgilio. *La selva de la traducción*. Madrid: Cátedra. 2004.
Muschietti, Delfina. *El rojo Uccello*. Buenos Aires: Bajo la Luna. 1996.
———. *Amnesia*. Buenos Aires: Bajo la Luna. 2010.
Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. *Obras Completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 2001.
Rosselli, Amelia. *Impromptu*. Genova: San Marco dei Giustiniani. 2003 e New York: Pen Press. 2005 [traducción de Delfina Muschietti].
Russell, Bertrand. *Storia della filosofía occidentale*. Milano: TEA. 2011.
Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa. 2003.
———. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2009.

# LA PERCEZIONE VISIONARIA E CALEIDOSCOPICA DI MAROSA DI GIORGIO. UN'EMPATIA CON BOSCH E ARCIMBOLDO

Antonella Cancellier*

> Mi escritura rememora la creación, y aún unos instantes anteriores, cuando Dios no tenía nada totalmente delimitado. Y así, los claveles volaban y los pájaros nadaron. Sé que hay flores que irrumpen por todas partes. Pero, no creas, ese caleidoscopio guarda su orden.
> (Marosa di Giorgio, *No develarás el misterio*[1])

## L'eden perturbante

La percezione visionaria di Marosa di Giorgio Médicis (Salto, 1932 - Montevideo, 2004), io lirico tra i più singolari e audaci del panorama letterario contemporaneo uruguayano ma anche ispanoamericano, in *Los papeles salvajes*[2] elabora le ecfrasi di un caleidoscopio che ruotando produce infinite figure e intreccia significanti che mutano e rinascono continuamente.

Gli orti e i frutteti di tenute agricole dai nomi italiani – «la chacra de Menoni, de Botaro, la chacra de Zunini, de Malvasio, la chacra de Medici o Varese» (II: 108) sono l'eden perturbante dove si declinano e si trasformano le frontiere delle cose, dei corpi e della natura, sono lo spazio mentale dove il linguaggio scardina e ricompone proteiche forme umane, animali e vegetali.

* Università di Padova.

1 Intervista senza menzione dell'autore: "Un cordaje de la eternidad": 32.

2 L'edizione in due volumi riunisce l'opera in prosa poetica dal 1954 al 2000. I volume (per un totale di 321 pp.): *Poemas* (1954), *Humo* (1955), *Druida* (1959), *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1968), *La guerra de los huertos* (1971), *Está en llama el jardín natal* (1975), *Clavel y tenebrario* (1979), *La liebre de marzo* (1981). II volume (per un totale di 339 pp.): *Mesa de esmeralda* (1985), *La falena* (1989), *Diamelas a Clementina Médici* (2000). Restano escluse le opere che si considerano in prosa.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

## Una fenomenologia delle forme

In un bel saggio su Marosa di Giorgio, "Una mirada intencional (Medusa me dice, me seduce)", Eduardo Espina (92) allude al suo sguardo poetico, identificandolo con lo sguardo «omnímodo» ('assoluto', 'totale') – disperato e metamorfico – di Medusa, figura mitologica con l'ossessione di vedere[3]. Una fenomenologia delle forme (che include contaminazioni e ibridismi, metamorfosi e anamorfosi) sottende un fare e dire visionario che comprende anche il dare immagine a ciò che per sua natura non è rappresentabile. È Marosa stessa a rendere conto del suo sistema percettivo; è lei stessa a risalire alla genesi di quelle perentorie fantasmagorie – «secreciones del ser» (Hebert Bénitez Pezzolano 77)[4] – a ricostruirne forme e geometrie (come un caleidoscopio o un mandala di Jung che aggrega ciò che per altre vie rimarrebbe scollato), ma a scrivere anche l'aporia a poterle esprimere:

> ¿Qué son estas formaciones, que, de pronto, surgen en cualquier lado, en un rincón del aire, en un escondrijo de la pared?
> Desde chica las estoy viendo.
> Aparecen, de tanto en tanto.
> Parecen cánceres, panales, dentaduras?
> No puedo explicar bien, nada a nadie, pues nadie lo ve ni lo entendería.
> ¡Cómo se forman los cuartitos, y arriba, los conos, y otra vez, los cuartitos y los conos, y todo soldado por hilos e hilos que le dan más realce y fortaleza!
> Estoy maldita, condenada a eso.
> Y hay cierto agrado a la cuestión (I: 223).

In quest'ottica, dove «Las visiones hablan. […] Y […] parece que todo es así, verdadero» (II: 294), dove vedere significa poter vedere più in là della capacità della vista[5], l'opposizione tra i principi di realtà e di piacere non può essere radicale. In chiave metapoetica scaturiscono i tratti di una 'realtà dereale', di un 'pensiero dereistico' – pensiero magico – apparentemente illogico o alogico, eppure dotato di una sua logica intrinseca, perché l'opera di Marosa non fa che rappresentare quel caos del principio del mondo, «en el alba de los dioses/ cuando ellos inventaron los tomates» (I: 253). Caos di segno euforico e

[3] «Cuando yo era lechuza observaba todo con mi pupila caliente y fría; no me se perdió ningún ser, ninguna cosa» (II: 144).
[4] Il libro, recentissimo, costituirà un punto di riferimento imprescindibile per affrontare i vari aspetti dell'opera di Marosa di Giorgio.
[5] «Me encontré con el alma en medio de la sopa, al hincar el tenedor en una carne, en una papa. […] Yo vi en la sopa una construcción, que vivía, que se estiraba y se abría, una tela que al desenrollarse no iba a tener fin» (II: 198).

vitalissimo, della 'prima materia', delle forme che si mescolano e si integrano in uno stato di indifferenziazione: «Los animales del monte hicieron negociados con/ los hombres./ Al final, todo resultaba confuso./ Pero había una gran belleza» (I: 253). Rimandando a un principio universale, la 'prima materia' è perciò la *quinta essentia*, la matrice di tutte le cose, il principio totipotente e indefinito che tutto connette, suscettibile di assumere tutte le forme.

## Arti visive e fantastico magico

Per l'intensità visuale delle composizioni di Marosa, «El paisaje de los pintores parece estar más cerca de la poesía marosiana que el de los poetas» (Garet). Per la tavolozza, o i tratti, o le simbologie, o per le atmosfere, la critica (Luis Bravo, Leonardo Garet, Washington Lockhart, Ricardo Pallares, María Rodero, Dora Nusspaumer, María José Bruña, tra gli altri) via via ha citato a proposito Hieronymus Bosch, Giuseppe Arcimboldo, Goya, Marc Chagall, Dalí, Ernst, Gustave Moreau, Johann Heinrich Füssli, Jacques Callot e ancora, Botticelli, i baccanali di Tiziano, a cui si aggiunge l'uruguayano Luis Solari[6].

Rispetto alla letteratura, le arti visive (e, come si sa, il cinema soprattutto) stabiliscono una stretta relazione con i dati sensoriali e consentono un rapporto privilegiato con la percezione endopsichica[7]. Ed è lì, pertanto, nelle arti visive, dove meglio il fantastico trova il suo posto. Dove il filo della contaminazione e della metamorfosi, e la loro reversibilità, che lega opere ed artisti con linguaggi diversi e lontani, racconta l'anima. Un gioco, quello della teratologia, di fogge umane, animali, vegetali o minerali, che l'arte conosce da sempre, dove non esiste limite tra i regni naturali e soprannaturali, tra l'animato e l'inanimato, l'organico e l'inorganico e che può assumere ora tratti da fiaba, ora toni da incubo e dove un perfetto equilibrio armonioso può alternare con un'orgia di forme in cui irrompe il mostruoso che abita i sotterranei dell'anima[8].

La frenesia metamorfica che percorre l'opera di Marosa di Giorgio non poteva avere come riferimento pertanto che il mondo della pittura. In partico-

[6] Le suggestioni sono innumerevoli, e citerei in più almeno Brueghel e Escher. Ma si potrebbe continuare.

[7] Freud indica come percezione endopsichica (P.E., *Endopsychische Wahrnehmung*), o percezione oscura, la capacità di percepire certe caratteristiche dell'apparato psichico e dei meccanismi inconsci, fino a realizzare una sorta di conoscenza di essi intuitiva e inconsapevole, appunto oscura. Questa si manifesta essenzialmente nella formazione del mito, nella fantasia, nel sogno e nel delirio e fornisce una sorta di configurazione immaginale e simbolica della realtà psichica.

[8] Di riferimento imprescindibile per il tema di questo lavoro è il libro di Aldo Carotenuto.

lare l'empatia che allaccia Marosa a Hieronymus Bosch (1453-1516) e a Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) scorre attraverso quel filone di energia sotterranea in cui gnosi, alchimia ed esoterismo si intrecciano e va inquadrata in quel carattere visionario ma anche ipertrofico della rappresentazione che è la cifra della sua straordinaria scrittura.

## Bosch e il giardino delle delizie

Le visioni allucinate di Bosch, leggibilissime dall'uomo medievale e più oscure per quello contemporaneo, attraversano tutta l'opera di Marosa di Giorgio. Marosa eredita da Bosch, e dalle sue sovraffollate composizioni, il perturbamento dell'ordine costituito, il sovvertimento delle leggi di gravità, il capovolgimento delle dimensioni, la deviazione delle forme. In particolare dal trittico del *Giardino delle delizie* e da quello delle *Tentazioni di Sant'Antonio*, Marosa attinge demoni e angeli con sembianze composite, presenze sinistre e minacciose, anatomie grottesche e terrificanti: corpi ibridi, multipli, che celebrano l'intercambiabilità dell'esperienza umana con quella animale e della materia inorganica; ma anche corpi fantoccio o manichino[9] e corpi privi di organi, con animali e oggetti che sostituiscono gli arti o sono contenuti tra le viscere[10]. In questo disordine della natura, Marosa, come Bosch, percorre un viaggio iniziatico e mette in scena la trasgressione di ogni tabù, le perversioni ove l'incesto, l'omosessualità, la zoofilia, l'antropofagia, il vampirismo, il picacismo[11], il martirio, il delitto, il sacrificio rituale stanno a significare l'irruzione in un ordine che ha uno statuto altro dove queste pratiche rendono esplicite «il desiderio di una condizione di totale indifferenziazione, una tensione a una fusionale riunificazione» con l'alterità (Carotenuto 62):

> Detrás e la reja apareció el lobo; apareció como novio […]. Él le sacó una mano, y la otra mano; un pie, el otro pie; la contempló un instante así. Luego le sacó la cabeza; los ojos (puso uno a cada lado); le sacó las costillas y todo. Pero sobre todo, devoró la sangre, con rapidez, maestría y gran virilidad (II: 204).

[9] «algún monigote, mezcla de hombre, de oso y de juguete» (I: 217).

[10] «de bien adentro de mí sacan objetos monstruosos: relojes, muñecas, muchísimos dientes y peines, y huevos, huevos, huevos, azules, blancos y rosados, infinitamente, como si fuera una paloma de cuatro alas» (I: 276). A proposito del corpo post organico, sarebbe interessante approfondire Marosa di Giorgio alla luce dell'opera di Gilles Deleuze e Félix Guattari, in particolare Deleuze et Guattari 1980. Per questo si veda Roberto Echavarren.

[11] «Acudimos a la cena. Sirven diamantes, rubíes […]; comadrecitos en azúcar» (I: 257).

Il linguaggio simbolico di Bosch si articola in forme complesse e diverse. Limitandoci a una simbologia macroscopica, l'uovo è presente con insistenza pur con valori incostanti, spesso oscuri: lo troviamo come guscio vuoto; rotto e trafitto entro il quale si trova una bisca demoniaca a campeggiare nell'*Inferno musicale*; o come guscio spezzato nel quale si stipano, sforzandosi di rientrare, esseri umani nudi, sessualmente ambigui. Integro, è possibilmente articolabile in un'espressione demoniaca, in metafora del seme potenziale o in compendio dell'universo, ma anche in altre cose e il loro contrario (Mario Bussagli 38-39). In Marosa, il significato è chiaro: l'uovo è la forma da dove nascono tutte le forme possibili perché, nel mondo delle identità versatili e camaleontiche di Marosa, tutti fanno le uova: i vegetali, gli animali e compresi gli umani. La semantica simbolica dell'uovo sostiene tutte le sue opere, dove l'uovo è l'archetipo costante della nascita, nella sua forma perfetta senza principio né fine: è il simbolo della trasformazione, principio dell'eterno ritorno e della resurrezione:

> Y un día decir adiós a 'La Quinta', para siempre, a los poemas?…! A mis padres ya sólo vivos como figuras transparentes en mi imaginación. A toda la familia de pie sobre las flores.
> Oh, yo quisiera poner huevos. Y de mí resucitasen todos. Y darles yo de comer y de mamar (II: 326).

Nei giardini di Bosch e di Marosa di Giorgio, le 'delizie' passano attraverso la bocca. Il pannello centrale del dipinto è disseminato di fragole abnormi, tanto da aver valso al trittico il titolo di *Quadro delle fragole* che gli fu attribuito da José de Sigüenza (*Storia dell'ordine di San Girolamo*, del 1605), il primo a capirne il genio. Come nelle pagine di Marosa e con lo stesso immaginario fantastico, anche lì, la ricerca del piacere del frutto, per lo più fragole, ciliegie, more e lamponi, è continua e convulsa: due figure danzanti sono ornate di ciliegie e una enorme è trasportata da una donna sulla propria testa, un crocchio numeroso di esseri nudi sono seduti in cerchio e sostengono tutti insieme un gigantesco fragolone. Un cavaliere con coda di delfino naviga su un pesce alato, tenendo un bastone cui è appesa una ciliegia; due uomini alati trasportano un pesce e una ciliegia. In primo piano, uomini minuscoli, appoggiati su anatre gigantesche o altri volatili mastodontici sono sovrastati da frutti e da fiori enormi; altre figure sono intrappolate in bolle d'acqua o contenute in fragole e lamponi, mentre altri, nudi e a gruppi, si cibano di grossi frutti con significanti evidenti, alcuni sono imboccati da altri e altri anche da animali. È un topos anche in Marosa di Giorgio: mangiare e dare da mangiare, ma anche mangiare e essere mangiati. E qui gli esempi sono dei più svariati, e talvolta il gesto di mangiare ha un sapore estremo:

> Para cazar insectos y aderezarlos, mi abuela era especial.
> […]
> Los clientes llegaban como escondiéndose.
> Algunos pedían luciérnagas, que era lo más caro.
> Aquellas luces. Otros, mariposas gruesas, color crema, con una hoja de menta y un minúsculo caracolillo.
> Y recuerdo cuando servimos a aquella gran mariposa negra, que parecía de terciopelo, que parecía una mujer (I: 261-262);

> ¡Al fin toqué las puertas de los hornos! Pasaban platos con todas las escenas del amor erótico. 'Invitan con la Carne', dijo una voz que me pareció de una vecina […]. Y también servían niños nonatos, cubiertos con azúcar. 'Son riquísimos'. El tam-tam celebrativo apareció adentro de la tierra (II: 231).

## Arcimboldo e il giardiniere

Se negli ibridi e nelle metamorfosi di Bosch, dominate da un mostruoso di segno infernale che nasce da un'«immaginazione ctonia» (Calvesi 38) dove si agitano le oscure pulsioni dell'inconscio, Marosa si alimenta per gli aspetti più simbolici e per il carattere più inquietante del suo «maravilloso negro» (Bravo), nelle forme di Arcimboldo, depurate dai tratti terrifici e svuotate da segni disforici, Marosa coglie il prodigio per alimentare il suo fantastico magico.

Dal complesso intrecciarsi di queste due visioni del mondo viene tenuto insieme l'incantevole registro morfologico di Marosa di Giorgio. Le invenzioni di Bosch e di Arcimboldo rispondono infatti a due fenomeni diversi: Bosch che opera nelle Fiandre, è l'ultima voce di una tradizione ancora radicata nel Medioevo con il carico di motivi demoniaci e dall'apocalittica lotta tra Bene e Male[12]; l'ambiente dove agisce Arcimboldo, invece, è quello del fiorente Umanesimo e del Rinascimento che ridisegna l'immagine del mondo secondo il rapporto tra microcosmo e macrocosmo e il sistema delle corrispondenze tra uomo e natura (Calvesi; Carotenuto).

Nel mondo prodigioso di Marosa, come nei ritratti vegetali di Arcimboldo, i pastori hanno «rostros de medallones, castaños y duros, como fabricados de esa liviana madera que recubre a la almendra, a la avellana y a la nuez» (I: 33), le donne «caras de magnolia» (I: 36), le bambole «cabeza de manza-

[12] Pur essendo contemporaneo di Piero della Francesca, Leonardo, Raffaello, Giovanni Bellini, Giorgione, Botticelli, Brunelleschi, Bramante, l'opera di Bosch si alimenta nel clima dell'Europa del Nord, che lentamente lascia tramontare il Medioevo, e nelle figure fantastiche delle cattedrali gotiche (Carotenuto 161).

na» (I: 75) e qualcun altro «un ojo como una rosa […], el otro como una achira» (I: 220). I capelli della *Virgen de las chacras* sono «una trenza de ajo […] en el hombro» e sull'ovale «jazmines, hierbas vivas, hierbas secas, y huevos sin empollar» (II: 204).

La dialettica arcimboldesca fra le forme della natura e la necessità di una loro interpretazione unitaria, fra la 'parte' (gli oggetti, i fiori, le piante, gli animali) e il 'tutto' (le teste), affonda le sue radici in un terreno di sperimentazione che non è soltanto concettuale, ma di appropriazione di nuovi aspetti del visibile (Porzio 35). C'è molto di più in Marosa di una 'citazione' del modulo espressivo di Arcimboldo, molto di più di un *calembour* visivo e concettuale. Marosa sa tradurre le tensioni delle forme, il passaggio irrequieto della metamorfosi, le sue dinamiche e le sue ambiguità. Sa guardare la realtà con l'occhio del naturalista, dare consistenza alla legnosità o alla freschezza che raccontano l'anima, e nell'elaborare i temi del fuoco e dell'aria dei 'quattro elementi' sa ricreare un'immagine di grande effetto dinamico che va oltre la possibilità della tela: «El fuego pareció un faisán intentando un vuelo. Después una cesta de mariposas que no se atrevieron del todo a volar» (I: 16).

L'accostamento all'Arcimboldo delle teste composte delle stagioni (la primavera, l'estate, l'autunno, l'inverno) o della serie degli elementi della cosmologia (l'acqua, il fuoco, la terra, l'aria) è evidente ed è il filo conduttore di *Los papeles salvajes*[13]. Ma un'unione più diretta, intrinseca e consapevole, per un'ermeneutica di tutta l'opera di Marosa di Giorgio, a mio parere, si ha soprattutto con il ritratto, in posa frontale, dell'imperatore Rodolfo II in veste di Vertumno, il dio romano, di discendenza etrusca, che presiede al ritmo della natura e alla maturazione dei raccolti.

Si narra che, innamorato della dea Pomona, a sua volta protettrice degli orti e dei frutteti, per sedurla avesse la facoltà di assumere qualsiasi aspetto. Dio delle metamorfosi, Vertumno è assimilabile al verbo *vertĕre*, nelle sue varie accezioni di 'muoversi', 'diventare', 'cambiare' (*omnia vertuntur* 'tutto cambia'), ma anche 'mescolare', 'capovolgere', 'girare', 'ruotare', azioni che riportano tutte in qualche modo all'immagine del caleidoscopio dove è indifferente 'l'alto e il basso', paradigma della fantasmagoria delle mutazioni dove il mondo si diffrange in tante anime separate per ricomporsi e diffrangersi in altre ancora, e dove 'tutto sta in uno'.

Il *Vertumno*, detto anche *Il giardiniere* (1590 o 1591) è la grande opera di Arcimboldo e il compimento del suo cammino artistico e iniziatico. Basato naturalmente sul sistema delle corrispondenze tra microcosmo e macrocosmo,

[13] A evocare ciò, le copertine dei due volumi di *Los papeles salvajes* (edizione del 2000) riportano rispettivamente le teste composte dell'*Estate* e della *Primavera*.

il *Vertumno*, opera «Scomponi e Ricomponi, Solve et Coagula, nella migliore tradizione dell'alchimia» (Carpeoro), trova la sua ecfrasi nel poemetto ufficiale di Gregorio Comanini (1591) che accompagnò il dipinto da Milano a Praga. Lì, a Praga, Rodolfo II aveva spostato nel 1583 la sua corte, via via diventata il centro degli alchimisti e in particolare dei Rosacroce che resero la città la koinè dell'esoterismo europeo tanto da essere chiamata a tutt'oggi la 'città magica'. Il poemetto, inserito successivamente ne *Il Figino*, doveva celebrare l'imperatore e fornirgli la chiave ermetica dell'opera: il suo «segreto»:

> […]
> Perch'ivi affidar possa
> d'arte nova un secreto.
> Tempo fu, che confuso
> era in se stesso il Mondo,
> però che'l col foco,
> e'l foco, e'l ciel con l'aria
> eran mischiati, e l'onda
> con l'aria, e con la terra,
> e col foco, e col cielo:
> e senz'ordine il tutto
> stavasi informe, e brutto[14].

Gianfranco Pecoraro (Giovanni Francesco Carpeoro), studioso di esoterismo e dei Rosacroce, ravvisa in questo stralcio che descrive il caos primordiale, l'*Aurora Consurgens*, uno dei testi più celebri di alchimia[15].

> È la Creazione – dice –, l'*Aurora Consurgens*, la nascita del mondo, misteriosamente descritta e disegnata negli anni successivi dal medico e Rosa+Croce Rober Fludd nella sua opera enciclopedica. È il grande codice dei Rosa+Croce, il significato segreto dell'acrostico INRI sulla croce del Cristo, Ineffabile Nomen Rerum Initium, in cifre 10, 5, 5, 7, dalla somma delle lettere che compongono le parole. Arcimboldo le cela nei fiori, nei frutti e nelle verdure del suo dio degli inizi e compie la sua Grande Opera, per conservare e trasmettere il segreto, come ogni confratello doveva fare, prima della sua morte.

L'interpretazione può essere suggestiva e spalancare una possibile finestra anche per illuminare il ritratto di Eugenio Médicis:

[14] Apud Carpeoro.
[15] L'attribuzione a Tommaso d'Aquino, discutibile dal punto di vista storico, è stata messa in dubbio peraltro anche da Jung nel suo *Mysterium coniunctionis*.

*(Eugenio Médicis)*

Abuelo Eugenio, *jefe*, *descubridor* de la *chacra mágica*, su *embrujo duplicabas*, con tus celestes flores y frutos japoneses, granadas de jardín, membrillos, limón dulce y caqui, dorado brillando como estrella, o el pardo, amarillo, negro caqui. Las viñas, con sus manos celestes, color rosa, que parecían de papel, que el viento no podía mover, pero que las langostas calaron como encaje, las arañas en un hilo; la luna pasaba por allí como otra mariposa. *Los hongos, esas mujeres-hombres, esas campanas redondas, blancas.*

Abuelo *amo*, *doctor en frutos*, *ingeniero de retamos*, tu Italia quedó lejos, tu misteriosa Italia griega y ya para siempre perdida canta, puerto de Génova, Firenze lontana, *Cavour-Mazzini en los retratos*, Regina de los cielos, *aquí I Carbonari.*

Abuelo *jefe*. Mi infancia tuvo miedo. *Tu estampa antigua y siempre joven*. Tu astuto paso. De *lobo y rosacruz. Tú eras tú. De tu cabeza calva caían las dádivas, de tus lentes de oro y la cadena igual. O del terciopelo de tu traje verde como pera, o negro cual ciruelo.*

Como una *serpiente* aparecías en las hojas, y te ibas en las hojas como una *serpiente*. *Gobernaste* los carruajes, tus peones en docena, ingenuos y traviesos, los topos en rebaño.

*Debajo de la chacra siempre hubo un tam-tam guerrero; se consumaron muchas bodas allá abajo y se consumieron.*

*Fundador* de las morenas y las moras, de las mariposas de la seda; *fundador* de las olivas y sus jades y sus perlas; de las yucas con las uñas. *Inventor* de las naranjas, creo. *Tu mirada verde* se posaba entre las hojas.

Te enamoraste muchas veces; pero privó como en el retrato, la vieja boda con mi abuela, cuando ella vistió de negro con brillantes.

Tu vida estuvo inmóvil tres años; algún día te levantabas como de ti mismo, dando unos pasos en tu jardín incomparabile.

En el fallecimiento gotearon los membrillos; saltaban pietras del rosal, *aparecían antiguas primas en sus carros fúnebres, cargados de sandías*. ¿Se mandó postal a Italia? Después de tantos años y en sueños, empezaste a aparecer, cada vez más alto y más delgado, tu cara muerta se abre y habla, ante tus nietas, ya, tan altas como tú, galán insólito, un algo oscuro, no clasificable, recorre audazmente los restos de la chacra (II: 118-119. I corsivi sono miei).

Al di là dell'analogia della 'chacra mágica' con la *Wunderkammer*, la camera delle meraviglie di Rodolfo II, al di là dei ruoli (entrambi di comando) e delle affinità spirituali tra Eugenio e l'imperatore-alchimista con l'ossessione della pietra filosofale e della conoscenza (entrambi dediti alle sperimentazioni e alle scoperte), e al di là della diretta e stretta associazione iconografica (i frutti che adornano inghirlandano la testa e si adagiano sulle spalle), c'è molto di più. C'è qualcosa di magico, di 'alchemico', che lega strettamente il 'ritratto' del nonno materno Eugenio Médecis – nonno «lobo y rosacruz» – al ritratto dell'Arcimboldo, alla figura dell'imperatore e alla dottrina dei Rosacroce.

Gli ingredienti della composizione di Marosa di Giorgio non sono stati messi insieme in modo aleatorio, né innocente. A partire dai ritratti di Cavour, di Mazzini e dei Carbonari che il nonno custodisce («Cavour-Mazzini en los retratos, […], aquí I Carbonari») e che si caricano di un significato che va oltre la nostalgia per la patria lontana, una rete isotopica converge verso le tradizioni alchemiche rosacrociane:

a) la *coniunctio oppositorum* («Tu estampa antigua y siempre joven»),
b) la figura dell'ermafrodito («Los hongos, esas mujeres-hombres»),
c) le nozze chimiche («se consumaron muchas bodas allá abajo y se consumieron»),
d) i tre colori rosacrociani (bianco, rosso e verde):
   il colore verde («Tu mirada verde»),
   il colore bianco («Los hongos […] esas campanas redondas, blancas»),
   il colore rosso che è il colore del cinabro (il solfuro di mercurio che è l'immagine dell'anima-spirito) in sintonia, per il colore, con quella sconcertante visione delle angurie trasportate su carri funebri insieme ad antiche cugine («antiguas primas en sus carros fúnebres, cargados de sandías»),
e) il simbolo dell'uovo, alla cui forma e colore si allude indirettamente attraverso l'immagine dei 'funghi' e attraverso quella delle 'angurie', per l'aspetto della rotondità. La similitudine 'anguria' e 'uovo' in Marosa è frequente. Vale come esempio che, peraltro, condensa un intreccio di immagini simboliche: «Y las sandías, que aparecían, de pronto, como huevos gigantes […] adentro estaban el rosado amor, la aurora, los vinos del delirio y la acrobacia» (I: 295),
f) il serpente, con cui Marosa identifica il nonno, e a cui la cultura druida assegna un dominio privilegiato come custode della conoscenza tellurica, contrapposto, ma come unità coerente, all'uroboro, simbolo dell'ontologia circolare,
g) l'eterno ritorno.

La fase del capovolgimento e della riflessione che sta al centro di ogni cammino iniziatico e che ha come simbolo lo specchio che restituisce riflessa un'immagine apparentemente uguale, ma capovolta in quanto la destra diviene sinistra, e viceversa, e che per ampiamento semantico assume anche un senso di meditazione introspettiva, viene risolta da Marosa con un palindromo: 'Tú eres tú'. A questo proposito anche al palindromo visuale delle teste reversibili de *Il cuoco* o de *L'ortolano* dell'Arcimboldo si dovrà dare un significato più profondo del solo mirabile virtuosismo.

## Gli anni dolci della magia

Lo sguardo su Marosa attraverso la lente rosacrociana traccia una pista che varrà la pena approfondire. Il sogno alchemico della trasformazione della materia, del cambiamento del piombo in oro è il sogno di una metamorfosi resa possibile da una realtà unitaria immaginata dalla magia e dall'alchimia, formulato in concetti di *Anima mundi* e di *Unus mundus*. E il linguaggio dell'alchimia e della magia è quello dell'inconscio e degli archetipi, è un linguaggio che si esprime in modo simbolico (Carotenuto 342-343). Ed è quello che la vera arte esplora continuamente, anche se sotto la forma del terribile, e che trasforma in forza risanatrice. È quello che fa Marosa di Giorgio anche per noi. «Yo soy de aquel tiempo,/ los años dulces de la Magia» (I: 169).

**Bibliografia citata**

Bénitez Pezzolano, Hebert. *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Estuario. 2012.

Bravo, Luis. "Las nupcias exquisitas: Marosa di Giorgio y el *collage* onírico". *Cuadernos de Marcha*, 129 (1997): 12-14.

Bussagli, Mario. *Bosch*. Firenze: Giunti. 1995.

Calvesi, Maurizio Francesco. "Le fonti dell'Arcimboldi e il verde sogno di Polifilo". Jurgis Baltrušaitis - Maurizio Calvesi - Ester Coen (eds.). *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie.* Firenze: Giunti. 1987: 38-51.

Carotenuto, Aldo. *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica.* Milano: Bompiani. 1997.

Carpeoro, Giovanni Francesco [Gianfranco Pecoraro]. *Arcimboldo, ovvero l'arte di scomporre e ricomporre*. <http://www.carpeoro.com>.

Deleuze, Gilles - Guattari, Félix. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit. 1980.

Di Giorgio, Marosa. *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004.* Buenos Aires: el cuenco de plata. 2010: 32-35.

———. *Los papeles salvajes*. I-II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000.

Echavarren, Roberto. "Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay". *Revista Iberoamericana*, 160-161 (1992): 1103-1115.

Espina, Eduardo. "Una mirada intencional (Medusa me dice, me seduce)". *Hermes Criollo*, 9 (julio-octubre 2005): 92-98.

Garet, Leonardo. *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Aldebarán. 2006.

Porzio, Francesco. "Arcimboldi. Un imprevedibile erede di Leonardo". Jurgis Baltrusaitis - Maurizio Calvesi - Ester Coen (eds.). *Arcimboldi e l'arte delle meraviglie*. Firenze: Giunti. 1987: 23-37.

s.a.: "Un cordaje de la eternidad". *Punto y coma*, 2 (11 de noviembre de 1982). Di Giorgio, Marosa. *No develarás el misterio. Entrevistas 1973-2004*): 32-34.

# L'OSSESSIONE AUTOBIOGRAFICA. ZELIA GATTAI E LA SCRITTURA DELLA MIGRAZIONE

Biagio D'Angelo*

> Fico agora pensando o que diria minha mãe, se fosse viva, ao ler estas páginas – ela nos deixou há dez anos e papai há quarenta. Certamente, balançando a cabeça, num suspiro, exclamaria: «Maria Vérgine! Que menina atrevida! O que é que não vão dizer?»
> (Zélia Gattai. *Anarquistas, graças a Deus*: 338)

Nelle *Lettres* di Madame de Sévigné, ve n'è una (26 luglio 1651) indirizzata a Monsieur de Coulanges, in cui la nobildonna francese insiste, incantata, sulle misteriose profondità dell'io umano: «Le voilà donc mort, ce grand ministre, cet homme si considérable, qui tenait une si grande place; dont le *moi*, comme dit M. Nicole, était si étendu; qui était le centre de tant de choses!» (Madame de Sévigné 636-638). Perché l'io interessa alla finzione e viceversa? Forse una delle risposte risiede giustamente nella dolorosa e malinconica affermazione di Madame de Sévigné: un io così grande, così vasto, che era il centro di tante cose.

Nonostante Borges insista sull'importanza e sulla necessità della dimenticanza, dell'oblio, con le sofferenze causate dalla memoria del suo 'indimenticabile' Funes, la letteratura sembra servirsi della tecnica memorialistica per raccontare le esperienze e preservare, così, attraverso la scrittura, la *des-memoria*. Tuttavia, la memoria autobiografica si dedica, invece, a ricordare se stessa, le proprie esperienze vissute, e, immersa in queste riflessioni, cerca una conoscenza che si avvicina a ciò che potrebbe essere la costituzione di un io, «centre de tant de choses». Certo, solo un'interpretazione sommaria e ottimista potrebbe accettare che la materia verbale e umana che tanto il diario, quanto una proposta autobiografica registrano sia capace di dare risposta alle inquietudini del

* Università Cattolica di Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasile.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

soggetto. Con ragione, l'idea di una fusione tra scrittore e lettore, proclamata da Foucault, è, in fondo, una delicata illusione. L'operazione dello scrittore di diari, secondo il filosofo francese, «lenisce i pericoli della solitudine; conferisce uno sguardo possibile a quello che si è fatto e pensato» (Foucault 203). Se chi scrive un diario si dedicasse alla sua lettura, oggettivando così un processo meramente personale e riflessivo, dovrebbe trasformarsi in un 'altro', terzo vertice di un triangolo che solo tangenzialmente sfiora l'autore del diario: «il diario si presenta come la scrittura peculiare dell'assenza, della nostalgia. Di ciò che ogni giorno non si è pensato, che il pensare logico e ordinato del generale ha dovuto più o meno volontariamente, più o meno coscientemente omettere, dimenticare» (Mildonian 198).

L'autobiografia, in questo senso, diventa uno spazio, un genere privilegiato il cui segno principale è la realizzazione di una scrittura oscura, che imita, o tenta di superare, un'esistenza ancora incompleta e cosciente delle lacune che la caratterizzano.

Nel suo *Bruissement de la langue*, Roland Barthes afferma che il testo che si ottiene dalla forma diaristica – possiamo qui ampliare questa nozione alla scelta autobiografica – è un risultato *quasi* impossibile, poiché «è possibilissimo che il Diario così tenuto non somigli più per nulla a un Diario» (Barthes 382), e, potremmo aggiungere, l'autobiografia non somigli più allo scopo che si era previsto. Il diario, il linguaggio autobiografico usano l'elasticità del rito quotidiano, il ricordo, garantendo loro una certa veracità che spesso può risultare antipatica e trasgressiva: e alla fine, chi cerca di conoscere la vita di un autore, vi trova un uomo, e, come ha scritto La Bruyère, questa è la grande delusione formale di qualsiasi scritto compulsivo e fittizio dell'io (Didier 174).

Zélia Gattai (1916-2008), moglie di Jorge Amado, figlia di emigranti italiani, ha dedicato ampio spazio alla scrittura autobiografica, trasformando la sua scrittura leggera e affettuosa, in un autentico *Familienroman*, un romanzo familiare di grande fascino, perché capace di unificare tutto un patrimonio composto di ricordi visivi e olfattivi, rimembranze linguistiche, che assumono un aspetto simbolico e lieto di un'esistenza che ha bisogno della finzione narrativa per perdurare in eterno.

Il ciclo memorialistico della Gattai comprende vari volumi: il più famoso e letto *Anarquistas Graças a Deus* (1979, 'Prêmio Paulista de Revelação Literária' nello stesso anno), diventato una riuscita miniserie della Rede Globo (1984); *Um Chapéu Para Viagem* (1982); *Senhora Dona do Baile* (1984); *Reportagem Incompleta* (1987); *Jardim de Inverno* (1988, 'Prêmio Destaque do Ano'); *Chão de Meninos* (1992, 'Prêmio União Brasileira de Escritores'); *A Casa do Rio Vermelho* (1999); *Cittá di Roma*, 2000 (che è il nome della nave ricordata in *Anarquistas graças a Deus*, partita da Genova il 20 febbraio 1890, per il porto

di Santos, in Brasile e con cui la famiglia Gattai fa ingresso nel continente latinoamericano.

Si tratta di una vera e propria ossessione autobiografica. Nello spazio esiguo di queste pagine, è difficile esaurire la problematica del ciclo corposo di autobiografie composto da Zélia Gattai, soprattutto se comparato con altre testimonianze biografiche o fittizie della diaspora italiana in Brasile (specialmente nello Stato di São Paulo e di Rio Grande do Sul, in cui, per esempio, l'emigrazione veneta è stata abbondante). Basterebbe ricordare solo gli 'italianinhos do Brasil' di Brás, Bixiga e Barra Funda, pubblicato in piena attività modernista nel 1927 da Antônio de Alcântara Machado e l'esperienza plurilingue poetica e parodica di Juó Bananère[1]. Ci limiteremo, pertanto, a soffermare la nostra attenzione, maggiormente, su *Anarquistas, graças a Deus*.

L'incipit di *Anarquistas, graças a Deus*, sembra invocare un lettore amante delle favole, delle leggende, in un'allegra visitazione del passato.

> Num casarão antigo, situado na Alameda Santos número 8, nasci, cresci e passei parte de minha adolescência. Ernesto Gattai, meu pai, alugara a casa por volta de 1910, casa espaçosa, porém desprovida de conforto. Teve muita sorte de encontrá-la, era exatamente o que procurava: residência ampla para a família em crescimento e, o mais importante, o fundamental, o que sobretudo lhe convinha era o enorme barracão ao lado, uma velha cocheira, ligada à casa, com entrada para duas ruas: Alameda Santos e Rua da Consolação. Ali instalaria sua primeira oficina mecânica. Impossível melhor localização! (Gattai. *Anarquistas*: 9).

Il lettore (o la lettrice) delle memorie della Gattai deve essere paziente, tranquillo; la scrittura della Gattai non si rivolge a un lettore (o una lettrice) inquieto/a o ansioso/a. Ha solo bisogno di un lettore, di una lettrice che riconosca la sua scrittura memorialistica come un regno incantato. È, infatti, una lingua incantata, così come per Elias Canetti, altro esimio memorialista, lo era la 'lingua salvata' (*die gerettete Zunge*). Si tratta di un lettore che discerne, giudica e accompagna la scrittrice affinché il testo rimanga perenne, eterno, come un museo di un segreto bisbigliato.

Gattai mescola la fantasia creatrice e la vita creata, ciò che (le) è stato comunicato e ciò che rimane nelle sue memorie famigliari nella sfera dell'incomunicabile, l'espressione di sé e la manifestazione della poesia. La propria esperienza del ricordo è una meraviglia favolistica. Tuttavia, man mano che

[1] Per una bibliografia critica dell'opera di Alcântara Machado, rimando a Cecília de Lara (org.). *Pressão afetiva…*, e ancora a Cecília de Lara, *António de Alcântara…* Un testo storico-critico ben più generale è quello di Alvim. Per quel che riguarda Juó Bananère, rimando a D'Angelo.

la memoria e il tempo narrato crescono fino a ricordi più recenti, il tono gioviale si connota di un malinconico sdoppiamento. L'effetto periferico della narrazione biografica diventa un momento confessionale, centro dell'esperienza dell'autrice. In questa molteplicità di gestualità, di toni, di ricordi detti e trascritti, e di altri che rimarranno inevitabilmente fissi in un oblio, talvolta ricercato, tra la narratrice e il lettore si stabilisce una *leggera menzogna*, che potremmo chiamare, una 'ingenuità dialogica', perché induce il lettore a farsi carico della memoria e della vita narrata. Sempre il narratore «presume y apela, recurre a un dispositivo de cortesia sospechoso», come propone Lisa Block de Behar (167), fino al punto che questo lettore, così sollecitato, collabora a una ricomposizione unitaria tra il soggetto e il personaggio autobiografico. Il passaggio del tentativo dell'unità ritrovata non solo supera un banale realismo, rischio permanente dell'autobiografia (fittizia e non), ma legittima la ricerca di un ordine etico e morale perché l'io, «centre de tant de choses» non rimanga vittima di una propria superficialità. Il frammento seguente di Maria Zambrano evidenzia questo tipo di rappresentazione attraverso una finzione confessionale:

> Y si el hallazgo de este íntimo centro que la confesión descubre borra la tergiversación del arte humano y realista, también aniquila la otra gran confusión moderna, la del naturalismo, con que en parte se le confunde, habiéndola precedido, y que es su antecedente inmediato. Pero en realidad, 'realismo', 'humanismo' y 'naturalismo' no son sino las desviaciones que el arte sufre cuando nace de un yo superficial, desviación que toma el nombre de la urgencia mayor del momento en que se produce, pero cuya existencia cabría hacer constar en toda época en que la unidad del hombre se ha perdido o está demasiado encubierta (96).

Certo, la confessione letteraria e l'autobiografia non si presentano mai sotto l'aspetto di uno sfogo incontrollato di sentimenti. La scrittura autobiografica, infatti, possiede un paradosso: nel desiderio di manifestarsi al mondo, allo stesso tempo, interroga la propria solitudine biografica e letteraria all'interno di problematiche psicologiche e scettiche. La scrittura autobiografica non è che una variazione della narrazione finzionale, una forma ibrida, «mobile e elastica, che può tanto governare le strutture polilogiche e la plurivocità del romanzo, quanto provocare la catastrofe e il rovesciamento nella sequenzialità di un racconto breve» (Mildonian 147).

Nell'autobiografia, la prima persona non può e non riesce a *dire* tutto. Vi è sempre una verità nascosta che il lettore accetta come parte funzionante e integrante del discorso strutturale della scrittura memorialistica e/o autobiografica. È possibile che la vita di Zélia Gattai sia completamente imbricata nelle pagine della sua autobiografia?

L'autobiografia è un genere letterario originale. Il suo enunciato fittizio è sempre in tensione con la verità storica, biografica; ma la verità non è mai apertamente dichiarata, anzi si nasconde, oscillando tra esitazioni e dubbi espositivi, «tra una scrittura dichiaratamente fittizia e una scrittura che si finge non fittizia» (Mildonian 147). L'incertezza dell'esposizione della verità del racconto contrassegna «il trionfo di una o dell'altra, privilegiando le strutture narrative della prima persona dell'autobiografia e delle *mémoires*, che esaltano la finzione romanzesca» (Mildonian 147). E proprio per questa sua natura frammentata e diseguale, incerta ed esitante, in questa costruzione predomina un sentimento diffuso di malinconia e tristezza che funziona come punto di agglomerazione della memoria del narratore e dell'autore.

L'autobiografia della Gattai (ma lo è l'autobiografia in generale) si configura come un microcosmo storico che partecipa della storia culturale di quel paese, il Brasile, che, nella sua storiografia ufficiale, sembra aver dimenticato o sottovalutato la presenza diasporica, soprattutto, delle immigrazioni italiane e giapponesi. Il traffico e le prime automobili, il cinema muto come spettacolo senza precedenti, il circo, i primi movimenti politici, i vicini di casa napoletani, tutti come il padre di Zélia, fiorentino, e la madre di origine veneta, alla ricerca di una terra in cui cominciare una nuova vita. Anche nei momenti più drammatici, la cronaca familiare della Gattai, che trova nel bilinguismo una forma approssimativa di veridicità, è sia un documentario storico della vita paulistana degli anni 30, sia la possibilità di una memoria affettiva, confessionale e intima. Registro e testimonianza degli avvenimenti decisivi per la storia brasiliana, e perciò per la storia della famiglia Gattai, il processo autobiografico proposto da Zélia Gattai in molteplici volumi è simile all'osservazione dei fatti e delle leggende del *Viaggiatore incantato* di Nikolaj Leskov. Nel caso della Gattai, l'incantesimo consiste nella capacità narrativa e nello stile che sembrano riprodurre lo stupore delle cose viste per la prima volta. A tale modalità puramente infantile, fa da contrappunto uno sguardo clinico che vede nel dettaglio quotidiano la manifestazione di una storia, di un nucleo narrativo, di una voce che, per non dimenticare, deve diventare una scrittura estasiata, una *histoire sentimentale* quasi involontaria, come si legge in questo frammento tratto da *Um chapéu para viagem*.

> Escrevo estas páginas ao correr das lembranças que se embaralham em minha memória, por isso mesmo, por vezes a cronologia sofre. […] Ocorrem-me as recordações, abro espaço onde encaixá-las, mesmo rompendo o fio da meada. Peço desculpas e mando novamente a cronologia rígida ao diabo que a carregue, para contar como vim a conhecer, tempos depois, os escritores acima referidos (Gattai. *Um chapéu*: 124).

L'autobiografia, ma in generale la scrittura in prima persona incorpora l'esistenza come se fosse un archivio in cui si articolano tanto la capacità mnemonica quanto l'esperienza confessionale dell'io. È un genere di scrittura che, per usare un termine caro a Derrida, si trasforma in un *continuum* perché prolunga l'attività biologica fino al più profondamente umano e trascendentale.

L'ossessione autobiografica di Zélia Gattai (ma in quest'ossessione rientrano, tra gli altri, alcuni scrittori come Elias Canetti, Junichiro Tanizaki, Thomas Bernhard, André Gide e Søren Kierkegaard) si riveste e si propone al lettore come forma allegorica. Infatti, se la vita quotidiana è ancora sommersa nel nonsenso, nel dolore e nelle tragedie esistenziali, la letteratura possiede una propria autenticità specifica, perché, imitando la vita, rifiuta, in fondo, la sua finitezza, e mostrando la corrosione di esseri e cose, incita a superare le vanità e le contraddizioni che il testo assimila.

L'autobiografia destabilizza il gesto narrativo. Como propone Don Casmurro, un personaggio indimenticabile di Machado de Assis, vittima della narrazione in prima persona, «qualunque essa sia la soluzione, solo una cosa resta, ed è la somma delle somme, o il resto dei resti» (Machado de Assis 184).

**Bibliografia citata**

Alvim, Zuleika. *Brava gente! Os italianos em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense. 1986.

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil. 1984.

Block de Behar, Lisa. *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. México: Siglo XXI. 1994.

D'Angelo, Bigio. "Il museo della memoria. Juó Bananere e la cultura italiana in Brasile". Silvana Serafin (ed.). *Historias de emigración. Italia y Latinoamerica*. Venezia: Studio LT2. 2010: 19-31.

Didier, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: PUF. 1976.

Foucault, Michel. *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*. III. *1978-1985. Estetica dell'esistenza, etica, politica*. Ed. Alessandro Pandolfi. Milano: Feltrinelli. 1998.

Gattai, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

———. *Um chapéu para viagem*. São Paulo: Círculo do Livro. 1982.

Lara, Cecília de. *António de Alcântara Machado: experimentação modernista em prosa*. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo: FFLCH-USP. 1981.

——— (ed.). *Pressão afetiva e aquecimento intelectual, cartas de António de Alcântara Machado a Prudente de Morais, neto*. São Paulo: Giordano/Lemos. 1997.

Machado de Assis, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática. 2000.

Madame de Sévigné. *Lettres choisies*. Texte établi par J-B. Suard. Paris: Libraire de Firmin Didot. 1846

Mildonian, Paola. *Alterego. Racconti in forma di diario tra Ottocento e Novecento*. Venezia: Marsilio. 2001.

Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela. 1995.

Zeni, Bruno. "Alcântara Machado, inventor de São Paulo". *Revista Cult*, 47 (junho de 2001): 45-50.

# AUSTRALIA

# IDENTITÀ E TRADIZIONE NEI RACCONTI DELLE DONNE ABORIGENE: LA TRAMA MAGICA DI "MURGAH MUGGUI"

Antonella Riem Natale*

Questo intervento si inserisce nel lavoro del gruppo di ricerca da me coordinato (*Partnership Studies Group*[1]), attivo dal 1998 all'Università di Udine, che vede molti studiosi provenienti da università e centri di ricerca del mondo applicare la *Teoria della trasformazione culturale* di Riane Eisler allo studio delle letterature postcoloniali[2]. La nostra ricerca si focalizza su di un approccio cooperativo, ugualitario[3] e di *partnership* come modalità alternative al paradigma culturale di *dominio* imperante nel mondo globalizzato. Secondo Eisler:

> Sotto l'apparente grande differenza della cultura umana si celano due modelli base di società. Il primo che chiamo modello *dominatore* [o di *dominio*], è quello che viene comunemente detto patriarcale o matriarcale, il *predominio* di una metà dell'umanità sull'altra. Il secondo, in cui le relazioni sociali si basano principalmente sull'unione e non sul predominio, può essere definito modello *mutuale* [*partnership*]. In questo modello, a partire dalla più fondamentale differenza della nostra specie, quella tra maschio e femmina, diversità non significa né inferiorità, né superiorità [il corsivo mio] (Eisler[4]. *Il calice*: 28).

* Università di Udine.

[1] Si veda <http://all.uniud.it/?page_id=60>.

[2] Antonella Riem ("Literary Studies...", *The Art of Partnership…*, "Partnership and Literary Research…", "*Pluriversi…*", "Il linguaggio…", "Where the Frost…", *The Goddess…*).

[3] Si noti che Eisler usa il termine *equalitarian* (ugualitario), anziché il più comune *egalitarian* (egualitario). Questo perché egualitario tradizionalmente indicava soltanto l'uguaglianza tra uomo e uomo (come testimoniano, oltre alla storia moderna, gli scritti di Locke, Rousseau, e altri filosofi dei 'diritti dell'uomo'). Ugualitario sta a indicare le relazioni sociali in una società mutuale, in cui alle donne e agli uomini (nonché al 'femminile' e al 'maschile') si attribuisce uguale importanza. Ciò spiega perché questo modo di dire si stia diffondendo tra le femministe. Si veda: *Il Calice e la Spada* (Eisler 40, nota 10).

[4] Riane Eisler (*The Calice…*, *Sacred Pleasure…*, *Tomorrow's Children*, *The Power…*, *The Real Wealth…*; per le traduzioni italiane: *Il calice…*, *Il piacere è sacro…*) studiosa, scrittrice

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

Così, seguendo le vie dei canti della teoria letteraria di *partnership* cerchiamo di trattare tutto il materiale creativo e letterario con attenzione, cura, rispetto e in modo mutuale ed equanime. Non è mai semplice 'leggere' storie, racconti, miti e narrazioni e sistemi di credenze di culture 'diverse' dalla nostra senza correre il rischio di 'appropriarsi' di queste storie ed incorporarle nel nostro sistema interpretativo universalizzante e globalizzante (Hodge and Mishra), così perpetrando una forma di colonialismo intellettuale che è spesso testa d'ariete di quello politico ed economico, insieme a quello religioso, che hanno creato e stanno ancora creando tanta sofferenza. È necessario essere consapevoli di molte diverse sfumature di significato quando si trattano miti, parole, idee, concetti, storie che appartengono a culture diverse. D'altro canto sarebbe sbagliato pensare che certi argomenti possano essere trattati, letti, analizzati solo da coloro che appartengono ad una determinata cultura. Come dice Raimon Panikkar (80 e ss.), l''interculturalità' è un imperativo, poiché il 'monolinguismo' e il 'monoculturalismo', così come il 'globalismo' sono sempre strumenti e ideologie al servizio del potere che Eisler definisce di 'dominio' (*dominator*) per sottomettere e sfruttare. Ogni qual volta perdiamo il contatto con la profondità e la ricchezza di altre culture, anche la nostra ne è impoverita, ed anche il mondo, poiché solo nelle relazioni e nel dialogo di parola, poesia, mito e canto il mondo può *essere* in pienezza e verità e bellezza (Walker. *The Woman's Encyclopaedia*; *The Woman's Dictionary*).

Nella nostra linea interpretativa, la diversità non è mai equiparata all'inferiorità o alla superiorità, né il pensiero analogico viene visto come migliore o peggiore di quello logico; sono piuttosto entrambe necessari per poter comprendere appieno l'integrità e la complessità della realtà, così come è resa evidente dalle più recenti scoperte scientifiche della fisica quantistica e delle teorie del caos o non lineari (Kellert). Il credo aborigeno ha molte affinità ed è molto vicino al concetto di interrelazione delle cose sostenuto dalla fisica quantistica, poiché le loro *vie dei canti* tessono sentieri ancestrali fra cielo e terra che sono senza tempo ed onnipresenti e creano una rete di vita (Capra) dove ogni cosa è interconnessa ed ha un 'effetto farfalla' su ogni altra. Questo accade anche nel

e attivista sociale, nasce a Vienna nel 1931, ma presto si rifugia, a causa delle persecuzioni naziste, a Cuba e poi negli Stati Uniti. È membro di molte organizzazioni internazionali che hanno lo scopo di promuovere una cultura e una società più pacifiche, sostenibili e giuste. Eisler è l'unica donna insieme a venti grandi pensatori, fra cui Hegel, Adam Smith, Marx, e Toynbee selezionati per essere inclusi in *Macrohistory and Macrohistorians*, come riconoscimento dell'importanza fondamentale del suo lavoro. Ha ricevuto moltissimi premi e lauree honoris causa. Si vedano: <http://www.rianeeisler.com/>; <http://www.partnershipway.org/>; <http://www.forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/all/il-calice-e-la-spada/il-calice-e-la-spada/libro_view>.

caso di molte altre tradizioni ancestrali che possiamo mettere in relazione e connettere alle credenze aborigene, non come modo per omogenizzare e generalizzare, ma piuttosto come chiaro esempio di interrelazione fra le cose, nel senso delle teorie della non-linearità o del caos.

I testi aborigeni, radicati in forme narrative orali, come altre tradizioni mitologiche antiche, funzionano all'interno di una cornice analogica, piuttosto che prevalentemente logica (come invece si tende a fare nell'occidente globalizzato). Dato che i nostri metodi di ricerca occidentali 'canonici' oppongono resistenza rispetto a modalità di conoscenza non-occidentali o non-lineari (o poetici, o analogici), quando leggiamo un testo di un'altra cultura dobbiamo trovare un linguaggio che sia in grado di 'comprendere' ciò che è rilevante e comune a molte diverse aree del mondo, quello che è specifico e locale ma al tempo stesso trova molte eco altrove, in 'altre' storie e racconti mitici. Quindi la conoscenza degli studi linguistici, antropologici, religiosi, la storia, il mito, la cosmologia, e così via, devono essere ricollocati in un rapporto di *partnership* con l'altro che possa produrre una ricerca partecipativa, in grado di varcare soglie e viaggiare attraverso aree geografiche, e confini di tempo, cultura e spazi, per rintracciare e ripercorrere i nostri passi umani come figlie e figli dello stesso pianeta verde-blu, che ruota vorticosamente insieme ad altre stelle e pianeti nella nostra galassia, dentro altre galassie e così via, indietro alle origini del tempo e in avanti alle origini di un altro tempo, per farci riacciuffare il nostro stesso 'tempo del sogno' (Stanner; Sutton). Il mito è la nostra vela attraverso questi mondi e storie.

In miti di tutte le età, società e culture del mondo la natura è di fondamentale importanza per strutturare credenze e tessere significati nella nostra vita quotidiana. Questo intervento si focalizza sulle storie ancestrali delle donne aborigene, così come trascritte da Katie Langloh Parker, per poterne studiare i rapporti simbolici e le consonanze archetipiche con storie e miti analoghi di altre tradizioni (Harding). In particolare vedremo la storia "Murgah Muggui" (Lambert 54-60), una vecchia strega che fu tramutata in ragno[5].

[5] La versione della storia è quella trascritta da Katie Langloh Parker nel 1898. Nel 1862, quando Katie Langloh Parker aveva sei anni, venne salvata dall'annegamento da una bambina aborigena e da quel momento in poi Katie si interessò della cultura aborigena. Le donne aborigene avevano fiducia in lei, la ritenevano un'amica curiosa e rispettosa; per questo fu tra le prime a poter ascoltare e 'trasmettere' in particolare proprio i racconti 'segreti' delle donne, che mai sarebbero stati condivisi con un antropologo maschio. Johanna Lambert ha raccolto, commentato e pubblicato alcune delle storie trascritte da Langloh Parker (Lambert 28-32). La traduzione italiana è: "Murgah Muggui, il ragno" (Erede 63-65). Per l'analisi di altre storie tratte da questo volume si vedano i miei saggi Riem (*Literary Studies…*, *Woman and Sacred…*, *Geografie…*, *Pluriversi…*). Altre opere di Katie Langloh Parker (*Australian Legendary Tales…*, *The Euahlay Tribe…*, *Woggheeguy…*); sulla sua vita: Muir (*My Bush Book…*).

Alcuni storici parlano di età della pietra e del bronzo. Queste periodizzazioni si basano quasi esclusivamente sulla 'tecnologia' utilizzata e possono distorcere in modo grossolano il valore e sminuire società che vengono definite in tal modo, specialmente quando questi termini si applicano a società del XX e XXI secolo. Un'altra classificazione parla di due grandi rivoluzioni, la neolitica (o agricola) e l'industriale (nelle sue successive fasi, fino alla nostra, ipertecnologica). Anche qui, essere definita di cacciatori-raccoglitrici, agricola o industriale limita in modo evidente l'interpretazione del valore di una società, presupponendo ovviamente che il vero progresso sia irreversibile e lineare (dal passato al presente, da agricolo a industriale). Questo si scontra proprio con la fisica quantistica e la teoria non-lineare (o del caos) di cui si diceva poc'anzi. La vita si muove a balzi e il progresso non è mai meramente lineare ma a spirale (come il DNA). Lavorare all'interno di dicotomie dualistiche rappresenta un ostacolo secondo Eisler, e spesso ci porta a cadere in una terminologia razzista, seppure in modo non intenzionale. La cultura australiana è composta dalla società non aborigena, che originariamente era 'britannica', ma attualmente è plurietnica e multicentrica. Anche la società aborigena è variegata e diversa, ci sono centinaia di gruppi distinti, lingue, tradizioni culturali e habitat diversi. Non esiste quindi una unica tradizione aborigena, ma molteplici, che hanno sicuramente molte affinità, in particolare nel modo di relazionarsi alla terra, ma anche molte differenze e specificità. Inoltre non dobbiamo immaginare la cultura degli aborigeni come qualcosa di assolutamente statico e inerte; come tutte le culture del mondo c'è un continuo movimento pulsante che le attraversa, fondato su un humus ancestrale e profondo che le fa fiorire in molteplici direzioni, fino a vedere integrato nel loro *storytelling* il *Qantas dreaming* di un aborigeno al suo primo volo transoceanico (Chatwin 207).

Chiarito questo vediamo come spesso nelle storie aborigene la radice sempre presente è la ricerca interiore e geografica di un mondo armonico e di *partnership* con la natura e gli elementi, dove la separazione fra sé e altro, sé e mondo, sé e spirito possa essere sanata.

L'antica saggezza aborigena opera all'interno di una rete di analogie che come i fili sottili di una ragnatela tengono insieme la luce del racconto. L'analogia è spesso bandita dall'approccio scientista occidentale alla realtà; ma il pensiero analogico e il simbolismo ad esso connesso non possono essere allineati dentro un rigido sistema di significati univoci. Nell'analogia, così fortemente presente nei racconti tradizionali, il rapporto fra le cose è di intensità, qualitativo piuttosto che quantitativo, e non può essere 'tradotto', 'dimostrato' in numeri o termini (Panikkar). Dobbiamo permettere a immagini, parole e archetipi di risuonare in noi, poiché sono un'impronta dell'anima, incarnano in suono e figura un viaggio dove il punto di finitezza è anche la soglia e l'inizio

di un'infinitudine. D'altro canto, l'uso scientista del linguaggio occidentale spesso implica che abbiamo demonizzato le nebbie dell'Immaginazione, così come l'intendeva Coleridge, cioè strumento dell'anima per svelare la vera conoscenza e sapienza. Chiarezza, precisione, discernimento, giudizio, discriminazione sono tutte nozioni chiave per l'intelligibilità scientista. Le parole sono usate come mezzi per leggere 'la cosa in sé', punto e basta. Nel pensiero archetipico e mitico aborigeno, invece, ogni volta che viene pronunciata una specifica parola, o viene cantata o recitata in una filastrocca, la parola non viene solo rinnovata nella sua essenza, ma rinnova anche chi la pronuncia. Un termine è solo l'ombra della parola e quando il linguaggio viene ridotto ad un 'mezzo di informazione', quando si considerano gli esseri umani come sistemi di dati che possono essere svelati e trasferiti, e la realtà è solo una rete globale di comunicazione, il risultato è quello che Panikkar definisce il 'nominalismo' della nostra società tecnocratica contemporanea. L'idea di progresso e sfruttamento illimitato, connessa ad un utilizzo del linguaggio come mezzo per imporre il potere, ci ha portato ad un vicolo cieco non solo economico ma anche di valori.

Una delle terribili conseguenze della colonizzazione in tutte le sue forme è che le lingue 'minoritarie', come il friulano e molte lingue aborigene, si perdono e vengono assorbite nella lingua 'dominante'. Quando un popolo perde la sua lingua, perde l'anima, poiché le due sono facce della stessa medaglia. Questo ben spiega il processo costante di assimilazione e distruzione di qualunque cosa sia 'locale' (persino il Sanscrito in India) praticato da tutti i poteri coloniali in ogni parte del mondo e in tutte le epoche. Le lingue minoritarie si 'studiano', vengono rese 'oggetto' di studio, in modo che possano sempre meno rappresentarsi come 'soggetto parlante'. Ecco come Arkady, uno dei protagonisti del famoso romanzo *Le Vie dei Canti* dell'autore britannico Bruce Chatwin descrive il potere della parola aborigena di preservare il loro mondo:

> 'Un canto', disse 'faceva contemporaneamente da mappa e da antenna. A patto di conoscerlo, sapevi sempre trovare la strada'.
> 'E un uomo in *walkabout* si spostava seguendo sempre una Via del Canto?' (Chatwin 25).
>
> Gli Antenati, che avevano creato il mondo cantandolo, disse, erano stati poeti nel significato originario di *poiesis*, e cioè 'creazione' (Chatwin 27).

Camminare e cantare è un'opera di creazione del mondo.

L'idea che esista un modo 'superiore' ed uno 'inferiore' di leggere e vivere le cose, tipica della colonizzazione e del modello di dominio, crea un senso di separazione fra persone e mondo: ecco il 'peccato originale', fonte di tante sofferenze umane. Il solo rimedio per la società globalizzata dei bianchi è ricon-

nettere le fila della propria rete della vita, riannodando la spiritualità con la materia e con la vita di tutti i giorni. È necessario riconoscere la fondamentale unità (l'*absolute oneness* di Coleridge) con tutte le creature, animate e inanimate, grandi o piccole – umano, uccello, animale, pietra, roccia, acqua, collina, spinifex – che rappresentano il velo vivente del divino. Il linguaggio scientista della precisione logica è tagliente e spezza il continuo fluire della vita in una serie di momenti separati lungo la linea del tempo, in parti distinte e meccaniche. È l'alone luminoso di Virginia Woolf, che ci avviluppa dal principio alla fine, contrapposto ai lampioni ordinati in modo simmetrico («luminous halo enveloping us from beginning to end») (106). Con un tale linguaggio è possibile la brutalità verso l'altro che è diverso da me, posso violentare e sfruttare la terra e le sue creature, una parte dell'umanità, poiché sono altro da me. È stato usato, questo linguaggio, per sfruttare, schiavizzare, torturare e assassinare brutalmente. La profonda saggezza delle storie aborigene mostra come la separazione porta all'ingiustizia e alla sofferenza perché misconosce l'Unità. Il bene allora guarda all'unità e all'interezza, all'amore per sé e per gli altri. Nella *Bhagavad Gītā* il signore *Krsna* dice: «Questo mondo non è altro che il mio sentimento cosmico» («*This world is my own cosmic feeling and nothing else*»); quando il sentire individuale si fonde con quello del sé superiore allora si sperimentano la verità e la realtà nella loro essenza più profonda: «Questa verità è chiamata coscienza o Dio. Il mondo non è nient'altro che Coscienza». («*This Truth is called Consciousness or God. The world is nothing but Consciousness*») (Muktananda Swami 283).

La cosmologia, l'antropologia e la teogonia interagiscono dentro l'analogia e trovano la loro migliore espressione nell'arte, nella poesia, nel canto e nel racconto. La storia aborigena "Murgah Muggui" è un esempio perfetto di questo intrecciarsi di diversi livelli di interpretazione e di significati stratificati e interconnessi che sembrerebbero ad una prima lettura contraddirsi gli uni con gli altri. Per il mondo aborigeno, ogni dettaglio della quotidianità, le piante gli umani, creature, pietre, oggetti di uso quotidiano, territori sono come *web-sites* sacri alla Vita. I molteplici livelli di comprensione della storia sono un modo per attivare l'intuito analogico e dare istruzioni agli aborigeni in relazione ai sistemi dell'esistenza: biologico, sociale, psicologico e spirituale. I loro simboli non nascono solo dalla mente ma derivano da un'esperienza olistica che vede uniti mente, corpo, sessualità, cuore, anima e mondo, tutti in movimento a spirale e danzante verso una dimensione di *partnership*. Questo linguaggio del corpo-sogno (Ryan) pertiene anche agli antichi rituali, alla poesia e alla magia, al racconto e al canto. Ecco in parte spiegato il modo in cui le 'vie dei canti' diventano una sorta di navigatore psichico per orientarsi nel territorio australiano:

> C'era chi sosteneva che era per telepatia. Gli aborigeni raccontavano di uomini-del-canto che in stato di trance sfrecciavano con un sibilo su e giù per la Via [del canto]. Ma c'era un'altra ipotesi, ancora più stupefacente.
> A quanto pare è l'andamento melodico, indipendentemente dalle parole, a descrivere il tipo di terreno su cui passa il canto. Perciò, se l'Uomo Lucertola stava tribolando nelle saline del Lago Eyre, ci si poteva aspettare una successione di lunghi bemolle, come nella *Marcia Funebre* di Chopin. Se stava saltabeccando sulle scarpate dei MacDonnell, si aveva invece una serie di arpeggi e glissando, come nelle *Rapsodie ungheresi* di Liszt.
> Si crede che certe frasi musicali, certe combinazioni di note, descrivano che cosa fanno i *piedi* le azioni dei passi dell'Antenato. […] Dall'ordine in cui si succedono un esperto uomo-del-canto, saprà dire quante volte il suo eroe ha attraversato un fiume o valicato una catena di montagne, e sarà in grado di calcolare in che punto di una Via del Canto si trovasse e quanta ne avesse percorsa.
> […]
> «Quindi una frase musicale è un riferimento geografico?»
> «La musica, rispose Arkady, è una banca dati per trovare la propria strada quando si è in giro per il mondo» (Chatwin 146-147).

Anche la storia aborigena "Murgah Murrui" lavora come una sinfonia musicale; le parole che la compongono funzionano come un sistema interconnesso di simboli che spiega la realtà nei suoi molteplici livelli di esperienza: materiale, emotivo, intellettuale e spirituale. Murgah Muggui è una *bunna* (cannibale) e una grande *wirreenun* (strega) e fagocita le sue vittime maschili manifestandosi nella forma di una bellissima giovane donna che prima li nutre, poi li invita nel suo campo per passare la notte con lei e quando questi giovani sono profondamente addormentati li paralizza, li uccide e li mangia. Questo accade per molto e molto tempo, vittima dopo vittima; finché un bel giorno (come succede nelle storie) Murgah Muggui incontra Mullyan, un giovane uomo astuto, intelligente e forte, che ha dei sospetti su di lei. Mullyan finge di addormentarsi e la uccide proprio mentre lei è pronta a colpirlo. Lo spirito di lei viene trasformato in Murgah Muggui, il ragno, e ancora tesse le sue fini trappole e divora le molte vittime che rimangono invischiate nei bellissimi fili d'oro e d'argento della sua ragnatela. Secondo la Legge aborigena, un uomo può avere più di una moglie, ma un uomo sposato non può avere rapporti extraconiugali; tutti gli uomini che nella storia si lasciano incantare dal fascino della giovane fanciulla sono sposati e quindi facendo l'amore con lei rompono il legame con la Legge. Così la storia definisce e descrive in dettaglio dei codici di comportamento sociale, dove Murgah Muggui fa cadere in trappola le sue vittime perché queste si allontanano dal sentiero socialmente accettato. Inoltre, per ucciderli usa un appuntito *gunnai*, strumento tipico usato dagli uomini insieme a lance, asce, coltelli e altre armi da taglio. Le donne tradizionalmente non possiedono stru-

menti usati per combattere e uccidere, ma forgiati per medicare e prendersi cura, raccogliere il cibo, cucinare e guarire, come *dilly bags*, ciotole di legno, bastoni per scavare, dato che la loro vita si focalizza sui riti naturali e sui cicli vita-morte-rinascita.

Questa storia aborigena del tempo del sogno (Cowan. *Mysteries of the Dreaming*; *Sacred Paces*; *The Aborigine Tradition*; *Messengers of the Gods*; *Myths of the Dreaming*) dimostra che spezzare la Legge porta alla morte e alla distruzione (dell'individuo, ma anche della società stessa) e quindi ha come obiettivo l'istruzione dei giovani. Allo stesso tempo, deve essere interpretata in senso analogico e mitologico, più che realistico. La narrazione è in sintonia con una visione femminile di *partnership*, crea un arazzo e non una linea retta, tesse insieme forme intricate, presenta dettagli che sono utili a comprendere non solo la sequenza degli eventi e il loro significato, ma soprattutto il valore del disegno spirituale sotteso alle nostre vite. Ogni cosa è collegata, parte del tessuto della vita, dove ogni respiro del vento fa danzare la tela di ragno verso una possibile diversa interpretazione. Da un punto di vista spirituale, Murgah Muggui è l'iniziatrice, la vecchia strega in una delle sue molte manifestazioni fisiche – il ragno a otto zampe – che incarna le infinite possibilità di 'trans-mutazione' del potere femminile e della terra, in tutti i suoi cicli: le quattro direzioni, le quattro stagioni, i quattro stadi della vita umana (l'infanzia, la giovinezza, la maturità e la vecchiaia) che corrispondono alla Dea nelle sue quattro manifestazioni – vergine/amante, moglie, madre e vecchia. Murgah Muggui le attraversa tutte e quattro prima di venire 'tradotta' in un'altra forma: è giovane e bella come la vergine (ricordiamo che per molte studiose, tra cui Shinoda Bolen, 'vergine' significa semplicemente libera da legami stabili con un uomo), è seduttrice amante/sacerdotessa e rappresenta l'animo selvaggio (Pinkola Estés) e la terra arsa e inesplorata dove gli uomini vanno a caccia. Poi è la moglie che accudisce, e la madre che nutre e dà riposto e riparo. Infine è la vecchia saggia di un sapere che può portare alla 'morte' simbolica della vecchia identità per acquisirne una nuova; è la forza Vita/Morte/Vita (130-131), l'incubatrice di vite nuove e di metamorfosi, manifestazione di una divinità femminile immanente che governa i cicli e la ruota del tempo in un movimento a spirale. La *Maya* Indù viene spesso rappresentata come una tessitrice di ragnatele (il velo di Maya); la pre-ellenica Atena, la filatrice del destino, si chiamava anche Aracne, nella sua incarnazione come ragno. La donna ragno degli indiani Pueblo è la creatrice dell'universo; in Ghana è *Anansi*; nel voodoo di Haiti è la donna ragno nota come Zia Nancy; nella *Mundaka Upanishad* la ragnatela è immagine della manifestazione dell'Essere supremo che emana dall'interno, come i fili della ragnatela vengono dalla sostanza interiore del ragno. Murgah Murrui tesse il destino (< latino *destino*, ciò che viene tessuto) degli uomini che vanno a caccia e che devono

essere iniziati ai saperi della sacra terra e del misterioso principio femminile che li governa. Il ragno tesse la sua tela ad angolo inclinato e sembra riprodurre l'asse terrestre e la Dea nel suo cosmo a spirale, fatto di mondi e piani di esistenza concentrici. I racconti aborigeni, le storie di Chatwin, le nostre vite, sono tessuti insieme in un ciclo che sempre si trasforma: come energia in movimento si fertilizzano l'uno con l'altra, si rinnovano, si rigenerano. Nel mondo aborigeno la parola è sempre simbolo (non il *termine* che identifica una cosa in modo 'oggettivo'): quando parliamo in verità/di verità ci trasformiamo ed evolviamo come esseri umani. Quando si legge un testo che opera all'interno di questi sistemi analogici non ci si può limitare semplicemente ad essere una esegeta, *exēgētés*, una guida nella foresta dei significati, ma si deve essere una ermeneuta, *hermenēutikós*, una alleata del Dio messaggero Ermes, che introduce nuovi e mutevoli significati e porta fecondazioni reciproche fra culture. Ermes, come il vedico Indra, dio del tuono e della tempesta, è astuto ed ironico, come il *trickster* dei nativi nord-americani, ti fa cadere in ragnatele di significato che ti trasformano dall'interno, così come Murgah Muggui. Analogia dopo analogia, simbolo dopo simbolo, improvvisamente sei attraversata da un lampo rivelatore e il mistero delle cose sta lì, di fronte a te, chiaro, per una manciata di secondi, poi scompare di nuovo, nell'intricata rete della vita. Murgah Muggui, come Maya, Zia Nancy, Ermes e le altre figure a lei analoghe, tende fili fra i mondi, è psicopompa, rende visibili tutti i processi notturni, associati con i sogni, con le ombre ed i riflessi sui fili della sua ragnatela, con il fluire e rifluire della marea della vita. Murgah Muggui ci aiuta a creare un ponte attraverso la vacuità fra silenzio e significato, perché la parola poetica e analogica può 'comprendere', solo per un momento, l'ineffabile, che ci sommerge di nuovo, collegandoci alle forze incommensurabili che sono oltre il pensiero razionale. È la parola poetica, la 'via del canto', il tessuto intrecciato, la scia delle stelle, fulgida, luminosa, infuocata, che si proietta attraverso i cieli, ci indica la strada e delinea la trama della nostra vita.

**Bibliografia citata**

Capra, Fritjof. *The Web of Life*. New York: Anchor Books. 1996 [traduzione: *La rete della vita. Una nuova visione della natura e della scienza*. Milano: Rizzoli. 1997].

Chatwin, Bruce. *The Songlines*. London: Picador. 1987 [traduzione: *Le Vie dei Canti*. Milano: Adelphi. 1988].

Cowan, James. *Mysteries of the Dreaming*. Bridport: Prism Press. 1989.

———. *Sacred Paces*. Sydney: Simon & Schuster. 1991.

———. *The Aborigine Tradition*. New York: Element Books. 1992.

———. *Messengers of the Gods*. New York: Bell Tower. 1993.

———. *Myths of the Dreaming*. Roseville (NSW): Unity Press. 1994.
Eisler, Riane. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper and Row. 1987 [prima edizione italiana: Parma: Pratiche. 1996; seconda edizione italiana: Milano: Frassinelli. 2006; terza edizione italiana a cura di Antonella Riem, *Il Calice e la Spada. La civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi*. Udine: Forum. 2011].
———. *Sacred Pleasure*, *Sex, Myth, and the Politics of the Body: New Paths to Power and Love*. San Francisco: Harper and Row. 1995 [la prima traduzione italiana è: *Il Piacere è sacro. Il mito del sesso come purificazione*. Milano: Frassinelli. 1996; la seconda traduzione italiana, a cura di Antonella Riem: *Il piacere è sacro. Il potere e la sacralità del corpo e della terra dalla preistoria ad oggi*. Udine: Forum. 2012].
———. *Tomorrow's Children*. Boulder (CO): West View Press. 2000.
———. *The Power of Partnership*. Novato (CA): New World Library. 2002.
———. *The Real Wealth of Nations*. San Francisco: Berrett-Koehler. 2007.
Lambert, Johanna (ed.). *Wise Women of the Dreamtime. Aboriginal Tales of the Ancestral Powers*. Stories originally collected by Katie Langloh Parker. Vermont: Rochester. 1993.
Langloh Parker, Katie. *Australian Legendary Tales: Folklore of the Noongahburrahs as Told to the Piccannies*. Introduction by Andrew Lang. London: David Butt; Melbourne: Melville, Mullen & Slade. 1898.
———. *The Euahlay Tribe: A Study of Aboriginal Life in Australia*. London: Constable. 1905.
———. *More Australian Legendary Tales*. Collected from various tribes by Katie Langloh Parker. London: David Nutt; Melbourne: Melville, Mullen & Slade. 1898.
———. *Woggheeguy: Australian Aboriginal Legends*. Adelaide: Hassel. 1918.
———. "Murgah Muggui". Johanna Lambert (ed.). *Wise Women of the Dreamtime. Aboriginal Tales of the Ancestral Powers*. Vermont: Rochester. 1993: 54-60 [*Le sciamane del Tempo-di-Sogno. I poteri ancestrali delle Aborigene australiane*, traduzione di Clara Erede. Torino: Amrita. 1996: 63-69].
Harding, M. Esther. *Woman's Mysteries. A Psychological Interpretation of the Feminine Principle as Portrayed in Myth, Story and Dreams*. New York: Harper & Row. 1971.
Hodge, Bob and Mishra, Vijau. *Dark Side of the Dream*. Sydney: Allen & Unwin. 1991.
Miur, Marcia (ed.). *My Bush Book: Katie Langloh Parker's 1890's Story of the Outback Station Life*. Sydney: Rigby Publishers. 1982.
Muktananda, Swami. *From the Finite to the Infinite*. South Fallsburgh: Syda Foundation. 1989.
Panikkar, Raimon. *Lo spirito della parola*. Torino: Bollati Boringhieri. 2007.
Pinkola Estés, Clarissa. *Women Who Run with the Wolves*. New York: Ballantine. 1992 [traduzione: *Donne che corrono coi lupi.* Como: Frassinelli. 1993].
Riem Natale, Antonella. *La Gabbia Innaturale. L'opera di Bruce Chatwin*. Udine: Campanotto. 1993.
———. "Literary Studies, Postcolonial Criticism and the Partnerhsip Model". *The Atlantic Literary Review*, 4 (2003): 176-195.
———. "Woman and Sacred Partnership in Tales of the Aboriginal Dreamtime: 'Goonur the Woman Doctor'". Antonella Riem Natale - Roberto Albarea (eds.). *The Art of Partnership.* Udine: Forum. 2003: 47-65.
———. "Partnership and Literary Research: A Hypothesis For Postcolonial Criticism". Miroslawa Buchholtz (ed.). *Postcolonial Subjects. Canadian and Australian Perspectives*. Toruń: Nicolaus Copernicus University (Poland). 2004: 11-28.
———. "Geografie, miti e percorsi della sapienza femminile: *Macbeth*, *Baumgartner's Bombay*, *Charades* e *Goonur, the Woman Doctor*". Marisa Sestito (ed.). *Attraversamenti. Generi, saperi, geografie nella scrittura delle donne*. Udine: Forum. 2006: 157-175.
———. "*Pluriversi* e relazioni di *partnership* in 'The Wagtail and the Rainbow', una storia tradizionale aborigena". Silvana Serafin (ed.). *Percorsi letterari e linguistici. Oltreoceano*, 1 (2007): 177-182.

———. "Il linguaggio dipinto". *Multiverso*, 4 (2007): 24-25.
———. "'Where the Frost comes From': le Pleiadi in un racconto del Tempo del Sogno aborigeno". Silvana Serafin (ed.). *Un tuo serto di fiori in man recando.* Udine: Forum. 2007: 206-216.
Riem Natale, Antonella - Camaiora, Luisa - Dolce Maria, Renata (eds.). *The Goddess Awakened: Partnership Studies in Education and World Literatures in English*. Udine: Forum. 2007.
Riem, Antonella - Albarea, Roberto (eds.). *The Art of Partnership. Essays on Literature, Culture, Language and Education Towards a Cooperative Paradigm. Partnership and Education Possible Meanings and Context*. Udine: Forum. 2003.
Ryan, Judith. *Spirit in Land: Bark Paintings from Arnhem Land*. Victoria: National Gallery of Victoria. 1990.
Shakespeare, Nicholas. *Bruce Chatwin*. London: Harvill Press. 1999.
Stanner, William Edward Hanley. *White Man Got No Dreaming*, Canberra: Australian National University Press. 1979.
Sutton, Peter. *Dreamings. The Art of Aboriginal Australia and Islander Australia Today*. Canberra: Aboriginal Studies Press. 1988.
Walker, Barbara. *The Woman's Encyclopaedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row. 1983.
———. *The Woman's Dictionary of Symbols and Sacred Objects*. San Francisco: Harper & Row. 1988.
Woolf, Virgina. *Collected Essays*. II. New York, Harcourt: Brace & World. 1931.

**Sitografia**

Wagiman online dictionary, <http://www.arts.usyd.edu.au/departs/linguistics/research/wagiman/dict/dict.html>.

# POESIE E NARRATIVA

# FEMMINILE PLURALE. UN RACCONTO CORALE DI EMIGRAZIONE*

Antonio Giusa**

*Desidero innanzitutto ringraziare il Centro Internazionale Letterature Migranti per questo invito che mi permette di riparlare della ricerca che sto conducendo e dell'esperienza dell'Archivio Multimediale della Memoria dell'Emigrazione Regionale (AMMER), gestito dalla Regione Friuli Venezia Giulia e dal Dipartimento di Scienze Umane di questo Ateneo.*

*Infatti, già nel 2009, con una mostra e una comunicazione, ambedue intitolate "Immagini e memorie di donne migranti", avevo partecipato al vostro annuale congresso.*

*Negli ultimi anni ho continuato il lavoro, che ho presentato anche nell'ambito di una tesi di dottorato, incentrato sulla fotografia vernacolare, sulle storie di vita e sulle scritture autobiografiche delle persone che sono partite dal Friuli Venezia Giulia, dall'Istria, da Fiume e dalla Dalmazia verso mete extraeuropee.*

*L'invito di Silvana Serafin è giunto gradito e mi ha stimolato nella ricerca di una forma caleidoscopica di racconto. La difficoltà maggiore che ho incontrato è stata quella di trovare un percorso che permettesse di riproporre quanto è conservato nell'Archivio della memoria AMMER e nel suo sito internet (www.ammer-fvg.org), con una narrazione antologica che ripercorresse le tappe della vita dei migranti, dal momento della scelta di partire alla preparazione e alla realizzazione del primo viaggio, dalla prima sistemazione alla costruzione di una nuova vita all'estero, dai rientri periodici a quelli definitivi nei luoghi di origine.*

*Le fonti orali a disposizione sono molto ricche. Ogni racconto contiene qualcosa di istruttivo. Oltre a essere unico, anche quando inizia con un andamento*

* Intervento presentato in occasione del congresso internazionale "Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi della migrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia", Udine 17-18 ottobre 2012, organizzato dalla cattedra di letteratura ispanamericana (prof.ssa Silvana Serafin), in collaborazione con il Centro Internazionale Letterature Migranti 'Otreoceano-CILM'.

** Università di Udine.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

*stereotipato e si riscatta solo strada facendo, ha sempre il pregio di aprire nuovi punti di vista. Al loro interno ci sono dei brani che per me sono stati dei lampi che hanno illuminato il cammino della ricerca. Ho cercato di scorporare queste parti delle storie delle singole persone per inserirle nell'itinerario collettivo come filo conduttore della narrazione.*

*Per i materiali iconografici, a causa della loro natura referenziale, non ci sono stati problemi ad estrapolare dai singoli archivi le fotografie che hanno consentito una lettura orizzontale dei vari momenti in cui si articolano le storie migranti, operando una sintesi che consente la ricostruzione di un'immagine collettiva. Questa operazione è stata più complessa nel caso delle memorie orali. Per queste, il dissezionamento del* corpus *dell'esperienza personale ha dovuto fare i conti con l'unitarietà del racconto e con la sua natura vitale.*

*Un altro elemento di difficoltà è rappresentato dalla forma di fruizione. Nel sito AMMER, a partire da un nome o da un'altra traccia, è possibile iniziare una navigazione che porta alle singole persone, alla loro identificazione ed al racconto della loro vita nell'ambito di un'intervista e nel susseguirsi, in ordine cronologico, delle fotografie del loro archivio o di altri in cui la loro immagine è stata reperita.*

*La multimedialità offre indubbi vantaggi, con il contemporaneo ascolto delle voci e la visione delle immagini che, pur con i limiti posti dal computer, possono essere analizzate in modo più meditato di quanto possa avvenire in un libro, dove è inevitabile la perdita di alcune informazioni presenti nella comunicazione orale.*

*Ho pensato a una riscrittura delle storie di vita per renderle collettive, sulla base di possibili denominatori comuni, ma sono stato fermato dal timore di mancare di rispetto alle testimoni, di prevaricarle. Poi mi sono venute in mente le parole di un filosofo, Duccio Demetrio, che al magistero all'Università di Milano Bicocca associa la direzione scientifica della Libera Università dell'autobiografia ad Anghiari. Demetrio afferma che dietro alla scrittura vi è un atto d'amore nei confronti di se stessi, ma anche di chi non ha saputo o potuto scrivere di sé, seguendo il suo istinto autobiografico* (165-189).

*In conclusione, ho deciso di far conoscere meglio le storie delle testimoni e dei testimoni che io e altri ricercatori abbiamo incontrato trasformandole, in occasione di questo congresso, da isole che vanno esplorate una ad una, in un nuovo continente.*

*Ho operato un necessario sconfinamento dalla forma del saggio a quella di un racconto femminile plurale, dove le mie parole si mescolano alle citazioni delle donne migranti.*

*Ho scelto, considerato il tempo a disposizione per questa comunicazione, alcuni segmenti delle vite migranti, tralasciando quelli relativi al consolidamento dell'esperienza all'estero. Mi sono concentrato sui momenti ed i riti di passaggio, dal punto di vista di coloro che sono partite da bambine o quando erano delle ragazze.*

*Un provvidenziale aiuto, per superare le mie remore a usare la forma plurale, mi è venuto dalla lettura di* Venivamo tutte per mare *della scrittrice nippo americana Julie Otsuka* (Otsuka)*, che è riuscita a trasformare le testimonianze delle donne, venute ragazze dal Giappone per sposare uomini statunitensi, in un intenso racconto corale. Allora* – si parva licet componére magnis – *ho pensato di fare un tentativo, con l'aiuto indispensabile di Eleonora Sensidoni che ha gentilmente accettato di leggere il testo.*

**Eravamo bambine**

Siamo partite che eravamo delle bambine. Non tutte sapevamo cosa significasse lasciare le proprie case e le amicizie. «Pensavamo fosse un'avventura. Qualcosa di diverso dal solito. Un po' come andare a trovare una zia lontana».

Le nostre mamme, invece, ci dicevano «guardate il paese, guardatelo bene, perché non ci torneremo più». E noi non capivamo. «Quando si è piccole non si apprezza quello che si lascia indietro. Non ce ne rendevamo conto».

Quelle di noi che venivano dal Friuli erano più preparate, perché erano state *educate ad emigrare*, sapevano la strada e aspettavano il momento in cui sarebbe capitato anche a loro. Il loro mondo non finiva nel luogo dove abitavano. Spesso facevano la raccolta dei francobolli e non era complicato averne di tanti paesi del mondo, perché in famiglia c'erano parenti sparsi un po' ovunque che scrivevano per mantenere i contatti. Questo era l'aspetto divertente.

Era triste, invece, vedere le mamme che, quando arrivava una lettera dei nostri padri lontani, se la mettevano in tasca e avevano un'aria preoccupata. Noi iniziavamo con le nostre solite domande: «Quando torna papà, che regalo ci porterà stavolta?» Oppure, se stavamo aspettando di partire per raggiungerlo all'estero: «Quando partiamo? Sono arrivati i soldi per il biglietto della nave? Come sarà la nostra nuova casa?».

E le mamme prendevano tempo, dicevano: «Papà deve finire la stagione, papà adesso ha trovato un nuovo lavoro, sta guadagnando di più e deve restare lontano qualche mese ancora».

Oppure: «Papà scrive che la casa non è ancora pronta, che presto dal Consolato ci arriverà l'atto di richiamo, di avere pazienza».

Le nostre sorelle più grandi avevano sentito dire che i padri all'estero non si comportavano bene. Che avevano altre donne con cui spendevano i soldi, invece di mandarli a casa. Le nostre madri dicevano che erano le malelingue a mettere in giro queste chiacchiere e che papà sgobbava per noi. Comunque era difficile accettare l'assenza continua dei nostri padri. A qualcuna di noi è persino capitato di andare dal fotografo per far aggiungere il papà al gruppo della famiglia così, almeno in fotografia, sembrava di essere uniti.

Molte di noi il papà lo conoscevano poco. Le più piccole o non lo avevano mai visto o non se lo ricordavano e allora succedeva che, quando finalmente arrivava a casa, qualcuna se ne uscisse con un 'chi è lei'? E allora i grandi scoppiavano a piangere. Molte altre hanno conosciuto il papà sulla banchina del porto di arrivo, con l'aiuto delle fotografie che la mamma aveva portato nella valigia.

Alla fine veniva il momento della partenza. Le nostre mamme non erano contente, ma erano i padri a decidere e loro si adeguavano in silenzio. Diceva-

no che il futuro non era chiaro e che almeno a casa c'era la famiglia che ci aveva sempre aiutato. Anche noi ci sentivamo al sicuro nella grande casa dei nonni. Non ci dispiaceva far parte di famiglie numerose, anche se si stava un po' stretti. La sera, quando tutti tornavano, le case erano molto affollate. Si doveva dormire in tanti in una stanza.

Noi speravamo che il papà ci avesse preparato una casa spaziosa, ma la mamma era scettica, forse perché sapeva che per un lungo periodo avremmo condiviso la casa con gli zii ed i cugini.

Noi eravamo più ottimiste, pensavamo che partire volesse dire la fine di una vita difficile, la cosa più bella che ci potesse capitare. «Basta avere freddo d'inverno, con i geloni. In cucina c'era un po' caldo, ma dopo andavi a dormire di nuovo al freddo. E poi era sempre la stessa storia: prima andavi a scuola, poi dalle suore, ma dovevi tornare a casa, mangiare, lavare i piatti. Delle volte non c'era l'acqua corrente in casa, allora dovevi andare a prendere i secchi con l'acqua e li dovevi mettere sulla stufa. In principio, forse subito dopo il '49-50, c'era la soda caustica; dopo è venuto fuori 'Omo' e lavavamo i piatti con quello, ma la vita era dura, non era molto facile. Noi bambine abbiamo sempre lavorato, perché le madri dovevano fare i lavori dei padri e a noi restavano i loro».

Il viaggio era una lunga festa. Si cominciava in corriera o in treno. Molte di noi non ci erano mai salite. I parenti e gli amici salutavano. Nei bauli c'erano anche le nostre bambole, vicino alla macchina per cucire, al servizio di piatti e alle pentole della mamma, alle lenzuola, alle coperte, ai vestiti. C'era anche chi aveva portato la bicicletta.

A quelle di noi che andavano in Sud America o in Australia qualcuno aveva detto che laggiù avremmo trovato le stagioni al contrario, ma la maggior parte se ne dimenticava.

Le mamme piangevano, i padri, quando c'erano, dicevano che si doveva avere coraggio. E via per tante ore fino alla città dove c'era il porto da cui partiva la grande nave. Lì si dormiva in pensioni o in grandi cameroni negli edifici fatti apposta per noi emigranti.

Ci fotografavano e dovevamo tenere con le mani un cartellino, dove c'era scritto il nostro numero. Molte di noi si ricordano delle visite mediche. Brutta esperienza, soprattutto perché tante avevano paura di essere scartate, per qualche problema di salute, anche banale come un mal di denti.

Alla fine per tutte è venuto il momento dell'addio all'Italia. I grandi che stavano in silenzio a guardare la terra che era sempre più lontana e noi ad assaporare il momento di esplorare la nave, 'libere dalle nostre madri'.

Il posto dove si dormiva non era confortevole, per noi che viaggiavamo in terza classe. I cameroni con i letti a castello erano puzzolenti. I maschi di casa

dormivano da un'altra parte, con l'eccezione dei nostri fratellini che potevano rimanere con la mamma.

Alcune di noi ricordano solo di aver avuto il voltastomaco e hanno dimenticato tutte le cose divertenti e interessanti della vita di bordo, come le feste, le nuove conoscenze, la bellezza dei luoghi dove si faceva scalo, la maestosità dell'Oceano e le prime volte.

Capitava, infatti, per la prima volta, di mangiare il pane bianco, o le banane, o una pizza, o una bistecca così grande che «in Italia sarebbe bastata per tutta la famiglia», di fare la doccia, di vedere i 'neri', di capire che quando passavi l'Equatore era come se il mondo si fosse capovolto senza che tu dovessi stare a testa in giù.

Le mamme continuavano a essere tristi. Se noi dicevamo «non pensiamo a quello che abbiamo lasciato, pensiamo a cosa troveremo», non sorridevano e si preoccupavano ancora di più.

In nave era divertente anche andare in una specie di scuola dove ci insegnavano a parlare la nuova lingua. Certo quelle che stavano male non vedevano l'ora di arrivare, ma per chi stava bene, a parte i cameroni puzzolenti e le burrasche, era sempre festa.

Che emozione l'arrivo nei grandi porti. Alcune di noi avevano letto il libro *Cuore*, per loro al porto di Buenos Aires l'emozione è stata ancora più forte.

Per chi andava in Canada o negli Stati Uniti il viaggio era più veloce, ma non meno divertente.

Più veloce relativamente, perché una volta attraccata la nave, per molte il viaggio non era finito e si doveva riprendere il treno.

«Anche noi siamo arrivate ad Halifax; in una stanza molto grande dovevi passare la dogana. Dopo ci hanno dato cinque dollari e abbiamo comprato il pane. Mi ricordo che abbiamo comprato pane *slice*, era molto dolce. Insomma, abbiamo mangiato cinque filoni di pane dolce, perché sembrava fossero biscotti, perché erano, erano proprio molto dolci».

«Noi dovevamo andare a Toronto. Allora dopo abbiamo fatto trentasei ore su un treno che si fermava ogni mezz'ora. Anche se erano solo i primi di ottobre, abbiamo trovato la neve. Ad ogni modo, prima siamo arrivati a Montreal. Da Montreal abbiamo preso un altro treno fino a Toronto».

«Siamo arrivate alla sera. C'erano tutti i parenti ad aspettarci. Dopo, sarà stato verso le dieci, siamo andate a casa e dopo due-tre giorni abbiamo cominciato la scuola, abbiamo iniziato a vivere il sistema canadese. Quello che abbiamo notato era che le case erano molto calde, molto più ricche, nel senso che c'era l'acqua in casa, il bagno, cosa che in Italia non esisteva».

Ma non tutte siamo state così fortunate. Quelle di noi che venivano dall'Istria, da Fiume e dalla Dalmazia all'indomani della seconda guerra mon-

diale hanno vissuto il dramma di non avere più una casa e di dover vivere nei campi profughi sparsi in Italia, prima di prendere la nave per andare in Australia, dove sono state portate in altri campi di accoglienza, quelli che avevano ospitato i prigionieri durante la guerra. Baracche di qua e poi baracche anche di là dell'oceano, dove non le aspettava il profumo del pane ma l'odore forte della carne di pecora.

Per molte di noi la vita all'estero era fatta di molte ore vissute in solitudine. I genitori lavoravano entrambi e partivano di casa prestissimo. Le mamme ci avevano insegnato che bisognava andare a scuola quando le lancette della grande sveglia stavano in una certa posizione, ci si doveva arrangiare e fare attenzione ai malintenzionati fino a quando, il pomeriggio tardi, i genitori tornavano a casa.

La vita scolastica non era facile, e non solo perché non sapevamo la nuova lingua come le nostre compagne e quindi dovevamo ricominciare daccapo. Nei nostri confronti c'erano dei pregiudizi. La nostra strada era segnata. Eravamo immigrate e per noi era prevista la formazione professionale. In un primo tempo si voleva che anche noi, come le nostre madri, fossimo al massimo delle brave sarte.

Alcune di noi, in Argentina, a scuola ci sono andate fino al sesto grado e poi sono state mandate a lavorare presso le famiglie più benestanti. Tutta la settimana erano a servizio da commercianti o professionisti, per tornare a casa solo la domenica. Non c'era riposo, non c'era tempo libero perché la domenica si doveva comunque lavare e stirare.

Molte si sono ribellate a questo destino, hanno continuato a studiare o comunque sono riuscite a fare altro.

Comunque tutte noi, anche quando eravamo molto piccole, siamo state importanti per la famiglia perché siamo state le prime ad imparare la nuova lingua. Dovevamo accompagnare in banca i nostri padri che non erano in grado di affrontare le questioni economiche. Abbiamo imparato molto prima delle nostre cugine che erano rimaste in Italia cosa fosse un mutuo per acquistare la casa, come si calcolassero i tassi d'interesse.

Insomma siamo diventate grandi in fretta e abbiamo dovuto superare il pudore quando la mamma ci chiedeva di accompagnarla dal ginecologo perché aveva bisogno che le traducessimo termini medici per lei incomprensibili. Quando nelle famiglie non c'erano bambine e ragazze, toccava ai maschi accompagnare le madri. Deve essere stato ancora più imbarazzante per loro.

E abbiamo fatto le traduttrici dei nostri genitori per tutta la vita, soprattutto per le nostre madri che spesso stavano a casa o fuori facevano lavori ripetitivi dove non si doveva comunicare molto con gli altri.

In casa parlavamo il dialetto, a scuola la nuova lingua. L'italiano no, per questo molte lo hanno dimenticato. Lo stesso valeva per il cibo. A casa polenta,

fuori *asado*, se eri in Argentina, o comunque il mangiare del posto. Poi le cose sono cambiate, la polenta è rimasta, ma abbiamo imparato a bere il mate e a mangiare come quelli del luogo, anche a casa nostra.

**Eravamo ragazze**

Alcune di noi, prima di fare il grande balzo oltreoceano, erano state a servizio nelle grandi città italiane o in Svizzera o da qualche altra parte in Europa. Era emozionante andare via da casa così presto. Certo bisognava mandare i soldi alla famiglia che contava su di noi per andare avanti. Preferivano che in un primo tempo fossimo più vicine a casa. Forse era un modo per controllarci meglio, perché non facessimo colpi di testa che mandassero a monte i progetti che avevano per noi.

Altre invece lavoravano in casa, ma non sopportavano di dover governare le bestie. Le regole erano rigide, allora anche la proposta di sposare un estraneo che all'estero aveva fatto fortuna poteva risultare interessante. Certo, questo con l'amore c'entrava poco e niente, ma almeno ci si toglieva da una situazione che sembrava senza via d'uscita.

Le madri erano in contatto con il parroco che a sua volta si scriveva con altri preti all'estero. Così, durante le loro vacanze, i giovanotti che volevano sposarsi tornavano in paese e frequentavano l'ambiente della chiesa, andavano a messa e alla sagra del Santo patrono.

Lì, con i buoni uffici del prete e il benestare interessato delle nostre madri, ci si incontrava, si ballava. Si sa, per superare la timidezza, il ballo funziona. Bisognava decidere in fretta. Lui sarebbe rimasto solo pochi giorni. Alcune si sono sposate in paese in gran velocità e sono partite con il compaesano felice per aver compiuto la sua missione.

Quelle che avevano conosciuto un 'canadese', spesso lo hanno raggiunto e si sono sposate subito, appena sono arrivate. Perché, se fosse passato più di un mese, le avrebbero rispedite a casa.

Per alcune, invece, ci sono voluti anche tre anni prima di sposarsi. E allora c'era la paura di non riconoscere più i propri uomini. La sera prima del matrimonio scoppiavano in un pianto dirotto perché avevano capito che quei tre anni in cui li avevano pensati ininterrottamente per loro erano stati diversi.

Altre, invece, sono rimaste, hanno dovuto aspettare di sposarsi per procura e poi aspettare ancora fino a quando le carte erano a posto e i soldi sufficienti per il grande viaggio.

Che tristezza, però, non avere accanto a sé all'altare il proprio marito, ma un suo rappresentante, un fratello o qualche altro maschio della famiglia. E poi

per molte c'è stato il trasloco presso la casa dei suoceri che implacabili esercitavano un controllo sulla vita delle giovani spose.

Forse il percorso di quelle di noi che si sono sposate per procura con uno sconosciuto ancora era più difficile. Le lettere che arrivavano erano belle. Si illudevano che le avesse scritte lui, ma era possibile che ci fossero degli aiutanti, dei 'segretari galanti'.

Con le lettere arrivavano le fotografie. Di quelle ci si innamorava più facilmente e, la prima notte dopo le nozze a distanza, si metteva quella più bella sotto il cuscino e si poteva dire di aver dormito con il proprio marito.

Ma c'era sempre una zia che diceva che forse quello della fotografia non era lui, che il ritratto era a mezzobusto e che, sotto, magari gli mancava una gamba, o ancora che si sarebbe pentito e che non si sarebbe fatto trovare sulla banchina del porto.

Certo, a qualcuna di noi è capitato e ha dovuto risalire sulla nave per tornare a casa. Molte erano in ansia per tutto il viaggio pensando 'chissà come sarà, chissà se gli piacerò', ma anche entusiaste perché, con le lettere in mano, sembrava di averlo sempre conosciuto, l'innamorato della fotografia.

Tante sono partite senza che un uomo le aspettasse. Durante il viaggio hanno conosciuto molta gente. Sulla nave si poteva andare al cinema, ballare. C'erano anche i ragazzi e i marinai. Circolava la voce che qualcuna fosse rimasta incinta. Erano giorni pieni di novità, ma poi, una volta arrivate, c'era il lavoro duro. Solo la domenica ci si ritrovava con le amiche, ed era ancora il tempo di ballare.

Al ballo ci sedevamo con le amiche sulle sedie messe una accanto all'altra. I maschi erano dall'altra parte ed era facile riconoscere quelli che volevano solo divertirsi da quelli più timidi che si confondevano con gli amici gaudenti, ma in realtà volevano sistemarsi o perché era già da un po' che si trovavano all'estero o perché proprio non ce la facevano a stare da soli.

A casa avevano la mamma. All'estero stavano nelle *boarding houses* o nei *conventillos*, dove li lavavano e li stiravano, ma soffrivano di solitudine. Vedevamo che erano venuti in cerca di una moglie, glielo leggevi negli occhi. Non erano preoccupati dei soldi. Il loro primo pensiero era la casa che ritenevano un obiettivo raggiungibile, con il mutuo della banca e con il mutuo soccorso degli amici, che nei fine settimana sarebbero venuti ad aiutarli.

Anche per noi era molto importante pensare al matrimonio. Alcune erano partite con l'idea di restare solo per qualche anno e poi di tornare a casa, avendo racimolato i soldi per il corredo. Altre avevano portato nel baule il vestito da sposa, cucito a casa, perché pensavano che l'uomo della loro vita lo avrebbero trovato all'estero.

## Oggi siamo anziane

Quasi tutte ci siamo sposate, abbiamo famiglie vaste e ramificate in tutto il mondo. Siamo arrivate ormai da molto tempo nel luogo che abbiamo scelto o dove ci è capitato di vivere gran parte della nostra vita. Siamo alla fine del nostro viaggio, ma la sua preparazione ed il suo inizio rimangono bene impressi nella nostra memoria.

Talvolta sentiamo la necessità di tramandare le nostre storie ai nipoti e ai pronipoti curiosi di conoscere il lontano passato delle nonne e nonne bis, ma un po' per la difficoltà a trovare le parole giuste – molte di noi non si sono impadronite abbastanza della nuova lingua – un po' per timidezza, i nostri racconti non riescono come vorremmo.

Alcune emozioni riemergono nella nostra mente quando ci ritroviamo fra emigranti o quando torniamo nelle nostre vecchie case da dove siamo partite, ma in queste occasioni c'è il rischio di essere sopraffatte dalla nostalgia.

Ciò nonostante, continuare a raccontare è l'unico modo per non perdere le tracce della storia delle nostre vite.

**Bibliografia citata**

Demetrio, Duccio. *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*. Milano: Raffaello Cortina. 1995.
Otsuka, Julie, *Venivamo tutte per mare*. Torino: Bollati Boringhieri. 2012.

# CLAUDICACIÓN INTERMITENTE

Vanna Andreini*

*Hay*

I.
Sherezade despierta

la boca pastosa
y un dolor sordo en el cóxis

un viento fino mueve la arena
no hay movimiento a estas horas

es luna llena
se ve ondulado el desierto

un calor pegajoso
le baja por las piernas
un olor dulzón
la embriaga de miedo

son doscientos ochenta días
que no hay palabras
en su vida
sólo gestos

los del amor
agarrarlo
tocarlo

* Poetessa argentina.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

besarlo
trepar a su cuerpo
y moverse moverse
hasta verlo exhausto

los de la espera
medir su vientre con una cinta
mirar su forma en el espejo
esconder la cabeza
para llorar

doscientos ochenta días
sin palabras en la boca
y ahora este grito
le desgarra la garganta
y los oídos

llegan las viejas
cuando se vuelve
de piedra
hechizada
por un genio impaciente

cesaron las palabras
cuando terminó la conquista
y ahora
otro cuerpo debe ser ocupado

Sherezade deja que la sostengan
que la desnuden

sentada en el borde de cama
la espalda apoyada en otra
que firme la mantiene erguida

¿hay palabras Sherezade ahora?
¿cuál es el gesto que te define?
¿evitaste la muerte?

una sombra oscura

le cruza los ojos

también se muere

dando luz

a una nueva historia.

II.
Hace horas que Morgana mide
mililítricas gotas de veneno

sus aprendices la miran
ancha manipular precisa

llegó el momento
las mira severa

se mueven según el plan
se disponen a ocupar sus puestos

en el centro
Morgana ingiere la droga

pasa el brazo derecho
pasa el brazo izquierdo
por las sogas que cuelgan

las aprendices la alcanzan
aprietan los nudos
controlan el revestimiento de telas

por ningún motivo
la deben descolgar
son órdenes

la poción le nubla la vista
el dolor de la contracción
pasa una vez

respiran profundo
Morgana se balancea

mi hamaca que vuela
mamá me empuja
la noche brilla
choqué un pájaro mamá
desplumalo
sacá un brazo
no puedo
!!soltá el brazo ahora!!
voy a caer mamá
dame
dame la poción
atrapá al pájaro
se va se va
sin pluma no hay poción
y siempre siempre
te quedarás chiquita
serás una bruja niña
truncos tus poderes
sólo encantaras a las hormigas
ni a un hombre
no puedo mamá
mi brazo no está
¡no es mío!

Morgana se debate

no se la puede tocar
la cabeza de la criatura asoma
hay que sostenerle las piernas

el pájaro viene hacia mí
mamá
me besa
PERRA no me dijiste
que era hombre
ADENTRO
se mueve por el dolor

¿temes quedar atrapado?

es ahora
se acerca la elegida
y con el puño cerrado
da uno dos tres golpes

un llanto ensordecedor
se incorpora a la habitación

se miran
es el momento de soltar las sogas

se voló
me dejaste pájaro
no era adentro mío
que querías vivir
¿qué haré ahora
dividida?

una niña azul
abre sus ojos
entre los brazos
de cuatro aprendices

lo hizo sin dolor
entre sueños
venció el vaticinio de dios
y de su serpiente.

*Madame Faisán*

Acudo a ella
por amor
abre la puerta
y su vestido
plumas de colores
emergen de su carne
arrebata mi mano

forcejeamos
odio
el polvo que despide
me violenta
su recubrimiento
la desplumo
como gallina
huele a alfombra
mojada
su plumaje cruje
bajo mis pies
me muevo
dos adelante
uno al costado
armonizo sus colores
en degradé
del verde hacia el azul
te cedo
Madame
mi alma
léela.

*Superficie de revolución*

Mentí
miró mis ojos
los sostuve
nada
desde adentro
saltó
a delatarme
le mentí

ante el espejo
estudio
mis facciones
todo
aparece como era
mi estómago

en cambio
se ha vuelto
de piedra

irrumpe en el baño
la esperaba
toma mi mano
quita el esmalte
rojo
del anular derecho
miramos
una mancha blanca
de imperfectas
proporciones

asesta el golpe
me quiebro
como yeso
cierra la puerta
con llave

todos tenemos
un polo
que acumula
las mentiras.

*Test de Rorschach*

La camisa vainilla claro
como papel secante
bajo la presión de la pluma
se tiñe de sangre
caes amor
extremadamente lento
me salpicas
de negro
me suspendes

caleidoscopios de pasantes

las caras
combinan sus rasgos
conciencias
de espejos y fragmentos
de cristales de color
ilusión
de formas definitivas
justas
en este movimiento giratorio
que imprimo a mi cuerpo

sola
estoy sola

miro la mancha
como test de Rorschach
murciélago mariposa polilla cangrejo araña
personalidad
la mía
manchada de sangre
la tuya
irredenta por ellos.

# AQUELLA MARÍA SOFÍA

Rosalba Campra*

A Eduardo Ramos-Izquierdo, por supuesto

La descubrí gracias a un cuento. El narrador, ni bien verla, se prendaba de ella, de su mirada color miel, de su silencio atento y reposado. Sucedían muchas cosas, en realidad siempre las mismas, malentendidos, citas, fugas inconclusas, titubeos, hasta desembocar en el amor. Al final ella moría, pero me di cuenta de que eso era nada más que un inútil exorcismo de la ficción, porque María Sofía tenía el indeseable don de la clarividencia.

Efectivamente, ella había confesado al narrador que podía percibir cosas del futuro, principalmente muertes, incendios y derrumbes. Ese tipo de visiones no eran las únicas, pero sí las que tenían mayor nitidez: eso le había dicho. Una vez, después de hacer el amor, lo que le dijo fue: «Esto también lo vi». Y desapareció, dejándole una carta en la que anunciaba su propia muerte.

Me lo contó María Sofía, la verdadera, que naturalmente no se llamaba así, era un subterfugio que había usado en el cuento para no hacerse reconocer. Pero yo la reconocí lo mismo, porque era tal como él la describía.

Sucedió en una fiesta, en París: me bastó verla para darme cuenta de quién era y, naturalmente, quedar prendado.

Por eso ahora no sé qué esperar. En este tiempo ella me ha dado suficientes muestras de quererme pero hoy, después de hacer el amor, despertó como quien emerge de un trance, me tomó de los hombros, exclamó: «Oh no, tú no», y se fue sin siquiera darse vuelta a mirarme antes de cerrar la puerta.

Así es que aquí estoy, esperando que suceda lo que ella habrá visto y no quiso, o no supo decirme. Siempre, claro, que esta María Sofía fuera aquella. Porque, un cuento, ¿qué garantía puede dar?

* Scrittrice argentina.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

# LOTOSBLUMEN

Biagio D'Angelo*

*tutte a R*

1.

*Die Lotosblumen*

L'aria calda dell'Oriente stringe le narici. Le paludi – uno spazio d'immobilità apparente – accolgono le radici di fiori di loto soffocati e sudati per l'umidità. Siamo tutti gocciolanti. Su questo svenimento delle anime Mahler avrebbe scritto la secondo parte del «Canto della Terra» e Schumann musicato un altro lied. Lo sapevi? Quando eravamo al campo dove Buddha adorava il loto reclinato sulla fanghiglia verde, tu non c'eri ancora. D'un tratto la tua testa e i tuoi bisbigli, il timido tuo diario scritto in serbo. Belgrado è orientale anch'essa. Porterai via con te i fiori di loto che per te non colsi? Erano proibiti e sacri, ed erano quando tu non c'eri ancora. Ci sarai ancora quando la musica sarà svanita, coperta dai tamburi che suonano, nei monasteri, che la vita non è nostra? Non so che bisogno ha il mio cuore di aver uno spazio ferito che non si colma.

2.

*D'après "Romeo and Juliet", Shakespeare*

In un certo senso qui Shakespeare è solo una scusa. Come tante altre strategie che utilizziamo per conoscere i tu del mondo. "Romeo e Giulietta" è

* Scrittore italo-brasiliano.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

cantato in coreano – degno progresso del testo che si rinnova fino alla fine dei tempi. Noi no – non siamo eterni. Non siamo nessun musical, non parliamo coreano, non ridiamo con le mani esili, e non ci copriamo il viso, non siamo Shakespeare e non digeriamo il sapore d'alga delle 'cold noodles'. Giulietta è eterna. «Chi sei tu, Romeo?» lo chiedo a te – che non potrai rispondermi. Eppure questa domanda è senza fine anch'essa. Chi sei tu che riempi gli spazi – già pieni di silenzio – di salici, di mirti, di foglie di castagno? Chi sei tu – che non conosco – che fa scrivere che non basta il teatro per scoprirsi nudi? Shakespeare era forse cieco come Omero? Romeo era cieco quando baciò Giulietta? Il tempo sapeva di fermarsi nell'insonnia di Seoul?

3.

*Variazioni Goldberg*

Su Goldberg han già scritto in tanti. Si racconta, come molti sanno, che il conte Keyserling soffrisse d'insonnia, come me, e il signor Goldberg suonasse, per distrarlo, delle variazioni, precedute da un'aria che piano piano si tuffava tra le pietre più ruvide dei fiumi. Che brutta malattia angustiava il Conte? Impallidiva d'amore per ciprie e profumi e lividi e sudori? Aveva mai sentito le due registrazioni di Glenn Gould? Motivi per non dormire ce ne sono pochi. Ma sono buoni. La luna e il suo velo bavoso lo sanno e ci osservano dall'alto. Le cicale stupiscono, poi, come la prima volta. Le luci di Seoul sono missili nel cielo. Nessun dorme. Mi giro e mi rigiro e chiedo a Bach che mi venga incontro. In fondo, scrivere qualche nota in più – almeno una biscroma – può sempre chiedersi, con buona educazione, e aspettare il senso delle insonnie per amore.

4.

*La cerimonia del tè*

Mi dicono i coreani che bere del tè verde tutti i giorni, con costanza, favorisce l'appetito e stimola gli intestini. Una salute invidiabile che anche il corpo cerca. Ieri ti ho visto alla cerimonia del tè. Prendevi appunti. I gesti rallentatissimi delle gentili dame – che disponevano in perfetto ordine geometrico le tazze e il bollitore – erano messaggi sacri – come la tua scrittura fina che non lascia respirare i fogli.

Volevo anch'io scrivere questi ideogrammi e scarabocchi e dirti che
sono, anch'essi, una preghiera. Volevo arrangiarti delle peonie e donartele,
ma prima, però, mostrartene i campi. Volevo essere un'aria condizionata
per rinfrescarti i polpastrelli. Volevo dedicarti le foglie più tenere e
il fuscello di bambù ma non ho che piccoli lamenti di chi non conosce il tè.
Una regola del tè suggerisce di prepararsi alla pioggia. La cerimonia
mi ha preparato ai dettagli imprevisti del calore dell'estate – e del tè.

5.

*National Museum of Korea*

Vedi queste minuscole porcellane del periodo Josong? Potrebbero
far parte della nostra casa, se lo vuoi. Non ci siamo capiti: è l'errore
persistente della cultura altrui. Non ci hanno capito neppure
le miopi ragazzine che ci hanno scambiato per statue di giada di quattro
secoli fa. Se ne vanno ridendo e salutandoci in inglese sgangherato.
Ti avviso che ho perso il sonno perché ho cercato le più dolci frasi per
scriverti una dozzina di lettere che non ti consegnerò, – sebbene ti
appartengano. Siamo ormai dei relitti di museo anche noi. Tre notti
d'afa sono cadute nell'oblio come le vesti variopinte dell'imperatore.
Sull'indifferenza verso gli avvenimenti ti consiglio di leggere una
enigmatica poesia di W.H. Auden, "Musée de Beaux Arts". Come vedi,
un altro museo, dentro la spirale casuale delle circostanze. Forse
impareremo a leggere i segni delle anime come le stelle gli astrologi locali.

6.

*Naengmyeon*

Viene l'acquolina in bocca a scrivere il nome coreano degli spaghetti
immersi nel ghiaccio, che alleviano, per la breve mezz'ora del pranzo
quotidiano, il sudore che, come i miei istinti, non riesco a dominare.
Scivolano nella bocca come figlie di Medusa. Per non restar pietrificato
bisogna usare le forbici. È un suggerimento che non seguo. Ho la mente
occupata dal naengmyeon e dalle spezie che hai lasciato nella
mia vita. Taccio le domande per non strozzarmi, ma ne ho riempito già un carnet.
Sei andato a Itaewon e il tuo sorriso è morto – come chi sa che

non vuol sapere. Anch'io sono morto – e gli spaghetti di riso mi gelano la gola. Sono morto perché ho deluso il Tempo. Morto, scorticato come Marsia dal giovane Apollo. Sono morto e mi metamorfizzo in Aretusa, la fonte che conosco, da quando mi nascosi un giorno, e scrivo a Gui perché rinasca.

7.

*Calligrafia*

Le donne vanno e vengono speaking of Giacometti e noi abbiamo in corso altro dialogo, a mezza bocca, pieno di locuzioni tacite. Vorrei che la mia scrittura fosse oggi verticale per commemorare quella stele funeraria che ci ritrae insieme più di quattro secoli or sono. Hai visto quelle due esili statuine che Giacometti ha rubato agli etruschi? Hanno i nostri volti, e forse anche le gambe. Mi hanno raccontato che un giorno, malato, Giacometti non fosse andato al suo atelier, e che qualcuno fosse entrato di soppiatto, per spiare: quelle figurine di bronzo parlavano tra esse sottovoce! Anche noi siamo oggetti appena in equilibrio. È il nostro umano (almeno il mio, my dear) che traballa. Vorrei che la mia scrittura fosse oggi verticale – e invece non mi è dato. Questa è la storia che perdura nella mia calligrafia – forever – nonostante l'usura, il potere e la lussuria. «Che la terra ti sia leggera», scriveva Marziale sulla morte di una bimba. «Che il cielo ti sia compagno», al mio lungo rientro, scrivo sulla morte del mio amore – che non è mio, né morte o amore.

8.

*LH 713*

Vento di coda e perturbazioni tra la Mongolia e il lato nord del mondo. Ti chiamerò Olaf, per comodità, o per discrezione, oppure Margrete – per ricordarmi dei tuoi discendenti le cui bandiere ritraggono croci variopinte, multicolori. Ah, le croci! Che scrissi! Le croci – la croce. Mi specchio nei tuoi occhiali e le mie mani vorrebbero strapparteli – un gesto che vieni dall'esprit de géométrie che – non so perché – ho qui dentro – un buco, una fessura, una striscia magnetica con cui pago il duty free. Narciso in volo, mi piace che le brune ninfe del Walhalla, travestite, mi riservino un posto in prima classe, anche se per poco. Il servizio – come lo show – deve – must go on. Che fragilità il mio sangue. La Bartoli, Jaroussky e la lugubre vicenda dei castrati sono bastati a far

cantare la mia immaginazione. Imparerò il tedesco tra qualche giorno e avrò più tardi un altro desiderio ancor più vago, ancor più grande: la luna, la luna! Ma che manca, che manca a questo mio cuore insoddisfatto, sempre in cielo?

9.

*Da Demel, Vienna*

Abbiamo due-tre ore per una colazione senza precedenti – in compagnia dell'imperatore e della principessa Sissi – un po' antipatica – con il suo crine da bambola di Sèvres – come le commesse, in abito scuro – come uscite appena adesso dal Staatsoper. Quadri del tempo degli Asburgo, iris annaffiati da recente,
e una moltiplicazione di torte, fette imburrate, mieli e cioccolate, e gelatine all'albicocca
(l'orologio rintocca le dieci), e i clienti indicano – con il dito lunghissimo e goloso – lo strudel e il caffè da ubriaco di Anna Demel. In questo mar caspio di glucosio, scegli ciò che non è viennese: un gelato alle fragole e allo yogurt – e un cappello da fata di panna montata. Non ci metterai molto a insanguinarti la faccia
e i pantaloncini estivi. Intanto, il gelato non arriva. Che Sissi abbia
sentito – dall'alto delle nubi – che ci sta antipatica? Non resisto a tanta attesa! Ti accovacci sul tavolinetto, triste e pensieroso – pochi anni, tu, e io ti assomiglio. Tra la richiesta e la risposta c'è il tempo di un gelato e di una nostalgia che non ci abbandona.

# FEMMINILI INCONTRI

Maria Luisa Daniele Toffanin*

*Incontro d'inverno*

*a Silvana*

L'attimo di ali, oltre quel vetro attese
di voli ora chiusi nel cavo tronco.

L'attimo pauroso-occhiuto-curioso
acceso d'azzurro e piume arancioro.

L'attimo dischiuso in voli di briciole
vita da sempre nell'aria pulsante.

L'attimo leggero fra noi in parole
sorpreso da sorrisi nei ricordi.

L'attimo di cince pettirossi in trilli.
Senza presente, Silvana, quell'ora innocente

nel sogno delle viole al primo sole
riverbero su pareti di vetro

tua dimora ove operosa tessi di foglie
pagine femminili per sapienza
oltre la soglia verdoro dell'oceano.

L'attimo insieme che passa, ma sosta
in noi così si tinge d'Eterno
nell'ultimo carminio della sera.

Moruzzo 9 febbraio 2003

* Poetessa padovana.

*Incontro-stupore*

A Compiano,
nell'ultimo riverbero
lucente il manto della sera,
tre donne a rustica mensa
non note dal prima
insieme rinate
in parole nuove antiche
percorse da occhi labbra ormai amiche
nel bozzolo setoso della notte.

A Compiano,
nella sera effervescente
al castello della festa,
tre donne tre storie
raccolte in tre paia di scarpe,
con occhi ridenti sotto la mensa
con labbra accese sopra la fiandra
all'incontro-stupore
che nasca improvviso a un moto del cuore
e rapido indaghi infinite trame comuni di vita.

A Compiano
tre donne e un uomo
che guarda lontano e sorride
a segreta calamita
che dentro si sprigiona
tra anime affini.

Compiano, 2005

*Incontro catalano*

Nell'abside-memoria catalana
sublime sull'incantata baia
i tuoi occhi giovani, donna
amica d'arte prae-sentita

dicono di neri velluti guizzanti
– quasi un mistero acceso dentro –
di verdi e coralline trasparenze

dicono carezze di fronde brezzate
asprezze di scogliere salmastre
magie fantasie isolane.

I tuoi occhi dicono frementi
il sangue composito d'antica storia
che tutta ti penetra e percorre

fierezza d'appartenenza isolana
espansa in amabile canto alla tua terra
parola modulata su composite note.

Alghero, settembre 2002

# PUERTAS ADENTRO*

Lilia Lardone**

[…]
En las tripas sentís la mirada de las viejas en la vereda porque sabés que hablan de tus cosas, de tu vida, de tus encuentros con Juan. Una hoja al viento, una hija de nadie, porque nadie está para contarte cómo. Tantos años sin una carta ni nada, dice Ottavia cuando preguntás si se han ido tan lejos como para no volver. A veces los imaginás en una ciudad frente al mar, paseando del brazo por una avenida ancha con palmeras, al borde de la balaustrada blanca que refulge al sol. Charlan contentos, ella sonríe y lo mira. Él es alto, pelo negro y traje oscuro, una estampa que no se mueve, sólo parece dibujarse para acompañarla a ella, a Florentina, repetís Florentina y te parece que el nombre es más grande que tu garganta y entonces decís Tina. Otras veces la imagen surge menos clara, sólo un frufrú de tela que te roza, una palabra de Ottavia que la trae a superficie, alguna mirada de Milena al atardecer. Con él resulta más difícil porque no ha dejado casi nada, apenas esa historia contada una y mil veces en este pueblo ávido de aconteceres ajenos. No querés pensar pero a menudo vuelven restos de comentarios, una familia marcada allá en el tiempo y ahora vos, que te has propuesto no repetir errores, no aceptar mansamente las sentencias del Ñato, no vivir puertas adentro como Milena y Ottavia. Te sentís libre como hoja al viento cuando con tus amigas armás excusas para cubrir encuentros, sentadas en el cordón de la vereda en las interminables noches de verano. Una hoja al viento en el otoño que avanza y trae pedazos de versos en la boca de Juan, *como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes*, versos aprendidos de memoria para vos, *a veces amanezco y hasta mi alma está húmeda,* y vos mirás los bichos con su destino de bichos, *el viento de la noche gira en el cielo y canta,* achicharrándose en el farol de la esquina. Otro día es otro encuen-

* Lardone, Lilia. *Puertas adentro*. Córdoba: Babel. 2008: 84-88, 92-94, 95-96, 97-98, 99-103 (fragmentos).
** Scrittrice argentina.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

tro furtivo en las sombras de la plaza, *innumerable corazón del viento latiendo sobre nuestro silencio enamorado*, hasta que te animás a ir más lejos, camino al cementerio, una tarde con un sol rojo que se apoya en el horizonte chato, *en tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo y las hojas caían en el agua de tu alma*. Lo ves desde lejos, alto y el pelo negro casi tapándole los ojos también negros, la camisa muy blanca recortándose en las sombras. Tus manos mojadas aprietan el manubrio mientras pedaleás sintiendo que él te quiere a vos, solamente a vos. Llegás secándote la cara con un pañuelo bordado, se te aparece la cara de Milena concentrada en la labor y en el hilo que se retuerce pero ahí está Juan para agarrarte de la mano y decirte vení, dejá la bici atrás del ligustro.

Atrás del ligustro también está la lona, para que no te ensucies el vestido, te explica y una vez más lo ves atento a tus deseos, a tus necesidades, distinto al egoísta de Pablo, pensás en el momento en que Juan te abraza y te inclina hasta dejarte estirada sobre la lona, la lengua adentro de tu boca, más fuerte, más dura, Juan encima con todo el peso de su cuerpo, las manos arriba y abajo, arriba y abajo pero más abajo cuando te saca la bombacha y te duele el vientre esperando lo que no sabés cómo, hasta que sentís el líquido tibio entre las piernas y te das cuenta de que acabó. *Me gusta cuando callas porque estás como ausente*, y apenas si lo oís, no tengás miedo porque volqué afuera, y vos decís bueno, ahora me tengo que ir.

Las calles de la vuelta se multiplican, es muy tarde pero no te importa porque las piernas te tiemblan y un calor sube desde adentro, Juan te quiere en serio, Juan va a ser tu novio, ahora sí, con Juan te vas a casar, vas a tener un vestido de novia con una corona de esas flores chiquitas que parecen de tul.

[…]

Esas celosías como ojos. Las has sentido en la piel al pedalear por las calles desiertas con la canasta que Ottavia te ha dado para los duraznos, los tomates, las chauchas. Qué ocurrencia ir a la quinta a esta hora, dijo, volvé antes de que el tío se levante, negra como carbón te vas a poner con el sol.

Cuando terminan las casas quedás sola en el camino lleno de charcos que vas sorteando, a un lado, a otro lado, hasta que la bicicleta patina y te cuesta mantener el equilibrio porque a lo lejos, en la última curva antes de la quinta, está parado el auto. Tenés tantas ganas de verlo que te ahogan, *no habrá ninguna igual no habrá ninguna* y hacés los últimos metros casi sin aliento, *como no quisiste a nadie como no podrás querer*. Te cortaste el pelo le decís por que no te aguantás sin tocarle la cabeza y estás por contarle el sueño de ayer, en el que él te abrazaba y vos reías, el sueño que Dolores encontró de buen augurio, pero te das cuenta de que no ha dicho nada todavía, él siempre tan hablador, Víctor el pico de oro como lo bautizaron las chicas, Víctor que recién ahora notás que tiene las manos sobre el volante y no te toca, Víctor que te dice entendeme pero no vamos a vernos más, me trasladaron a otra zona, no me guardés rencor.

De nuevo la piel para adentro, darla vuelta para no recordar las manos de Víctor deslizándose por tu cuerpo, las palabras de Víctor en tu oído ofreciéndote cielos azules y lejanos, las promesas de Víctor recorriendo tus huecos. En la punta de los dedos sentís de nuevo ganas de tocarlo, en el vientre un vacío muy profundo te provoca náuseas y bajás hacia el maizal. El vómito llega enseguida y lo ves escurrirse entre los yuyos, jirones amarillentos y ácidos que se mezclan con el olor a hinojo, que se secan poco a poco bajo el sol de la siesta.

Levantás la bicicleta y empezás a andar. No das vuelta la cabeza hasta que escuchás el motor alejándose en una nube de polvo gris.

[…]

Ottavia te mira al entrar y sabés que sospecha. Sin embargo no se va a enterar de nada, nadie se va a enterar porque la vieja lo juró sobre la memoria del hijo. Está todo bien, quedate tranquila, repetía una y otra vez. Apretabas fuerte el trapo que te dio para morder, cómo no te hiciste acompañar por una amiga, preguntó al abrirte la puerta. Mucho cuidado con gritar porque los vecinos comentan, ha advertido la vieja, es un momento nomás, ya termino, pero no terminaba y el dolor atravesaba la carne, los huesos, el dolor oscurecía la lámpara que colgaba sobre la camilla hasta que por fin sentiste la sangre caliente entre las piernas. Ahora te quedás un rato descansando, te indicó, no va a ser cosa de que te agarre una hemorragia. Pensaste que no te iba a agarrar nada porque ya habías dado vuelta la piel, toda la piel para adentro sin que nada se vea, *guardar lo que pienso lo que siento guardar bien.* Te levantaste, le diste las gracias y demoraste un poco en abrir el cierre de la cadena donde colgaba la medalla de tu comunión, aquí tiene lo prometido, dijiste y empezaste a caminar despacio. Después, acostada en tu pieza, rompiste en miles de pedacitos la fotografía de Víctor parado al lado del auto, comiendo mandarinas bajo un sol de invierno.

[…]

Ahora por fin sabés, porque vos misma rompiste el sobre. Volvías del colegio y entraste empujando con la cadera la puerta de la cocina siempre entreabierta esperándote, los brazos ocupados con libros y carpetas que desparramaste sobre la mesa mientras Ottavia va hacia el aparador y saca del cajón un sobre. Te lo da sin mirarte, un ademán apenas del brazo que lo alcanza, te fijás en la estampilla. Es la primera carta que recibís y te sorprende ver escrito *Señorita* arriba de tu nombre. Tu impulso es darte vuelta, ocultar ese pedazo de papel que te pertenece y abrirlo de un tirón para sacar la hoja delgada y blanca. *Querida hija*, leés, querida hija que sos vos y sentís un hormigueo en las manos, un temblor que no te deja seguir leyendo. Volvés al sobre y al sello que marca la estampilla; descubrís un nombre de ciudad que sabés lejana, una ciudad grande junto a un río con barcos. *Querida hija* y te fijás en la firma. *Tina,* dice y entonces sabés que sí, que después de tantos años ha llegado lo que esperabas.

[…]

No podés pensar en ella como tu mamá sino como Tina, Florentina la del cuadro, Tina la que pintaba con esa paleta que has guardado como único resto de su presencia. Tina, entonces, que escribe *te esperamos, las tres hermanas también te esperan* y no entendés, cómo hermanas si las hermanas de ella están acá y de repente te das cuenta, se aparecen tres caras iguales a la del retrato de Tina, ese donde está con el disfraz de luna que Ottavia guarda en el arcón, tres caras que se superponen con la otra, la de él, alto, morocho, pálido, la cara de él formada con los escasos datos que has podido conseguir. Por qué, por qué recién ahora, pero la carta no trae la respuesta.

Buscás la distancia en el mapa, hay un tren que puede llevarte hacia ellos. Ahí estará por fin tu lugar, una familia igual a la de todos.

[…]

Despertás con el ruido de la lluvia golpeando en el zinc, la lluvia acabando meses de sequía. Por primera vez desde la llegada de la carta, mirás a tu alrededor. Ottavia ha sacado tu ropa de la silla, seguramente al amanecer, cuando aún dormías. Pensás en las dos mujeres en la cocina, una con la plancha sobre tu uniforme y la otra tejiendo, él alzando la taza del mate cocido en la mañana gris, sin hablar, y esta mañana es el recuerdo de infinitas mañanas, años despertando al silencio, tragar la leche mientras Ottavia te alcanza las tostadas una a una. Qué podrías encontrar tras los gruesos vidrios de los anteojos de Milena si hace mucho que no mirás. Al fin ya has olvidado espiar las ventanas abiertas de otras casas, ni siquiera envidiás las sobremesas bochincheras en las casas de tus amigas. Encontrar un lugar igual al de los otros, ser como los otros, buscar cada día y en cada momento hasta encajar tus deseos como en un rompecabezas, bordes salientes con bordes entrantes, fragmentos de balaustrada con pedazos de mar, astillas de ojos con restos de piel. Has comprendido al fin que faltan piezas, que resulta imposible fijar el cuadro y dejás de preguntarte por qué a vos.

Desde la ventana ves los gorriones refugiados bajo el alero, evitando las gruesas gotas de una lluvia que parece no terminar nunca. *Tiempo de pájaros*, como el radioteatro que escuchás con Dolores. *Tiempo de pájaros,* volar al viento, otra vez hoja al viento. Sabés que apenas te manden la plata del pasaje te vas a ir.

[…]

Sobre la cama está la valija en donde colocás lentamente tus cosas, una sobre otra, doblando cada ángulo, adaptándolas a la forma rectangular y desconocida. Has olido un tufo espeso que sale de esa caja rectangular en donde entró tu vida. Airear y cerrar luego la valija sin guardar ni siquiera un olor, *guardar*, apilar con cuidado para que entren los vestidos, las blusas, mientras imaginás a

las que no tienen nombre porque la carta no las nombra, sólo *tus tres hermanas* y esa imagen borrosa que se cristaliza a veces en otras imágenes perdidas.

Mañana a las diez llega el tren, como todos los días, sólo que mañana subirás por primera vez. Vas a llorar cuando te despidas de Ottavia, cuando agites la mano por la ventanilla para saludar a Milena, cuando el tren empiece su marcha y la estación se pierda de a poco junto al pueblo chato.

Necesitás que mañana también llueva, que los pájaros permanezcan refugiados en aleros y árboles, necesitás ser la única que parte.

[…]

# UN PUENTE ENTRE EL PASADO Y EL PRESENTE

Alejandra Laurencich*

Pasábamos los veranos en Mar del plata, en la casa que durante el invierno cuidaba mi abuela. El jardín tenía siete clases de árboles de ciruelas, un nogal inmenso, y el huerto donde crecía la acelga y la radicha, esa ensalada amarga que trataban de forzarnos a comer porque la Nona decía que depuraba la sangre. Había canteros de flores, geranios, azucenas destinadas a perfumar el comedor y el altar de la Virgen en la capilla. Adentro, había que tener las luces apagadas hasta que se pusiera el sol, no fuéramos a derrochar electricidad. En las muchas camas que había, las sábanas eran de hilo, pero zurcidas a mano, los almohadones tejidos al crochet, igual que las agarraderas de la cocina o la bolsa de los mandados que había que dejar colgada en el segundo gancho en la despensa y no en otro, porque el orden que mantenía la Nona era estricto, y era claro que para ella, nosotros los veraneantes, veníamos a romperlo, sobre todo los chicos.

Aunque no eran sus nietos la peor invasión que tenía que soportar mi abuela sino sus propios recuerdos. Cada vez que sentada a la cabecera de la mesa miraba con ojos agrandados hacia el jardín y veíamos de pronto sus iris grisverdosos cargados de pasmo, sabíamos que no eran los ciruelos lo que estaba mirando, sino alguna de las escenas que había visto en la Güera (así la pronunciaba, con su acento de la Primorska), y que después nos relataba con detalles, como si confesara culpas antiguas, sin quitar la vista de la ventana.

Allí, reflejada en su mirada, entre el nogal y el recorte de cielo azul de esa casa marplatense, podíamos ver entonces el tacho en el que ella lavaba la ropa de sus tres hermanos y su padre mientras lloraba y pedía: *Mama moia, mama moia*. Doce años tenía esa nena que refregaba los uniformes y había perdido a su madre después de que el médico le diera esa inyección en medio del pecho, así lo contaba ella, como si fuera el médico quien hubiera matado a su madre y no la miseria, la esperanza que se había llevado la guerra, la invasión.

* Scrittrice argentina.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

Una vez nos contó del gato que luego de una semana de enterrado fueron a buscar para saciar el hambre. Muchas veces hablaba de la carreta tirada por un buey flaco que ella, una adolescente, ayudaba a empujar cuesta arriba, de Doberdob a Lubljana escuchando los bombardeos. La sed que la obligó a tomar el agua barrosa del costado del camino, y que la puso al borde de la muerte por tifus en un hospital donde escuchaba cuatro idiomas y veía llevarse tapados por sábanas a sus vecinos de sala. *Ustedes no saben los que es la* güera, decía con su tono de imperio austrohúngaro, *ustedes no saben, chicos*.

Y no. Cómo íbamos a saberlo si vivíamos en un país en vías de desarrollo, *Argentina potencia* le llamaban en esa época en las propagandas de la televisión. El granero del mundo estaba ahí, bajo nuestros pies. Esa América a la que mi abuela llegaría en el 35 junto a sus dos hijos chiquitos, para reunirse con el Nono que la había mandado a llamar después de cuatro años. La Güera era un fantasma que nos silenciaba, quizá tanto como la miseria de los años que la siguieron habrá silenciado a mi papá y mi tía cuando esperaban bajo una mesa de sastre sobre la que su madre cosía para otros a que les cediera su porción de comida: medio chorizo para los dos. ¿Medio chorizo? pensábamos nosotros, acostumbrados a los asados argentinos, donde se repartía al menos uno para cada chico mientras se esperaban que se asaran los cortes mejores para sentarse a la mesa.

Europa era eso en nuestra infancia, imágenes de mi papá con su pantalón corto juntando balines en la nieve, para llenar un tachito y poder venderlos, fragmentos inmateriales de la carreta del desfile que lo hizo caer, ataviado con su uniforme de camisita negra para un desfile popular, como todos los chicos de su escuela, y lo puso al borde del coma; un paisaje de bueyes flacos, el fascismo al acecho, los astilleros que se cierran y los hombres que parten en barcos de inmigrantes para no afiliarse a un partido que daba o denegaba los permisos de trabajo. Europa, un lugar del que casi no se hablaba y al que nadie quería volver, un tiempo al que mejor no tocar con la memoria, como si fuera un cable de alta tensión que ha quedado pelado, y cuelga allí, en algún lugar del pasado, y trata de taparse con las alacenas llenas de cada casa que habitábamos acá, diez paquetes de harina, seis o siete de azúcar, latas de conserva, como si en cualquier momento pudiera volver a ocurrir una guerra mundial.

En esa costumbre de alacenas atestadas crecieron mis hijos, que no saben cultivar la tierra ni limpian el plato con el pan, que no escuchan acordeones de pueblo ni rezos a la Virgen sino sus mp4 con bandas de rock, que dejan encendidos los veladores cuando salen para ir a la playa a tomar sol, que piden hamburguesas o pizza delivery mientras ven series en la pantalla de sus computadoras. Ellos se conectan a otros cables, unos a otros, cables a los que tampoco me atrevo a acercarme, pues siento que entre el pasado y el presente he quedado yo: un puente sobre el océano turbulento de la memoria, la conexión improvisada entre dos energías que han producido el gran cortocircuito de mi generación.

# LA GRAMILLA O EL LADO LUMINOSO DEL EXILIO

Martín Mazora*

Nadie pierde (repites vanamente)
sino lo que no tiene y no ha tenido
nunca…

Sólo me queda el goce de estar triste…
(Jorge L. Borges, *1964*)

## Con las raíces en el parque

Quién no las ha mirado con asombro, cuando no con desprecio… y es que nacidas en el suelo fértil no encuentran sino en la inclemencia del cemento un lugar para vivir. Hablamos de esas tiras de gramilla que, aunque enraizadas en la tierra, no consiguen ni tienen en ella espacio para crecer. Traspasan entonces los límites del parque y emigran hacia las veredas, ocupan los bordes de los patios y los cordones de las calles, lo mismo en los grandes centros que en los suburbios de una pequeña ciudad. Como Abraham, deambulan por un mundo desconocido, siempre ajeno, siempre hostil, sin una morada en la que poder descansar. Pero al menos aquel hombre errante vivió con la esperanza de una tierra prometida de la que manaría en abundancia la leche y la miel. Para esas tiras de gramilla, en cambio, su patria y su cielo han quedado atrás. Y no se engañan soñando con volver: entre las piedras del exilio no hay cabida para vanas esperanzas. Una fisura en la que poder hundir alguna de las raíces que penosamente arrastran sobre la severa superficie constituye ahora su única ilusión.

* Scrittore e saggista argentino di origine slovena.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

## En las grietas del cemento

Más allá de los límites del parque, ya sin conexión alguna con él, en medio mismo del cemento, casi como un prodigio de la naturaleza o como una maldición de la vida, otras gramillas – pálidamente verdes, casi amarillentas – luchan sin desmayo buscando sobrevivir. Es posible verlas, perdidas y solitarias, entre las baldosas de las veredas, en las juntas de los patios o en las grietas de las azoteas, y hasta en las fisuras del revoque en lo alto o en lo bajo de una vieja pared. Basta la rugosidad de un pliegue, la mínima imperfección de una superficie, para que desplieguen en ellas sus ávidas raíces y podría creerse que inútilmente, pues en la aridez del puro cemento, ¿qué posibilidades puede haber para la vida? Pero esas raíces son tentáculos en acecho permanente y, cual telas de araña, aprisionan en sus redes partículas de polvo y de tierra, restos de hojas secas, arenilla, insectos muertos, tanto da pelusas multicolores que descoloridas hilachas, miserias que arremolina el viento en el patio abandonado, debajo de una parra de tronco retorcido, o a la sombra de una santa rita enmarañada. Minucias y desperdicios de las vidas ajenas que amalgamados con el polvo y la humedad conforman el mundo y el hogar de esos brotes solitarios. Y quizá porque la conciencia del desarraigo sea un modo de la locura, estos hijos de inmigrantes encubren su destino figurándose tener las raíces apegadas a la tierra, cuando, en rigor, es la tierra, el polvo y los desechos los que se hallan precariamente adheridos a sus raíces. En contraposición a sus padres desheredados, ellos se sienten artífices de su historia. Cabales dueños de su porvenir.

## El amor a la tierra

Pero aquellas viejas tiras de gramillas exiliadas, que pueblan los bordes de veredas, patios y calles, aún conservan sus primeras raíces profundamente enraizadas en el parque natal. Saben que pertenecen a la tierra aunque ahora vivan en la aspereza del cemento. Mantienen con el humus fértil del que partieron lazos inquebrantables por los que fluye, generosa, la savia de sus vidas. Es gracias a esa raíz primera que conservan intactos – pese a los años de exilio – los caracteres de su identidad. Ella les sigue infundiendo fuerza y valor para sobrellevar los momentos adversos y el permanente peligro de la dispersión total. Mas esa raíz constituye a la par la fuente de su dolor, un sentimiento amargo por lo para siempre perdido. La tristeza y la alegría con que recuerdan los primeros años sobre la tierra húmeda conviven en sus almas con la misma intensidad. Y comprueban con gozo que sus retoños, en las grietas del cemento, no los han repetido en su historia de adioses y partidas; que en sus jóvenes espíri-

tus ya no anida la soledad del exilio ni el dolor de la pérdida por el suelo que los vio nacer.

## Islas solitarias

Ni sospechan los viejos que sólo en verdad se pierde aquello que jamás se tuvo. Porque entonces *desde siempre* – y no sólo *para siempre* – se lo ha perdido. Es así como los hijos de inmigrantes pierden sus patrias antes mismo de nacer. Porque es en ellos – más que en sus progenitores exiliados – donde el rigor del exilio consuma a pleno su obra destructiva. Allí ni falta hace destruir, porque en esos corazones todo nace resquebrajado. Patria, memoria, costumbres, identidad. En ellos no mora el sentido de la pertenencia ni el amor por el suelo. Si nacieron donde nacieron fue por obra de la casualidad, de la contingencia de la historia o del capricho de los vientos que esparcieron sus semillas. Saben por sus padres que la patria también te expulsa y deshereda. Y como no confían sino en sí mismos, a esos brotes les da lo mismo la tierra que el cemento, vivir entre las piedras o en el hueco de una vieja pared. No tienen experiencia de una raíz común. Ni hay verdores en los que puedan reconocerse. Nada hay que los ate a nada. Son islas solitarias ocupadas cada quien de lo suyo propio. Sus raíces insaciables todo cuanto pueden lo acaparan. En esos desechos húmedos que atesoran en sus grietas tienen depositados sus mejores sueños y sus pequeñas esperanzas. Exiliados en su propio suelo. Solitarios e indigentes. Unos a otros ajenos y extraños.

## Epílogo

Los viejos, mientras tanto, contemplan con orgullo el patio cubierto por la joven gramilla verde. Se aferran a la ilusión de que el dolor de sus exilios no ha sido en vano.

*Mutatis mutandis*, este autor piensa lo mismo. Exilios, desarraigos, pérdidas, angustias, no son sino modos en que el abismo – o llamémoslo misterio, lo innombrable, lo absurdo – se nos hace patente y nos corroe por dentro. Con todo, no hay por qué desanimarse: es desde lo abismal que nace la mirada nueva, la palabra diferente, el color distinto; lo absurdo es el humus del arte, sólo desde lo innombrable nos es posible crear. Fecundidad de la carencia. Inspiración de la angustia. Fertilidad del desarraigo.

# INFLUENZA

Maurizio Medo Ferrero*

1.

Basta de trepar a los aviones que emprenden vuelo en la deshora
Basta de caer desde tu beso sobre los tremos de su honda turbulencia
Basta de deshablar en trances celulares alelado ante mi ruido
Basta enjundia de súbitas querellas por *quítame estas pajas*
Basta de volver a marcar poseso digital tu código de acceso

Basta de flyers posts emails…
Basta de fingirse natural meditando la vida conyugal en una jaula
Basta de ver por ahí al poema y susurrarle *albur-azar* por serendipia

Arribo del transtierro (libre ya de alquilarme
abyecto ganapán por unos óbolos)

Judas de mis cristos ábrome paso por el psicosocial temiendo sorprender
en mi lugar a un *doppelganger*

Temo que mi propia ausencia del poema
me constriña Pájaro a la jaula
*Albur -azar -albur -azar*

Temo que al verme el perro ladre no a mí sino a esa ausencia

Ábrome paso Cincuentonas con máscaras antigases Otras cholas
esputan sus pañuelos Por el altavoces canta el locutor

* Scrittore peruviano.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

384, 485, 586, 687…

Y rueda la bolilla de la súper
A(H1N1)
Nuestro guión: toser y toser a pura cepa Sin vacuna infestando
cerdos pollos reses (los diarios nos dirán cómo a los peces)
ilusionados con algún report de la CNN
Arribo del transtierro Desde otra órbita Fuera de mí
Con el pavor por tener que descifrar
las claves de mi propia partitura
En ella a mi amor exponencial y cárdeno
La tierna parva de achiperres acechando el manzano
& la bravura de mi perro apiojada

Por ello señor – dije al chofer

– Sí Probablemente esta gripe sea
una puta manipulación química
con qué distraer la veleidad musulmana

Pero en mí la única aflicción que quepa ahora es dar la talla
Y cuando llegué el viejo Medo bramó:

– ¡Aquí mi Judas¡

Mientras reías
(y reías)

Pavana

2.

Pero de que he vuelto no quepan dudas
Ve el beso rabiar sobre los labios de mi amor

El resto es una manipulación

La voz del fercho me hace escribir aún contra mí

Y vuelto ¿eh? es decir al principio – wu-wei
hasta calzar el poema Exangüe glosolálico
y por serendipia pura

Aún dudo si escribir contra mí constituya una praxis política
o una estrategia musical
Pero funciona En cuanto nombra la realidad
con nuevos sustantivos

He vuelto de ver *face to face* lo que de ayer temía:
otra manipulación La rutina: sus días repitiéndose pesados como los pasos en un waltz

De comprender que ayer

La idealización banal de lo que ya…
(lo cual convierte *vida* en un sema bisilábico efímero y brutal)

*Nunca he visto* – escribió Aurora Bravo – *en Nueva York, Suiza o Ámsterdam*
*que la gente se muera por el friaje,*
*aunque los inviernos registren temperaturas más bajas*
Hay una semejanza liminal entre helar el pulmón
a -18 grados centígrados
Y escribir poesía

Aunque esta sea cascajo para el orden social

Una utopía

# GOCCE DI CIELO

Giorgio Parvoli*

*L'abbandono*

Su un pavimento
a quadri bianchi e rossi
ho visto un fiore appassire
accanto a gugliate multicolori

due occhi farsi caverna

un sole diventare nero

ho conosciuto
la solitudine dell'abbandono
e la stella
che illuminava il mio cammino
spegnersi all'improvviso

gocce di cristallo
si sono formate sul cuore
perfette e pure
come lacrime

*Una donna*

Una donna
a cui mi lega

* Poeta padovano.

il ricordo
il ceppo
il sorriso di neve
ha filato parole di seta
con quelle mani
che mi ricordano mia madre
con quel cuore
quel sapere discreto
di suo padre
i cui occhi erano frammenti
di un cielo purissimo
e che ora brillerebbero d'una luce morbida
per questa sua diletta

oh morte
perché hai bussato
così presto alla porta
e di loro ci hai lasciato
il vuoto
un cono d'ombra
che ogni attimo inghiotte
le nostre lacrime di cristallo

una donna
e un passero
dalle penne canute
si sono scaldati il cuore
nutrendosi con briciole
dello stesso pane

*Ieri*

Un arancio
tagliato dal sole
era il sorriso
che profumava
le parole
dalla criniera svolazzante

l'ala possente del lavoro
ci portava
nel mistero delle cose
e con gli occhi grandi
dei giovani
le nostre ombre
scivolavano leggere
tenendosi per mano

*Giovane donna*

Giovane donna
dal sorriso di stella
e dai fianchi snelli
di gazzella
scivolano sul tuo corpo
gocce di luna
che sul ventre
formano una rosa d'ombra
da offrire con gioia al dio dell'Amore

guardo il tuo corpo modellato
dal bacio della vita
e sul delicato petto
si posano i miei occhi
d'acqua limpida

tra i capelli di sirena
brillano frammenti di velluto
e l'aria appena sbocciata
del mattino
si riempie della fragranza
d'una pelle di seta

*La cucina*

La cucina
è arte antica
misteriosa e sublime
sazia
anima e corpo
crea in un piatto
armonia ed equilibrio
fondendo aromi e profumi
le mille tonalità dell'iride

la cucina inventa
opere perfette
piccoli mondi
che s'uniscono
al tocco di una posata

la cucina
è una chiesa
dove sacerdoti silenziosi
dai paramenti candidi
celebrano riti colmi di segreti

*Il sasso*

Dal viale ho raccolto
un granello di pietra
un'antica montagna
dove le aquile
volano sovrane
in uno spazio senza confini

le lacrime del tempo
l'hanno scalfita
e della superba vetta
non è rimasto
che un nucleo di sassi
pieno di memorie

*La notte*

Di sabbia stellata
è la notte
un deserto senza orizzonti
dove i tuoi occhi
sono oasi scintillanti
dalle pagliuzze dorate

in quel vuoto puntiforme
due comete
dalle grandi code
passano nel mio cielo
accendendo d'un rosso vivo
le foglie
dell'albero dei desideri

il libro della notte
ha le pagine scritte
con il sospiro degli amanti
e ogni nome
è incatenato all'altro
con un giuramento
scritto con un bacio

nel deserto profumato
della notte
sboccia tra mille silenzi
il bianco fiore dell'amore

# DE LA JOVEN INMIGRANTE

Eduardo Ramos-Izquierdo*

Te vemos
Has llegado por fin
Vienes de tu Sur con la esperanza

Ya estás en esta gran capital
Con el empeño renovado
De los ascendientes de tu tierra
A los que creías solo pasado

Los tiempos cambian
Tú llegas con *Ryanair*
Y con tu valija
De prendas y cosméticos
De muchos libros y DVD's
Del *ebook* y del ordenador
Los tiempos cambian
Y son iguales

Todo viaje es aventura
Es búsqueda y ritual
En este viaje exterior
Buscas y te buscas
Realizas ese viaje a ti misma

Encuentras y creas tu espacio
Mínimo y protegido
De objetos y enseres encontrados

* Scrittore messicano.

En los azares y en las sorpresas
De bazares y de coincidencias
Espacio tuyo
Que has poblado con imágenes
Autores  Músicos  Pintores
Donde están tus ecos y reflejos

Eres de otro siglo: de este siglo
Joven universitaria  Vivaz
Con varias lenguas  Estudios y diplomas
Perteneces a una generación
A la que de plano se le dice
Que ya ni puede ser mileurista

Aquí te falta el dinero
Como allá
Trabajas para estudiar
Te defiendes
Buscas crear amigos
Compartes y ya estás
En las variadas virtualidades
De tantas redes sociales

Segura de ti misma
Y segura de tu cuerpo
Buscas el amor
Aunque tiemblas a escondidas
Muy insegura
En la aguda soledad
Donde ya no controlas tu llanto
Porque eres fuerte
Sabiendo tu debilidad
Y sabes bien lo que les pasa
A Irinas y Sonias y Sorinelas

Te vemos los dos  Somos
Las dos fases de tu destino
Yo y mi doble obscuro
Nos diputamos por ti
Como tú te disputas en ti

Nada está ganado ni perdido
Piensa como si no existiéramos
Forja tu identidad y tu futuro
Mi reflejo obscuro dice que no
Yo tengo que diferir con mi sí

*19 de noviembre de 2012*

# DELANTE DEL ESPEJO ROTO

Federica Rocco Contin*

*Vacío total*

Es un lugar
donde la cadena
pierde el enganche.
Es el lugar del vacío total
donde pedaleo en el aire,
y nadie más existe
y nada más me importa.
Pierdo allí cada sentido
y la fe de estar constituida.
No es fácil llenar el vacío,
menos el vacío de alguien.
Es como un punto muerto,
un hueco en donde
cuidar es mejor que
ser cuidados y morir
parece mejor
que haber nacido.
Es el lugar del vacío total
donde pierdo el enganche
y pedaleo en el aire.
Y nada más existe
y nadie más me importa.

(Gorizia, 25.II.2012)

* Poetessa friulana. Scrive in italiano, spagnolo e friulano.

*Reloj late conmigo*

Reloj late conmigo
para que nunca me duerma
a pocos pasos del amor
sin haberlo respirado aún.

Dueños del silencio
abandono mis recuerdos
que cantan y bailan
en mi soñar despierto.

Se anuncian como la sed,
hablan entre sí como la noche.

Me obligan pero se esfuman,
malditas y perdidas sombras,
ausencias desesperadas que
me comen y me beben.

Me escupen, atragantándome,
me exilian de mí pero cuidándome
para que nunca me duerma
para que nunca llegue el alba.

Se anuncian como la sed,
hablan entre sí como la noche.

(Gorizia, 04.IV.2012)

*Aquí está la mar*

Al final ayer
no fui a verte.
Ni hoy tampoco,
llovía mucho.

Sin embargo,
a ella le encantó

la cortina roja
y Trst en dónde
siente temblar
algo de su alma.

Al final ayer
no fui a verte,
ni hoy tampoco.
Llueve mucho
en el corazón del mar.
Mírala, aquí está la mar.

(Gorizia, 19.IX.2012)

*A veces pienso en tí*

A veces pienso
en tí y en mí,
tan diferentes.

Cambié el oro por el mar
y el cielo de sus ojos.
Y le fui infiel.

(Venezia, 23.IX.2012)

*La veo venir*

La veo venir
–en olas largas–
esbelta, luminosa,
ausencia de las ausencias.

Cuarto de atrás
para el dolor,
llaga abierta en el
corazón del alba.

La veo venir
–tiritando–
vigilia de ojos abiertos
y manos en almíbar.

Interminable,
densa ausencia
del eco que veo venir.
Y me quedo esperándola.

(Venezia, 09.XI.2012)

# A VIAGEM DO SUL

Manuel Simões*

*Emigração*

1

Como uma luz
de pedra
a combustão da sílica
vem do outro lado
da manhã.

Levantam-se do leito
antigo,
percorrem sonâmbulos
as casas de adobes,
os tectos baixos
de caliça.

Fracturados, os agrícolas
dizem adeus
ao dia, ao desamor
público,
sem saberem
como tudo isto começou.

* Poeta e saggista portoghese.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

2

Cíclico, o Outono
retorna,
entra pelas casas
expostas e desertas,
dunas onde o vento
desenha o lento respirar
do desespero.

Em torno, ferozmente,
a planície de cinza
abre os poros à chuva,
à erosão árida
de resíduos e despojos
percebidos.

*A túnica azul*

*A Silvana Serafin*

Vinda de lá do sul,
nascida junto ao mar,
atravessa o mundo
branco de areia,
à deriva,
impelida pelo cristal
aceso do deserto
com sua túnica azul.

Sabe o nome do vento
que sopra, cruel,
que a derruba e lhe queima
os lábios e as pálpebras,
inclemente,
vento que lhe trespassa
o corpo já ferido pelo sol.

Não perde porém o norte.
Determinada, sabe
da espuma a cor,
memorizou ilhas, dunas
e ondas onde a luz
naufraga
contra a sua dor.

# LO FRAGMENTARIO

María Hortensia Troanes*

I

*…cornalina…*

Una palabra entre puntos suspensivos

único fragmento de un verso arcaico.

Como incrustada en el origen,

como reciénpulida.

Parece que sólo nombra lo que nombra,

en sí.

Pero a la vez, parte inquietante,

vestigio.

Huella hundida en los huecos blancos

del vacío en la línea.

Hasta que algunas otras manos destapen

el sigilo

* Poetessa argentina.

*Oltreoceano. Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra l'Italia, le Americhe e l'Australia*, a cura di Silvana Serafin, 7 (2013).

en las tierras, las aguas o el arriba.

O no.

Pura palabra sola.

*…cornalina…*

Entre los tres espejos que te suenan

te multiplican

te replican

rojo amor

rojo duelo

rojo sangre

*…cornalina…*

Entre dos láminas de vidrio

suspendida

en el prisma negro del tiempo

en el prisma negro del espacio

milenio tras milenio

en el prisma negro del pueblo humano

siempre provisorio

siempre conjetural

siempre hipotético.

Oh tan frágil pueblo humano

*ummanu*

oh tu memoria entre los vientos

contra esta resistencia muda

solitaria.

*…cornalina…*

Palabra sin sintaxis

nombre absoluto.

Inmensa

Inmersa

en las pérdidas, las corrosiones,

el olvido.

II

¿Has usado tus manos con afán,

escriba?

El ojo del cíclope tecnológico

codicia las tablillas existentes

para su catálogo visible

compara, completa, configura,

saquea, restaura,

crea insólitos círculos mágicos

hojarasca.

Pero tú, ¿dónde estás?

¿cuántos eras?

# RECENSIONI

**Robert Casillo e John Paul Russo. *The Italian in Modernity*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto. 2011: 3-861**

Simone Francescato*

Il ponderoso volume scritto a quattro mani da Robert Casillo e John Paul Russo dell'Università di Miami (USA), descrive l'evoluzione del concetto di italianità nella storia moderna, ripercorrendo gli autori e le opere stranieri che hanno maggiormente contribuito a creare la sfaccettata immagine del Belpaese e dei suoi abitanti nell'universo culturale occidentale. Impressionante per l'ampiezza dei riferimenti teorici e documentaristici, questo libro si propone l'arduo compito di investigare e smantellare uno dei pregiudizi più ricorrenti nella cultura soprattutto anglosassone, e cioè che l'Italia moderna (dal Seicento in poi) non abbia contribuito significativamente allo sviluppo del pensiero creativo occidentale, così come aveva fatto dall'antichità fino al Rinascimento. Lungi dal voler negare il declino politico e sociale (nelle forme dell'arretratezza o del provincialismo) della storia italiana moderna, i due autori ricostruiscono, nel contesto dello slittamento 'atlantico' dell'asse economico, politico e culturale internazionale tra Cinque e Novecento, le modalità con cui l'osservatore esterno, sia esso viaggiatore straniero o immigrato, ha saputo storpiare, preservare, ma anche ricreare il concetto stesso di italianità. I due autori si prefiggono di destabilizzare l'immagine stantia 'museale' notoriamente associata all'Italia, rintracciandone la sopravvivenza degli aspetti vitali nelle testimonianze di osservatori esterni particolarmente sensibili e perspicaci, e nella vitalità dirompente delle comunità degli emigrati italiani, così come rappresentata dall'arte e dalla cultura, popolari e non.

Il libro si apre con un capitolo dedicato al primo Ottocento, periodo in cui l'Italia sembra abbandonare il ruolo da protagonista della cultura internazionale per trasformarsi definitivamente in oggetto di consumo, in meta turistica; tale fenomeno viene rintracciato nell'analisi dei resoconti di viaggio prodotti da quell'osservatore d'eccezione del tempo che fu Stendhal. Casillo fa un'ampia disamina degli scritti sull'Italia del letterato francese (e della relativa ricezione

* Università di Ca' Foscari Venezia.

critica), riconoscendone i limiti, ma pure la capacità di dar voce alla complessa e sfaccettata realtà italiana nel periodo pre-unitario, confutando efficacemente alcuni critici che vedono in maniera troppo restrittiva e semplificante Stendhal come un antesignano del turista moderno, coinvolto nella progressiva esotizzazione del paese. Questo lungo primo capitolo si divide in due parti dove vengono rintracciati negli scritti di viaggio italiani del grande autore sia una partecipazione ad un'estetica edonistica che semplifica l'oggetto trattato (l'italianità) come sovversivo in quanto primordiale e istintuale (propria del *bohémien*), ma anche ad un distanziamento dalla stessa, in cui si possono ritrovare anticipazioni di posizioni critiche più o meno vicine al marxismo, come quelle di Thorstein Veblen prima, fino ad arrivare a quelle di teorici del turismo contemporaneo come Boorstin, Cohen e MacCannell.

Il libro prosegue analizzando il rapporto tra l'Italia e alcune personalità centrali della vita intellettuale del New England (Lowell, Longfellow e Norton), rappresentanti della cosiddetta *genteel tradition* (nella celebre definizione formulata dal filosofo George Santayana nel 1911), che guardavano alla vecchia Europa come modello culturale imprescindibile, ma tuttavia idealizzato, per lo sviluppo del loro paese. Russo mette a confronto questo primo tipo di osservatori con altri, forse meno stimati all'epoca, come George Hillard e Margaret Fuller. Questi ultimi furono in grado di restituire un'immagine meno stereotipata dell'Italia, molto più dettagliata, storicamente accurata e complessa, certo differente da quella romanticizzata che appariva nei testi dei loro illustri colleghi. Nelle pagine di Hillard e Fuller, Russo rintraccia i germi di quella rivolta contro la *genteel tradition* che proprio Santayana tematizzò poi nel romanzo *The Last Puritan* (1935).

Russo prosegue dedicando un capitolo all'analisi della modalità dicotomica con cui l'Italia veniva romanticizzata nell'Ottocento. L'Italia, dunque, come paese della luce, della solarità mediterranea, ma anche delle ombre, oscuro e legato ai miti ctoni e alla morte. Lo studioso passa in rassegna una serie di opere ottocentesche incentrate su Venezia, la città italiana che più di altre forse incarnava nell'immaginario dei viaggiatori questa dicotomia: letterarie, come *The Bravo* (1831) di J.F. Cooper, *Wylder's Hand* (1864) di S. Le Fanu, o il saggio "La mort de Venise" (1903) di Maurice Barrès, e pittoriche come *Die Töteninsel* (1883) del pittore svizzero Arnold Böcklin. Oltre a queste, anche un'interessante ricostruzione del fascino per la Maremma oscura delle tombe etrusche nei romanzi dell'ormai dimenticata scrittrice anglo-francese Ouida (1839-1908).

La definizione dell'italianità e il cambiamento della percezione degli italiani vengono descritti come un fenomeno complesso che vede coinvolti mediatori di spicco, sovente di spessore 'transatlantico' come l'americano W.D. Howells, console per tre anni a Venezia e grande conoscitore della vita sociale italiana,

ma anche promotore e protagonista della grande parabola del realismo letterario in terra natia. Quelli di Howells sono anche gli anni in cui aumenta notevolmente quell'emigrazione italiana negli Stati Uniti che vedrà poi una grandissima espansione nel ventesimo secolo. Nel libro, la calante simpatia di Howells, il quale dapprima apprezzava gli italiani, per poi storcere il naso, negli anni Novanta, quando si era accorto che questa crescente moltitudine in patria non voleva proprio tornare, trova un interessante contraltare in quei romanzi dedicati all'esperienza degli immigrati, come *The Pagans* (1884) di Arlo Bates, e le opere *The Padrone* (1912) del compositore G.W. Chadwick e *The Immigrants* (1914) di F.S. Converse. Opere come queste, sostiene Russo, contrastano notevolmente anche con la produzione dell'italiano Giacomo Puccini, che guardava solo ad un Ovest americano mitizzato, trascurando l'est dove i suoi compatrioti vivevano e soffrivano realmente.

Venezia come epitome dell'italianità ritorna nelle pagine dedicate ai rapporti di emulazione più o meno consci tra uno scrittore americano come E. Hemingway e l'italiano G. D'Annunzio, un confronto forse inedito e di sicuro interesse. La parte finale del volume è dedicata al cinema. Il penultimo capitolo analizza la trilogia-capolavoro di F.F. Coppola, *The Godfather*, rivelandone i momenti più riusciti, in cui viene analizzata l'esperienza degli immigrati e degli italoamericani, ma anche la permanenza di stereotipi già ricorrenti nelle opere precedentemente analizzate, mentre l'ultimo capitolo conclude il volume ripercorrendo la storia del cinema italoamericano dagli anni del muto a oggi.

Il libro di Casillo e Russo, per concludere, si rivela come un'opera ambiziosa e innovativa, soprattutto nelle ricche sezioni riguardanti l'Ottocento. Forse maggior sviluppo poteva essere dato negli ultimi capitoli dedicati al Novecento all'assunto, cui si accenna in introduzione, che l'italianità sia di per sé un discorso sociale complesso, influenzato certamente dalle storie degli immigrati (cioè degli italoamericani), ma ancora dalle storie degli italiani stessi, e di come negli ultimi sessanta/settanta anni questi ultime siano state costruite e divulgate da influenti osservatori stranieri.

Nel suo insieme l'opera di Russo e Castillo rimane di eccezionale valore, sia per la scrupolosa ricerca documentaristica che per l'ampiezza dei riferimenti teorici, che costituiranno nel tempo un punto di riferimento obbligato per i futuri studiosi dell'argomento.

**Eleonora Sensidoni. *Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Griselda Gámbaro*. Venezia: Studio LT 2 ("Nuove prospettive americane. Collana di studi sulle Americhe", 4). 2012: 7-226**

Daniela Ciani Forza*

*Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Griselda Gámbaro* di Eleonora Sensidoni è un lavoro impostato sull'analisi di tre scrittrici che contribuirono con il loro impegno a dare espressione all'identità argentina, testimoniando quanto il talento e la libertà di pensiero femminile siano indispensabili ad una società che ambisce alla «modernización socioeconómica y política» (17), e che, soprattutto, mira a «configurar un imaginario común entorno alla nacionalidad» (18).

Sensidoni, già dal titolo del suo lavoro, offre un'efficace metafora dell'intreccio che collega l'opera delle tre autrici: il sinuoso, ma al contempo articolato e fermo, combinarsi in una *trenza* intellettuale ed artistica di tre personalità distinte, ciascuna di esse impegnata nel processo che orientò l'Argentina nell'evoluzione da stato oligarchico a una prospettiva di stato democratico, eludendo sovvertimenti ideologici violenti. Nell'ambito di questa dinamica che accompagna la storia del paese attraverso fasi alterne di affermazione civile e di progresso sociale, queste tre scrittrici sono impegnate nella complementarità dei loro contributi a «trazar la evolución y las trayectorias intelectuales» (11), come ben evidenzia Sensidoni nel suo studio.

Ciascuno dei tre capitoli riferiti alle autrici, infatti, è introdotto da un'interessante contestualizzazione socio-politico-culturale della loro opera, offrendo così al lettore gli strumenti per una valutazione che, assieme ai canoni formali, comprenda l'elaborazione degli stessi partendo da spazi etici e civili. I temi fondamentali, da cui nasce l'originalità della scrittura, si articolano attorno alla questione della dignità individuale, e, da questa, a quella di un'identità nazionale che sia comprensiva dei rapporti interni fra classi sociali e culture diverse. Fra di essi vi sono le relazioni con le popolazioni indigene, con l'Europa e, non ultimo, con l'America del Nord, in una dinamica che oltrepassa un concetto di nazione come entità restrittiva di valori categoricamente invariabili o ideologicamente perentori.

* Università di Ca' Foscari Venezia.

Un esempio saliente di questo impegno artistico come frutto di un coinvolgimento «progresista liberal» (121), Sensidoni lo offre con ottima chiarezza espositiva nel capitolo centrale del suo studio dedicato a Victoria Ocampo. Dopo aver percorso la biografia della scrittrice, contrapponendo la società mondana, cui apparteneva per famiglia, alle sollecitazioni intellettuali – derivate dai suoi contatti con ambienti delle *élites* culturali europea e americana, e dalle frequentazioni con personaggi determinanti nell'evoluzione del ventesimo secolo (da Ortega y Gasset, a Tagore, a von Keyserling, a Waldo Frank) – Sensidoni apre la sua lettura critica all'analisi dell'opera di Victoria Ocampo. La studiosa si focalizza su quell'impresa intellettuale di straordinaria innovazione che fu la fondazione delle rivista *Sur* nel 1931.

Ne mette in luce, altresì, la pregnanza soffermandosi sull'impegno di Ocampo nell'affrontare le tensioni e le contraddizioni all'interno del paese, cercandone risposta a livello artistico e intellettuale. Con *Sur*, sottolinea Sensidoni, la questione di un'identità argentina si estende al ruolo che l'intellettuale deve assumersi in una prospettiva che esuli dal solo contesto nazionale. Ciò permette di comprendere una visione 'emisferico-continentale' e 'trans-atlantica', radicando il processo di modernizzazione del paese nella consapevolezza della propria storia e del suo ruolo inter-nazionale. Nelle sue pagine *Sur,* infatti, accoglie interventi di autori europei, e americani – del nord e del sud – secondo un progetto anticonvenzionale e anticipatore di un progresso civile e culturale. In esso, la realizzazione di valori 'comuni' si uniscono all'ideazione di un immaginario creativo, che varca confini geografici o politici.

Se di Victoria Ocampo si è sottolineata la simbiosi fra esperienza personale di crescita intellettuale ed impegno pubblico di straordinario prestigio, è altrettanto interessante evidenziare come anche nelle altre due scrittrici prese in esame – Alfonsina Storni e Griselda Gámbaro – la sfera privata si intersechi con, e si traduca in, la nascente realtà sociale argentina. Entrambe manifestarono il loro impegno nel ricostruire l'identità femminile all'interno della nuova società, cui non solo parteciparono, ma vi contribuirono al suo sviluppo con efficacia. Opposero alla convenzionalità di una scrittura femminile, relegata all'isolamento domestico e sentimentale, la determinazione di un dettato aperto al mondo esterno, alle esigenze di un idioma che ne rappresentasse le contraddizioni, e l'evoluzione, sconvolgendo anche le menti critiche più dinamiche.

Dell'itinerario che Sensidoni percorre nel presentare la poetica di Alfonsina Storni ci affascina l'esegesi di nuova coscienza estetica – dare espressione al sé, al suo essere e vivere – attraverso la ricerca della parola dove si realizza la forza rigeneratrice, e l'erotismo in cui si estende il vigore creativo. Proprio

su questi elementi Storni esercita la sua pulsione artistica, contestualizzando negli scritti passione amorosa e tensione formale, in continua 'evoluzione'.

Ben ne discute Sensidoni analizzando "Tú que nunca serás…", in cui alla classicità del sonetto petrarchesco viene abbinato un tono di distacco sentimentale, infrangendo l'immagine dell'amante che annulla il *todo suyo* nella passione. La poetessa, testualizza sé stessa in una trascrizione oggettiva, dove l'io si fa 'esperienza' conoscitiva autonoma attraverso la sua ricomposizione formale nel testo. Così permette alle poesie di esulare dal contingente e dal temporale rimandando a luoghi che sono della mente – metafisici, universali –, accostandosi alla poetica modernista di maggior respiro internazionale.

La presentazione della terza autrice, Griselda Gámbaro (1928), segue un ben articolato, e pertinente, *excursus* da parte di Sensidoni sulla scrittura *fictional*, laddove emergono nella sua pratica l'*imaginario* e il fattuale. Gámbaro, drammaturga, saggista, romanziera – la più giovane delle tre scrittrici (nata nel 1928) –, opera nel periodo più buio della recente storia argentina: gli anni della dittatura militare che oltraggiò la dignità, la libertà e il progresso della nazione, non riuscendo a mutilarne, però, la creatività. Sensidoni ne espone l'impegno etico ed estetico attraverso uno studio che abbina una valutazione della forza, con la quale la scrittrice affronta la sua denuncia sociale, con un'analisi della scrittura capace di rendere ragione della ricchezza metaforica che trascende la volgarità.

Un esempio calzante è offerto dall'analisi del ritratto del piccolo Tristán, in *Dios no nos quiere contentos.* Tristán è muto, ma il suo più grande desiderio sarebbe quello di poter cantare: una fatalità di sofferenza e sogno, che si eleva a esperienza universale. Esperienza che, nello svolgersi del romanzo, dalla contingenza della violenza dittatoriale, da cui il paese è abbruttito, si estende a condizione esistenziale, dove l'essere umano stesso si rende spesso colpevole di frustrare, per sé e per gli altri, la capacità di solidarietà.

Da denuncia politica il messaggio viene così elevato a questione ontologica – da rappresentazione realistica a suggestione esistenziale. Essere muti e sognare di cantare: realtà e 'immaginazione' fusi nell'unica forma di vitalità possibile: la visione di cui l'individuo si nutre – ma di cui è anche responsabile. Nella scrittura di Gámbaro, Sensidoni individua la capacità di riportare il dramma storico della *guerra sucia,* condotta dalla dittatura sul popolo, ad una poetica di solidarietà che coinvolge l'individuo e i suoi sogni, e da qui ad una responsabilità nei confronti dell'impegno quotidiano.

Il pregio dello studio di Sensidoni sta nell'aver trattato l'argomento dell'affermazione dell'identità argentina, negli anni più sofferti della sua storia recente, attraverso voci femminili che si elevano dallo spazio contingente della que-

stione 'nazionale', a congiunzioni di totalità. In questo senso, di estrema importanza è la sottolineatura che Sensidoni dà all'impegno di rinnovamento formale delle scrittrici analizzate, intrecciandolo con l'evoluzione estetica che ha globalmente caratterizzato il ventesimo secolo in una tensione di maggior consapevolezza etica e civile.

**Rocío Luque. *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario*. Venezia: Studio LT 2 ("Nuove Prospettive Americane", 2). 2011: 7-259**

Renata Londero*

Il volume di Rocío Luque – che rielabora la sua omonima tesi di Dottorato in Scienze Linguistiche e Letterarie presso l'Università di Udine[1] – viene a colmare una lacuna negli studi dedicati alla traiettoria esistenziale e artistica di due grandi autori messicani contemporanei: Octavio Paz ed Elena Garro, che del Premio Nobel fu moglie per venticinque anni, dal 1937 al 1962. La loro tormentata convivenza, finora poco indagata dalla critica, ha lasciato una «profunda huella en la vida personal y cultural de ambos» ("Introducción": 11), perché, oltretutto, ebbe inizio alla vigilia di un viaggio in Spagna che fu per entrambi fondamentale. Era il luglio del 1937 e in piena guerra civile la coppia raggiunse Valencia, sede provvisoria del governo repubblicano, per partecipare al celebre *Segundo Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, come gran parte della migliore *intelligentia* ispanica di idee progressiste in quel momento: da Antonio Machado a Vicente Aleixandre, da Pablo Neruda a Rafael Alberti. Il soggiorno spagnolo dei due sposi, breve[2] ma assai intenso e ricco di incontri umani e culturali, fu infatti «el acontecimiento definitorio» sia della giovinezza di Paz (cap. I, "Guerra de Paz": 21) sia dell'intera vita della Garro, che ha continuato a rievocarlo fino al 1992, anno di pubblicazione delle belle *Memorias de España 1937* (México D.F.: Siglo XXI).

Il travagliato percorso comune dei due scrittori, segnato dall'impronta del conflitto fratricida spagnolo, è analizzato con cura dalla Luque, e si riverbera nella struttura stessa del suo saggio, simmetrica e dicotomica, perfino nei pregnanti titoli paronomasici e anaforici scelti: I, "Guerra de Paz"; II, "Guerra de Garro"; III, "Paz octaviana"; IV, "Paz heleniana"; V, "*Lingua vitae*, *lingua politicae*"; VI, "El viaje de Octavio Paz hacia el silencio de la palabra"; VII, "El

* Università di Udine.

[1] XXIII ciclo, relatrice: R. Londero. La tesi è stata discussa il 20 maggio 2011 presso l'Università di Udine.

[2] Esso durò da luglio a settembre 1937.

viaje de Elena Garro hacia el revés de la palabra". Inoltre, la ricostruzione delle vicende biografiche e letterarie di Paz e della Garro, che l'autrice conduce con dovizia di riferimenti ai loro scritti, composti nell'arco di oltre un cinquantennio, è anche un'ottima occasione per mostrare diverse sfaccettature del complesso rapporto fra Spagna e Messico lungo il Novecento, sul piano politico, culturale e linguistico. Sì, perché un altro motivo di interesse di questo libro risiede nella prospettiva tanto letteraria quanto strettamente linguistica (cfr. i capitoli V-VII) da cui si considerano la produzione poetica e saggistica di Paz da un lato, e quella narrativa, memorialistica e teatrale della Garro dall'altro. Ecco dunque che nella parte più squisitamente letteraria della monografia (i primi quattro capitoli) la Luque si concentra sulle vicende, sulle attività e sulle opere dei due scrittori associate alla guerra civile e alle tracce che essa impresse nel loro *corpus* artistico. Il capitolo iniziale (21-70) si focalizza, per esempio, sulle relazioni di Paz con Rafael Alberti, Miguel Hernández, José Mancisidor, «líder de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios» (25), Manuel Altolaguirre, che nel 1937 gli pubblica la raccolta *Bajo tu clara sombra y otros poemas sobre España* nella "Nueva Colección Héroe" delle Ediciones españolas. Non si trascura neppure (34-47) il fecondo sodalizio di Paz con gli intellettuali di "Hora de España" (gennaio 1937 - novembre 1938), che ospitò tra le sue pagine Antonio Machado, Rafael Alberti, José Bergamín, Luis Cernuda, María Zambrano, Juan Gil Albert, per far solo qualche nome. La collaborazione con questo importante mensile politico-letterario spagnolo si protrasse e si corroborò per Paz quando, rientrato in Messico nel 1938, egli fondò la rivista *Taller*, che fino al 1941 accolse le penne di poeti tanto spagnoli quanto messicani (Bergamín, Cernuda, Alfonso Reyes, Alberto Quintero Álvarez, ecc.), costituendo una zolla felice, benché piccola, di terreno letterario panispanico. Dell'ideale paciano di raccordo fra Spagna e Ispanoamerica in ragione del medesimo sostrato culturale e linguistico sono prova illuminante pure i componimenti presi in esame: da "Oda a España" (1937), imperniata sull'elegiaco amore per la madrepatria e sull'orgogliosa difesa della lingua spagnola, dimora di tutti, si passa per esempio alla silloge *Raíz del hombre* (1937), intrisa di amore e morte, e a liriche come "Al sueño" di *A la orilla del mundo* (1942), dove l'unica tregua alla guerra si ha durante l'amplesso dei due amanti. In tal modo, da poeta esule quale è sempre stato – per il suo incessante viaggiare e per l'intrinseca sua natura erratica –, in queste come in tante sue poesie a venire – conclude la Luque – Octavio Paz insiste sull'unità linguistica ispanica, concetto molto caro alla letteratura della "España peregrina", da Juan Ramón Jiménez a Pedro Salinas, da Luis Cernuda a María Zambrano.

Se Paz esprime la propria ricerca dei profondi nessi tra Spagna e Messico nelle liriche e nei saggi (a tale riguardo, la Luque si basa, fra tutti, sul

significativo "México y los poetas del exilio español", 1984), Elena Garro accosta i due paesi sotto la cifra de «la inmovilidad» e del «silencio» atavici (cap. II: 84), nel genere che le risulta più congeniale, cioè la narrativa: in particolare, la Luque si sofferma sul racconto lungo *La culpa de los tlaxcaltecas* (1964), dove il tempo vettoriale ispanico s'alterna a quello ciclico/mitico degli aztechi (93), e su *Los recuerdos del porvenir* (1963), romanzo (tradotto in italiano dalla stessa Luque nel 2010)[3] dove il villaggio di Ixtepec raffigura la staticità secolare sia messicana che spagnola. I parallelismi e le divergenze tra Paz e la Garro di fronte ai grandi temi dell'identità ispanica, dell'esilio geografico e interiore, della conquista della libertà attraverso la parola creativa si continuano a esplorare nei due capitoli successivi (III e IV), dove la giovane studiosa accompagna i due scrittori nel loro vagabondare, dagli anni Quaranta fino al 1998, anno della morte di entrambi. Dapprima, fino al 1962, si spostano assieme, dagli Stati Uniti a Parigi, da Parigi al Messico, dal Messico di nuovo a Parigi; in seguito, dopo la separazione, Paz vive in India (dove è ambasciatore del Messico, dal 1962 al 1968), a Parigi, per tornare infine in Messico, nel 1969; mentre la Garro soggiorna negli Stati Uniti, a Madrid (1974-1981), a Parigi (1981-1993), e rientra definitivamente in Messico nel 1993, con la figlia Helena, nata nel 1939. La Spagna, comunque, resta sempre viva e presente nella memoria di Paz: nell'articolo "Recoged esa voz: Miguel Hernández" (1942) egli disegna un commosso ritratto del poeta di Orihuela appena scomparso in carcere (110-111), e nel saggio autobiografico *El laberinto de la soledad* (1950) risale alle origini (anche ispaniche) dell'identità messicana, evidenziando che «la existencia humana se explica a través de la dialéctica entre la soledad y la comunión» (107). Paz ritornerà nell'antica madrepatria soltanto nel 1981, per ritirare il Premio Cervantes, e ancora una volta nel 1987, quando pronuncia a Valencia il discorso inaugurale del commemorativo *Congreso Internacional de Escritores*, a cinquant'anni di distanza dallo storico convegno del '37.

A Elena Garro, invece – come spesso sottolinea la Luque nel quarto capitolo (117-162) –, l'esistenza riserva molte meno glorie, molto più dolore, nonché un concreto e duro 'destierro' dal Messico per motivi politici, dal 1972 al 1993. Alla sofferta ma appassionante parentesi parigina con il marito e la figlia (1946-1951), durante la quale frequenta con assiduità Breton, Picasso, la Zambrano, Sartre e Camus, e vive con Adolfo Bioy Casares un «amor loco» (118, come lei stessa lo definì), seguono, soprattutto dopo l'allontanamento da Paz, anni di solitudine, isolamento e miseria. Le uniche consolazioni che le rimangono sono la scrittura, coltivata con zelo quasi ossessivo, e il rifugio nella memoria, come

[3] Garro, Elena. *I ricordi dell'avvenire*. Traduzione italiana di Rocío Luque. Roma: Aracne. 2010.

ben si evince dal romanzo autobiografico *La casa junto al río* (1983; 144-151), oppure dalle menzionate *Memorias de España 1937* (1992: 134-144), dove i ricordi dell'entusiasmante, lontana estate valenzana brillano per la loro vividezza, talvolta illuminando i volti di scrittori amici (Hernández, Cernuda, Altolaguirre), talaltra sfumando appena «intelectuales […] misteriosos» e «raros»[4] che burlano l'ingenuità giovanile di Elena e i cui nomi vengono volutamente taciuti.

Chiusa la sezione letteraria, si apre la seconda parte del libro che studia in modo originale i riflessi linguistici dei temi e motivi trattati in precedenza. Nel capitolo quinto, di taglio più generale, si ricorre al termine di *hispanofonía* (163-170) per significare il rapporto che Paz e la Garro stabiliscono con la lingua (spagnola, ovviamente), considerata sia come dimora ed elemento costitutivo dell'uomo (*lingua vitae*), sia come strumento espressivo che veicola il concetto di patria pur nelle forme ambigue delle ideologie (*lingua politicae*). Per esemplificare questa premessa teorica, nel sesto capitolo (179-220) la Luque commenta i versi di *Libertad bajo palabra* (1949), dove la parola lirica si fa luogo per eccellenza della libertà, sposata al totale recupero dell'identità nazionale (181-194), in eterno avvicendarsi con il suo naturale complemento: il silenzio. In tal senso, assai efficaci sono le citazioni relative ai termini-chiave 'palabra' e 'silencio', che insieme a parole altrettanto centrali nel lessico di Paz, come 'hombre', 'libertad' e 'poesía', integrano l'interessante "Glosario paciano" (209-220). Un paio di occorrenze valgano da campione indicativo: «la palabra poética […] es siempre disidente» (217)[5], e «A su vez la palabra es hija del silencio»[6] (*Ibidem*).

Passando alla lingua della Garro (cap. VII: 221-242), auto-esule e artista *maudite* per esperienza e vocazione, la parola si fa in lei mezzo di libera espressione «en contra de la corte del poder» (223), stagliandosi come un'epifania accanto ad altre costanti lessicali garriane, puntualmente riportate nel "Glosario" (233-242), quali 'memoria', 'revolución', 'soledad': «formas luminosas que aparecen y desaparecen con la magnificencia de los fuegos de artificio» (238)[7].

Dalla lettura di questa lucida monografia si esce arricchiti nella propria conoscenza non solo del variegato panorama culturale messicano (e di riflesso, in

[4] Garro, Elena. *Memorias de España 1937* cit.: 57. La citazione appare a p. 135 del libro di Rocío Luque.

[5] La citazione è tratta da Paz, Octavio. "Octavio Paz: poesía y metafísica", entrevista con María Embeita. *Insula* (julio-agosto 1968). In: Paz, Octavio. *Obras completas. Miscelánea* VIII. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores. 2005: 433.

[6] Paz, Octavio. "Nuestra lengua". *La Jornada* (8/4/1997). In: Paz, Octavio. *Obras completas. Excursiones/Incursiones (Dominio extranjero). Fundación y disidencia (Dominio hispánico)* II. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores. 2000: 791.

[7] Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. México D.F.: Joaquín Mortiz. 2006: 119.

parte anche spagnolo) della seconda metà del Novecento, ma pure del controverso *encuentro/desencuentro* spirituale, emotivo e artistico tra due grandi esponenti delle lettere ispaniche attuali: Octavio Paz, figlio della terra e delle sue radici, ed Elena Garro, «la reina del aire» desiderosa di cieli e di ali, secondo la calzante definizione che ne diede la figlia Helena e con cui si concludono le riflessioni di Rocío Luque.

**Silvana Serafin (ed.). *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, *Oltreoceano*, 6. 2012: 5-345**

Giuseppe Bellini*

La pubblicazione di questo sesto numero della rivista *Oltreoceano*, diretta da Silvana Serafin, dell'Università di Udine, costituisce un nuovo e rilevante apporto al programma del 'Centro Internazionale Letterature Migranti', fondato e diretto dalla citata studiosa e al quale, oltre alla sede universitaria di Udine, collaborano quelle di Milano, di Venezia e di Salerno. A tale progetto fa riferimento, in questo volume, anche il progetto PRIN, dedicato a "La narrativa dell'emigrazione femminile del XX secolo", diretto dalla stessa Serafin e focalizzato sull'America, in particolare del *Cono Sur*, ma esteso anche al Nordamerica.

Dell'attività, di studio, congressuale, pubblicazioni e progetti editoriali in elaborazione, dà efficace notizia il settore specifico del volume, nelle *Considerazioni* della coordinatrice nazionale, seguite dalle relazioni dei singoli responsabili, secondo la sede universitaria. Relazioni che permettono di concludere su un bilancio scientifico oltremodo positivo, che rivela e approfondisce la varie sfaccettature dell'esperienza migratoria femminile del XX secolo verso le Americhe, l'apporto umano e culturale del fenomeno migratorio, evidenziando ragioni ed esperienze, spesso traumatiche, ma anche l'affermazione di personalità, il ricorso a nuovi linguaggi espressivi, che hanno dato esiti particolari nella narrativa delle "Donne con la valigia", come suggestivamente intitola il volume, dall'Italia, alla Spagna, alle Americhe.

Appare del tutto giustificato sottolineare il valore delle iniziative nelle quali rientra il numero di *Oltreoceano* curato dalla Serafin. Precedentemente alle sue iniziative il problema, umano e culturale, dell'emigrazione femminile, soprattutto verso le Americhe, era del tutto ignorato dalla nostra cultura, che solo si occupava, e come *en passant*, del fenomeno in quanto trasferimento in America di lavoratori, dal Sud italiano come dal Nord, segnatamente dal Veneto e dal Friuli. Con i progetti richiamati, che significativamente hanno avuto all'Università di Udine inizio, positiva accoglienza e sostegno anche in ambito politico e

* Università di Milano.

finanziario locale, le conoscenze circa il fenomeno migratorio femminile non solo si sono potute ampliare e approfondire, ma hanno imposto valori, del passato e del presente, che una intellettualità e una editoria nostrana non molto informata ha preso scarsamente in considerazione.

Valga il caso della Poletti, una delle maggiori narratrici argentine, di origine friulana. Ma l'indagine rivalutativa nel volume di *Oltreoceano* non si limita all'Argentina, bensì ha tratto dall'ingiustificato oblio narratrici di vari paesi americani, e va sottolineato come nel volume un settore notevole sia riservato al Nordamerica, anche se l'ambito ispanoamericano ha il sopravvento.

Tutti i saggi presenti nel volume sono di fondamentale interesse, e proprio Silvana Serafin, nelle sue *Considerazioni* in veste di coordinatrice, si incarica di sottolinearlo, e lo fa pure nel saggio intitolato "Dalla valigia di cartone al trolley", dichiarando che «attraverso percorsi di carattere critico-letterario e d'invenzione poetica», il volume – che raccoglie i testi presentati al Congresso internazionale tenutosi a Udine nei giorni 17 e 18 novembre 2011 – fornisce una visione ampia d'insieme sull'emigrazione nelle Americhe, delle «realtà geografiche che da sempre hanno costituito motivo di speranza e illusione di felicità per molti dei nostri emigranti», ma fonte anche per l'individuazione di stati «di incoerenza e di flessibilità in cui l'identità si frantuma», creando situazioni traumatiche.

Perdute le «strutture di riferimento», tuttavia, si evidenzia, attraverso i numerosi saggi, che dalla fine del secolo XX, e in particolare dall'avvio del nuovo secolo, molto è cambiato. La donna emigrata ha raggiunto la cultura, è divenuta cosciente di sé, si è sottratta al ruolo passivo cui il passato patriarcale l'aveva condannata. Certo, occorre tenere conto anche dei mutamenti politici, delle esperienze terribili delle dittature, di un colore o dell'altro, di regimi che non hanno esitato ad aggredire anche la più riposta sensibilità femminile, la lacerazione delle vite e spesso la violenza sessuale e l'assassinio, la sottrazione dei figli, come avvenne in particolare durante la dittatura militare argentina. Esperienze che maturano spesso, in chi sopravvive al disastro, un impulso di riaffermazione, e in chi è stato risparmiato, o è divenuto adulto dopo il dramma, il desiderio di denunciare, di scrivere, delle vittime e di sé, della condizione femminile del passato, mirando al riscatto nel presente.

A tutto questo conducono i saggi riuniti in *Oltreoceano*: all'indagine del conflitto e all'affermazione del suo superamento. Ogni intervento va letto e meditato, non riassunto in poche inefficaci righe. L'invito è, quindi, ad aprire questa 'valigia di cartone' che contiene tanta ricchezza: esperienze negative, sogni, realizzati o meno, molte speranze, una voce sincera che induce al rispetto, all'apprezzamento senza pregiudizi e valorizza il prodotto delle scrittrici per quello che veramente è.

E tuttavia merita tutto questo un sia pur breve richiamo. Che cosa ne sapevamo della vicenda di un'attrice come Giacinta Pezzana, spinta da difficoltà economiche a Buenos Aires e della sua attività locale e poi a Montevideo, prima che ne informasse la Bajini? O della problematica di Griselda Gámbaro, una delle maggiori scrittrici argentine contemporanee, senza l'apporto di Margherita Canavacciuolo? E chi aveva notizie in Italia di Clotilde Giriodi, indagatrice della società femminile nordamericana sul finire dell'Ottocento, prima che ne scrivesse Daniela Ciani Sforza? E della scrittrice italo-brasiliana Marina Colasanti, delle sue riflessioni sulla figura femminile, tutto ignoravamo prima del saggio di Biagio D'Angelo.

La stessa nostra ignoranza possiamo denunciare per altre scrittrici, come l'argentina Delfina Muschietti, di famiglia udinese emigrata, autrice di *Amnesia*, che illustra Rocío Luque, soffermandosi acutamente sul recupero in essa della memoria italiana. Una qualche maggiore conoscenza di scrittrici argentine e italiane interessate al paese sudamericano, come la Pariani, si ebbe dall'intensa attività critica di Emilia Perassi, tesa a promuovere nuovi valori nell'ambito argentino-italiano e a sottolineare quanto di nuovo rappresentino scrittrici come Mariangela Sedda, la stessa Pariani, Renata Mambelli e Romana Petri, a proposito di identità lacerate e di apporti alla fondazione dell'identità italiana. Pure di interesse è il saggio di Eleonora Sensidoni, valida studiosa di Alfonsina Storni, ma qui sottolineatrice dell'apporto delle scrittrici, in particolare cubane, alla creazione letteraria nella seconda metà del Novecento. E proprio di una scrittrice cubana, Karla Suárez, autrice di *La viajera*, tratta Luisa Campuzano, illustrando il processo interiore che conduce la protagonista del romanzo, da L'Avana a Roma e infine a Naxos.

Altri apporti critici relativi a testi narrativi si devono ad Anna Pia De Luca, autrice del saggio "Stories of Suitcases: Young Girls from Auschwitz to Canada", e a Deborah Saidero, alla quale si deve l'intervento dedicato a "The Epic Journey of Modern Canadian Penelope". La De Luca affronta il tema della narrativa per l'infanzia, racconti in vari dei quali si percepisce il dramma di infanzie difficili sotto il segno dell'Olocausto, mente la Saidero concentra la sua attenzione sul periodo letterario dagli anni Ottanta del secolo XX ad oggi, sottolineando la trasformazione della protagonista donna dal ruolo casalingo di Penelope ad eroe epico.

Mara Donat tratta invece del romanzo *La amigdalitis de Tarzán*, del peruviano Bryce Echenique, sottolineando l'inquieto vagare dei personaggi immersi nella società postmoderna, lo sradicamento, l'instabilità geografica, culturale ed emotiva che ne consegue, il viaggio, lo spostamento, da un luogo all'altro, sempre in vista.

Di traumi del ritorno al paese natale o della familia, l'Argentina, dopo la caduta della dittatura militare, discute Claudio Ongaro Haelterman, illustran-

do, attraverso il testo di Mercedes Fidanza, *Hijas e hijos del exilio*, i problemi dell'inserimento degli esiliati e dei loro figli, cresciuti, questi, in ambiti non argentini, quindi una sorta di stranieri in patria, divisi tra essa e il mondo in cui crebbero e si formarono.

Non di minore interesse è il saggio di Simone Francescato, dedicato all'esame delle "Guide turistiche per viaggiatrici nordamericane in Europa tra Otto e Novecento", documento prezioso circa l'emancipazione femminile agli inizi del secolo XX. E dal punto di vista linguistico è fondamentale l'intervento di Roberto Feruglio, "Lingue con la valigia. Note in margine a *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*".

Neppure la Spagna è assente dal volume che qui si commenta. Infatti, il saggio di Carla Perugini, dedicato a *Memoria de la melancolía*, di María Teresa León, pone l'accento sul modo di raccontare, in efficace disordine, episodi, affermazioni e delusioni di una grande donna, lasciata del tutto sola da quel farfallone, ma grande poeta, di Rafael Alberti, suo marito.

Del saggio di Silvana Serafin già si è detto, e tuttavia merita sottolinearne il valore di sintesi del programma cui il Congresso si è ispirato. "Dalla valigia di cartone al trolley" pone, in sostanza, l'accento sul viaggio come evoluzione personale, vincolata all'evoluzione dei tempi, integrata dal mondo delle origini, familiari o di esperienze proprie, con valenza storico-sociale, in uno con le problematiche note, quali prodotte dallo sradicamento, dalla nostalgia, dal problema dell'integrazione e dell'assimilazione e quelle determinate dalla globalizzazione.

Il volume di *Oltreoceano* si arricchisce anche di composizioni liriche dovute a varie autrici e vale dedicare attenzione al settore "Sulle ali della poesia", presentato con un pregnante saggio da Renata Londero: "Di erranze poetiche in terra, per mare, su carta". Ma nel volume, meditando i testi poetici allegati, il discorso per il lettore diviene personale apprezzamento del valore e del significato di ogni espressione nella quale si concretizza il tema dell'erranza, denuncia di sentimenti profondi, reazioni e acquiescenze, nostalgia e rivolta.

Infine, per avere un'idea adeguata dell'attività di ricerca e dei risultati dati alle stampe appare utile percorrere le relazioni dei vari responsabili del Progetto PRIN 2008, centrati, per la sede di Udine, diretta dalla Serafin sul tema "Migrazione e iniziazione: la poetica del soggetto nomade nella letteratura femminile argentina del secolo XX"; per quella di Milano, diretta dalla Perassi, il tema è "Migrazione e violenza politica: letteratura femminile e dittature nel Cono Sur"; la sede di Salerno, diretta da Rosa Maria Grillo, sviluppa il tema "Dispatrio come iniziazione: percorsi iniziatici al femminile tra Italia, Spagna e Cono Sur"; la sede di ricerca di Venezia, che dirige Susanna Regazzoni, si rivolge alle "Viaggiatrici", sempre del *Cono Sur*, in particolare dell'area cubana.

Neppure vanno trascurate le interessanti recensioni presenti in Oltreoceano: il già citato intervento del Feruglio sulla *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, quello della Grillo a commento del libro della Serafin, *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin*, e della Regazzoni a un volume curato sempre dalla Serafin, *I colori dell'emigrazione nelle Americhe.*

Come si può dedurre da quanto esposto, un volume, il sesto di *Oltreoceano*, di copiosi e fondamentali apporti al tema cui il Congresso si è ispirato. Un elogio meritato, quindi, all'organizzatrice, che ha condotto a questo volume fondamentale per i nostri studi, del quale anche le nuove storie letterarie hanno l'obbligo di tener conto.

**Daniela Ciani Forza. *Sguardi obliqui: migrazioni tra identità americane.* Venezia: Studio LT 2 ("Nuove prospettive americane", 7 ). 2012: 7-128**

Giuseppe Bellini*

Un libro di grande interesse, questo di Daniela Ciani, angloamericanista dell'Università veneziana di Ca' Foscari, animatrice con Silvana Serafin degli studi dedicati alla cultura dell'emigrazione e alle vicende insite nella singolare esperienza.

L'intervento dell'autrice riguardo al problema delle identità delle migrazioni culturali nel mondo statunitense, potente e orgoglioso difensore della propria supremazia culturale, riguarda tre ambiti rilevanti, quella dei *latinos* emigrati negli Stati Uniti, degli italiani, pure immigrati, e dell'India. sottolineando le difficoltà, nei due primi casi, dell'affermazione nella cultura dominante e nel terzo caso il dialogo maggiormente accetto con gli scrittori di origine indiana in lingua inglese.

Lo studio rappresenta un serio contributo, come sottolinea la Serafin nella presentazione editoriale, alla ri-modellazione di una coscienza nuova dell'identità americana. Processo non facile, come si apprende dallo studio della Ciani Forza, i cui risultati appaiono concreti soprattutto nell'ambito dell'inserimento in Nordamerica degli scrittori di origine indiana, ma estremamente complicato per quanto attiene ai cosiddetti *latinos*, vale a dire *chicanos*, messicani, mentre si fa più pacifico per quanto attiene agli scrittori di origine cubana, e infine ancora di difficile individuazione per quanto attiene a chi presenta un'origine italiana.

Non ha torto la studiosa di sottolineare come molto prima che apparisse il termine 'globalizzazione', investendo il linguaggio comune con la sua 'ambiguità semantica', e si affermassero concetti come 'trans-nazionalità' e 'trans-culturalità', costumi, storia, mondi culturali e sociali diversi, si amalgamarono, per così dire, in ambito statunitense, conducendo all'affermazione di una forte identità comune. È la difesa ad oltranza di tale identità, con concetto di supe-

* Università di Milano.

riorità assoluta su tutte le altre culture esterne, l'origine prima delle difficoltà d'inserimento di nuovi apporti, in particolare di popoli ingiustificatamente sottostimati, ma accettati in taluni casi, come i cubani, per le intense relazioni, che non esito a definire colonialiste, degli Stati Uniti.

Che poi l'attaccamento dei *chicanos* alla cultura azteca sia parte della loro resistenza all'integrazione, è un fenomeno logico di dignità culturale rivendicata, mentre ciò non avviene nei cubani, ma qui occorre tener presente che nei Caraibi non vi fu una cultura indigena a livello dell'azteca, né molto di quella esistente è possibile riesumare, data la totale distruzione degli indigeni iniziata ai primi tempi della scoperta colombiana.

Ma queste sono osservazioni minime. Ciò che veramente fonda l'interesse del libro della Ciani Forza è l'approccio solidamente scientifico all'argomento trattato, la conoscenza capillare dei diversi sviluppi del fenomeno.

Molto si apprende da questo studio e anche noi iberisti abbiamo di che riflettere circa situazioni e scrittori, del passato e del presente, la cui attività è stata archiviata dal tempo, o è, per quanto attiene all'attualità creativa, scarsamente, o per nulla conosciuta. Sia la letteratura *chicana*, sia quella dell'emigrazione cubana, meglio conosciuta questa, hanno diritto di rientrare, con le loro caratteristiche, anche nella storia letteraria dell'Ispanoamerica. Penso che il libro della Ciani Forza giustifichi tutto questo e induca a pensare.

E per quanto riguarda l'ambito italiano, non è gratuita la segnalazione della delusione del ritorno alla terra natale, mitizzata dal ricordo. Sono capitoli esemplari quelli dedicati dalla Ciani Forza a "Il colore dei ricordi in *An Italian Odyssey* di B. Amore" e a "Storie di nuovi esili: scrittrici italo-americane in Italia". Essi ampliano positivamente il discorso conoscitivo e critico nel settore dedicato al mondo di radice ispanoamericana, così come di quello dedicato alla trans-culturalità indiana, dove va sottolineato il capitolo dal titolo "L'inglese flirta ma non si sposa", che immette nella impenetrabilità attivamente gestita del mondo cosiddetto ricettore.

**Federica Rocco. *Marginalia ex-centrica: viaggi/o nella letteratura argentina*. Venezia: LT 2 ("Nuove prospettive americane", 6). 2012: 7-241**

Biagio D'Angelo*

Nel suo *Viaggio in Patagonia*, Bruce Chatwin sostiene, con certo piglio cinico, non ortodosso, tipico della sua scrittura nomade, che per capire l'Argentina è sufficiente sfogliare una guida telefonica. Lo stesso si può dire del Brasile, per esempio, con la differenza che sarebbe impossibile riunire i telefoni di una megalopoli come São Paulo. E la 'guida telefonica' di Chatwin riserverebbe, senza dubbio, molte sorprese. La presenza di giapponesi, cinesi, italiani, libanesi, polacchi non fa ancora giustizia alla componente meticcia del continente latinoamericano. È impossibile, in questo senso, considerare l'America Latina come un continente 'latino'. Già in altra sede, ho condotto un'indagine, seguita da una proposta, forse polemica, sulla rottura dello scomodo aggettivo 'latino', eccessivamente ingiusto ed essenzialista. Se si vuole un'America Latina veramente meticcia, dovremmo sostenere l'idea di un archivio culturale in cui si riconosca un amplio spazio alla cultura italiana. Il Brasile e l'Argentina, specialmente, possiedono un segmento 'italofono' di grande importanza. Basti pensare all'ondata dell'emigrazione italiana nel Sud del Brasile o nella regione del Río de La Plata, durante i primi anni del secolo XX.

Il volume di Federica Rocco ha il grande pregio di sottolineare l'importanza e la fecondità di un segno 'ex-centrico' della cultura latinoamericana, che permette un'operazione singolare: la marginalità, voluta dalle ideologie costruttrici di una nazionalità chiusa e refrattaria, diventa punto di dialogo e sprone verso un riconoscimento mondiale. Gli autori, i testi, insomma, gli esempi che Federica Rocco propone nelle sue pagine stimolanti e perspicaci, configurano un nuovo atlante della cultura della *Weltliteratur*.

Rocco, inglobando nella cultura argentina l'idea di 'italianità', al servizio di una delimitazione territoriale transcontinentale, propone al lettore un'operazione che potremmo definire 'metanoia'. Tale cambio di mentalità è ancora

* Universitá Cattolica di Rio Grande do Sul, Porto Alegre (Brasile).

difficilmente accettato. Per questa ragione, il volume critico di Federica Rocco si assenta sul concetto di uno scambio culturale senza precedenti.

L'idea fondamentale di Rocco è, a mio parere, constatare la necessità di un ripensamento delle storiografie tradizionali. Dai friulani della diaspora, i cui contributi rientrano in una sfera paraletteraria, al teatro scritto al femminile da Sonnia de Monte; dalla ricerca delle origini etniche al materiale fotografico come archivio visuale di un passato doloroso; dalla scrittura dell'erranza di autrici consacrate come Alejandra Pizarnik, Diana Bellessi e María Negroni, alle memorie 'cromatiche' di Ana María Shua, Alicia Steimberg e, specialmente, Perla Suez, con la suggestiva *Trilogía de Entre Ríos*, colma di rimandi intertestuali, registrati ampiamente (cfr. 188-189), il volume di Federica Rocco raffigura una raccolta di «frammenti dispersi di un'identità etnica, intesa ormai come arricchimento di sé e della società contemporanea» (13), come giustamente osservano Silvana Serafin e Daniela Ciani Forza nella breve e pur precisa introduzione.

Particolarmente interessante e originale risulta tutta la prima parte, dedicata all'emigrazione regionale italiana, in modo specifico, quella friulana e il suo rapporto di vita, esperienze, ricordi con la nazione argentina.

Molte informazioni che resterebbero al margine di una storiografia letteraria tradizionale arricchiscono la lettura piacevole del testo, sempre condotta su materiale bibliografico aggiornato e di grande rilevanza.

Federica Rocco dedica particolare attenzione a forme liminari di scrittura che forniscono un *pendant* al fondamento plurilinguistico delle culture diasporiche, come per esempio, il testo di Guido Carrara, *La fortuna. Scarz di pelicule in lenghe origijnâl*, «una *graphic novel* le cui didascalie sono scritte in friulano, italiano e spagnolo» (33). O ancora la bella recensione del romanzo *Agnese* di Bruna Mucignat, non ancora pubblicato, che tocca il tema della discriminazione, dove l'italiano è sempre rappresentato come «prototipo di una categoria odiosa, quella degli sfruttatori, che rispecchia il risentimento dei nativi per la brama di guadagno dei nuovi arrivati» (53).

L'intervista che l'autrice realizza con María Zorzon è una delle perle di questo volume. Rompendo la monotonia consueta dei testi di critica letteraria, Federica Rocco intende l'intervista come dialogo condotto affinché il lettore possa raggiungere un giudizio immediato su un fatto che non è stato sufficientemente svelato o riconosciuto di grande importanza. María Zorzon acquista, grazie alle domande pertinenti della Rocco, un distacco come fotografa e come donna alla ricerca della propria soggettività. L'intervista diventa, in queste pagine, un vero e proprio genere letterario, parallelo ma allo stesso tempo convergente con lo studio che l'autrice si propone. Attraverso un gioco sincero di domande appropriate, non è solo il lavoro fotografico di Zorzon che si eviden-

zia, ma soprattutto la capacità critica di Federica Rocco che compie il proposito di raggiungere il risultato che si era proposta: «lo scopo, dunque, non è l'opposizione e/o lo scontro tra le culture; si tratta, piuttosto, di mettere in risalto le differenze e la complementarità degli apporti che definiscono una specifica identità nella quale si compie lo scambio simbolico tra ciò che si conosce e ciò che risulta estraneo, altro da sé» (239).

# ABSTRACTS*

**Antonella Cancellier**, *La percezione visionaria e caleidoscopica di Marosa Di Giorgio. Un'empatia con Bosch e Arcimboldo*
La percezione visionaria di Marosa di Giorgio Médicis (Salto, 1932 - Montevideo, 2004), io lirico tra i più singolari del panorama letterario contemporaneo uruguayano ma anche ispanoamericano, elabora le ecfrasi di un caleidoscopio che ruotando produce infinite figure e intreccia significanti che mutano e rinascono continuamente. Gli orti e i frutteti di tenute agricole dai nomi italiani – «la chacra de Menoni, de Botaro, la chacra de Zunini, de Malvasio, la chacra de Medici o Varese» (*Los papeles salvajes*. II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2000: 108) sono l'eden perturbante dove si declinano e si trasformano le frontiere dei corpi e della natura, sono lo spazio mentale dove il linguaggio scardina e ricompone proteiche forme umane, animali e vegetali.

**Margherita Cannavacciuolo**, *Entre catábasis e iniciación: la experiencia migratoria femenina en* La crisálida *de Nisa Forti*
El presente trabajo se ocupa de la novela autobiográfica *La crisálida* (1984) de la escritora italiana Nisa Forti (1934-2009) emigrada a Argentina en 1948. A partir del desarraigo que la protagonista adolescente sufre, se estudia el universo simbólico que la escritura construye alrededor de la representación de la experiencia migratoria como repetición del esquema mitológico de catábasis y anábasis. El paso sucesivo viene a ser el análisis del valor iniciático que dicho proceso adquiere dentro de la conformación del discurso migratorio.

**Daniela Ciani Forza**, *Storie di nuovi esili: il richiamo di Demetra in Barbara Grizzuti Harrison e Maria Laurino*
Il viaggio in Italia per molte scrittrici italo-americane si presenta come un'ulteriore esperienza di 'esilio': l''esilio' da un'americanità faticosamente conquistata e da quella 'patria' dei padri che non le riconosce più come figlie, e che esse non possono più riconoscere come realtà di appartenenza. Facenti parte quasi sempre della seconda o della terza generazione di italo-americani, esse affrontano il viaggio in Italia come ansioso ri-conoscimento della propria identità composita. Un'identità in cui il passato è

* Gli abstracts vengono presentati in coerenza alla lingua usata nell'articolo di riferimento.

riconquistato finalmente senza 'vergogna, e il presente afferma il completo inserimento nella realtà americana. Tuttavia, il confronto con l'Italia si rivela spesso una sfida: l'italianità, ereditata dai racconti dei genitori o dai nonni, non corrispondendo all'attualità di un paese che si è evoluto, ne rafforza l'estraneità. Il considerarsi 'quasi' americane in America, ma il non sentirsi propriamente italiane in Italia conduce, come nota Louise De Salvo, a rinnovati sentimenti di incertezza identitaria, ad esili esistenziali. L'articolo, pertanto, tratterà tali aspetti, evidenti nella narrativa di due fra le scrittrici che, nella diversità del loro approccio alla terra dei padri, offrono una significativa testimonianza della complessità culturale ed emotiva implicita nel viaggio di 'ritorno': Barbara Grizzuti Harrison e Maria Laurino.

**Adriana Crolla**, *Configuraciones y persistencia de lo femenino y del 'matronazgo' en el teatro de la Pampa Gringa argentina*
En el proceso de conquista de la tierra argentina, en particular en la Pampa Gringa, los conflictos provocados por la irrupción de la inmigración, en un alto porcentaje italiana, y el componente nativo, el gaucho, no dejaron de tener su particular resignificación en propuestas teatrales. Recuperamos como fundante *La Gringa* de Florencio Sánchez (1904), porque ya a inicios del siglo proponía un mensaje fusional y empezaba a delinear un imaginario femenino identificador. Otro elemento de basilar importancia es el culto a la maternidad, fruto de una idealización exacerbada de lo femenino y signo perviviente de una ancestral cultura originaria. Pero es necesario analizarlo también como un reflejo de la fuerte presencia que la mujer italiana en su carácter de Madre y factor aglutinador en los núcleos domésticos de las colonias de la Pampa Gringa, cinceló en el imaginario familiar y social. Las obras que proponemos han sido escritas por hombres, pero la mirada sublimadora es significante. Tres de ellas son fruto de elaboraciones colectivas y la última posee el valor de haber sido producida y representada hace menos de un ano. Las recuperamos en su conjunto pues nos permiten trabajar desde una doble valencia. Desde la figura de la Madre y su *Matronazgo (*así definimos la acción ejercida por la mujer en los núcleos domésticos de las colonias de la Pampa Gringa). Y por la incidencia y actualidad que estas representaciones 'gringas' siguen teniendo como operación identitaria y factor movilizador en las propuestas teatrales actuales.

**Biagio D'Angelo**, *L'ossessione autobiografica. Zelia Gattai e la scrittura della migrazione*
Scopo di questa comunicazione è presentare un panorama storico e narrativo della migrazione italiana e, in particolare, della donna-scrittrice, emigrata e residente in Brasile a partire dagli anni Venti del secolo scorso. Per addentrarci nella proposta teorica della migrazione e dei suoi materiali plurilinguistici e pluriculturali che da essa emergono, ci serviremo dei volumi autobiografici della moglie del ben più noto Jorge Amado, Zélia Gattai, a cominciare dal primo celebre volume, *Anarquistas, graças a Deus*.

**Anna Pia De Luca**, *Lo specchio dell'io: ritornando da scrittrice*
Nel panorama della letteratura femminile italo-canadese degli ultimi anni, le descrizioni, le motivazioni e le conseguenze del viaggio di ritorno in Italia si sono trasformate ed arricchite di nuove e alquanto interessanti sfumature. Negli anni Settanta e Ottanta, il percorso di ritorno veniva considerato dagli scrittori come un viaggio di tensioni, disagi ed insicu-

rezze linguistiche e culturali, anche se permetteva loro di allacciarsi al proprio passato e di riscoprire la propria italianità. Nelle ultime opere pubblicate recentemente da Mary di Michele, *Flower of Youth,* e Genni Gunn, *Solitaria*, il viaggio si presenta come trasformazione e specchio delle proprie capacità creative. Nella prima raccolta di poesie, Mary di Michele si trova a Casarsa delle Delizie dove viaggia attraverso il passato giovanile e problematico di Pier Paolo Pasolini, rispecchiandosi nella sua ricerca di creatività, passione, comprensione, perdono. Nel secondo libro, *Solitaria,* la scrittrice di origine friulana, si reca in Puglia, alla ricerca dei luoghi, miti, superstizioni e credi degli antenati di sua madre. Alla fine, attraverso il personaggio di Davide, ragazzo italo-canadese e alter ego della scrittrice, ella dà voce ad una duplice cultura, doppia lingua e capacità meta-creativa.

**Gilles Dupuis**, *Identités transmigrantes: le devenir des écritures migrantes au Québec*
La 'querelle des arbres et des branches', qui a opposé deux conceptions bien françaises de la littérature au Québec autour de 1945, avait préparé subrepticement le terrain pour le passage de la littérature canadienne-française à la littérature québécoise, passage qui s'est réalisé au cours des années 1960 et qui a dominé la production littéraire pour les deux décennies à venir. Au seuil des années 1980, certains critiques ont vu apparaître les conditions d'une nouvelle querelle, celle des 'souches et des branches', au sujet des tensions qui se sont manifestées entre les partisans de la tradition nationale de la littérature et les défenseurs d'un nouveau courant littéraire qui devait par la suite prendre le nom d'écritures migrantes. Depuis les années 1990, nous avons assisté à une nouvelle tendance qui semblait vouloir surmonter la bipolarisation survenue entre les deux courants, national et migrant, de la littérature québécoise contemporaine. C'est ce phénomène 'transmigrant' que nous tentons de définir et d'analyser dans cet article.

**Alessandra Ferraro**, *«Ce n'est pas seulement un langage de femme»: la voix féminine étouffée de Marie de l'Incarnation*
La focalisation récente des *gender studies* sur les écrits spirituels des femmes dans les colonies, religieuses ou dévotes fournit des pistes d'analyse intéressantes pour relire l'œuvre de Marie de l'Incarnation. Son destin, en effet, est semblable à celui d'autres femmes de l'époque opérant dans des contextes religieux, auxquelles on ne reconnaît pas un statut d'auteur, même si elles jouent un rôle de plus en plus important au sein de l'Église. Invitées, ou parfois obligées par d'autres autorités ecclésiastiques, des hommes, à relater leur expérience et donc à utiliser le 'je' de l'écriture, elles ne sont pas reconnues en tant qu'auteurs. Jusqu'aux années 1930, les écrits de l'Ursuline n'étaient connus qu'à travers les nombreuses biographies qui, pendant les siècles, ont alimenté une littérature dévote ayant grandement contribué à l'ériger en personnage fondateur de l'histoire du Québec catholique. Encore à l'époque actuelle cet itinéraire, marqué par l'entreprise apostolique au Canada que Marie aussi estimait d'«extraordinaire, […] éloignée de [s]a condition et sans exemple», n'a pas cessé d'attirer l'attention sur la femme et sur son œuvre, sans toutefois entraîner une approche textuelle globale de son œuvre. À travers l'analyse des *Retraites de la Vénérable Mère Marie de l'Incarnation, religieuse ursuline, avec une exposition succincte du "Cantique des cantiques"* (1682) nous nous proposons de dégager l'œuvre du carcan de gloses qui l'a enserré pendant des siècles et de faire émerger les traits d'une écriture féminine profondément originale.

**Roberto Feruglio**, *«Verso un'altra vita dall'altra parte del mondo». La figura della madre in* Argentina *di Renata Mambelli*
Nel primo romanzo di Renata Mambelli, *Argentina* (2009), si racconta la storia di Assunta, vedova solitaria che da un paesetto dell'Appennino marchigiano decide anche lei di emigrare «verso un'altra vita dall'altra parte del mondo», alla ricerca dei due figli di cui non ha più notizie e per «dare un senso al tempo». Il viaggio e le nuove esperienze nel paese sudamericano le faranno comprendere quale umanità e quali conflitti si possano scoprire sotto un altro cielo, dove fra lavoratori sfruttati, rivoluzionari sconfitti, orfani ed emarginati incontrerà Estrella, un'india mapuche che alla sua morte le lascerà la sua casa. Attraverso l'analisi del personaggio principale, seguendo le tappe della sua ricerca e della sua presa di coscienza, apparirà quindi come il romanzo di emigrazione della Mambelli sia il veicolo di una storia di genere. Alla fine del suo viaggio, infatti, pur costretta a guardare i figli solo da lontano, durante il tragitto che essi compiono dal carcere di Ushuaia al campo di lavoro dove scontano una dura condanna, Assunta capisce che «non si sentirà più sola».

**Maria Maddalena Lorubbio**, *L'identità femminile: riti e percorsi per un ritorno in patria in* Natives of My Person *di George Lamming*
Pubblicato nel 1971, *Natives of My Person* è l'ultimo romanzo dello scrittore barbadiano George Lamming. Esso si configura come una complessa ed enigmatica allegoria che abbraccia tutta la storia delle Indie Occidentali, dall'epoca della colonizzazione europea delle Americhe fino ai giorni nostri. Lungi dall'essere un romanzo storico, *Natives* presenta una trama solo apparentemente semplice: il viaggio seicentesco della nave *Reconnaissance* risulta essere un espediente per condurre un'analisi dell'età coloniale e della fase post-coloniale nell'arcipelago caraibico, nonché uno studio dei sistemi di potere e dei rapporti interpersonali all'interno delle società gerarchiche e patriarcali che il colonialismo ha generato. L'opera è, altresì, allegoria del viaggio di ritorno in patria degli emigrati caraibici. L'inabilità degli uomini di approdare sull'isola di San Cristobal e di costruirvi una nuova e diversa società risponde alla loro incapacità di liberarsi della mentalità coloniale che caratterizza tutti i cittadini di Lime Stone. Le donne, invece, giunte sull'isola a bordo della nave gemella *Penalty*, rappresentano un sistema di valori completamente diverso, nel quale risiede l'opportunità di sovvertire i modelli patriarcali del mondo degli uomini e di fondare una patria nuova e rigogliosa nelle Indie Occidentali.

**Rocío Luque**, *La identidad: de Delfina Muschietti a través de sus traducciones de dos poetisas italianas*
En el caso de la identidad femenina, a lo largo de la historia, se ha pasado del concepto convencional de la mujer, construido por la sociedad, al concepto de la sustancia de la mujer. Un factor que ha contribuido a impulsar, sin lugar a dudas, la escritura de dicha identidad ha sido la migración de mujeres escritoras o mujeres a quienes el proceso migratorio llevó a la literatura. Una de ellas es Delfina Muschietti, una poetisa argentina hija de la migración italiana, que ha plasmado esta experiencia en sus varias obras poéticas, contribuyendo así a la rescritura de la identidad femenina. Con sus traducciones, en cambio, Delfina Muschietti no solo rescribe en español unos textos italianos, si consideramos la traducción como una rescritura, sino que retoma sus raíces

y, a través del proceso de identidad como sustituibilidad, podemos afirmar que tanto las obras poéticas en lengua original y en la lengua traducida como las identidades femeninas de las tres poetisas son sustituibles y equivalentes. Nos proponemos, pues, con este artículo, analizar cómo el proceso traductivo, en general, y la traducción de *Improptu* de Amelia Rosselli y de *Dopo tutto anche tu* de Alda Merini, en particular, han influido en la escritura y en la rescritura de Delfina Muschietti.

**Susanna Regazzoni**, *La diaspora italiana in Argentina oggi*
Con questo saggio s'intende studiare l'importanza della diaspora italiana nella cultura argentina a partire da quanto si dichiara fin dal preambolo della Costituzione Argentina (1853). L'esempio per tale proposta è dato dal romanzo di Griselda Gambaro, *El mar que nos trajo* (2201). La nuova stagione letteraria dell'argomento migratorio indica la volontà di ripensare all'identità dopo gli anni di una terribile dittatura che segna la seconda metà del Novecento, attraverso il recupero di un passato che è costituito anche dagli immigranti italiani.

**Ricciarda Ricorda**, *Scrittrici della migrazione in Italia*
La nascita in Italia, nei primi anni Novanta del Novecento, di una letteratura della migrazione, ha sollecitato la ripresa d'interesse anche per la narrazione dell'emigrazione italiana tra Otto e Novecento. In questo quadro si inseriscono alcune riletture del processo migratorio dalla penisola verso l'Argentina, al cui centro sono posti il protagonismo e l'intraprendenza delle donne, come avviene nei romanzi di Mariangela Sedda, *Oltremare* (2004) e di Renata Mambelli, *Argentina* (2009). Sull'altra traiettoria si colloca invece il caso di *500 temporali* (2006) di Christiana de Caldas Brito, primo 'romanzo brasiliano' scritto in italiano.

**Antonella Riem**, *Identità e tradizione nei racconti delle donne aborigene: La trama magica di Murgah Muggui.*
Questo intervento si inserisce nel lavoro del gruppo di ricerca da me coordinato (*Partnership Studies Group*), attivo dal 1998 all'Università di Udine. La nostra ricerca si focalizza su di un approccio cooperativo di *partnership* come modalità alternative al paradigma culturale di dominio imperante nel mondo globalizzato. In particolare, viene studiata la storia di una vecchia strega che fu tramutata in ragno – Murgah Muggui –, una storia ancestrale delle donne aborigene, così come trascritta da Katie Langloh Parker, per analizzare i rapporti simbolici e le consonanze archetipiche con storie e miti analoghi di altre tradizioni. Da un punto di vista archetipico e spirituale, Murgah Muggui è l'iniziatrice, la vecchia strega in una delle sue molte manifestazioni fisiche – il ragno a otto zampe – che incarna le infinite possibilità di trans-mutazione del potere femminile e della terra, in tutti i suoi cicli.

**Federica Rocco**, *Migrazione ed emancipazione femminile in* Puertas adentro *di Lilia Lardone*
Il saggio è dedicato a un romanzo argentino contemporaneo nel quale il tema immigratorio mette in evidenza le problematiche relative all'emancipazione femminile. Le protagoniste appartengono a diverse generazioni della stessa famiglia di immigrati piemon-

tesi. Nel romanzo di Lardone l'immigrazione italiana regionale è il perno a partire dal quale si segue l'evoluzione a tappe – iniziatiche – delle protagoniste.

**Deborah Saidero**, *The Transcultural Rewriting of the Italian Ethnoscape*
This paper explores the transcultural elements in contemporary Italian-Canadian women's writing and analyzes how these writers incorporate local elements from their heritage cultures, from the host Canadian culture and from the mixing of these cultures within the Italian-Canadian context, in order to transcend boundaries, bridge cultures and languages, and open their writing up to broader, more globalized issues. Drawing on Appadurai's theorization of global «scapes», it shows how these writers move away from the typical concerns of the previous tradition of Italian-Canadian writing and embrace global dimensions which allow them to rewrite the Italian diasporic «ethnoscape» and reimagine issues of identity and belonging in transnational spaces. By re-appropriating their heritage culture(s) in non-elegiac terms, their works make a significant contribution to the redefinition of notions of ethnicity, culture, nationality and female identity.

**Silvana Serafin**, *Scrittura migrante e postmodernità: lo sguardo femminile tra frammentarietà caleidoscopica e transcodificazione*
A partire dagli anni Settanta del XX secolo, quando si afferma negli Stati Uniti il Postmodernismo, si assiste al progressivo imporsi dell'idea che nulla si basi stabilmente su di un senso definitivo. Ciò ha prodotto un proliferare di micro saperi che hanno da tempo frantumato l'ipotesi, certamente più rassicurante, di un unico e monolitico macro sapere capace di dare sempre una risposta. Una ricchezza culturale che sollecita ogni possibile innovazione ed apertura, colta in particolare dai soggetti deboli, tra cui le donne ancora più se migranti. Attraverso la scrittura, in cui si evidenziano nuove strategie narrative di decostruzione parodica degli stereotipi correnti e il passaggio da un vecchio a un nuovo canone letterario, esse affrontano il tema dell'emigrazione femminile alla luce di una riscrittura che, aperta alla precarietà di ogni senso, ad altri sguardi e ad altri desideri, moltiplica prospettive e lascia intravvedere un'ambiguità ontologica.

**Laura Silvestri**, Menesteos, marinero de abril *di María Teresa León o il mito della nostalgia*
In *Menesteos, marinero de abril* María Teresa León inventa il viaggio che il mitico eroe compì sulle orme di Enea: il suo arrivo sulle coste spagnole e il suo incontro con una fanciulla di cui si innamora e che scompare immediatamente. Ritrovarla diventa allora lo scopo della vita di Menesteo e il motivo conduttore del romanzo. Tuttavia, la ricerca risulta una serie di delusioni dato che non appena egli crede di averla ritrovata, lei si trasforma in un miraggio, diventando di conseguenza la metafora della patria perduta (di Menesteo, dell'autrice e di tutti gli esuli spagnoli). Così, sebbene ispirato da una poesia di Rafael Alberti che aveva celebrato Menesteo come il fondatore del Puerto de Santa María a Cadice, sua città natale, questo romanzo concentra gran parte dei motivi della letteratura dell'autrice, primo fra tutti la nostalgia per il paese lontano. Qui però il dolore per l'impossibilità del ritorno, trasformato nel desiderio d'amore irraggiungibile, diventa un vero e proprio mito, grazie alla forza dirompente della creazione artistica.

# GLI AUTORI

**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, *Dov'è la mia 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 è stata 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). È stata invitata al 'II Festival di Poesía' di Lima nel novembre 2012.
vanna_andreini@yahoo.com.ar

**Giuseppe Bellini** è professore ordinario i.q. di Lingua e letterature ispano-americane dell'Università di Milano, direttore delle riviste: *Studi di Letteratura ispano-americana*, *Quaderni della Ricerca*, *Quaderni Ibero-Americani*, condirettore di: *Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, *Rassegna iberistica*, *Centroamericana* e membro del Consiglio scientifico delle riviste: *Africa, America, Asia, Australia*, C.N.R. (Roma), *Caribana*, C.N.R. (Roma), *Cuadernos americanos* (Messico), *Iberoromania* (Tubingen), *Voz y letra* (Malaga), *Revista de literatura española* (Río Piedras, P. R.). Dirige le collane: 'Letterature e culture dell'America Latina', del Consiglio Nazionale delle Ricerche, 'Letterature iberiche e latinoamericane', 'Biblioteca della ricerca'. Ha ottenuto molteplici riconoscimenti ufficiali tra cui il Iª Clase, premio nazionale del Ministero dei Beni culturali per l'opera di diffusione della letteratura iberica attraverso la traduzione; lauree honoris causa da: Universidad de los Andes-Mérida, Universidad de Salamanca, Università di Perpignan, Università di Napoli 'L'Orientale'. È socio onorario dell'Associazione ispanisti italiani, dell'Associazione svizzera degli ispanisti, dell'Asociación española de literatura hispanoamericana, dell'Instituto de literatura iberoamericana di Pittsburgh, dell'Asociación internacional de hispanistas e presidente 'de honor' dell'Associazione degli ispanoamericanisti spagnoli (AEELH), socio d'onore di 'Oltreoceano - Centro internazionale letterature migranti - CILM', Università di Udine. Ha

pubblicato fino ad oggi oltre sessanta volumi di critica letteraria, un centinaio di volumi di traduzioni e di edizioni di testi e un numero ingente di saggi e di recensioni.
giuseppe.bellini@uniud.it

**Rosalba Campra**, nata a Córdoba (Argentina), risiede in Italia. Professoressa ordinaria di Letteratura ispano-americana all'Università di Roma 'La Sapienza' ha svolto corsi e seminari nelle Università di Beijing, Chicago, Guadalajara, La Habana, Stanford, ecc. Tra i suoi testi narrativi figurano: *Los años del arcángel*, *Herencias*, *Ciudades para errantes*, *Ella contaba cuentos chinos*, *Formas de la memoria*, *Mínima Mitológica* e 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.

**Antonella Cancellier** è professoressa ordinaria di Lingua e traduzione (Lingua spagnola) presso l'Università di Padova e autrice di un centinaio di pubblicazioni. Si occupa di lingue e letterature latino-americane. La sua attività di ricerca scientifica è orientata principalmente verso le seguenti aree: 1) linguistica e dialettologia ispano-americana, con particolare riferimento alla zona rioplatense e, in quest'ambito, soprattutto al contatto della lingua italiana (anche dialettale e gergale) con quella spagnola includendo l'estensione anche alle aree lusofone di forte emigrazione veneta; 2) traduttologia, con particolare riguardo a testi in lingua spagnola che presentano peculiarità diatopiche, diastratiche e diafasiche; 3) letteratura ispano-americana, i cui lavori coprono il periodo coloniale, dell'Indipendenza e contemporaneo. È direttrice del Corso di aggiornamento professionale in Studi latino-americani (Dipartimento di Scienze politiche, giuridiche e studi internazionali) ed è membro del direttivo dell'AISPI (Associazione ispanisti italiani) e del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico 'Ermanno Caldera'. Fa parte del comitato scientifico di riviste e collane editoriali in Italia e all'estero e partecipa a numerosi progetti di ricerca internazionali. È socia onoraria del P.E.N. International in Argentina.
antonellacancellier@yahoo.it

**Margherita Cannavacciuolo** è ricercatrice dell'Università di Ca' Foscari Venezia, dove ha conseguito il titolo di *Doctor Europeos* (Dottorado Europeo) in Studi iberici, anglo-americani e dell'Europa Orientale. 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 figurano 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 professoressa associata di Lingua e letteratura anglo-americana all'Università di Ca' Foscari Venezia, fa parte del Consiglio scientifico della rivista internazionale *Oltreoceano* e della collana 'Donne e società', coodirige le collane 'Soglie

americane', 'Culture a confronto' e 'Incontri', 'Nuove prospettive americane', 'Le tre venezie: turismo e letteratura'. 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", forthcoming in the *Proceedings* of the ICLA International Conference, Venice 23-27 september 2005 (*A partire da Venezia-Eredità, transiti-orizzonti: cinquant'anni di ICLA; Legacies, Passages-Horizons: Fifty Years of ICLA)*; *Quale America? Soglie e culture di un continente.* II (curatela, introduzione e saggio, 2007), *Sguardi obliqui: migrazioni tra identità americane* (2012).
dciani@unive.it

**Adriana Crolla** è professoressa ordinaria di Letteratura francese e italiana presso l'Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe) e l'Universidad Autónoma di Entre Ríos; è Magister in Docencia Universitaria. Insegna Letteratura italiana e Traduzione letteraria presso il Traductorado y Profesorado de Italiano. Ex presidente dell'Associazione argentina di letteratura comparata (AALC), ha fondato e codiretto il Centro di studi comparati (FHUC-UNL), l'Associazione dei docenti di italiano del Litoral e l'Associazione argentina dei docenti e ricercatori di lingua e letteratura italiana (ADILLI). Dirige il sito web dedicato alla Memoria Gringa e la rivista del Centro di studi comparati: *El hilo de la fábula*. Specialista in Italianistica, migrazione italiana, genere, traduzione e comparatistica. Ha pubblicato saggi in riviste e in volumi collettanei in Argentina, Brasile, Spagna e Italia. Come autrice, curatrice e traduttrice ha partecipato ai seguenti volumi: *La piel desnuda. Poetas italianas entre milenios* (2000); *Realidad y fantasía en las letras italianas* (2005); *De héroes, lectores y lecturas. Estudios de literatura francesa y francófona* (2007); *Miradas reflexivas de la literatura de la segunda mitad del siglo XX* (2008); *Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción* (2009), con Cd-Rom; *Estudios comparados de la literatura actual: indagaciones desde género, canon, educación* (2010); *Lindes actuales de la literatura comparada* (2011) e *Leer y enseñar la italianidad. Sesenta años y una historia en la Universidad Nacional del Litoral* (2012).
acrolla@fhuc.unl.edu.ar

**Biagio D'Angelo** è professore di Teoria della letteratura e di Letteratura comparata presso l'Universitá 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. È 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 Nacio-

nal 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* (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**, già professoressa aggregata di Lingua inglese all'Università di Udine, ove ha insegnato anche Letteratura canadese e Letteratura del Commonwealth, è attualmente delegato del rettore per i rapporti internzionali (Canada), socio co-fondatore di 'Oltreoceano - Centro internazionale letterature migranti - CILM' dell'Università di Udine, presidente del Centro di cultura canadese dell'Università di Udine, direttrice del CLAV Centro linguistico e audiovisivi, condirettrice della rivista *Oltreoceano*, di cui è anche membro del Comitato scientifico; ha diretto e dirige programmi di ricerca regionali. Ha pubblicato saggi sulla letteratura contemporanea canadese nonché sulla letteratura italo-canadese di Genni Gunn, Dôre Michelut, Caterina Edwards, Marisa De Franceschi, Mary di Michele e Gianna Patriarca, 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), *Investigating Canadian Identities* (2010) e *Transformations of the Canadian Cultural Mosaic* (con Deborah Saidero, 2012).
annapia.deluca@uniud.it

**Gilles Dupuis** è professore aggregato presso il Département des Littératures de langue française e direttore del Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ) all'Università di Montréal. È membro del comitato di redazione della rivista culturale *Spirale* e fino a poco tempo fa della rivista *Intermédialités*. Ha pubblicato, in collaborazione con Klaus-Dieter Ertler, *À la carte. Le roman québécois* (2000-2005) e (2005-2010) con Peter Lang; e in collaborazione con Dominique Garand, *Italie-Québec. Croisements et coïncidences littéraires* con Nota bene. Recentemente è uscita la pubblicazione miscellanea *Transmédiations. Traversées culturelles de la modernité tardive (Mélanges offerts à Walter Moser)* per i tipi di Presses de l'Université de Montréal, in collaborazione con Jean-François Vallée e Jean Klucinskas.
gilles.dupuis@umontreal.ca

**Alessandra Ferraro** è professoressa associata di Lingua e letteratura francese e di Letterature francofone all'Università di Udine. Specialista di letteratura francese contemporanea e di letterature francofone, ha coordinato iniziative scientifiche e organizzato numerosi convegni sulle letterature delle immigrazioni in Canada. In questo ambito ha curato i seguenti volumi: *Palinsesti culturali. L'apporto delle immigrazioni alla letteratura del Canada*, con Anna Pia De Luca e Jean-Paul Dufiet (1999), *Parcours migrants au Québec. L'identità italo-canadese nel Canada francofono* (2006), *Dal Friuli Venezia-Giulia al Canada: itinerari di scrittura*, con Anna Pia De Luca (2008).
alessandra.ferraro@uniud.it

**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 per 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 ha condotto una ricerca sul plurilinguismo nel pensiero linguistico italiano fra Settecento e Ottocento.
robertoferuglio@hotmail.com

**Simone Francescato** è attualmente assegnista e docente a contratto di Letteratura e storia della cultura nordamericana presso l'Università di Ca' Foscari Venezia. Le sue ricerche più recenti riguardano la storia culturale del viaggio e del turismo nordamericano in Europa tra Otto e Novecento. Tra le sue pubblicazioni, la monografia *Collecting and Appreciating: Henry James and the Transformation of Aesthetics in the Age of Consumption* (2010) e la prima edizione critica del romanzo *Rosalba: The Story of Her Development* (1899) dello scrittore anglo-canadese Grant Allen (2012).
simone.francescato@unive.it

**Antonio Giusa** è dottore di ricerca in Storia, insegna Storia e tecnica della fotografia all'Università di Udine. Già coordinatore del CRAF e dell'Unità di gestione del cata-

logo del Centro di catalogazione e restauro della Regione Friuli Venezia Giulia, ha al suo attivo più di ottanta pubblicazioni fra cui venti cataloghi di mostre fotografiche. Attualmente è coordinatore scientifico dell'Archivio multimediale della memoria dell'emigrazione regionale del Friuli Venezia Giulia (www.ammer-fvg.org). Negli ultimi anni la sua ricerca si è incentrata sulla memoria e sulle migrazioni, con l'utilizzo interdisciplinare della fotografia vernacolare, delle storie di vita e delle scritture autobiografiche.
antonio.giusa@uniud.it

**Lilia Lardone**, nata a Córdoba e laureata in Letras Modernas, coordina, dal 1988, laboratori di scrittura e correzione. Ha pubblicato romanzi, racconti, poesie e testi informativi, oltre a libri per bambini e giovani. Tra i suoi titoli ricordiamo: i romanzi *Puertas adentro, Esa chica*, *Papiros* e *La fábrica de cristal*, il libro *Vidas de mentira y otros relatos*, le raccolte poetiche *Pequeña Ofelia* y *diario del río.* Per il pubblico infantile, citiamo, tra gli altri: *Caballero negro* (romanzo che venne insignito del Premio latinoamericano de literatura infantil 1999, a Bogotá, Colombia), i racconti *El nombre de José, El día de las cosas perdidas*, *Los Picucos, Los asesinos de la calle Lafinur, Benja y las puertas*, e il libro di poesie *La niña y la gata*. È autrice anche delle antologie: *Es lo que hay*, *24 narradores jóvenes de Córdoba*, e di *Córdoba cuenta*, edita da Comunicarte, dove sono riuniti testi di venti autori di letteratura per bambini. Nel 2012 ha pubblicato: *Ribak, Reedson, Rivera, conversaciones con Andrés Rivera* (scritto assieme a María Teresa Andruetto) e *20.25. Quince mujeres hablan de Eva Perón*, libro di interviste.
www.lilialardone.com.ar
lilialardone@fibertel.com.ar

**Alejandra Laurencich**, nata a Buenos Aires, è narratrice argentina. Diplomata in Belle Arti, ha abbandonata gli studi di Cinematografia per dedicarsi alla scrittura. È autrice dei libri *Coronadas de Gloria* (3° premio Fondo Nacional de las Artes, 2002), *Historias de mujeres oscuras* (2° Premio Municipal, 2011), *Vete de mí* (2009) e *Lo que dicen cuando callan*, che uscirà nel 2013. I suoi racconti, che hanno ricevuto importanti segnalazioni e premi, sono inseriti in numerose antologie: *Una terraza propia, nuevas narradoras argentinas* (Norma, 2007), *Vilenica 24* (Drustvo slovenskih pisateljev, 2009), *Stimmen. Neue Erzählungen aus Argentinien* (Düsseldorf University Press, 2010), *Die Nacht des Kometen* (Edition 8), tra le altre. Sono stati tradotti in tedesco, in sloveno, in inglese, e figurano nei programmi di studio nelle Università di Buenos Aires, Minnesota e Brown. Il suo romanzo *Vete de mí* è stato tradotto in sloveno con il titolo *Pusti me pre miru* (2011). È fondatrice e direttrice editoriale della rivista *La Balandra (otra narrativa)*, considerata una delle migliori riviste di attualità letteraria dell'Argentina (http://la-balandra.com.ar/). Da oltre quindici anni insegna scrittura creativa a giovani autori e supervisiona opere.
aleylux@gmail.com

**Renata Londero** è professoressa associata 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, 2011). Nel 2006, presso l'Università di Udine ha inoltre organizzato con Fabiana Fusco il convegno *Incroci interlinguistici. Mondi della traduzione a confronto* (2008). Sta organizzando il convegno internazionale "Vivir de la pluma: itinerarios por la obra de Miguel Delibes" all'Università di Udine, per i giorni 18-19 aprile 2013. 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).

**Maria Maddalena Lorubbio** si è laureata in Lingue e letterature europee ed extraeuropee presso l'Università di Udine, con una tesi su George Lamming. Allieva della classe umanistica della Scuola Superiore dell'università, ha approfondito lo studio delle letterature postcoloniali sotto la guida della prof.ssa Antonella Riem Natale. Nominata 'Alfiere del Lavoro' con medaglia del presidente della Repubblica Italiana Giorgio Napolitano nel 2007, è stata vincitrice di numerose borse di studio finalizzate alla frequenza di cicli di conferenze e scuole estive sulla storia delle donne, gli studi di pace e gli studi europei. Nell'a.a. 2011, vincitrice di una 'Borsa di Sviluppo e Merito' finanziata da Telecom Italia, ha partecipato al prestigioso programma 'Leader del Futuro' di The European-House Ambrosetti. Superato il concorso per l'assistentato all'estero del MIUR, lavora attualmente in qualità di assistente di lingua italiana presso alcuni licei dell'Académie di Bordeaux (Francia).
8marilena8@libero.it

**Rocío Luque**, dottoressa di ricerca in Scienze linguistiche e letterarie (Ispanistica) presso l'Università di Udine, è docente a contratto di Mediazione linguistica – Lingua spagnola – nella medesima università e docente collaboratrice della UNED di Madrid. Svolge la sua ricerca principalmente nei settori della lingua spagnola, della linguistica contrastiva, della traduttologia e delle letterature comparate. Ha pubblicato di recente le coedizioni di *La palabra entre el águila y el sol. El surrealismo en la obra de Octavio Paz* (2012), *Léxico Español Actual III* (2012), e numerosi articoli in riviste e volumi sia nazionali che internazionali, tra i quali ricordiamo "Quando l'italiano e lo spagnolo diventano coi paronimi falsi amici e coi prestiti molto amici", in *Estudios italianos: Lengua, literatura y cultura* (2012). 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 nel 2010, e *A los diez años en mi pupitre* di Nahui Olin, pubblicato con la UANL di Monterrey. È autrice della monografia, *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario* (2011).
rocio_luque@yahoo.it

**Martín Mazora**, scrittore e saggista argentino di origine slovena. Nato a Buenos Aires, attualmente risiede a Gorizia (Italia). È autore di tre romanzi: *María Magdalena condenada* (2004); *El doble y sus copias* (2008); *Mefisto malherido* (inedito). Dopo la laurea in Filosofia all'Università di Morón ha ottenuto una borsa di studio dal Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Tra il 1989 e il 2005 è stato docente e ricercatore di Filosofia presso l'Università di Morón, l'Università di Buenos Aires e l'Università Nazionale di San Martín. In quest'ultima ha svolto anche l'incarico di prorettore per gli affari accademici. Tra i suoi saggi figurano: *Saber del Tiempo, Tiempo del Saber* (autore e compilatore, 1997); *La sociedad civil en Hegel. Crítica y reconstrucción conceptual* (2003); *Espíritu y lógica del cristianismo. Dos ensayos sobre Hegel* (2005).
mmazora@yahoo.com.ar

**Maurizio Medo Ferrero**, è scrittore di origini italiane, nato a Lima. Ha pubblicato *Travesía en la calle del silencio* (1988), *Cábalas* (1989), *En la edad de la memoria* (1990), *Contemplación a través de los espejos* (1992), *Caos de corazones* (1996), *Trance* (1998), *Limbo para Sofía* (2004), *El hábito elemental* (2004; 2005), *Manicomio* (2005), *La calabaza del diablo* (2007), *La regia cartonera* (2011), *La trovata* (2006), *Sparagmos* (2008), *Transtierros* (2010), *Dilemas médicos* (2012), *Las melíferas* (2012), *Contra la muerte, fragmentos 2005-2012* (2012), *Homeless's Hotel* (2012). Oltre alla sua produzione poetica, ha pubblicato: *La letra en que nació la pena. Muestra de poesía peruana 1970-2004*, in collaborazione con Raúl Zurita (2004), *Resistir: escribir contra la pobreza, un diálogo con Eduardo Milán* (2006) e *País imaginario: escrituras y transtextos. 1960-1979* (2011). La sua produzione poetica è stata insignita del Premio Nacional de Poesía 'Martín Adán' (1986) e del Premio de Poesía 'José María Eguren', organizzato dall'Instituto de Cultura Peruana a Nueva York nel 2005.
m_medo_ferrero@hotmail.com

**Giorgio Parvoli** è poeta padovano, appartenente al gruppo di 'Formica nera' fin dal 1980, anno in cui, con cadenza annuale, ha iniziato a pubblicare poesie all'interno delle riviste: *Poeti padovani*, *Quaderni padovani di poesia e tecnica*, *Punto di vista*. L'intera sua produzione poetica ha ottenuto costanti riconoscimenti, tra cui numerose segnalazioni nei concorso di poesia e primi premi.

**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 latino-americana presso l'Università la Sorbona di Parigi. 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: *i²* (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 prohi-*

*bida* (2006), tradotto in italiano con il titolo *Nella zona proibita* nel 2012 per i tipi di Arcoiris (Salerno). Nel 2010 è apparso il volume *Poesia e poetica* (1978-2010) che raccoglie la sua opera poetica.
eri1009eri@yahoo.com

**Susanna Regazzoni** è professoressa ordinaria di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università di Ca' Foscari Venezia, membro del Comitato scientifico delle riviste *Rassegna Iberistica* e *Oltreoceano* e delle collane 'Soglie americane', 'Culture a confronto', 'Incontri', 'Nuove prospettive americane' e 'Donne e società'. È autrice di 18 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, con la UBA e la Universidad del Litoral (Argentina).
regazzon@unive.it

**Ricciarda Ricorda** è professoressa ordinaria di Letteratura italiana contemporanea presso il dipartimento di Studi umanistici dell'Università di Ca' Foscari Venezia. Ha rivestito vari ruoli istituzionali ed è attualmente vicedirettrice del Dipartimento di Studi umanistici. Fa parte dei comitati direttivi delle riviste *Quaderni Veneti*, *Studi goldoniani*, *Ermeneutica letteraria* e *Archivio d'Annunzio. Rivista di studi comparati*. Coordina con alcune colleghe, presso l'Università Ca' Foscari, l'Archivio delle scritture scrittrici migranti; è membro del Comitato direttivo del CISV e del Centro interuniversitario di Studi veneti. Si occupa di letteratura italiana dal Sette al Novecento, e in particolare di narrativa, saggistica e giornalismo; in ambito settecentesco ha condotto studi sulla letteratura di viaggio, sul giornalismo letterario e su forme narrative e teatrali, con la cura di testi e con interventi e saggi su romanzieri (Pietro Chiari, Alessandro Verri), 'giornalisti' (Gasparo Gozzi, Giuseppe Baretti), commediografi (Carlo Goldoni, Carlo Gozzi) e su scritture femminili (le viaggiatrici, da Isabella Teotochi Albrizzi a Cristina di Belgiojoso). In area secondo-ottocentesca si è occupata di Scapigliatura, della rivista *Nuova Antologia* e dello scrittore e critico Angelo Conti e, per il Novecento, ha rivolto in particolare l'indagine sulle 'forme miste', con interventi su Leonardo Sciascia, Vitaliano Brancati, Gesualdo Bufalino, Primo Levi, Pier Paolo Pasolini, Guido Piovene e Goffredo Parise. Tra le sue pubblicazioni: *Pagine vissute. Studi di letteratura italiana del Novecento* (1995); *Viaggiatrici italiane tra Settecento e Ottocento. Dall'Adriatico all'altrove* (2011) e le curatele dei volumi *C. Goldoni*, *Un curioso accidente* (1998); *C. Gozzi, Novelle,* (2001); *A. Conti, Giorgione* (2007); *C. Stazzone De Gregorio, Rimembranze di un viaggetto in Italia scritte da una signora siciliana* (2009).
ricorda@unive.it

**Antonella Riem Natale**, professoressa ordinaria di Letteratura inglese, già preside della Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Udine, presidente della Conferenza italiana dei presidi delle facoltà di Lingue e letterature straniere, e direttrice

del dipartimento di Lingue e letterature germaniche e romanze, è presidente dell'Associazione laureati/e in lingue (ALL); responsabile dei rapporti internazionali fra Università di Udine e varie università australiane; direttrice della rivista accademica online *Le Simplegadi* e della collana di studi sulle letterature postcoloniali ALL, che presenta testi di critica letteraria e di scrittura creativa, nell'intento di attraversare confini interdisciplinari; è condirettrice della rivista *Oltreoceano*; fa parte del comitato scientifico della collana 'Donne e società'; ha coordinato progetti di ricerca scientifica finanziati da enti regionali, nazionali e internazionali. Si occupa delle letterature in inglese, studiando i rapporti fra forme letterarie del canone e postcoloniali. Promuove incontri sulle letterature dei popoli nativi e sulle minoranze linguistiche e si occupa della diaspora friulana in Australia. Ha pubblicato in India una monografia su Coleridge e l'induismo. Pubblica in riviste specialistiche internazionali e volumi (in italiano e in inglese) sulle letterature in inglese. Ha al suo attivo otto monografie, numerosi saggi ed articoli su riviste scientifiche internazionali ed in volumi; ha curato sei volumi di atti di Convegni internazionali.
antonella.riem@uniud.it

**Federica Rocco** è ricercatrice e professoressa aggregata di Lingua e letterature ispano-americane presso l'Università di Udine e fa parte del comitato di redazione delle riviste *Il bianco e il nero*, *Oltreoceano* e della collana 'Soglie americane', del comitato scientifico della rivista on-line *Lingue e linguaggi* dell'Università del Salento e della collana DI@LOGOS (Editorial Universitaria de Villa María, Córdoba, Argentina). L'ambito privilegiato della sua esegesi letteraria è il Cono Sur, mediante le opere di autori quali M. Benedetti, J.J. Saer, A.E. Brailovsky, A. Posse, P. Lemebel, A. Gerchunoff. Ha dedicato numerosi saggi alla narrativa e alla poesia argentina al femminile (A. Pizarnik, S. Poletti, A.M. Shua, A. Steimberg, E. Drucaroff, A. Dujovne Ortiz, M. Negroni, D. Bellessi, P. Suez). Si è interessata, inoltre, di letteratura cubana (Nancy Morejón, Mirta Yáñez, Alejo Carpentier). È autrice delle monografie *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik* (2006) e *Marginalia Ex-centrica. Viaggi/o nella letteratura argentina* (2012). Attualmente si occupa delle forme della scrittura autobiografica, del romanzo della migrazione e dell'esilio. Come poetessa ha pubblicato il compendio bilingue *Una ruja ta' seariis / Una ruga tra le ciglia* (2006).
federica.rocco@uniud.it

**Deborah Saidero** è ricercatrice e professoressa aggregata 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 pubblicato presso Guernica (2010). 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

**Silvana Serafin** è professoressa ordinaria di Lingua e letterature ispano-americane 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 Internazionale 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 condirettrice, *Studi latinoamericani / Estudios latinoamericanos* di cui è condirettrice, *Oltreoceano* di cui è fondatrice e direttrice responsabile, *Centroamericana*, *El hilo de la fábula*. 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 condirettrice, 'Soglie americane', 'Culture a confronto', 'Incontri' e 'Donne e società' delle quali è direttrice. Le sue ricerche spaziano dalla cronachistica delle Indie alla letteratura tra fine Ottocento - inizi Novecento, contemporanea, di genere e delle migrazioni. È autrice di una trentina volumi (monografie, curatele) e di oltre duecento saggi, articoli, note e recensioni, pubblicati su riviste nazionali e internazionali.
silvana.serafin@uniud.it

**Laura Silvestri** è professoressa ordinaria di Lingua e letteratura spagnola presso l'Università di Roma 'Tor Vergata' dove è anche presidente del Comitato pari opportunità *in prorogatio*. I risultati dei suoi studi, condotti con metodi critici differenziati (semiotica, ermeneutica, filosofia del linguaggio e pragmatica della comunicazione), si trovano nei numerosi saggi riguardanti autori spagnoli (Béquer, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Gómez de la Serna, Martín Gaite, Mendoza, Vázquez Montalbán, Azúa, Giménez Bartlett) e ispano-americani (Sor Juana, Heredia, Olmedo, Bello, Vargas Llosa, Borges). Tra i suoi campi d'interesse sono da sottolineare la scrittura femminile e gli studi di genere, con un particolare riguardo al rapporto madre-figlia, all'iniziazione femminile, al cosiddetto pensiero della differenza, alla violenza e alla costruzione di una storia 'altra' da contrapporre a quella ufficiale.
laura.silvestri@uniroma2.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 di Ca' Foscari 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); 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 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 famigliare e collettiva) a cui parteciparono le scuole e comuni dell'intera provincia e 'Hacia otra escuela' (lavoro autocritico sui vincoli tra le istituzioni scolastiche e il processo 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 dalla 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*
7. Silvana Serafin (ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*

## 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
* * *

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*
5. Pia Masiero, *Names across the Color Line. William Faulkner's Short Fiction 1931-1942*
6. Federica Rocco, *Marginalia ex-centrica. Viaggi/o nella letteratura argentina*
7. Daniela Ciani Forza, *Sguardi obliqui. Migrazioni tra identità americane*

## 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?*
4. Silvana Serafin e Marina Brollo (eds.), *Donne, politica e istituzioni: Le imprese delle donne*

## 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.
12. Anna Pia De Luca e Deborah Saidero (eds.), *Transformations of the Canadian Cultural Mosaic*, 2012.

Finito di stampare
nel mese di marzo 2013
presso la Press Up srl
di Ladispoli (Rm)